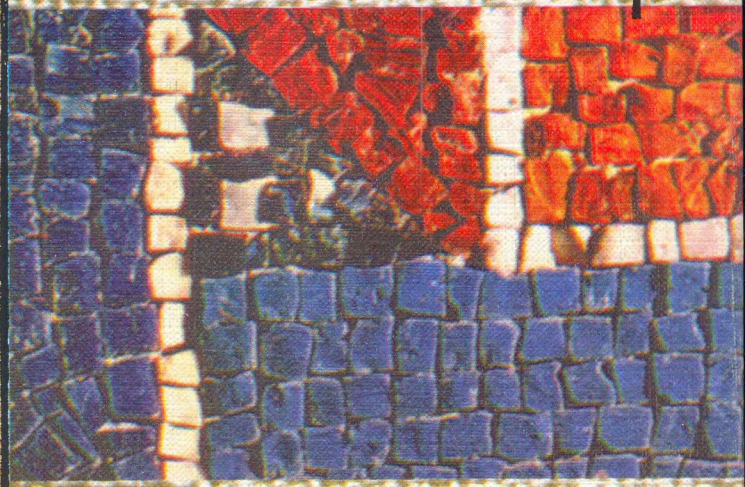
Российские Пропилеи

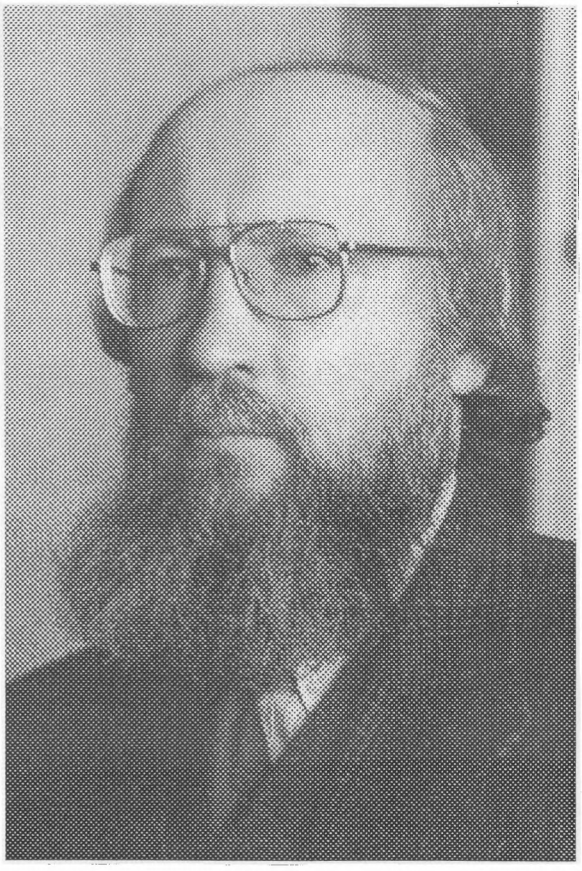
2000 лет христианской культуры

sub specie aesthetica



Том 2.
Славянский мир.
Древняя Русь.
Россия

Виктор БЫЧКОВ





Российские Пропилеи

Виктор БЫЧКОВ

2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica

Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия

ЦГНИИ ИНИОН РАН
Москва – Санкт-Петербург
Университетская книга

УДК 2
Б 95

Редакционная коллегия серии:
Л.В. Скворцов (председатель), С.С. Аверинцев, Б.М. Бим-Бад,
В.В. Бычков, А.Я. Гуревич, Н.Б. Иванов, И.В. Кондаков, С.В. Лёзов,
Л.Т. Мильская, Г.С. Померанц, П.В. Соснов, Е.А. Ямбург

Главный редактор и автор проекта «Российские Пропилеи»
С.Я.Левит

Редактор: Л.С. Бычкова

Художник: П.П.Ефремов

Б 95 **Виктор Бычков.** 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2-х тт. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.-СПб.: Университетская книга, 1999. 527 с. – (Российские Пропилеи)

ISBN 5-7914-0046-2
ISBN 5-7914-0034-9 (Российские Пропилеи)

Монография известного философа, культуролога, искусствоведа В.В. Бычкова представляет собой уникальное исследование становления, развития и бытия христианской культуры на протяжении почти двухтысячелетнего периода ее существования под углом зрения художественно-эстетического сознания на материале восточно-христианского (православного) ареала: патристика, Византия, южные славяне, Древняя Русь, Россия Нового времени. В книге анализируется совокупность таких феноменов, как христианский символизм (понимание образа, символа, аллегории, знака), антиномизм, концепции духовного эроса, творения и творчества, прекрасного и искусства; актуализация пространственно-временного континуума в искусстве; много внимания уделено таким феноменам, как икона (ее богословие, философия, художественный язык), эстетика аскетизма, литургический синтез искусств и др. Первый том посвящен раннему христианству и Византии. Второй охватывает христианскую культуру от крещения южных и восточных славян по XX в. Прослеживается трансформация основных парадигм христианской культуры у русских религиозных писателей и мыслителей XIX-XX в. и в таких культурных движениях «серебряного века», как символизм, авангард, неоправославие. Наряду с традиционными для христианства проблемами уделено внимание и таким дискуссионным, как софийность, соборность, теургия, новейшим представления о символе и др.

ISBN 5-7914-0046-2

© С.Я. Левит, составление серии, 1999
© В.В. Бычков, 1999
© Университетская книга, 1999

Южные славяне

Глава 1

Путь от греков в славяне

Регулярное знакомство славян с византийской духовной культурой началось с середины IX в., когда Кирилл и Мефодий, разработав славянскую азбуку, перевели первые христианские богослужебные книги на старославянский язык. Они и легли в основу общеславянского фонда памятников средневековой культуры южных и восточных славян. Начал формироваться этот фонд в Древней Болгарии, занимавшей в период IX-X вв. огромную территорию на Балканах и в Юго-Восточной Европе и включавшей в свой состав практически все южнославянские и некоторые другие народы и племена.

С получением письменности древнеболгарские (имеется в виду не столько национальная, сколько государственная принадлежность) мыслители и книжники, многие из которых получили образование в Византии, начали активно формировать свою книжную культуру — переводить наиболее значимые для славян того времени византийские книги, в основном богослужебные и нравственно-религиозного содержания, и писать на их основе собственно славянские произведения, в какой-то мере отражавшие своеобразие местного образа жизни. Начался первый этап славянской интерпретации христианской культуры в ее византийском облике.

Первый просветитель славян, создатель славянской письменности Константин-Кирилл Философ в «Прогласе святого Евангелия» с пафосом писал о письменном слове как о целителе всех болезней души. «Слово буковное» доступно даже глухим. Теперь оно пришло к славянам и приобщает их к Истине. Слово священных книг, имея божественное происхождение, питает души человеческие, укрепляет сердца и умы людей. Как глаз без света не радуется красоте сотворенного мира, так и душа без письменности («без буковь») не видит ясно божественного закона, возводящего человека к истине, «закона книжна духовнаго, закона раи божии являюще». Без письменности, без книжной культуры, полагает Кирилл, невозможна настоящая жизнь человеческая, ибо «душа безбуковна мертва являет се вь чловецех»[1]. От Кирилла этот пафос книжной (= духовной) культуры был унаследован древнеболгарской, а затем и древнерусской культурами.

Особого расцвета духовная деятельность южных славян достигает во время правления болгарского царя Симеона (893-927). Этот период по праву называют «золотым веком» болгарской литературы. В главном культурном центре южных славян того времени Преславе работали такие известные книжники, как Наум, Черноризец Храбр, епископ Кон-

стантин, Иоанн Экзарх; в Охриде в IX в. творил известный мыслитель Климент, один из учеников Кирилла и Мефодия[2].

На основе собственно славянских представлений о мире и человеке, философских идей античности и христианских религиозных концепций староболгарские книжники разработали философскую картину мира, систему духовных ценностей, а также славянский философский категориальный аппарат, получившие распространение в средневековых культурах южных и восточных славян, в том числе и на Руси.

Большое значение для формирования и развития древнерусских философских и эстетических представлений имел «Шестоднев» Иоанна Экзарха, пользовавшийся особой популярностью на Руси. Наряду с ним древнерусскому читателю были хорошо известны и «Жития» Константина-Кирилла Философа и Мефодия — знаменитых просветителей славян, и небольшое сочинение Черноризца Храбра «О письменах», повествующее о начале славянской письменности, и отдельные слова и поучения Климента Охридского, и некоторые другие южнославянские сочинения. Их анализ может дать достаточно полное представление о том начальном антично-византийско-южнославянском духовном потоке, который, соединившись с духовной и художественной культурой восточных славян, породил русскую средневековую культуру. Имеет смысл поэтому хотя бы кратко остановиться на некоторых основных философско-эстетических идеях, принесенных на Русь ранней южнославянской книжностью, тем более что они еще очень слабо изучены.

Уже в написанном в IX в. «Пространном житии Константина Философа»[3], ученика известных в свое время византийцев Льва Математика и патриарха Фотия (ЖК 4), мы встречаем ряд довольно интересных философско-эстетических идей, усвоенных славянской культурой.

Начать его можно с Константинова определения философии, из которого становится понятным употребление этого термина в славянском мире. По Константину, философия — это «божиам и чловечям вещем разум [знание] елико можеть чловек приближитися бозе, яко детелию [делами] учить чловека по образу и по подобию быти сътворшему его» (4). Это интересное определение построено на объединении традиционной стоико-платонической формулы с христианской концепцией реального совершенствования человека путем восстановления утраченного богоподобия. Вполне вероятно, что это определение возникло, как считает американский исследователь[4], в кружке византийских ученых IXв., активно изучавших и собиравших античное литературное и философское наследие.

Для нас важно, что Константин Философ, а вслед за ним и его жизнеписатель используют именно его и как бы завещают в наследие славянскому миру. И хотя определение состоит из давно известных в греко-византийском мире формул, их объединение в единое целое утверждало некоторый новый этап в развитии понимания философии. Знаменательно, что этот этап совпадает с началом формирования славянской философии, а само определение дошло до нас на славянском языке и вложено в уста первого просветителя славян, первого славянского философа.

В определении Константина закреплено то синтетическое понимание философии, которое на протяжении веков вырабатывалось византийской философской мыслью на основе античных и христианских традиций. Ан-

тичной сугубо умозрительной (созерцательной) философии («*знание* вещей божественных и человеческих») первые христианские философы противопоставили философию «практическую», *философию реального «дела»* совершенствования и спасения человека на путях религиозной практики. Начиная уже с IV-VI вв. византийская философская мысль постоянно стремилась найти некий компромисс и точки соприкосновения между чисто теоретической философией и религиозно-этической практикой, понимаемой в определенных кругах византийцев (в частности, теоретиками монашества) как собственно единственная и истинная форма философии (любви к мудрости). Мудрость, по определению ранней патристики, состоит *не в знании* о жизни, но в *умении* правильно жить. И вот в IX в. в славянском житии Константина Философа мы встречаем определение, объединившее в краткой формуле две долго существовавшие порознь формы философствования — теоретическую и «практическую». Философия, по определению Константина, это *знание*, которое учит человека *делами* своими стремиться к *совершенству*, к идеалу, который христианская мысль еще с патристического времени выразила в формуле «богоподобия», восстановления утраченного первочеловеком совершенства.

Таким образом, славянский мир уже у истоков своего существования воспринял понимание *философии* как *единства знания и дела*, теории и практики; как единства античного и христианского духовных начал.

Истинная *мудрость*, по Константину, как способствующая совершенствованию человека, не просто полезна, она возводится им в разряд высших внеутилитарных духовных ценностей, она *прекрасна*. По утверждению агиографа, она предстала еще отроку Константину во сне в облике прекрасной девы. Рассмотрев показанных ему во сне сверстниц, будущий философ «видех едину краснеишу всех лицем светящуся и украшену вельми монисты златыми и бисером и въсею красотою, ей же бе имя Софиа, сиречь мудрость», ее-то он и избрал (ЖК 3).

Осознание неразделенности мудрости и красоты, узрение их глубинного единства уже на раннем этапе становления славянской эстетики знаменательно. Именно под знаком этого единства и суждено будет формироваться и достичь своих высот древнерусскому эстетическому сознанию на путях его практического выражения.

Более того, П. А. Флоренский усмотрел в символе Софии, благоговейно пронесенном Кириллом-Константином через всю его жизнь и переданном затем Киевской Руси, «первую сущность младенческой Руси, имевшей воспринять от царственных щедрот византийской культуры». Со времен древнего Киева и древнего Новгорода, строивших свою духовную жизнь вокруг храмов Св. Софии, образ Софии-Премудрости лег в основу одной из «двух основных идей русского духа»[5]. Другой идеей, по Флоренскому, стала идея Троицы уже в московский период (со времени Сергия Радонежского).

Одна из действенных форм выражения и сохранения мудрости — письменное слово. Поэтому славяне так высоко чтят принесшего им славянскую письменность Константина Философа, а самую письменность осознают как высочайшую ценность, дар Божий, который «честнеишии паче всего злата и сребра, и камения драгаго и богатьства преходящаго» (ЖК 14).

Своя письменность позволила славянам перевести на родной язык

книги, напитанные духом мудрости, содержащие сакральные истины, до того времени передававшиеся только на греческом, еврейском и латинском языках. Присоединение к ним еще и славянского — а по агиографическому преданию славянские буквы «открыл» Константину сам Бог (14) — включало славян в их собственном представлении в группу избранных народов, которым доверена божественная мудрость. Теперь и они могли «досьти наслажд» (досыта наслаждаться), по выражению агиографа, «медвеныа сладости словесы святых книг» (10).

Итак, у автора одного из первых славянских текстов («Житие Константина» написано в последней трети IX в.) мы находим поле взаимосвязанных понятий — *философия* (как единство слова и дела), *мудрость, красота, письменность, сладость* (наслаждение). Оно и характеризует тот пласт эстетического сознания, который начал возникать в IXв. на стыке византийской и славянской культур. Это по существу уже не византийская в строгом смысле слова, но еще и не славянская эстетика, точнее, это славянская интерпретация византийской эстетики. Именно ее унаследовала впоследствии от южных славян и Древняя Русь.

Одна из главных проблем византийской эстетики, особенно активно обсуждавшаяся в VIII-IX вв., также нашла свое отражение в тексте «Жития Константина», свидетельствуя о том, что и славяне не остались к ней равнодушными. Речь идет о проблеме образа (гл. 5), обсуждаемой на диспуте между Константином и Иоанном Грамматиком (Аннием). И хотя идеи, изложенные здесь, в основном традиционны, принадлежат скорее всего самому Константину[6], а не автору «Жития», тем не менее важно и значимо для истории славянских культур, что агиограф счел необходимым именно их включить в свой текст.

Из достаточно широкого круга вопросов иконоборческой проблематики автор «Жития» останавливается лишь на нескольких, имевших, однако, как мы увидим в дальнейшем, важное значение для эстетики всего старославянского изобразительного искусства.

Один из упорных идеологов иконоборчества, Иоанн Грамматик, выведенный в «Житии» под именем Анния, спрашивает Константина: почему если крест разбит, то его частям никто не поклоняется, а если на иконе дано только погрудное изображение, то иконопочитатели поклоняются ему как иконе? На это Философ ответил: «4 бо части кръст имееть и аще едина его чясть убоудет, то уже своего образа не имееть, а икона от лица образ являет и подобие того, егоже ради будеть писана. Не львова бо лица, ни рысьа зрить, иже видить, но прьваго образ» (ЖК 5). Речь здесь идет, как мы видим, прежде всего о сущности образа — о характере его соотнесенности с архетипом. Для Константина и автора его «Жития» она заключается в определенном изоморфизме, или в передаче образом характерных черт оригинала. Для креста — это его четырехконечная форма; для человека — его лицо. Именно в нем запечатлены индивидуальные особенности человека; лицом он и может быть наиболее полно представлен в образе. Поэтому сущность иконы святого (а именно о них идет речь в данном случае, а не о сюжетных иконах) заключена в его лике. Пока сохраняется изображение лика, сохраняется и ситуация изоморфизма, а следовательно, сохраняется и икона. Это *сведение сущности иконы к лику* станет впоследствии одним

из основополагающих принципов древнерусского художественного мышления, во многом определит весь образный строй иконы.

Существенными для понимания эстетики иконы являются второй вопрос Анния и ответ на него Константина. Почему, интересуется старец, кресту мы поклоняемся, даже если на нем нет никакой надписи, «икона же, аще не будеть написано имени, его же будеть образ, то не творите еи чьсти»? На это Константин дает краткий ответ: «... всяк бо кръст подобен образ имееть Христову кръсту, а иконы не имеють все образа единаго» (5).

Из этого лаконичного диалога можно заключить, что уже к последней трети IX в. надписи заняли прочное место на иконах и без них изображение практически не обладало в глазах верующего своим сакральным, т. е. собственно *иконным*, значением. Надпись на иконе идентифицировала изображение, утверждала однозначность соответствия между образом и оригиналом и тем самым как бы удостоверяла истинность изображения.

Подобие облика и тождественность имени — вот в общем случае главные признаки адекватности образа для византийских иконопочитателей. А в связи с тем что подобие облика в византийской художественной практике IX в. было достаточно условным и речь могла скорее идти о подобии складывавшемуся к этому времени иконографическому типу, то надпись приобретала для иконы первостепенное значение. Эта мысль, собственно, и содержится в ответе Константина. Знаковая функция иконы, четко выражающаяся в надписи, выдвигается в славянском тексте на один уровень (если даже не выше) с миметической.

В традиционном для иконопочитателей духе толкует Константин и божественный запрет изображений (Исх. 20, 4): «Не сотвори всякого подобия». Если Бог не сказал: «Не сотвори никакого подобия», то, полагает Константин (и этот аргумент станет общим местом во всей древнерусской культуре), он запрещает творить лишь недостойные изображения (ЖК 5).

Развивая эту мысль уже в полемике с иудеями, Константин рекомендует им не смешивать икону с идолом. Сам Бог, по его мнению, показал Моисею образ и повелел его воплотить. «Образ ли скинья, — спрашивает он иудеев, — юже виде в горе Моисии и изнесе, или образ образа художьством сдела, прикладом образ, клины и усмы и серестеми и херовим изрядны?» (и не сделал ли он искусством образ образа, образ по образцу, прекрасный своими украшениями из кож и шерсти, изображениями херувимов) (10).

Здесь в славянском тексте кратко выражена целая эстетическая концепция, которая легла в основу и древнерусской эстетики. Сам принцип образного выражения дал людям Бог, показав Моисею скинию как *образ* неких более высоких и невидимых реальностей. Человек же своим искусством только воспроизводит этот богоданный образ, создает «образ образа»[7] и, что особенно следует подчеркнуть, *украшает* его своим искусством. Суть творческой деятельности художника, по автору «Жития Константина», состоит именно в том, что он с помощью искусства воспроизводит путем подражания божественный образец в модусе *прекрасного*. В *действительности образ искусства есть прекрасное отображение богоданного образца.*

Много сделал для пропаганды и популяризации христианства среди славян непосредственный ученик Кирилла и Мефодия Климент Охрид-

ский (ок. 830-916)[8]. В своих многочисленных «Словах» и «Поучениях» он, пожалуй, одним из первых в славянском мире ярко и образно изложил почти все основные положения христианского учения, дав образцы и словесные стереотипы славянской интерпретации многих идей патристики. В «Слове о святой Троице», получившем впоследствии распространение на Руси, Климент популярно пересказал общую концепцию христианского миропонимания, изложив тринитарный и христологический догматы, историю грехопадения человека и основы христианской этики. В других своих «Словах» и проповедях он постоянно возвращается к тем или иным проблемам нового для славян учения, разъясняя более подробно каждое из них.

Климент тщательно подбирает славянскую терминологию для выражения сложных антиномических идей византийского богословия, нередко придавая ей эмоционально-эстетическую окраску. Проблемы возникают и при стремлении обозначить ипостаси Троицы, и при попытках выразить трансцендентность христианского Бога. В поисках адекватного обозначения Клименту приходится перебирать ряды терминов. Троицу он осмысливает как единую державу, единое царство, единую власть нераздельно «в триех собьствех соущоу, сиречь ипостасех, еже ся и лица и состави могуть разумети» (639); Бога-Отца исповедует «нерождена и несотворена, несозданна, безначальна, бесконечна, бессмертьна, превечна». От него «безъначальна и безъвременьно, коупнородно восия Господь нашь Иисус Христос, свет от света...» и т. п. (639).

Особое внимание уделял Климент важнейшему догмату христианства о воплощении, вочеловечивании одной из ипостасей Троицы в истинного человека Иисуса Христа. Он неоднократно разъясняет, что акцию эту Бог предпринял из *любви* к людям, желая избавить их от первородного греха и дать им шанс к спасению, поднять их до первоначального высокого положения или, как пишет Климент, желая «своимь въчьловечениемь обожити» их (545). Тайна божественного воплощения, когда в Иисусе «неслитно соединились» два естества — божественное и человеческое, умонепостигаемое, и Климент неоднократно подчеркивает это: «... неизреченно бо зачатие его. Слово бо сы Божие во ипостаси своеи волею плоть бысь. И вселися въ ны и бысь въкоупе соугоубъ естеством, Бог и чловек» (641). Христос имел два умонепостигаемых рождения: первое — от Отца без матери «безначальное и превечное» и второе — без отца от Девы (371; 641).

Отсюда принципиальный антиномизм образа Христа, который хорошо разработан в патристике, но пока трудно выражался по-славянски. Климент тем не менее всячески пытается показать, что в Христе соединилось принципиально несоединимое с точки зрения обыденной логики — совершенный Бог и обычный человек (348). В «Поучении на Благовещение» он пытается, следуя византийским богословам и текстам церковной службы, выразить христологическую антиномию в более «доступных» образах: «Днесь невъместимыи въ небеса въ чрево въмещается девическо; днесь невидимыи видим бывает», рожденный прежде веков без матери на небе «ныне же страшно и дивно на земли без отца... в деву въплощается» (545).

Многие страницы своих сочинений Климент посвятил изложению христианской *этики*, основные заповеди которой были чужды славянству,

в котором культ силы, право сильного выступали основными аргументами в социальной и личной жизни. Господствующие в мире зло и несправедливость, по мнению Климента,— результат первородного греха, введшего людей в «скотское житие». Христос своей смертью на кресте открыл возможность к выходу из этого состояния и дал людям заповеди *человеческой* жизни, ведущей к спасению. И Климент не устает повторять эти заповеди, взывая к *совести* своих читателей. *Любовь* друг к другу, совершение добрых дел и уклонение от злодеяний, молитвы, пост, память о Боге приведут их к вечному блаженству (348 и др.). Климент призывает людей очищаться от всякого зла, «*чистота* бо на небо възводить и равна аггелом творит» (618). Устремленность к небу, к умонепостигаемому Богу как цель земной жизни — новая область в сознании древних славян, и поэтому она часто у Климента, может быть, сильнее, чем у византийцев, приобретает эмоционально-эстетическую окраску, хорошо акцентирующую то, что не всегда удается выразить в понятиях. Чтобы подчеркнуть *возвышенность* Бога, чего не знал еще славянский мир, Климент показывает *страх* и *удивление* людей, как-либо причастных к божественным чудесам. В «Похвальном слове Иоанну Крестителю» он подробно описывает внутреннее состояние Иоанна, когда Иисус пришел креститься от него на Иордан. Ужас, страх и трепет охватили Предтечу. Он хотя и знает о своем предназначении, но не может понять, как от него может креститься тот, которого не могут вместить небо и земля. Даже водные стихии (море и Иордан) пришли в ужас и устремились вспять, увидев Иисуса. «А азъ како приступлю к Неприступному?» — со страхом восклицает Иоанн (392).

Сам акт этого умонепостигаемого таинства и отверзшиеся небеса с Духом Святым «в видени голубини» вызывают у Иоанна Крестителя страх и ужас, хотя Климент вкладывает в уста Христа, а затем и Бога на небе подробные разъяснения этого таинства. Иоанн предстает в них носителем и выразителем тех умонепостигаемых истин, которые были утаены от пророков и небесных чинов, очевидцем явления Бога миру во всем его величии: «Ты бо бысь неизреченьнеи тои таине самовидьц и слуга страшному тому смотрению и повестник неизглаголемыих чюдес» (394). С помощью подобных образов и выражений в славянском мире начала формироваться по сути своей эстетическая концепция *возвышенного*. Страх и ужас, испытываемые христианами перед неприступным Богом, сопровождались и противоположной эмоциональной реакцией — *наслаждением*. Его доставляли прежде всего религиозные праздники, посвященные главным событиям из жизни Христа. В разговоре почти о каждом из них Климент не забывает сказать о «радости духовной», которую праздник несет верующим (594; 327; 394 и др.). Духовное наслаждение испытывает, по Клименту, человек при святом причастии (610); «радостью исполнився» и старец Симеон, приняв на руки младенца Иисуса (413). Почти все религиозные действа связаны у Климента с духовным наслаждением, ибо вся сфера духа пронизана, в его изложении, *красотой* и *сиянием*.

Троица сияет в трех своих «своиствех» (413); Иисус по воскресении «неиздреченьным светъм» озарил и глубины сокрушенного ада (609); все праздники сияют своей красотой, а самый светлый — Вознесение — «всех светозарными лучами облистает» (618). Духовной «красотою въсия на земли яко солнце» мудрый философ Кирилл, принесший славянам

свет веры. Премудрость Божия создала в сердце его храм, а на языке его, как на херувиме, вечно пребывает Святой Дух, красноречиво восхваляет Климент своего учителя (426). Поэтому уста его всегда источали «сладость духовную», а уму его дано было создать «златозарны писмены», доставившие славянам «животворную пищу» (427; 439; 473).

Носитель духовного света Кирилл Философ предстает в «Похвале» Климента весь пронизанный светом и окутанный сиянием. Световые метафоры преобладают в Климентовом энкомии. Ученик восхваляет «многопресветлое лице» учителя, его «златообразнеи очи», разогнавшие слепоту человеческого неразумения, его «аггелообразнеи зеньици», озаренные божественной славой, его «светозарную утробу», источающую всем странам воду живую, его «светозарнеи нозе» и т. п. (439).

Эстетической терминологией наполнены у Климента и другие «Похвальные слова». Так, пророк Илья именуется у него *светозарной денницей, огненосным предтечей Христа, пречистым сосудом, светозарным солнцем, златозарным лучом* и т. п. (702), а воскрешенный Христом Лазарь — *красной летораслью Божия сада, источником благодати духовной, неувядающим цветком райского сада, светозарным сопричастником ангелам* и т. п. (574).

Итак, Климентий Охридский, многие сочинения которого дошли до нас только в составе древнерусских рукописных сборников, был одним из тех мыслителей, которые активно работали над преобразованием византийского духовного наследия в ценности славянской культуры, среди которых свое место занимали и эстетические.

Не останавливаясь здесь на эстетических вопросах, затронутых в других ранних памятниках древнеболгарской письменности, обратимся к «Шестодневу» Иоанна Экзарха Болгарского — главного «трансформатора» византийских философско-эстетических идей в славянскую культуру[9].

Иоанн получил прекрасное образование, видимо, в Константинополе, где под влиянием кружка патриарха Фотия сформировался и основной круг его мыслей. Он хорошо усвоил основную христианскую литературу, великолепно знал патристику, но, пожалуй, не в меньшей мере владел и основным корпусом естественнонаучных и философских знаний античности. Его «Шестоднев» — это раннесредневековая энциклопедия знаний, накопленных античностью и переосмысленных христианством. Иоанном была предпринята грандиозная и успешная попытка впервые изложить на славянском языке систему христианского миропонимания в единстве онтологических, гносеологических, антропологических, естественнонаучных, этических и эстетических представлений на основе антично-византийских знаний того времени[10]. Трактат Иоанна, пользовавшийся большой популярностью на Руси и в других славянских странах,— прекрасный и показательный пример того, *что* и *как* славяне воспринимали из антично-византийского наследия для формирования своей культуры, как из кирпичей и блоков старых построек воздвигали новое здание.

Сам Иоанн не считал зазорным не скрывать это. В конце Пролога он пишет, что собрал свою книгу из мыслей других писателей, действуя, как неимущий человек при постройке дома,— собирая материал у богатых соседей. Кое-что, однако, скромно сообщает Иоанн, он добавил и от себя (Прол. 6 bc I 8)[11]. Эти добавления, замечу, не так уж незначительны. Но главное своеобразие «Шестоднева» — в его концеп-

ции, духе, пафосе, которые определяются *характером организации* выбранного из Аристотеля, Василия Великого, Севериана Гавальского, Феодорита Кирского, псевдо-Ареопагита, Иоанна Дамаскина и других авторов материала, в стремлении осмыслить и понять всеобъемлющую гармонию мира, его красоту и возвышенность, уяснить место в нем человека, его совершенство и высокое назначение.

Одно из главных значений «Шестоднева» для становления и развития славянских духовных культур состоит в разработке славянского философского категориального аппарата[12]. Иоанну практически первому пришлось столкнуться с проблемой перевода на славянский язык развитой и часто утонченной греческой философской терминологии, включая и ряд эстетических понятий. Многие из введенных им терминов и категорий использовали последующие славянские и древнерусские мыслители.

При всей глубине философско-богословской учености автора его «Шестоднев» пронизан сиянием удивительной, беспредельной радости и благоговения перед природой, человеком, космосом, которых мы не находим уже в собственно византийских текстах того времени. Иоанн Экзарх, как отмечают исследователи, предстает перед нами не только мыслителем, но и «художником слова, писателем и даже лириком, создавшим эстетически воздействующее произведение, удовлетворявшее не только философским и научным, но и эстетическим потребностям эпохи»[13]. Понятно, что при подобном эмоционально приподнятом художественно-эстетическом отношении к миру Иоанн не мог не уделить в своем труде внимания эстетической проблематике[14].

Переходя к ней непосредственно, будем помнить, что Иоанн, как и любой другой мыслитель его времени, не занимался ею специально, но только в связи с какой-либо более актуальной (например, с философско-религиозной) проблематикой. Только в контексте более широкой тематики могут быть правильно осмыслены эстетические представления одного из первых славянских мыслителей.

Термин *красота* нечасто встречается в «Шестодневе», однако самой проблеме прекрасного его автор уделяет достаточное внимание, чаще используя в качестве синонимов «красоты» (красьнь) термины «лепота» (лепъ) и «доброта» (добръ)[15].

Он традиционно различает красоту духовную и материальную, при этом первой в отличие от византийских мыслителей уделяет значительно меньше внимания. Рассказ о сотворении мира, образующий сюжетную основу труда Иоанна, предоставляет ему возможность вслед за ранневизантийскими мыслителями подробно и с восхищением поговорить о целесообразности, красоте и гармоничности мироустройства[16].

Идея божественного творчества открывала перед христианскими мыслителями возможность если не исследовать, то по крайней мере с восхищением созерцать красоту мира, которая с раннехристианских времен служила важным аргументом в доказательстве бытия Бога, а также путем к божественной красоте, к самому нашему Творцу. Именно так и подходит к ней славянский мыслитель.

Все прекрасно в окружающем нас мире — и на земле, и на небе. Божественный Творец «сию утварь [творение] знаемуу утвори вьсеми красотами, слънцем и месяцем и звездами небо, а етиром и въздухом меж-

дю небесем и землею, землю же цветом вьсем и садом вельми удобри (украсил) и вьсу тварь различьныими добротами ухытри» (III 71c)[17]. Широко используя тексты Василия Великого и Севериана Габальского, Иоанн не устает удивляться тому, как небо украшено бесчисленными «звездными цветами», земля — растениями и животными, вода — рыбами, а воздух — птицами[18].

По собрании вод в определенные места воссияла красота растительного мира: «...просия ту абие вса красота — бечисменьных и всех цветов, и трав и цветилнк, и нив, и садов плодотворивых и неплодных (III 80b). Но и сами воды обладают не меньшей красотой. «Сам зрак красен морскыи». С явным наслаждением перелагает Иоанн эстетические сентенции Василия Великого о красоте морского пейзажа: «Сладък бо позор [вид] блыщущюсе морю, егда се утишит зело; сладък же, егда и егда и кротъкым подыханием въздвижет си плещи и акы багренами вльнами играя, приищет к земли суседе; ти, акы мировныма рукама приемлющи ю целует» (III 96ab)[19].

Красота мира, по Иоанну, в его *устроенности*, гармоничной и согласованной организации. *Строй (устрой)*, когда все занимает свое место и выполняет свою функцию, в отличие от первобытной *неустроенности* (хаоса) и составляет основу красоты мира. Земля, к примеру, «устроена» лишь тогда, когда она имеет весь свой растительный наряд с деревьями, травами и цветами (I 29b)[20]. Не вся эта устроенность была явлена сразу. По мнению Иоанна, опирающегося здесь на Василия, она была создана в потенции, заложена Богом в виде творческой силы в землю.

Постоянное преклонение перед творческой мощью и мудростью природы, характерное для славянского сознания дохристианской эпохи, здесь подкрепляется ссылкой на авторитет божественного Творца, т. е. возвышается и одухотворяется.

Приведенные высказывания Иоанна, отчасти усвоенные им у византийских мыслителей, отчасти оригинальные, казалось бы, почти тяготеют к чистому эстетизму. Однако такой вывод был бы поспешным и неверным. При всей своей любви к красоте окружающего мира средневековый мыслитель остается человеком своего времени. Его любование материальной красотой никогда не превращается в самоцель. Высокоразвитое эстетическое чувство теснейшим образом соединено у него с особым утилитаризмом, духовным и обыденным, и именно благодаря ему эстетическое занимает свое прочное место в строе («чине») средневекового миропонимания.

Бог создал мир прекрасным, в понимании Иоанна, отнюдь не для собственного наслаждения. Хотя он и сам не лишен эстетического чувства, но не глазами, как люди, созерцает он красоты творения, а «неизглаголаною премудростию видит бываемая» (III 96a). Однако не для себя только сотворил он мир столь прекрасным, а в первую очередь для людей, которые, как ему изначально было известно, отойдут от дарованной им красоты и будут нуждаться в посредниках для возвращения к ней. Одним из таких посредников, по замыслу Творца, и должна была стать красота мира. Удивляясь ей, человек, по Иоанну, должен задуматься о ее Творце, воздать ему хвалу и поклонение, попытаться приблизиться к нему: «Нам же подобает, помышляющем творьца и *тварь красную сию*, чюдити ся вельми еи, кланеющемъ творцю богу» (III 71c).

Интересно заметить, что в этой практически дословно переведенной из Севериана Габальского фразе (PG 56, 447) Иоанн добавляет от себя слова «*тварь красную сию*», т. е. усиливает ее эстетическое содержание. И этот пример не единичен. Интерес именно к эстетической стороне творения у Иоанна значительно выше, чем у его византийских предшественников. В его понимании, а это характерная черта и всего славянского средневекового миропонимания, красота мира — важнейшее свидетельство о его Творце, так сказать, наглядный документ.

Устроенность мира, и в частности природы, не сводится, по Иоанну, к самодовлеющей красоте. Последняя чаще всего показатель целесообразности природы. Так, практически весь бесконечно прекрасный растительный мир создан для нужд человека (III 80b). И прекрасные цветы, «иже в цветилницех, различаа красота», и многочисленные травы, и «яже ест по нивам лепота много различия имуще, житнаа и сочивнаа», и овощи огородные, и плоды садовые — «все же се на потребу сы чловеком въставлеет я на похвалу богу и прославление» (III 82ab). Многие растения предназначены в пищу людям, другие на корм скоту, третьи для лечения недугов человеческих.

Удивления и восхищения достойно все в этом прекрасном мире. Взять хотя бы хлебный колос, вырастающий из малого зерна и служащий основной пищей человеку. Не будь его, человека не спасли бы от голодной смерти ни золото, ни серебро, ни какие-либо иные ценности (III 83 cd). Человеческий ум, заключает Иоанн, не в состоянии проникнуть в удивительные тайны растительного мира, постичь его законы. Во всем многообразии творения обретает человек «недомыслимую премудрость творьчу» и, восхищаясь ею, славит «недоведимое величьство божия разума [и] силу» (III 83ab).

Здесь мы встречаемся с одной из характерных особенностей средневекового мироотношения. Осознание ограниченности человеческих возможностей в познании многих закономерностей бытия, природы, высшей премудрости, как правило, не воспринималось человеком того времени трагически. как бессилие, беда или ущербность. Он не впадал в безысходный пессимизм от понимания того, что есть нечто высокое и ему недоступное. Напротив, именно принципиальная непостижимость абсолюта, создавшего столь прекрасный и целесообразный мир, и основных законов мироустройства усиливает религиозно-эстетическое чувство восхищения и возвышенным, вознесенным над эмпирией абсолютом, его «недомыслимой премудростью», и неописуемой и непостижимой красотой и целесообразностью созданного им мира.

Гносеологизм, или пафос беспредельного познания, столь характерный для человека Новейшего времени, еще не преобладал в Средние века над своего рода онтологизмом — ощущением устроенности, укорененности человека в определенном месте бытия; и над своего рода эстетизмом — ощущением радости, духовного наслаждения от осознания этой своей уместности, прекрасно и мудро определенной и организованной. Человек ощущал, что он существует *там* и *так*, где и как ему определено быть; познает *то* и *столько*, сколько ему отведено познавать; наслаждается в меру возможности и бытием, и знанием, но, главное, уповает на более высокое и вечное наслаждение, обещанное ему,

[муниципальное объединение]

гарантом которого как раз и является принципиальная непостижимость Творца и неописуемая красота творения.

Сознание очевидного для средневекового человека наличия возвышенного над эмпирией мира, порождением и отблеском которого являются земной мир и сам человек, наполняло его оптимизмом и верой в реализацию своих высоких идеалов.

Я не случайно употребил словосочетание «неописуемая красота». Именно такой она и представлялась одному из первых славянских мыслителей. Сопоставляя красоту мира с красотой богатого княжеского подворья, Иоанн не находит слов для их описания. «И азъ не могу достоине тоя доброты и чина сказати», — заключает он (VI 206a). «Видя бо небо утворено звездами, слъньцем же и месяцем, и землю [украшенную] злакъми древом, и море рыбами въсечьсками исплънено, бисром же и златы рунесы пиньскыми», видя всю эту красоту, человек не может ничего сказать о ней, но способен только удивляться и восхищаться (чюдитися) ею (VI 206b). Эмоционально-эстетическая реакция в данном случае оказывается для него более емкой и действенной формой для выражения эстетического мироощущения, чем словесное описание.

Таким образом, суть красоты видимого мира, по Иоанну, состоит в его устроенности, в «чине» и целесообразности, которые доставляют наслаждение человеку. Не случайно синонимом прекрасного (красьнъ) у него иногда выступает прилагательное *сладъкъ* (см.: III 96a)[21]. Но человек воспринимает далеко не всю красоту творения. Он ограничивается, как правило, только ее внешним выражением, не исчерпывает ее до конца. Поэтому-то собственно, она и неописуема — в ней всегда остается тот глубинный уровень, который не постигается человеком. Полное восприятие (приимание) красоты под силу только ее Творцу. Опираясь на Василия Великого, Иоанн пишет: «Не очима божиями красоту (τέρψιν — у Василия) дает, яже им сут сътворена дела; ни тако приимание от него добрааго, якоже и от нас; нъ добро, еже словесем хытрым съвръшено и на коньчьное добротребование ключаяся» (II 70)[22].

Итак, глубинный уровень красоты основывается на некоем божественном «законе искусства»[23], где данная вещь создана, и на конечной позитивной цели, ради которой она создана. К сожалению, ни Иоанн, ни Василий Великий, которого он здесь переводит, не разъясняют, что они имеют в виду под «законом искусства» (или «словесемь хытрымь»), а вот с «конечной целью» более ясно. Приведенной фразой Иоанн (Василий) комментирует библейское выражение: «...и виде богъ, яко добро» (Быт. I, 8), завершающее второй день творения. Бог, поясняет далее Иоанн, хвалит здесь уже часть творения потому, что знает конечный прекрасный результат (существующий пока в замысле). Так и художник хвалит красоту отдельных частей статуи (рук, глаз и т. п.), так как видит их как части общего прекрасного, гармоничного целого, которое будет из них составлено. Когда же все части объединятся воедино, то и профан увидит («явитъ ся и грубуму знаемо»), что в прекрасном целом прекрасны и части. «А хытрыи же и прежде сложения весть, еже коегождо добро» (II 70d). Как художник прозревает в каждом элементе красоту целого произведения еше до его завершения, так и верховный Творец видит красоту Универсума в каждом его элементе. Эта красота Целого, которую не дано постичь во всей полноте челове-

ку, и высвечивается по частям в любом элементе творения, в любом предмете материального мира. Она-то и является той «благой конечной целью», на которую ориентированы все красоты материального мира.

По убеждению средневекового мыслителя, Бог создал «тварь великую и красную» (IV 128d) и человек переполнен радостью от сознания того, что весь этот прекрасный мир создан для него и ради него. И как людям не радоваться, постигая, для кого «се ест небо солънцем и звездами украшено, кого ли ради и земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увяста», для кого море и реки наполнены рыбами, для кого, наконец, уготовано и само царство небесное. Понимая, что все это создано не для кого иного, как для самих людей, как им не радоваться и не веселиться, славословя Творца, риторически вопрошает Иоанн (Прол. I bc).

Традиционные христианские идеи о прекрасном мире, созданном для человека, и о человеке как венце творения были восприняты и пережиты первыми славянскими мыслителями как откровение. Тем более что они как нельзя лучше соответствовали общему оптимистическому, пластически заостренному мировосприятию славян. Пафос раннехристианских мыслителей по поводу красоты и совершенства человека[24], порядочно поостывший в Византии к IX в., с новой силой вспыхивает у первых славянских книжников, с головой ушедших в изучение и перевод классической патристики.

Шестая книга «Шестоднева» целиком посвящена человеку, много интересных сентенций о нем находим мы и в других книгах. Мир и человек в их взаимосвязи составляют главное содержание этого первого большого славянского философского компендиума.

По Аристотелю, Платону и ранней патристике излагает древнеболгарский мыслитель физиологию и «психологию» человека, дает славянскому читателю свод основных известных к тому времени знаний о человеке. Но особенно увлекает его идея представить человека в качестве высшей цели творения, показать его превосходство над всем миром, его совершенство и высоту цели, для осуществления которой он был введен в универсум.

Человек был создан последним из всех тварей, и в этом Иоанн вслед за Севериаком усматривает высокую честь, оказанную ему Творцом, — «не бесчьстьем быст послежде чловек, нъ почьстьем» (V 194b). Сначала был приготовлен дом — весь тварный мир, а затем создан и хозяин. При этом если весь мир Бог творил своим словом сразу, ни с кем не советуясь, то перед сотворением человека он как бы совещается с кем-то, возглашая: «Сотворим человека». Множественное число этого обращения означает три лица Бога, а имя собеседника, к которому он обращается, еще патристика усмотрела в пророчестве Исаии — «великааго съвета аггел, чюден съветник» (V 198b). В этом христианская традиция также видит особую честь, оказанную Богом человеку еще до его создания.

Совет же о человеке Бог творит потому, полагает Иоанн, что создает его по своему *образу* и сознает ответственность этого акта. Особую значимость своего последнего творения он подчеркивает и тем, что созидает его своими руками, а не одним только словом, как весь остальной мир (VI 208ab).

Образ Бога в человеке Иоанн, опираясь на патристическую традицию, видит в духовной сущности человека, в его разумной душе, которая прин-

ципиально отличается от душ животных и птиц. Последние, по убеждению славянского мыслителя, лишь кровь и плоть, взятые от воды и земли, а душа человека — часть божественного духа — «вдунута» в человека Творцом — «чловечьска бо душа въдуновена творьцем» (VI 210c). Именно благодаря этому человек и возвышается надо всем тварным миром, приближается к высшей духовности, и именно духовными способностями человека не устает восхищаться Иоанн, высвечивая славянскому миру как раз тот аспект человека, который там еще был слабо осознан.

«Образ» Божий в человеке Иоанн по установившейся в патристике традиции видит в его разумной душе, способности говорить и в свободной воле, а «подобие» — в его добродетельном образе жизни (VI 215bc). Отход от «истины» Адама привел к утрате «подобия», но «образ» в человеке сохраняется всегда и именно благодаря ему человек находится на вершине иерархии материального мира. При этом, в представлении Иоанна, он оказывается выше не только животных и растений, т. е. всего земного, но даже выше недосягаемых небесных светил.

Человек благодаря своей духовности, утверждает Иоанн,— высшая ценность («чъстнеи всего») в материальном мире, который и создан-то для него и благодаря ему наделен бытием и красотой. Без человека некому было бы пользоваться его благами и наслаждаться его красотой. Поэтому в его бытии (в том числе и всех небесных светил) не было бы никакого смысла. А это означает, по Иоанну, что и солнце, и луна, и звезды не почетнее, а «хужде есть» человека — «*чьстнеи же чловекъ всего того*» (курсив мой. — *В. Б.*) (IV 126cd). А коль скоро человек выше и ценнее небесных светил, то заблуждаются, по мнению Иоанна, астрологи, утверждающие, что звезды могут влиять на судьбы людей. И не только потому, что имеют душу, люди несравненно почетнее и лучше («бес приклада... честьнеише и славнеише и уньше») звезд, но и потому, что наделены разумом и свободой воли. Они вольны делать то, что хотят, отличают доброе от злого и господствуют над всеми живыми существами, обитающими на земле и в воде, даже если те сильнее и быстрее людей. Разум дает людям власть над всем («нъ съмысльни суще и теми могут власти»), ибо ради человека все и сотворено (IV 131bc).

Даже над звездами господствует человек благодаря своему уму. Он изучает законы и скорости их движения и на этом основании может предсказывать их поведение, например затмения светил. «Звезды бо хуждьше сут при всемъ чловека. Чловек бо ум имыи, вышии ест всея твари видимыя. Ельма и един ест всеи жизни чловек знаемеи и видемеи живот хытрыи и съмыслъныи, якоже и един тъчию имат душу разумичну и по образу и по подобьству творьца своего невидимааго бога по истине сътворен» (IV 132a). Человек — вершина творения, самое совершенное произведение. Создавая его, Бог, по мнению Иоанна, желал показать «величьство свое изрядное, и разум, и силу» (IV 133bc). Не мудрено, что человеку остается только восхищаться самим собой как проявлением высших творческих способностей верховного Художника.

Созерцая человека, пишет Иоанн, я «ум си погублю чюдя ся, и не домышляю себе, [како] в коль мале теле толика мысль высока, обидущи вьсу землю и выше небес възидуши» (VI 206b). Возвышенность, легкость, беспредельность человеческой мысли, ее свободный полет и одновре-

менное пребывание в теле поражают Иоанна и он признается в невозможности постичь ее суть. «Где ли ест привязан [закреплен] ум тъ? Како ли изиды [исходит] ис тела проидет кровы насобьныя [всякие покровы], проидет въздух и облакы, минет слънце и месяць и все пояся и звезды, етирь же и вси небеса; в том часе пакы в теле ся своем обрящет. Кыима крилома възлете, кыимь ли путем прилете? — не могу иследити» (VI 206bc). Возвышенным, одухотворенным гимном человеческой мысли, самому человеку звучат эти слова Иоанна. И хотя много добрых слов и восхвалений в адрес человеческого ума, мысли, духа найдем мы и у античных мыслителей, и у представителей ранней патристики, эти вдохновенные и оригинальные строки (Иоанн изливает здесь свои чувства *своими* словами, не обращаясь к авторитету византийских отцов) звучат по-новому, нестандартно и выражают живой интерес к человеку в славянском мире, совсем недавно приобщившемся к мировой культуре, и в частности к осознанию человека в качестве существа *духовного*.

Здесь следует отметить интересную особенность в трансформации одних и тех же по существу христианских идей в разные исторические периоды и в разных культурных регионах. Когда в первые века нашей эры христианство как новая идеология пришло на смену сложным, имевшим многовековую историю философско-религиозным представлениям поздней античности, его теоретики выдвинули на первый план в концепции человека материальную сторону, человеческое тело. В противовес восточным и эллинистическим дуалистическим системам, резко противопоставлявшим в человеке духовную часть материальной (как низшей и греховной), и философскому интеллектуализму платоновской ориентации раннее христианство утверждало нерасчленимое единство в человеке духовного и материального начал. Греховно не тело, не плоть сама по себе, утверждали первые отцы Церкви, но *плотские вожделения души*. И хотя душа, естественно, почиталась ими выше тела (что было тривиально для мира поздней античности), основное свое внимание и весь пафос в полемике с языческой философией апологеты II-III вв. направляли на «реабилитацию» тела как прекрасного и совершенного творения Божия. Гимном человеческому телу звучат многие строки Тертуллиана, целые страницы у Лактанция, трактат «О природе человека» Немесия Емесского[25].

Иную ситуацию наблюдаем мы в славянском мире. Здесь до принятия христианства не знали и не имели каких-либо развитых духовных систем — ни религиозных, ни философских, ни тем более научных. Вся духовность древних славян выражалась в достаточно примитивных религиозных верованиях, связанных с культом природных сил и явлений. «Перекос» был не в сторону духовности, как в позднеантичной философско-религиозной культуре, а в направлении грубой материальности. Молодые в культурном отношении славянские народы впервые приобщились к высотам средиземноморских духовных культур через христианство. И откровением для них в сложной христианской диалектике духа и тела была не «телесность», в которой они постоянно пребывали, а духовность. Именно духовное начало в человеке явилось тем принципиально новым знанием, которое так поразило и увлекло лучшие славянские умы. Отсюда понятны восторг и неподдельное, почти детское восхищение, с какими крупнейший славянский мыслитель бол-

гарин Иоанн не устает восхвалять и одновременно проповедовать своим соотечественникам духовность в человеке — именно то, на что в славянском дохристианском мире не обращали внимания, о чьем существовании просто не знали. С первых и до последних страниц «Шестоднева» звучит гимн красоте и величию человеческой духовности.

Уже в самом начале своего сочинения, рассуждая о сотворении света, Иоанн вспоминает о человеке. Первое творение Божие — свет, размышляет он, последнее — человек. Бог начал творение со света и закончил светом, ибо разум человека — свет духовный — «пръвое делает бог словесем свет, послежде же словесем[26] чловека, от света в свет сконьчавае» (I 15b). Эта изысканная формула риторско-философского мышления зрелой патристики увлекла и пришлась по вкусу первому славянскому мыслителю, и он с удовольствием подробно разъясняет ее словами Севериана Гавальского. «А како ти ест человек и свет? Слыши: свет (естественный. — *В. Б.*) показает сущее все, свет мира сего — человек; въшед показает свет хытростныи, свет гораздьству» (I 15b), т. е. свет выявляет весь видимый мир, а человек приносит в этот мир свет науки и искусства (ремесла). Здесь следует обратить внимание и на терминологию, ибо она от Иоанна войдет далее во всю южнославянскую и древнерусскую эстетику. Греческое τέχνη (искусство, ремесло, искусная деятельность) Иоанн переводит как *хытрость*, а *ἐπιστήμη* (наука, знание, теоретическая деятельность) — как *гораздьство*.

Далее идет разъяснение этой мысли: свет показал пшеницу, а разум человеческий «оумысли», как из нее хлеб делать; свет показал виноградную гроздь, а «свет мысленный» изобрел вино, скрывавшееся в грозди; свет показал шерсть, а «свет человеческий» создал из нее одежды; свет показал гору, а «свет разумный» научил, как из нее добывать камни для нужд человеческих (I 15bc)[27].

Параллель человека со светом служит Иоанну и дополнительным аргументом в пользу эсхатологических чаяний. Как видимый свет к вечеру меркнет, а утром является снова, так и человек, сойдя в гроб, восстанет из него по воскресении (I 15cd).

Славянская культура впервые в сочинениях Иоанна Экзарха и других южнославянских мыслителей пришла к осознанию огромной и даже первостепенной значимости в человеке его духовной основы — разума, мысли, ума. Это открытие настолько поразило и увлекло первославянских книжников, что они сущность человека полностью свели к его духовности. Самую жизнь человеческую Иоанн склонен понимать лишь как *жизнь духовную* и только в ней усматривает смысл и цель человеческого бытия.

«Что ест дух жизньныи? — вопрошает он и сам себе отвечает: Рекъше, яко духовьное, сиречь разумьное сущие исплънь жизни, нъне плътную имуще бытие» (VI 210d). Средоточием духовной жизни в человеке является душа, которую в отличие от некоторых античных и византийских мыслителей Иоанн понимает как чисто духовную сущность, лишенную какой бы то ни было, даже самой утонченной, телесности. Бог вложил в человека чисто духовную душу: «Того цеща хытре намещет и мудре зело духовьную жизнь, рекше: дух жизньны; дух бо ест, а не тело человеча душа» (VI 210d). Как чисто духовная и разумная сущность, душа лишена всякой телесной грубости (плътнааго дебельства —

VI 211b), поэтому и человек должен устремлять все свои помыслы к духовной жизни, отказавшись от жизни «по плоти».

Предназначенность человека к духовной жизни выражена не только в его чисто духовной душе. Форма его тела — вертикальная ориентация (направленность вверх) — также свидетельствует об этом. Да и само греческое имя человека — «*ан'тропосъ*», — которое Иоанн вслед за раннехристианскими мыслителями переводит как «смотрящий вверх *(ан)*», ясно говорит о его сущности (VI 225d — 226a).

Из всех живых существ только человек имеет родство с небесными чинами и силами, ему одному доступно их созерцание (VI 226a). А коль скоро человек по природе своей так высоко вознесен над остальными тварями, то он, в понимании Иоанна, и должен вести соответствующий возвышенный образ жизни. Болгарский мыслитель обращается со страстным призывом к человеку своего времени не подчинять своей духовности плотским влечениям и мелким земным страстям, не порабощать ум телом, вести духовную жизнь, для которой человек и предназначен: «Тело бо воин ест, а ум кънязь и цесарь. Не мози николиже погубити толикы высости, ни толика сана гонезни [достоинства высокого] житием слабыим (недостойным)» (VI 226b). Призыв этот в качестве заманчивого и недосягаемого идеала звучал на протяжении всего Средневековья и сохранил свою актуальность до наших дней.

Весь «Шестоднев» Иоанна — это практически развернутая *философия* божественного *творчества*, в которой Бог осмыслен как верховный творец, Художник, а весь универсум и человек — как его прекрасные творения, произведения божественного искусства. По сути дела вся система христианского миропонимания представлена в «Шестодневе» в эстетическом модусе, ибо рассматривается под углом зрения творчества и, более того, творчества неутилитарного, в результате которого возникает некое прекрасное произведение искусства — гармонически и целесообразно, по «закону искусства» (*словесемь хытрымь)* организованный универсум.

Если подходить к «Шестодневу» с позиций последовательного историзма и попытаться точно определить содержание этой универсальной книги, то труд болгарского мыслителя предстанет перед современным читателем не столько средневековой философией (хотя ее в нем много) и не столько средневековым богословием (хотя есть в нем и оно), сколько в прямом и полном смысле слова *средневековой эстетикой*. Тема творчества наряду с темой главного творения — человека пронизывает весь «Шестоднев», составляет его сквозную, глубинную идею. Вслед за византийскими мыслителями Иоанн рассуждает о творчестве на двух уровнях — божественном и человеческом. Преимущества верховного Творца он показывает, сопоставляя его с земным художником, в результате чего проясняются многие аспекты понимания древнеболгарским мыслителем и проблем творчества вообще, и конкретных вопросов искусства в частности.

Уже в Прологе вслед за Феодоритом Кирским Иоанн утверждает, что Бог и люди творят по-разному. Ремесленнику или художнику для создания каких-либо изделий требуются их готовые образцы, материалы и орудия труда, которые они заимствуют друг у друга. Богу же достаточно только помыслить, чтобы создать предмет, который никогда не существовал. «Не бо требуе ничесо же бог, чловечскые хытрости [ис-

кусства] друг другые требует» (Прол. 2a)[28]. Искусства нуждаются друг в друге. Кузнец не может ничего сделать, пока другие мастера не построят ему кузницу, а третьи не изготовят инструменты и т. д. Для творчества земному художнику требуется материал, инструменты, время, труд, умение *(хытрость)*, старание. Ни в чем этом не нуждается божественный творец, ему достаточно только проявить *волю (хотение)* (Прол. 2b). Даже в материале он не нуждается, так как все создал сам из небытия. «Удобь бо ему и от небытия и от бытия творити» (Прол. 5c). Человеческие искусства (хытрости) были изобретены для нужд людей. Особенности каждого вида искусства определяются материалом, с которым оно имеет дело. Искусство мастера по дереву носит один характер, а мастера по железу — иной (I 27d). От художника зависит, какой образ придать материалу и как его исполнить. В целом же творчество земного художника определяют две вещи — материал, из которого он творит, и его искусство *(хытрость)*, умение обработать этот материал, придать ему образ. В процессе творчества мастер берет материал, осмысливает образ предмета, который он желает сделать, и затем воплощает свой замысел в материале (I 28a). Не так творит Бог. Замыслив что-либо, он сразу создает предмет в единстве его формы и материала — «ту же и купьне помыслив, како утвари [творению] сеи быти ест, и образы еи подобьныя с вещию [материалом] роди» (I 28d)[29].

В каждом виде искусства человек применяет свои способы творчества, соответствующие материалу,— «своиськы куюждо хытрость на дело съвращает. Аще и на различье противу вещи [материала] различне творити нужда» (VI 224c). Так, живописный образ он начинает писать с головы, а затем пишет всю фигуру, кончая ногами. Статуи же, которые создаются из твердого материала (например, из меди), мастер отливает по частям, и затем соединяет все в единое произведение. Главной особенностью творчества художника является принцип *подражания*. Своим искусством он подражает внешнему виду живых существ, создает их подобия, лишенные жизни, души. Художник «ти сътворит без душя чловека, или льва, или коне, тъчию творя подобьно[30] образом» (VI 224cd). Не так творит «прехытрыи творьц». Он ничему не подражает, ибо является первопричиной всех архетипов, которые используют художники-люди, и его творения одушевлены, если речь идет о живых существах. Таким образом, в понимании искусств, прежде всего изобразительных, Иоанн занимает традиционную для антично-византийского мира позицию — они основываются на подражательном (миметическом) принципе, и эта позиция будет на многие столетия усвоена и староболгарской, и древнерусской эстетикой.

Для понимания метода «прехитрого» Творца Иоанну приходится внимательнее всматриваться в творчество реальных, земных мастеров. Показательно в этом плане, что приведенные рассуждения о работе живописцев и скульпторов, видимо, вывод из собственных наблюдений Иоанна. Во всяком случае Р. Айцетмюллер не находит здесь греческих параллелей. Изучение реальной художественной практики определило понимание Иоанном и земного, и божественного творчества. Даже там, где Иоанн пытается показать превосходство Бога над человеком в этой деятельности, он не всегда остается последовательным. Указав в одном месте, что Бог сразу творит замысленную вещь в единстве ее образа и

материала (см. выше: I 28d), он сам не очень ясно понимает, как это возможно. Более регулярным для него является представление о временной расчлененности этого акта: сначала Бог создал материю (вещь = u]lh), а затем из нее творил (почти как земной мастер) все остальное по образам, возникавшим у него. Об этом свидетельствуют, собственно, и шесть дней творения. «В пръвыи бо день створил бог вещи всего здания, — а в другые дни образы и утварь здания» (I 11d). И в другом месте, полемизируя с Платоном (Тим. 30ab), утверждавшим, что Бог лишь упорядочил хаотическую материю, существовавшую вечно, Иоанн опять настаивает на том, что Бог сначала сотворил из ничего материю, а затем из нее — весь видимый мир, все формы и образы (VI 225cd).

В целом Бог предстает в «Шестодневе» в виде идеального мастера, отдающего много сил и внимания своему творению. Начинает он его с добротного фундамента *(корение)*, которым Иоанн считает небо и землю. Как храм нельзя соорудить без фундамента, «такожде и утвари сея добротами нелзе просияти, еще здания сего начело не сияет» (I 7d). Аналогия Вселенной с храмом (домом), а Бога со строителем проводится Иоанном достаточно регулярно. «... Ти яко в полате преграда посреде премощена ест,— пишет он,— тако же и господь акы и един храм створи... посреде землю и вышниим небесем преграду небо второе сътвори и выше его воды» (I 12a). В результате активной творческой деятельности первого художника возникло прекрасное здание универсума, включающее в себя как видимые, так и невидимые элементы (I 17b)[31]. В нем в полной мере воплотилась мудрость Творца, достойная безмерного восхищения и по мере человеческих возможностей подражания. В первую очередь это касается главного принципа, на основе которого Творцу удалось объединить в гармоническое целое столь различные и даже противоположные элементы, как огонь и вода, земля и небо, твари материальные, плотские, и невидимые, духовные существа. Этим принципом Иоанн вслед за Василием Великим объявляет *любовь* (у Василия — φιλία). Создав множество различных частей и элементов мира, Творец «любовию неразменною все свезав в едино обьщство и съчетание съпряже, якоже и еже дроуг от дроуга далече местом сы, то акы въскраи ся его мнит съкупною любовию» (I 28d — 29a), т. е. даже то, что пространственно удалено друг от друга, всеобщей любовью представляется близким. Любовь, по мнению Иоанна, а он здесь поддерживает патристическую традицию, является основой космической гармонии, главным принципом бытия универсума и двигателем идеальной творческой воли.

Упорядоченность и разумность организации универсума, в частности небесных светил, вызывают у человека, по мнению Иоанна, сильную эмоциональную реакцию — удивление, восхищение, слезы радости: «Къто ся убо может достоине чюдити недоведимеи ширине и премудрствнеи благыни и величьству неиследенуму творчу и разуму и силе неприкладнеи никдеже [ни с чем не сравнимыми]! И то все помыслив реками слъзы пролеет из очию своею» (IV 124c). Великое произведение первого Художника воспринимается славянским мыслителем почти чисто эстетически. Хотя этот «эстетизм», как я уже указывал, сугубо средневековый, он всегда неразрывно связан с определенной пользой эстетического объекта, которая в какой-то мере и сама высту-

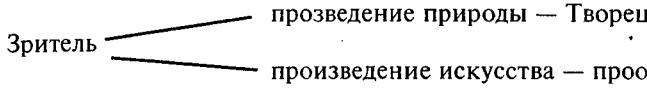
пала для средневекового человека источником радости и наслаждения. Вообще эмоционально-эстетическая оценка произведений как божественного Творца, так и земного мастера занимает у автора «Шестоднева» видное место. Из приведенной выше цитаты (I 7d) видно, что для Иоанна «сияет красотами» и само «здание» универсума, и его фундамент («начало»). Когда воды были собраны в определенные места, просияла и красота земная (III 80b). Даже на самого Творца Иоанн распространяет эстетическую оценку: «сладък и бесприклада [несравним ни с чем] творьц» (I 9c). Интересно, что эту фразу Иоанн добавляет от себя в почти дословный перевод текста Василия Великого, т. е. перед нами элемент собственно славянского эстетического сознания, так сказать, славянские вариации на темы византийской эстетики.

Восхищаясь красотой (сиянием) и совершенством произведений творческого гения, средневековый болгарский мыслитель делает принципиальное различие между предметами и явлениями природного мира (= произведения божественного Творца) и произведениями искусства. Когда человек видит изображенный на стене красками портрет князя во всей его красе — «в сраце [рубашке] златами нищьми [нитями] шьвена, и на выи гривну злату носяща, и поясом вълрьмитом препоясана, и по плещма бисром покыдана, и мьч носяща злат», — он удивляется ему и думает, а как же прекрасен сам оригинал, если таков образ — «како тъ си сам будет истовыи [в действительности] красен, ели то образ сиць его ест чюден» (I 25bc). Произведение искусства понимается здесь чисто миметически (как подражание); изображение не является самоцелью, а от него (его красоты) восприятие средневекового человека обязательно устремляется дальше — к объекту изображения, к оригиналу, запечатленному в образе. Из красоты образа, полагает Иоанн, познается более высокая красота первообраза — «въ образе бо ся познавает доброта [= красота], ея же образ тъ ест» (VI 208b). Схема художественной коммуникации здесь выглядит следующим образом: *зритель — произведение* (изображение) — *изображаемое*. Художник в этой системе для средневекового сознания как бы не существует, хотя его мастерство оценивается достаточно высоко, но лишь как подсобное средство для создания максимально совершенного центрального звена системы — произведения. Напротив, при восприятии произведений божественного Творца (в первую очередь красоты предметов и явлений природы), которые были созданы не по миметическому принципу, внимание зрителя переключается («возводится») от произведения к самому Творцу.

Так, одним из прекраснейших, по мнению средневекового мыслителя, творений является видимый свет. Он освещает и украшает все мироздание, радует людей, и Иоанн не устает восхищаться его красотой: «колико [=како ли] мы можем и[з]глаголати или съказати доброту световную» (I 23d). Свет создан Богом на радость («на сласть и чьсть сътвори» (людям, и его природа и красота превосходят их понимание — «его же (света. — *В. Б.*) естьства ни домыслити ся можем чловечим умом коль ест красно» (I 32bc). Мыс́ль человеческая невольно восходит от неописуемой красоты света к его Творцу — человек «световьную сию доброту видет, достоини сут дивитися и к творьцу световноому мыслию възлетети и поклонитися ему , и прославити и» (I 25c). Таким образом, в случае с восприятием природной красоты, или, в понимании средневековых мысли-

телей, творений божественного Художника, устанавливается иная коммуникативная цепь: *зритель — произведение — Художник.*

Обе описанные цепочки вместе составляют картину художественно-эстетической коммуникации, в результате которой, по убеждению средневековых книжников, осуществляется постижение человеком и видимого мира, и его творца. От красоты произведений природы зритель восходит (умом) к ее творцу, а от красоты произведений искусства — к изображаемому оригиналу.



Это понимание коммуникативного аспекта творчества вообще и искусства как одной из форм человеческой деятельности в частности, с большой полнотой выраженное в «Шестодневе» Иоанна, лежит в основе всего средневекового, в том числе византийско-славянского, эстетического сознания.

Средневековый человек, а из материалов «Шестоднева» это видно с особой ясностью, различал два типа творчества и соответственно два типа произведений, соответствующих каждому из них. Первый — это *демиургическое* творчество — создание произведений (предметов, явлений), никогда не существовавших на основе оригинального замысла творца; второй — *миметическое* — создание *образов* вещей, существующих или существовавших. Только второй вид творчества присущ человеку.Однако в представлении средневековых людей он отнюдь не является недостойным, ибо основы его заложены самим Богом. Именно с его помощью Творец создал лучшее и прекраснейшее свое произведение — человека, использовав в качестве оригинала самого себя. И хотя Бог и в этом случае творил не как человек, тем не менее именно здесь был дан, по мнению средневековых мыслителей, первый пример создания образа «по подражанию» оригиналу, который затем и использовали художники.

Не обошел вниманием Иоанн Экзарх и символико-аллегорический аспект византийской эстетики. Вслед за Севериаком Габальским он повторяет некоторые традиционные толкования. Херувимы, окружающие престол господа, закрывают крыльями лицо и ноги не для того, чтобы скрыть их, но желая показать, «якоже не ислеждено ни достижимо умом рождьство его и коньц; бес коньца бо ест» (II 44d). Двенадцать крыльев херувимских означают двенадцать апостолов; четыре крыла — символ четырех евангелистов и т. д. (II 44d). Дым же в храме иудейском — «опустению ест образ» (II 45b). Растительный мир отражает (знаменует) картину человеческой истории. Создав прекрасные цветы, Бог снабдил затем некоторые из них шипами, а между другими взрастил волчцы и тернии в знак грехопадения, наполнившего прекрасную до того жизнь человека страданиями и печалями (III 104 b). Символико-аллегорические толкования, однако, нечасто встречаются у болгарского мыслителя, и в каждом случае их использования он дословно переводит византийский оригинал, ничего не добавляя от себя. Этот способ мировосприятия пока оставался чужд славянскому эстетическому сознанию, поэтому он и не привлекает особого

внимания одного из первых славянских мыслителей. Для эстетического восприятия Иоанна и всего древнеславянского мира характерен не символический, но конкретно-пластический и даже буквалистский способ восприятия искусства, как изобразительного, так и словесного. Сталкиваясь в словесных текстах и в изобразительном искусстве с некоторыми отклонениями от буквального (логически непротиворечивого) или чисто подражательного изображения, он вынужден развести два типа отображения в человеческом творчестве — «*по обычаю*» и «*по истине*». Когда описание или изображение буквально следует за изображаемым, является точной копией или даже двойником его, это изображение «по истине», а когда оно в чем-то отклоняется от оригинала, это не тождественное изображение, но бытующее в силу традиции — «по обычаю».

Так, известный библейский образ «и вси людие видеаху глас» (Исх. 20, 18), характерный для древнееврейской поэтики[32], Иоанн рассматривает как традиционный, но не отражающий реальной действительности: «по обычаю то рече, а не по истине; нест бо льзе видети гласа николиже, нъ слышати тъчию» (I 22a). И таких мест много в Писании, когда события изображаются не точно «по истине» *(не стрьмь)*, но «по подобию», «по обычаю», когда подобие между образом и оригиналом состоит не в тождестве естества («не сут естьством тождьства»), но в тождестве наименования только («имены бывают тождьства по обычаю»). Так и изображение человека или коня называется человеком или конем, но «не поистине ест стрьмь тако» (I 22bc). Сам Иоанн отдает явное предпочтение предельно тождественным образам, выполненным «по истине», оставаясь целиком и полностью в русле древнеславянского эстетического сознания.

Итак, анализ первых основных памятников славянской письменности, возникших в IX в., показывает, что средневековая славянская культура начинала с активного усвоения и творческого переосмысления применительно к особенностям славянского образа жизни и миропонимания основных традиций византийской культуры. На славянскую почву были перенесены новые духовные ценности, в том числе и эстетические, которые в соединении с местными и составили фундамент средневековых духовных культур южных и восточных славян. Если мы вспомним, что и «Жития» Константина и Мефодия, и «Поучения» Климента Охридского, и особенно «Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского получили в последующие столетия достаточно широкое распространение на Руси, то мы должны по достоинству оценить значение начальной славянской книжности для становления русской средневековой культуры и эстетики в частности.

Сильные творческие импульсы получала русская культура из Болгарии и в последующие периоды, в частности во второй половине XIV — начале XV в., когда Русь познакомилась с трудами Евфимия Тырновского, митрополита Киприана, Григория Цамблака, восприняла от тырновской школы книжников приемы повышенной эстетизации речи — стиль «плетения словес» и получила новые произведения византийских авторов в славянских переводах. Специальную страницу в истории православной эстетики занимает и средневековая сербская эстетика, исследования которой начались в Сербии только в последние годы[33]. В Средние века на Руси работало немало сербов, болгар, греков, внесших

свой вклад в развитие русской культуры. На трудах некоторых из них, ставших достоянием собственно русской культуры, я останавливаюсь подробнее в следующем разделе.

Примечания

[1] «Проглас» цит. по: *Лавров П. А.* Материалы по истории возникновения древней славянской письменности. Л., 1930. С. 196-197. Подробнее см.: *Велчев В.* «Прогласът към евангелието» — възвестяване на културното самоопределение на славянския етнос // Език и литература. Кн. 4. София, 1982. С. 17-34.

[2] Подробнее об этом периоде в болгарской литературе см.: *Георгиев Е.* Разцветът на българската литература в IX-X век. София, 1962; *Ангелов Б. С.* Страници из историята на старобългарската литературы. София, 1974. Художественно-эстетическим аспектам древнеболгарской литературы посвящена монография: *Станчев К.* Поетика на старобългарската литература. София, 1982.

[3] Текст цит. по: *Лавров П. А.* Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности. С. 1-39 (с указанием в скобках ЖК и главы); русский перевод и комментарии см.: Сказания о начале славянской письменности. М., 1981.

[4] *Ševčenko I.* The Definition of Philosophy in the Life of Saint Constantin // For Roman Jacobson: Essays on the Occasion of His Sixteenth Birthday. The Hague, 1956.

[5] *Флоренский П.* Собр. соч. Т. I. Париж, 1985. С. 70-71.

[6] См.: *Dujcev J.* Constantino-Filosofo Cirillo et Giovanni VII Grammatico // ЗРВИ. Т. XII. 1970. Подробному анализу этого диспута в контексте византийской иконоборческой проблематики посвящена статья: *Thümmel H. G.* Die Disputation über die Bilder in der Vita des Konstantin // BS. T. 46. Fasc. I. 1985. S. 19-24. Тюммель приходит к выводу, что в частностях аргументация Константина носит оригинальный характер (Ibid. S. 24).

[7] Интересно, что это понятие несколько отличается здесь от платоновского понимания искусства как «подражания подражанию», хотя в целом развивает тот же принцип поступенчатого отображения.

[8] Ему посвящена большая научная литература, см., напр.: *Ундольский В. М., Лавров П. А.* Климент, епископ словенский. М., 1895; *Туницкий Н. Л.* Климент, епископ словенский. Сергиев Посад, 1913; *Тодоров Ц.* Климент Охридски. София, 1945; *Мечев К.* Климент Охридски. София, 1966. Сочинения Климента цит. по : *Климент Охридски.* Събрани съчинения. Т. 1. Ред. Б. Ангелов, К. Куев, Х. Кодов. София, 1970 (с указанием в скобках страницы).

[9] О влиянии «Шестоднева» на эстетическое сознание Владимира Мономаха и автора «Слова о погибели русской земли» см.: *Лихачев Д. С.* «Шестоднев» Иоанна Экзарха и «Поучение» Владимира Мономаха // Вопросы теории и истории языка. Л., 1963. С. 187-190; *Его же.* «Слово о погибели Русской земли» и «Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского // Русско-европейские литературные связи. М., Л., 1966. С. 92-96.

[10] Подробнее о творчестве Иоанна Экзарха см.: История на българската литература. Т. 1: Старобългарска литература. София, 1962. С. 52 и слл.

[11] В данной работе использовано последнее научное издание «Шестоднева» Р. Айцетмюллера: *Aitzetmüller R.* Das Hexaemeron des Exarchen Johannes. Bd I-VII. Graz, 1958-1975 (с указанием в скобках номера книги и столбца).

[12] См.: *Бъчваров М. Д., Пейчев Б. Б.* «Шестодневът» на Йоан Екзарх Български (Светоглед и етика) // *Йоан Екзарх.* Шестоднев. София, 1981. С. 31.

[13] Там же. С. 18. О художественных особенностях «Шестоднева» см.: *Lägreid A.* Der rhetorische Stil im Sestodnev des Exarchen Johannes. Wiesbaden, 1965; а также: *Георгиев Е.* Разцветът на българската литература в IX-X век. София, 1962. Эстетическую окраску гносеологии Иоанна отмечает Н. Кочев: *Кочев Н. Ц.* Философската

мисъл във Византия IX-XII в. (Проблеми на философската мисъл във Византия и българската държава). София, 1981. С. 74-75. В другом месте Н. Кочев пишет: «Мысль Иоанна Экзарха имеет подчеркнуто эстетически-гносеологическую направленность» *(Кочев Н.* Йоан Екзарховото виждане за красивото отразене в неговия «Шестоднев» // Проблеми на културата. Кн. 5. София, 1980. С. 104.

[14] К сожалению, эстетические взгляды автора «Шестоднева» до сих пор изучались только фрагментарно. См., в частности: *Панченко А. М.* Некоторые эстетические постулаты в «Шестодневе» Иоанна Экзарха // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Т. 1. М., 1976. С. 32-41; *Кочев Н.* Йоан Екзарховото виждане за красивото отразене в неговия «Шестоднев» // Проблеми на културата. Кн. 5. С. 101-117.

[15] Согласно частотному словарю Р. Айцетмюллера (Das Hexaemeron. Bd VII), *красота* встречается в тексте всего 11 раз, *красити* — 5, *красьнъ* — 15, *лепота* — 25, *лепъ* — 30, *доброта* — 35, *добръ* — около 200 (не все из них в эстетическом значении) и один раз — *добрекрасьнъ* (VI 255c), которым Иоанн перевел греческое eujprephv» у Севериана Габальского.

[16] Подробнее о «картине мира» в «Шестодневе» см.: *Jaksche H.* Das Weltbild im Sestodnev des Exarchen Johannes // Welt der Slaven. T. V. 1959. S. 258-301.

[17] Перевод из: *Severiani Gabalorum.* In mundi creat. VI // PG 56, 447. Указания на греческие источники даются по Р. Айцетмюллеру.

[18] См.: IV 144a и сл.; V 174a и сл.

[19] Ср.: Basilii Caesar. Homil. IX in Hexaem. // PG 29, 92.

[20] Ср.: Ibid. // PG 29, 36.

[21] Интересно заметить, что в II 70c Иоанн переводит греческое τέρψις (наслаждение) как «красота». См. эту фразу ниже.

[22] Перевод: «Не очам Божиим дают красоту им самим созданные произведения; он имеет не такое восприятие [понимание] красоты, как мы; [для него] прекрасно то, что создано искусным словом [или по искусному закону] и направлено на благую конечную цель».

[23] Неоднозначным выражением «словесемь хытрымъ съвръшено» Иоанн переводит греческое τὸ τῷ λόγῳ τῆς τέχνης ἐκτεσθὲν (PG 29, 76), которое в данном контексте означает «совершенное по закону искусства».

[24] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Проблема человека в патристической философии // ЗРВИ. Т. XXIV-XXV. 1986. С. 9-24.

[25] Подробнее см. там же; *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности. С. 147 и слл. и Главу 2 Раздела «РАННЕЕ ХРИСТИАНСТВО» данной книги.

[26] Р. Айцетмюллер справедливо полагает, что здесь описка, и предлагает читать вместо словесемь — деломь (как читается и в греческом тексте Севериана, который перелагает здесь Иоанн).

[27] Ср.: Severiani Gabalor. // PG 56, 436.

[28] Ср.: Theodoreti Cyrensis // PG 83, 916.

[29] Ср.: Basil. Caesar. // PG 29, 33. Интересно заметить, что словом «образъ» Иоанн переводит Василиево εἶδος, а емким термином «вещь» — ὕλη (материя, материал).

[30] В одном из вариантов, как отмечает издатель, стоит «подобиа».

[31] Ср.: Basil. Caesar // PG 29, 13.

[32] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Эстетика Филона Александрийского // ВДИ. 1975. № 3 (133). С. 69.

[33] См.: *Лазич М.* Православна естетика Стефана Првовенчаног. Призрен, 1994; *Его же.* Естетика Доментијанових житија. Подгорица, 1997. Эстетическая проблематика и особенно специфика средневекового славянского художественного мышления затрагивается и в литературоведческих трудах по сербской словесности. См.: *Кашанин М.* Српска књижевност у средњем веку. 2 -е изд. Београд, [1990]; *Богданович Д.* Историја старе српске књижевности. 2-е изд. Београд, 1991; многие работы Дж. Трифуновича.

Глава 1

Духовное как эстетическое

Первые века русской средневековой культуры, приходящиеся в основном на период Киевской Руси, пронизаны светлой радостью узнавания нового, открытия неизвестного. В свете нового миропонимания иными предстали перед славянином и мир природы, и сам человек, и их взаимоотношения, не говоря уже о духовном абсолюте, осветившем все давно вроде бы знакомые вещи и явления новым светом. До бесконечности раздвинулись традиционные достаточно узкие горизонты — географический и исторический, социальный и духовный.

Осознавая все это, а главное — себя целью и венцом творения, образом самого Творца, человек с детской непосредственностью радовался открытию мира. Радостным мироощущением наполнены вся его жизнь и творчество, им одухотворено его эстетическое сознание; оно выступало, наконец, важным стимулом быстрого взлета культуры в Киевской Руси.

Всматриваясь как бы в только что открывшийся ему мир — в природу, в историю, в общество, в самого человека и в творение рук его, — древний русич прежде всего переживает все это эмоционально-эстетически — он радуется, изумляется, удивляется, скорбит, страшится, восхищается. В этих эмоциональных реакциях на мир, зафиксированных древними книжниками, и выявляется комплекс его эстетических представлений.

Что же больше всего радовало, доставляло духовное наслаждение? Опираясь на дошедшие до нас литературные источники, мы можем заключить, что таковым для древних русичей была в первую очередь открывшаяся им с принятием нового мировоззрения сама сфера духа, которая до этого оставалась у восточных славян вне поля их осознанного внимания.

Книжная мудрость, сами книги были источником духовного наслаждения, радости приобщения к истине. Уже Иларион, автор «Слова о законе и благодати» (середина XI в.), имел круг образованных читателей, «насытившихся книжной сладостью». Ведь не «къ неведущимъ бо пишемъ, нъ преизлиха насыштъшемя сладости книжныа» (Слово 169б), — писал он. Древнерусские писатели сравнивают наслаждение, получаемое от книг, со сладостью меда и сахара, подчеркивая, что последняя значительно слабее. У Кирилла Туровского (ум. до 1182) находим такое сравнение: «Сладко бо медвеный сот и добро сахар, обоего же добрее книгий разум: сия убо сокровища вечныя жизни» (ТОДРЛ 12, 340).

Традиционным становится для русского книжника сравнение своего труда с трудом пчелы, собирающей сладость по многим цветам. Средневековый писатель также видел свою заслугу прежде всего в том, что он собрал «сладость» знаний по многим книгам и изложил ее для своих читателей. Даниил Заточник (XII или XIII в.) не без гордости писал: «Азъ бо, княже, ни за море ходилъ, ни от философъ научихся, но бых аки пчела, падая по розным цветом, совокупляя медвяныи сотъ; тако и азъ, по многим книгамъ истьбирая сладость словесную и разум, и съвокупих аки в мех воды морскиа» (ПЛДР 2, 398). Составитель «Киево-Печерского патерика» выражает читательскую реакцию: «...еже мы почитающе, наслаждаемся духовныхъ тех словесь» (562).

Чтение доставляло древнерусскому человеку радость. Он не просто получал новые знания, которые мог использовать в своей жизни, но еще и наслаждался и ими, и процессом их получения — чтением. Понятно, что это переживание относилось к знаниям необыденного характера — к знаниям духовным, к сакральной мудрости, которая далеко не вся в представлении средневекового человека была доступна разуму. Именно эта ее неполная открытость пониманию и направленность на глубинные истоки бытия, на его первопричины, ее соприкосновение с вечным и непреходящим и доставляли первым русским читателям неописуемое наслаждение.

Вчитываясь в тексты древнерусских авторов, мы замечаем интересную особенность общественного сознания того времени. Многие явления, связанные так или иначе с новой религией, вызывали у древних русичей, принявших ее , светлую радость, особое ликование. Уповая на обещанную грядущую райскую жизнь, человек Древней Руси уже в этой жизни испытывал наслаждение от всего, лишь *указывавшего* ему на блаженство «будущего века». А таковым для него выступала новая вера во всех ее проявлениях и шире — вся сфера духовности, в которую Русь окунулась, приняв христианство.

Наряду с книгами источником глубокой радости были беседы с подвижниками, посвятившими всю свою жизнь духовному служению. Десятки паломников и окрестных жителей постоянно стекались к пещерам и кельям пустынножителей, чтобы послушать их или спросить о чем-то, получить благословение. Летописец Нестор (1050-е — начало XII в.) в «Житии Феодосия Печерского» неоднократно указывает, что и князья, и простые люди часто приходили к Феодосию *насладиться* «медоточивыми речами», исходившими из уст его[1].

Здесь нам открывается существенная особенность древнерусского эстетического сознания. Русичи шли к подвижникам в первую очередь с неутилитарной целью — именно *насладиться* их речами, насладиться мудростью. Они, как правило, приходили к мудрым старцам за советом по какой-либо житейской проблеме или вопросам веры, но мало кто из них использовал эти советы в реальной жизни. Главная цель посещения монастырей, скитов и пустыней состояла в желании увидеть и услышать живого носителя святости, в общении с существом, уже в этой жизни воспарившим над ней, знающим сокровенные тайны, невыразимые человеческим языком. Именно ради сокровенных знаний и тянулся человек к подвижнику. Именно сокровенное непонятно каким обра-

зом, — но не в буквальном содержании речи, а скорее в интонациях, ритмике, тембре голоса и даже где-то меж самих звучащих слов, в потоке изливаемой им духовной энергии — содержалось в его беседе, придавало ей невыразимое благозвучие, «медвяную сладость», доставлявшую слушателям духовную радость. И уходили они от старца не только с запасом житейских советов. но с просветленным духом, легким сердцем, чистой ликующей душой. Обретенные духовные ценности не поддаются словесному выражению, однако устойчивое обозначение эмоциональной реакции на них как «наслаждение», «сладость» позволяет заключить, что мы имеем дело с чисто средневековым типом духовно-эстетического отношения, практически утратившего свою значимость и поэтому не сразу воспринимаемого как таковое человеком XX в. В период формирования средневековой эстетики на Руси оно было, однако, господствующим, определяя во многом и специфику эстетического сознания того времени, и его художественную культуру.

Все *знаменующее собой сферу духа*, указывающее на нее и направляющее так или иначе к ней человека доставляло древнему русичу духовную радость, постоянно противопоставляемую им чувственным наслаждениям.

Славянам, привыкшим не отказывать себе в земных радостях, «Киево-Печерский патерик» — одна из популярнейших книг того времени — внушает, что все беды человеческие проистекают от страстей, поработивших человека еще со времен Адама. Созданный руками самого Бога и предназначенный для жизни духовной, Адам «земнаа любя, къ сласти поплъзеся, и сласти ему преложишася, и обладанъ бысть оттоле род человечь страстию, и въ ины сласти уклонисия, и боримы есмы всегда» (ПЛДР 2, 538). Истинность этих слов ни у кого не вызывала сомнений, хотя, конечно, далеко не все в древнерусском мире считали власть страстей губительной и осуждали ее. И вот русские книжники, начиная с Илариона, активно и последовательно внедряют в общественное сознание идею предпочтения духовных наслаждений.

Только не постигшие истину пекутся о земных благах («о земленых веселяхуся»), полагает Иларион, христианам же уготованы наслаждения небесные. Само христианское учение обозначается Иларионом в эстетической терминологии. Обращаясь с риторическими вопросами к князю Владимиру о том, как пришел он к христианству, Иларион вопрошает: «Откуду ти припахну воня (благоухание) Святаго Духа? Откуду испи памяти будущая жизни сладкую чашу? Откуду въкуси и виде яко благъ Господь?» (Слово 188а).

Кирилл Туровский возвещает, что толкование (понимание смысла) пророчеств доставляет наслаждение: «Се убо пророчество разумеюще веселимся».

«Киево-Печерский патерик» призывает монахов духовно радоваться, созерцая гробницу усопшего святого: «Днесь нам, братие, радоватися и веселитися духовно подобаетъ и благоукрашатися и праздновать радостно, имуще всегда пред очима нашима раку преподобнаго отца нашего Феодосиа» (ПЛДР 2, 460).

Особую радость вызывают у христиан воспоминания о событиях священной истории, эмоционально пережить которые помогают им

церковные праздники, посвященные этим событиям. Об атмосфере духовной радости религиозных праздников много писал Кирилл Туровский. Если уже золотая цепь, унизанная жемчугом и драгоценными камнями, радует глаз и сердце видящих ее, то тем более приятна нам «духовьная красота, праздьници святии, веселяще верьныих сердца и душа освящающе» (ТОДРЛ 13, 419). Духовной красотой праздника наслаждаются на земле и на небе; ее воспевают небесные чины, люди и даже «горы и холми точат сладость». На праздник Вознесения, пишет Кирилл, весь универсум пронизан весельем и радостью — «небеса веселяться, своя украшающе светила... земля радуеться... и вся тварь красуеться, от Елеоньскыя горы просвещаема» (15, 341). Люди украшают праздник «песнями, яко цветы», воспевая славословия. Все в мире ликует, прозревая в празднике высшие истины бытия, жизнь вечную. «Да поистине сий праздник, — пишет Кирилл о Вознесении Христовом, — пълн есть радости и веселиа! Радость на небесех, възнесъшюся Христу к Отцю, и на земли веселие всей твари, обновльшися от истления» (343).

Конечно, далеко не каждый человек Древней Руси вдумывался в философско-религиозный смысл того или иного праздника, но каждый (а праздники очень скоро стали всенародными) знал, что празднуется нечто возвышенное и достойное ликования. Высокий смысл празднуемых событий если не понимал до конца, то хорошо ощущал каждый участник такого праздника. А чтобы не ломалась традиционная хронология и сакральная значимость праздников, к которой издревле привыкли славяне, многие христианские праздники постепенно заняли место языческих и в народном сознании новое, не совсем понятное содержание их получило глубинное подкрепление за счет соотнесенных с ними языческих архетипов и древних мифологем.

Духовную радость, восторг и умиление испытывали древние русичи от соприкосновения с христианскими святынями, от посещения святых мест, особенно связанных с жизнью Христа. Этими чувствами проникнуты все сохранившиеся до наших дней описания так называемых «хождений» («хожений») по святым местам.

Игумен Даниил, посетивший в начале XII в. Палестину, так описывает эмоции русских, перед которыми открылся вид на Иерусалим: «И бываеть тогда радость велика всякому христианину, видевше святый град Иерусалимъ; и ту слезамъ пролитье бываеть от верных человекъ. Никто же бо можеть не прослезитися, узревъ желанную ту землю и места святаа вида, иде же Христосъ богъ нашь претрьпе страсти нас ради грешных. И идуть вси пеши с радостию великою къ граду Иерусалиму» (ПЛДР 2, 32).

Здесь мы встречаемся с выражением духовного наслаждения особого рода. Радость от соприкосновения со святыней, с возвышенным соединена со слезами сострадания и умиления. Святыня эта живо напоминала средневековому человеку о страданиях и позорной смерти, которые и ради него тоже претерпел Сын человеческий; и он сострадал ему. Но это сострадание не житейскому несчастью какого-то человека, а сострадание Богу, претерпевшему поругание и мучительную смерть, воскресшему и искупившему своими страданиями и смертью грехи человечес-

кие. Это сострадание родственно состраданию зрителя трагическому актеру, но оно осложнено здесь осознанием истинности, реальности происшедшего события и его сакральной и именно позитивной значимости для каждого человека. Если попытаться описать подобное эмоциональное состояние в традиционных категориях эстетики, то, судя по характеристике Даниила, оно складывается из одновременного переживания *возвышенного* и *трагического*, смягченного чувством просветленного *умиления*. Это сложное эмоционально-эстетическое переживание, которому сами средневековые люди не нашли словесного обозначения, а современной науке его трудно обозначить, так как оно редко встречается в эмоциональной жизни людей XX в.

Для средневекового человека оно было достаточно регулярным. Он переживал его не только при посещении святых мест (что было уделом лишь единиц), но и на любой Литургии, в процессе которой повторялась мистерия страстей Христовых и особенно в дни Великого поста и в праздники, и в дни памяти христианских мучеников. Более того, созерцание икон и храмовых изображений страстей и распятия Христа и изображений сцен мученичества древних праведников вызывало у древнерусского человека именно это сложное и трудно описуемое чувство *возвышенно-трагического умиления*.

Интересно описывает Даниил духовную радость, которая возникает при созерцании божественного света, исходящего от гроба Господня на Пасху. Всех видящих этот свет охватывает особое чувство: «Така бо радость не можеть быти человеку, ака же радость бываетъ всякому христианину, видевши светъ божий святый».

Главное же духовное наслаждение, согласно «Киево-Печерскому патерику», ожидает человека в мире ином, когда он в сонме праведников будет приобщен к «неизреченных онех небесных красоть» неиссякаемой пищи духовной (ПЛДР 2, 474), когда, как надеялся Феодосий Печерский, мы войдем в божественный покой и «оноя радости неизглаголанныа насытимся» (ТОДРЛ 5, 183).

Общественное сознание Киевской Руси, открыв бытие духовной сферы, восприняло ее в первую очередь *эстетически*, усмотрело в ней высшую красоту, т. е. обрело новый *эстетический идеал*. Обостренная эстетическая реакция на духовные феномены, эстетическое прежде всего восприятие многообразных явлений духовной культуры особенно характерны для первого этапа истории русской эстетики, этапа активного приобщения к достижениям мировой культуры, счастливого времени бесконечных открытий и обретений.

Примечание

[1] См.: ПЛДР 1, 322, 340, 380.

Глава 2

Очарованье лепотой

Усмотрев эстетический идеал в духовной сфере, древнерусские книжники связали с ним и основные свои представления о прекрасном. Все то, что доставляло человеку духовное наслаждение, обозначалось ими как прекрасное. Таковой прежде всего почиталась сфера небесных чинов, «царства небесного», но эта красота мыслилась «неизреченной», неописуемой. Прекрасным почитался на Руси духовно-нравственный облик человека. Князь Владимир, по выражению Илариона, «красовался» своим духовным обликом — «правдою бе облеченъ, крепостию препоясанъ, истиною обутъ, съмысломъ венчанъ и милостынею яко гривною и утварью златою красуяся» (Слово 194а). Однако духовная красота привлекала человека Древней Руси не столько сама по себе, сколько своей выраженностью в чувственно воспринимаемых предметах и явлениях, которые он также и с большим энтузиазмом почитал за прекрасные. Отсюда и красоту духовную, в частности «царства небесного», он постоянно стремился представить себе по аналогии с земной красотой, только возведенной в более высокую степень совершенства. Популярными, например, были на Руси различные апокрифические изображения красоты рая земного и небесного. Рай земной, находящийся где-то «за морем», изобилует удивительными деревьями, цветами и плодами, которые никто никогда не видел. Прибывшего в небесный рай поражает ослепительное сияние — «светъ седмерицею (в семь раз!) светлеи сего света», но также и необычайные яства, вкус которых невозможно описать словами — «несть бо имъпритъча (ничего подобного) на семъ свете. Их же бо сласти и воне (запаха) человечьска уста не могутъ исповедати. Простая же ядь (еда) яко и млеко и медъ» (ПЛДР 2, 160).

Ярко выраженный, чувственно воспринимаемый характер духовной красоты был присущ эстетическому сознанию самых широких слоев древних русичей (отклики чего мы находим в фольклоре, особенно в сказках) и сохранял свою актуальность на протяжении всей истории Древней Руси. Здесь мы сталкиваемся как раз с тем пластом эстетического сознания, который опирался на ощущение глубинного родства древнего человека с природой и основы которого были заложены еще в дохристианский период. В апокрифических сказаниях о рае древний русич нашел новый поворот хорошо известного ему мотива идеализации природы и окружающего его быта и более современную форму его выражения. Понятно, что он с воодушевлением воспринял эти представления.

Древнерусские книжники не увлекались столь примитивными кар-

тинами реализации духовной красоты, но и их внимание постоянно привлекают те или иные формы выражения и знаки духовности, которые обозначаются ими, как правило, в эстетической терминологии.

Не уставая восхищаться красотой, совершенством и многообразием природного мира, русич усматривает теперь в нем выражение высшей творческой мудрости и, радуясь красоте творения, славит Творца. «Великий (велик) еси, господи, и чюдна дела твоя...— восклицает Владимир Мономах,— иже кто не похвалить, не прославляеть силы твоея и твоих великых чюдес и доброт, устроенных на семъ свете: како небо устроено, како ли солнце, како ли луна, како ли звезды, и там и свет... зверье розноличнии, и птица и рыбы украшено твоимъ промыслом, господи! И сему чюду дивуемъся, како от персти создавъ человека, како образи розноличнии въ человечьскыхъ лицих» (ПЛДР 1, 396; 398).

Как правило, древнерусские книжники не стремятся к описанию природной красоты. Обычно они ограничиваются лишь указанием на красоту того или иного места; развернутая экфраза не характерна в целом для древнерусского эстетического сознания. Одно из немногих исключений из этой закономерности представляет известный автор путевых записок игумен Даниил. Описания, встречающиеся в его «Хождении», несомненно, отражают один из аспектов эстетического сознания человека Киевской Руси, хотя они и не получили широкого распространения в литературе того времени.

Даниил, хотя и любуется красотой «святых мест», далек от чистого эстетизма. В его описаниях красота невольно соединяется с пользой для человека; в прекрасном пейзаже его глаз подмечает в первую очередь то, что полезно человеку. Едва ли не единственным образцом во всей литературе Киевской Руси неутилитарного описания природной красоты является Даниилово изображение горы Фавор. «Фаворьская же гора чюдно и дивно, и несказанно, и красно уродилася есть; от бога поставлено есть красно и высоко велми и велика; и есть посреди поля того красного, яко же стог кругол; гора та уродилася есть красно; и есть кроме всех гор подале. И течет река подле гору ту по полю доле. И есть по всей горе Фаворьсте росло древо всякое: смоковь, рожьцы и масличие много зело. Вышши же есть Фаворьскаа гора всех, сущи окресть ея, и есть уединена кроме всех горъ, и стоитъ посреди поля красно зело, яко стогъ будеть гораздо зделан, кругло и высоко велми и великъ ободом (в окружности)» (ПЛДР 2, 96). Из этого описания видно, что в качестве характеристик природной красоты у древнерусского автора выступают *величина, высота, округлость, выделенность в пространстве, «искусная сделанность»*. Гора прекрасна потому, что она напоминает произведение рук человеческих — искусно сделанный стог. Природа осмысливается средневековым автором как произведение и оценивается им во многом по критериям, с которыми он подходил к произведениям рук человеческих; даже и деяния Бога мерит человек по своей мерке. В природных закономерностях, в ее совершенстве и упорядоченности усматривал средневековый автор следы высокого мастерства, некоего устройства, которое он и называл красотой. «Красота же строй есть некоего художника»,— мог повторить древнерусский книжник вслед за автором популярной на Руси с XI-XII в. «Повести о Варлааме и Иоасафе»[1]. Ус-

мотрение в природе глобальной устроенности, подчиненности всех ее элементов каким-то (непонятным еще) общим закономерностям возбуждало удивление и восхищение у человека Древней Руси, наводило на мысль об аналогии с произведениями человеческого искусства, а сам «строй» оценивался им как красота.

Библейская мифологема о грехопадении первого человека, видимо, так сильно поразила воображение древнерусских писателей, что в литературе Киевской Руси мы чрезвычайно редко встречаем описания физической красоты человека. Она , как правило, только называется в одном ряду с другими лаконичными характеристиками, из которых древнерусский писатель складывал идеализированные образы своих героев.

Развернутый идеальный образ князя дан в «Сказании о Борисе и Глебе»: «Сь бо благоверныи Борисъ благога корене сын послушьливъ отцю бе, покаряяся при всемь отцю. Телемь бяше красьнъ, высокъ, лицьмъ круглъмь, плечи велице, тънъкъ въ чресла, очима добраама, веселъ лицьмь, рода (возрастом) мала и усъ младъ бо бе еще светяся цесарьскы, крепъкъ телъмь, вьсячьскы украшенъ акы цветъ цвьтом въ уности своеи, в ратьхъ храбъръ, въ съветехъ мудръ и разумьнъ при вьсемь и благодать божия цветяаше на немь» (ПЛДР 1, 302).

Лаконично, но выразительно начертанный здесь образ юного Бориса станет идеалом для всей художественной культуры Древней Руси. Последующие летописцы при описании русских князей и живописцы при изображении воинов-мучеников и князей на стенах и столпах храмов будут постоянно использовать в своем творчестве этот ранний словесный прототип.

Духовная красота обладала в глазах древнерусского мыслителя самодовлеющей ценностью и не нуждалась в красоте физической. Напротив, последняя приобретала особую значимость лишь как знак и указатель на красоту духовную. Физическая красота юного князя Бориса, князя-мученика, погибшего от руки сводного брата, для древнерусского человека еще и знак его чистоты и святости, знак праведности; она призвана усилить у читателя и слушателя «Сказания» сочувствие безвременно погибшему юноше, возбудить благочестивые чувства.

Знаковая функция красоты с особой силой выявлялась для средневекового человека в искусствах, связанных с культом, религией. Церковную красоту, символизирующую красоту духовную, в Киевской Руси усматривали не столько в архитектуре, как в Византии, сколько в самом церковном действе и в изделиях декоративно-прикладных искусств. Блеск и сверкание драгоценных камней и металлов, сияние множества светильников, красивая церковная утварь — все это и понималось древним русичем как красота церковная. Как и в случае с пейзажем и человеком, русский автор редко распространяется об этой красоте. Его описания лаконичны и стереотипны. В духе средневекового символизма и каноничности он использует определенные словесные формулы для передачи своего эмоционального состояния, которые были достаточны для средневекового читателя и говорили ему значительно больше (в силу устойчивых ассоциаций), чем человеку нашего времени.

Ярослав, по Илариону, украсил храм Св. Софии — «всякою красотою украси: златом и сребромъ, и камениемь драгыимъ и сосуды чест-

ными» (Слова 192а). У Нестора послам князя Владимира была показана в Константинополе такая «красота церковная», что им показалось, будто они уже находятся на небе.

Древнерусский книжник писал для людей, которые почти ежедневно бывали в церкви и видели «красоту церковную», поэтому ему достаточно было только указать на нее. Но и эти указания, несмотря на их стереотипность, свидетельствуют о том, что красота и эстетическое чувство были одним из важных стимулов приобщения древних русичей к христианской духовности. Да и прямые указания на это мы встречаем не только у Нестора. Автор «Повести об убиении Андрея Боголюбского» также констатирует, что красота храмов, выстроенных Андреем, способствовала обращению язычников в христианство.

Из описаний этих храмов, кстати, следует, что церковную красоту человек Киевской Руси усматривал главным образом в предметах декоративно-прикладного искусства и в блеске драгоценных камней. Собственно архитектура (кроме величины храма) и изобразительное искусство пока не включаются в это понятие красоты. Не архитектурные объемы сами по себе, но их украшение привлекает древнерусского человека, не сами изображения, но их расцветка представляется прекрасной. «Драгоценные иконы» перечисляются автором в одном ряду с золотом, жемчугом и «дорогими каменьями», т. е. рассматриваются им как элемент декорации храма.

Татаро-монгольское нашествие, с 30-х годов XIII в. обрушившееся на Русь, на многие годы приостановило развитие художественной культуры. Были разрушены многие города, храмы, терема, уничтожены иконы, книги. Но даже в самые тяжелые годы нашествия русичи не забывают о красоте. Напротив, ее уничтожение захватчиками только обостряет их эстетическое чувство и усиливает боль, ибо гибнет красота родной земли, столь близкая и дорогая сердцу каждого русского человека.

«Слово о погибели русской земли» начинается величественной картиной красоты родной земли, которой суждено быть разоренной беспощадными ордами: «О, светло светлая и украсно украшена, земля Руськая! И многыми красотами удивлена еси: озеры многыми удивлена еси, реками и кладязьми месточестьными, горами, крутыми холми, высокыми дубравоми, чистыми польми, дивными зверьми, различными птицами, бесчислеными городы великыми, селы дивными, виногради обителными (садами монастырскими), домы церковьными, и князьми грозными, бояры честными, вельможами многами. Всего еси испольнена земля Руская, о правоверьная вера хрестианьская!» (ПЛДР 3, 120). Природа с ее многообразным растительным и животным миром, бесчисленные города и села, архитектура и, наконец, высшие слои русского общества — все это входит в широкое понятие красоты русской земли, которая обречена была на бесчестье.

Описание красоты родины, попираемой захватчиками, направлено на возбуждение патриотических чувств у читателей; эстетическое сознание вносит свою лепту в борьбу с непрошеными гостями.

Все характерные для домонгольской Руси представления о красоте и прекрасном сохраняются книжниками и этого периода. Канонизируется и превращается в устойчивый стереотип идеал князя — человека,

прекрасного видом, сильного, храброго, мужественного, благочестивого и добродетельного.

В нравственно-эстетическом идеале русского князя, сформировавшемся еще в домонгольский период, русичи времен нашествия усматривали средоточие нравственного, духовного и физического потенциалов русского народа; в нем видели залог грядущего освобождения Руси. Не случайно летописец возводит в идеал весь род рязанских князей, первыми вступивших в неравную битву с татаро-монголами и мужественно испивших «смертную чашу». «Бяше родом христолюбивыи, братолюбивыи, лицем красны, очима светлы, взором грозны, паче меры храбры, сердцем легки, к боярам ласковы, к приездим приветливы, к церквам прилежны, на пированье тщывы (скоры), до осподарьских потех охочи, ратному делу велми искусны, к братье своей и ко их посолником величавы» (200-202). Оплакивая гибель таких защитников родной земли, сохраняя их образ в памяти народной, русские книжники XIII в. тем самым поддерживали в своих соотечественниках надежду на появление новой поросли таких же героев, побуждали оставшихся в живых князей и воевод на подражание изображенному идеалу.

В то же время на Руси существовало и резко негативное отношение к чувственно воспринимаемой красоте. Оно восходило к раннехристианской и византийской монастырской эстетике и поддерживалось многими русскими религиозными мыслителями. Главный вдохновитель «нестяжателей» Нил Сорский (XV — начало XVI в.), следуя заветам святогорских аскетов, признавал только сугубо духовные ценности, с осуждением относясь к видимой красоте «мира сего» как быстро преходящей: «Се бо зрим во гробы и видим созданную нашу красоту безобразну и бесславну, не имущу видениа; и убо зрящи кости обнажены, речем в себе: кто есть царь или нищ, славным или неславным? Где красота и наслажденна мира сего? Не все ли есть злообразие и смрад?» (Нил 66).

В отношении видимой красоты солидарен с Нилом и его идейный противник Иосиф Волоцкий. Со ссылкой на постановления VII Вселенского собора и византийских подвижников он запрещает клирикам и инокам украшать себя «одеждами красными и светлыми». При этом он указывает на древнюю традицию: первые иноки и священники, по свидетельству отцов Церкви, «в смиренней и худей одежи жительствоваше», «рубища бо ветха и искропана ношаше». Этой невзрачной одеждой снискали они себе вечную славу на небесах, а красивой одеждой человек славится только среди людей. Красота одежд, по мнению Иосифа, опирающегося в этом на византийца Ефрема Сирина, знаменует наготу духовную («наг есть божественыа одежа») (Послания 306-307), которой страшились древнерусские книжники и подвижники больше всего.

Против каких бы то ни было украшений быта и церковного культа последовательно боролся преп. Нил Сорский, полагая красоту «дьявольским ухищрением», активно отвлекающим ум человека от «духовного делания». Опираясь на крайне ригористическую древнюю монастырскую традицию, он полемизирует с основной линией древнерусской эстетики, берущей свое начало еще в восточнославянской культуре и поощрявшей красоту искусства, утверждая, «яко не лепо чюдитися делом человеческих рук и о красоте здании своих величатися» (Нил 8).

Эта ригористическая тенденция, пришедшая на Русь из монастырей Византии, не пользовалась популярностью ни в самой митрополии, ни тем более на Руси, хотя и поддерживалась постоянно определенной частью черного духовенства. Самим фактом своего существования и полемической заостренностью против основного направления древнерусской эстетики ригористическая тенденция только способствовала развитию и активизации этого направления.

Аскетические идеалы, особенно в сфере эстетического сознания, были чужды древнерусскому человеку, сохранявшему на протяжении всего Средневековья многие старославянские (дохристианские) обряды, праздники, обычаи с их яркой, насыщенной красочностью и зрелищностью. Поэтому и в христианском культовом искусстве его прежде всего увлекала внешняя красота, возбуждавшая непосредственную эмоциональную реакцию (удивление, восхищение, радость). Абстрактная, не облеченная в конкретно-чувственные формы искусства христианская духовность плохо усваивалась человеком Древней Руси, поэтому он, может быть, значительно чаще, чем византиец, обращался в поисках духовной пищи к искусству и наделял его красоту большей значимостью, чем это было принято в Византии. Во внешней красоте искусства на Руси усматривали особую глубину, которую трудно было описать словами, но можно было хорошо прочувствовать.

Не останавливаясь здесь подробно на красоте искусства, которой будет уделено внимание в следующей главе, отметим, что к XVI в. на Руси пышно расцвело декоративно-прикладное искусство, которым с особой страстью были увлечены состоятельные сословия. Для русской знати XVI в., особенно для бояр, было характерно стремление к роскоши, увеселениям, зрелищам и к безмерным украшениям своего быта и одежды. В моду входят в этот период косметика не только у женщин, но и у мужчин; процветает любовь к ярким цветам в одежде, даже в среде духовенства; особое внимание уделяется многочисленным предметам туалета и драгоценным украшениям. Декоративно-прикладные искусства в этот период достигают небывалого развития. Особой любовью на Руси пользовались сапоги с высокими железными подборами, подковами и множеством гвоздей, нередко серебряных, по всей подошве. Сапоги шились из атласа, цветного бархата, чаще всего красные и желтые, иногда зеленые и голубые, их расписывали золотом, особенно в верхних частях и на голенищах, изображая единорогов, листья, цветы, унизывали жемчугом, украшали разноцветными шелками. С такой же тщательностью украшались разноцветные кафтаны и рубахи; на верхнюю одежду для красоты нашивали множество пуговиц; носили пристегивающиеся воротники — «ожерелья», роскошные кушаки и пояса с обилием украшений.

Всепоглощающее увлечение украшениями и своим внешним видом в среде знати было настолько сильным, что главный иерарх русской церкви того времени митрополит Даниил вынужден был постоянно выступать против него, противопоставляя ему ценности духовные.

Даниил упрекает своих современников-мужчин в том, что они, угождая блудницам, носят красивые одежды и красные, очень узкие сапоги, в которых и ногам-то больно; не только бреются, но даже выщипывают с корнем волосы на лице своем; до бесконечности моют лицо

и тело, умащивая их различными мазями, притираниями, благовониями и всевозможными косметическими средствами. Во всех этих ухищрениях и всевозможных украшениях своего тела Даниил не видит никакого смысла. Какая нужда тебе, вопрошает он своего современника, «украшать себя так, как и женщинам не подобает украшаться?» Человек, уделяющий так много внимания украшению своего тела, забывает о красоте духовной, и он «ни во что же непщуа красоту небесную... яко свиниа пребываа долу ничиши, о красоте сапожней весь ум свой имеа». Такое «излишнее украшение мужей в женский изводит образ», возбуждая у окружающих, по мнению Даниила, нездоровые помыслы. Даниил убежден, что в украшениях и заботах о теле человек должен соблюдать меру, ибо, полагает он, еще апостол Павел не велел нам «выше меры украшаться» (Дан. 28-29).

Интересно отметить, что ни у апостола Павла, ни у раннехристианских апологетов нет понятия *меры* относительно украшений. Сам факт введения понятия меры на украшения свидетельствует о компромиссе, на который русские церковные идеологи вынуждены идти под мощным давлением реальной действительности, когда даже духовенство любило облачаться в «красные рясы».

Особое недовольство вызывает у Даниила повсеместное увлечение своей внешностью юношей из обеспеченных семей. Митрополит призывает их отказаться от погони за безнравственной красивостью облика, возлюбить нравственную чистоту и направить свои силы на изучение наук и искусств: «Любомудрьствуйте, юннии, в хитростех трудящеся елико по силе: или в писательнемъ художествии, или в учении книжнем, или в коем рукоделии аще есть, или оно кое художество о Господи» (32).

Также не одобряет Даниил и женских украшений «выше меры», ибо они возбуждают «похотение блуда» и затемняют, искажают созданную Богом природную красоту женщины.

В естественном облике человека, по убеждению Даниила, заключена высшая природная красота, которая выше «злата и сребра, и камения драгого и бисера, понеже бо Бог сотвори всего честнейши на земли человеческу плоть созда бо ея своима рукама» (63). Такой почет Бог оказал только человеку как лучшему произведению своей творческой деятельности, наделив его своим образом. И никому не дано безнаказанно искажать этот образ.

Идея божественного творения мира в его первозданной красоте поддерживала на протяжении всего Средневековья даже у самых крайних ригористов почтительное отношение и к природной красоте. «И вся убо видимая мира сего красна суть и славна», — писал Даниил (22).

Московскому митрополиту вторит и новгородский мыслитель XVI в. Зиновий Отенский, восхищаясь красотой универсума: «Не велия ли убо небеса и не многою ли лепотою украшено, или не велиею ли славою солнце озаряше на нем? Земли же широта и морю пространство коликою добротою утворена?» (Ист. 82). Новгородский мыслитель не устает радоваться красоте и величию природного мира, но в еще большее восхищение приводит его красота и совершенство человека, по христианской традиции, высшего творения божественного Художника или, в терминологии Зиновия, «честнейшее здание паче всея твари» (256).

В традициях христианской идеологии, но с особой обстоятельностью обосновывает древнерусский мыслитель высокую значимость и ценность человека в универсуме.

Высшую честь оказал Бог человеку тем, что только его создал «по своему образу и подобию» и наделил бессмертием, которое человек утратил по своему неразумию (261). Бог, хотя и создал человека из презренной «персти» земной, высоко вознес его над остальными творениями, наделив властью над ними «по образу Божию» и свободной волей. Весь же совершенный и многообразный мир, красотой которого не уставали восхищаться средневековые мыслители, создан был для человека: «Вся тварь человека ради бысть, аще земля, аще моря, аще твердъ, аще и вся, яже в них, вся та человека ради сотворил есть Бог» (82).

Творец особо выделил человека из остальных тварей тем, что вылепил его тело своими собственными руками, — «таковою бо честию над всею тварию Бог почте человека, яко рукою своею взяти персть от земли и создати человека» (82). Поэтому, утверждает Зиновий, вопреки суждениям многих хулителей человеческой плоти в человеческом теле, как мужском, так и женском, нет ничего нечистого и непрекрасного. Бог все его освятил своими руками: «И утроба, и ложесна, и входы, и исходы, вся проходы зело суть добра, и несть в твари Божии ничтоже не зело добро, но вся суть зело добра» (289). Выявляя функциональную значимость и взаимосогласованность всех членов тела, Зиновий не забывает и об их эстетических свойствах, которые в человеческом теле особенно показательны. При этом он подчеркивает, что эти свойства не имеют никакого утилитарного значения, они приданы телу исключительно для красоты. «Благообразие же удов, — пишет Зиновий,— ни в едину потребу телеси суть: кую бы потребу телеси принести может белость плоти, и румянство, и лепота, и власов сьчинение? Яве, яко ничтоже имети в них, обаче ко угожению приемлются комуждо» (607), т. е. исключительно для наслаждения глаз. Таким образом, традиционная теория творения мира у Зиновия получает ярко выраженную эстетическую окраску, перерастает в восторженную похвалу красоте и совершенству природного мира и человека, и в первую очередь его тела, что свидетельствует о появлении и росте новых тенденций в эстетическом сознании позднего Средневековья на Руси. Свою реализацию в художественной культуре они получают только в следующем столетии.

Традиционная в целом для Средних веков знаковая, или семиотическая, функция красоты, в первую очередь видимой, приобретает особую значимость во второй половине XVI в. и уже часто используется не в религиозных целях, но для прославления и укрепления русского централизованного государства. После крушения Золотой Орды Русь, по образному выражению автора «Казанской истории», стала «обновлятися» и украшаться, как природа после долгой зимы. «И возсия ныне столный и преславный град Москва, яко вторый Киев... и третий новый великий Рим, провозсиявший в последняя лета, яко великое солнце в велицей нашей Русской земли, во всех градах, и во всех людях страны сея, красуяся и просвещаяся святыми божиими церквами, древяными же и каменными, яко видимое небо красящеся и светяшеся, пестрыми звездами украшено...» (КИ 45). Красота и величие града, и особенно стольного, значимы для рус-

ского книжника не столько сами по себе, сколько как знак величия и могущества всего государства Русского. Чем прекраснее город, тем сильнее и богаче страна, которую он представляет. Соответственно и уничтожение красоты города служит знаком разорения страны.

В русской эстетике позднего Средневековья появляется новая важная черта. Она стремится подняться над узкоконфессиональными, национальными, даже государственными ограничениями. Русский книжник начинает ценить красоту вне зависимости от всех этих внеэстетических, но сильно влияющих на эстетику факторов. Автор «Казанской истории» открыто восхищается красотой и мудростью казанской царицы, мусульманки, которая активно боролась с Русью, пыталась отравить русского царя и вот теперь попала в плен к русским. «Бе бо царица образом красна велми и в разуме премудра, яко не обрестися такой лепоте лица ея во всех в казанских женах и в девицах, но и во многих в русских на Москве во дщерях и в женах в боярских и во княжнах» (КИ 99-100). С явным сочувствием к пленной царице описывает автор ее горе, а ее длинные плачи по силе, выразительности, по яркой непосредственности передачи чувства, без сомнения, одна из поэтических вершин в древнерусской словесности.

Однако подобные примеры еще единичны в русской культуре. В основном русле эстетического сознания этого времени красота, прекрасное тесно связаны со святостью и благочестием, т. е. основываются на прочных средневековых традициях. Христианские храмы восхищают средневекового книжника не только своими архитектурными формами, но они прекрасны еще и «священной лепотой» и «святым пением», т. к. внешняя красота их одухотворена сакральным содержанием. Именно его ощутив в константинопольской церковности, язычница княгиня Ольга восклицает с восторгом: «Ныне же чюдно и велико видение вижю очима моима — красоту непорочнаго закона божия, иже в вас совершается!» (ПЛДР 7, 262).

Если красота достаточно устойчиво выступала в Древней Руси символом святости, благочестия и в целом всего комплекса духовных ценностей, то *безобразное* часто служило ярким выражением антисвятости, отступления от веры и т.п. Автор «Повести о белом клобуке» именно таким образом показывает безверие папы римского. За постоянные нарушения божественных указаний он был наказан страшной болезнью, которую автор «Повести» изображает в подчеркнуто безобразном виде: «И смрад велий исхождаше от него, и черви многи искипеша ис тела его и хребет его сляче вдвое... Очи же развращение (вытаращенные) имея и кричаше беспрестани великим гласом и нелепая глаголаше, и псом и волком вояше, и исходящую из него мотылу (нечистоты) руками своим хваташе и во уста своя влагая ядяше» (222). Здесь безобразное выступает знаком антиценностей, и это характерно для русской средневековой культуры. В Византии же, как известно, почти в таких же выражениях описанное безобразие могло служить и знаком особой святости — в случаях с аскетами и юродивыми.

В качестве одной из главных модификаций прекрасного выступал для средневековых русичей *свет*. Все многообразие световой метафизики, мистики и эстетики, доставшееся Руси от Византии, первые древнерусские книжники интерпретировали в духе, имеющем прочные корни в восточнославянском мировосприятии. Многочисленные формы

духовного света они представляли в качестве различных по силе и яркости модификаций видимого (но «неизреченного») света, который доставляет видящим его наслаждение и радость. Именно этот свет выступал для русичей одним из притягательных факторов христианской религии. Ее адепты обещали верующим бесконечное блаженство им в жизни вечной и узрение его на земле при достижении определенных ступеней совершенства. Со времен Киевской Руси свет становится одним из видных эстетических феноменов в древнерусской культуре.

Культ огня и света, присущий в той или иной форме всем народам Древности и Средневековья, был распространен и среди славянских народов еще до принятия ими христианства. Христианство принесло с собой идею внутреннего, духовного света, которую активно подхватили и развивали в своих сочинениях русские книжники и многие идеологи подвижнической жизни. Особое распространение на Руси световая эстетика и метафизика получают с конца XIV в. после проникновения в славянскую культуру паламитской[2] концепции «фаворского света» — нетварного сияния божественной энергии, превосходящего всякий ум и всякое чувство, но доступного восприятию даже чувственным зрением при помощи божественной благодати.

Русскому средневековому массовому сознанию, мало изощренному в идеалистических тонкостях греческой богословской мысли и всегда прочно стоявшему на материалистической основе, импонировал в паламизме как раз момент возможности конкретно-чувственного восприятия духовного света, его узрения обычными глазами, а не малопонятным «духом».

Древнерусского человека восхищает и доставляет ему эстетическое наслаждение прежде всего видимое проявление духовного света. Наряду с верой в духовные сущности, воспринятой от византийцев, он страстно верит и в их материализацию, доступную конкретно-чувственному восприятию. Эта вера ярко выражена уже в Послании Василия Новгородского к Федору Тверскому. Новгородцы XIV в. верили, как известно, не только в духовный рай, но и в рай земной, до которого, как они считали, добирались их отважные земляки. Главной характеристикой этого рая выступал видимый свет в его предельной яркости — «светлость неизреченная»: «И свет бысть в месте том самосиянен, яко не мочи человеку исповедати», «свет бысть многочасьтный, светлуяся паче солнца» (ПЛДР 4, 46). Он и доставлял неземную радость удостоившимся видеть его, но практически был недоступен живым людям.

Согласно древнему автору, Богоматерь является Сергию Радонежскому в ослепительном сиянии: «И се свет велий осени святого зело, паче солнца сиающа; и абие зрит пречистую с двема апостолома, Петром же и Иоанном, в неизреченней светлости облистающася» (ПЛДР 4, 394).

Об идеальном грядущем царстве света страстно мечтал древнерусский человек, «егда вся земля просвещана будет светом неизреченным, исполнена радости и веселия» (ПЛДР 4, 48).

Представления о чувственно воспринимаемых материализациях духовного света были широко распространены в средневековой Руси, оказывая сильное влияние на художественную практику, в частности на архитектуру и живопись. Любой наблюдательный зритель обратит внимание на продуманную до тонкостей организацию световой среды в

древнерусских храмах и на повышенную светоносность древнерусской иконописи периода ее расцвета.

Важной опорой для древнерусских мастеров, без сомнения, служила философско-религиозная мысль того времени, которая постоянно обращалась к метафизике света. Конечно, здесь речь шла в первую очередь о свете «умопостигаемом». И каждый художник стремился выразить этот свет доступными ему средствами, т. е. перевести его на чувственно воспринимаемый язык своего вида искусства: архитектуры, живописи.

В XV и XVI в. световая эстетика занимает видное место в древнерусском эстетическом сознании. Так, ею буквально пронизана уже упоминавшаяся «Повесть о новгородском белом клобуке». Неземной свет сопровождает все чудесные явления.

Божественный свет доступен узрению физическим зрением, но главное значение его не в этом. Явившись человеку, он проникает в глубины его души (в «сердце») и доставляет духовное наслаждение. Свет, явившийся Селивестру, «осия сердце его и грядущих с ним» (ПЛДР 7, 212). Духовную радость пережил император Константин, когда во сне ему явились Петр и Павел: «В пришествии бо вашем зело возрадовася сердце мое и свет сладок осия мя» (ПЛДР 7, 210). Радость и удивление испытала и княгиня Ольга, как сообщает «Степенная книга», увидев световое знамение на месте основания города Пскова (ПЛДР 7, 280).

Человеку средневековой Руси блистания «неизреченного света» представлялись одной из форм материализации невидимого божества и нередко обозначались понятием Славы Божией. Здесь он следовал еще древней библейской традиции, обозначавшей световой образ Бога понятием «слава». Из книжников XVI в. о ней писал Зиновий Отенский. Слава, в его представлении,— это удивительное божественное сияние, которое никто не может «словом рещи и мыслию постигнути, ибо и солнца славы несть како сказати, а ничтоже суще противо Божия славы солнечная слава: како же ли хощеши славу Божию изглаголати или умом постигнути?» Если уже солнечной «славы» не терпит глаз человеческий, то может ли его ум выдержать «славу» божественную? (Ист. 760; 761).

Древнерусская живопись, однако, дала целый ряд интересных решений иконографии «славы» как некоего светоцветового сияния определенной геометрической формы вокруг Христа или Саваофа. Вообще световая эстетика Древней Руси на протяжении всего Средневековья давала сильные творческие импульсы изобразительному искусству и архитектуре, побуждая их мастеров на художественное воплощение трудновыразимой световой материи.

Таким образом, в понимании *прекрасного* древнерусское эстетическое сознание выдвигало на первый план красоту духовную. Чувственно воспринимаемая красота ценилась прежде всего как знак и символ этой красоты, но также и сама по себе как результат божественной творческой деятельности.

Примечания

[1] Повесть о Варлааме и Иоасафе. Л., 1985. С. 217.

[2] См. подробнее: *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С. 382 и далее.

Глава 3

Премудростью цветущее искусство

Татаро-монгольское нашествие сильно затормозило культурное и художественное развитие Древней Руси, но не смогло остановить этот процесс. Творческие силы молодой культуры искали адекватного самовыражения и обрели его в искусстве, достигшем своего наивысшего расцвета в конце XIV-XV в. Этот расцвет, обусловленный подъемом национального самосознания, стремлением к объединению национальных сил в деле государственного строительства и создания высокодуховной отечественной культуры, способствовал усилению внимания книжников к вопросам искусства. К сожалению, из-за органической неприязни людей Древней Руси к абстрактно-аналитическому мышлению их суждения об искусстве лаконичны, не всегда последовательны и, естественно, не представляют законченной системы взглядов. Однако и они дают возможность составить более-менее полное представление о понимании русичами сущности, целей и задач искусства и литературы.

Красота искусства

В качестве характерной особенности понимания искусства на Руси следует отметить повышенную чуткость русских людей к красоте искусства, которую летописцы отмечали у восточных славян уже с X в. и которая с особой силой проявилась в XV-XVI в.

Повествуя об основании новых монастырей, древние авторы не забывают подчеркнуть красоту возводимых храмов и росписей в них. По сообщению Епифания Премудрого (вторая половина XIV — первая четверть XV в.), на берегу Москвы-реки на прекрасном месте («место зело красно») был поставлен Симонов монастырь — «монастырь чюден». Высокий монастырь он называет «чюден и зело красен». В Спасо-Андрониковом монастыре игумен Александр и Андрей Рублев поставили «церковь камену зело красну и подписанием (росписями) чюдным своима рукама украсиша» (ПЛДР 4, 382; 390; 380).

Особо остро переживали древнерусские авторы гибель прекрасных творений древних зодчих, их осквернение врагами или иноверцами. Летописец, описав красоту и духовную значимость для русских Успенского собора во Владимире, когда город этот был отдан Московским великим князем Василием Дмитриевичем во владение полякам, с горе-

чью восклицает: «И таковаго града не помиловавше москвичи, вдаша въ одержание ляхов!» (248). Еще большее сожаление вызывает у него гибель от пожара московских храмов, придававших величие и красоту городу: «Жалостно же бе зрети, — пишет он,— иже многолетными времены чудныа церкви съзидани бяхуть и высокыми стоянми величества града украшаху, въ един час въ пламы въсходяща, также величество и красота граду и чюдныя храмы огнем скончавающеся» (250-252).

Также скорбит о красоте архитектуры Троицкого монастыря, сгоревшего во время нашествия Едигея, Пахомий Серб (ум. после 1484): «... и елико убо преж скорбна бяху очима зрети монастырскую красоту згоревшю»[1]. Погибшую красоту городов и монастырей русичи стремились как можно быстрее восстановить. Москва отстраивалась заново обычно в течение одного строительного сезона. Игумен Троицкого монастыря Никон сразу же после пожара собрал лучших мастеров и «въскоре церковь прекрасну воздвиже» во имя Троицы «многими добротами сию украсив зело». Стремясь своими глазами увидеть церковь «всячески украшену» росписями, он собрал «мужа живописцы в добродетелех съвръшенны Данила именем и спостника его Андреа и прочих с ними». Они быстро взялись за работу и вскоре расписали церковь прекрасной живописью — «зело различными подписанми удобривше ту, яко могуща всех зрящих удивити»[2]. До нас не дошли эти росписи Рублева и его товарищей, и древнерусский книжник, к сожалению, не сообщает нам о них ничего, кроме их высокой художественной ценности, которая вызывала *удивление* (а это на Руси — эстетическая оценка) зрителей.

Также лаконично сообщает Пахомий и о последней работе Андрея и Даниила — росписях Спасской церкви в Андрониковом монастыре: «... тамо церковь въ имя всемилостиваго Спаса такожде подписанми украсивше, последнее рукописание на память себе оставльше»[3].

При всем лаконизме эти сведения драгоценны для нас как один из немногих средневековых источников о творчестве великого живописца. Важна в них дошедшая до нас высокая оценка современников его творчества именно как *прекрасного*.

Неизменное и широко распространенное по всей Руси увлечение красотой искусства, поддерживаемое официальной церковно-государственной эстетикой, достойно тем большего внимания, что оно соседствовало, как мы помним, с резко негативным отношением к видимой красоте, в том числе и искусства, активно пропагандируемым сторонниками строгой аскетической жизни — крупнейшими подвижниками того времени.

Дух мудрости высокой

В народе и в кругах образованной интеллигенции творцов красоты — художников наряду с книжниками почитали *мудрецами*, а в их искусстве видели проявление *премудрости*. В известном письме к Кириллу Тверскому Епифаний Премудрый почтительно именовал Феофана Грека «преславным мудрецом» и «философом зело искусным». Дар мудрости считался необходимым и живописцу, и писателю. Но если «книжная

мудрость» была доступна на Руси только немногим, то «премудрость иконная» беспрепятственно вливалась в душу каждого человека, сопровождая его и в храме, и дома. В его представлении любое настоящее *искусство* было *неотделимо* от *красоты* и *мудрости*. Художник на Руси почитался за то, что он мог, обретя дар Софии Премудрости Божией, созидать красоту.

Духовную сущность художественного творчества древнерусского живописца хорошо показал митрополит Киприан (ок. 1330— 16 сентября 1406) в «Житии митрополита Петра», рассказывая о его деятельности в качестве иконного мастера. Во время работы над иконой Петр полностью *сосредотачивался на духовном созерцании*, совершенно отрекаясь от всего земного: «... отсюду ум всяк и мысль от земных отводя, весь обожен бываше умомь и усвоевашеся к воображением онех»[4] (т. е. изображению образов святых. — *В. Б.*). В этом состояла его мудрость как художника.

Епифаний, восхищаясь искусством Феофана Грека («Феофан, гречин, книги изограф нарочитый и живописец изящный во иконописцех»), неоднократно говорит о его мудрости: «Аще бо кто или вмале или на мнозе сотворит с ним беседу, то не мощно еже не почюдитися разуму и притчам его, и хитростному строению»; «Он же, мудр, мудре и отвеща ми» (ПЛДР 4, 444; 446). Главное же — всех наблюдающих за его работой поражало умение Феофана писать быстро, энергично, почти не обращаясь к «образцам», в которые другие иконописцы постоянно всматриваются при работе, активно двигаться за работой и беседовать с приходящими. При этом, подчеркивает Епифаний, его ум и внутренний взор были обращены к духовным сферам: «а умом дальная и разумная обгадываше; чювственныма бо очима разумныма разумную видяше доброту си» (444). Это духовное созерцание и питало его искусство, поражавшее своей силой уже современников и сохранившее свою духовную глубину и эстетическую значимость до наших дней. Андрея Рублева Епифаний также почитал иконописцем «преизрядным», всех превосходящим «въ мудрости зелне» (380).

Почти столетие спустя Иосиф Волоцкий (ум. 1515) более подробно изложил древнерусское понимание «мудрости» Андрея Рублева и его учителя Даниила Черного. Она состояла в углубленной духовной созерцательности не только в процессе творчества, но и в моменты, свободные от него, и особенно в дни религиозных праздников. Даниил и Андрей, по Иосифу, вели в Андрониковом монастыре исключительно добродетельный образ жизни, стремясь сподобиться «божественныя благодати» и обрести божественную любовь. Они отринули мирскую суету и житейские заботы и постоянно возносили свой ум «к невещественному и божественному свету». Чувственное же зрение они устремляли «ко еже от вещных веков написанным образом Владыки Христа и Пречистыя его Богоматери и всех святых. Яко и на самый праздник светлаго Воскресения Христова на седалищах седяща и пред собою имуще божественныя и всечестные иконы, и на тех неуклонно зряще, божественныя радости и светлости исполняхуся». Созерцанием икон занимались они и «в прочая дни, егда живописателству не прилежаху»[5]. Великая мудрость живописцев, по средневековым представлениям, состояла в том, что они, ведя подвижнический и созерцательный образ жизни, удостаивались узрения света божественной истины и умели выразить

его в своем творчестве. Его же прозревали они и в иконах, созерцание которых доставляло им невыразимое духовное наслаждение.

Свидетельство Иосифа Волоцкого крайне важно для изучения эстетического сознания Древней Руси. Из него ясно видно, что икона была не только объектом поклонения, почитания, молитвы, но и одновременно эстетическим объектом, созерцание которого доставляло зрителю духовную радость.

В качестве одной из главных задач своей деятельности древнерусский книжник считал создание идеальных образов, облечение красотой изображаемых персонажей. Именно в этом и состояла его мудрость. Инок Фома (XV в.) в «Слове похвальнам о Великом князе Борисе Александровиче» задается целью облечь князя «честною багряницею», «в лепоту украшая его» (ПЛДР 5, 302). Смысл «похвалы» как литературного жанра он усматривает в сознательной *идеализации* своего героя, в плетении ему «золотого венка» — только из его добрых деяний. Все остальное сознательно опускается, чтобы не затемнить красоту венца.

Пахомий Серб видел назначение «похвалы» в том, чтобы предельно возвысить восхваляемый объект путем присоединения (сравнения, сопоставления) его к чему-то имеющему большую ценность и красоту. Человек, писал он, «егда похваляеть что, иному добреишему прилагая хвалит: сладчеишему убо сладкое, и красное краснеишему, бисер убо къ самфиру прилагая, славное славнеишим»[6]. В понимании средневековых книжников возвышение объекта «похвалы» осуществляется путем его выведения на уровень идеала. Эту идею хорошо понимали и воплощали в своем творчестве и древнерусские живописцы.

Восхваляя и прославляя святого, древний автор не просто увековечивал его память. глубинный смысл этого художественно-эстетического акта состоял в том, что с его помощью писатель (или мастер иконописец) вступал в контакт с самим Богом, «возводился» к нему. «Похвала» имела, в представлении средневекового человека, анагогическое значение; именно поэтому она занимает главное место в огромной древнерусской гимнографии, а агиография фактически вся носит не повествовательный, но лаудационный характер. Наиболее четко эту мысль сформулировал и неоднократно повторил в своих многочисленных «Житиях» и «Похвальных словах» Пахомий Серб. Свою задачу как писателя он видит в воздании похвалы святым, ибо «похвала святых обыче на самого Бога въсходити и превъзноситись и въ лепоту». В награду, по убеждению Пахомия, Бог ниспосылает духовную «славу» и на писателя («яко прославляющая мя прославлю рече»). Словесное искусство понималось, таким образом, средневековыми авторами как один из путей к Абсолюту.

Софийность искусства

Красота воспринималась на Руси как *выражение истинного* и *сущностного*. Негативные, неблаговидные явления рассматривались как отступление от истины, как нечто преходящее, наносное, не относящееся к сущности и поэтому фактически не имеющее бытия. *Искусство* же *вы-*

ступало носителем и *выразителем вечного* и *непреходящего — абсолютных духовных ценностей*. В этом состоит одна из его характернейших особенностей и, более того, один из главных принципов древнерусского художественного мышления вообще — *софийность искусства*[7], заключающаяся в глубинном ощущении и осознании древними русичами *единства искусства, красоты и мудрости* и в удивительной способности русских средневековых художников и книжников *выражать художественными средствами основные духовные ценности своего времени, сущностные проблемы бытия в их общечеловеческой значимости*.

Искусство и мудрость виделись человеку Древней Руси неразрывно связанными; а сами термины воспринимались почти как синонимы. Искусство не мыслилось не мудрым. И это относилось в равной мере к искусству слова, иконописания или зодчества. Приступая к своему труду, раскрыв первый лист чистого кодекса или рабочей «тетрадки», русский книжник просил у Бога дара мудрости, дара откровения, дара прозрения, дара слова, и эта мольба отнюдь не была только традиционной данью риторской моде своего времени. В ней заключалась истинная вера в божественность творческого вдохновения («обожен бываше умомь»!), в высокое назначение искусства.

Средневековый человек знал две мудрости — человеческую и божественную и обе связывал с искусством, словесным творчеством. Наиболее полно эту идею, характерную для всей древнерусской культуры, выразил Епифаний Премудрый. В идеале, по Епифанию, настоящий писатель должен иметь первую и быть одаренным второй. К человеческой мудрости, необходимой для книжника, Епифаний относит гуманитарные науки античности, и прежде всего грамматику, риторику и философию. Без знания этих наук древнерусский книжник не считал возможным браться за перо. Общим местом поэтому в русских текстах, особенно у авторов агиографий, берущихся за изображение самой святости, становится обращение к читателю с просьбой-мольбой простить их за грубость ума и невежество в слове. В настоящий гимн писательскому делу, его сложности, возвышенности и мудрености превращается такая самоуничижительная мольба к читателям Епифания в начале «Жития Стефана Пермского»: «Но молю вы ся, боголюбци, дадите ми простыню (простите меня), молитуйте о мне: аз бо есмь умом груб, и словом невежа, худ имея разум и промысл вредоумен, не бывшу ми во Афинах от уности, и не научихся у философов их ни плетениа, ни ветиских глагол, ни Платоновых, ни Аристотелевых бесед не стяжах, ни философья, ни хитроречия не навыкох, и спроста — отинудь весь недоумения наполнихся» (Ж Ст. 2).

К человеческой мудрости относит Епифаний и подготовительный труд писателя — сбор фактического материала на основе своих личных воспоминаний и опроса очевидцев событий, о которых необходимо писать. Так, приступая к написанию «Жития Сергия Радонежского», Епифаний собирал материал в течение двадцати лет. Он записывал все то, что ему рассказывали старцы, лично знавшие Сергия в разные периоды его жизни, а также то, что «своими очима видех, и елика от самого уст слышах» (ПЛДР 4, 258-260). Охватив затем внутренним взором весь собранный материал, средневековый писатель ощущает, что одной

человеческой мудрости ему не хватает для осуществления грандиозного писательского замысла: «Ино къ множеству трудов старьчих и къ великым исправлениемь его възирая, акы безгласен и безделен в недоумении от ужасти бывая, не обретаа словес потребных, подобных деянию его. Како могу аз, бедный, в нынешнее время Серьгиево все по ряду житие исписати и многаа исправлениа его и неизчетныя труды его сказати? Откуду ли начну, яже по достоиньству деяниа того и подвигы послушателем слышаны вся сътворити? Или что подобает пръвие въспомянути? Или которая довлеет беседа к похвалениемь его? Откуду ли приобрящу хитрость да възможна будет к таковому сказанию? Како убо таковую, и толикую, и не удобь исповедимую повемь повесть, не веде, елма же чрез есть нашу силу творимое? Яко же не мощно есть малей лодии велико и тяшько бремя налагаемо понести, сице и првъсходит нашу немощь и ум подлежащая беседа» (260).

Епифаний мастерски вскрывает психологию творческого процесса писателя, его страстное желание выразить в слове общественно значимые известные ему знания («Аще бо мужа свята житие списано будет, то от того плъза велика есть и утешение вкупе с писателем, сказителем, послушателем»), мучительные поиски художественных средств выражения (с чего начать, как построить, какие слова использовать и т. п.) и сомнения в соразмерности своих сил поставленной задаче.

Два желания борются в душе писателя: донести до читателя свои знания, ибо они полезны ему, или молчать, ощущая недостаточность своего писательского таланта. «О, възлюбленнии! — обращается Епифаний к читателям. — Въсхотех умлъчяти многыа его добродетели, яко же преди рекох, но обаче внутрь нудит мя глаголати, скудость же ума заграждают ми уста, веляще ми умолъкнути. И поне же обдръжимь есмь и побеждаемь обема нуждама, но обаче лучше ми есть глаголати, да прииму помалу некую ослабу и почию от мног помысл, смущающих мя, въсхотев нечто от житиа святого поведати, сиречь от многа мала» (416).

И вот, когда писателю есть, что сказать, и он уже не в состоянии молчать, он обращается со словами мольбы о помощи к Богу, и на него сходит божественная Премудрость, одаряя его словом, раскрывающим уста. «...И молюся Ему, — пишет Епифаний, — преже прося у него слова потребна; аще дасть ми слово надобно в отверзание уст моих», как отверзал Он уста пророкам. «Тем же отверзу уста моя, и наполнятся духом, и слово отригну и глаголю азъ...» (Ж Ст. 2-3). Епифаний прекрасно выразил здесь характернейшую черту средневекового понимания творчества. Для всей христианской эстетики аксиоматична мысль о единственном Творце в универсуме — Боге. Человеческое творчество — лишь отражение божественного и в полной мере возможно только при божественной помощи, когда дух творчества снизойдет на книжника, озарит его разум, «отверзет» уста его, вдохновит на творчество.

На вере в божественное вдохновение основывалась средневековая, и в частности древнерусская, философия искусства. Бог может все. Он дарует прозрение слепым, слух глухим, речь немым, исцеление увечным и творческую мудрость писателю. «Сице может... и мое неразумие вразумити, и моему недоумению умение подати», — пишет Епифаний, и, когда снизойдут на писателя «милости Его благыя и благодати его

сладкыя» (ПЛДР 4, 262), тогда сможет он приступить к работе с надеждой на создание мудрого («хитрого») произведения, в котором каждое слово будет на своем месте и будет значимо.

Обостренное чувство слова (ибо настоящее слово — дар божественной Премудрости (Софии), которая сама часто отождествлялась с божественным словом-Логосом), благоговение перед ним особо отличало эпоху Епифания и Андрея Рублева. «Пищу убо аггельскую, — писал Епифаний. — Писании духовна словеса нарицаютъ, им же душа наслажается, внимающа умом, и яко пищею тело, тако и словом укрепляема бывает душа. Сладость бо словесную Давидъ вкусив, удивляяся, къ Богу глаголет: «Коль сладка грътани моему словеса твоя, паче меда устомь моим!» (408).

Андрей Рублев не оставил после себя исповеди, подобной епифаниевской, но высочайший артистизм, с которым выражена главная идея в его «Троице», позволяет предположить, что он боролся с самим собой за каждую линию, форму, силуэт, оттенок цвета в поисках божественной гармонии, с не меньшей страстью и напряжением всех духовных сил, чем Епифаний за каждое слово. Сила и непреходящая значимость древнерусского искусства, как я уже сказал, в его софийности — удивительной способности его творцов смотреть на жизнь под углом зрения вечности и, прозревая в жизненных явлениях сущностные основы бытия, выражать их в цвете, слове, звуке.

Древнерусское искусство действительно прекрасно и возвышенно своей софийностью, которой оно привлекает к себе и человека XX столетия, но особо остро которую ощущали люди средневековой Руси. Красоту культового искусства уже автор «Повести временных лет» (начало XII в.) непосредственно связывал с Богом. Неописуемая красота храмового действа в Константинополе выступала в его глазах главным доказательством божественного присутствия, соответственно,— истинности византийской веры.

Магия слова

Древнерусские книжники и иконописцы конца XIV-XV в. понимали свое творчество как священнодейство. Не случайно Епифаний в «Житии Сергия Радонежского» возводит словесное искусство почти до таинства Евхаристии: «Приидите ж ако да причастимся словесы». Само «Житие» как литературный жанр он осмысливает в качестве духовной трапезы, предназначенной для насыщения читателей. По Епифанию, писала О.Ф.Коновалова, «литературное произведение — это трапеза, празднество, ликование, а значит, и отношение к литературе должно быть особым, как к чему-то свыше предложенному для спасения читателя, для его духовного насыщения»[8].

Столь высокое понимание смысла и значения словесного искусства основывалось на глубокой *философии слова*, восходящей еще к античным и библейским временам и проникшей на Русь в период «второго южнославянского влияния». По ветхозаветной традиции слово тожде-

ственно сущности вещи, знание слова адекватно знанию вещи. В греческой античности эту линию отстаивает Кратил в одноименном диалоге Платона. Были у нее свои сторонники и на протяжении всей истории византийской культуры. В Болгарии в XIV в., опираясь на эту философию слова, осуществлял реформу языка и стиля Евфимий Тырновский. Современная наука судит о ней на основании сочинения ученика Евфимия сербо-болгарского ученого Константина Костенчского[9]. Последний считал, что глубокий смысл заложен в каждом элементе языка, в каждой букве, в каждом графическом знаке, надстрочном знаке и т.п. Отсюда понятна борьба за правильность языка, точное соблюдение грамматики, понятны мучительные поиски литературных средств выражения в южнославянской и древнерусской письменности конца XIV — начала XV в., которые приводят к своеобразному лингвистическому агностицизму. В результате длительной работы с языком древний книжник замечает, что ему не хватает слов для выражения сущностных основ бытия. Даже для адекватного повествования о святости праведника — явлении, казалось бы, очевидном. Епифаний не находит нужных слов и с горечью в конце «Жития Стефана Пермского» заявляет: «Мне мнится, яко не единоже слово доволно есть или благопотребно и стройно, но худа суть и грубости полна» (Ж Ст. 111). Здесь уже звучит не только традиционная самоуничижительная формула, но и выражается сомнение в безграничных выразительных возможностях человеческого слова.

Для преодоления этой ограниченности в южнославянской и древнерусской письменности пышным цветом распускается предельно эстетизированный стиль словесного выражения, называемый в литературоведении «плетением словес». Интересно, что именно в цитированном только что «Житии Стефана Пермского» он, как отмечают исследователи, достиг своей вершины[10].

Само словосочетание «плетение словес» восходит к древним книжникам. М.И.Мулич[11] считает, что его употребляли сербские агиографы еще до Евфимия Тырновского. На русской почве оно не единожды встречается у Епифания Премудрого. В «Житии Стефана Пермского» можно найти такие выражения: «Како почту, како ублажу, како разложу и како хвалу ти съплету?»; «Да и аз... слово плетущи и слово плодящи, и словом почтити мнящи, и от словес похваление събирая, и приобретая, и приплетая пакы глаголя...»; «...любы его влечет мя на похваление и на плетение словес», мне лучше умолкнуть, «нежели научно точная простирати прядения, акы нити мезжревых тенет пнутати (плести)» (Ж Ст. 102; 106; 111).

Епифаний уподобляет свое творчество ткачеству паука или плетению мастером искусного орнамента. И именно в этом «плетении» многих слов усматривает он возможность выразить то, чего не удается передать одним или несколькими словами. Духовные сущности, и в частности святость, как бы стремится сказать он, выражаются не столько словами, сколько самим хитрым порядком их организации в некое «плетение», орнамент, т. е. в некие эстетизированные структуры, ибо для обозначения их он регулярно употребляет эстетическую терминологию. Закончив свой труд, Епифаний опасается, что речь его «не удоб-

рена, и не устроена, и не ухищрена», не доведена до необходимого художественного совершенства, и просит всякого, кто способен улучшить ее, сделать это — «неудобренная удобрити и неустроенная построити, неухищренная ухитрите и несвершенная накончати» (111). В художественно-эстетическом совершенстве, усматриваемом в методе изощренного «плетения словес», видел Епифаний возможность словесного выражения того, что почти не поддается выражению.

Суть «плетения словес» хорошо показана филологами. Оно «основано, — пишет Д.С.Лихачев, — на внимательнейшем отношении к слову — к его звуковой стороне (аллитерации, ассонансы и т. п.), к этимологии слова (сочетания однокоренных слов, этимологически одинаковые окончания и т. п.), к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и проч.)[12]. Для этого стиля характерны сложный синтаксис, ритмизация речи, «нагнетание однородных сравнений и эпитетов», плетение словесной ткани из искусно подобранных перетекающих одна в другую библейских цитат, количество которых может достигать десяти — пятнадцати на одном листе текста[13].

Такой способ словесного выражения, как справедливо отмечают исследователи, затуманивает смысл, но привлекает читателя таинственной многозначностью. В словесном орнаменте исчезает, стирается внешний смысл слова, а за счет включения его в сложные, часто неожиданные и нетривиальные семантические структуры открываются его какие-то глубинные значения, которые ощутимы только в *данной художественной структуре* в акте эстетического восприятия текста. Здесь возбуждается и ассоциативное, и синестезическое, и интуитивное восприятие того, что не удается передать в обычных формально-логических конструкциях языка. Древние книжники хорошо почувствовали это удивительное свойство «изукрашенной» речи и осмыслили его как выражение вечных, непреходящих истин в чувственном, преходящем.

В литературе XIV-XV в. «плетение словес» было характерным, но далеко не единственным способом художественной реализации принципа софийности. Не меньшую роль играл в этом процессе и традиционный для древнерусской культуры художественный *символизм.* Приведу только один, но показательный пример.

В «Сказании о Мамаевом побоище», посвященном прославлению русского народа и его вождя князя Дмитрия Ивановича, одержавших историческую победу в битве с татарами, больше половины объема занимают описания подготовки Великого князя к этому событию. Дмитрий предавался слезным молитвам, усердным богослужениям и иным подобным благочестивым деяниям. Он готовится к решающему сражению за «землю русскую, за веру православную» не совсем привычным для современного человека образом, но имевшим глубокий смысл в сознании средневекового русича. Перед наступлением Дмитрий Иванович с братом своим князем Владимиром Андреевичем долго молится, «источник слез проливающи» перед иконами Христа, Богоматери и Петра-митрополита, просит о помощи в предстоящем бою. Прощаясь с княгиней, Дмитрий, «мало ся удръжа от слез, не дав ся прослезити народа ради, а сердцем своим велми слезяще, и утешая свою княгиню, и рече: «Жено, аще Бог по нас, то кто на ны!» (ПЛДР 4, 148; 150).

Князь стремится укрепить боевой дух своего войска перед сражением. На лучшем коне он выехал перед своими полками «и глаголаше от великыа горести сердца своего, слезы аки река течаше от очию его» (170).

Читатель, воспитанный на героике Гомера или русского былинного эпоса, в недоумении разводит руками, готовый обвинить древнего автора в сознательном искажении действительности. Ну как мог, вопрошает он, столь малодушный князь стать героем, вдохновить воинов на победу в Куликовской битве, важнейшей в истории России?

Попробуем успокоить читателя и развеять его недоумение. Не был князь Дмитрий Иванович трусом. Автор «Сказания» описывает его не только проливающим потоки слез, он говорит и о его воинской доблести (сравни: 126), но не она важна для средневекового сознания. Не физическая сила и храбрость, по убеждению древнего автора, играют главную роль в сражении, а нравственная чистота, духовная возвышенность, благочестие. Герои древнерусских воинских повестей или житийной литературы проливают потоки слез не потому, что они боятся своих врагов. Слезы по древней христианской традиции — дар Божий, очищающий душу человека, смывающий все его грехи, возводящий его к высотам духа. Поэтому христианский герой, начиная с ранневизантийских мучеников, не стыдится слез, напротив, он воспринимает их со светлой радостью как дарование очищения души. И именно поэтому в контексте древнерусского эстетического сознания слезные молитвы князя и других героев не знак слабости и трусости, но выражение их стремления сконцентрировать все свои духовные силы, очиститься от всего внешнего, второстепенного, могущего помешать исполнению главного дела жизни. Усердная слезная молитва укрепляет духовно, а такая крепость, по представлениям средневекового человека, была значительно выше и прочнее крепости физической, и именно ею автор «Сказания» наделял своих героев.

Нравственно-духовное очищение перед битвой помогало русичу преодолевать страх смерти во имя ратного подвига, поселяя в нем веру в вечную жизнь. Князь Дмитрий говорит своему брату Владимиру: «Аще, брате, и смерть нам приключится, то не проста, ни безума нам сия смерть, нъ живот вечный» (154).

Дмитрий призывает воинов отдать жизнь за святые церкви и веру христианскую, ибо это не смерть, «нъ жывот вечный». Характерен и ответ русских богатырей князю: «Мы же готови есмяя в сий день главы своя положыти за тебе, государя, и за святые церкви и за православъное христианство» (172). Показательно, что важнейшее в истории русского народа сражение (как и многие другие) осмысливается средневековым книжником не в узкопатриотическом плане, но в более широком и универсальном контексте. Русь выступает здесь носителем и защитником некоторых абсолютных, в понимании людей того времени, ценностей. Патриотическая героика сливается с героикой универсальной, абсолютной. Ее подоснову составляет христианский оптимизм, ибо борьба идет не просто за свою землю, но еще и за высокие духовные идеалы, за торжество не только земной, но и более высокой универсальной справедливости — веры православной, с которой древнерусский человек отождествлял весь комплекс значимых ценностей. Отсюда понятно, почему в сознании русских книж-

ников вера православная (или христианская) неразрывна с землей русской. Положить головы свои «за землю Русскую, за веру христианскую» — высокая честь для воина средневековой Руси, как свидетельствует вся древнерусская литература. Ценности отечественные, родные, освященные домашним очагом, для древнерусского человека слились с ценностями более широкого плана, универсальными и в первую очередь духовными. Это, без сомнения, показатель активного развития духовного мира человека Древней Руси.

Таким образом, идеал благочестивого князя-воина, побеждающего врага не столько оружием, сколько своей нравственно-духовной силой, занимая видное место в системе древнерусского эстетического сознания, отражает одну из существенных черт этого сознания. Слезы, проливаемые русским князем перед битвой,— символ и знак его благочестия, контакта с миром духовных сил, а значит — и его силы, что и подтверждает исход битвы.

Приведенный, почти наугад взятый пример художественной символики убедительно показывает, как русские книжники (а далее мы покажем это и на примере живописи) умели с помощью вроде бы обыденной детали (слезы), превращенной в символ, возвести описываемое конкретное событие почти на уровень вселенского бытия, представить его символом более высоких реальностей. Победа в исторической битве возводится до уровня победы сил добра над силами зла, истины над ложью, веры над безверием и т. п. Именно в этом и состоял важнейший принцип древнерусского эстетического сознания, определяемый многозначным, емким, трудно формулируемым, но интуитивно глубоко понятным всякому православному человеку термином *софийность.*

Хождения по искусствам

Важным, хотя и косвенным показателем усилившегося в рассматриваемый период интереса русских людей к искусству и его глубинным и сущностным основам являются многочисленные и подробные описания произведений искусства, прежде всего иноземного, в литературе того времени, особенно в «Хождениях». Русичи пристально всматриваются в необычное для них искусство, стремятся его как-то осмыслить и как можно подробнее записать.

Одна из особенностей экфрасиса XIV-XV в. — интерес к тем видам художественной деятельности, которые были меньше развиты на Руси или имели там иные формы. В этом проявилась не только любознательность древних русичей, но и определенная широта и своеобразная открытость их эстетических интересов.

О живописи авторы «Хождений» почти ничего не пишут, кроме общих указаний на красоту храмовых росписей и на чудеса, творимые иконами или происходившие с ними. Стефан Новгородец сообщает, например, легенду о чудесном появлении изображения Богородицы с младенцем Христом на доске для раскатывания теста, хранящейся в Студийском монастыре в Константинополе. Популярны были расска-

зы о слезоточивых, мироточивых, кровоточащих и говорящих иконах. Собственно художественная сторона живописи, достигшей в ту пору одной из своих вершин и в Византии, и на Руси, и в Италии, не интересовала русских книжников. Их эстетическое сознание было ориентировано на иные феномены. В частности, внимание русичей больше привлекала скульптура, с которой они значительно реже встречались у себя на родине.

Особенно поражала их восприятие огромная конная статуя Юстиниана, вознесенная на высокую колонну в центре Константинополя. Вслед за автором анонимного «Хождения» конца XIII — начала XIV в. ее описывали и Стефан Новгородец, и троицкий инок Зосима. Восхищаясь размерами, величием, реалистичностью скульптурной группы, русские книжники пытались усмотреть в ней некое конкретное и одновременно символическое содержание, которое менялось (!) в зависимости от социально-исторической ситуации в Царьграде.

Автор конца XIII — начала XIV в. увидел Константинополь в период его последнего расцвета при Палеологах, когда византийцы еще жили иллюзией возрождения былой мощи и величия империи. Поэтому в скульптурной группе Юстиниана он видит символ этого величия. «Поганые цари» преклонили колена перед великим императором, изрекающим под пером русского книжника гордую фразу: «Вся земля Сорочиньскаа под моею рукою» (КХ 83). Инок Зосима побывал в Царьграде, со всех сторон обложенном турками, за три десятилетия до его окончательного падения. Великодержавные иллюзии уже рассеялись, и русский книжник по-новому осмысливает группу с конной статуей Юстиниана, который все так же гордо «зрит на восток, хвалится на сорочинские цари». Те же, однако, «противу ему стоять, болваны медяны, держать въ руках своих дань и глаголють ему: не хвалися, господине, на нас, мы ся тобе ради прятивити (сопротивляться) начнем» (122). По характеру описания Зосимы чувствуется, что он знал текст «Хождения» начала XIV в., но в интерпретации скульптурной группы не согласился со своим предшественником. Реальное историческое положение Царьграда заставило его увидеть новый практически пророческий смысл в древнем произведении искусства.

Усмотрение *смысла* в произведениях искусства, в частности в пластике, составляет одну из главных черт экфрасиса этого времени. Восхищаясь «живоподобной» и искусной формой византийской скульптуры, русский паломник стремится понять и ее содержание. Тот же Зосима описывает еще одну скульптурную группу, помещенную перед церковью Св. Апостолов: «...и на столпе стоит аггел страшен, велик и держит въ руце скипетр Царя града и противу ему стоить Царь град и даеть аггелу тому на соблюдение (под охрану)» (123). Как видим, смысловой аспект изображения интересует русского автора начала XV в. больше, чем внешний вид.

В форме византийской и особенно западноевропейской скульптуры русских авторов больше всего восхищает и удивляет «живоподобие». Почти в каждом из описаний встречается у них сравнение-оценка «яко жив». Внимание автора «Хождения на Флорентийский собор» привлекает, например, во Флоренции шесть тысяч восковых изображений людей, исцеленных иконой Богоматери. Здесь и разбитые параличем, и слепые.

и хромые, и безрукие. И даже всадник на коне. «Все тако устроени, яко живи стоят, или стар, или ун, или жена, или девица, или отрочя, или какого портище на нем было, или недуг каков в нем был, и како его простило, или какова язва, тако то и стоит доспет» (ПЛДР 4, 482).

В архитектуре книжников и авторов «Хождений» больше всего поражает красота. «Велми красен» — главная и традиционная оценка описываемых в это время храмов и монастырей как на Руси, так и иноземных. Компоненты красоты — это и декоративные украшения (шитье, сосуды из драгоценных материалов, облицовка, иконы и росписи), но также и некоторые характеристики собственно архитектуры: размеры храма, его высота, количество окон, дверей, колонн, иногда — характер сводов, другие элементы. Стефан Новгородец отмечает, например, что церковь в Студийском монастыре «велика велми и высока, полатою сведена». Автор «Хождения на Флорентийский собор» так выражает свое понимание красоты знаменитого Сан Марко в Венеции: «...и столпы в ней морованы, имущи мрамор всяк цветом; а иконы в ней чюдны гречин писал мусиею, и до верху видети велми чюдно; а внутри резаны святые на мраморе велми хитро; а сама велика церковь» (486).

Древний русич представлял себе храм не как произведение архитектуры в современном (или новоевропейском) смысле этого понятия, а как целостное произведение строителей, живописцев, декораторов, вкладчиков драгоценных предметов и книг, а также певчих и священнослужителей. Только совместная деятельность всех этих людей приводила в конечном результате к тому, что древнерусский человек называл «красотой церковной». В последней же он видел выражение красоты более высокой — небесной, божественной — и прозревал в ней путь к этой вечной красоте.

Особое внимание авторов этого времени привлекали всевозможные культовые и церемониальные действа, которые в средние века играли важнейшую роль в культуре и были, как и в древности, предельно эстетизированы. Мудрость искусства открывалась в них древним русичам какими-то своими новыми ракурсами.

Стефан Новгородец (XIV в.) описывает удивительное зрелище («чюдно велми зрети») выноса иконы Богородицы в Константинополе, написанной самим Лукой-евангелистом с оригинала. При огромном стечении народа ее каждый вторник выносят из храма и ставят на плечи одному человеку стоймя. А «он руце распрострет, аки распят, тако же и очи ему запровръжеть (закатятся), видети грозно, по буевищу (по площади) мычет (бросает) его семо и овамо, велми силно повертывает им, а он не помнит ся куды его икона носит». Затем икону так же подхватывает другой человек, третий, четвертый и все они «поют с диакы пение велико, а народ зовет: «Господи, помилуй!» с плачем». В действе этом Стефан видит проявление божественной силы. Икона так тяжела, что ее выносят и ставят на плечи одному человеку семь или восемь человек, а тот ходит с ней, совершенно не ощущая ее тяжести (ПЛДР 4, 34).

Анонимного суздальца, автора «Хождения на Флорентийский собор», в одном из монастырей Любека поразило представление, организованное, видимо, с помощью марионеток: «И увидехом ту мудрость и недоуменну и несказанну: просте, яко жива, стоить Пречистая и Спаса дръжит на руце младеннечным образом». По сигналу колокольчика

слетает сверху ангел и возлагает венец на Марию; вверху движется звезда, как по небу, и вслед за ней идут волхвы. Они приносят дары Христу, поклоняются ему и Богородице. Христос же, обернувшись, благословляет их, тянется к дарам и, как младенец, играет на руках у матери. Волхвы кланяются и уходят, улетает и ангел, взяв венец (472-474).

В еще большее удивление и восхищение пришел Авраамий Суздальский (первая половина XV в.), также находившийся в составе русского посольства на Флорентийском соборе, от театрализованных представлений «Благовещения» и «Вознесения» с применением хитроумной техники, устроенных во флорентийских храмах, по предположениям современных ученых, знаменитым Ф. Брунеллески. Авраамий подробнейшим образом описал эти представления, так что его записи (единственное дошедшее до нас описание очевидца), еще в прошлом столетии переведенные на немецкий, а затем и на итальянский язык, до сих пор служат главным источником для изучения этого интересного явления художественной культуры кватроченто. С чисто технической стороны механизм организации подобного представления «Благовещения» в церкви Сан Феличе ин Пьяцца столетие спустя после Авраамия описал Дж. Вазари в «Жизнеописании Филиппо Брунеллеско»[14].

Авраамий же дал достаточно подробное (насколько он мог как зритель понять это) описание и механизма спектакля, и его хода, и своего непосредственного восприятия[15].

Для нас описание Авраамия Суздальского интересно тем, что в нем, пожалуй, впервые в русской культуре нашла отражение одна из первых прямых встреч древнерусского эстетического сознания с авангардными формами художественно-технического мышления раннего Возрождения. Забегая вперед, отмечу, что никакой непроходимой пропасти между ними не оказалось.

В силу уникальности описаний Авраамия и их особого места в истории русской эстетики имеет смысл остановиться хотя бы на одном из них подробнее. Авраамий прибыл в церковь задолго до начала представления и успел хорошо изучить техническую сторону необычного для русского человека действа. С нее он и начинает свое описание[16].

Над дверьми храма, внутри, под самой крышей расположен помост: к нему ведет лестница, скрытая занавесом. Здесь устроено подобие небесных кругов, воздвигнут престол, а на нем «сановит человек седяше, оболчен в ризу и венец. По сему видети подобие Отчее». В левой руке он держит Евангелие. Вокруг него и под ним «малых детей множество хитрым устроением держахуся, рекше во образ небесных сил». Вокруг детей и между ними укреплено более пятисот светильников.

На расстоянии двадцати пяти саженей от дверей в сторону алтаря устроен на высоте трех саженей каменный помост, устланный красивым покровом. На нем поставлена роскошно убранная кровать, на которой сидит благообразный отрок, облаченный «в драгую и пречюдную девическую ризу и венец», с книгой в руках, изображающий «самую Пречистую Деву Марию». На этом же помосте находятся и четыре длинноволосых человека с большими бородами, в голубых венцах и с позлащенными нимбами, в простом одеянии. «И по всему наряжени в подобие яко пророци». Помост также закрыт красивым занавесом. От

«неба» через каменный помост к алтарю протянуты пять тонких крепких веревок; две из них проходят вблизи от Девы. По ним с помощью третьей веревки будет спускаться ангел от Отца с благой вестью.

Раскрывается занавес на нижнем помосте, и представление начинается. Оно сразу же захватывает Авраамия, и он из зрителя хитрого «устроения» превращается в свидетеля божественного таинства; незаметно меняется его зрительская установка. «И есть видети красно и чюдно видение! — с восхищением пишет он.— И еще же умилно и отнюдь неизреченная веселия исполнена». Сначала на помосте появляются четыре человека, изображающие пророков с письменами пророчеств в руках. Они начинают спорить друг с другом о пришествии спасения от Бога, указывая при этом руками на завешенный верхний помост.

Гремит пушечный выстрел «в подобие небесного грома», пророки исчезают, и раскрывается верхний занавес. На «небе» появляется Бог Отец в окружении пятисот движущихся вокруг него в разных направлениях свечей. Малые дети, изображающие небесные силы, играют на музыкальных инструментах и поют. Эта сцена опять оценивается Авраамием как «великое видение чюдно и радостно и отнюдь по всему несказанно».

Через некоторое время опускается от Отца к Деве ангел. Это «отрок чистообразен и кудряв, и одеяние его бело яко снег, и повсюду златом украшен, и уларь ангельскии о выи его, крыле же имея позлащение, и о всем видение его подобно яко написаннаго по всему ангела Божия». Спускаясь, он поет тихим голосом и держит в руке прекрасную ветвь. Авраамий подробно описывает механизм его спуска по веревкам, подчеркивая, что устройство прикрепления отрока к ним скрыто от глаз стоящих внизу зрителей.

Далее он излагает диалог ангела и Марии, которая сначала пугается его и пытается прогнать, чтобы его не застал с ней Иосиф, а затем, узрев на «небе» благословляющего Бога, принимает благую весть.

После этого ангел, радостно взмахивая крыльями, поднимается на «небо», а оттуда с великим шумом и громом по трем другим веревкам начинает ходить до помоста и обратно огонь, рассыпая искры по всей церкви, но не причиняя вреда зрителям. От него вспыхивают незажженные свечи по всей церкви, и «есть дивно и страшно то видение». Огонь и ангел скрываются на «небе». Занавес закрывается. Завершив описание этого «хитраго делания», Авраамий подчеркивает, что он все-таки не смог всего выразить словами, «зане пречюдно есть отнюдь и несказанно». Подобным образом описал суздальский книжник и состоявшееся через два месяца в церкви монастыря Кармине представление «Вознесения Христова».

Эти описания интересны во многих отношениях, но для нас они важны прежде всего как вскрывающие характер эстетического восприятия средневекового русича. Оно оказывается по меньшей мере двуплановым. Православного книжника (приехавшего, правда, в составе миссии для заключения «унии» с католиками) не смущает «латинский» характер представления. Более того, он не видит ничего предосудительного в чуждом православному сознанию «лицедействе», в котором люди играют ангелов, Марию и самого умонепости-

гаемого Бога. Авраамий постоянно подчеркивает, что тот или иной персонаж выступает «образом» или «подобием» (эти термины у него синонимичны) участников священной истории. С интересом и восхищением почти ренессансного человека он изучает механизмы и устройства, оснащающие представление. Во всем этом видны элементы уже совершенно не средневекового восприятия искусства, притом — искусства нового типа, ренессансного. Мудрость, «хитрость» этого искусства участник флорентийской миссии видит в необычной художественно-технической организации представлений. Восхищаясь мудростью флорентийских мастеров, русский книжник видит свою задачу в том, чтобы сохранить память о «таковом хитром видении», не оставить его «в забытии».

В процессе же самого представления у него преобладает чисто средневековый тип восприятия. С повышенной эмоциональной реакцией он благоговейно ощущает происходящее театральное действие почти как реально совершающийся акт священной истории. Свои эмоции он выражает теми же оценками «дивно, чюдно, страшно видение», какие древнерусские книжники обычно использовали для обозначения сверхъестественных явлений, видений, знамений, чудес.

Театральные представления на религиозные темы, увиденные русскими посланниками во Флоренции, были восприняты ими как творения мудрого искусства и без какой бы то ни было негативной оценки не в последнюю очередь и в силу того, что они происходили в храме, в день соответствующего религиозного праздника, т. е. в русле средневековой церемониальной эстетики. На Руси она будет в какой-то мере осмыслена только в XVI в., но и в рассматриваемый здесь период церемонии как церковные, так и светские играли большую роль в жизни русского общества, а *церемониальная эстетика* занимала видное место в эстетическом сознании.

В «Хождении Игнатия Смольнянина» и в «Пименовом хождении в Царьград» достаточно подробно описана церемония венчания на царство Мануила в 1392 г. Авторы подчеркивают неописуемую красоту церемонии, ее удивительную чинность, яркую зрелищность. Они подробно описывают роскошные одежды участников церемонии, их действия, процедуру облачения царя, торжественный ход процессии к храму, сам церемониал венчания и т.п. Эстетический аспект действа выдвинут в этих описаниях на первый план. Красота церемонии превосходит словесные возможности древнего книжника, и Игнатий с горечью и восхищением восклицает: «Кому есть мощно поведать красоты тоя!» Ему вторит и другой автор: «И толико бысть благочинно и чествованно, и преукрашено, яко ум человеческый превозходя» (КХ 107; 118).

Русичи конца XIV-XV в. глубоко чувствовали красоту самых разных видов искусства, как отечественного, так и иноземного, понимали ее принципиальную непостижимость разумом и неописуемость словами, усматривали в этом ее глубокий смысл, выводящий человека на более высокие духовные уровни. Они не формулировали эти свои ощущения и эстетические прозрения в логических построениях, но прекрасно выразили в своем искусстве и отчасти в своих полуэмоциональных, полуописательных оценках самих произведений искусства.

Слово об иконе

Восхищаясь церковной красотой, древнерусские писатели не забывали указать на живопись и прежде всего на иконы как на важнейший элемент этой красоты. На протяжении всего русского Средневековья иконы и росписи пользовались широкой популярностью. На Руси они, пожалуй, еще в большей мере, чем в Византии, выполняли функцию «книги для неграмотных». Наглядность и яркая красочность икон давали душе русского человека значительно больше, чем не всегда понятные библейские тексты, звучавшие в храмах. Однако древнерусская культура не ограничилась только этим уровнем восприятия иконописи. На основе византийских теорий образа и изображения древнерусские мыслители разработали концепцию иконы, которая в Средние века определяла практику использования религиозных изображений. Наиболее подробно она была изложена только в конце XV — начале XVI в. в известных «Словах» об иконах из «Просветителя» Иосифа Волоцкого, направленных против иконоборцев, однако анализ древнерусской художественной культуры ясно показывает, что руководствовались ею на Руси задолго до ее словесного оформления Иосифом. Остановимся кратко на основных положениях этой теории, занимавшей видное место в древнерусской эстетике и помогающей нам понять особую любовь и уважение средневекового славянина к изображениям.

Для древнерусского мыслителя создание изображения освящено божественным авторитетом: «образы и подобиа... сам Бог повелел есть творити в славу свою, и того ради умом възводитися к Богу». Поэтому иконы следует почитать и поклоняться им, но — не обоготворять, как это было у эллинов (Слова 326). Со ссылкой на Ветхий Завет преп. Иосиф показывает, что литые, деревянные и вышитые изображения имелись и в древнееврейском храме, хотя иудаизм не поощрял культовые изображения. Тем более их следует иметь в христианских церквах. Здесь он обращается к исторической традиции.

Иосиф напоминает предание о Нерукотворном образе, повествующее о том, что Иисус сам «на плащаници въобрази пречистый свои образ единемь точно прикосновением» и послал это изображение больному царю Авгару. Увидев это, ученики Христа стали писать его изображение и завещали поступать так и потомкам (336). После смерти Христа апостолы, пишет Иосиф, повелели евангелисту Луке «написати на иконе пречистый его образ» и поклоняться ему. Лукой, по преданию, была написана и первая икона Богородицы (334). С тех времен укрепилась традиция писания икон, и христиане должны ее неуклонно поддерживать, считает Иосиф. Идея *традиции, предания*, лежавшая в основе любой средневековой культуры, служила древнерусским мыслителям важным аргументом в защиту религиозных изображений. Апостолы, отцы и учители Церкви, пишет Иосиф, «предаша нам в святых церквах, и на северной и на западной и на всех стенах живописати всечестныа и святыа образы Бога же и владыки и святых его, и поклонятися и почитати» (343).

Из многочисленных функций православного образа преп. Иосиф выдвигает на первый план *поклонную*. Для него религиозное изображе-

ние прежде всего объект поклонения и почитания. Поклонение же в средневековой Руси служило главным выражением высокой степени достоинства объекта поклонения, его святости. Иосиф различал два вида поклонения — «телесное» и «мысленное»: «поклоняйся сим душею мыслене, и телом чювьствене», полагая, что истинное поклонение должно включать оба компонента. Сам акт поклонения осмысливается Иосифом как созерцание, реализующееся одновременно на двух уровнях, когда чувственное зрение направлено на икону, а духовное («зрительное ума») — на ее прообраз: «...тогда всем сердцемь твоим и умом помышлениемь да въздееши зрительное ума к святей единосущней и животворящей Троици, в мысли твоей, и в чистом сердци твоем... чювственеи же очи да въздееши к божественей и всечестьней иконе святыя и единосущныя и животворящиа Троица, или богочеловечьнаго образа Господа нашего Иисуса Христа или пречистыа его матери» (351).

Поклонение изображению неразрывно связывается Иосифом с созерцанием иконы, результатом которого должно стать «мысленное» узрение духовного архетипа, т. е. доступное человеку постижение его. Соответственно и поклонение по устойчивой, идущей от патристики традиции направлено в конечном счете не на само изображение, а на первообраз.

В иконах, «иже в честь и славу божию сътворены», пишет Иосиф, мы поклоняемся «ни злату, ни шаром (краскам), ниже древесем и иным вещем, но Христу и святым его». «Се бо почесть иконная,— пишет он далее,— на пръвообразное въсходит, и в иконах и иконами почитается и поклоняется истинна» (332; 337).

Поклонная, т. е. культовая, функция изображения у Иосифа теснейшим образом связана с религиозно-познавательной. Поклонение в идеале может и должно привести к контакту с духовным абсолютом, к его мистическому постижению. Икона осмысливается как важнейший посредник между человеком и Богом, с ее помощью ум верующего, по убеждению Иосифа, от видимого изображения возводится к первообразу: «и от вещнаго сего зрака възлетаеть ум наш и мысль к божестъвеному желанию и любви, не вещь чтуще, но вид и зрак красоты божестъвенаго онаго изъображениа» (336; ср.: 373). Показательно, что древнерусский мыслитель вспоминает здесь о *красоте* изображения, хорошо, видимо, сознавая, что она играет отнюдь не последнюю роль в реализации анагогической функции живописного образа.

Итак, в сознании древнерусского человека икона выступала одним из важных путей к Богу. При этом на Руси высоко ценилась не только направленность этого пути снизу вверх (от человека к «горнему миру»), но и обратная — от Бога к человеку. Бог же понимался средневековым русским сознанием как средоточие всех позитивных, доведенных до предела идеализации свойств человека, т. е. выступая идеалом, предельно удаленным от человеческого земного бытия. Среди главных его характеристик, как мы уже отчасти убеждались из приведенных выше цитат, чаще всего фигурирует святость, «честность» и чистота — главные ценности, на которых основывается религия. Икона, по мнению Иосифа, отличается от идола своим первообразом: «божественых бо икон и пръвообразное свято есть и честно, идольское же пръвообразное сквернейша суть и нечиста» (333). Идеальные свойства первообраза, по представлениям средневековых людей,

передавались, хотя и далеко не в полной мере, и образу, поэтому иконы воспринимались также как «пречистые» и святые.

На Руси всегда помнили о высокой нравственности искусства, о чем убедительно свидетельствуют в первую очередь сами памятники древнерусского искусства (живописи, архитектуры, словесных искусств), сохранившие до наших дней мощный заряд нравственных ценностей. Соответственно и создавать такое искусство, по убеждению человека Древней Руси, могли только люди, обладавшие высокой духовной чистотой. По мнению Епифания Премудрого, никто не достоин браться за перо, «неочищену имея мысль вънутрьняго человека» (ПЛДР 4, 406). Поэтому любой древнерусский книжник, зодчий или живописец не приступал к работе, не помолившись об очищении души, просвещении сердца и дарования разума.

С душевным трепетом брался иконописец за работу, ибо был глубоко убежден, что спустя какое-то время творение его рук наполнится божественной энергией, которая через им написанное изображение будет переходить к людям, творить чудеса.

О *благодатной* функции изображения писали еще раннехристианские мыслители. Византийцы постоянно помнили о ней, хотя в развернутых теориях образа иконопочитателей VIII-IX в. она занимала скромное место, на что были свои объективные причины. На Руси же эта функция постоянно выдвигалась на первое место, активно подкрепляя поклонную. Древнерусское массовое сознание наделяло икону божественной благодатью и, соответственно, чудодейственной силой, что было закреплено и в теоретических трактатах того времени. Отстаивая почитание икон, преп. Иосиф Волоцкий неоднократно утверждает, что «благодать Божиа» приходит через них и творит «неизреченнаа чюдеса и исцеления» (334; сравни: 333; 336; 337). По мнению древнерусского мыслителя, и в этом он резко расходится с византийскими теоретиками, которые обвинили бы его , пожалуй, в ереси, Божество неотделимо от иконы. Соотношение божественного и материального в иконе Христа представляется Иосифу адекватным соотношению в нем самом двух природ. Как в Иисусе божество было неразлучно с плотью, пишет он, «тако и пречистый его образ, аще и от тленыих вещей устрояется, но отнелиже въобразится от каковы вещи, оттоле божество его неразлучно пребываеть от него» (337). Эта еретическая, с точки зрения византийской ортодоксии, мысль, против которой активно выступали в свое время византийские иконопочитатели, явно была по душе самым широким кругам населения, нередко поклонявшегося и христианским иконам наподобие языческих идолов.

Призывая поклоняться иконе Богородицы, «яко же самой оной, а не иной», Иосиф рассказывает апокрифическое предание о том, что, когда евангелист Лука написал икону Богоматери и принес ей показать, «она же очи свои възложившу на ту и глагола благоговейне и с властию: благодать моя с тою. И бысть слово дело, и чюдеса и знамениа и тмы чюдотвореиа быша от пречистыа иконы от того часа и до ныне, идеже еще въобразиться пречистый ея образ, тамо и благодать ея приходить пречестно сдействующи икона Божиа матере» (337).

Столь сильное внимание на Руси к благодатной и, соответственно,

чудодейственной функциям иконы вплоть до утверждения нераздельности божества и иконного изображения возникло несомненно в результате сильнейшей трансформации христианства на Руси под влиянием восточнославянского, дохристианского мировоззрения, продолжавшего существовать в русской культуре на протяжении всего Средневековья. Факт этот необходимо постоянно иметь в виду исследователям древнерусской культуры и искусства.

Не следует, однако, излишне упрощенно понимать приведенные мысли Иосифа. Он сам неоднократно предупреждает об этом. Благодать наличествует в иконе, но не в самом веществе (красках, доске или левкасе), а в зрительном образе, который может быть нанесен на любое вещество. В этом плане икона, по мнению Иосифа, ничем не отличается от евангельского текста — и там, и там представлены «подобные» образы, изображающие одно и то же — земную жизнь Христа: «Ничто же бо разньства в них, яко оба едину повесть благовествуют, ибо словописець написа еуангелие и в нем написа все, еже в плоти смотрение Христово, и предасть церкви, подобие и живописець творит, написав на дъсце все плотское Христово смотрение и предаст церкви, и еже и еуангелие словом повествуеть, сие живописание делом исполняет». И как в иконе почитают не доску и красочный слой, а образ, так и в Евангелии — не бумагу или чернила, а повествовательное изображение (338). Это сближение и приравнивание словесного и живописного образов характерно для древнерусской культуры, хотя восходит оно еще к периоду византийского иконоборчества.

И словесный образ, и живописное изображение одинаково высоко ценились на Руси. Однако живопись и зодчество нередко возводились средневековым русичем выше слова как более конкретные, материальные, связанные с видимыми затратами труда явления — как реальное дело. «И тот человек, который не печется о слове, хуже бессловесного скота», — писал русский книжник и добавлял: «Но не мудрее слово, чем деяние» (ПЛДР 5, 288; 298). Для сознания древнерусского человека материальные виды искусства («хитрости») часто имели большее значение, чем словесные, как менее осязаемые. Не случайно относительно архитектуры древнерусский писатель со ссылкой на Иоанна Златоуста различает три типа «искусства»: искусство творить («хитрость созидателная»), искусство созидать («хитрость зижителная») и искусство делать («хитрость делателная»). Первый из них он относит к созданию храмов, второй — к восстановлению запустевших городов и третий — к строительству сел и весей.

Возвращаясь к «Словам» Иосифа Волоцкого об иконах, следует наконец отметить, что в них намечена целая сюжетно-иконографическая программа для живописцев. Хорошо зная древнерусское изобразительное искусство и опираясь на его богатый опыт, Иосиф рекомендует живописцам сюжеты для изображения с кратким напоминанием значимости каждого из них, т. е. практически с изложением содержательной стороны каждого сюжета. Основное внимание он уделяет изображению Троицы как особо важному и самому сложному в содержательно-смысловом плане, раскрывая философию этого образа.

Изложив догмат о Троице, Иосиф многократно подчеркивает его суть — одновременную *троичность* в *единстве* и *единство* в *троичности* этого образа: «едино божество в трех съставах, едино существо в трех

собиствах, едино естество в трех лицех». И далее: «Троица присно Бог именуется, аще и три съставы и три лица, но едино существо, и едино естество, и едино божество, едина премудрость, и едина сила, и едино хотение» (Слова 347). В сущности своей это триединство непостижимо и неописуемо, хотя Иосиф и приводит далее некоторые отличительные характеристики всех лиц Троицы, особо подчеркивая, что Сын — «подобие и образ божества», все содержащая премудрость, «състав и сила творительнаа всей твари»; что Христос тождествен со вторым лицом (Сыном) и имеет две природы — божественную и человеческую, а Дух Святой обладает свойством «исхождения» только от Отца, а не от Сына, «яко же латынская мудръствующеи еретицы глаголють» (348). Живописцам же подлежит изображать «Троицу» «в человечьстемь подобии», как она явилась Аврааму, согласно библейскому преданию (336).

Известно, что вокруг тринитарного догмата, как, соответственно, и вокруг изображений Троицы на Руси постоянно возникали споры. Иосиф вносит в них свою лепту, излагая концепцию этого сюжета. В основе своей она восходит к идее, предельно выраженной Андреем Рублевым в его «Троице». Суть ее сводится к тому, что триединое божество должно быть изображено в виде трех ангелов, во всем равных друг другу, хотя и имеющих некоторые отличительные признаки, и художественно объединенных в один целостный образ.

Свою концепцию Иосиф строит в полемике с теми, кто утверждал, что Аврааму являлась не Троица, а просто три человека, или три ангела, или, наконец, Бог с двумя ангелами. Аргументами ему служат многочисленные высказывания древних отцов Церкви на эту тему и библейское предание, увиденное им явно в определенной живописной интерпретации. «О дивно! — с риторским пафосом восклицает Иосиф, как бы созерцая конкретное изображение. — Три юноши седя, а патриарх старец столетен пред ними стоя! Виждь, яко не един седя, а два бы предстояли, аки рабы, сиречь аггелы, но все три равно во едином месте сидят, и всем равне патриарх нозе умы, и трапезу постави, и всем равну честь подаеть!» (Послания 141).

Высочайшая честь, оказанная путникам Авраамом, и их полное равенство между собой служат Иосифу убедительным доказательством явления именно Троицы Аврааму. Приведенному месту из Послания Иосифа Вассиану вторят и его мысли в одном из «Слов»: «Они же седяще вси три в едином месте, равны славою, равны честию, и ни един вящши, ниже менши, равно и послужение, равно и поклоняние от Авраама прияша». И далее: «И аще бы Бог был с двема аггелома, то како бы дрзнули аггели съпрестолни быти Богу?» (Слова 361). Только Сын и Дух сопрестольны Отцу, следовательно, они и посетили Авраама, и этот момент должен быть запечатлен живописцами.

В библейском тексте сказано, что к Аврааму пришли три путника, а художники обычно изображают трех крылатых ангелов. Иосиф дает смысловое разъяснение этой традиционной иконографии. При посещении Авраама Бог, по его мнению, претерпел двойное преобразование — сначала в ангелов, а так как ангелы тоже невидимы, то они приняли человеческий вид: «Бог преобразися в аггелы, а аггелы в человечьскый образ явися Аврааму». Таким образом, в явлении Аврааму Троица имела человеческий

вид, ангельское «существо» и «действо божественно». Чтобы нагляднее выразить это, живописцы и изображают гостей Авраама не буквально, но *символически* — в виде ангелов с крыльями и в нимбах. Эту традицию закрепило и отеческое предание. И хотя «в подобии человечьсте явися тогда Аврааму святаа Троица,— пишет Иосиф,— святии же и божественнии отци придаша нам писати на святых иконах в божественном и царьском и аггельском подобии, того ради убо тако предаша, яко хотяше множайшую честь и славу приложити божественным онем изображением» (372). И далее Иосиф разъясняет символику главных иконографических элементов «Троицы», активно опираясь на символические толкования автора «Ареопагитик», хотя и не называет его по имени.

Престол, на котором восседают ангелы, означает их царское, господствующее положение. Нимбы вокруг голов знаменуют их божественность, ибо круг, не имеющий ни начала, ни конца, является *образом* Бога: «круг убо образ носить всех виновнаго Бога, яко же бо круг ни начала ниже конца имат, еще и Бог безначален и бесконечен». К подобному пониманию символики круга восходит и круговая композиция «Троицы» Рублева, вообще преобладание мотива круга в его живописи.

Крылья у изображенных фигур указывают на их непричастность всему земному, на их легкость, на «гореносную», «самодвижную» и «возводительную» природу. Скипетры в руках указывают на силу, власть и действенность. Все это «являеть божественное подобие, царьское и аггельское» и в таком виде и приличествует изображать Троицу (372-373).

Затем Иосиф переходит к изображениям Христа и Богоматери. Кратко излагает догмат о Христе, подчеркивая, что первое изображение своего лика сделал сам Иисус, положив тем самым начало иконописной традиции, и что изображается на иконах только его человеческая природа, а не божественная («яко се есть образ его по человечеству» — 337).

Далее Иосиф перечисляет основные персонажи священной истории, чьи изображения достойны почтения в порядке убывания их значимости. На первом месте он называет Иоанна Крестителя «пръваго царствию Христову проповедника»; затем следуют изображения архангелов Михаила и Гавриила и прочих небесных чинов, как заступников за людей перед Богом, которые в день кончины человека возносят его душу на небо. Они хотя и бесплотны и неописуемы по природе, но являлись, по библейскомиу преданию, многим людям в видимых образах; в нихто и следует их изображать (340-341). Достойны кисти иконописца и святые пророки, предсказавшие словами и делами пришествие Христово и ведшие, как правило, жизнь, полную тягот и лишений. Лаконичное, но красочное описание образа жизни пророков, данное Иосифом, служило хорошим подкреплением иконографической программы древних мастеров; «и святыа пророки, иже Христово пришествие делом и словом прорекших, и житиемь и кровию очистишася, иже ходиша в овчинах и в козиях кожах и руганием и ранами искушении быша, каменнием побиени быша, претрени быша, убийством мечи умроша, лишени, скрьбяще, озлоблени, им же не бе достоин весь мир».

Необходимо изображать и праведных отцов, патриархов, библейских царей и судей, и в первую очередь среди них — Иоакима и Анну как родителей Богоматери. С почитанием следует писать и апостолов как

братьев, свидетелей и помощников Христа, «сии бо обтекоша всю землю, не дающе покоя своима ногама, ни сна своими очима, ни угодиа плотем своим, но гонимы, биеми, уничижаемы, укоряеми, распинаеми, умръщевляеми. Сего ради кто есть им точен, кто ли боли их, сии бо весь мир спасоша и спасают» (341). Достойны изображения жены-мироносицы, святые и мученики как воины Христовы, оставившие ради него все земное и пролившие за него свою кровь; также — чудотворцы, архиереи и святители. Подобно этому следует изображать и «святых мучениць и преподобных жен, иже немощь женскую в мужьство преложивших». С помощью всех этих изображений верующие, по убеждению средневекового автора, должны постоянно вспоминать об изображенных и стремиться подражать им по мере возможности в своей жизни.

Итак, иконы и храмовые изображения в Древней Руси должны были представать взорам средневековых людей как галерея идеальных образов, как система духовных ценностей, с ориентацией на которые им необходимо было строить свою жизнь.

Примечания

[1] См.: *Яблонский В.* Пахомий Серб и его агиографические писания: Биографический и библиографически-литературный очерк. СПб, 1908. С.LXXV.
[2] Там же. CLXXVI.
[3] Там же.
[4] Цит. по: *Прохоров Г. М.* Повесть о Митяе // Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. Л., 1978. С. 206.
[5] Преподобнаго *Иосифа Волоколамскаго* Отвещание любозазорным и сказание вкратце о святых отцех бывших в монастырех иже в Рустей земли сущих// ЧОИДР. Т. 7. 1847. С. 12.
[6] *Яблонский В.* Указ. соч. С. 252.
[7] Несколько в ином плане понимал *софийность* один из крупнейших представителей неоправославия о. Сергий Булгаков — именно как конкретно чувственное выражение в искусстве вечной идеи вещи, ее лика — подробнее см. гл. 2 следующего раздела.
[8] *Коновалова О. Ф.* К вопросу о литературной позиции писателя XIV века // ТОДРЛ. Т. 14. С. 210.
[9] Оно издано в книге: Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке. СПб, 1896. С. 122 и далее.
[10] *Коновалова О. Ф.* «Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в. // ТОДРЛ. Т. 22. С. 101, 110; см. также: *Kitch F. C. M.* The Literary Style of Epifanij Premudryj. Pletenije sloves. München, 1976.
[11] *Мулич М. И.* Сербские агиографы XIII-XIV вв. и особенности их стиля// ТОДРЛ. Т. 23. С. 141-142.
[12] *Лихачев Д.С.* Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). М.;Л., 1962. С. 52.
[13] См.: *Коновалова О. Ф.* «Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в. С. 102, 108; *Kitch F. C. M.* Op. cit. P. 171-267.
[14] См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей, зодчих. Т. 2. М., 1963. С. 171-174.
[15] См.: *Данилова И. Е.* Церковные представления во Флоренции в 1439 г. глазами Авраамия Суздальского // *Данилова И. Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 154-165.
[16] Далее изложение идет по изданию: КХ 152-156.

Глава 4

Философия в красках

Своего высшего выражения эстетическое сознание Древней Руси достигло в изобразительном искусстве. В форме, цвете, линии, композиции икон и росписей второй половины XIV-XV в. русичам удалось с предельно возможной для искусства того времени полнотой воплотить не выразимые словами тайны христианского мировидения и мироощущения, дух православия в целом. Не случайно религиозные мыслители первой половины нашего века, глубоко почувствовав духовную силу только что открытой тогда древнерусской живописи, точно и образно определили ее как «умозрение в красках» (Е. Трубецкой), «философствование красками (П. Флоренский), «иконографическое богословие» (С. Булгаков), «теология в образах» (Л. Успенский) и т. п. Именно эти функции, тяготеющие в целом к художественному выражению глубочайшей, словесно не выговариваемой духовности, и выполняла живопись в древнерусском мире.

Для потомков, видимо, навсегда останется тайной, почему именно в живописи обрела Древняя Русь наиболее адекватную форму своего духовного самовыражения, но факт этот теперь совершенно очевиден и доказан практикой почти столетних научных изысканий в области всей древнерусской культуры.

Удивительная чуткость русичей к цвету и форме, услаждавшим им зрение и души, позволила им усмотреть именно в них, в их сложных гармонических сочетаниях все те духовные глубины бытия, неизрекаемые тайны и божественные откровения, с которыми их познакомило христианство, и запечатлеть эти «умозрения» в своей живописи.

Исследователи XX в.[1] указывают на «драму встречи двух миров» (дольнего и горнего) в русской иконописи (хотя реально скорее надо бы говорить не о «драме», а о гармонии этой встречи); на устремленность ее к воплощению духовных прозрений, видений, откровений о божественной сфере, о мире грядущего царства; на ее яркое «горение ко кресту»; на художественное воплощение самого Бога и тем самым доказательство его бытия («Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог». — *П. А. Флоренский*[2]); на символизм древнерусской живописи, выводящий восприятие зрителя за пределы собственно живописи, к ее духовным архетипам; в древнерусской живописи видели выражение духовного опыта средневекового человека, «окно», открывшееся ему в мир вечного бытия, и т. д. и т. п. Здесь не место пересказывать все то, что усмотрели (а иногда и домыслили) современные исследователи в древне-

русской живописи. Заинтересованный читатель может сам на досуге с пользой для себя изучить это по указанной литературе. Важно подчеркнуть, что искусство Древней Руси сохранило свой мощный духовный потенциал до наших дней и может открыть и нашему современнику удивительные тайны бытия, заложенные в его художественной форме. Необходимо только всмотреться в это искусство, вслушаться в те голоса наших предков, которые пытались передать и своим современникам, и нам нечто, открывшееся им в минуты духовных озарений и заглушенное впоследствии грохотом неизвестно куда несущейся цивилизации.

Язык откровений древнерусских живописцев универсален — это художественный язык живописи, достигшей в рассматриваемый здесь период предельного для русского Средневековья, по крайней мере, а может быть, и для всей христианской культуры, совершенства и богатства. Основу его составлял цвет, о котором как-то прекрасно сказал В. Н. Лазарев: «Наиболее ярко индивидуальные вкусы русского иконописца проявились в его понимании колорита. Краска — это подлинная душа русской иконописи XV века... Цвет был для русского иконописца тем средством, которое позволяло ему передать тончайшие эмоциональные оттенки. С помощью цвета он умел достигать и выражения силы, и выражения особой нежности, цвет помог ему окружить поэтическим ореолом христианскую легенду, цвет делал его искусство настолько прекрасным, что трудно было не поддаться его обаянию. Для русского иконописца краска была драгоценным материалом, не менее драгоценным, нежели смальта. Он упивался красотою ее чистых, беспримесных цветов, которые он давал в изумительных по своей смелости и тонкости сочетаниях. ...Иконописец XV века любит и пламенную киноварь, и сияющее золото, и золотистую охру, и изумрудную зелень, и чистые, как подснежники, белые цвета, и ослепительную ляпис-лазурь, и нежные оттенки розового, фиолетового, лилового и серебристо-зеленого. Он пользуется краской по-разному, соответственно своему замыслу, то прибегая к резким, контрастным противопоставлениям, то к тонко сгармонированным светлым полутонам, в которых есть такая певучесть, что они невольно вызывают музыкальные ассоциации»[3]. Неискусствоведу к этому яркому словесному выражению художественной специфики и непреходящей значимости древнерусской иконописи (на ее, пожалуй, главном уровне выражения — цветовом) добавить больше нечего.

Проявляя столь тонкое чувство цвета и вообще живописного языка, древнерусские мастера выражали все то, что плохо поддавалось словесному выражению,— глубинные основы их миропонимания. «В мире древнерусской иконописи, — писал М. В. Алпатов, — в отчетливую, зримую форму облечено то, чего не могла в себя вместить письменность, догадки о последних тайнах мироздания, о сущности и судьбе человека, то постижение мира, которое на Руси никем не систематизировалось, так как у нас не было схоластики, но непосредственно изливалось в дерзких чертежах, уверенно и безошибочно расцвеченных красками... Для современного человека Древняя Русь отчетливее всего сказала о себе языком красок и линий. Через иконы мы заглядываем в ее самые заветные недра»[4].

Для того чтобы полнее представить себе своеобразие и многообра-

зие древнерусского художественного мышления периода его расцвета и яснее понять, как на византийской основе возникло совершенно самобытное русское средневековое искусство, остановимся кратко на трех крупнейших фигурах в ее истории — Феофане Греке, Андрее Рублеве и Дионисии. Каждая из этих фигур представляет собой одну из вершин творческого гения Средних веков, и одновременно вместе они хорошо выражают специфическую динамику движения древнерусской философии в красках от конца XIV до начала XVI в.

Феофан знаменует собой тот византийский творческий потенциал, который, обогатив русскую культуру лучшими достижениями Византии[5], сам претерпел на Руси под влиянием местных условий существенные изменения, вылившись в яркое явление русской культуры[6]. Рублев и Дионисий в чистом виде выражают древнерусский художественный гений.

Что наиболее характерно для художественного мышления Феофана? *Глубокая философичность, возвышенность* и ярко выраженный *драматизм*. Феофан в едином лице счастливо сочетал мудреца и живописца, на что с почтительным восхищением указывали уже его современники. Епифаний, как мы помним, называл его «преславным мудрецом, философом зело искусным», «изографом опытным» и «среди иконописцев отменным живописцем», который в процессе работы над изображением размышлял о высоких материях (ПЛДР 4, 444). Для русских книжных людей и живописцев конца XIV — начала XV в. Феофан являлся живым воплощением идеала художника, на который многие из них ориентировались.

Феофан прибыл на Русь, когда Византия была охвачена бурными философско-религиозными спорами, и его живопись (и росписи Спаса Преображения в Новгороде, и дошедшие до нас иконы) — его личный яркий вклад в духовную полемику того времени, причем вклад такой силы, глубины и убедительности, что он намного пережил эпоху, его породившую. Живопись Феофана — это философская концепция в красках, притом концепция достаточно суровая, далекая от обыденного оптимизма. Суть ее составляет идея глобальной греховности человека перед Богом, в результате которой он оказался почти безнадежно удаленным от него и может только со страхом и ужасом ожидать прихода своего бескомпромиссного и безжалостного судьи, образ которого с крайней суровостью взирает на грешное человечество из-под купола новгородского храма. В лике Пантократора нет почти ничего человеческого. Это, пожалуй, предельное воплощение в живописи образа высшей карающей силы, единственный по экспрессии и лаконизму во всем восточно-христианском искусстве обобщенный художественный символ осуждающих человека сил, возведенных в абсолют и представленных в образе Вседержителя.

Между этим грозным Судьей и грешным человечеством в качестве посредников, заступников и идеальных образов для подражания выступают праведники: праотцы, пророки и подвижники в новгородских росписях; Богоматерь, Иоанн Креститель, апостолы и отцы Церкви — в благовещенском деисусе[7]. Все они в изображении Феофана строгие аскеты, подвижники духа, мыслители (особенно Павел, Василий Великий, Иоанн Златоуст), узревшие величие и пугающую глубину духовного мира, в котором только и возможно спасение человека. Поэтому так су-

ровы и неприступны их лица, величественны их жесты. Предстоя в молитвенных позах Вседержителю, каждый из них устремил свой духовный взгляд внутрь себя, созерцая там нечто *великое* и *ужасное*, так в Древней Руси обозначалось то, что античность и Византия именовали *возвышенным*. Именно духом возвышенного пронизан и деисус Благовещенского собора, и образы праотцев и подвижников в новгородском храме[8].

Модус возвышенного в живописи Феофана — прекрасная дань византийской традиции в ее лучших и высших достижениях[9]. У Феофана он осложнен и существенно обогащен сильнейшим драматизмом (особенно в новгородских росписях), доходящим иногда до трагического звучания, и это уже особенность чисто феофановского художественного мышления, сформировавшегося на русской почве[10]. «Драма встречи двух миров», которую князь Е. Трубецкой усмотрел во всей древнерусской живописи[11], у Феофана возвышена до трагедии их практически непримиримого конфликта.

Думается, что и предельно подчеркнутая суровость Пантократора, и экспрессивный драматизм многих новгородских образов — не только выражение сугубо личного (почти безысходно пессимистического) миропонимания греческого мастера[12], но и в немалой мере дань конкретным обстоятельствам жизни новгородцев, с которой он столкнулся. Попав из Византии, наполненной в XIV в. подвижниками духовной жизни, упражнявшимися в исихии, «умной молитве», аскетических «подвигах», достигавшими «экстаза безмыслия», в полуязыческую Русь с ее любовью к полнокровной, яркой, праздничной жизни, во многом далекой от христианского благочестия, представитель византийской духовной аристократии воочию увидел ту пропасть, которая отделяла новгородскую жизнерадостную Русь от «высот» христианской духовности, от грядущего блаженного Царства. Следует напомнить и о ересях, постоянно потрясавших русскую церковь, особенно на Севере. Трагизм жизненной ситуации, которого сам новгородский люд, естественно, не ощущал, стремление показать его своим новым соотечественникам, устрашить и предостеречь их от грядущей опасности — все это отразилось в новгородских росписях Феофана.

Гениальный художник, находившийся на высотах духовной культуры своего времени и узревший в беспечной наивности и «духовной слепоте» своих новых соотечественников трагизм их положения и грозящую им опасность, направил всю свою творческую энергию на просвещение и спасение их. Отсюда столь высокий драматизм и экспрессия новгородских росписей, не имеющие практически аналогий в византийской живописи. Только на Руси Феофан смог полностью осознать, как далеко отстоит реальный земной человек от тех духовных идеалов, на которые ориентировались византийские подвижники, и какую практически непосильную борьбу должен вести он сам с собой, со своим природным началом, чтобы хотя бы приблизиться к этим идеалам. Драма, происходящая в человеке в результате такой изнурительной борьбы духа с плотью, с потрясающей глубиной выражена в образах феофановских столпников. «Характерная особенность молчальников Феофана,— писал М. В. Алпатов, — высокое духовное возбуждение, которым все они проникнуты. В этом они, в сущности, далеки от того благолепно-

го покоя, к которому стремились и который обещали своим последователям пустынники»[13]. Образы столпников напоминают зрителям, что отшельничество — это бремя тяжелейших лишений, выдержать которое им, закаленным подвижникам, не так-то просто. Отречение от обычной жизни, отказ от всего «слишком человеческого», которое так присуще было древнему русичу, дается им ценою «крайнего напряжения физических и душевных сил, которое читается в их открытых, но не видящих глазах, в скупых, но потрясающих по красноречивости жестах»[14]. Многолетняя борьба их духа с лотью, кажется, далека еще от завершения, достижения желанного успокоения. «Все это накладывает на создания художника отпечаток мрачного, неизбывного трагизма»[15]. Исследователи творчества Феофана подчеркивают особый динамизм его образов, их экстатичность, «повышенный психологизм», который «говорит не о душевно-человеческом, а как бы о духовно-титаническом. Эти образы кажутся персонажами мировой трагедии»[16].

Для живописного воплощения своих художественно-философских идей Феофан совершенно по-своему и очень свободно пользовался традиционными средствами средневекового художественного языка. «Самой примечательной особенностью манеры Феофана, — писал Б. В. Михайловский, — является энергичный и необычайно выразительный (обычно короткий) мазок[17], которым прокладываются и световые блики-отметки, и теневые (черные) штрихи, и изображаются более или менее сложные формы («например, ухо при помощи одного белильного мазка»[18]). Главная функция такого мазка не столько изобразительная, сколько выразительная; система этих мазков складывается в яркую экспрессивную картину. Феофановский блик, отмечал В. Н. Лазарев,— «это тонко продуманный прием для усиления экспрессии образа»[19]. Движки и блики динамизируют форму, усиливают внутреннюю напряженность образов, как бы электризуют их, обостряют общий драматизм изображения. Феофан использует их при отделке лицевого рельефа — лба, носа, щек, подбородка, шеи. При этом располагает их , как правило, диагонально и симметрично, чем добивается особенно выразительного эффекта. «Невольно создается впечатление, будто живописная поверхность взрывается этими яркими бликами, действующими на зрителя подобно ослепительным вспышкам»[20]. Усилению общего динамизма образов способствует и феофановская линия, которая, как отмечал еще в 1930 г. А. И. Анисимов, полна жизни, «виртуозна, но вместе с тем лишена искусственности и рафинированной отделки. Она динамична, подвижна и порывиста...»[21]. Особой экспрессией отличаются складки одежд в новгородских росписях. Они образуют ломкий, напряженный узор, состоящий из острых углов, расщеплений, экспрессивных зигзагов, молниеобразных линий; «блики теней и света даны как вогнанные друг в друга стрелы, клинья»[22], диагональные и параболические линии одежд усиливают динамику образов.

В иконостасе Благовещенского собора меньше экспрессии, чем в новгородских росписях, что исследователи связывают отчасти со спецификой иконы (сакральный, поклонный образ), особенностями иконописной техники, а отчасти с все усиливающимся влиянием русской среды на неистового грека. Деисусные образы Феофана величественны и внешне спокойны за счет более плавного ритма мягких линий силуэтов

и отделки одежд, более спокойных молитвенных жестов. Особенно выразителен в этом плане образ Богоматери. Ее темная величественная фигура резко выделяется на золотом фоне, одним только силуэтом выражая и кротость, и любовь, и надежду, и величавое достоинство. Образ Богоматери выражен настолько глубоко и полно, что, как справедливо замечает Г. И. Вздорнов, «уже невозможно представить более сложного и более верного изображения» ее [23]. Однако и эти образы, особенно если мы всмотримся в их лики, как уже указывалось, глубоко драматичны. Скорбь и тревога застыли на темных лицах предстоящих суровому Судье персонажей. Яркие вспышки света на ликах только подчеркивают этот драматизм. Его усилению способствует и суровый колорит «густых звучных» красок[24]. Он по византийской традиции основан «на коричневых, горячих и как бы тлеющих красках, темных желтых и синих, красновато-розовых и зеленовато-синих, почти черных тонах. Резко выделяются белое с золотой штриховкой одеяние Христа и белая с коричневыми крестами риза Василия Великого»[25]. В. Н. Лазарев, подробно проанализировав цветовой строй феофановских икон, отмечает «исключительную силу его колористического дарования»[26].

Живопись Феофана в целом является уникальным и во многом обособленным явлением в истории древнерусского искусства. Феофан долгое время жил среди русских людей, создавал свои произведения для них и в расчете на их восприятие, но его дух и его философия в целом были чужды русскому эстетическому сознанию, жизнерадостному и оптимистическому, умиротворенному в своей основе. Тем не менее нельзя недооценивать то огромное влияние, которое оказал этот гениальный художник на русскую культуру в целом и на живописную в частности. Даже Андрей Рублев, по строю и духу своего художественного мышления во всем диаметрально противоположный Феофану, своей живописной культурой во многом обязан ему. Как тонко подметил В. Н. Лазарев, «яркая личность Феофана во многих отношениях определила творческое развитие Рублева. Феофан был тем великим артистом, перед всесильными чарами которого было трудно устоять. Он приобщил Рублева к лучшим монументальным традициям византийской живописи, он обострил его замечательный колористический дар, он научил его новым композиционным приемам, он явился его прямым предшественником в создании классической формы русского иконостаса»[27]. Работа с Феофаном в Благовещенском соборе несомненно обогатила Андрея Рублева, хотя он к этому времени уже был зрелым мастером и приближался к вершинам своих творческих достижений. Рублев по праву занимает место классика древнерусской живописи, ибо он, как точно отметил в свое время Б. И. Пуришев, «с небывалой до того времени силой воплотил в своем творчестве черты национального художественного гения»[28], с максимальной полнотой, глубиной и ясностью выразил характерные черты древнерусского художественного мышления.

Художественный мир Рублева не менее глубок и философичен, чем мир Феофана, но философия Рублева лишена мрачной безысходности и трагизма. Это *философия гуманности, добра* и *красоты*, философия всепроникающей гармонии духовного и материального начал, это оптимистическая философия мира одухотворенного, просветленного и

преображенного. Искусство Рублева и Дионисия, отмечал Б. В. Михайловский, «весьма далеко от аскетизма, оно наслаждается идеализацией чувственных форм, преображением мира в красоте. Основа этой живописи — уже не столько эстетика возвышенного, как у Феофана и новгородцев XIV века, сколько эстетика прекрасного»[29].

В христианском учении Рублев в отличие от Феофана усмотрел не идею беспощадного наказания грешного человечества, но принципы *любви, надежды, всепрощения, милосердия, умиротворения.* Его Христос и в «Страшном суде» Успенского собора во Владимире, и в Звенигородском чине — не феофановский грозный Вседержитель и Судия мира, а все понимающий, сострадающий человеку в его слабостях, любящий его и прощающий ему Спас, пришедший на землю и пострадавший ради спасения грешного человечества. Если сущность живописи Феофана — это философия Пантократора, то основа медитаций Рублева — философия Спаса.

Исследователи постоянно отмечают глубокую человечность искусства Рублева, его высокий гуманизм. В. Н. Лазареву звенигородский Спас «по своей глубокой человечности» напомнил образ Христа в тимпане «Королевского портала» Шартрского собора[30]. Н. А. Демина усматривает в этом образе «воплощение типично русской благообразности». Она особенно ярко выражена во взгляде Спаса. «Он направлен прямо на зрителя и выражает живое и деятельное внимание к нему; в нем чувствуется желание вникнуть в душу человека и понять его»[31]. По сути это тот идеал Богочеловека, снимающего противо-положенность неба и земли, духа и плоти, о котором страстно мечтал весь христианский мир, но воплотить который в искусстве, пожалуй, с наибольшей полнотой удалось только великому русскому иконописцу. Такого Христа не знало византийское искусство. Его по праву можно считать «порождением русского национального сознания»[32].

В творчестве Андрея Рублева, в глубине и полноте художественного осмысления им общечеловеческих ценностей мы имеем без преувеличения высшее достижение не только древнерусского, но и всего искусства стран византийского региона. Многие из тех идеальных философско-религиозных и нравственных принципов, которые возникли в патристике первых веков новой эры, а затем на многие века были забыты или превратились в пустую фразу, обрели в творчестве Рублева (не без влияния соответствующей духовной атмосферы на Руси конца XIV в.) свою новую жизнь и оптимальное для восточнохристианского мира художественное воплощение. Философско-эстетическая проблематика христианства, по существу получила у Рублева новое, основополагающее звучание, преобразившись в лучах *прекрасного.*

Единство мудрости, человечности и *красоты*, стремление к предельному выражению в живописи высочайшей духовности — вот основные интенции творчества Андрея Рублева, credo его эстетического сознания, а по сути дела высочайшая цель любого искусства, достижение которой давалось только единицам в его многовековой истории. В качестве одного из немногочисленных примеров этого в западном искусстве можно назвать «Мадонну Литту» Леонардо да Винчи.

Практически все главные образы Рублева — апостолы и отцы Церкви на фресках Успенского собора, Звенигородский чин и в первую оче-

редь «Троица» — своим бытием свидетельствуют, что ему с гениальной последовательностью удалось воплотить свое кредо в художественной материи. К искусству Рублева в полной мере подходит понятие *софийности*, о котором уже шла речь, ибо в нем в органичном единстве предстают идеалы мудрости и красоты своего времени в модусе их общечеловеческой значимости. Такой высоты художественного выражения идеальных ценностей своего времени, такого уровня духовности не знало ни византийское, ни древнерусское искусство ни до, ни после Рублева.

Вершиной художнического откровения и, пожалуй, вершиной всей древнерусской живописи несомненно является «Троица». С непередаваемой словами глубиной и силой выразил в ней мастер языком цвета, линии, формы и свое художественное кредо, и, шире, сущность философско-религиозного сознания человека Древней Руси периода расцвета ее духовной культуры.

То, что не удавалось убедительно показать в словесных формулах византийской патристике и западной схоластике — главную антиномическую идею триединого Бога как умонепостигаемого единства «неслитно соединенных» и «нераздельно разделяемых» ипостасей — и над выражением чего бились многие поколения византийских живописцев, русский иконописец сумел с удивительным совершенством и артистизмом воплотить в своем произведении[33]. Еще в 1915 г. Н. Пунин писал: «В иконе нет ни движения, ни действия,— триединое и неподвижное созерцание, словно три души, равной полноты духа или ведения, сошлись, чтобы в мистической белизне испытать свое смирение и свою мудрость перед жизнью, и страданиями, и ее скорбью». Особая тишина пронизывает икону. «В этом словно все время нарастающем движении линий, в невозможной тишине душевного мира, в безболезненно чистом созерцании одиноких и остропечальных ликов вычерчивается незаметными, едва ощутимыми линиями индивидуальная сущность каждого из трех посланцев неба; пусть это одна душа, но у нее три формы, и она трепещет по-разному в этих формах... Это тончайшее разделение внутренне и внешне связанных состояний духа в сущности и есть художественное содержание иконы, ее тема, ее идея, идея совершенно исключительная по глубине и крайне сложная в выражении»[34]. То, чего не могла вместить в себя древнерусская письменность, справедливо отмечал М. В. Алпатов, в мире древнерусской иконописи облечено «в отчетливую, зримую форму»[35]. «Самые поэтические образы всего древнерусского искусства»[36], ангелы Рублева воплотили в себе и самые сокровенные глубины духовного мира древнерусского человека, его стремление уже в этом красочном, чувственно осязаемом мире приблизиться к миру идеальному, непреходящему, абсолютному в своей красоте и гармоничности. «Ангелы, — пишет Д. С. Лихачев, — символизирующие собой три лица Троицы, погружены в грустную задумчивость, и молящийся вступает в общение с иконой путем «умной» (мысленной) молитвы. Ангелы слегка обращены друг к другу, не мешая друг другу и не разлучаясь. Они находятся в триединстве, основанном на любви. Тихая гармония Троицы вовлекает молящихся в свой особый мир»[37].

Для средневекового зрителя, знакомого с христианством хотя бы по церковному богослужению, «Троица» Рублева являлась глубоким художе-

ственным образом откровения триединого Бога и символом Евхаристии (в композиционном центре иконы на белом фоне стола помещена чаша с головой агнца — средневековый символ евхаристической жертвы). Хорошо чувствовавший дух Средневековья П. А. Флоренский попытался сформулировать смысл «Троицы» в рефлексии православного сознания, которое было присуще если не всякому средневековому русичу, то уж по крайней мере людям круга Сергия Радонежского — его ученика Никона — Епифания Премудрого — Андрея Рублева. В «Троице» поражает «внезапно сдернутая перед нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетическом, важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнаженности ноуменального... а то, что он воистину передал нам узренное им откровение». Среди раздоров и междуусобных распрей древнерусской действительности «открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, «свышний мир» горнего мира. Вражде и ненависти, царящем в дольнем, противопоставлялась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних». Вся земная жизнь и культура ничтожны «пред этим общением неиссякаемой, бесконечной любви»[38]. В этом усматривал крупнейший религиозный мыслитель XX в., продолжая средневековую православную традицию, содержание «Троицы» Рублева.

Гениальность великого иконописца выявилась прежде всего в том, что ему удалось с помощью живописных средств выразить в одном произведении нравственно-духовную сущность культуры своего времени в ее общечеловеческом значении. Для русских людей конца XIV — начала XV в. идея триединого божества была важна не только сама по себе, но и как символ всеобъемлющего единства и единения: небесного и земного, духовного и материального, Бога и человека, наконец и прежде всего — людей между собой; как символ уничтожения всяческой вражды и раздора, как воплощение идеала бесконечной, всепрощающей и всепобеждающей *любви*. Не случайно икона была написана в память Сергия Радонежского — неутомимого борца с «ненавистной раздельностью мира» (Епифаний), одного из главных вдохновителей и инициаторов объединения русских земель вокруг Москвы в единое государство, живого воплощения глубочайшей духовности и нравственной чистоты.

Но далеко не только это находим мы в «Троице» Рублева. С удивительной ясностью воплощен в иконе *идеал человека* Древней Руси — мудрого, добродетельного, нравственно совершенного, готового к самопожертвованию ради ближнего своего, духовно и физически прекрасного; выражена мечта русского человека о всеобъемлющей любви. Бесконечны содержательные глубины этого произведения, как бесконечна сама жизнь, как бесконечно настоящее, большое искусство. Каждый внимательный и чуткий зритель находит в нем что-то свое, но обязательно *возвышающее* и *очищающее душу*.

Сложное и глубокое духовное содержание «Троицы», как и других произведений Рублева, гениально выражено им с помощью линии, цвета, формы. Для художественного языка Рублева характерны ясность формы, гармоничность, просветленность, мягкий лиризм, задушевность, особая чистота цвета и музыкальность линий.

Тонкий ценитель и исследователь иконописания в начале нашего

столетия Ю. А. Олсуфьев считал, что в «Троице» с наибольшей полнотой и силой выразилось все своеобразие иконописи и в первую очередь синтетичность и отвлеченность «иконописных формул» — специфических художественных приемов древнерусской живописи. Эти «формулы», полагал он, «настолько отвлеченны, настолько строго и последовательно синтетичны, что для их восприятия требуется опытный глаз и развитое чувство прекрасного. Иконы, быть может, столь же теперь трудны, как трудны «крайние» современные течения в живописи, в конце концов доступные лишь немногим»[39]. Ю. А. Олсуфьеву принадлежит одно из первых исследований художественных особенностей «Троицы», оказавшее сильное влияние на более поздние работы.

Структурную основу композиции «Троицы», как и ряда других изображений Рублева, составляет круг. От главного круга, образуемого силуэтами крайних ангелов, в центре которого помещена евхаристическая чаша, ритмические круговые движения расходятся по всей иконе, создавая прочное единство всех элементов композиции. Очерки голов, нимбов, волос, подбородков, бровей, крыльев выполнены округлыми линиями. «Мощная волна кругового движения подчиняет себе даже неодушевленные предметы»[40]. Круг, как известно, с древности почитался символом совершенства и единства. Это значение он сохраняет и в изображениях Рублева, но под его кистью система круговых и параболических линий наполняется особым, не выразимым словами художественным богатством. «Три фигуры иконы,— писал в одной из ранних работ К. Онаш,— скомпонованы в невидимом круге, как символ законченного в себе вечного триединства»[41]. Линии, очерчивающие фигуры ангелов, по меткому наблюдению В. Н. Лазарева, «мягки и в то же время упруги, в них круговая мелодия повторяется в десятках отголосков, всегда неожиданно новых и чарующе прекрасных»[42]. Удивительная музыкальность характерна для всего художественного строя иконы. Напевности закругленных линий в «Троице» противостоит ритмическая система прямых, изломанных под острыми углами линий складок одежд, архитектурной кулисы, что в целом образует насыщенную ритмо-мелодическую линейную систему иконы, своего рода графическую полифонию. Вся икона объединена «музыкальным согласием форм». В ней все, «вплоть до мельчайших подробностей, вроде складок одежды или посохов в руках ангелов, образует не выразимое словами, неизменно чарующее глаз симфоническое богатство живописных соотношений»[43].

Утонченной, возвышенной гармонии подчинен и колорит рублевской живописи, что в свое время хорошо почувствовал и попытался словесно выразить известный русский художник и искусствовед И. Э. Грабарь, и с ним нельзя не согласиться. По его мнению, «никогда еще русский иконописец не задавался такой определенной задачей гармонизации цветов, приведения их в единый гармонический аккорд, как это мы видим в «Троице» и центральных фресках Владимирского собора... Краски «Троицы» являют ярчайший пример ярких цветов, объединенных в тонко прочувствованную гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании оттенков розово-сиреневых (одежда левого ангела), серебристо-сизых, тона зеленеющей ржи (гиматий правого ангела), золотисто-желтых (крылья, седалища), цветовая гамма «Троицы» неожи-

данно повышается до степени ярчайших голубых ударов, брошенных с бесподобным художественным тактом и чувством меры на гиматий центральной фигуры, несколько менее ярко на хитон правого ангела, еще слабее на хитон левого ангела и совсем светло, нежно-голубыми, небесного цвета, переливами — на «подпапортки» ангельских крыльев»[44]. Яркий «рублевский голубец» ляпис-лазури был любимым цветом мастера, и он умел очень тонко построить на его основе всю колористическую гамму, подчеркнув его глубокую художественную символику. Ю. А. Олсуфьев усматривал в «несравненном» по интенсивности и насыщенности рублевском голубом цвете четырех оттенков «суммирующую формулу» «для всей лазури, разлитой в мире»[45].

Палитра Рублева так богата и многозначна, что вызывает самые разнообразные ассоциации. В. Н. Лазареву, например, она напоминала палитру Пьеро делла Франческо[46], а Н. А. Деминой рублевский колорит представлялся созвучным «с русской природой в пору перехода от весны к лету, т. е. к той цветущей поре года, когда приходится троицын день»[47].

Такой же глубиной, силой и музыкальностью отличается цветовой строй всех произведений Рублева. В. Н. Лазарев отмечал необычайную красоту холодных светлых красок «Звенигородского чина», создающих у зрителя настроение особой просветленности. «Голубые, розовые, синие, блекло-фиолетовые и вишневые тона даны в таких безупречно верных сочетаниях с золотом фона, что у созерцающего иконы невольно рождаются чисто музыкальные ассоциации»[48]. Такого богатства цветовых оттенков и полутонов, как в «Звенигородском чине», не знала ни византийская, ни древнерусская иконопись до Рублева. Краски Рублева предельно прозрачны и светоносны. При созерцании его сияющих благородным цветным светом икон невольно вспоминаешь мысль автора «Ареопагитик» о «луче фотодосии», пронизывающем своим «преображающим» сиянием все бытие. Фигуры на иконах Рублева именно «преображены» мягким сиянием, излучаемым ими. В храме этот эффект усиливался мерцающим светом множества светильников и голубоватой дымкой возносящегося вверх фимиама. У Рублева, по меткому замечанию Н. А. Деминой, изображена»светлая, воздушная, живая плоть». Рублеву не нужна тень для выявления света. «Светлые вибрирующие тона сами выражают свет и являются всегда фоном для более интенсивных и светосильных звучаний...»[49].

Эстетика цвета и света достигла у Андрея Рублева совершенных форм своего выражения, а если говорить более обобщенно, то можно без натяжек заключить, что древнерусское эстетическое сознание в формах изобразительного искусства с наибольшей глубиной и полнотой выражено именно в его живописи. В этом и состоит его непреходящее значение.

Творчество Рублева оказало сильнейшее влияние на древнерусских живописцев последующего времени. Мастер «Троицы» стал образцом и своеобразным каноном для русской иконописи XV-XVI вв., что означало не только признание его гениальности современниками и ближайшими потомками, но и завершение периода активного развития древнерусской живописи. Уже талантливый последователь Рублева Дионисий — третья крупнейшая фигура в древнеруском искусстве,— увлек-

шись, как справедливо отмечал В. Н. Лазарев, художественным языком своего кумира, утратил его глубокую содержательность[50]. Да это и вполне естественно. Дионисия отделяет от Рублева почти целое столетие. За это время существенно изменились и социально-политическая ситуация на Руси, и духовная атмосфера, и эстетические вкусы[51]. На смену идеалам Сергия Радонежского, которыми жил Рублев, пришли новые идеалы «осифлян». И хотя с ними активно и небезрезультатно боролись «нестяжатели» во главе с высокодуховным подвижником Нилом Сорским и его последователями, искусство ориентировалось на тех, кто его активно поддерживал, т. е. на Иосифа Волоцкого и его сторонников.

Известно, что Дионисий был близок к преп. Иосифу, а последний высоко ценил искусство Андрея Рублева и благосклонно относился к Дионисию; по всей видимости, ему было адресовано «Послание иконописцу» Иосифа[52]. Естественно, что идеалы патрона, относившего живопись к важнейшим декоративным и дидактическим элементам богослужения, оказали определенное влияние и на именитого мастера.

Было бы, однако, неверно утверждать, что в связи с этим искусство Дионисия — это шаг назад по сравнению с Рублевым. Понятие движения «вперед-назад» в целом вообще неприменимо к искусству. Оно имеет значение только на отдельных локальных этапах его истории. Как Рублев не был шагом вперед по сравнению с Феофаном, но шагом совсем в ином направлении, так и Дионисий — не отступление от высоких достижений Рублева, но движение в другом, актуальном для своего времени направлении.

«В искусстве Дионисия много одухотворенности, нравственного благородства, тонкости чувства, и это связывает его с лучшими традициями Рублева», — писал М. В. Алпатов[53]. Однако живопись Дионисия нельзя так же безоговорочно назвать «философией в красках», как искусство Феофана или Рублева; она глубоко духовна, но это скорее *эстетика в красках*, чем философия. Его не так непосредственно волновали глубинные мировоззренческие проблемы своего времени, как его знаменитых предшественников (в этом тоже можно усмотреть влияние «осифлян»). Не сущность духовно-религиозных исканий, не непосредственные поиски умонепостигаемой истины, но *формы* ее выражения в культе и обряде занимали умы многих современников Дионисия, и он активно откликнулся своим творчеством на эту эстетическую потребность времени.

Повышенная *эстетизация культа* и всей духовной культуры — характерное явление второй половины XV — начала XVI в. Высокого развития достигает в этот период церковное пение. При этом намечается явная тенденция к его эстетизации — усилению мелисматической стороны в так называемом хомовом пении. В словесности процветает риторская эстетика, активно проявившаяся во введенном еще Епифанием Премудрым стиле «плетения словес». Живопись не осталась в стороне от общего движения художественного мышления времени. Лучшим и самым высоким образцом в этом плане является творчество Дионисия.

Среди главных специфических особенностей его художественного мышления следует прежде всего назвать *утонченную красоту, лиризм и музыкальность*. Духовные ценности предстают у Дионисия в зеркале тончайших движений поэтического чувства, воплощенного в музыке

линий и цветовых отношений. «Уже не пластика, — писал Б. И. Пуришев, — не созерцание, но музыка и лирический порыв составляют подлинную основу живописи Дионисия, более субъективной и формально-условной, чем рублевская»[54]. Из мастерской Дионисия вышли многие иконы, некоторые из них сохранились до наших дней и дают ясное представление о стиле и характере его иконописи. Из росписей история донесла до нас только один, зато полностью сохранившийся цикл — живопись храма Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Это одна из последних работ мастера, выполненная в первые годы XVI столетия совместно с сыновьями и учениками. Общий замысел композиции, прориси фигур и выбор цветового решения явно принадлежат самому Дионисию и дают возможность хорошо почувствовать особенности его художественного языка. Дионисий, как и Рублев,— явление чисто русское. В его языке мы практически не находим византинизмов[55]. Все своеобразие его стиля выражает особенности русского художественного мышления духовной элиты того времени.

Ферапонтовский цикл посвящен Богородице, которая на Руси почиталась, пожалуй, даже больше своего божественного Сына. Сложнейшие, умонепостигаемые христианские идеи триединого Бога и богочеловечества Христа так до конца и не были осознаны и прочувствованы в Древней Руси в их глубинных основах. Их излишняя «мудреность» находила живой отклик в сердцах далеко не всех людей русского Средневековья. Зато чувства матери, горюющей по своему замученному и казненному сыну, мотивы материнской любви, распространенной на всех обиженных и угнетенных, материнского сострадания и заступничества — весь этот комплекс чувств, возведенный в символ общечеловеческого материнства, был очень близок и понятен любому человеку Древней Руси. В росписях Дионисия он дополнился еще идеалом возвышенной женской красоты, грациозности, изящества, высветился чувствами задушевности, нежности, лирической грусти.

В православной культуре с поздневизантийского периода образ Богоматери приобрел высокое духовное и эстетическое значение. Чтобы правильно понять глубинное значение богородичной тематики в русской культуре, необходимо вспомнить и ее хотя бы некоторые византийские истоки. Причастность Девы Марии к непостижимому таинству вочеловечивания возвысила ее в глазах христиан до самого Бога. Преп. Григорий Палама восхвалял Деву-Матерь как уникальную границу между тварным и божественным естеством, как умонепостигаемое вместилище Невместимого. «Она — слава сущих на земле, наслаждение сущих на небе, украшение всего творения» (PG 151, 177B).

Царь всего «возжелал таинственной красоты сей Приснодевы», сошел с небес и осенил ее (461 D). В ней свершилось формирование «воплотившегося Слова Божия». С этого момента она превзошла всех людей, став единственным посредником между ними и Богом. Сына Божия она сделала Сыном Человеческим, людей же вознесла до сынов Бога; «землю онебесила и род людской обожила». Она стала царицей всякой земной и премирной твари, возвышеннейшей царицей над самыми возвышенными и блаженнейшей над всеми блаженными (465 AB). Палама сравнивает Богоматерь с солнцем и небом и, наконец, представляет ее средото-

чием и совокупностью всех красот мира. Бог, пишет он, когда пожелал открыто показать людям и ангелам «образ всего прекрасного» и истинное свое подобие, «создал ее в высшей степени всепрекрасной, соединив в ней в одно целое те черты, которыми он украсил все в отдельности; явив в ней мир, сочетающий видимые и невидимые блага; лучше же сказать, явив ее целостной совокупностью и высшей красотою всех божественных, ангельских и человеческих красот, украшающей оба мира, от земли восходящей и до неба достигающей» (468 АВ).

Своим вознесением на небо по Успении вместе с «богопрославленным телом» Богородица соединила дольний мир с горним и воссылает оттуда на землю «светлейшие и божественнейшие сияния и благодати», просвещая ими всю земную юдоль. Все лучшие дарования, которыми от века были наделены прекраснейшие из людей и ангелов, сосредоточены в Богоматери во всей полноте и целостности. Никакое слово не в силах изобразить «богосиянную красоту» Девы-Богоматери (469 А). Она — «вместилище всех благодатей и исполнение всякой благородной красоты», она светлее света и более исполнена цветения, чем небесный рай; более прекрасная, чем весь видимый и невидимый мир; она — «хранительница и распорядительница богатств Божества» (469-473А).

Воспев образ Богоматери в столь высокоэстетизированной форме, Палама фактически, может быть, наиболее полно во всей святоотеческой традиции выразил словесно эстетический идеал православия. Став в той или иной форме достоянием православной культуры, он вдохновлял бесчисленных древнерусских иконописцев на создание галереи непревзойденных по духовной красоте, возвышенности и лиричности образов Богоматери, составивших, может быть, основу бесценного фонда русской средневековой живописи. Одно из первых мест, несомненно, занимают образы Дионисия, и прежде всего его ферапонтовский гимн Богородице, вторящей в цвете и форме энкомию Паламы и бесчисленным образам церковного песенно-поэтического искусства.

Характерная особенность ферапонтовского цикла состоит в том, что он является не повествованием о жизни Марии и ее Сына, с чем мы встречаемся во многих как более ранних, так и поздних росписях, а попыткой живописными средствами выразить всеобъемлющую *похвалу* Богородице, а в ее образе — вечной Девственности, Женственности и святому Материнству, создать живописную симфонию лаудационного характера. На Руси такая задача была по плечу, пожалуй, только Дионисию, и он с необычайной силой сумел реализовать ее на закате своего творчества в ферапонтовских росписях. В качестве главной сюжетной линии цикла он использовал общеизвестный в православном мире развернутый гимн в честь Богоматери — «Акафист», дополнив его близкими по духу сюжетами: «Собор Богородицы», «О тебе радуется», «Покров». Акафистные темы пришли на Русь во второй половине XV в. из Сербии (монастыри Дечаны, Марков, Матеич), видимо, через Афон. Но художественное воплощение их у Дионисия существенно отличается от сербских росписей. Если сербские мастера пытались дать буквальные иллюстрации сложным абстрактным текстам «Акафиста», то Дионисий пошел по пути создания ассоциативных образов. Поэтому, используя некоторые иконографические схемы «праздников», он вносит в них существенные изменения, переводя их из ряда

буквальной иллюстрации на уровень ассоциативно-поэтического смысла, используя их «не в прямом значении, но в форме иносказания, поэтического намека, метафоры»[56].

Плавно разворачивающиеся в пространстве храма, перетекающие одна в другую и перекликающиеся друг с другом сцены с многократно повторенной фигурой Марии ассоциируются у зрителя с вечно длящимся торжественным богослужением в честь Богоматери — «зари таинственного дня», по образному выражению «Акафиста». Заступница за род человеческий перед своим Сыном выступает в ферапонтовских росписях главным объектом почитания и восхваления. Идеи беспредельной любви, милосердия, сострадания, нежности и красоты слились здесь в идеал вечной женственности, возможный только на основе умонепостигаемого единства Девства и Материнства. Этот идеал с предельно возможной глубиной и воплощен в ферапонтовских росписях с помощью всех доступных мастерам того времени средств живописного выражения.

Возможен и иной, может быть, более высокий уровень прочтения художественной символики ферапонтовского цикла. В росписях Дионисия с предельной живописной силой и полнотой воплощена *идея Софии* как одного из двух (наряду с Троицей), по осмыслению П.А. Флоренского, главных символов русской культуры. Идея и образ Софии в Древней Руси — это особая и крайне важная тема, требующая специального изучения. Не случайно ей уделяли большое внимание все крупные русские религиозные мыслители конца прошлого — начала нынешнего столетия[57], она заняла видное место в русской поэзии того времени. Размышления на эту бесконечную тему могли бы далеко увести от нашей непосредственной темы, хотя и обогатили бы ее. Но всему свое время и место. Здесь мне хотелось бы только отметить, что возвышенная красота, божественная одухотворенность, тончайший лиризм всего строя ферапонтовских росписей, направленные на воплощение образа идеального единства Девства и Женственности,— это, конечно, и художественное выражение Софии, того женского начала ноуменального мира, без которого немыслимо никакое *выражение* Духа в материи, никакое творчество, никакая жизнь в ее *оформленном* проявлении, вообще никакое *воплощение*. Вся архитектоника росписей Дионисия, от Вселенских соборов (в нижнем регистре), выражающих предел человеческой мудрости через развернутую (центральную) мариологическую и христологическую симфонию основных регистров храма, до Пантократора (божественной мудрости) в куполе — вся эта архитектоника пронизана грандиозной идеей Софии, в художественной форме явившей себя миру. Софийные представления, как в свое время тонко подметил П.А.Флоренский, глубочайшим образом сплетены с идеей Святого Духа как «духовной Сущности» земли, выраженной в эстетическом триединстве — «Радости, Красоты, Вечной Женственности»[58].

Росписи Дионисия — это живописный гимн духовности, воплотившейся в идеальной женской красоте во всей ее полноте и многогранности, в целостности красоты душевной, благородства, целомудрия и красоты внешней, выражающейся в изяществе, грациозности, девичьей стройности, просветленности. Отсюда удивительная изысканность и красота цвета, формы, линий ферапонтовских росписей. Без преувели-

чения можно утверждать, что это самые красивые росписи в древнерусской живописи, ибо они явились следствием выражения истинно *прекрасного*. Утонченная, изысканная красота цвета и формы возносят росписи Дионисия на высшую ступень средневекового живописного эстетизма в самом позитивном смысле этого термина.

Максимально удлиненные фигуры с небольшими, изящно наклоненными головами, параболические линии плавно изгибающихся тел, величественнные жесты фигур, вытянутые вверх овалы, треугольники, пирамиды создают атмосферу невесомости, легкости, грациозности, радуют глаз зрителя обостренной красотой и гармонией. «Несравненной грациозности и благородства, — писал Б. В.Михайловский, — достигает Дионисий в свободной от симметрии, изящно оживленной постановке женских фигур: опорой телу служит лишь одна прямо поставленная нога, другая, несколько отодвинутая в сторону и изогнутая, остается свободной; этим достигается также элегантная игра складок легких тканей, ниспадающих с одной стороны по вертикали, а с другой — нежными, плавными извивами кривых»[59].

Особой композиционной изысканностью и легкостью отличаются многофигурные сцены (а их очень любил Дионисий) росписей. В качестве значимого художественного приема следует указать на асимметрию и «принцип пустого центра», по выражению И. Е. Даниловой[60]. Суть последнего сводится к тому, что главные фигуры многих композиций (особенно часто фигура Христа) помещены не в их центре, а среди других персонажей. Пустой центр композиции как бы наполняется особым духовным смыслом. Видимые персонажи уступают здесь место невидимым, перед которыми они предстоят в молитвенных позах. Лица в росписях Дионисия маловыразительны. Не они, а жест обладает у него особой значимостью и пластической выразительностью.

Важную роль в художественном языке Дионисия играет линия, обладающая, как отмечал еще Б. В. Михайловский, «большой смысловой насыщенностью»[61]. Ее функции в росписях собора достаточно разнообразны. Плавно очерчивая силуэты отдельных фигур, она как бы замыкает их в себе, подчеркивая их самостоятельную значимость. В других случаях линия, напротив, не считается с границами отдельных фигур, объединяя их своим непрерывным течением в целостные группы, обогащая общее содержание образа новыми смысловыми акцентами. Наконец, нередко линии складок одежд фигур своей подвижностью и особой ритмикой создают впечатление внутреннего движения внешне статичных персонажей. «Фигура у Дионисия, — отмечал Б. В. Михайловский, — не воспринимается одновременно, сразу, как некоторая уже данная форма; выразительная линия настоятельно приглашает глаз следовать за ее плавным извивным ритмическим течением. При относительной статике фигур или медленном их внешнем движении эта особая подвижность линии усиливает впечатление внутреннего движения, душевного процесса»[62].

Особой красотой, изысканностью и удивительной просветленностью отличается палитра Дионисия. В росписи (как и в иконах) преобладают нежные, полупрозрачные, светлые тона: светлые охры на лазурном фоне, розовые, вишневые, лиловатые, палевые, бледно-фисташковые, зеленоватые и голубоватые. Много места в росписях и особенно в

иконах митрополитов Петра и Алексея занимает белый цвет. Отсюда особая светоносность палитры Дионисия. Выступая главным гармонизирующим фактором, белый цвет как бы накладывает свой оттенок и на остальные цвета, предельно высветляя их. Стихия мягкого цветного света господствует в ферапонтовских росписях, как бы дематериализуя изображенные фигуры и предметы, просветляя и преображая косную материю духом неизреченной софийности. Все изображенное как бы парит в некотором беспредельном пространстве. Для усиления иллюзии нематериальности изображенных фигур Дионисий нередко изображает фигуры в голубых одеждах на голубом же фоне.

Наиболее сильное впечатление ферапонтовская роспись, как точно подметила И. Е. Данилова, производит при вечернем солнечном освещении, «когда косые лучи солнца зажигают золотом охру фресок и когда начинают гореть все теплые — желтые, розовые и пурпурные — тона, роспись словно освещается отблеском зари, становится нарядной, радостной, торжественной». Именно в это время ее софийность, горение неземным сиянием, ее, пользуясь образным выражением Е. Трубецкого, «солнечная мистика» проявляются с наибольшей силой. При пасмурной погоде роспись меняет свой характер — «охра гаснет, выступают синие и белые тона»[63].

Утонченная красота, гармония, уравновешенность и глубокая тишина, наполненная беззвучной музыкой цвета, линий и форм, господствуют в художественном мире Дионисия, предвещая своим изысканным эстетизмом начало конца средневекового художественного мышления.

Даже беглый взгляд на искусство трех крупнейших мастеров Древней Руси показывает, насколько глубока, духовна и в этом смысле философична была их живопись, отражавшая основные тенденции древнерусского искусства. Таких высот духовности русской живописи уже не суждено было достичь никогда, разве что в живописных симфониях В. Кандинского. В своих художественных откровениях он вышел за рамки узконациональных школ и направлений. Это явление вселенского масштаба. Да, собственно, таковым является, конечно, и «Троица» Рублева. Любое великое искусство преодолевает не только временные, но и региональные, конфессиональные, этнические границы, выходит на уровень общечеловеческого бытия.

Примечания

[1] О духовном, философско-богословском содержании древнерусской живописи существует большая литература. Укажу здесь только на некоторые классические труды, без изучения которых нельзя правильно и глубоко понять это отнюдь не простое искусство: *Флоренский П.* Собр. соч. Т. I (особенно см.: Иконостас. С. 193-316); *Трубецкой Е.* Умозрение в красках: Три очерка о русской иконе. Париж, 1965; *Булгаков С.* Икона и иконопочитание. Париж, 1931; Архиепископ *Сергий (Голубцов).* Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева // БТ. Т. 22. С. 3-67; *Ouspensky L., Lossky W.* Der Sinn der Ikonen. Bern; Olten, 1952; *Onasch K.* Die Ikonenmalerei. Leipzig, 1968; *Evdokimov P.* L'art de éikone. Théologie de la beauté. Bruges. 1970; *Thon N.* Ikone und Liturgie. Trier, 1979; *Ouspensky L.* Théologie de éicone dans l'Eglise orthodoxe.

Paris, 1980; *Ivanov V.* Das grosse Buch der russischen Ikonen. Freiburg; Basel; Wien, 1988.

[2] *Флоренский П.* Собр. соч. Т. I. С. 225.

[3] *Лазарев* В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М., 1983. С. 24-25.

[4] *Алпатов М.* Андрей Рублев. М., 1972. С. 11-12.

[5] Как писал еще в 1922 г. И. Э. Грабарь, «Феофан привез в Россию богатейший живописный опыт обновленной Византии» *(Грабарь И.* О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 76).

[6] Н. Г. Порфиридов справедливо считал, что Феофана необходимо рассматривать как явление истории русского искусства, ибо за тридцатилетний период жизни на Руси он глубоко впитал традиции своего нового отечества и дал «в своем творчестве счастливый синтез ценностей мирового искусства с наследием искусства русского народа» *(Порфиридов Н. Г.* Древний Новгород. М.; Л., 1947. С. 284).

[7] В искусствоведении нет единого мнения о принадлежности этих икон Феофану. По духу они, однако, близки ему, и это дает мне основание говорить здесь о них, не вдаваясь в проблему их авторства.

[8] М. В. Алпатов отмечал «возвышенный пафос» в облике новгородских праотцев и отшельников Феофана *(Алпатов М.* Андрей Рублев. С. 6).

[9] Этой проблеме посвящена работа: *Michelis P. A.* An Aesthetic Approach to Byzantine Art. L., 1955.

[10] Д. С. Лихачев прекрасно показал, что и литературе, и живописи конца XIV — начала XV в. были присущи «абстрактный психологизм» и высокая экспрессивность (см.: *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 72-92, особенно С. 89).

[11] *Трубецкой Е.* Два мира в древнерусской иконописи. М., 1916. С. 17.

[12] В этом плане нельзя безоговорочно согласиться с оценкой С. Радойчичем новгородской росписи как исповеди Феофана, «слишком личной и разрушительной», от которой он отошел в своих иконах под влиянием русской среды (цит. по: *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983. С. 34).

[13] *Алпатов М. В.* Искусство Феофана Грека и учение исихастов // ВВ. Т. 33. 1972. С. 197-198.

[14] *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 11.

[15] *Алпатов М. В.* Искусство Феофана Грека и учение исихастов // ВВ. Т. 33. 1972. С. 198.

[16] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со втор. пол. XIV в. до нач. XVIII в. М.; Л., 1941. С. 28.

[17] Там же.

[18] Там же. С. 27; ср. также: *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 13.

[19] *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 43.

[20] Там же.

[21] Цит. по: *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 22.

[22] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Указ. соч. С. 27.

[23] *Вздорнов Г. И.*Указ. соч. С. 14; *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Указ. соч. С. 12.

[24] *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. С. 92-93.

[25] *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 13; подробнее о колорите феофановских икон см.: *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. С. 92-93.

[26] Там же. С. 93.

[27] *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 15.

[28] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Указ. соч. С. 16.

[29] Там же. С. 39.

[30] *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. С. 32.

[31] *Демина Н. А.* Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 38.

[32] *Плугин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева (некоторые проблемы). М., 1974. С. 59.
[33] К этой мысли в той или иной форме пришли многие исследователи творчества Рублева, не говоря уже о религиозных мыслителях начала века — Е. Трубецком, П. Флоренском, С. Булгакове, В. Лосском, Л. Успенском. См.: *Onasch K.* Gott schaut dich an: Briefe über die altrussische Ikone. Berlin, 1949. S. 16-19; *Onasch K.* Andrej Rublev. Byzantinisches Erbe in russischer Gestalt // Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1960. S. 428-429; *Вздорнов Г. И.* Живопись // Очерки русской культуры от истоков до начала XVI века. С. 104-105.
[34] *Пунин Н.* Андрей Рублев // Аполлон № 2. СПб., 1915. С. 19.
[35] *Алпатов М.* Андрей Рублев. С. 11-12.
[36] *Лазарев В.Н.* Андрей Рублев и его школа. С. 38-39.
[37] *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. С. 96.
[38] *Флоренский П.* Указ. соч. С. 76-77.
[39] *Олсуфьев Ю. А.* Иконописные формы как формулы синтеза. [Б. м.,] 1926. С. 9.
[40] *Алпатов М.* Андрей Рублев. С. 114.
[41] *Onasch K.* Gott schaut dich an. S. 17.
[42] *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. С. 40.
[43] *Алпатов М.* Андрей Рублев. С. 114.
[44] *Грабарь И. Э.* Андрей Рублев. С. 172-173.
[45] *Олсуфьев Ю. А.* Указ. соч. С. 13.
[46] *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. С. 40.
[47] *Демина Н.* «Троица» Андрея Рублева. С. 79-80.
[48] *Лазарев В. Н.* Руская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 102.
[49] *Демина Н. А.* Андрей Рублев и художники его круга. С. 37-38.
[50] См.: *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. С. 54.
[51] См., в частности: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы сер. XV— нач. XVI века. М., 1975. С. 85 и слл.
[52] См. там же. С. 81.
[53] *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. Т. III. С. 240.
[54] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Указ. соч. С. 20.
[55] Г. В. Попов усматривает общее созвучие поздних икон и фресок Дионисия с «наиболее утонченными, эллинизирующими памятниками позднепалеологовской живописи», видит даже в них «пример византинизирующей ориентации в московском искусстве послерублевского периода» (Указ. соч. С. 110; ср. также С. 98). «Византинизирующей» ориентация Дионисия может быть признана лишь в самом общем плане, как и все московские письма в целом. Главное в Дионисии все-таки самобытность художественного мышления.
[56] *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970. С. 7.
[57] См., в частности, ее осмысление П. Флоренским и С. Булгаковым: *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины. С. 319-392; *Булгаков С.* Купина Неопалимая. Париж, 1926. Из последних исследований: *Мейендорф И. Ф.* Тема «Премудрости» в восточноевропейской средневековой культуре и ее наследие // Литература и искусство в системе культуре. М., 1988. С. 244-252.
[58] *Флоренский П.* Собр. соч. Т. I. С. 78.
[59] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Указ. соч. С. 42.
[60] *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. С. 9.
[61] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Указ. соч. С. 45.
[62] Там же. С. 47.
[63] *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. С. 4.

Глава 5

Канон как основа творчества

Несмотря на удивительную несхожесть рассмотренных здесь мастеров, они плоть от плоти своей эпохи и руководствовались в своем творчестве едиными принципами художественного мышления. Одним из главных среди них несомненно следует назвать *каноничность*.

Художественный канон возник в процессе исторического формирования средневекового типа эстетического сознания (соответственно, художественной практики своего времени). В нем находил отражение и воплощение эстетический идеал той или иной эпохи, культуры, художественного направления и т. д., закреплялась наиболее адекватная для данного идеала система изобразительно-выразительных приемов. Канон складывался из определенного набора структур (или схем, моделей) художественных образов, наиболее полно и емко выражавших основные значимые элементы духовного содержания данной культуры, т. е. являлся как бы первым уровнем *выражения* художественного символа. В древнерусском искусстве канон стал главным носителем предания (традиции); выполнял внутри художественного образа функции знака-модели умонепостигаемого духовного мира. В системе христианского миропонимания на него возлагалась задача выражения на визуальном уровне практически невыразимого на нем уровня вечного бытия; или, говоря другими словами, задача создания системы символов, адекватных культуре своего времени.

В живописи иконописный канон фиксировал то, что в свое время Феодор Студит обозначил плотиновским выражением «внутренний эйдос», а по-русски смысл его точнее всего передается словом «лик». Это видимая идеальная форма вещи, идеальный облик человека, в котором он был замыслен Богом. В каноне нашли закрепление основные *лики* православного Средневековья — лики персонажей и главных событий священной истории, т. е. их зримые идеи, которые наполнялись художественным содержанием в каждом конкретном изображении. Иконописный канон древнерусской живописи — это грандиозная система ликов, основа художественного мышления древних русичей, четкий конспект всей древнерусской философии в красках, отпечатанный в эстетическом сознании древних мастеров, заказчиков и всех верующих, ежедневно созерцавших лики, образы, иконы в храмах и дома. В период классического русского Средневековья он, как правило, еще не был полностью зафиксирован в иконописном Подлиннике — специальном своде описаний и графических сюжетов и персонажей, подлежащих изображению в церковном искусстве.

Являясь конструктивной основой художественного символа, канон, как правило, не был носителем эстетического (или художественного) значения. Оно, однако, возникало только на его основе (но могло и не возникнуть) в каждом конкретном произведении искусства. Суть художественного творчества в культурах канонического типа сводилась к тому, что мастер (в любом виде художественной деятельности), хорошо зная каноническую схему произведения, мог, если он был настоящим художником, сосредоточить все свои творческие силы на решении чисто художественных задач — конкретном воплощении этой схемы в форме, цвете, музыкальном звуке и т. п. Канон, ограничивая художника в выборе, скажем, сюжетно-тематической или общекомпозиционной линии, предоставлял ему практически неограниченные возможности в области главных для данного вида искусства средств художественного выражения — цвета, формы, ритма в живописи и т. п.

Художественно-эстетический эффект произведений канонического искусства основывался, видимо, на преодолении канонической схемы внутри нее самой путем системы внешне малозаметных, но художественно значимых вариаций всех ее основных элементов и связей между ними. Каноническая схема возбуждала в психике средневекового человека устойчивый комплекс традиционной содержательной информации, а индивидуальные вариации элементов формы, отклонения в нюансах от некой идеальной схемы открывали перед мастером большие возможности в плане эмоционально-интеллектуальных импровизаций на заданную тему. Восприятие зрителя не притуплялось одним и тем же клише, но постоянно возбуждалось именно отступлениями от строго ограниченных каноном пределов, что приводило к углубленному всматриванию во вроде бы знакомый образ, к проникновению в его сущностные, архетипические основания, к открытию все новых и новых его духовных глубин. В этом и состояла основная эстетическая значимость канона в древнерусской культуре, а *каноничность* можно с полным основанием считать одним из главных принципов эстетического сознания Древней Руси.

В средневековом православном искусстве были канонизированы практически все основные элементы художественного языка, на которых я уже останавливался достаточно подробно при разговоре о византийском искусстве[1].

Выработанные каноническим сознанием в процессе длительной художественной практики иконописные формы в учебных целях закреплялись письменно в особом документе — иконописном Подлиннике. В случае, когда словесное описание изображения дополнялось графической схемой, Подлинник назывался «лицевым». Одной из главных функций иконописного Подлинника, получившего особое распространение на Руси в XVI-XVII в. как руководства для иконописцев и живописцев православного мира, было сохранение средневековых традиций в культовой живописи, которые стали активно расшатываться в этот период.

Талантливому иконописцу классического Средневековья Подлинник обычно не требовался. Принцип каноничности настолько органично охватывал всю систему художественного мышления того времени, а набор основных канонических иконографических схем и образов был

еще не так велик, как в позднем Средневековье, что хорошо подготовленному одаренному мастеру не требовалось никаких дополнительных пособий, кроме своей собственной головы, острого глаза и натренированной руки.

К середине XVI в., однако, картина древнерусской иконографии стала резко меняться. Традиционные композиции усложняются и развиваются, появляется масса новых, иногда очень сложных по своему догматическому содержанию и иконографическому изводу сцен. Намечается тенденция к разрушению канонического сознания. Вот в этот момент Церковь и попыталась укрепить его полузаконодательными мерами — повсеместным использованием официально установленных сборников иконографических схем и кратких словесных описаний основных композиций и иконографических типов.

Наряду с этой, главной, были и другие причины широкого распространения иконописного Подлинника в XVI-XVII в. В частности, возросший объем храмового строительства, потребовавший значительного количества живописцев, далеко не все из которых имели возможность получить высокую профессиональную выучку. Они без прорисей и иконографических указаний просто не могли работать.

С другой стороны, Подлинник не мог (и не был на это рассчитан) полностью заменить канон и почти ничем не мог помочь мастеру, не воспитанному в духе средневекового художественного мышления. Подлинник являлся лишь дополнением к канону, своеобразной памятью канонического сознания.

Тексты Подлинника составлялись из расчета на художников, в основном знающих иконографическое ядро православной живописи (иконографию основных композиций, главных персонажей) или имеющих перед глазами соответствующие прориси. Наиболее распространенные сцены и персонажи описываются в нем очень лаконично. Например: «Святый Иоанн Златоуст. Риза лазорь; въ кругах кресты». Основное внимание уделяется описанию менее популярных или редко изображаемых святых, новых (или существенно развитых по сравнению с классическими) композиций, малоизвестных сюжетов.

Во второй половине XVI — XVII в. Подлинник стал необходимым пособием для иконописцев и живописцев, своего рода системой указателей, следуя которой они могли оставаться в рамках иконописного канона, т. е. внутри православной духовной культуры своего времени. Тем самым Подлинник выступал важным орудием в борьбе традиционной русской культуры с западноевропейскими художественными влияниями, усилившимися к XVII в. С другой стороны, он и сам не мог полностью избежать этих влияний, медленно, но неуклонно воздействовавших на все эстетическое сознание Древней Руси с середины XVI в. Во многих статьях Подлинника редакций конца XVI — первой половины XVII в. эти влияния достаточно ощутимы.

В качестве одного из главных приемов описания иконографических обликов персонажей в Подлиннике применен принцип *соотнесенности* — отсылки художника к общеизвестным, по мнению составителей, иконографическим элементам, в качестве которых особенно часто выступают борода (важнейший иконографический признак мужских пер-

сонажей) и волосы. В Подлиннике регулярны фразы типа : «брада короче Василия Кесарийскаго, с проседью», «брада доле Власьевы», «власы главные долгие по плечам аки Авраамовы», «брада скудние Афонасьевы» и т. п. Форма и пропорции бород Василия, Власия или Афанасия Александрийского входили в число основных элементов иконографического канона, они были хорошо известны всем древнерусским живописцам, и поэтому Подлинник принимает их за некие стереотипы формы, от которых и производит более широкое множество форм.

Что дает (или к чему ведет) этот принцип соотнесенности форм? Ясно, что он является прямым следствием канонического мышления и направлен на его укрепление или хотя бы сохранение. Многообразие форм видимого мира, начавшее (отчасти с помощью западноевропейских произведений искусства) проникать со второй половины XVI в. в древнерусскую культовую живопись, средневековое каноническое мышление стремится унифицировать, т. е. свести к некоторому набору традиционно установившихся и канонизированных иконописных форм. Допуская новые элементы и формы в систему изобразительно-выразительных средств культовой живописи, каноническое мышление стремится увидеть в них лишь модификации традиционных канонизированных единиц.

Характерно, например, описание изображений юношей в малоизвестной на Руси композиции «семь отроков». Подлинник лаконично сообщает, что первый из них видом «аки Дмитрей Селуньский...» и т. п.[2] Иконографию Дмитрия Солунского или св. Георгия знал на Руси не только каждый живописец, но и всякий верующий, так как их изображения встречались в росписях и иконах любого храма. В крайнем случае он мог ее уточнить по тому же лицевому иконописному Подлиннику. Таким образом, новая (или малоизвестная) композиция составлялась из известных (визуально) образов и входила в поле традиционного канонического мышления. И даже неизвестные зрителю сюжеты или персонажи на уровне визуального восприятия (внесознательного, ассоциативного) оказывались в чем-то знакомыми, близкими, как будто когда-то виденными, но забытыми. Тем самым достигалось полное единство всего художественного универсума, его удивительная целостность, вневременная и внепространственная обособленность, самодостаточность и стабильность. И это — во многих иконах и росписях XVII в., когда внеканонические элементы постоянно стремились проникнуть в живопись. Проходя, однако, творческое преобразование в системе канонического художественного мышления, в частности путем соотнесения с каноническими элементами и выявлении в каждом из них пластической канонизированной основы (бороды Власия, волос Авраама, общего облика Дмитрия и т. п.) и новые элементы занимали свое место в мире канонизированных образов, не разрушая, но дополняя его. Иконописный Подлинник играл важнейшую роль в этом процессе включения в систему канонического мышления внеканонических элементов.

Здесь следует развеять одно досточно устойчивое в наше время заблуждение, заключающееся в том, что средневековый канон и иконописный Подлинник, в частности, якобы ограничивали, сковывали творческие возможности средневековых художников. Так полагать может толь-

ко человек, совершенно незнакомый со средневековой эстетикой и искусством того времени и не обладающий к тому же чувством цвета и формы. Канон не сковывал, но дисциплинировал творческую энергию художника и направлял ее в русло духовной культуры своего времени, в пределах которого ему предоставлялись практически неограниченные творческие возможности, притом прежде всего в художественной сфере, т. е. в области цветопластического выражения. И это убедительно закреплено в Подлиннике, как некоем словесном подспорье канона.

Как, к примеру, скажем понимать указания «брада короче Василия» или «скудние Афонасьевы»? Точные пропорции и формы бород даже самих Василия и Афанасия строго нигде не были зафиксированы, хотя их иконография была досточно хорошо известна. Бороды у всех изображений Василия чем-то отличаются друг от друга, хотя и в пределах одного (или нескольких — для разных школ, регионов) иконографического стереотипа. Уже здесь художник имел достаточную свободу в нюансах формы (а именно на них-то в конечном счете и основывается художественная значимость образа). А что означает «короче» или «скудние»? Ограничение лишь по одной изобразительной координате (которых в живописи, в отличие от математики, бесчисленное множество). Это ограничение лишь вводит данный пластический элемент в поле действия древнерусского иконописного канона, но практически не ограничивает возможности художника по его конкретной живописной реализации. Это же касается и всех остальных указаний Подлинника. Они носят некий самый общий характер, фиксируют, если так можно выразиться, макроуровень композиции, который определяет ее место во всей системе канонических образов живописного универсума Древней Руси, и полностью оставляют на усмотрение художника микроуровень — создание конкретного художественного образа в единстве всего множества неповторимых элементов цвета и формы.

Из чего, например, складывается макрообраз воина, закрепленный в Подлиннике? Из описания его естественного состояния: возраста (млад, средовек, стар), «образа» (прекрасен, благообразен, взором умилен и т. п.), «подобия» (рус, светлорус, сед), описания бороды и волос; к этому добавляется в общем случае описание одежд (их цвета), вооружения, некоторых украшений. На первый взгляд обилие этих характеристик вроде бы не оставляет никаких возможностей художнику для творчества. Все до мелочей учтено и предписано. Однако если мы всмотримся в содержание этих предписаний, то увидим, что они только приглашают художника к настоящему творчеству. Фактически никак не ограничивая ни его художественного дарования, ни (даже!) его творческой фантазии — на микроуровне художественного выражения в первую очередь. Действительно такие указания, как млад или стар, благообразен или прекрасен, рус или сед, предоставляют настоящему мастеру достаточный простор для творчества, что мы и наблюдаем в лучших и отнюдь не единичных образцах древнерусской живописи.

Для более наглядного подтверждения этой мысли приведу образцы наиболее подробных описаний из Подлинника редакции XVII в.

Симеон-столпник: «Возрастом стар, подобием сед, брада аки Николая Чудотворца; на главе схима, из-под схимы кудерцы знать; риза пре-

подобническая санкиръ; стоит на столбе, видети его по пояс; правою рукою благославляет, а в левой свиток. В свитке написано: «Терпите, братие, скорби и беды, да вечныя муки избудите». Половина столба киноварь съ белилом» (31).

Никита-воин: «Возрастом млад, подобием рус, власы русы, изъжелта, не вельми густы, брада аки Спасова; во бронях, вооружен, доспех пернат; риза верх приволока червчата, киноварь, исподь дичь, или лазорь задымчата, накинута на оба плеча; въ правой руке копие, въ левой мечъ в ножнах; рукава ногавицы багрец, пробелен лазорью; сапоги желтыя» (43).

Иконописный Подлинник выступал в XVI-XVII в. не столько средством регламентации (хотя и им тоже) живописной деятельности, сколько пособием для живописцев. Художественное мышление даже в рамках канона получает в этот период существенное развитие: усложняется иконография, обогащается палитра. В XVII в. вообще возрастает интерес к многоцветью в русской культуре. Об этом косвенно свидетельствуют и письменные источники. Если до начала XVII в. в русской книжности встречается не более двадцати пяти — двадцати терминов для обозначения цветов, то в XVII в. их число приближается к ста[3]. Этот процесс находит отражение и в текстах Подлинника. Цвет занимает в них далеко не последнее место. Авторы Подлинника стремятся как можно точнее сориентировать в этом плане художника. Вот, например, фрагмент из описания образа пророка Захарии: «На главе его шапка червлена, заломы белы; ризы верхния киноварь, средния празелень съ белилом, а по ней плащи златые въ двунадесяти местах; средняя вторая риза лазорь, нижняя риза бакан светлой» (35). В иконографии Захарии многокрасочная цветовая палитра выдвинута на первое место. И таких статей немало в Подлиннике поздних редакций. Они свидетельствуют об особом, собственно эстетическом интересе русской культуры XVII в. к многоцветью в живописи, об осознании ее новых декоративных возможностей, о постижении русскими людьми этого времени самостоятельной художественной значимости цвета.

Древнерусская живопись, справедливо и точно названная в начале нашего века Е. Трубецким «умозрением в красках», нередко отличалась умением выразить в цвете (вернее в цветоформе, так как цвет в живописи не мыслим вне формы) глубинные основы бытия, главные духовные ценности своего времени. К XVII в., когда она начала утрачивать эту способность, а ощущение утраты стало культурной реальностью, на уровне эстетического сознания эпохи возникла тенденция к ее компенсации, которая выразилась в рафинированном, преувеличенно обостренном чувстве цвета, в поисках изысканных цветовых отношений. В живописи второй половины XVI — XVII в. мы найдем массу подтверждений этому. Во многих статьях Подлинника это пристрастие к цветовой эстетике, уже утрачивающей свою духовную глубину, нашло заметное, хотя и не прямое отражение. Показательно в этом плане описание «Рождества Христова» в Подлиннике новгородской редакций. Привожу его полностью: «Иже во плоти Рожество Исус Христово. Три ангела зрят на звезду. Преднему риза лазорь, другий — бакан, третьему — празелень, у ворота мало баканцу. Ангел благовестит пастуху. На Ангеле риза киноварь.

у Пречистой риза златом прописана. Спас стоячь лежит. Волсви: на первом риза вохра съ белилы, подле его риза лазорь, 3 млады, риза киноварь. У предняго колпак киноварь, бакан, а у дву лазорь. На другой стране: Ангел наклонен велми, рукою благославляет, риза верх киноварь, исподь лазорь. Под ним пастух, въ трубу трубит, глядит въ верх; риза бакан, пробелен лазорью; а гора празелень вся пробелена; тутоже девица поклонна, наливает воду; риза празелень, рука гола, стоит за бабою, бабе глава у пояса девича. Баба Соломиа: риза празелень, съ лазорью, опущен верх — бакан. Пастух, Иосиф, по обычаю»[4].

Как видим, почти все внимание здесь уделено цветовой структуре изображения. Указаны цвета двадцати одного элемента сцены, при этом использовано всего семь цветообозначений основной группы иконописных цветов (красного, синего, зеленого, золотого, охристого, белого). Подлинник сохраняет традиционную для классической древнерусской живописи группу цветов и термины, их обозначающие, но обилие со вниманием перечисляемых цветовых пятен, включая даже такие незначительные, как ворот одежды ангела одной из второстепенных групп, свидетельствует о повышенном интересе в этот период именно к цветовой организации изображения, которая в реальных композициях оказывалась значительно более сложной, а часто и пестрой, чем в данном описании. Многократно повторенные *лазорь, киноварь, празелень, бакан (баканец)* — это названия основного тона, который каждым художником XVI-XVII в. давался в многочисленных оттенках. Сгармонизировать их было под силу далеко не каждому мастеру, но если уж удавалось, то получались богатые, насыщенные и очень сложные цветовые симфонии, секрет создания которых был утрачен с концом Средневековья.

Таким образом, Подлинник редакции конца XVI — XVII в. свидетельствует об усилении собственно эстетического начала в изобразительном искусстве. В частности, на это же косвенно указывают и характеристики «образов» воина и князя в Подлиннике. Приведу их в выборке, сделанной И. П. Сахаровым. «Образ» воина: лицем прекрасен; образом красен, взором красен; лицем благообразен, добродушен, красив видом телесным; взором умилен; великотелесен; лицем чист. «Образ» св. князя: лицем бел и красен взором; плечист телом, сановит и добротою исполнен; благолепен видом; умилен взором, добродушен, благостию исполнен; красив видом телесным; благообразен, взором умилен, святостию исполнен; лицем и взором благообразен (55; 60).

Какой импульс давала каждая из этих характеристик древнерусскому художнику, сейчас сказать невозможно. Ясно только, что они были различными. Обозначая в целом духовную и физическую красоту изображаемого использованием множества синонимических определений, Подлинник как бы намекал на их семантическое отличие в нюансах друг от друга (а точнее, стремился выразить то неописуемое многообразие прекрасных образов, которое дала древнерусская художественная практика к моменту написания или редактирования тех или иных статей), на бесконечное многообразие красоты юного воина или умудренного князя.

Новые эстетические тенденции искусства XVII в., выразившиеся в интересе к развернутым, сложным многофигурным композициям, нашли закрепление и в статьях Подлинника. В описании сюжета «Рожде-

ства Богородицы» автор обращает внимание художника на многие мелкие второстепенные детали композиции, которые оказываются теперь значимыми для эстетического сознания. «Св. Анна: на одре лежит; пред ней девицы стоят: одна держит дары, а иннии солнечник и свещи. Едина девица держит св. Анну под плечи. Иоаким зрит из верхния палаты. Баба св. Богородицу омывает въ купели до пояса; по сторонь девица льет из сосуда воду въ купель. Палата празелень, по другую сторону палата бакан. Внизу той палаты сидят Иоаким и Анна на престоле; Анна держит св. Богородицу; между палат столбы каменные, от тех столбов запоны червленыя и празелень; около ограда вохряна и бела» (38).

Художника XVII в. интересует масса изобразительных и живописных элементов композиции, и Подлинник стремится дать ему эту информацию, одновременно утверждая ее каноничность.

Новые элементы и даже целые жанры светской западноевропейской живописи все активнее врываются в XVII в. в традиционный иконописный мир русской живописи, и Подлинник, чтобы сохранить хотя бы какой-либо порядок в нем, вынужден узаконивать и многие из них. Показательна, например, статья о сюжете «Собор Богоматери». Половину ее занимает описание дальнего (второстепенного) плана изображения: «За ними вдали, на долу: езеро и гора. На езере корабль съ воинством. Образ Пречистыя Богородицы восплыл на езере Озурове. Святитель, наклонясь, принимает образ руками. С ним на корабле священники и народ» (32).

Уже только этот фрагмент убедительно показывает, как существенно изменилось древнерусское эстетическое сознание в XVII в. Здесь фактически ничего не остается от средневекового художественного мышления. Перед нами описание обычной жанровой сценки, хотя по содержанию она восходит еще к средневековой тематике. Если мы обратимся к самим памятникам изобразительного искусства XVII в., то увидим, что там подобный подход к живописному образу преобладает.

Таким образом, наметившийся в художественной практике конца XVI — XVII в. переход от сакральной иконы к описательному иллюстративно-декоративному изображению с усилением внимания к внешнеэстетической стороне, нашел отражение и закрепление и в официальном документе эпохи — иконописном Подлиннике. В чем лишний раз наглядно выразились острые противоречия эстетического сознания переходной эпохи.

Примечания

[1] См. главу 7 «Язык византийского искусства» раздела «ВИЗАНТИЯ» (Том I).

[2] Подлинник цитируется по изданию: [*Сахаров И. П.*] Исследования о русском иконописании. Книжка первая. СПб, 1849. С. 33. Далее стр. указываются в скобках в тексте.

[3] См.: *Бахилина Н. Б.* История цветообозначений в русском языке. М., 1975. С. 42, 93-107.

[4] Иконописный подлинник новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века. М., 1873. С. 56-57.

Глава 6

Между «реализмом» и «символизмом»

Разговор об одном из главных принципов древнерусского художественного мышления — каноничности незаметно привел нас ко времени постепенного угасания и разрушения средневекового духа христианской культуры, прежде всего в сфере художественной практики, иконописания. Этот процесс нашел отражение и на уровнях эстетического сознания и богословской рефлексии в XVI и XVII в. Целый ряд важных культурных явлений этих столетий побуждает нас внимательнее всмотреться в них.

1547 год, год венчания на царство Ивана IV, открывал новый этап в истории России — утверждения огромного единого самодержавного государства, в котором уже начинал реально просматриваться возникший еще в первой половине века теократический идеал «Москвы — Третьего Рима». Необходимость организации упорядоченного функционирования этого огромного и очень пестрого во всех отношениях общественного организма привела к созданию развернутой системы унификации и нормативизации культуры, направленной на пропаганду, утверждение и конкретное воплощение идеального средневекового централизованного государства. Эта система закрепляется в целом ряде монументальных памятников письменности: «Стоглаве», регламентирующем церковную жизнь; «Домострое», дающем систему правил и норм организации домашнего быта; «Великих Четьи-Минеях», определяющих и реально содержащих весь круг чтения средневекового человека, расписанный на каждый день года; «Степенной книге» и «Лицевом летописном своде», дающим концепцию русской истории, как бы изначально ориентированной на создание вселенского православного единодержавного государства.

В этих и в ряде примыкающих к ним грандиозных памятниках русской книжности середины XVI в. выразилась главная тенденция русской культуры позднего Средневековья — к практически законодательному закреплению средневековой модели культуры во всех ее проявлениях, к ее всеобъемлющей канонизации и нормативизации. Утверждение крепкой централизованной светской и духовной власти в феодальном государстве неумолимо требовало таких мероприятий; но они явились также и следствием глубинных процессов самого культурного развития.

С середины XVI в. в России начинает явственно ощущаться начало кризиса средневекового миропонимания, обусловленного и внутренними закономерностями развития русского общества, и влияниями западноевропейской культуры, опережавшей в этом плане Россию. Соответ-

ственно и в сфере эстетического сознания мы наблюдаем принципиальную двойственность: с одной стороны, робкое проявление новых, несредневековых элементов — прежде всего на уровне художественной практики; а с другой — активная защитная реакция на них ставшей уже традиционной и консервативной средневековой культуры, при этом в первую очередь на уровне терии, т. е. — словесной фиксации средневековых норм и идеалов. Перед реальной угрозой гибели и перерастания в новое качество русская средневековая культура в середине XVI в. стремится укрепить свои традиционные основы, в том числе и эстетические, чем еще раз как бы обнажает их , делает более осязаемыми и для себя, и для стороннего наблюдателя. Именно этим и интересен данный период для историка эстетики. Новые же элементы эстетического сознания только еще робко заявляют о себе, выполняя пока в основном отрицающую, разрушительную функцию. Очередь их становления и яркого проявления наступит лишь в следующем столетии.

Характерное для второй половины XVI в. стремление к нормативизации и регламентации культуры нашло отражение и в деятельности церковных соборов того времени. Для истории эстетики и художественной культуры особый интерес представляет Собор 1551 г., так называемый «Стоглав», и отчасти Собор 1554 г.

Собор 1551 г. получил название по числу глав, на которые впоследствии были разделены его постановления, опубликованные в особом фолианте[1]. В «Стоглаве» предпринимается попытка регламентации многих сторон общественной жизни человека позднего Средневековья, так или иначе связанных с Церковью. Затронут в этом нормативном документе и целый ряд проблем художественной культуры, и в частности изобразительного искусства.

Наметившийся во второй половине XVI в. процесс разрушения средневекового образно-символического мышления побуждает участников «Стоглава» напомнить, в первую очередь служителям культа, некоторые литургические символы, разработанные еще в период патристики и забытые или неверно истолковываемые широкими кругами русского малообразованного духовенства. Алтарь, напоминает «Стоглав», «есть престол Божий и образ Вифлеемского вертепа, идеже Христос родися», а также и «образ есть вертепа, идеже погребен есть Христос». Жертвенник в алтаре означает «Голгофу гору», и в него можно вносить только некоторые священные предметы (13, 74). Обращаясь к одежде священнослужителей, «Стоглав» указывает на необходимость ношения стихаря и фелони, ибо «стихарь есть правда, а фелонь истина, и прииде правда с небесе и облечеся в истину». Правда же есть Слово Божие, а истина — плоть, в которую оно облеклось на земле, поэтому стихарь и фелонь — знаки двух естеств Христа, разделять которые — ересь (15, 77).

Подчеркивая большую значимость церковного пения, «Стоглав» напоминает, что оно своим эмоциональным воздействием на человека способствует возвышению его к духовному абсолюту, отрешению от земной жизни, ибо «от разумнаго и благочиннаго пения приходит всякому человеку умиление в души и страх божий в сердцы, умиленное покаяние и слезы». Видя и слыша это, Господь, утверждает «Стоглав»,

дарует благодать и милость рабам своим, и того ради подобает пети и чести, и тропари говорити, и седальны сказывати, и степенны пети по чину» (16, 80). Сложная и художественно насыщенная система церковного пения, развившаяся к XVI в., призвана, по «Стоглаву», отвлечь человека ото всех земных помыслов и направить его на путь духовного совершенствования.

Однако реальная ситуация в России того времени, как констатирует Собор, была далекой от желаемого идеала. В храмах люди стоят в шапках, без страха, «яко на торжищах или на позорищи»; смех, говор, «срамные словеса» и «глумления» заглушают божественное пение; «...а попы и церковные причетники в церкви всегда пьяны и без страха стоят, и бранятся, и всякие речи неподобные всегда исходят из уст их. <...> Попы же в церквах биются и дерутся промеж себя, а в монастырех тако же творят» (5, 51).

При столь небрежном отношении народа к официальному церковному культу «Стоглав» с возмущением констатирует повсеместное распространение в XVI в. языческих культовых празднеств. Речь идет, конечно, не столь о сакральной сущности этих культов, так как к XVI в. она почти полностью была утрачена или слилась с христианскими представлениями, сколько о внешней обрядовой стороне. Совместив хронологически многие языческие праздники с христианскими, народ перенес веками складывавшиеся формы языческого культового действа, выражавшие какие-то глубинные сущностные архетипы народного сознания, на христианские праздники, наполнив их своим, славянским, содержанием, которое теперь сохранялось практически только на уровне своеобразной обрядовой эстетики.

В ряде мест «Стоглав» сообщает, что повсеместно в навечерие праздников рождества Иоанна Предтечи, Рождества Христова, Богоявления проходят языческие игрища: «Сходятся народи мужи, и жены, и девицы на нощное плещевание и безчисленный говор, на бесовские песни и плясание, и на богомерзкие дела; и бывает отроком осквернение и девкам разтление. И егда нощь мимо идет, к реце тогда отходят крещыи и с великим кричанием, аки беснии, омываются водою» (41, 141). Подобные празднества сопровождались по древней традиции ритуальными играми, плясками, представлениями скоморохов, карнавальным весельем с переодеванием мужчин в женские одежды и наоборот, гаданием, чародейством, возжиганием ритуальных огней и костров, прыганьем через огонь, винопитием. Как следует из постановления Собора, в этих игрищах нередко принимали участие или присутствовали на них духовные лица (90, 259).

«Стоглав» классифицирует эти подобия старославянских ритуальных празднеств как «еллинские бесования» и распространяет на них запреты древней Церкви на участие христиан в греко-римских языческих культовых действах. В «Стоглаве» неоднократно повторяются эти запреты уже применительно к русской действительности XVI в. При этом «православным християном» предписывается «вместо сих бесования в такия святыя и честныя праздники приходити ко святым Божиим церквам и упражнятися на молитву, и божественными песньми ублажатися», и участвовать в соборном ликовании и чествовании Бога (92, 261).

Таким образом, «Стоглав» ясно показывает, что русскому народному сознанию и в XVI в. древние формы выражения ритуальной духовности представлялись не менее значимыми и органичными, чем формы православного культа, и на практике они объединялись в самых причудливых сочетаниях вопреки всем усилиям высшего духовенства и государственной власти. Об этом же, кстати, ярко свидетельствует и «Чин свадебный», сочетавший языческие и христианские ритуальные элементы в единой системе многодневного празднества.

Единственный путь борьбы с языческими предрассудками «Стоглав» видит в повышении уровня образованности (в средневековом смысле этого слова) русского народа. Собор констатирует недостаточный уровень грамотности даже среди духовенства, писцов и книжников, в результате чего на Руси бытует множество «неисправных переводов» и книг с ошибками, а по ним учат детей, их читают народу в храмах. В пятом царском вопросе к Собору с осуждением говорится о таком «небрежении великом нашем»: «Божественныя книги писцы пишут с неисправленных преводов, а написав, неисправливают же; и недописи, и точки непрямыя (неуместные); и по тем книгам в церквах Божиих чтут, и поют, и учатся, и пишут с них» (5, 43). Собор поднимает ту же проблему, о которой так много говорили все образованные люди первой половины века. Однако «Стоглав» практически лишь констатирует факт; как радикально изменить положение вещей в вопросе образования. Собор, возглавляемый молодым образованным царем Иваном Васильевичем (Грозным) и образованнейшим человеком своего времени митрополитом Макарием, не знает. Он, правда, выносит постановление об учреждении «по всем градом» «училищ книжных», но эти «училища» суть школы начального духовного образования в домах грамотного духовенства, куда «все православные христиане» должны отдавать своих детей «на учение грамоте, книжного писма, и церковнаго пения, и чтения налойного». Кроме этого, духовным наставникам этих училищ предписано воспитывать детей в духе христианской нравственности (26, 93-94). Если сравнить эту скромную «программу» с курсом предметов, преподававшихся в первых христианских школах Александрии времен Климента и Оригена (II-III в.), включавшим помимо изучения христианских источников все науки античного цикла, в том числе математику, риторику, философию, то мы увидим, что «Стоглав», несмотря на его благие намерения, остается далек от решения проблемы образования на Руси.

Особый интерес для нас представляют обсуждавшиеся на Соборе 1551 г. вопросы искусства.

Большой пожар Москвы 1547 г., уничтоживший множество храмов и произведений искусства, послужил причиной для грандиозных художественных работ, производимых под непосредственным наблюдением молодого царя и членов «избранной рады» в Московском Кремле. Созданные в короткий срок лучшими мастерами, прибывшими со всей Руси, иконы и росписи для кремлевских храмов и дворцов вызывали жаркие споры в кругах московского духовенства и придворной знати. Решение их было вынесено на Соборы 1551 г. и 1554 г., по их актам мы можем судить о новых тенденциях в искусстве и о полемике, вызванной

ими. При этом «Стоглав» решает вопросы более общего плана, а Собор 1554 г. — более частные, связанные с сомнениями дьяка Ивана Висковатого по поводу некоторых новых иконографических изводов.

Первый ответ о церковном искусстве «Стоглав» дает по поводу конкретного вопроса: следует ли при изображении «Троицы» делать перекрестья в нимбах всех ангелов или только у среднего ангела и писать в нем буквы ИС ХС, чего в старинных и в «греческих» иконах не было. Ответ Собора гласил: «Писати иконописцем иконы с древних переводов, како греческие иконописцы писали, и как писал Ондрей Рублев и прочие преславущие иконописцы и подписывати святая Тройца, а от своего замышления ничтоже предворяти» (41, 128). В этом лаконичном ответе «Стоглав» сформулировал главную эстетическую установку русского средневекового эстетического сознания, суть которой состоит в *традиционности* и *каноничности*. В качестве образцов для подражания утверждается иконография древних мастеров, византийских и русских, из которых по имени назван лишь Андрей Рублев. Перед нами классическая формула средневековой эстетики, и она не вызывала бы никакого удивления, если была бы сформулирована столетием раньше. Однако парадокс эстетического сознания позднего Средневековья состоит в том, что ее утверждают в качестве нормы и руководства для иконописцев в середине XVI в. те же люди (Иван IV, Макарий, Сильвестр), которые на практике признают и утверждают для храмов и дворцов Кремля живопись и иконопись, совершенно не соответствующую этой формуле. Вместо простых и ясных традиционных композиций для икон и росписей Кремля были разработаны сложные аллегорические сюжеты, вызвавшие недоумение многих верующих того времени.

Здесь мы сталкиваемся с достаточно традиционным для православной эстетики несоответствием между теорией и практикой искусства. Так, византийские защитники иконопочитания и отцы VII Вселенского собора активно защищали иллюзионистически-натуралистические изображения на христианские темы, а византийское искусство того и последующего времени развивалось по совсем иному пути — создания предельно обобщенных, условных образов-знаков, образов-эйдосов, изобразительных символов священных событий[2]. Теперь отцы «Стоглава» возводят в идеал и образец для подражания именно эти, традиционные и для византийского, и для классического (конец XIV-XV в.) древнерусского искусства изображения, а художественная практика уже далеко ушла от них, и эти же отцы вынуждены не только признать ее, но даже и как-то обосновать (с чем мы столкнемся на Соборе 1554 г.).

Таким образом, парадокс, собственно, не содержит в себе ничего парадоксального. Несмотря на кажущуюся замедленность развития средневекового художественного мышления, оно тем не менее постоянно опережает сопутствующую ему теорию. Последняя достаточно регулярно, во всяком случае в православном регионе, вынуждена утверждать и обосновывать уже пройденный этап художественной практики. Прекрасным примером этого являются постановления «Стоглава», как бы подводящие итог средневековому пониманию искусства, уже уходящему в историю.

Однако «Стоглав» был собран не для «подведения черты» под про-

шлым, а для осмысления самых злободневных проблем современности, в том числе и в области искусства. Царские вопросы касаются новшеств в иконографии, т. е. отражают недоумение или сомнения определенной части русского общества того времени. И Собор стремится ответить на них, опираясь на устоявшуюся традицию или предание.

Очередной вопрос касается допустимости изображения персонажей реальной истории, ныне живущих или умерших, на иконах новых изводов, например, на иконе «Приидите людие Трисоставному Божеству поклонимся». Опираясь на уже существующую иконографическую традицию изображения исторических персонажей, народа и даже «неверных» на иконах «преславущих иконописцов греческих и руских» известных сюжетов «Воздвижения креста Господня», «Покрова Богородицы», «Страшного суда», «Стоглав» утверждает изображение этих персонажей и на новых иконах (41, 130-131).

Целая программа организации иконописного дела, понимания искусства и художника содержится в третьем царском вопросе-указании и в ответе Собора в 43-й главе.

«Стоглав» предписывает духовным властям с особым вниманием относиться к иконам и живописцам — «бречи... о святых иконах и о живописцах» (43, 150) — и подробно излагает систему организации и управления иконописным делом. Прежде всего духовные власти должны заботиться о нравственном облике иконописцев, ибо дело их рассматривалось как особо богоугодное, и заниматься им предписывалось только благочестивым людям. Поэтому «Стоглав» намечает моральные заповеди живописцу: «Подобает бо быти живописцу смирну и кротку, благоговеину, ни празднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, ни завистливу, ни пьяницы, ни убийцы, но же всего хранити чистоту душевную и телесную со всяким опасением», постоянно консультироваться со своими духовными наставниками, часто исповедоваться, пребывать в посте и молитве, т. е. в идеале вести монашеский образ жизни. Если же этот «подвиг» не по силам живописцу, то ему необходимо жениться и жить благочестивой семейной жизнью (150). Тех же живописцев и их учеников, которые не выполняют указанных нравственных норм, «учнут жити не по правильному завещанию — во пьянстве, и в нечистоте, и во всяком безчинстве», Собор предписывает отлучать от иконного дела как недостойных (152).

Далее «Стоглав» рекомендует духовным властям надзирать за характером деятельности живописцев, следить за тем, чтобы они писали традиционные изображения в рамках установившегося канона и на высоком художественном уровне — с «искусством». Живописцам предписывается «кроме всякого зазора и безчинства и с превеликим тщанием писати и воображати на иконах и на досках Господа нашего Иисуса Христа, и пречистую его Богоматерь, и святых небесных сил, и святых пророков, и апостол, и мученик, и святителей, и преподобных, и всех святых по образу, и по подобию, и по существу, смотря на образ древних живописцев, и знаменити с добрых образцов» (150-151). «Стоглав», таким образом, узаконивает весь иконографический набор русского живописца, сложившийся к XVI в., и еще нигде не говорит о новых аллегорических сюжетах, только что появившихся и бурно обсуждавших-

ся, видимо, и в кулуарах Собора, но явно не получивших всеобщего одобрения. Поэтому Собор закрепляет, уже вторично, чисто средневековый метод работы живописцев — «по образу, и по подобию, и по существу» добрых древних образцов. Интересен последний член этой формулы, повторенный трижды в «Стоглаве». Думается, что этим «по существу» Собор предостерегает живописцев, с одной стороны, от чисто механического копирования (что нередко практиковалось на Руси) древних изображений и ориентирует их на осмысленную работу с древними образцами, на стремление понять смысл и назначение каждого изображаемого элемента, а с другой — от «самосмышления» и писания божества по «своим догадкам», что также активно процветало в XVI столетии. «Существо» иконы, по мнению участников «Стоглава», полно и всесторонне выявили Иоанн Дамаскин и другие византийские мыслители VII-IX вв. На их понимание и должны ориентироваться русские живописцы. В частности, на известное утверждение, что «Христос бо Бог наш описан плотию, а божеством неописан» (153), т. е. изображается только вочеловечившийся Иисус. По сути дела, этим утверждением «Стоглав» отрицал возможность изображения Христа до его вочеловечивания и Бога Отца в человеческом образе, хотя иконы именно с такими изображениями были написаны для кремлевских храмов после пожара 1547 г. и против них-то и выступил дьяк Иван Висковатый.

«Стоглав» уделяет особое внимание мастерству и таланту живописцев, их обучению. В XVI в. существовало множество ремесленников-самоучек, промышлявших изготовлением дешевых икон низкого качества. Собор запрещает впредь писать иконы этим «иконникам-неучам», которые «по се время писали, не учася, самовольством и самоловкою, и не по образу» и продавали свои поделки «простым людем поселяном невежам» (152). Иконному искусству надобно учиться у «добрых мастеров», и при этом не все могут выучиться, так как иконописание — дар Божий. Поэтому Собор дозволяет писать икону только тому, «которому даст Бог» и он «учнет писати по образу и по подобию», а кто не получит такого дара, тот не должен своим недостойным письмом хулить имя Божие. Ему следует заняться другим ремеслом — «не всем человеком иконником быти, многа бо различная рукоделия дарованна от Бога, ими же питатися человеком и живым быти и кроме иконного писма; а Божия бы образа в поношение не давати» (153).

Одаренность и мастерство должны быть, по мнению участников «Стоглава», главными критериями оценки живописца. Но если первое — от Бога, то второе — от учителя, поэтому «Стоглав» уделяет большое внимание обучению живописцев. Он предписывает лучшим живописцам «принимати ученик и... учити их всякому благочестию и чистоте» (151), а также учить писать образы «по существу же совершенно... со всяким опасением и искусством» (5, 42-43). Хорошо зная обычаи в средневековых ремесленных мастерских, где профессиональные навыки и секреты передавались только близким родственникам, даже бездарным, и скрывались от посторонних, участники «Стоглава» стремятся нарушить эту традицию. «Стоглав» предписывает церковным властям следить за тем, чтобы мастера не продвигали своих бездарных родственников, выдавая за их работу иконы других мастеров, и, напротив, что-

бы не хулили и не притесняли талантливых учеников «по зависти, дабы не приял чести, якоже и он прия». Божественной карой грозит «Стоглав» тем живописцам, которые будут «сокрывати талант, еже дал Бог, и учеником по существу того» не дадут (43, 152).

Наконец, Собор предписывает царю и архиепископам талантливых живописцев «бречи и почитати их паче простых человек; а вельможам и всем человекам тех живописцев почитати же во всем и честных имети за то честное и чистое иконное воображение» (153).

Таким образом, ощущая остро наметившийся в середине XVI в. кризис средневекового эстетического сознания, участники «Стоглава» предприняли попытку предотвратить его законодательными мерами. Попытка оказалась тщетной, что косвенно подтвердил уже через три года очередной церковный Собор, однако для истории эстетики и художественной культуры она крайне важна тем, что при ее осуществлении были ясно сформулированы основные положения древнерусского понимания искусства и отношения к нему, т. е. наконец было сформулировано то, что осуществлялось на практике в течение всего русского Средневековья.

Традиционная концепция искусства, утвержденная «Стоглавом», по всей вероятности, только подлила масла в огонь и укрепила противников новых аллегорических изображений, помещенных в Кремле, в их правоте. И вот представитель этих традиционалистов дьяк Иван Михайлович Висковатый обращается к царю Ивану IV с «Исповедью», в которой обличает благовещенского попа Сильвестра и всех сторонников новой живописи в отклонении от средневековой традиции, в нарушении установленных правил и канонов иконописания. Для рассмотрения этой жалобы и некоторых других вопросов и был созван церковный Собор 1554 г., возглавлявшийся митрополитом Макарием, Сильвестром и другими сторонниками новых изображений.

Основное возражение Висковатого сводилось к тому, что новая живопись нарушает древнюю, восходящую к патристике и постановлениям VII Вселенского собора традицию. Ее суть состоит в том, что изображать в культовой живописи можно и необходимо только воплотившегося Иисуса Христа («по человеческому смотрению») в его земных деяниях, Богоматерь и другие персонажи священной истории, т. е. только «реальные» исторические события, о которых есть достоверные сведения и существуют уже закрепленные многовековой традицией «древние греческие образцы». Висковатый, таким образом, отстаивает позицию средневекового «реализма» с его миметическими образами, на которой, как он справедливо замечает, в основном и стояли отцы VII Вселенского собора. Теперь же, возмущается государев дьяк, традиционные изображения сняли, а на их место «поставили своя мудрования, толкующи от приточь», изображения, написанные «по своему разуму, а не по Божественному Писанию» (Моск. соб. 6; Розыск 9). Висковатый перечисляет целый ряд новых иконографических сюжетов аллегорического содержания типа «Отечества», «Приидите людие Трисоставному Божесту поклонимся», Единородный сыне», «Символ веры»[3], в которых Бог Отец изображается в человеческом виде в образе старца, Христос показан не только в его земной истории, но и в виде ангела с крылья-

ми, в образе воина в доспехах и с мечом, сидящего на кресте; смущают его и изображения деяний Троицы и, особенно, сложные аллегорические росписи Золотой палаты в царском дворце.

В отличие от нехитрых традиционных сюжетов, понятных всем верующим, новые изображения представляли собой иллюстрации отвлеченных религиозных догматов, строк церковных песнопений, библейских притч и пророчеств. Здесь художники, естественно, не могли обойтись без сложных изобразительных метафор, аллегорий, символов, которые были понятны только их авторам да изощренным богословам. И Висковатый резонно указывает на непонятность и необходимость толкования этих изображений: «А толкования тому не написано, которые то притчи, а кого вопрошу, и они не ведают» (Моск. соб. 13).

Новая тенденция в русском изобразительном искусстве, наметившаяся в конце XV в., достигшая своего расцвета и широкого распространения к середине XVI в. и не имевшая аналогов в византийской живописи, требовала своего идеологического обоснования и оправдания. Этим и занимался Собор 1554 г., принудивший Висковатого признать новую живопись как соответствующую церковной традиции и покаяться в неправоте своих взглядов.

Главные аргументы Собора сводятся к следующему. Собор полностью оправдывает новую аллегорическую живопись на основе того, что «живописцы те святые иконы пишут с древних образцов», а именно — с греческих образцов, и следуют в своих изображениях текстам пророков, апостолов и отцов Церкви[4]. Относительно «древних образцов» Собор, мягко говоря, делает натяжку, плохо зная историю православного искусства, а вот официальное соборное узаконивание живописи, иллюстрирующей сложные богословские тексты, знаменательно для XVI в.

Собор достаточно подробно разъясняет сомневающимся, что новая живопись в сущности своей ничем не противоречит древней традиции. В ней не изображается невидимое божество или божественная сущность Христа, но даны, говоря современным языком, зрительные аналоги пророческим видениям и другим образным религиозным текстам или, в терминологии Собора, изображены «притчи», т. е. аллегории, символы, знаки, которые, как и в словесном тексте, не следует понимать буквально, но лишь в переносном смысле.

Так, Бога Отца в образе старца («Ветхаго денми») пишут в соответствии с пророчеством Даниила, Христа «описуют во Ангельском образе с крылы в сотворении Адамове и о всей твари по Исаинову пророчеству», Троицу в виде трех ангелов с крыльями пишут «по великому Деонисею», а ее деяния — в соответствии с «книгами Бытия» и свидетельством Иоанна Златоуста (Розыск 20-21). О «Предвечном Совете» свидетельствуют, по мнению Собора, архангел Гавриил, апостол Павел и Иоанн Златоуст; распятие, стоящее на херувимах в «лоне Отчем», пишут по тексту Иоанна Богослова и т. д.

Следуя за развитием художественной практики своего времени, Собор оправдывает и узаконивает самые сложные символико-аллегорические изображения, упрекая их противников в том, что они «не гораздо» поняли их «приточное» значение. На Соборе были разъяснены некоторые из этих значений.

Так, обращаясь к особо непонятным элементам левой верхней композиции «И почи Бог в день седьмой...» «Четырехчастной» иконы, Собор поясняет: «И иже Бог Отец Господь Саваоф изливает из сосуда на Христа, стоящаго в Херувимах в крылех, прообразует Святое крещение и чашу, иже приять плотию в распятие, еже есть отцет (уксус), со желчию смешен» (Моск. соб. 13). «Два же крыла багряны», прикрывающие тело Христа в изображении «Отечества» на той же иконе, «по великому Дионисию описуется, понеже Христос Бог наш душу словесну и умну приять, кроме греха». Изображение же Христа в виде воина с мечом и в латах, сидящего на кресте, по мнению Собора, есть иллюстрация библейского образа: «Облечется во броня правды, и возложит шлем, и суд нелицемерен приемлет, и поострит гнев на противныя» (14).

В XVI в. было много противников буквального переведения подобных словесных образов и метафор в образы визуальные. Против них и, пожалуй, еще более активно, чем Висковатый, выступал Зиновий Отенский. Однако художественная практика и эстетическое сознание развиваются по своим внутренним законам, и теоретикам не остается ничего иного, как принять их и попытаться объяснить. Макарий и его единомышленники совершенно справедливо нашли это объяснение в теории символизма, разработанной отцами Церкви, и прежде всего автором «Ареопагитик». Не случайно его имя достаточно часто упоминается на Соборе 1554 г. (Розыск 18; 19; 20; 22).

Следует, правда, отметить, что своеобразие русского эстетического сознания, на которое не раз уже указывалось, проявляется и в понимании визуальных аллегорий. Они все-таки понимаются здесь не как чистая игра рассудка, не как просто кальки словесных формул, но еще и как образы возможных потенциальных реализаций. Так, хотя Христос с мечом и в латах — это, конечно, «притча», аллегория и Христос никогда и никому не являлся в таком виде, но все-таки не невозможно, чтобы он когда-нибудь и предстал в этом виде. Аллегорические изображения указывают на то, что есть, но помимо переносного смысла, и на то, что в общем-то может быть. Эта своеобразная средневековая интерпретация известного принципа аристотелевской эстетики об изображении возможного или желаемого не меняет, однако, общей тенденции конкретного применения в искусстве принципов византийской общей теории символов.

Более чем тысячелетие спустя теория символизма псевдо-Дионисия Ареопагита получает на закате русского Средневековья свое, пожалуй, предельное выражение в живописи. Многие конкретные символы и образы «Ареопагитик» не находили отклика у византийских и древнерусских живописцев предшествующих периодов. Ими пользовались лишь толкователи текстов Священного Писания. Теперь же не только они нашли материальное воплощение в живописи, но был наконец найден конкретный путь использования в живописи самого дионисиевского принципа символических образов, именно — создание буквальных визуальных образов-калек словесных метафор и притч, по природе своей не подлежащих визуализации. Очевидно, что появление этих образов привносит в живопись такой сильный элемент литературнос-

ти, который ведет к нарушению целостности и внутреннего суверенитета живописного образа и в результате — к его разрушению.

Кризис средневекового мышления, обозначившийся на Руси в XVI в., принял в сфере эстетического сознания своеобразные формы. Живопись пошла по пути буквального понимания и воплощения ранневизантийской теории символизма, чего никогда не позволяло себе искусство классического Средневековья и в Византии, и на Руси. В результате ясные, чеканные целостные живописные образы, составившие классический фонд древнерусского искусства, начали тонуть и исчезать в бесчисленном множестве головоломных интеллектуалистских аллегорий, свидетельствовавших о приближающейся эре господства рассудка и над религиозным сознанием, и над непосредственным художественным чувством.

Узаконив этот процесс, отцы Собора 1554 года, сами того не подозревая, подписали приговор средневековому миропониманию и средневековому типу эстетического сознания. Если классическая древнерусская живопись развивалась по некоторому среднему пути между крайностями «натуралистически-иллюзионистических» и чисто «символических» изображений, то художественная практика второй половины XVI в. отклонилась к одной из этих крайностей, чтобы в следующем столетии впасть в другую (начало этого процесса уже заметно и в некоторых памятниках конца XVI в., особенно в западных землях) и в процессе этих колебаний полностью покончить к концу XVII в. со средневековыми принципами художественного мышления. Теоретическая мысль этого времени, вернее, полемика между сторонниками той и другой крайностей (а Висковатый как теоретик отстаивал крайнюю позицию византийских иконопочитателей, хотя имел в виду практику «срединного» пути классической древнерусской живописи) только способствовала усилению этих колебаний художественной практики.

Лет через десять -пятнадцать после «Стоглава» и «дела Висковатого» об иконописных проблемах, о традиционной теории образа поднял вопрос инок Зиновий Отенский, полемизируя с иконоборческими выпадами Феодосия Косого. Зиновию опять пришлось вспомнить аргументы древних богословов и иконопочитателей и в который уже раз на Руси размышлять и о сущности образа вообще, и о смысле и духе иконы в частности. Обращаясь к хорошо известной на Руси аргументации византийских иконопочитателей, Зиновий творчески приспосабливает ее к условиям русской действительности, дополняя новыми, характерными для древнерусской художественной культуры элементами.

Известный библейский запрет о несотворении кумиров в образах живых существ (Втор 4, 16-19) Косой распространял на христианские изображения и требовал их запрещения. Зиновий, со своей стороны, доказывал, что речь здесь идет лишь о запрете на создание богов типа языческих идолов, а относительно создания икон, по его мнению, в Писании есть прямые указания Бога.

Одно из них он усматривает в повелениии Моисею создать предметы храмового культа «по образу», показанному ему на горе (Исх 25, 40). «И убо по образу рече,— пишет Зиновий,— по иконе глаголет. И аще икону на горе показа Бог Моисею, и сие убо несть ли Божие повеление

Моисею сотворити иконы?» (Ист. 403-404). Особое внимание русский книжник обращает на слова «виждь» и «по образу показанному» и на их основании заключает, что Бог показал Моисею на горе настоящую икону с изображением всего того, что следует создать: «Яко стояше и икона на горе, о ней же Моисей заповедь приимаше, зрешу ему икону небесную на горе. И аще не была икона пред Богом на горе, что хотяше Моисей видети повелеваем? Что же и показа Бог Моисею, аще не икону небесную?» (405). И на этом основании новгородский борец за чистоту православия делает вывод: «Сия заповедь Божия повелевает иконы сотворяти» (405).

Византийские богословы, пожалуй, были бы единодушны в осуждении Зиновия за его крайний буквализм и даже материализм, если бы они употребляли этот термин в понимании библейского текста. Перед нами здесь яркий образец специфически русского средневекового эстетического сознания с его стремлением воспринимать любые словесные образы, в том числе и религиозные, в конкретно пластической, осязаемой форме — наследие так и не изжитого за столетия господства христианства на Руси мировосприятия.

Еще одно указание Бога к созданию икон Зиновий усматривает в его повелении Моисею отлить двух золотых херувимов для крышки ковчега завета (Исх 25, 18): «Сам Бог иконы тыя, еже на свою славу сотворити повелев, и прослави зело и честию премногою возвыси я» (410).

И даже в Евангелиях «зело лукавый» русский книжник ухитряется усмотреть указания Христа на почитание икон. Произвольно толкуя эпизод с динарием Кесаря (Лук 20, 21-25), Зиновий считает, что фраза «воздадите убо яже кесарева, кесареви» относится к изображению Кесаря на монете и тем самым Христос якобы повелевает воздать «подобающую честь образу кесареву».

Столь страстное желание защитить иконопочитание, обосновать его ссылками на авторитет Писания, приводящее даже к невольному искажению его смысла, вряд ли может быть объяснено только стремлением Зиновия отстоять во что бы то ни стало православную концепцию. Это благочестивое желание новгородского инока опиралось на глубинные основы древнерусского эстетического сознания. Выступая против икон и многих других элементов культа за чисто духовное поклонение Богу, Косой в какой-то мере подрывал не только православную веру, но и эти основы, именно — *пластичность, предметность, конкретность*, даже особую *материальность* древнерусских религиозных представлений. Зиновий отстаивал в этой полемике позиции основного направления русской средневековой эстетики.

Свое иконоборчество Косой обосновывал тем, что не усматривал различия между иконой и языческим идолом. И то и другое создано руками человека, его мастерством и служит предметом поклонения. Зиновий, напротив, доказывал, что между иконой и идолом принципиальное различие, опираясь при этом на выдвинутые еще ранней патристикой идеи происхождения богов и соотношения образа и первообраза.

Древние люди, полагает Зиновий, удивляясь необъяснимым явлениям природы и непреодолимым движениям своих страстей, обоготвори-

ли их и создали себе богов, воплотив их в деревянных, каменных, медных, серебряных и золотых идолах и присвоив им имена, какие кому понравились. Кто какой страстью был одержим, тот и нарек себе соответствующего бога — «кождо коеюждо страстию побежен быв, прямо страсти своея и боге себе нарече» (366). Любители кровопролитий создали себе Крона и Ареса, блудолюбивые — Афродиту и т. д. Языческие боги, равно идолы, по мнению Зиновия,— плод воображения древних людей; они не имеют реально существующих или существовавших прообразов. «И то суть идолы; потому же убо идолы и несть образы, яко вещь праздна есть идол, неимуще первообразное» (366). И в нашей стране, пишет Зиновий, до принятия христианства был идол Перун: «емуже несть было первообразнаго» (369). Итак, идол — это не образ, а пустая вещь, так как он не имеет реально существующего первообраза, т. е. не является *носителем значения* и потому в глазах средневекового человека не обладает никакой ценностью. Напротив, вся сила и значимость иконы состоит в том, что она *образ*, или отображение, реально существующего или существовавшего когда-то первообраза и имеет черты подобия ему. «Икона бо есть рекше образ, сотворена бывает уподоблением к первообразному или красками или вещию коею, первообразному целу сущу и пребывающу бывает образ его в зраке его уподоблен ему, рекше икона (360). При этом в случае с иконой, визуальным изображением, Зиновий особо подчеркивает черты изоморфизма, видимого подобия («в зраке его уподоблен ему») архетипу, в отличие от символического подобия.

Икона, в представлении Зиновия, — это прежде всего портрет первообраза. Ибо и царю «хитреци» (= художники) образ, «сииречь икону его» сотворяют (360). Эти «иконы» царя развозят по всем городам, чтобы и там царя почитали, так как честь, воздаваемая образу, переходит к первообразу (368). Со ссылкой на Афанасия Александрийского Зиновий разъясняет, что в отличие от идола «царя же икона несть сам царь, но шары (краски) и злато и древо, точно образ его; честь же всю цареву и поклонение приемлет икона царева, якоже и сам царь» (483). А удостаивается такой чести портрет («икона») в силу его подобия оригиналу — «ибо аки самого царя во иконе его зряху». Царь «первообразное есть икона; идолу же ничтоже первообразное будет». И икона ценится именно за облик, внешний вид первообраза, его «зрак», видимый в ней. «И есть иконы истиннии зрацы». В них сохраняются облики как здравствующих людей, так и давно умерших на память о них (360; 365; 369; 376).

Таким образом, в атмосфере русской средневековой культуры второй половины XVI в. Зиновий возрождает античные эстетические традиции *миметического* (подражательного) *образа* применительно к изобразительному искусству. Изображение (или икона в его терминологии) должно обязательно иметь реально существовавший (или существующий) прообраз и должно передавать его облик («зрак»). Только тогда оно обретает ценность в глазах средневекового мыслителя. Интересно, что все рассуждения об иконе Зиновий приводит, привлекая в качестве примеров изображения царей, хотя защищает от нападок Косого культовые религиозные изображения. В его представлении по своей сущно-

сти они адекватны. То есть и в религиозных изображениях для Зиновия, как и для Висковатого, на первом плане стоит их *изобразительная функция*, а не символическая, литургическая и другие, о которых он хорошо знал и из патристики, и из долгой русской традиции осмысления иконы. Зиновий в данном случае невольно намечает те новые тенденции понимания изображения, которые будут активно развиты эстетикой и художественной культурой следующего столетия. В целом же он стоял на прочной традиционной основе и его эстетические представления хорошо выражали суть древнерусского эстетического сознания.

Об этом, в частности, свидетельствует и его аргументация в защиту изображений святых. Чтобы усилить их значимость, он подчеркивает, что честь, воздаваемая этим иконам, переходит не только на изображенных святых, но и на Бога: «Честь и образов Божиих рабов на Бога восходит», на Бога иконная честь святых восходит» (484; 485). Здесь Зиновий вспоминает и о сакральной функции икон. Как в древности, полагает он, Бог прославил иконы херувимов, «такоже и ныне той же Бог прослави иконы святых осенением пребожественнаго Духа». Поэтому многие иконы святых творят чудеса — от них истекает чудотворное миро, слепые прозревают, хромые «акы елень скочиша», глухие обретают слух, немые — голос (476). И это служит в его глазах неоспоримым аргументом в защиту икон.

Вторая половина XVI в. в истории древнерусской живописи явилась, как мы уже видели, временем появления многих иконографических новаций, в частности, введения новых символико-аллегорических элементов. Зиновий, отстаивавший в основном миметическую концепцию образа для изобразительного искусства, выступает с критикой этих тенденций, т. е. продолжает линию дьяка Ивана Висковатого. В Новгороде его времени почиталось изображение Саваофа «во образе Давидове», в образе старца. Зиновий считал это изображение неблагочестивым, ибо был убежден, что никто не видел Саваофа в таком облике. Здесь он твердо стоит на позициях средневекового «реализма», продолжая в этом плане традиции византийских теоретиков иконопочитания VII-IX вв. и как бы совершенно «забывая» о присущем всему средневековому способу мышления принципу символизма, восходящему к «Ареопагитикам», на которые опирались сторонники символических изображений в XVI в.

Дело здесь, конечно, не в забывчивости, а в присущем всему восточнохристианскому миру принципа антиномизма, который хотя и не был во всей полноте воспринят на Руси, но в отдельных формах проявления был даже усилен. В частности, это касается антиномии символизм-реализм. Восприняв достаточно формально христианскую концепцию глобального символизма и символико-аллегорического образа в приложении к универсуму в целом и к текстам Священного Писания, многие древнерусские мыслители, к числу которых принадлежал и Зиновий, творчески развили ее антитезу — теорию «подражательного» образа применительно к изобразительному искусству. Именно в ней нашли они выражение изначально присущим древнерусскому эстетическому сознанию принципам пластичности, конкретности, материальности и осязаемой реальности.

Именно в этом ключе следует понимать и, казалось бы, несколько странные для средневекового типа мышления элементы буквального реализма в эстетике Зиновия. Так, к примеру, он считает, что неприлично изображать Бога Отца мстителем с мечом. Даже земные цари умерщвляют нарушителей закона не своими руками, а с помощью палачей, тем более это неприлично для Бога. Метафору и аллегорию он допускает только в искусстве слова. В живописи, по его мнению, они совершенно неуместны. В противном случае придется, чего доброго, изображать Бога с гуслями вместо чрева или в виде разъяренной медведицы, следуя библейским образам: «чрево мое на Моава аки гусли возшумят» (Ис 16, 11); «буду аки медведица раздробляя» (Ос 13, 8) (983).

Пристальное внимание новгородского книжника к изобразительным элементам иконографии, стремление осмыслить их в духе буквального «реализма» отражали одну из характерных тенденций эстетического сознания того времени. Наряду с ней в то же время существовала, как мы видели, в художественной практике и в теории противоположная ей тенденция — к созданию и обоснованию символико-аллегорических изображений, с которой и боролся Зиновий, а несколько ранее дьяк Иван Висковатый.

Одним из активных и деятельных приверженцев символизма был старец Артемий (XVI в.). Он, пожалуй, более последовательно, чем кто-либо иной на Руси, отстаивал концепцию глобального символизма мышления, опираясь прежде всего на идеи «Ареопагитик», которые широко цитируются в его посланиях. В любой вещи Артемий пытался усмотреть ее сущность, которая, по его мнению, лишь слабо отражалась во внешнем виде. Последний осмысливался им почти в платоновском духе, как бледная тень вещи, ее знак, символ. Поэтому Артемий призывает своих читателей «по естеству зрети вещи, якоже суть», а не останавливаться на их внешнем виде, принимая «сень вместо истинны» (Арт. 1202). Более того, видимые вещи, по его глубокому убеждению, выступают символами невидимых духовных сущностей — «убо видимыя храма доброты помышляя невидимаго благолепиа изображениа» (1234). Без видимых вещей и образов невозможно познание более глубоких уровней бытия и самой истины, поэтому человек «познает полезное, како подобает от сени разумевати, яже в образех, и от образов на самую взирати истинну» (1254).

Постоянно ссылаясь на Дионисия Ареопагита, Артемий излагает его основные идеи об образе и символе. В частности, он развивает их применительно к историческим типам богослужения. По его мнению, древнееврейская служба была «образом» христианских «священнодейств»[5], а последние — «образ суть небесным существом невещественне и премирне», т. е. христианская служба занимает в иерархии образов среднее место между древнееврейской и небесной, соприкасаясь и с той и с другой (1279).

К теории символизма «Ареопагитик» Артемий обратился, что для нас особо важно, в связи с защитой иконопочитания. Выступая, как и Зиновий, против иконоборческих тенденций, Артемий, в отличие от новгородца, обращается за теоретической поддержкой не к отцам

VII Вселенского собора , а к Дионисию Ареопагиту и его предшественникам.

Артемий повторяет многие традиционные тезисы о том, что в иконе почитается не материя, но изображенный первообраз; что иконы — это практическое («делом») доказательство «въчеловечения» Христова; что иконопись — первая ступень к познанию Бога; что «иконная въображениа на украшение церкви и почести ради пръвообразнаго» создаются; что пишут иконы согласно «неписаннаго преданиа» и т. п. (1245-46; 1252-53). Главное же, что на иконах изображаются и невидимые сущности, но изображаются не по внешнему виду (которого у них нет), а символически. И здесь-то Артемий и прилагает теорию «Ареопагитик» к изобразительному искусству. Он напоминает традиционную патристическую мысль, что человек не может «кроме посредства видимых вещей на умная вознестись видения» (1281). Восхождение к чисто духовным сущностям он должен начать с некоторых условных видимых образов. «Якоже глаголет великий в богословии Деонисие: тем же в лепоту, рече, предложишася образы безобразных и зраци безрачных , и прочая. И си не словесы токмо, но и вещми уверенно» (1281), т. е. нашло подтверждение на практике, и в частности в иконописании. Образы невидимых сущностей могут быть двух видов — подобные и неподобные: «Овъ убо яко подобенъ подобными происходя, овъ же отличными образотвореньми» (1234). Артемий вслед за Дионисием отдает предпочтение неподобным («отличным») образам, полагая, что любые, даже самые незначительные материальные вещи «отъсущаго добра бытие имуще» и потому суть уже подобия «некаго умнаго благолепия». Поэтому и нам «не неприкладне наздати небесным зраки и от безчестнейших вещи частей», т. е. не неприлично придавать образы видимых предметов небесным сущностям. Только с их помощью можно «възводитися к невещественным началообразиам» (1234).

В послании князю Черторискому Артемий опять прилагает теорию Ареопагита непосредственно к иконам. «О наших же изображениях,— читаем у него, — пишет и великий в божественной премудрости священомученик Деонисие, Павлов съсуда избраннаго ученик, сице глаголя: яко убо в лепоту предложишася образы безобразных, ни едину вину речем меры человеческаго разума немогущим кроме видимых на умная взятися видениа» (1272). И далее Артемий близко к оригиналу пересказывает теорию символических изображений псевдо-Дионисия, согласно которой «видимыя храмов доброты», включая и живописные изображения, понимаются как образы небесного «благолепия».

Итак, русские мыслители XVI в., и в наибольшей мере старец Артемий, приложив теорию символизма псевдо-Дионисия к живописи, соединили наконец теорию и практику православного художественного мышления. Показательно, что художественная практика уже с послеиконоборческого периода в Византии в глубинных своих основах опиралась на идеи «Ареопагитик». Теория же в основном своем направлении как бы не замечала этого. И только крайности символического мышления, проявившиеся в русской живописи XVI в., помогли наконец православным мыслителям осознать один из основных творческих принципов восточнохристианских живописцев зрелого Средневековья.

Более того, теория «Ареопагитик» была приложена, как мы помним, митрополитом Макарием и его сторонниками и к новой живописи, впавшей в крайности аллегоризма и отходящей от классического древнерусского художественного мышления, т. е. была привлечена (хотя и неосознанно, конечно) к обоснованию процесса разрушения этого мышления. Во второй половине XVI в. в русской культуре на теоретическом уровне ясно определились две противоположные концепции понимания художественного (на примере живописи) образа — *миметическая* («реалистически-натуралистическая», «историческая») и *символическая*. В искусстве и в эстетической теории они прошли долгий путь развития — от поздней античности через Византию и русское Средневековье — и выявились в резком противоборстве на закате древнерусской культуры. В последующие столетия эта борьба двух главных способов художественного мышления опять уйдет в глубинные слои культуры, но будет постоянно проявлять себя и в художественной практике, и в эстетической мысли.

Примечания

[1] Существует несколько вариантов издания материалов Стоглава. В данной работе я использую издание Д. Е. Кожанчикова: Стоглавъ. СПб, 1863 (с указанием в скобках главы и страницы).

[2] Подробнее см.: *Бичков В. В.* За разбирането на образа в ранната средновековна култура // Философска мисъл. Кн. 8. София, 1983. С. 96-97; 101.

[3] Некоторые из этих изображений см. в книге: *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-70-х годов XVIвека. М., 1972.

[4] См.: Моск. соб. 3, 5, 8, 9, 13, 14; Розыск 2, 14, 17.

[5] Речь здесь идет о вневременной иерархии образов. Древнееврейская служба, появившись раньше христианской по времени, была лишь отображением той, которая пока (т. е. до появления христианства) имела бытие только в замысле Творца, но реально не существовала. Небесное же богослужение духовных сил длится постоянно от сотворения мира.

Глава 7

Раскол

Кризис средневекового миропонимания, средневековой культуры в целом, подспудно назревавший в России уже почти целое столетие, разразился во второй половине XVII в. целым рядом сложных и внутренне противоречивых процессов и явлений в социально-политической, религиозной и общекультурной сферах.

Многие из них так или иначе оказались связанными с церковной реформой, проведенной в середине века (начиная с 1652 г.) царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном, и последовавшим за ней внутрицерковным расколом, встряхнувшим все русское общество того времени и фактически утвердившим приговор средневековому этапу русской культуры.

Историки и религиоведы находят много причин, как внутренних, так и внешнеполитических, никоновской реформы и раскола. Среди них указывают и на стремление светской и духовной власти России к более тесным контактам с другими православными народами, ориентировавшимися на греческую (поствизантийскую) церковь; и на усиление архиерейского и патриаршего гнета над приходским клиром; и на падение благочестия и нравов у русского народа и самого духовенства, проникновение в церковь многих нехристианских явлений; и на борьбу между церковной и царской властью за главенство в государстве;и на все усиливающиеся тенденции к секуляризации культуры, ее ориентации на западные образцы и т. д. и т. п.

С точки зрения духовной культуры существенно указать на прогрессирующую утрату церковью своих позиций в духовной жизни народа, на систематическое разрушение основ и стереотипов средневекового миропонимания.

Если христианство и церковь на Руси и в периоды классического Средневековья включали в себя многие элементы славянского языческого наследия и языческих культов, о чем регулярно писали иностранные путешественники, посещавшие Русь, и о чем косвенно, а иногда и прямо свидетельствуют отнюдь не единичные тексты русских средневековых богословов, то в XVII в. процесс отклонения народной религиозности от ортодоксального христианства в сторону фольклорно-языческих элементов значительно усиливается. Религия во многом утрачивает свою собственно христианскую духовность, усиливается «обрядоверие». Возрастает роль главного отношения языческого мироощущения — *человек — природа*, действенной пружиной которого была магия;

соответственно возрастает вера в магическую силу и христианского обряда. Повышается значение культа святых, который на Руси нередко был христианской ширмой для так и не искорененных пережитков политеизма, при этом в его чисто утилитарном аспекте — святые почитались в первую очередь как реальные помощники в мирских делах. Возрастает, наконец, фетишистское отношение к иконам. Как свидетельствуют те же иностранные путешественники[1], иконы часто почитались в народе за самих изображенных на них святых, и обращались с ними нередко так же,как древние славяне с идолами,— наказывали, выбрасывали, если они не выполняли какой-либо охранной или хозяйственно-бытовой функции. К этому следует добавить чисто формальное отношение к богослужению как со стороны прихожан, так и со стороны клира. Ярким примером этого является сокращение богослужения за счет «многогласия», т. е. параллельного чтения различных частей текста службы несколькими (до пяти-шести) священниками и дьяконами, когда всякий смысл, духовная красота и глубина богослужения полностью утрачивались.

Ясно, что руководство церкви и ее наиболее одаренные деятели не могли примириться с подобным положением дел. Они предпринимают попытку реформами сверху укрепить позиции церкви в государстве, поднять ее роль и авторитет в народе как духовного наставника.

Общий ход реформы и ее суть, если излагать предельно кратко, сводились к следующему. В середине XVII в. в среде столичного духовенства образовался кружок ревнителей благочестия, стремившихся оздоровить церковь и общую духовную атмосферу в России. В него вошли будущий патриарх, архимандрит Новоспасского монастыря, а затем митрополит Новгородский Никон, протопопы Иван Неронов, Аввакум, окольничий Федор Ртищев, а возглавил его царский духовник протопоп Стефан Вонифатьев. Через него «ревнители» пытались оказывать воздействие на царя, являвшегося в России фактическим главой церкви; как известно, по царскому указанию «избирались» патриархи, назначались епископы и другой высший клир, собирались соборы и т. п. До Никона русское духовенство принимало такой порядок за норму, почитая царя наместником Бога на земле.

Ревнители считали необходимым некоторую организационную перестройку церкви, укрепление в ней нравственности и благочестия, усиление авторитета духовных лиц в государстве и народе. Этому, в частности, должно было содействовать упорядочение богослужения и исправление многовековых ошибок, накопившихся в русских богослужебных книгах. Дело в том, что в различных землях Руси сложились несколько отличающиеся друг от друга традиции ведения богослужения, отличались также и применявшиеся в разных краях России рукописные богослужебные книги. За долгие века их частого механического переписывания в них накопилось много ошибок, описок, несуразных, бессмысленных выражений, добавлений, которые затемняли и без того непростой текст службы. В результате русское богослужение к XVII в. значительно отличалось от греческого и киевского, более строго сохранявших старые традиции и уже реформированных в соответствии с современным греческим богослужением. Назрел вопрос о введении

единообразия во всем богослужении. Этого требовали и внешнеполитические цели. Унификация богослужения должна была укрепить связи русского народа с остальным православным миром.

Проблема возникла с образцом, по которому следовало править книги. Часть «ревнителей» видела его в древних греческих и русских рукописях, но царь и Никон, ставший к этому времени патриархом и близким другом и советником царя, приняли решение взять за образец современные им греческие богослужебные книги, отпечатанные в Венеции, и изданные там же славянские требники для литовско-русских униатов как более доступные «справщикам» и отвечавшие идее унификации богослужения.

Исправлением книг занималась большая группа «справщиков» — в основном ученых монахов, приглашенных с Украины, где хорошо было поставлено богословское и филологическое образование. Среди них мы встречаем и имя известного грекофила Епифания Славинецкого, сыгравшего видную роль в просветительской деятельности того времени. «Справщики» приступили к работе еще задолго до собора 1654 г., узаконившего необходимость исправления книг.

Выправленные книги проверялись Никоном, размножались на Печатном дворе и рассылались по епархиям с предписанием впредь совершать богослужение только в соответствии с ними. Вот здесь-то и разразилась буря. Новый богослужебный чин оказался существенно отличным от старого. Скорректированное по новым греческим книгам русское богослужение было воспринято многими традиционалистами, и прежде всего малообразованным, нередко даже неграмотным клиром как «новая вера».

В богослужебный чин, в церковный обряд, который на Руси, особенно на уровне массового религиозного сознания, как было уже отмечено, играл первостепенную роль, было внесено много изменений. Двоеперстие (или пятиперстие в понимании первых расколоучителей) заменили троеперстием, введенным в Византии еще в конце XIIв. Были существенно сокращены и во многом изменены основные богослужебные чины и в наибольшей мере литургия: изменилось количество просвир в проскомидии (вместо семи стало пять), изображение креста на просвирах, скорректированы 2-й и 8-й члены Символа веры, во многих псалмах и молитвах изменены отдельные термины и обороты речи, изменились характер и количество поклонов в процессе службы и т. п.[2]

Столь бесцеремонное обращение со священными, веками установившимися обрядами было воспринято во многих слоях русского общества и некоторыми из «ревнителей благочестия» как покушение на «предания отеческая правая», как ересь, угрожающая истинному православию, как дело рук самого Сатаны или Антихриста и привело к неприятию реформы широкими кругами крестьянства, определенной частью стрельцов и боярства, приходским клиром, не имевшим возможности и желания переучиваться, некоторой частью высшего духовенства, т. е. к *расколу внутри церкви*. Сразу же выделились лидеры раскола и мученики за «старую веру», среди которых наиболее яркой и литературно одаренной фигурой был, несомненно, протопоп Аввакум Петров — живое воплощение сущности раскола, а наиболее образованным

в богословском отношении — диакон Федор Иванов. Реформу приняла (искренне или под нажимом) большая часть высшего духовенства, дворянской знати, прогрессивная интеллигенция и равнодушная к религии часть населения.

В сущности и Никон, и расколоучители стремились к одной цели (не случайно они вышли из одного кружка «ревнителей благочестия») — к укреплению авторитета и значения Церкви в обществе, или, объективно, к сохранению и укреплению средневекового миропонимания, мироотношения, но разными путями.

Никон[3] пытался с помощью реформы укрепить единодержавие в Церкви и возвысить духовную власть в государстве над царской. Представ перед собором 1667 г. в качестве обвиняемого (обвинителем выступал сам царь), Никон утверждал, что «священство боле есть царства: священство от Бога есть, от священства же царстви помазуются»[4]. Отстаивая идеал теократического государства, он стремился укрепить уже изжившую себя средневековую идеологию, и в этом бесперспективность его позиции. «Исправляя» же устоявшуюся церковную обрядовость во время острейшего кризиса средневековой культуры, он объективно способствовал разрушению этой культуры, открывал пути новому этапу культурного развития, т. е. концепция церковного реформатора была внутренне противоречивой, что не замедлило сказаться на его судьбе.

Никоновские нововведения, основанные на «научной» правке старых текстов, фактически ударяли по двум важнейшим принципам средневекового сознания (в частности, и эстетического) — по *каноничности* (традиционализму) и *символизму*. Сохраняя смысловую сущность богослужения, никоновская реформа разрушала устоявшийся богослужебный канон (или вносила в него существенные изменения), с чем никак не могло согласиться направленное на средневековые принципы, т. е. традиционалистски ориентированное, общественное сознание. И хотя реформа имела целью не разрушить, но скорректировать, подправить и унифицировать канон, в период острого кризиса средневекового мышления его приверженцы восприняли эту акцию как покушение на канон.

Далее, каждый (до мельчайшего) элемент богослужения имел, как мы неоднократно убеждались, символическое значение (притом не только на уровне формализуемой семантики, но и на более глубоком и, пожалуй, более значимом в культуре уровне, не поддающемся формализации). Изменение большого количества этих элементов (= символов), начиная с исправления отдельных букв, слов, их порядка и кончая изъятием и заменой целых текстов, было воспринято средневековым сознанием как искажение всего символического (а для Руси еще и сакрального, магического) смысла богослужения. А коль скоро утверждалась равнозначность новых (других!) элементов (= символов) старым, то фактически отрицалась уникальность символа, т. е. подрывался сам принцип символического мышления и намечались пути нового типа мышления с его научным (исправление по более точным, научно выверенным образцам) подходом и к священным текстам, и к культу, и к самой вере. Таким образом, фактически делался шаг к секуляризации

культуры, хотя пока и внутри культуры религиозной, косвенно осуществлялось сближение с западноевропейскими культурами, уже давно вставшими на этот путь.

Наконец, никоновская реформа наносила удар и по одному из специфически русских принципов средневековой религиозности — она разрушала веру в магическую значимость обряда и каждого из его элементов, которая была сильна в массовом сознании русичей, ибо восходила еще к дохристианским, языческим временам, основывалась на древнейших архетипах восточнославянского культового сознания.

Отсюда понятна непримиримая позиция раскольников — людей со средневековым типом мышления и жизнедеятельности. Никоновскую реформу они восприняли как покушение на их главную духовную ценность — на самую православную веру в ее отечественном варианте и объявили ей (реформе) борьбу не «на живот», а на смерть.

К расколу как духовному движению, оппозиционному официальной церковной и государственной политике, примкнули люди самой разной социальной принадлежности, руководствовавшиеся различными побуждениями. Основное же идеологическое кредо его, сформулированное первыми опальными расколоучителями, заключалось в сохранении в неприкосновенности традиционных отечественных богослужебных обрядов (соответственно книг, икон и т. п.), т. е. специфической формы религиозности, повсеместно распространенной на Руси и представлявшей собой фактически народный вариант православия. В период, когда в русской культуре наметились тенденции к отходу от средневековых представлений и проявился интерес к западноевропейской культуре постренессансного времени, раскольники заняли крайне консервативную позицию, стремясь сохранить средневековый обиход и миропонимание в их упрощенной (по сравнению с византийской) православно-обиходной (полуязыческой) форме.

В среде раскольников (в подавляющем большинстве это были крестьяне) с небывалой силой распространились эсхатологические представления. Никон рассматривался как Антихрист или его предтеча. Ожидался близкий конец света и Страшный суд. После собора 1666 г., окончательно осудившего раскол, в среде староверов-крестьян возрождаются древние культовые формы, близкие к языческим, и все это выдается за «старую веру». Наконец, раскол охватывает массовая волна самосожжений, которая не спадала до конца XVII в., несмотря на постоянные усилия государственных властей остановить ее. В сознании большинства раскольников акт самосожжения понимался как надежная форма очищения от земной скверны, как искупление всех грехов. Эти идеи поддерживались и расколоучителями, в частности Аввакумом. «Да уже с горя милые,— писал он,— не хотя отступити бога, сами в огнь лезут христиане. Воистину блажени и треблажени творящии таковая!» (ЖА 260).

Из сказанного вроде бы складывается представление, что в раскол ушла наиболее отсталая, невежественная и даже реакционная часть русского населения. Такое понимание, однако, в целом является упрощенным. Среди расколоучителей были люди в достаточной мере образованные. Я называл уже имя Федора Иванова. Вождь и «пророк» (как он сам

себя осознавал) раскола Аввакум хорошо знал (что даже удивительно для выходца из приходского духовенства) сочинения многих отцов Церкви, включая и такого труднопонимаемого автора, как Дионисий Ареопагит, не говоря уже о прекрасном знании Писания. Мне представляется, что не столько невежество, хотя можно и так расценить, например, упрощенное понимание многих библейских текстов или основных догматов христианства Аввакумом, — воздержимся от этого! — сколько принципиальная установка вождей раскола на право существования самобытной отечественной формы религиозности и, шире, духовности, мировидения и мироделания явилась главным внутренним двигателем их поведения.

В никоновской реформе они верно усмотрели начало отхода не только от средневекового, но и от отечественного, самобытного типа культа и культуры в сторону Запада, чего, пожалуй, не видел и сам Никон (ибо он ориентировался все-таки на греко-православный Восток)[5], и восстали против этого. Реформа для них, «люторская» и униатская ересь,— путь к забвению и истинной веры, и самой истины, и «отеческих гробов», т. е. в конечном счете к преданию всего самого дорогого: веры и Отечества. А какому русскому по душе такая перспектива? Вот и пошли в раскол.

Итак, направление раскола, или старой веры,— это направление крайних традиционалистов и консерваторов, ориентированное на сохранение глубоко национальных форм средневековой культуры. Вот здесь, собственно говоря, мы и подходим наконец к эстетике. В расколе с предельной, даже с какой-то болезненной и экстатической остротой (результат общего кризиса Средневековья) проявился один из важнейших принципов древнерусской культуры — *принцип невербального выражения* основных духовных ценностей эпохи, в том числе религиозных, этических, философских, именно выражения их в *формах* самой культуры — обычаях, этикете, обрядах, искусстве и т. п., а не в научных трактатах и теоретических концепциях.

Никоновская реформа посягнула и на этот принцип, изменяя на основе чуждых русской культуре образцов традиционно сложившиеся, наполненные какими-то глубинными смыслами, *формы обряда*. А именно в них-то для древнерусского сознания и заключался сам дух, сама глубинная суть отечественной религиозной культуры. Поэтому любые попытки изменения *формы* воспринимались традиционалистами, глубоко вросшими в отечественную почву, как посягновение на самую *сущность, дух, истину* и отметались как неприемлемые.

В расколе, и прежде всего в творчестве Аввакума, с особой рельефностью проступили те глубинные черты древнерусского и эстетического сознания, которые сложились где-то на стыке фольклорной (частично языческой) духовности и официальной церковности и которые до этого проявлялись на страницах русской книжности хотя и нередко, но фрагментарно, а также в глубоком контексте официальной культуры. Полнее всего они проступали в апокрифах и в собственно фольклоре, а также и во многих фрагментах сочинений Кирилла Туровского, русских летописей, книжности куликовского времени, у Зиновия Отенского и других авторов, на что обращалось внимание читателей. Теперь, в

период активной самообороны крайних традиционалистов, эти черты выявились во всей полноте, а благодаря литературному таланту Аввакума и во всей их яркости и самобытности. И проявились они, естественно, не столько в теоретических высказываниях или доказательствах в пользу древних обрядов — с точки зрения элементарной логики они часто слабы и примитивны,— сколько в самом *характере, колорите, стиле мышления* и *образе жизни* и *действий раскольников.*

Здесь не место и не время рассматривать народно-религиозное сознание в целом (это предмет специального исследования), но на отдельные его аспекты, дополняющие наши представления о русской средневековой эстетике, имеет смысл обратить внимание.

Изучение материалов раскола, текстов первых расколоучителей открывает удивительную картину духовной жизни второй половины XVII в. Никоновская реформа возбудила такую мощную волну страстной апологетической литературы традиционалистов, что можно без всякой натяжки говорить о *первом русском религиозном ренессансе,* который основывался на народной религиозности и патристике, заново прочитанной и переосмысленной.

В учении расколоучителей возродился полемический задор и боевой дух ранней христианской апологетики. Аввакум сам неоднократно участвовал («кричал») в острых спорах о вере, почти все его послания — страстный спор с противниками, он и своим сторонникам не запрещает «кричать», по его выражению, и «грызться» за истину даже между собой. «А что противятся друг другу,— писал он в одном из посланий,— пускай так! Тамо истинна и правда больши сыскивается... Грызитеся гораздо! Я о том не зазираю. Токмо праведне и чистою совестию розыскивайте истинну» (МдИР 5, 218).

Усмотрев в никонианской реформе и «жидовство», и современную греческую веру, искаженную Римом, и само латинство, и «люторскую» ересь[6], расколоучители подкрепляли истинность «старой веры» обращением к первым отцам и учителям Церкви. Более других опирается на патристику дьякон Федор Иванов. Он ссылается на многих отцов, начиная с Юстина Философа и кончая Дионисием Ареопагитом. При этом понимает их и толкует наиболее адекватно. Но и остальные расколоучители демонстрируют свое знание святоотеческой мысли. «Соузник» Аввакума и Федора поп Лазарь в своем полуфольклорном понимании христианства исходит не более не менее как из самого Дионисия Ареопагита, за что и заслуживает обвинение в ереси от своего же единоверца Федора. Последний справедливо упрекал Лазаря в том, что он «толкует почювственному» древних богословов (6, 117). Неоднократно ссылается на Афанасия Александрийского, Иоанна Златоуста, Дионисия Ареопагита и других отцов Церкви Аввакум.

Свое «Житие» он начинает с изложения основных положений «Ареопагитик» об истине, Боге (его именах), о вере, небесных чинах и об их участии в восхвалении Бога, т. е. в служении ему (ЖА 55-57). И уже от богословия Дионисия и литургической практики, установленной отцами IV в. (Василием, Иоанном Златоустом), переходит к осуждению никонианской реформы как нарушающей эти установления.

Однако отцов Церкви, как и традиционную догматику, Аввакум по-

нимает и трактует далеко не всегда адекватно, привнося в них много своих и — шире — народных представлений. Так, фактически не нашел отклика в его сознании принцип антиномизма, пронизывающий и «Ареопагитики», и христианскую догматику. В Дионисиевых антиномиях, например, он стремится осмыслить антитезу как указание на более высокий уровень тезы: «Свет Бог; но и не свет: паче бо [света. Живот Бог; но и не живот: паче бо] живота» (МдИР 5, 315). А принципиальная антиномичность тринитарного догмата — «неслитное соединение и нераздельное разделение» ипостасей Троицы — оказалась вообще чуждой его складу мышления. Традиционное изображение Троицы в виде трех ангелов, равных друг другу во всем, представляется ему точной аналогией христианского божества: «Видали вы, братья, на иконах пишется,— под дубом за столом три ангела сидят в равенстве святых образов, еже есть всем трем един образ по равенству: яков первый, таков и вторый и третий, неслитна лица святей Троице, но в тождестве зрака сый» (345). Неслитность он видит в физическом бытии трех отдельных лиц Троицы, а нераздельность — в тождестве (равенстве) их обликов, что соответствовало народным представлениям оТроице, но являлось грубой вульгаризацией тринитарного догмата, принципиально умонепостигаемого в его антиномичности. Еще более конкретно и осязательно понимал ипостаси Троицы другой мученик за старую веру — поп Лазарь. Он, как свидетельствует дьякон Федор, «часто пряся [спорил] со мною, вопит, глаголя: Троица рядком седит, — Сын одесную, а Дух Святый ошуюю Отца на небеси на разных престолах, — яко царь з детми седит бог Отец, — а Христос на четвертом престоле особном седит пред Отцем небесным!» (6, 107-108). Естественно, что Федор, как наиболее тонко из расколоучителей понимавший ортодоксальное богословие, квалифицировал подобные взгляды на Троицу как еретические. Таковыми они и были с позиций классической патристики, выработавшей представление о божественном Триединстве как о трансцендентной умонепостигаемой и неизобразимой сущности, пребывающей в неслитном единстве и нераздельном разделении своих ипостасей, о которой человеку известно только одно — что Она — *есть*.

Народному религиозному сознанию, яркими представителями которого были и Аввакум, и Лазарь, эта богословская абстракция мало что давала. Она не грела душу исстрадавшегося человека, терпящего многие беды за веру свою. А вот идиллическая картинка детей-ангелов, чинно восседающих на своих престолах вокруг Отца, наполняла измученную душу светлой радостью и покоем, чисто человеческой надеждой, что эти идеальные судьи, похожие на людей и им сочувствующие, по справедливости оценят подвиги и страдания, совершенные ради них страждущим человечеством.

Пластичность, конкретность, особый полуязыческий «*реализм*» русского средневекового эстетического сознания проявляются у расколоучителей даже более рельефно, чем в классическом Средневековье, в своем предельном выражении. Отсюда с еще большей ясностью осознается особое значение искусства для древнерусского религиозного сознания и прежде всего жвописи; в частности, почти подавляющее распространение молитвы на икону и, более того, на «свою икону», «сво-

его Бога». «Свои» иконы многие прихожане имели и в храмах. При отлучении такого прихожанина «отлучалась» и его икона. Он забирал ее домой.

Характерным для расколоучителей было регулярное обращение к патристике. И обращались к отцам Церкви чаще всего не для того, чтобы еще раз углубленно вдуматься в сокровенный смысл их учения, как это делали, скажем, византийские богословы и мыслители постпатристического периода, а за их авторитетом, чтобы с его помощью утвердить в борьбе с духовными и религиозными новациями «бунташного века» незыблемость *традиционно сложившихся отечественных форм* и представлений средневековой религиозности и — шире — всего уклада и строя средневековой культуры.

Самобытность и своеобразие этих форм и представлений заключались, как уже отмечалось, в их *пластичности, яркой визуальной образности, предельной конкретности, тяготевшей к осязательности, в овеществлении духовных феноменов,* доходившем до фетишизации. Казалось бы, реальную опору такая религиозность могла найти в античной культуре, которая к этому времени была неплохо известна на Руси, притом в достаточно христианизированном виде. И действительно, к этой линии духовного наследия русская культура XVIIв. не преминула обратиться, но, как мы увидим далее, не в традиционалистском, а в новаторском направлении.

Пластичность русского средневекового мышления, составлявшая основу религиозно-эстетического сознания раскольников, была особого рода, именно типично средневековая, далеко отстоявшая от рафинированной пластичности классической античности, на которую во многом пыталось ориентироваться итальянское Возрождение. Поэтому античные традиции, античное образование для раскольников — «внешняя мудрость», уводящая от истины, заблуждение («блядь», в терминологии Аввакума), повергающее в пучины ада. Все эти древние мудрецы, с сочувствием к ним утверждает Аввакум, «тою мудростию своею уподобляхуся богу, мнящеся вся знати», все они: «Платон и Пифагор, Аристотель и Диоген, Иппократ и Галин: вси сии мудри быша и во ад угодиша» (ЖА 138). «Внешняя мудрость», т. е. мирские науки и учения, осмысливается расколоучителями как знак гордости человека перед Богом, как стремление стать подобным ему (стремление, внушенное Сатаной первому человеку через змия и Еву), а это — путь к гибели. «Виждь, гордоусец и альманашник,— обращается Аввакум к просветителю своего времени,— твой Платон и Пифагор: тако их же, яко свиней, вши съели, и память их с шумом погибе, гордости их и уподобления ради к Богу» (138). Нет, не у античных мыслителей истина. «Не ищите риторики и философии, ни красноречия, но здравым истинным глаголом последующе, поживите» (172).

Где же, и в чем же, и кем же этот «истинный глагол» обретается? Аввакум не без рисовки сообщает своим читателям, что он, «простец человек и зело исполнен неведения», владеет этим «глаголом» и делится им со всеми своими единоверцами. «Подобен я нищему человеку, ходящему по улицам града и по окошкам милостыню просящу». А побирается он под окнами не бедных людей: «У богатого человека, царя

Христа, из Евангелия ломоть хлеба выпрошу; у Павла апостола, у богатова гостя, из полатей его хлеба крому выпрошу, у Златоуста, у торгового человека, кусок словес его получу; у Давыда царя и у Исаи пророков, у посадцких людей по четвертине хлеба выпросил. Набрав кошел, да и вам даю, жителям в дому бога моего. Ну, ешьте на здоровье, питайтеся, не мрите с голоду» (172). Итак, у авторов библейских книг да у святых отцов находит Аввакум «здравый истинный глагол» и им питает своих единоверцев. И глагол этот прост, как ломоть черного хлеба, полученного в милостыню.

Аввакум напоминает своим современникам «азы» христианского учения, которые были забыты и попраны в его время не только многочисленной «паствой», но и многими пастырями духовными. Он не устает «кричать» из своих сибирских и северных ссылок и тюрем, взывая к совести своих бывших духовных коллег, стремясь разбудить их нравственное чувство: «Посмотри-тко на рожу ту, на брюхо то, никониян окаянный,— толст ведь ты! Как в дверь небесную вместитеся хощешь! Узка бо есть и тесен и прискорбен путь, вводяй в живот» (139). Страстными обвинениями никониан в безнравственности, в отходе от простых христианских истин, от самой веры наполнены все писания мятежного протопопа. Часто они переходят в гневный поток обличительных оскорблений: «Да нечева у вас и послушать доброму человеку: все говорите, как продавать, как куповать, как есть, как пить, как баб блудить, как робят в олтаре за афедрон хватать. А иное мне и молвить тово сором, что вы делаете: знаю все ваше злохитрство, собаки, бляди, митрополиты, архиепископы, никониана, воры, прелагатаи, другия немцы руския» (140).

Такого страстного накала, кипящей гневом эмоциональности борьба на Руси за веру, за отеческую духовность, за высокую нравственность не достигала, пожалуй, никогда ни до, ни после Аввакума.

Веками складывавшаяся в древнем мире система нравственности, закрепленная, возведенная в идеал, освященная христианством и составившая основу этических ценностей Средневековья,— вот та мудрость, которую Аввакум, по традиции именуя «Божией премудростью», противопоставляет «внешней мудрости» и древнего мира, и своего времени. *Любовь, доброта, милость, миролюбие, долготерпение, милосердие, вера, кротость, воздержание, страх Божий* — основные и старые как мир правила этой «премудрости» (МдИР 8, 60), и Аввакум не устает проповедовать их своим современникам. В них — все знание мира. «Как станешь Бога бояться, так все будешь разуметь и без книг премудр будешь» (62). А бояться Бога — значит не что иное, как жить по его заповедям. И Аввакум подробно и проникновенно разъясняет их в своих трактатах и посланиях. Глубоким человеческим теплом, неподдельной любовью ко всем людям, включая и своих гонителей и тюремщиков, дышат Аввакумовы страницы, посвященные нравственным заповедям (ЖА 168-170).

Желаешь быть помилован, напоминает Аввакум, сам милуй других, желаешь быть в почете — сам почитай, желаешь есть — корми других, желаешь взять — дай другому, себе желай худшее, а ближнему — лучшее. «Богатому поклонись в пояс, а нищему в землю». Много внимания

уделяет Аввакум важнейшему принципу христианской этики — *любви к ближнему*, которая выражается прежде всего в заботе о нищих, больных, обездоленных, вдовах и сиротах, о томящихся в темницах, о грешниках и всех сошедших с пути истинного, но также и в заботе о своих близких — детях, супруге, братьях и сестрах, о престарелых родителях. «Чти отца твоего и матерь твою,— разъясняет он известную, но далеко не всегда выполняемую заповедь,— любезне и сердечне, яко ко святым, к стопам ног их главу приклоняй благоговейне, изведших тя от своея утробы; тебя ради утроба матерня болезнь претерпе, отец же, болезнуя о тебе, воздыханием и печалию снедаем всегда. Сего ради старость его поддержи, болезнь его уврачюй, гной его своима руками омой, ризы мягкие на плоть его возложи, седины его облобызай, пищею сладкою напитай... Такоже и матери твори... Аще ветха деньми на руку своею поноси; чрез грязь на плещу принеси; прежде ея напитай — потом сам вкуси; со гласом хваления главу свою к персям ея преклоняй и облобызай корень рождения своего. Воздохни о старости ея и, пад, поклонися родителю своему... Яко же бо ты отцу своему и матери сотвориш, такожде и тебе чада твоя сотворят» (168-169).

Так же подробно и проникновенно разъясняет Аввакум на страницах своих многочисленных сочинений и другие этические заповеди и принципы, например важнейший в христианстве и трудновыполнимый принцип «смиреномудрия» как антитезу гордыни. Последняя, как страшная болезнь, особенно активно, по мнению Аввакума, распространилась в его время. Она — характернейшая черта никониан, нарушающих строй и уклад веками складывавшейся жизни. Не что иное, как гордость привела Никона и его сторонников к «сатанинской» реформе. Всех истинно верующих Аввакум призывает к смирению, ибо «смирный и негордый, аще и падет, не разбиется, яко Господь подкрепляет руку его» (МдИР 8, 49-50). Мир наполнен гордыми, и смиренный живет в нем, как овца среди волков. Гордые «умышляют о нем, как бы уловить; а он к ним, ко псам, хлебом да солью противится, да любовию Христовою, не помня их коварства и злобы къ себе, единако помышляет и скорбит об них, како бы их спасти и в разум истинный привести... А гордые смиреннаго всегда грызут» (50-51).

Всей своей многотрудной жизнью Аввакум стремился следовать этому идеалу. Но ох как тяжело даже такому убежденному «староверу» и ревнителю древнего благочестия укрыться в век гордецов (т. е. становящегося самосознания личности) от поветрия и «заразы» своего времени. Да, он смирен, жалеет своих врагов, молится о своих мучителях, страстно желает их прозрения[7] . Но нет-нет да и взыграет в нем новое время, вскипит и его гордыня, и готов он уже в помыслах своих, а то и на деле перерезать да перевешать Никона и никониан. Нет на них, сетует он тогда, «миленькаго царя Ивана Васильевича» (29), и сам готов собственноручно «перепластать» «во един час» всех врагов «истинной» веры (ЖА 206).

Что иное, как не взыгравшая гордыня, борьба за лидерство в расколе, заставляет его допускать безнравственные поступки по отношению к своему духовному сыну и «соузнику» дьякону Федору, обвинявшему Аввакума в ереси,— похищать с помощью подкупленной стражи, иска-

жать и уничтожать его сочинения, порочить его перед единоверцами (257, 248), выдавать его сотнику за отлучки по ночам из ямы. За это его, как пишет сам Федор, сильно били и держали голым на морое «часа с два. А друзи мои зряще мя и смеющеся!» (МдИР 6, 131).

Человеческое, даже «слишком человеческое» нередко обуревало в жизни одного из последних великих столпов средневековой идеологии. И это тоже примета и знамение времени. Именно в нем причина, может быть, чрезмерной по меркам классического Средневековья страстности Аввакума, его повышенной эмоциональности, неподдельного гнева (греховного по христианской этике) в борьбе за традиционную нравственность, пошатнувшуюся веру. В своих обращениях и посланиях он не академический проповедник (и тем более не схоласт), а горлопан и мятежник. Лирико-эпические тона типа приведенного выше отрывка о пятой божественной заповеди не характерны для нашего автора. Да и земляная тюрьма, в которой можно сидеть только голым, с одним крестом на шее, выбрасывая свои экскременты лопатой в одно-единственное окошко и через него же получая пищу[8], — эта «кафедра» вряд ли способствовала академическим тонам неизвестно чем и на чем писанных сочинений — этих криков мятущейся о вере души. Аввакум не проповедует, а «кричит» и «грызется» за «истинну». Апология в период кризиса средневековых духовных ценностей превращается у него в экстатический, надрывный вопль сердца, в некую словесно выраженную экзальтацию смертельно раненного духа. Нечто подобное, хотя и во многом далекое и возникшее на совсем иной почве, но все-таки *подобное* мы встречаем совсем в другом конце христианской ойкумены — в испанском искусстве XVI-XVII вв.[9]

Традиционная средневековая этика (а она, как мы увидим, перетекает и в эстетику), вроде бы традиционно изложенная, приобретает у расколоучителей какое-то нетрадиционное внутреннее напряжение, чреватое надрывом и даже слепым фанатизмом.

Показательный пример в этом плане — кумир раскольников боярыня Феодосия Морозова. Одна из богатейших дам при дворе Алексея Михайловича, властная вдова пользовалась огромным авторитетом в народе. Особенно возросла ее популярность после того, как она была лишена всего имения и в цепях брошена в заключение как одна из наиболее опасных раскольниц. Стремясь сломить ее волю, царские посланники пытаются воздействовать на ее материнские чувства. Ей угрожают, что своим упорством она может навлечь несчастье и на голову единственного сына, отрока удивительной красоты («Многажды бо и сам государь, и с царицею, вельми ему дивляхуся красоте его» — 8, 151-152). На что боярыня почти в исступлении кричит: «Не хощу, не хощу, щадя своего сына, себя погубити: аще и единороден ми есть; но Христа азъ люблю более сына... Аще и узрю красоту его псом растерзаему, благочестия же ни помышлю отступити» (152-153). Как известно, сын ее скончался, не перенеся разлуки с матерью.

Конечно, проще всего было бы с позиций современного гуманизма заклеймить мятежную боярыню как законченную эгоистку и религиозную фанатичку. Но не расписались ли бы мы тем самым в своей полной несостоятельности (или нежелании) понять средневековую психо-

логию, этику, мироотношение, т. е. не отказались ли бы мы тогда от важнейшего принципа современной науки — историзма?

Вслушаемся в этот истошный вопль задетой за живое материнской утробы: «Не хощу, не хощу...», разрывающий душу бурей противоречивых чувств. Не открывается ли в нем вся глубинная суть раскола, в том числе и его эстетическая установка? Не вырывается ли здесь наружу все, что накопилось в духовных и душевных тайниках Руси к концу Средневековья?

В образе Морозовой перед нами материализовавшийся духовный надрыв, панический страх перед рушащимися традиционными устоями, а отсюда и экзальтация, и суровый фанатизм, но здесь же и «крепкое мужество и непреложный разум», по словам автора «Жития» Морозовой. Для своих единомышленников боярыня стала символом мужественной, мученической борьбы за истину, за высокую нравственность, за идею, символом разума и духовной стойкости, преодолевающей естественные, природные чувства и привязанности, в том числе и материнскую любовь к прекрасному сыну, ради сохранения и утверждения высоких духовных идеалов, питавших Русь и, шире, весь христианский мир на протяжении многих столетий. Во все это имеет смысл вдуматься, изучая русскую духовную культуру, стремясь постичь особенности русской души.

Аввакум, состоявший в переписке с Морозовой (из одной «земляной тюрьмы» в другую), поддерживавший ее моральный дух, восхищается ее неженским мужеством, восхваляет ее духовную красоту. «Пред ними же лепота лица твоего, — пишет он к заключенной боярыне, — сияла, яко древле во Израили святыя вдовы Июдифы... Молящютися на молитве Господу богу, слезы от очей твоих яко бисерие драгое схождаху , из глубины сердца твоего... Персты же рук твоих тонкостны и действенны» (так как правильно творят крестное знамение), «очи же твои молненосны, держастася от суеты мира, токмо на нищих и убогих презирают» (5, 183). В этом обращении Аввакум фактически рисует этико-эстетический идеал раскольников, восходящий к идеалам раннего, гонимого христианства[10]. Патетика мученичества еще больше сближает эти разделенные пятью веками истории и этническими границами идеалы. В духе раннехристианских апологетов Аввакум возносит похвалу женщинам — мученицам за старую веру (Морозовой, Урусовой, Даниловой): «Мученицы и исповедницы Христовы, делателие винограда Христова! Вертоград [сад] едамский вас именую. И Ноев славный ковчег, стоящь на горах Араратских. Светлии и боблии мученицы, столпи неколебимии! О, камение драгое: акинф, и измарагд, и аспис! О, трисиятельное солнце и немерцающия звезды!» (5, 185).

В расколе возрождается раннехристианская идея подвига и мученичества за веру, а вместе с ней новый подъем испытывает и интериорная (внутренняя) эстетика, для которой гонения и казни явились дополнительным стимулом.

Аввакум неоднократно подчеркивает, что испытания и бедствия , выпавшие на его долю, доставляют ему радость, ибо являются гарантией посмертного воздаяния. Согласно агиографу, боярыня Морозова получала духовное наслаждение от своих оков, вспоминая, что таких же

уз был удостоен апостол Павел. На увещания патриарха она заявляет: «И не точию просто люблю [свои цепи], но ниже еще насладихся возжеленнаго ми зрения юз сих» (МдИР 8, 178); не желает «отлучиться» от «сладких подвиг за прекраснаго и преслаткаго ми Исуса» (199).

Аввакум в послании ко всем ученикам призывает их к терпению, мужественному перенесению мучений и к принятию смерти за веру, ибо этим они непременно заслужат сладость рая, вечное ликование и веселие (82). Мученическая смерть за веру и Христа представляется Аввакуму сладостной: «Сладка веть смерть та за Христа-света. Я бы умер, да и опять бы ожил, да и паки бы умер по Христе, бозе нашем. Сладок веть Исус-от... Ну, государыня,— подбадривает он Морозову,— пойди же ты со сладким Исусом в огонь подле нево и тебе сладко будет» (ЖА 224). Аввакум, всячески восхваляя огненную смерть за веру, встает фактически на позиции духовных ригористов и дуалистов первых веков нашей эры, видевших в человеческом теле темницу души. Огонь освобождает душу из заточения. «Темница горит в пещи, а душа, яко бисер и яко злато чисто, взимается со ангелы выспрь, в славу богу и отцу, сын божий и святый дух возносят ю в высоту. А темницу никонияня бердышами секут во огне» (227). Этот религиозно-эстетический аргумент укреплял многих раскольников в их решении принять самосожжение.

Однако далеко не всем сторонникам раскола были «сладки» и приятны страдания за веру. Русь с ее яркой, ярмарочной жизнерадостностью, пестротой и полнотой жизни, особенно сильно проявившимися именно в XVIIв., — эта Русь стояла за многими из раскольников, раздирая их души противоречиями, наполняя их сердца чисто человеческими страданиями и горестями. Так, они постоянно звучат в «Житии инока Епифания», им самим написанным незадолго до огненной казни[11]. Искусный мастер-резчик по дереву, сделавший за свою жизнь не менее 500-600 больших резных крестов, визионер и мученик за «старую веру» (по житию, ему дважды урезали язык, отсекли 4 пальца, наконец, сожгли в 1682 г.), он в отличие от Аввакума не испытывает особого наслаждения от своих мучений. «Житие» его наполнено чисто человеческими жалобами на судьбу, стенаниями по поводу своего бедственного положения в темнице, куда он и попал-то за то, что отправился из пустыни в Москву «царя спасти» от никониан[12]. Из «Жития» Епифания чувствуется, что, несмотря на его непреклонную позицию старовера, перспектива огненной смерти не доставляла ему особой радости. Он уже был человеком Нового времени, хотя и сам еще не осознавал этого.

В проповеди «сладости» смерти в огне за веру раскольников интериорная эстетика уклоняется в болезненную крайность, хотя в целом и в этот период ей были присущи все традиционные черты.

Духовную радость и наслаждение староверы испытывают от сияющей «яко солнце» иконы, от всевозможных сверхъестественных явлений типа видений и знамений, во время молитв. Особую радость доставляют им «Исусова молитва» (МдИР 7, 61) и осознание истинности своего духовного пути. Аввакум, волею жизненных обстоятельств сполна вкусивший уединенной жизни, восхваляет наслаждение безмолвия и одиночества, поднимающее человека к высотам духа: «Всех во уедине-

нии высокая мира сего потребляется, и небесныя высоты человек наслаждается, и волны всякия мятущия душу разливаются, и вся бывают ему во строение души. Блажен обретый уединение и безмолвие» (8, 21).

Главную же радость, веселие и духовное наслаждение расколоучители, как и все христианство, уповают обрести в «будущем веке», когда душу будут услаждать «гласы неизреченны и неисповедимо веселие» (МдИР 8, 52; ЖА 26; 242 и др.). Радость будущих благ охватывает праведника, по глубокой вере Аввакума, уже в этой жизни, ибо он имеет в себе в качестве залога «Духа Святаго благодать». Поэтому он «аще и скорби терпит, не смущается; не зрит видимая, но невидимая осязает умом и веселится, всегда царство небесное имея в себе» (МдИР 8, 8; 9). Этот духовный идеал и являлся главной опорой в жизни всем терпящим за «старую веру» — традиционый идеал человека Средневековья. В период религиозного кризиса XVIIв. он возник в среде раскольников с особой остротой и в ярких, почти визуально воспринимаемых тонах, на чем мы еще будем иметь возможность остановиться несколько подробнее.

Особой популярностью среди раскольников пользовался такой феномен религиозной жизни, как видения и знамения, составлявший, как было уже показано, важное звено интериорной эстетики. Кризисы религиозного сознания, как правило, стимулируют развитие мистических и визионерских феноменов, религиозной экзальтации у наиболее неуравновешенных и остро реагирующих на перепады в духовной атмосфере субъектов веры.

Подобное явление мы наблюдали в период Смуты. Вторая половина XVII в. не является в этом плане исключением. Сообщения о чудесах, явлениях, видениях, знамениях с неимоверной быстротой множились и распространялись в раскольническом мире, морально и духовно укрепляя борцов против официальной церкви и самого царя, который для раскольников продолжал оставаться по средневековой традиции наместником Бога на земле, только попавшим в духовный плен к еретикам-никонианам.

Сверхъестественные явления занимают в раскольнической литературе особое место — они выступают важным аргументом в защиту позиции староверов, являются как бы божественным подтверждением ее истинности. Важный памятник старообрядческой литературы «Християноопасный щит веры», составленный иноком Авраамием, содержит много описаний чудес, видений, знамений, которые являлись как подвижникам, так и простому люду. Даже такой трезвый и глубокомысленный богослов, как Федор Иванов, не остается в стороне от общего для всего раскола веяния. В послании к своему сыну из Пустозерска он описывает мистическое видение о конце никониан: явление некоего блистающего «яко молнии зрака», наполнившего сердце его великой радостью (6, 100).

Переполнено видениями и общениями с небесной сферой «Житие инока Епифания». Из его исповеди следует, что этот сам по себе духовно , может быть, и не очень стойкий человек находил постоянную поддержку в своем визионерстве. Его бесхитростная вера в молитву и божественную помощь настолько сильна, что фактически ни одна из его

просьб, как пишет он сам, не осталась безответной, и это придавало ему силы и мужество до самой казни.

Каждое чудо и видение, а их много в «Житии» Епифания, наполняет его сердце неизреченной радостью, и он не забывает написать об этом. Вот еще до ссылки, когда он жил отшельником, сгорает в его отсутствие келья, которую он поручил заботам Богоматери. Инок готов возроптать, но, войдя внутрь обгорелого сооружения, видит, что туда огонь не посмел войти. В келье все чисто, бело и в полной сохранности, а на стене неземным светом сияет икона Богородицы. От этого чуда «обрати ми ся печаль в радость»[13]. В Пустозерской тюрьме после вторичного урезания языка Епифаний две недели плачет и молится всем святым и Господу с просьбой вернуть ему язык, потому как нечем ему теперь возрадоваться и восхвалить Бога. «Господи, свет мой,— причитает он,— куды язык ты мой дел? Ниж сердце мое не веселится, но плачет, и язык мой не радуется, и нету его во устех моих». После столь экспрессивных слезных молитв и причитаний было ему видение. Он — на просторном прекрасном поле («и дивлюся красоте и величеству поля»), а на воздухе перед ним «лежат « два его языка — один отсеченный в Москве, другой — в Пустозерске. Последний «зело краснешенек». Епифаний взял его, «дивися много красоте его и живости его». После этого видения язык опять отрос у мученика за веру[14].

В «Житии боярыни Морозовой» описывается видение, явившееся ее духовной матери Мелании в ночь кончины опальной раскольницы. Мелания во сне увидела Морозову, облаченную «в схиму и в куколь зело чюден, вельми же и сама светла лицем и обрадованна, и в куколи в веселости своей красовашеся, и обзираяся всюду, и руками водя по одеждах, и чуждашеся красоте риз своих, непрестанно же лобызаше образ Спасов, обретыйся близ ея; целоваше же и кресты иже на схиме» (8, 202).

Для всех видений, как и вообще для большинства сверхъестественных явлений раскольнической книжности, характерны, как мы видим, удивительная пластичность образов, конкретность деталей, их осязательность[15]. Чудеса их, как правило, тяготеют к утилитарным, сиюминутным потребностям субъекта видений или его партнера, т. е. приближаются к чудесам волшебной сказки. Вообще элементы фольклорной эстетики очень сильно ощущаются в этой области интериорной эстетики раскольников. Сближает видения с фольклором, и прежде всего со сказкой, и их повышенная эстетизация. Свет, сияние и особенно красота играют в них важную роль, способствуя возникновению эстетической реакции — духовного наслаждения.

Особое значение имели для раскольников явления Бога или Богоматери. Так, Епифаний дает крайне интересное описание явления ему в момент духовной слабости самого Господа: «... и вижу сердечными очима моима темничное оконце мое на все страны широко стало и свет велик ко мне в темницу сияет; азъ же зрю прилежно на той великий свет, и нача той свет огустевати, и сотворися ис того света воздушнаго лице, яко человеческое — очи, нос, и брада, подобно образу нерукотворенному Спасову, и речи ми той образ сице: «твой сей путь, не скорби», и паки той образ разлияся в свет и невидимым бысть»[16].

В этом видении фактически выражено характерное для всего русского средневекового эстетического сознания понимание световой эстетики и метафизики христианства. Виден «божественный свет» «сердечныма очима», но имеет способность «огустевать», или материализоваться, до такого состояния, что принимает зримый, хорошо знакомый русскому человеку иконный лик «Спаса нерукотворного», да еще и наделенного человеческой речью. Как видим, фольклорное начало, попадавшее на страницы русской книжности предшествующих столетий достаточно эпизодически, в раскольнической литературе занимает, пожалуй, центральное место. Фактически любое описание сверхъестественного явления в ней — яркое подтверждение этого, не говоря о многих других элементах, о которых уже частично шла речь выше.

Показательны в этом плане и видения, описанные Аввакумом. Приведу здесь только два из пятой челобитной к Алексею Михайловичу. Во время слезной молитвы к Богу об исцелении души царя, впавшего в ересь, Аввакуму предстает в видении или сам Алексей Михайлович, или его ангел. «Аз же возрадовахся, начах тя лобызати и обымати со умиленными глаголы. И увидех на брюхе твоем язву зело велику, исполнена гноя многа, и убоях, вострепетах душею, положих тя взнак на войлок свой, на нем же молитвы и поклоны творю, и начах язву на брюхе твоем , слезами моими покропляя, руками сводити, и бысть брюхо твое цело и здраво» (ЖА 199). Повернув царя спиной, увидел там язву еще большую. Начал целить и ее, но не успел — «очютихся от видения того». Из этого предельно ясного и, так сказать, насущного знамения Аввакум делает грустный вывод, что царя ему не переубедить в делах веры.

Видения в раскольнической литературе — это не результат длительного, углубленного созерцания, высокого духовного делания, подвига всей жизни, а скорее необходимое подспорье в их повседневной жизни и борьбе. Раскольники «спустили» (и в этом тоже традиция фольклорного мышления) сверхъестественные явления из изначально отведенной им области чисто духовного подвижничества, изъятого и удаленного от мира, на грешную землю и поставили их с сугубо народным практицизмом себе на службу в духовной борьбе.

Не «исцелив» своими силами Алексея Михайловича, Аввакум пытается убедить его с помощью нового видения, в котором Бог наделил его за истинную веру властью, превышающей царскую. «И лежащу ми на одре моем... — пишет Аввакум, — распространился язык мой и бысть велик зело, потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли распространился, а потом бог вместил в меня небо, и землю, и всю тварь». Мораль этого раблезианско-сюрреалистического видения проста: «Видишь ли, самодержавне? Ты владеешь на свободе одною русскою землею, а мне сын божий покорил за темничное сидение и небо и землю» (200). И такое в общем-то утилитарное использование сверхъестественных видений характерно для раскольнической литературы. Хотя, как было уже неоднократно показано, этот «утилитаризм» отнюдь не был антиэстетическим. Тот же Аввакум не устает подчеркивать и неописуемую радость, доставляемую ему ду-

ховными феноменами. «Бысть же ми радость неизреченна, ея же невозможно исповедати ныне» (201), — характерное заключение ко многим видениям Аввакума.

Русским традиционалистам и консерваторам, неожиданно попавшим в разряд гонимых и изгоев в обществе, не одно столетие стоявшем на том фундаменте, который ныне только они и представляли, было важно удержать свои позиции любыми средствами.

Отсюда и сознательное или неосознанное искажение многих положений позиции реформаторов; отсюда и утилизация интериорной эстетики, мистики, всего многовекового опыта духовного делания; отсюда, наконец, и опора на фольклор как на наиболее устойчивое и укоренившееся в народе духовное образование.

Все изложенное может привести к поспешному выводу о вульгаризации раскольниками высокой христианской духовности. И хотя тенденция к этому в расколе достаточно ощутима, в целом такой вывод был бы неверным. Косвенно об этом свидетельствует уже хотя бы постоянное обращение расколоучителей именно к наиболее сложным и глубоким отцам древней Церкви или к Максиму Греку, который был для них фактически единственным авторитетом из отечественных книжников.

Если же вернуться к интериорной эстетике, то здесь необходимо отметить, что, например, характерное для всего Средневековья представление о *возвышенном* характере духовных феноменов, и в первую очередь самого Бога, также находит в среде раскольников если не развитие, то глубокое понимание. Многие сверхъестественные феномены духовной жизни древнерусского человека вызывали у него ужас , сопровождавшийся неизъяснимой радостью. Автор «Жития боярыни Морозовой» начинает свое сочинение с разъяснения этого чувства, вынеся его в надчеловеческую сферу.

Христа, пишет автор, «вся небесныя силы во ужасе и страсе, купно же и в неизреченней радости непрестанно поюще и глаголют...». И далее он усматривает причину этого сложного чувства в двуединой природе Христа: «...во ужасе и страсе божества ради, яко не могуще то существо разумом объяти, ибо величествию его несть конца, въ неизреченней же радости ради его человечества, яко то существо его зряще, всего божества исполнено» (МдИР 8, 137-138). Вслед за этим разъяснением автор излагает христологический догмат.

Для нас здесь важно, что писатель видит причину чувства *возвышенного* (ужас+радость) *в единстве*, говоря языком новоевропейской философии, *трансцендентного* и *имманентного начал* в духовном объекте, вызвавшем его. Подобная мысль появляется в русской эстетике, пожалуй, впервые. Выведение же субъекта в сверхземную сферу, на уровень небесных чинов свидетельствует о высокой значимости этого чувства для книжника XVII в.

Не только возвышенное, но и красоту представители раскола, опираясь на патристическую традицию, связывали с Иисусом (или в их транскрипции, за которую он стояли насмерть, — Исусом) Христом. Аввакум, толкуя 44-й псалом, писал: «Христос Бог наш краснейше добротою паче всех человек, его же доброты и красоты небеса не вместят»

(8, 23). Речь идет о красоте духовной, которая хотя и пересекается с «добротою», но чем-то от нее отличается.

Коль скоро мы перешли к вопросам красоты, то сразу следует сказать, что представители раскола стояли здесь в основных пунктах на чисто средневековой позиции, т. е. выше всего ценили красоту духовную, а красоту видимую или отрицали совсем, или принимали с оговорками. Однако их взгляды, не выходя за рамки средневековых представлений, имеют и ряд интересных нюансов, на которых имеет смысл остановиться подробнее.

В глазах расколоучителей прекрасна старая вера, «боголепен» подвиг мученичества за нее, прекрасен плач мученика. Великими светилами, солнцем и луной земли русской, звездами, сиящими пред Господом, красотой церкви называет Аввакум мучениц Морозову и Урусову (ЖА 215). Внешним украшениям и богатству он постоянно противопоставляет красоту внутреннюю — «душевный строй» (167), заботиться о которой призывает своих учеников.

Всмотримся, однако, внимательнее в то, что расколоучители понимают под духовной красотой. Ведший до вступления в антиникониансную борьбу отшельнический образ жизни Епифаний прославляет красоту пустынножительства: «О, пустыня моя прекрасная!» и разъясняет, что же прекрасного нашел он в пустыни: «А в пустыни жити без рукоделия невозможно; понеже находит уныние и печаль, и тоска велика; добро в пустыни псалмы , молитва, рукоделие и чтение. Так о Христе Исусе зело красно и весело жити»[17]. Оказывается, чисто духовного делания (псалмы, молитва, чтение), которым наслаждались древние подвижники, отшельнику XVII в. недостаточно. Оно погружает его в уныние и печаль. А вот рукоделие, искусство (а был он, как мы помним, резчик по дереву) доставляет ему радость, украшает пустынножительство. Конечно, и древние монахи не жили, как правило, без рукоделия. Но для многих оно было лишь средством к существованию, а никак не «пищей духовной», и ни один из них ни в Византии, ни на Руси не только не выдвигал так откровенно ремесло на первое место перед предметами чисто духовными, но даже, надо полагать, и не мог этого помыслить. Перед нами элемент нового мышления, проникший в самые глубины средневековой духовности — в сознание пустынножителя.

Подобные элементы ощущаются и в особо напряженном отношении расколоучителей к видимой красоте. Последняя всегда была камнем преткновения христианского учения. Двойственное отношение к ней как к творению Божию, ввергающему, однако, увлекающихся ею людей в пучину греховности, у раскольников XVII в. приобретает особую, доходящую до антиномизма остроту и своеобразную форму.

Аввакум с радостью и благоговением принимает красоту мира, созданного Богом, с его прекрасными светилами, лесами, горами, реками, многочисленными и удивительными своей красотой растениями и цветами — «яко ни Соломон премудрый возмог себе таковыя цветныя одежды устроить», которые помимо видимой красоты еще и «благоуханием благовонным облагоухивают» (181). Автор «Жития Морозовой» хотя и от имени противников раскола, но в данном вопросе солидари-

зуясь с ними, восхваляет красоту сына боярыни, которая достойна удивления, радостного созерцания, лелеяния и возжигания в ее честь свечей и лампад (МдИР 8, 152).

Однако внешняя красота скоропреходяща. Не успеешь оглянуться, и она исчезает. «Увы, красный уныл и ясен померк! Где благолепие лица, где светлейшие очи, где юность и зрак наш? Все исше,яко цвет, яко трава подсечена бысть» (ЖА 221). Поэтому не стоит увлекаться этой красотой. К тому же такое увлечение отнюдь не безопасно.Со времен сотворения мира видимой красотой завладел «враг человеческий» и с ее помощью завлекает в свои сети невинные души любителей красоты. Первой такой приманкой дьявола стала красота змеи, прельстившей Еву. По словам Аввакума, змея «хорошой зверь была, красной, докаместь не своровала» (182). С тех пор грех и начал рядиться в одежды красоты.

Именно поэтому расколоучители склонны видеть под внешней красотой человека безобразие его души, склонность к прелюбодейству, как физическому, так и духовному. Внешней красотой и украшениями привлекает к себе неопытных юношей блудница и растлевает их. Все знают, пишет Федор Иванов, что она растленна и скверна душой, «но въяве образ благочестия показует всем людем, и является яко чиста дева и непорочна... и тем внешним образом лстит незнающих ея лукавства и покрывает наготу срамоты своея». Такой «красной и лестной девице блуднице лакомой» подобна и всякая «прелесть еретическая»,— выводит эстетику на богословский уровень Федор (МдИР 6, 178). С ним солидарен и Аввакум; осуждая красоту плотских и духовных прелюбодеев, он описывает ее, однако, не без любования: «А прелюбодейца белилами, румянами умазалася, брови и очи подсурмила, уста багряноносна, поклоны ниски, словеса гладки, вопросы тихи, ответы мяхки, приветы сладки, взгляды благочинны, шествие по пути изрядно, рубаха белая, ризы красныя, сапоги сафьянныя. Петерфийна жена, или Самсонова Диалида блядь» (ЖА 171)[18]. Протопоп Аввакум был далеко не бесстрастным. Относительно видимой красоты в его душе возникали те же противоречивые чувства, какие в свое время бурлили в душе крупнейшего отца западной церкви Августина. И это постоянно прорывается в его внешнем вроде бы однозначном осуждении видимой красоты. О страстях, обуревавших лидера раскола в юности, о его влечении к плотской красоте он и сам рассказывает в своем «Житии» не менее образно, чем Августин в «Исповеди», хотя и более лаконично. Пришла к нему как-то исповедаться в своих грехах блудница: «... нача мне , плакавшеся, подробну возвещати во церкви, пред Евангелием стоя. Аз же, треокаянный врач, сам разболелся, внутрь жгом огнем блудным, и горько мне бысть в той час: зажег три свещи... и возложил руку правую на пламя, и держал, дондеже во мне угасло злое разжение» (ЖА 60).

Ощущая, как в свое время Августин и многие отцы восточной Церкви, какую-то ценность и значимость видимой (внешней) красоты (в этом его укрепляли и народные традиции), а разумом, погруженным в религиозное чувство, усматривая ее вред для нравственности, Аввакум находился в постоянном раздвоении чувств и суждений.

В какой-то мере оправдать внешнюю красоту помогает Аввакуму

традиционный для христианства принцип символически-аллегорического толкования. Так, в красоте и сладости пения райской птицы Сирин усматривает он некий прообраз, или аналогию, к «сладким песням» — проповедям Христа, которые также заставляли слушающих забывать о еде (165). «Красна и велелепна, перием созлатна и песни поет сладки, яко не восхощет человек ясти, слышавше ея гласы», — такова птица Феникс, которая в понимании Аввакума является символом Христа (271).

Толкуя стих 44-го псалма «Предста царица одесную тебе, въ ризах позлащенных одеяна и преиспещрена», Аввакум предлагает понимать пестрые и многоцветные одеяния как символы добродетелей — «сиречь разными добродетельми украшена, яко златыми ризами разноцветными» (МдИР 8, 25-26), и несколько далее: «Одевайся, дщи, рясны златыми и пестрыми, сиречь разными добродетельми украшайся» (27). Внешняя красота, многоцветие, пестрота понимаются здесь как символы красоты внутренней, духовной, этической. «...Внутрь твоя красота, еже есть въ сердцы твоем»,— наставляет Аввакум, интерпретируя 14-й стих 44-го псалма (27).

Понятие «*пестрота*», имевшее в этот период значение внешней красоты, многоцветности и противостоявшее «простоте», широко употребляется раскольниками как в позитивном, так и в негативном смысле. В библейских текстах пестрота для них — символ духовной красоты, а в реальном мире она чаще всего представляется ревнителям старой веры знаком антиценностей, всего негативного. Прежде всего пестрота — это символ всех новаций в церкви и государстве, символ никонианской ереси.

В духе первохристианских ригористов и русских нестяжателей XVI в. инок Авраамий ополчается против роскошных облачений никонианских монахов и клириков, живущих в «пестроте» мирской, «одеющеся въ брачна цветная одеяния, яко женихи, рясами разнополыми, рукавы широкими, рогатыми клобуки себе и отласными украшающе, скипетры въ руках позлащены имуще, параманды також златом вышивающе. Се есть монах! — возмущается Авраамий. — Се есть учитель! Се есть мудрец! Се есть наша вера!» (7, 98-99). Далее он приводит выдержки из писаний ранних отцов Церкви против цветных и роскошных одежд и в целом встает на их позицию своеобразной «эстетики отрицания».

Никон представляется Авраамию Антихристом, а по церковному преданию известно, что «антихрист воздвигнет убо храм изряден»; так же «и святый Кирилл пишет: антихрист начнет созидати грады и храмы различными мраморы, славой и честию прельщяя» (377). Никон, как известно, занимался большой строительной деятельностью и устроением церквей. Отсюда негативное отношение многих расколоучителей к роскоши культового искусства реформированной церкви. Оно в их глазах являлось зримым символом и подтверждением пришествия Антихриста в мир.

Понятно, что антиэстетический ригоризм раскольников существенно отличался от раннехристианского. Многовековая тенденция использования в православной церкви специально созданного высокохудоже-

ственного искусства заставляет расколоучителей проводить некую (достаточно условную) дифференциацию красоты церковной. Ими отрицается только церковная «пестрота» реформированного культа; в старом же обряде они продолжают видеть «лепоту церковную» (365) и стоят здесь на традиционной древнерусской позиции. При этом интересно заметить, что для обозначения позитивной красоты, как внешней, так и внутренней, раскольники чаще используют древний термин *лепота*, а для именования негативной красоты, красивости, излишней украшенности — *пестрота.*

Берущая начало в раннехристианской (и даже в древневосточной) эстетике оппозиция *простота-пестрота* как выражение коренных антиномий культуры: *духовное-плотское, божественное-сатанинское* и т. п. — находит в расколе своеобразное и отнюдь не однозначное эстетическое воплощение.

Для традиционалистов XVII в. «пестрый» мир — это антихристов мир, в котором господствуют зло, заблуждение, грех, несправедливость, мир антиценностей. Вследствие чего новая церковная реформа для расколоучителей — «новая Никонова пестрообразная прелесть» (6, 194, ср. 199). Сам Антихрист, по Федору Иванову, — это средоточие «пестрой прелести», прочно окутавшей в мире истинные ценности; в нем неразрывно «сплетено нечестие с благочестием». Это некое почти антиномическое единство добра и зла. «Антихрист бо есть он диавол, ангел и бес, свет и тма, денница и прелестная звезда, лев и агнец, царь и мучитель, лжепророк и святитель, благ и гонитель, чиститель и скверните́ль, пристанище и потопление, безбожным бог, христианом же враг, миролюбцем святитель, боголюбцем же мучитель... пестр видением, осязанием же тма, сатана и человек, дух и плоть» (85). Элементы добра в этом «пестром» конгломерате, как видим, весьма условны и неистинны. Они относятся к миру, не принявшему по существу божественной благодати. Элементы же зла здесь абсолютны с точки зрения христианской этики и столь многочисленны и многообразны, что мудрый расколоучитель затрудняется их исчислить, — «и невозможно мне подробно исчести вся пестроты его».

Все государство Российское, весь мир наполнились «прелестями» антихристовыми, и нет возможности человеку, устремленному к «миру», отрешиться от них. «О, прелесте! понеже еси пестра! И кто может из руку твою исторгнуться иже въ мирских вещех мятется и ум свой пригвожден имат? Воистину никтоже» (86). И далее с рефреном «О, прелесте! понеже еси пестра!» перечисляет в том же условно-антиномическом ключе, в каком описывал Антихриста, «пестроту» его прелестей в современном мире. Приведу здесь для примера только те из них, которые достаточно явно тяготеют к эстетической сфере и объясняют своеобразный «антиэстетизм» расколоучителей. «О, прелесте! понеже еси пестра: церковные стены созидаются, законы же ея раззоряются... иконное поклонение почитается, образы же святые яко непотребные отметаются... праздники святые празднуют, начальников же праздников раскольниками называют... церкви украшаются, иконы же святые яко непотребныя из церкви износятся» и т. п. (86-88). Далее следует афористический приговор Федора «прелести»

и «пестроте»: «...окаянная прелестем прелесть, пестра пестроумным , яко за истину почитают ю безумнии» (89).

Итак, к пестроте наряду с целым рядом негативных, с точки зрения раскольников, этических и культовых характеристик относятся и многие явления культового искусства, принятые или вновь введенные в обиход официальной церковью. Подробнее о них мы еще будем иметь возможность поговорить в разделе, посвященном теории искусства. Здесь же следует только подчеркнуть, что феномен пестроты, получивший у раскольников в целом негативную оценку, а у представителей официальной церкви и у «латинствующих» с их барочным складом мышления, на чем мы еще остановимся, позитивную— этот феномен занял видное место в эстетике XVII в.

Интересный ее аспект находим мы у Аввакума. Если пестрота, в частности внешняя красота и красивость, тварного мира им в целом осуждается, то перенесенная в мир небесный, будущий — мир «царства Божия» (при этом в том же земном обличье), она не только получает позитивную оценку, но и в какой-то мере превращается в идеал.

В одном из видений после усердной молитвы Аввакуму явился корабль, украшенный «разными пестротами, — красно, и бело, и сине, и черно, и пепелесо,— его же ум человечь не вмести красоты его и доброты; юноша светел, на корме сидя, правит... И я вскричал: «чей корабль?» И сидяй на нем отвещал: «Твой корабль! Да плавай на нем с женою и детьми, коли докучаешь!»» (ЖА 61). Смысл этого видения еще не до конца понятен Аввакуму, а вот в другой раз он приводит совершенно призрачное видение девы, которую пытались соблазнить бесы, а Аввакум удержал ее от падения. Ввели ее ангелы в рай и показали ей «полату», которая уготована Аввакуму за его праведные дела и всем его подопечным. Эта обитель «неизреченною красотою сияет паче всех и велика гораздо... ано-де стоят столы, и на них постлано бело, и блюда с брашнами стоят. По конец-де стола древо кудряво повевает и красотами разными украшено; в древе-де том птичьи гласы слышала я, а теперва-де не могу про них сказать, каковы умильны и хороши!» (118). В этой райской пестроте, представленной Аввакумом в качестве духовного идеала, практически ничего нет христианского. Перед нами чисто фольклорный, сказочный мотив, восходящий к восточнославянской языческой мифологии; подобные мотивы, как мы неоднократно убеждались, были сильны у представителей раскола.

У того же Аввакума антихристова «пестрота» соответственно предстает, как и в народной сказке, внешним безобразием. В одном из своих бесчисленных видений он имел беседу и с Антихристом, представшим ему в образе эдакого несколько подпорченного Змея-Горыныча: «...ано ведут ко мне два в ризах белых нагова человека,— плоть та у него вся смрад и зело дурна, огнем дышит, изо рта, из ноздрей и из ушей пламя смрадное исходит» (143).

В расколе, основной контингент которого составляли народные массы, низовая, фольклорная, в основе своей языческая культура на протяжении многих веков сраставшаяся с христианской, но во многом и противостоявшая ей, вдруг стала главной опорой и мощной животворной силой оппозиционного, уходящего в историю средневекового хри-

стианства. В водовороте мощного социального, культурного и религиозного конфликта почти все старое — и христианское, и языческое — слилось в *единое целое — отечественное духовное наследие, предание отцов*, которое оказалось под угрозой разрушения со стороны неизвестной еще, но чуждой и опасной силы. И традиционалисты сплотились вокруг этого наследия, обозначив его как *«старая вера»*. И хотя действовали они под знаменем христианства, объективно же защищали, во многом внесознательно, и глубинные дохристианские основы славяно-русской культуры, художественного мышления, эстетического сознания. Реальным и самым ярким подтверждением этого является фигура Аввакума.

Глубинная, неосознаваемая защита фольклорных основ культуры у гонимого протопопа и его единомышленников проявилась прежде всего, на что я уже неоднократно обращал внимание, в самом понимании духовных ценностей, в интерпретации христианских представлений, в характере их изложения, наконец, в самом стиле речи Аввакума, в народной образности и экспрессивности его языка, т. е. на уровне конкретного *выражения*, или эстетического сознания. На этом интересном явлении имеет смысл остановиться подробнее.

Особую популярность у расколоучителей приобретает традиционный агиографический мотив борьбы с бесами. Из «Житий» Аввакума и Епифания следует, что бесы вели постоянную атаку на них, то избивая их до полусмерти, то подстрекая к этому людей, то вытворяя всякие пакостные штуки с мучениками. Бес «пуживал» Аввакума еще с юности. Как-то ночью пошел он в церковь за книгой, а на паперти «бесовским действом скачет столик на месте своем», который пришлось утихомиривать молитвой. В трапезной его ожидала «иная бесовская игра: мертвец на лавке в трапезе во гробу стоял, и бесовским действом верхня раскрылася доска, и саван шевелитца стал», а в алтаре «ризы и стихари летают с места на место» (119). В другой раз бесы намяли бока Аввакуму за то, что он принял просвиру от попа-новообрядца, а затем множество их набежало к нему в комнату «и един сел с домрою в углу... и прочии начаша играти в домры и в гутки» (240). Епифаний красочно и подробно описывает свою борьбу с напущенными на него бесом муравьями, которые «ели» его «тайные уды». Спасла его от них через три месяца тщетной борьбы разными способами только молитва к Богородице[19]. Аввакум неоднократно, как он пишет, изгонял бесов из многих одержимых ими людей.

Из приведенных примеров видно, что в основе всех этих мотивов лежит фольклорное начало. Оно, как мы помним, пронизывало и основные богословские представления Аввакума, Лазаря и отчасти Епифания. Предельно конкретно и осязательно понимали они и Троицу, и рай, и ад, и всю деятельность Бога и духовных сил. Например, Аввакум в чисто народном духе точно знает, что ад находится во вполне конкретном месте на земле — в пяти верстах от Иерусалима, у обители Савы Освященного, а Христос и Богоматерь с апостолами пребывают на горе Сион, там же «будет превзятый град вышний, жилище святым вечное, со агнецем — пречистым Христом непрестанное веселие» (МдИР 8, 10-11). Бог-Отец у Аввакума совсем по-

человечески советуется с Сыном о сотворении человека, затем сходит на землю на востоке и трудится там над созданием своего главного творения, как простой горшечник или скульптор[20], хотя руки его, пытается «возвысить» свое понимание божества Аввакум, одна — Сын, другая — Дух Святой (5, 323). Но и это «возвышение» с головой выдает чисто фольклорный характер его мышления.

С особой же силой и полнотой он проявился в емкой и экспрессивной образности его художественного языка. В какой-то мере она видна в уже приводившихся цитатах из Аввакума. Для полноты картины имеет смысл напомнить здесь еще несколько характерных образцов Аввакумовой «пестрой» и грубоватой, но предельно выразительной фольклорной образности, о которой много писали практически все исследователи его творчества. Когда «отступник» Никон «веру казнил и законы церковныя, и сего ради Бог излиял фиал гнева своея на русскую землю» (ЖА 56), Аввакум обращается к одному из своих бывших единомышленников с осуждением его нового образа жизни: «В карету сядет, растопырится, что пузырь на воде, сидя на подушке, расчесав волосы, что девка, да едет, выставя рожу, по площади, чтобы черницы-ворухи унеятки любили. Ох, ох, бедной! Некому по тебе плакать!» (141). В толковании одного из псалмов Аввакум проводит параллель между казнями староверов и крестной смертью Христа: никониане «в пепел правоверных жгут, яко и там на кресте Христа мертва в ребра мужик стрелец рогатиною пырнул. Выслужился блядин сын, пять рублев ему государева жалованя, да сукно, да погреб» (151). А вот Аввакумов комментарий к традиционной мысли о том, что Христос своим сошествием во ад «диавола уловил»: «Дурачищо большой, не Адама в породе снедном обмануть! Сам, что собака бешеная, в петлю попал!» (152). Или совсем уже антиэстетическое раблезианское описания состояния Адама и Евы после вкушения запретного плода: «Просыпалися бедные с похмелья, ано и самим себя сором: борода и ус в блевотине, от гузна весь и до ног в говнех, со здоровых чаш голова кругом идет» (183).

С образцом совсем иного стиля сталкиваемся мы у Аввакума, когда речь заходит о людях, близких ему по духу. Вот фрагменты из похвалы Морозовой и Урусовой: «Как вас нареку? Вертоград едемский именую и Ноев славный ковчег, спасший мир от потопления! Говаривал и ныне то же говорю: киот священия, скрижали завета, жезл Ааронов прозябший, два херувима одушевленная! Не ведаю, как назвать! Язык мой короток, не досяжет вашея доброты и красоты; ум мой не обымет подвига вашего и страдания. Подумаю, да лише руками взмахну!» (216).

Рассуждая о традиционных духовных ценностях и вспоминая о людях, защищающих их даже ценой своей жизни, Аввакум обращается к древней церковно-учительной риторике, насыщенной библейскими образами и реминисценциями, к высокому богословскому стилю. Когда же ему приходится обличать противников этих ценностей, бороться со слугами и рабами в его представлении сатанинского мира, он обращается к фольклорной экспрессивной лексике и к образам, нарочито сниженным и сознательно огрубленным.

Раблезианский пласт народного сознания, культивировавшийся скоморошеством, к которому Аввакум не испытывал никаких симпатий

как к явлению явно сатанинскому, всплывает в его творчестве в этом случае во всей своей яркости и смачной остроте. «Кромешный мир», а к нему ссыльный протопоп причислил и официальную церковь, он клянет и бранит на языке этого мира, духовные ценности христианства защищает на языке мира «антиценностей» и тем самым неосознанно способствует сближению этих противоположных миров, возвышая один и снижая другой.

Раскол, таким образом, представлял в русской культуре и эстетике XVII в. такое движение, которое объединяло в себе тенденции к демократизации и вульгаризации духовной культуры христианства и к новому этапу одухотворения и оцерковления крупных пластов фольклорной культуры.

Этот сложный, многоуровневый и отнюдь не бесконфликтный процесс приводил, как уже было показано, к столкновениям и в стане самих раскольников. Не мог он не коснуться и такого типично средневекового принципа мышления, как *символизм*, который испытывал в XVII в. глубокий кризис сразу на нескольких уровнях. Во-первых, изменение многих элементов церковного обряда и самих богослужебных текстов, предпринятое реформаторами, вело исподволь, на что уже указывалось, к разрушению незыблемости этого принципа. Во-вторых, с середины века начинает активно меняться художественное мышление по пути отхода от средневекового символизма в сторону реализма и натурализма, о чем еще речь впереди. В-третьих, у части расколоучителей под влиянием фольклорного мышления появляется тенденция к фетишизации символа, к подмене символизма буквализмом, к экзегетике «почювственному». Дьякону Федору Иванову пришлось напоминать своим единомышленникам «азы» символического мышления. Возражая против конкретно-чувственных представлений о духовных существах, он разъясняет Лазарю, что они «не имеют плотского на себе ничего... зане дуси суть. А пишутся они по плотскому виду того ради, понеже инако како не возможно написати ангела и души, и Бога самого на иконе. И писание книжное все телесне глаголет о Бозе: понеже инако некако. А по духовному разуму инако все разумеется. Такоже и о ангелах и душах» (МдИР 6, 118). Буквальное понимание визуального или словесного образа, характерное для определенных уровней фольклорного мышления, было, по всей видимости, достаточно широко распространено в раскольнической среде. Поэтому и Аввакум много сил и энергии вынужден был уделять конкретным примерам того, как надо понимать многие библейские образы «по духовному разуму», «инако», чем они сами себя представляют. К новой экзегезе общеизвестных христианских символов или к напоминанию их семантики толкало его и недопустимое вторжение в традиционный символический мир никоновских реформаторов. При этом на первый план в своей апологии древних символов Аввакум выдвигает священный принцип *традиционализма*. «Аще я и не смыслен гораздо, неука человек, да то знаю, что вся в церкви, от святых отец преданная, свята и непорочна суть». Теоретическая позиция самого Аввакума предельно ясна: все, что «до нас положено: лежи оно так во веки веком!» (ЖА 109). В своих многочисленных толкованиях библейских книг он стремится возродить в русском религиозном со-

знании весь бесчисленный мир христианских символов, показать их непреходящую общечеловеческую значимость, утвердить их абсолютность и вневременность. Не имея возможности остановиться здесь подробно на символизме Аввакума, который может составить предмет специального исследования, приведу лишь его толкование осенения себя крестом, изменение которого явилось одним из непреодолимых препятствий между староверами и реформаторами.

Сложение перстов и осенение крестным знамением — важнейший сакральный символ христианства, вмещающий в себя практически всю его суть, весь «Символ веры». Как писал Аввакум, «тайны тайнам в руке персты образуют»[21]. Поэтому изменение перстосложения и было воспринято традиционалистами как отступление от глубинных основ веры — соответствующим образом была истолкована символика нового «знамения». «Лучше бо человеку не родится, нежели тремя персты знаменатися»,— восклицает Аввакум (МдИР 8, 68) и разъясняет почему. Новое «троеперстие» в понимании староверов — символ «скверной троицы», ипостаси которой змий (дьявол), зверь (Антихрист) и лжепророк (для раскольников — Никон). У «запечатлевшагося» тремя перстами, по убеждению Аввакума, «бывает ум темен и мрачен, не разумевает таковый истины церковной, омрачася, зле погибает» (71-72, ЖА 261)[22]. Старое же, пятиперстное в понимании расколоучителей, знамение — символ и залог жизни вечной. Три соединенных пальца (большой, мизинец и безымянный) «являют триипостасное Божество», указательный же и средний, соединенные и несколько наклоненные,— символ двух естеств Христа — божественного и человеческого. Возложение руки с таким соединением перстов на голову символизирует рождение Отцом сына «прежде век вечных»; перенос руки на пуп — являет «сошествие Его во утробу девичу», вочеловечивание Христа; на правое плечо — «вознесение и со Отцем сидение» одесную Его; на левое — грешных осуждение и вечных мучение; следующий затем поклон до земли «являет Адамово падение; так же восклонитися — являет паки возстание Христовым смотрением, сиречь вочеловечением и воскресением» (МдИР 8, 70).

Понятно, что изменение элементов этого сложного символа могло вызвать у традиционалистов мысли о покушении на самую суть веры. А насильственное утверждение новых обрядов еще больше настораживало ревнителей старины, ибо они хорошо знали из отеческого предания, что ни искоренить, ни тем более утвердить истинную веру насилием нельзя. «Мой Христос, — писал Аввакум, — не приказал нашим апостолом так учить, еже бы огнем, да кнутом, да висилицею в веру приводить» (ЖА 108).

Расколоучители выступили ревностными защитниками средневекового символического мышления, ибо не столько понимали, сколько чувствовали, что его расшатывание ведет и к разрушению каких-то глубинных основ веками устанавливавшегося бытия, к ломке всего традиционного склада сознания, к «концу света», т. е. привычного им мира Средневековья.

Особенно болезненно воспринимали староверы новации реформаторов в культовой практике (церковном обряде), ибо здесь изменение любого символа, а таковыми были все элементы богослужения, пони-

малось как вторжение в самую сущность духовных явлений. Дело в том, что в христианском сознании с культовым действом был связан особый уровень символизма, так называемая *литургическая символика*. Особенность ее, как указывалось, состоит в том, что символы понимаются на этом уровне не только как семантические единицы, но и как носители энергии архетипа, как их реальные двойники; символы не только обозначают, но и *реально являют*, хотя и в иной форме, архетип. «Церковь бо, — писал Аввакум, разъясняя «реальный» характер символики храма, со ссылкой на авторитет Иоанна Златоуста, — есть небо, церковь — духу святому жилище: херувимом владыка возлежит на престоле, господь серафимом почивает на дискосе. Егда воступил еси на праг церковный, помышляй, яко на небо взыде, равно со ангелы послужити Богу» (232). Понятно, что при таком понимании храма и происходящего в нем действа любое изменение в его ходе (например, характера вырезывания частичек из просфор во время литургического жертвоприношения) воспринималось как реальное вторжение в божественную сферу, т. е. как величайшее кощунство.

Размышляя об эстетической позиции апологетов уходящего Средневековья, нельзя не остановиться на их отношении к книге, к учению книжному, писателю, книжному языку.

Книга явилась одной из главных причин раскола. Исправление старых книг и попытки внедрения новоправленных книг в церковный обиход привели к отходу традиционалистов от церкви. В книге и вокруг книги в XVII в. так или иначе концентрировались все духовные движения века, в ней и на ее страницах искали они своего оправдания и разрешения. Как и всегда на Руси, книга и в XVII в. являлась средоточием духовной культуры общества, поэтому интерес к ней был высок во всех направлениях умственной жизни, а в самом отношении к книге отразились основные духовные тенденции и конфликты эпохи.

Здесь уже шла речь о некоторых особенностях раскольнической книжности, в частности о сильной фольклорной струе, наполнившей ее и придавшей ей если не новую силу, то какую-то ощутимую весомость и монументальность традиционной христианской идеологии. Другой важной особенностью является возникновение автожитий, в которых личностное начало автора-героя играет большую роль, несмотря на использование их авторами традиционных самоуничижительных формул. Практически все первые расколоучители оставили нам свои «Жития»[23], в которых помимо описания внешних вех своей жизни много внимания уделяли своему духовному миру, важнейшим религиозным проблемам времени, полемике с идейными противниками, апологии «старой веры». Здесь не место анализировать этот жанр[24]. Важно только отметить, что сам факт его появления — свидетельство вторжения новых элементов мышления даже в сознание закоренелых традиционалистов.

Эти элементы во многом определяют и индивидуальные авторские позиции расколоучителей, выраженные ими во вроде бы одинаковых самоуничижительных формулах, но отличающиеся показательными нюансами.

Аввакум доводит до крайнего предела, допускаемого еще печатным словом, самоуничижительного бичевания. Он называет себя ничтож-

нейшим и пакостнейшим из грешников, глупым и ничего не знающим «человеченком», ни к чему не годным (123; 225; 230 и др.). Поэтому он пишет: «Слабоумием объят и лицемерием и лжею покрыт есмь,— наслаждается протопоп словесным самообличением, — братоненавидением и самолюбием одеян, во осуждении всех человек погибаю, и мнеся нечто быти, а кал и гной есмь, окаянной — прямое говно! Отвсюду воняю — душею и телом» (113) и т. п. Он неоднократно подчеркивает и свою необразованность, неученость. За всем этим потоком грязи, слишком уж демонстративно вылитым на себя, ясно проглядывает чуть ли не открытое самолюбование, сознание своей избранности, гордости от своей высокой миссии мученика за веру, учителя и почти пророка. В этом ключе в конечном счете он оценивает и свою писательскую миссию, уподобляя себя апостолу Павлу: «Но аще и не учен словом, но не разумом; не учен диалектики и риторики и философии, а разум Христов в себе имам, яко ж и апостол глаголет: «аще и невежда словом, но не разумом» (110).

До Аввакума у книжников Руси не поднималось так высоко осознание своей личной писательской значительности. У нового защитника старины мы наблюдаем очевидное нарушение традиционных принципов средневековой поэтики и эстетики, несмотря на то что он использует традиционные формулы и даже вроде бы основывается на апостольском авторитете.

С несколько иной позицией встречаемся мы у другого раскольнического «мемуариста», Епифания. «...Но не позазрите скудоумию моему и простоте моей, — молит он читателей своего «Жития», — понеже граматики и философии не учился, и не желаю сего, и не ищу, но сего ищу, како бы ми Христа милостива сотворити себе и людем, и Богородицу, и святых Его. А что скажу вам просто, и вы Бога ради собой исправте со Христом, а мене грешнаго простите и благословите, и помолитеся о мне...»[25]. Епифаний стоит здесь практически на традиционной позиции средневековых книжников. Однако есть и отклонения. От авторской установки его знаменитого тезки конца XIV -начала XV в. эта позиция отличается особым нажимом на принципиальный отказ от светских знаний, наук, просвещения[26]. Если Епифаний Премудрый, как мы помним, был убежден, что книжнику, агиографу необходимо иметь две мудрости — человеческую (науки и искусства) и божественную, то его последователь в XVII в. демонстративно отказывается от «внешней мудрости», не желает ее и не ищет. Позиция инока XVII в. оказывается более близкой к раннехристианским мыслителям II-III вв., чем к классическому русскому Средневековью. И в этом также примета своего времени.

В России XVII в. значительно увеличился напор светских гуманитарных наук. Возникла реальная перспектива не только секуляризации культуры, но и обмирщения Церкви. «Внешняя мудрость» грозила существенно потеснить в общественном сознании мудрость божественную, и практически этот процесс уже совершался в реформированной церкви. Отсюда у традиционалистов возникла резкая защитная реакция на нее — полное неприятие. Точно так же защищали апологеты христианства в период поздней античности свою тогда только зарождавшу-

юся веру от мощного потока «внешней мудрости» античной культуры, обладавшей в то время еще большой силой.

Реакцией со стороны традиционалистов на всевозрастающее влияние западных наук, культуры, языков (латинского, польского) на русскую культуру стали и сознательное обращение к фольклору, активное включение его в книжную культуру (на что уже неоднократно обращалось внимание), борьба за чистоту русского языка, его приоритетное значение.

«Просторечие», каким написаны основные труды Аввакума,— практическое выражение его теоретической установки на защиту родного языка от «посягания» «премудрых» эллинофилов и латинствующих, активно действовавших при дворе Алексея Михайловича, его стремление доказать полное равенство русского разговорного языка с традиционными языками Священного Писания. «...Не позазрите просторечию нашему, — начинает Аввакум свое «Житие», — понеже люблю свой русский природный язык, виршами философскими не обык речи красить, понеже не словес красных Бог слушает, но дел наших хощет». Для Бога важно, не каким языком человек говорит, а что он делает, «того ради я и не брегу о красноречии и не уничижаю своего языка русскаго» (53-54). Порицая ориентацию никоновской церкви на греческие книги, греческий язык, греческое богослужение, Аввакум увещевает царя отказаться от грецизмов: «А кирелеисон-от [27] отставь; так елленя [греки] говорят; плюнь на них! Ты ведь, Михайлович, русак, а не грек. Говори своим природным языком; не уничижай ево и в церкви и в дому, и в пословицах. Как нас Христос научил, так и подобает говорить. Любит нас Бог не меньше греков; предал нам и грамоту нашим языком Кирилом святым и братом его. Чево же нам еще хощется лучше тово?» (159).

С неодобрением относился к «упестрению» славянского языка за счет полонизмов, латинизмов и других иноязычных «лакомств» и инок Авраамий. Никониане, по его мнению, новшествами в языке «лакомятбося на упестренную прелесть», забыв о силе, красоте и величии родного языка. «Мнозиж ныне, гордостию превознесшись, языком словенским гнушаются , въ нем же крестишася и сподобишася благодати Божия, иже широк есть и великославен, совокупителен и умилен, и совершен паче простаго и лятцкаго обретается, и имеет в себе велию похвалу, не токмо от описаний богословских и песней церковных, з греческого им переведенных, но и от божественныя литургии и иных таин» (МдИР 7, 14-15).

Расколоучители, пожалуй, впервые в русской истории так глубоко и полно почувствовали значение охраны отечественного языка[28] для сохранения национальной культуры. Знаменательно, что на закате Средневековья эти идеи возникли и существовали под знаменами религиозной духовности и, более того, в среде консерваторов и традиционалистов. Именно им, а не «ученым мужам» западноевропейской ориентации удалось почувствовать глубинную связь языка с духовными основами отечественной культуры, судьбой которой они были так сильно обеспокоены.

Не случайно поэтому негативное отношение расколоучителей распространяется только на «внешнюю мудрость», в основном проникаю-

щую с Запада, науки же духовные и посвященная им книжность на родном славянско-русском языке продолжают пользоваться в их среде огромным авторитетом. «Всякого добра добрейши суть книжное поучение,— писал Аввакум,— понеже в них обретается живот вечный и радость оная безконечная» (5, 269). С ним полностью солидарен и Авраамий, полагавший, что составленная им книга «исполнена ползы духовныя немалы» и должна спасти «от мерзости запустения» души читателей. Книга в его понимании — «хранилище некое есть духовное, преполнено всякими благодатми и исцеленми духовными» (7, 10). Истинами, содержащимися в ней, книга «возвеселит» читателя, доставит ему духовное наслаждение:

Сего ради зде открыся истинная радость,
Всесветлыхъ писаний неизглаголанная сладость (9).

Понимание книги как хранилища духовных ценностей, имеющих отнюдь не утилитарное значение в человеческой жизни, как священного сосуда духовности, остается незыблемой установкой эстетического сознания староверов, свидетельством их глубокой укорененности в средневековом миропонимании, несмотря на множество элементов нового видения мира, проникших и в их традиционалистски ориентированное мышление.

Далеко не все идеи первоучителей раскола были полностью приняты и поддержаны их единомышленниками — современниками и последователями. Так, теория добровольного мученичества и пропаганда самосожжений, которые к концу XVII — началу XVIII в. превратились в настоящее национальное бедствие, нашли резкого противника в лице раскольника инока Евфросина. В 1691 г. он написал большой трактат «Отразительное писание о новоизобретенном пути самоубийственных смертей»[29], в котором страстно осудил теорию и практику добровольных мучений за веру.

Евфросин называет основных проповедников самосожжений, описывает со слов очевидцев множество случаев этого варварского в его понимании способа коллективного самоубийства и пытается всеми способами убедить своих единоверцев в бессмысленности этой акции.

Резкой критике подвергаются и крайние формы того феномена духовной жизни христиан, который мы условно обозначаем как «эстетика аскетизма». Ссылаясь на свидетельства очевидцев «гарей», Евфросин доказывает, что никакой радости, веселья, неземного наслаждения добровольные мученики и самоубийцы не испытывают. Не с райским пением, как утверждают апологеты этого «подвига», отдают Богу души заживо сгорающие, но с дикими криками боли и ужаса. И если бы дома с самосжигающимися не были накрепко заперты снаружи, то бедные мученики, полагает автор, все разбежались бы. Он ярко описывает одну «морильню», в которой некий старец насильно удерживал группу добровольцев, сначала поддавшихся на его проповедь голодной смерти, а затем с проклятиями, воплями и криками требовавших выпустить их (11-12).

Проповедников «огненного очищения» Евфросин обвиняет в эле-

ментарной богословской безграмотности, бесчеловечности и безнравственности. Он приводит случаи, когда такие проповедники принуждали женщин и дев к сожительству с ними, а затем отправляли их в огненное чистилище (37). Нигде в богословских книгах не сказано, убеждает он наивных мучеников, что за самоубийство они унаследуют царство небесное и спасение. Скорее наоборот, ибо не в компетенции человека определять, сколько ему жить и когда покидать сей грешный мир. Самосжигания, а также крайние формы аскезы, ведущие к телесным страданиям, Евфросин считает происходящими от дремучего невежества, называет «скверным поселянством», «деревенским дурачеством» (48). В духовной безграмотности основной массы раскольников видит просвещенный инок причину популярности этих бесчеловечных актов. В яркой образной форме пропагандирует он книжную мудрость как единственный источник истинных знаний, способных предотвратить бесмысленные издевательства над естеством человеческим. «Вы жил книжных не покопаете, — упрекает Евфросин сторонников самосожжений, — но на малых тетратках[30] почиваете, а мы вам не уверяемся, но болма паче книги уклоняемся. Се бо раскопахом жилу книжную и обретахомъ златый крушець [руду] разумения» (45-46). Только «золотой песок» книжной мудрости может, по мнению образованного раскольника, просветить народ и предотвратить самоубийства.

Новоявленные «пророки», однако, сетует Евфросин, жгут не только людей, но и книги, и иконы (чтобы они не достались никонианам), чем еще больше сгущают тьму невежества (69-70).

Евфросин не только начитанный богослов, но и мастер слова. Он хорошо знает, что на человека действует не только логика доводов, но и эмоциональное содержание словесных образов. Поэтому свои аргументы против самосожжений он подкрепляет и яркими картинами безобразного, отталкивающего зрелища «гарей», когда живая человеческая плоть «кипит» в огне, как некое жуткое варево: «Яко же и в горшке житкое по обычаю кипит и пену вращую горе посылает; сице и их телеса испущаху пены кипящия, не едино видно же, но пестро и различно отключь пены. Яко и есть кровь красен; ов же ужаснее: чернь бо являшеся; инъ бо паки сетовно видение, синъ [синий] бо и помраченъ, еже есть есть шаръ [цвет] бесовскаго видения: инъ желт и бел же другий» (77-78). Перед нами картина, достойная кисти художника-экспрессиониста XX в. В изображении ужасов бессмысленной бойни первой мировой войны наиболее сильные из экспрессионистов, пожалуй, достигали не большей выразительности, чем автор конца XVII в. И живописал он это «окаянное видение» с вполне ясной целью — вызвать острую эмоциональную реакцию читателей, подобную той, какая возникла и у очевидцев этой каргопольской «гари»: «Кто же и кая душа не зжалится и не ужаснется, сицевое окаянство зря?» Целый поток эпитетов-синонимов «бесчеловечности» обрушивает Евфросин на вдохновителей этого «человеконенавистного неблагосердства», клеймя их за «лютость», «злосердие», «жестодушие», «братоненавистее», «безчеловечьство» и т. п. (78). Евфросин выражал гуманистически-просветительскую линию в расколе. В конце XVII — начале XVIII в. ее продолжили основатели старообрядческой Выговской обители (на Выг-озере, в Олонецкой губер-

нии)[31] братья Андрей и Семен Денисовы и их преемники. У выговцев на удивительно высокий уровень были подняты словесные науки. Широко практиковалось изучение грамматики, а в ее составе и «пиитики», а также риторики. В библиотеке Выговской пустыни находился целый ряд известных тогда в России учебников риторики, как отечественных, так и переводных, в частности и «Риторика» Раймунда Луллия[32].

О высокой культуре и эстетике слова свидетельствуют сами сочинения выговцев. И хотя хронологически они выходят за рамки нашего исследования, типологически первые из них тяготеют еще к бурному XVII в., добавляя важный последний мазок к пестрой, но в основе своей единой картине раскола в его духовных и эстетических аспектах. Особый интерес для историка эстетики представляет «Виноград Российский» Семена Денисова (1682-1741)[33] — второго (после его брата Андрея) настоятеля обители. Этот трактат очень характерен для своего времени. В нем выражена квинтэссенция средневекового эстетического сознания практически в чистом виде, т. е. в том виде, какого она никогда не принимала в самой средневековой культуре, но который выражает сущность этого сознания. Сами же формы изложения указывают на новый этап и в культуре, и в эстетическом сознании.

Трактат С. Денисова ставит целью увековечивание памяти и прославление мучеников за старую веру. Во вступлении автор кратко излагает историю утверждения благочестия (христианства) на русской земле, облекая все связанное с ним в эстетическую терминологию. Само благочестие, распространявшееся по Руси после ее крещения, именуется Денисовым как «всепрекрасно всепрекрасное»; князь Владимир утвердил на Руси «всепрекрасныя доброты православныя веры»; от греков пришли на Русь «вся доброты православия, вся красоты церкве, вся благолепия христианская»; «всепресветло многосияннаго православия свет» простерся во все концы Руси (1 об.) и т. п.

На Руси, как мы видели, с древнейших времен, с Илариона и Нестора, вера, христианство, Церковь воспринимались как феномены не только религиозные, но и эстетические. Однако подобного «нажима» на их именно эстетический аспект у собственно средневековых авторов мы не наблюдаем.

Особым украшением Руси стали, по глубокому убеждению автора, монастыри, «небесоподобная красота» которых украшает Россию, как звезды небо. И выражает эту в общем-то не новую на Руси мысль автор с особым риторским изыском, стремясь самой предельно изукрашенной формой выражения убедить читателя в ее истинности: «...и якоже великое сие и великопротяженное небо, звездами пресветлыми яко чудными маргаритами, яко многоценным камением преизмечтанно, всепредивно украшается; тако великопростертая и всепространная Россия, всепрекрасными обительми, всеблаголепными божиими храмами: толь предивно украшена» (1 об. — 2).

Речь выговского писателя переполнена терминами с эстетическими корнями *крас-, свет-, злат-, сиян-, благ—* и усилительными префиксами *пре-, все-, велико-, много-*, которые чаще всего употребляются в смысле *сверх-*. С их помощью он стремится показать, что высшие духовные ценности на Руси с древнейших времен были сосредоточены в

сфере благочестия, святости, православия. Однако из самой формы репрезентации этих ценностей следует, что для С. Денисова (или для тех, к кому он обращался) их эстетический аспект был крайне важен и имел принципиальное значение.

Об этом свидетельствует уже само название трактата: «Предивный и всесладчайший виноград Российския земли...» (1) — так называет он мучеников и святых, пострадавших за веру. С гордостью пишет Денисов, что российская земля «доброплодствовала и облагоухася Российский виноград», т. е. во множестве взросли на Руси святые — «всепресладкия плоды небеснаго саждения». И нет у нас теперь города, в котором не обретались бы мощи какого-либо отечественного святого (3).

Святым, как известно, уделялось огромное внимание на протяжении всей истории Древней Руси[34], их культ стоял в центре церковной и внецерковной жизни русичей. В святых (и в их изображениях, кстати) видели прямых посредников между грешным человечеством и божественной сферой, заступников за людей перед Вседержителем. С. Денисов развивает эту тему, подчеркивая ее эстетический аспект.

Святые, украшая землю, тем самым объединяют ее с небом, соединяют людей и Бога в некое единое тело. Денисов имеет в виду в основном отечественных святых как вышедших из русского народа, т. е. составляющих с ним нераздельное целое. Святые «Российския,— пишет он,— украшающе златоплетенно пределы, земная совокупляху с небесными, человеки Российския с самем Богом всепресладце соединяху, едино тело все благочетанно» (3). Образующаяся посредничеством святых единая общность людей и небесных чинов, этот «дивный и предивный мир всепречудныя сладости, всепрекрасное смешения сообщение», удивительное сопряжение земного и небесного, исполненное «доброты божественныя, благолепия небеснаго» доставляет духовное наслаждение всем его участникам, как людям, так и небесным чинам. Последние «всепрелюбезне воспеваху: Слава въ вышних Богу, и на земли мир, въ человецех благоволение» (3 — 3 об.).

Святые, таким образом, составляют ту необходимую связку, те духовные скрепы, без которых невозможна небесно-земная целостность, всеобщая *гармония универсума*, как космическая *соборность*, то удивительное родство всех со всеми, растворение всего личностного, индивидуального без его утраты, однако, в общей духовной гармонии универсума, в бесконечном духовном ликовании и неописуемом наслаждении.

С. Денисов, один из первых мыслителей постсредневекового периода, пожалуй, наиболее точно и полно выразил сущность универсальной православной *соборности*, вскрыл главный смысл средневековой церковной жизни, которая, не посягая на индивидуальные особенности членов земного сообщества, стремится вывести их на уровень надындивидуального бытия в структуре единого космического Собора. Главным показателем приобщения к этому Собору у Денисова выступает эстетическая реакция его членов — духовное прозрение, усмотрение универсума и всех его элементов в преображенном виде как «прекрасных» и «пречудных» и соответственно ощущение духовной «сладости», наслаждения.

Начертав идеальную картину российского благочестия (которая, как

известно, мало соответствовала реальной действительности), Денисов черными красками живописует Никона как разрушителя этой идиллической гармонии. Этот, по его выражению, «въ России первый неотеризмов родитель» (5 об.) своими новшествами в церковном обиходе (книги, иконы, пение, богослужение) разрушил благочестие, уничтожил «сладость» церковную. Он также «горчайшыя сады насади», такие «прегорькия плоды отрыгну», что, вкусив их, россияне заболели «душами своими» и «едва не умертвишася» (7 об.).

На борьбу за спасение духовного благочестия поднялись мужественные герои, претерпевшие мучения и отдавшие жизни за спасение своего народа от никоновской ереси, удержание его на путях истины. Этим-то героям, новым мученикам за веру, и посвящен труд Денисова, включающий жизнеописания более семи десятков «страдальцев».

Для историка русской культуры особый интерес представляют побудительные мотивы, заставившие писателя взяться за этот непростой труд. Как и большинство его предшественников-агиографов, Денисов стремится спасти от забвения имена и подвиги мучеников за веру. Показательно, однако, что аналогию им он усматривает не в подвигах раннехристианских мучеников, а в деяниях античных героев. Если кто наречет новых мучеников «всехрабрыя Ахиллесы, не погрешит, аще мужественныя Екторы именует, не погрешит; аще великосильныя Сампсоны глаголет, не будет посмеятелен» (13). Образованному настоятелю старообрядческой обители Нового времени подвиги первых христианских мучеников представлялись, видимо, уже недостаточно убедительным и ярким аналогом для восхваления деяний и героизма последних апологетов Средневековья. Парадоксы непредсказуемого исторического пути культуры заставляют одного из хранителей средневековой христианской традиции обратиться за аналогией героизма как раз к тому пласту истории культуры, в борьбе с которым и сложилась эта традиция и который уже в новом ренессансном обличье составлял теперь важную часть новоевропейской культуры, против проникновения которой на Русь боролись старообрядцы. Новое сознание и мышление дают о себе знать даже в самых, казалось бы, незыблемых основах традиционализма.

Подвиги мучеников за «старую веру» представляются Денисову «предивным зрелищем» и «всекрасным удивлением» не только для людей, но и для ангелов. Однако не столько их красота, сколько страдания, перенесенные мучениками, заставляют автора начать «настоящее историческое словотечение» и «руку бренную воздвизающе, трость неодушевленную двизателне поостряют къ написанию» (13).

И византийское христианство, и древнерусская книжность никогда не были безразличны к страданиям людей. *Сострадание* и *милосердие* всегда составляли ядро христианской этики. Однако выдвижение страдания реальных героев в качестве одного из главных мотивов писательской деятельности представляется мне новым шагом на отнюдь не прямых путях развития и нравственности, и эстетического сознания.

Итак, второе и третье поколения расколоучителей в лице своих наиболее образованных представителей (Евфросина, Семена Денисова), внешне отстаивая традиционные позиции Средневековья, внутренне все глубже и последовательнее проникаются духом Нового времени, и

прежде всего на уровне эстетического сознания. В самом складе и строе их мышления мы все чаще усматриваем черты, в чем-то подобные то ренессансным, то маньеристским, то барочным чертам западноевропейской культуры. И хотя Русь развивалась своим собственным путем, ее история культуры не знала ни Ренессанса, ни маньеризма, ни барокко, отдельные черты этих в какой-то мере универсальных форм развития духовной культуры, основывающейся на христианском мировоззрении, неизбежно возникали и на ее почве. Более того, их не удалось миновать даже самому консервативному направлению в духовной культуре того времени — расколу.

Расколоучители XVII в. поставили многие точки над «i» в средневековой эстетике, довели до логического конца многие ее линии и этим как бы высветили их для нашего сознания. Но в целом их направление не имело исторической перспективы. Они подвели черту под прошлым, а будущее зарождалось в иных уровнях и движениях русской культуры второй половины XVII в.

Примечания

[1] Подробнее см.: *Олеарий.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906; Путешествие в Московию барона Августа Мейерберга // ЧОИДР. Т. 3. 1873; *Павел Алепский.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVIIв.// ЧОИДР. Т. 3. 1898; Сказания современников о Димитрии Самозванце. Ч. 2. СПб., 1859.

[2] Подробнее см.: МдИР. Т. IV. С. 179-206; *Кириллов И. А.* Правда старой веры. М., 1916; *Никольский Н. М.* История русской церкви. М.; Л., 1931. С. 131-132; *Зеньковский С. А.* Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. Мюнхен, 1970.

[3] Подробнее о нем и его деятельности см.: *Каптерев Н. Ф.* Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев Посад, 1909.

[4] Очерки русской культуры XVII века. Ч. 2. М., 1979. С. 305-306.

[5] В науке существует точка зрения о «внешнем «грекофильстве» патриарха», которое «служило надежным прикрытием его тайного «латинства»» *(Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII века. С. 318). Трудно, однако, согласиться с тем, что Никон сознательно стоял на этой позиции.

[6] Инок Епифаний писал, сидя в земляной тюрьме в ожидании казни, что антихристов предтеча Никон «посадил на печатный двор врага Божия Арсения, жидовина и грека, еретика» *(Барсков Я. Л.* Памятники первых лёт русского старообрядчества. СПб., 1912. С. 229); инок Авраамий убежден, что современные греки, на которых ориентируется Никон, — еретики, так как «соединились с римским костелом» (МдИР 7, 5); той же точки зрения придерживались и Аввакум (МдИР 8, 29), и автор «Жития боярыни Морозовой, княгини Урусовой и Марьи Даниловой» (МдИР 8, 144).

[7] «И елико ты нас оскорбляеши больши и мучишь, и томишь, — пишет он к Алексею Михайловичу, — толико мы тебя любим, царя, больши и Бога молим до смерти твоей и своей о тобе и всех клянущих нас: спаси, Господи, и обрати ко истинне своей» (ЖА 198); «Како о вас (никонианах. — *В. Б.*) не плакать? Плачю, рече, яко взял вас живых диавол и не вем, где положити хощет: яве есить, сводит в преглубокий тартар и огню негасимому снедь устрояет» (там же. С. 139).

[8] «Покой большой у меня и у старца милостию Божиею, — с горькой иронией

писал Аввакум, — где пьем и ядим, тут, прости Бога ради, и лайно испражняем, да складше на лопату, да и в окошко» (ЖА 223).

[9] Вспомним многие полотна на религиозные темы Эль Греко, Риберы, Сурбарана, Мурильо и других испанских живописцев того времени.

[10] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности. II-IIIвека. С. 134-136.

[11] См.: *Робинсон А. Н.* Жизнеописания Аввакума и Епифания: Исследование и тексты. М., 1963.

[12] См.: *Барсков Я. Л.* Указ. соч. С. 229-262.

[13] Там же. С. 233.

[14] Там же. С. 252-253.

[15] На этот же феномен указывает фактически и А. Н. Робинсон, обозначая его как «метод материализации «видений» в «Житии» Епифания (см.: *Робинсон А. Н.* Жизнеописания Аввакума и Епифания. С. 72-74).

[16] *Барсков Я. Л.* Указ. соч. С. 255.

[17] Там же. С. 236.

[18] Аввакум привел здесь в народной транскрипции библейские имена Пентефрия и Далилы.

[19] См.: *Барсков Я. Л.* Указ. соч. С. 237-238.

[20] Вспомним аналогичный мотив у Зиновия Отенского.

[21] *Бороздин А. К.* Протопоп Аввакум: Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII веке. СПб., 1900. Приложение. С. 38.

[22] По поздней византийской традиции, к которой и обратились никониане, троеперстие — символ триединства божественных ипостасей.

[23] Помимо специальных «житий» Аввакума и Епифания можно и большое «Послание из Пустозерска к сыну Максиму» Федора Иванова отнести к этому жанру.

[24] Ему, в частности, достаточно внимания уделено в книге А. Н. Робинсона «Жизнеописания Аввакума и Епифания».

[25] *Барсков Я. Л.* Указ. соч. С. 229; эту же просьбу он повторяет и в начале второй части «Жития» (см. там же. С. 240).

[26] Подробнее эта позиция расколоучителей прослежена в статье: *Успенский Б. А.* Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси. С. 211-213.

[27] От греч. Κύριε ἐλέησον (Господи, помилуй).

[28] В борьбе с латинскими и греческими влияниями первые расколоучители не делали принципиального различия между русским (разговорным) и славянским (книжным) языками, стремясь к созданию на их основе единого национального языка. Следующий радикальный, но неудачный шаг в этом направлении предпринял, как известно, современник старообрядцев — работавший в России хорватский мыслитель Юрий Крижанич.

[29] Отразительное писание о новоизобретенном пути самоубийственных смертей, сообщение Х. Лопарева // ПДП. Вып. 108. 1895 (цит. по данному изд. с указанием в скобках номера страницы). Анализ этого трактата см.: *Елеонская А. С.* Русская публицистика втор. пол. XVII века. М., 1978. С. 186-231.

[30] Такие «тетратки» с посланиями ссыльных расколоучителей были очень популярны среди первых староверов.

[31] См.: *Филиппов И.* История Выговской пустыни. СПб., 1862.

[32] См.: *Дружинин В. Г.* Словесныя науки в Выговской пустыни. СПб., 1911. С. 25; а также *Понырко Н. В.* Учебники риторики на Выгу // ТОДРЛ. Т. 36. 1981. С. 154-162.

[33] Виноград Российский, или Описание пострадавших в России за древнецерковное благочестие, написанный Симеоном Дионисиевичем (князем Мышецким). М., 1906 (цит. по этому изд. с указанием в скобках номера листа).

[34] См. специальную работу: *Федотов Г. Н.* Святые Древней Руси. Нью-Йорк, 1959.

Глава 8

На пороге Нового времени

К новому символизму

Рассматривая эстетические представления расколоучителей, я уже отмечал, что они остро ощутили наметившийся в их время кризис средневекового символического мышления и пытались, часто внесознательно, помешать этому процессу. Указывалось также, что кризис начался еще в XVI столетии, когда древние, несколько столетий питавшие культуру символы стали дробиться на множество мелких символико-аллегорических образов, эмблем, условных знаков, рассчитанных на герменевтическую эрудицию, интеллектуальную гимнастику, а не на сверхразумное проникновение в глубь символа, в иные духовные измерения.

В XVII в. кризис обострился за счет утверждения в культуре и эстетике секуляризаторских тенденций, ориентировавших человека на чувственно воспринимаемый мир как на почти суверенный феномен бытия и самоценный и конечный объект восприятия, а не как лишь на систему символов и грубых образов мира иного. Эта тенденция с наибольшей силой выразилась в художественной практике — в литературе, живописи, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и отчасти, как мы увидим далее, в теории искусства.

Ощутили этот кризис не только расколоучители, но и крупнейшие мыслители других ориентаций в культуре того времени, и реагировали на него практически одинаково. Воспитанные в средневековых традициях люди XVII в. не представляли себе иного способа мышления, кроме символического, когда дело касалось высших духовных сущностей, и стремились всеми силами сохранить его. Реализация этих стремлений происходила у них, однако, по-разному и объективно вела далеко не всегда к тому, на что они, может быть, рассчитывали.

Всмотримся в характер Аввакумова символизма. Вот он берет стих из 103-го псалма: «Горы высокия — еленем, камень — прибежище заяцем» (103, 18), — и толкует его. «Елени» [серны] — это пустынники, Христа ради уходящие в леса и горные ущелья; камень — церковь, зайцы — православные христиане. «Яко зайчик под камень хоронится от совы и от серагуя и от псов, наветующих ему, тако и христианин, в церковь приходя, избывает душегубителя дьявола и бесов» (ЖА 267-268).

Другой стих из этого же псалма: «Положи тьму и бысть нощь, в них же пройдут вси зверие дубравнии» (103, 20). Перечислив хищников,

выходящих ночью на охоту, Аввакум разъясняет: «нощь — неведения божия; без солнца — праведного Христа — во тьме неверия всяк, яко зверь, шатается, ища, яко волк, сожрати искренняго» (268).

Еще некоторые традиционные христианские символы в интерпретации Аввакума: горлица — «сия птица образ носит хотящих наследовать спасение»; гора Сион — образ церкви — «упокояет нас от житейских волн» (МдИР 8, 9; 11) и т. д. и т. п.

Уже из этих нескольких примеров видно, что среднековый символизм, который Аввакум всячески стремится сохранить в неприкосновенности, утрачивает у него традиционную абстрактную сухость и возвышенность и наполняется какой-то новой жизнью и энергией, влитой в него мощным фольклорным началом.

Обращает на себя внимание также свобода и даже произвол в символических толкованиях Аввакума, усмотрение в одном символе ряда значений, иногда противоположных. Лев у него, например, одновременно символ Христа и Антихриста. «Злобы ради и умысла подобен лев антихристу, за образ же царский и владыческий подобен лев Христу, сыну божию, и по многим тайнам сокровенным» (ЖА 269).

Признание многозначности символа — вообще характерная черта русского позднесредневекового религиозно-эстетического сознания, как и большая свобода толкования символов, хотя тенденция это восходит, как мы помним, еще к ранним отцам Церкви. В одной из поздних редакций Азбуковника приводится толкование символической (аллегорической фигуры старца в короне и красной одежде, помещенной в особо выделенном темном пространстве в нижней части композиции «Сошествия святого Духа на апостолов». Азбуковник разъясняет: «Человек есть весь мир, а еже старостию одержим, то суть престарелся адамовым преступлением, а еже в месте темне — преже бяше весь мир в неверии; риза же червлена, приношение к бесом кровных жертв», царская корона — знак царствовавшего в мире греха, 12 свитков в руках — 12 апостолов, просветивших весь мир[1]. И далее автор статьи приводит совершенно иное толкование этой фигуры, данное немецким ученым, жившим в России в XVI в., Николаем Булевым как вполне равноправное. В нем старец осмысливается как символ Христа. «А еже стар, сие являет, яко сын есть равен и свечен отцу. А еже седит в месте темне, сие являет, яко никто же весть, иде же есть бог», красная одежда — знак искупительной крови Христа, корона — символ его царского достоинства и т. д.[2] Приведя эти два противоположных толкования одной и той же фигуры, автор Азбуковника не отдает предпочтения ни одному из них, а просто предлагает оба читателю. Так же практически поступает и собор 1667 г., приводя различные толкования слогов «Алли-луйи» разными отцами Церкви.

Символизм в русской культуре XVII в. превращается в одну из наиболее емких форм утверждения своеобразной *полисемии культуры*, которая пытается с его помощью как бы подвести под один знаменатель разнопорядковые явления, придать видимость целостности тому, что уже таковой не составляет. И в этом направлении работают практически все противоборствующие друг другу по иным линиям силы культуры — и крайние консерваторы-раскольники, и умеренные грекофилы,

и новаторы-латинствующие. При этом нередко случается так, что тем или иным мыслителям приходится объяснять (и тем самым утверждать) символы, неадекватные их личной позиции в культуре, их внутренней установке.

Создатель пышной панегирической поэзии, придворный вельможа, «упестривший» своим творчеством русскую литературу того времени, Симеон Полоцкий напоминает читателям древнюю символику простых белых одежд:

В белых древле одеждах в храм Божий вхождаху,
белу совесть имети пред богом учаху. (РСП 155)

А апологет традиционной аскезы и простоты, сидящий с одним «гайтаном» на шее в земляной тюрьме Аввакум размышляет о символике «пестрых» одежд Богородицы в стихе 44-го псалма «Предста царица одесную тебе, в ризах позлащенных одеяна и преиспрещена». Первый расколоучитель полагает, что многоцветные «ризы» Богоматери означают множество добродетелей, которыми она украшена (МдИР 8, 25-26). «Соузник» Аввакума Федор Иванов считал «ризы» символом правой веры, заповедей добрых дел, «высшего богословия» (6, 188).

Эти парадоксально звучащие в устах строгих ригористов старой веры и противников мирской «пестроты» толкования особенно наглядно показывают, что и в сознании апологетов Средневековья происходили необратимые сдвиги в направлении главных тенденций развития культуры; и, напротив, новаторы типа Симеона Полоцкого не спешили порывать с вековыми традициями.

Богатую пищу для символических интерпретаций давала на последнем этапе русского Средневековья художественная культура, смело вводившая в сферу духовной деятельности новые формы, образы, понятия. Все они требовали для своего узаконивания в рамках средневекового сознания символической экзегезы, установления семантических связей с традиционным полем духовных архетипов. Соответственно и многие традиционные символы и знаки после никоновских реформ несколько изменили свою семантику или получили дополнительные значения. В целом для символизма XVII в. характерны интенсивная семиотическая подвижность, вариабельность, бесконечное дробление исходных символов на множество мелких семантических единиц.

В связи с особым ростом в культуре внимания к роскоши, богатым и драгоценным материалам возрастает интерес к символике драгоценных камней. Азбуковники редакций XVII в. уделяют ей много места, разрабатывая на русский лад традиционные идеи византийцев, в частности Епифания Кипрского[3].

Символическое мышление стимулировало и изобразительное искусство, вводя новые иконографические элементы, схемы или существенно видоизменяя старые.

Собор 1667 г., занимаясь вопросами иконографии, разъяснял, например, символику молитвенных жестов. С благословляющей рукой со сложенными перстами собор предписывает изображать только Христа, ибо этот жест означает не моление, «но токмо исповедание веры явля-

ет». А «истинное моление изобразуется» лишь «простертыми руками»[4] (видимо, как у фигур деисусного чина).

Тот же собор запрещает писать Саваофа в образе старца, а «Новозаветную Троицу»— в виде Саваофа, Сына в его чреве и голубя (Святого Духа) между ними, как никогда не являвших себя в таком виде, т. о. выступает против этих конкретных символико-аллегорических изображений. Между тем они были широко распространены в художественной практике того времени.

С другой стороны, такой ортодоксальный мыслитель, хотя и с западнической ориентацией, как митрополит Ростовский Димитрий, активно пропагандирует подобный тип аллегорических образов. Не затрагивая изображения Новозаветной троицы, он в ангелах традиционной ветхозаветной Троицы склонен видеть конкретные ипостаси — Отца, Сына и Духа Святого (ДмР 2, 280). Более того, даже в изображении старца Ноя с голубем и оливковой ветвью в руках он усматривает символическое изображение Троицы. «Образ се есть ветхаго денми Бога Отца; ибо от него яко от корене масличнаго масличная ветвь, Сын родися, и Дух Святый яко голубь исходит» (283).

Вообще Димитрий Ростовский был одним из наиболее активных и сознательных сторонников символизма в XVII в. Будучи человеком высокообразованным, он хорошо знал взгляды родоначальника христианского символизма Дионисия Ареопагита и активно опирался на них в своих рассуждениях.

Золотая монета, например, представляется ему хорошим символом Троицы. Своим блеском она напоминает «неизреченное сияние» Троицы, а округлостью формы — ее безначальность и бесконечность; любовь людей к золоту символизирует их влечение к божеству (286). Закономерность подобного символизма он объясняет в ареопагитовском духе. «Обыкло бо Священно писание и учители Творца часто сотворенным вещам уподобляти, и имена сотворенных вещей Богови приписовати, называющи его ово огнем, ово солнцем, ово морем, ово златом» не потому, что Бог всем этим был, а для того, чтобы человек разумный, рассматривая эти вещи (= образы), «как по степеням ступая, приходил к познанию самаго Творца», его бесконечного совершенства (285).

Собор 1667 г., не принимая подобного типа символизма в изобразительном искусстве (здесь он отстаивал классические византийские традиции), активно опирается на него при истолковании музыкально-поэтического материала богослужения. Ангельская песнь в новой, никонианской редакции звучит: «Аллилуйа, аллилуйа, аллилуйа, слава тебе, Боже», что, по мнению собора, симолизирует тринитарный догмат. Тройной повтор слова «аллилуйа» (древнееврейское «хвалите Бога») означает три ипостаси Троицы, а его четвертый повтор в русском переводе — их единство в Боге. Та же символика и у песнопений: «Святый Боже, святый крепкий, святый бессмертный, помилуй нас» (первый член — ипостась Отца, второй — Сына, третий — Духа; единственное число глагола помиловать — единство ипостасей) и «трисвятой песни» — «свят, свят, свят, Господь Саваоф»[5].

В только двукратном повторении «аллилуйи» староверами собор видит непонимание ими тринитарного догмата. Расколоучители, как из-

вестно, в этом же обвиняли никониан, по-иному толкуя это песнопение. По их мнению, четырехкратное повторение одного и того же восхваления Бога (три раза по-еврейски и один раз по-русски) означает утверждение четырех ипостасей, т. е. явную ересь.

Для нас здесь важно, что сам принцип символизма, притом достаточно произвольного в деталях и устойчивого в основных архетипах, остается незыблемым для всех основных борющихся партий в духовной культуре XVII в.

Приведу еще несколько характерных примеров символического мышления этого времени, помогающих лучше разобраться в его художественной культуре. Важным символом христианской культуры был *хлеб*. Не случайно именно он пресуществляется в святую плоть Христову. Сильвестр Медведев в сочинении «Хлеб животный», посвященном евхаристическому таинству, разъясняет символику пяти хлебов, которыми Иисус, по Евангелию, накормил множество людей, последовавших за ним в пустыню (Матф. 14, 17-21). Пять хлебов — это : 1) «хлеб животный» — сам Христос, передавший человечеству таинство Евхаристии; 2) хлеб словесный — «глагол Божий»; 3) хлеб небесный — «святые Божии, благоугодившие ему»; 4) хлеб ангельский — ангельское служение и песни, воспеваемые ими к Богу; люди приобщаются к нему хвалением Бога, святыми песнопениями и добрыми делами; 5) хлеб насущный — пища для питания плоти (Прозор. 422-423). Все они необходимы для нормальной жизни людей, поэтому и обозначаются важнейшим в жизненном обиходе словом *хлеб*.

Другим значительным символом средневековой культуры была *гора*. Не случайно стилизованное изображение ее занимает видное место в древнерусской иконописи. Реальная устремленность горы как некоего произведения земли от своего производителя к небу была рано осмыслена как некое указание на духовное восхождение, на устремленность от низшего, несовершенного к высшему, абсолютному. В христианстве главными символами духовности стали легендарные горы Синай (на которой Моисей получил «скрижали завета», т. е. первый закон) и Фавор (место «преображения» Христова). В XVIIв. символика горы сохраняет свое видное место в системе символического мышления. В «Слове на Преображение» Карион Истомин осмысливает гору именно как символ восхождения к Богу, к истине. На горе «свет Христос присно сияет», но восхождение туда по силам далеко не каждóму, но только в чистоте сохраняющему сердце; «без восхождения же на ону гору никто же улучит спасения». Гора осмысливается Карионом, а в этом он продолжал традиции классического Средневековья, как антитеза *городу*, - символу суетной жизни, мелочных помыслов и устремлений, господства греха и беззаконий. Город духовно слеп, гора зряча. Преображение Господне можно узреть только вне города — «на горе в пустыни», где царит «тишина велия» (Браил. 392). В том же духе понимает символику горы и Симеон Полоцкий. Для него земная гора — символ горы духовной, устремления к горнему миру. Моление Иисуса на горе — знак нам «горе имете сердца во время молитвы, а не по земле мыслию пресмыкатися» (ВД 432об).

Интересный аспект этого символа, вернее, его семантической свя-

зи с другим, оппозиционным — *бездной* находим мы у Аввакума. Бездна в средневековой традиции — антитеза горы , неба; это устойчивый символ ада. В бездне обитает сатана, ибо из-за гордости своей он, как писал Ермолай-Еразм, «бысть свержен с небес в бездну и вместо архангела дьявол наречен»[6]. На иконах бездна обозначается как пещера внутри горы, как ее чрево. Гора и бездна в средневековом сознании были неразрывно связаны. Эту связь хорошо ощущает и Аввакум, но толкует ее в несколько неожиданном аспекте, что придает оппозиции *гора-бездна* новую семантику.

Разъясняя восьмой стих 41-го псалма «Бездна бездну призывает во гласе хлябий твоих», он пишет: «Бездна — Христос, Сын Божий, бездну — Отца своего: понеже Христос всегда моляшеся на горах святых, уединяяся от человек...» Слово *бездна* Аввакум понимает здесь как бесконечность, неисчерпаемость. Такое значение оно имело и в Средние века. Однако в контексте его фразы гора , на которой одна бесконечность взывает к другой, приобретает какое-то новое, уже выходящее за границы средневекового значение.

Уже в петровское время, но в традициях Древней Руси Ионникий Лихуд, один из первых руководителей Славяно-греко-латинской академии, дает символико-аллегорическое толкование изображения Премудрости (Софии), которую он отождествляет с Богом Словом и Сыном Божиим. Огневидные одежды он понимает как символ огня и света. Огонь «всякаго существа чистейшь и светлейший, еже убо вся очищает, осиявает и просвещает яко-же в сребре и в злате явлено есть»[7], а видимый свет — образ божественного света. Последний Ионникий в традициях своего времени разделяет на сущностный — «всудствующий в Бозе...естественный, существенный, безначальный, страсленный и соприсносущный» — и на благодатный, данный по благодати святым и праведникам. Крылья у изображения Софии Сына Божия означают царский характер его величества; девичье лицо Мудрости — «яко да покажет девство быти житие ангельское, небесное и Богу любезное»; семь столпов престола — символ семи таинств христианской Церкви и т. п. [8].

Если мы сравним это толкование с подобным же, приписываемым Максиму Греку[9], то увидим, что последнее лаконичнее, строже и определеннее. У Лихуда традиционная символика как бы тонет в новых смысловых импровизациях, отступлениях, в излишне перегруженной словесными украшениями речи. При чтении подобных «витийств» невольно возникают ассоциации с эстетикой западноевропейского барокко. И они здесь не лишены оснований, хотя я не сторонник перенесения основных характеристик стилей и направлений европейской культуры на русскую почву. У нас культурно-исторический процесс развивался в целом по-своему, но, естественно, не в полной изоляции от соседних культур. Нельзя недооценивать, в частности, сильнейшего влияния католической Польши, а в ее лице и всей Европы на русскую культуру XVII в. Не следует сбрасывать со счетов и некоторую типологическую общность различных культур при переходе от средневекового этапа к следующему, хотя не стоит ее и абсолютизировать.

Показательно, что барочные элементы в символизме греков Лихудов, конечно, не следствие прямого влияния польской культуры. Это же

относится и к другому грекофилу — Епифанию Славинецкому, символизм которого, пожалуй, уже покинул лоно Средневековья и приобрел новые качества, присущие в большей мере барочной эстетике. Епифаний, как писал исследователь его творчества В. Певницкий, был склонен «к отысканию во всем таинственного или прообразовательного смысла» — в явлениях природы, в истории, в Святом Писании. Весь универсум переполнен для него символами, его мысль постоянно наталкивается на них и стремится дать им объяснение. Поэтому его речи «все проникнуты символизмом и переполнены изъяснениями разных символов». Толкования эти часто «произвольны или уже слишком общи», но за ними стоит страстное желание мыслителя проникнуть в сущность этих бесчисленных символов, докопаться до их сокровенных оснований[10].Опираясь на византийских богословов каппадокийско-александрийской ориетации, он в своем плетении герменевтических словес идет, пожалуй, еще дальше. Чувствуется, что ему доставляет наслаждение сама игра ума, отыскивающего все новые и новые смыслы и значения в уже вроде бы известных символах. В этом эстетизме символического мышления, а он, как мы убедились, был присущ всей культуре второй половины XVII в., как нельзя яснее сказались черты Нового времени и нового эстетического сознания.

С символизмом западного ренессансно-барочного типа встречаемся мы в компилятивных или переводных сочинениях молдавского ученого, работавшего в Москве, Николая Спафария. Автор, задавшись целью познакомить русского читателя с западноевропейской наукой, вводит его в мир символов средиземноморско-европейской культуры, формировавшийся на протяжении более двух тысячелетий. Его книги пестрят сотнями имен легендарных и реальных мудрецов, ученых, писателей, правителей, полководцев от античности до XVII в., с суждениями, идеями, высказываниями которых Спафарий знакомит русских читателей. Видное место среди них занимает и символико-аллегорическая тематика.

В «Книге избраной вкратце» он, например, рассматривает тело человека в качестве символа земли. Сердце или голова означают в нем восточные страны, «нижайшая часть плоти» — западные, правая рука — южные, а левая — северные. «Средина же от сих частей — сердечная земля, высока бо есть и плотска и на все случившееся приятелна и отвсюду помыслами населяема, аки водами обливаема и наводняема» (Спаф. 42).

«Книга о сивиллях» посвящена изложению пророчеств древних сивилл о Христе, т. е. особому роду символов, разрабатываемых христианством с первых веков его существования. В книге «Арифмологиа» числовая символика подведена под всю известную с древнейших времен «премудрость», в которой главное место занимает афористически изложенное этическое учение («философия ифика»). При этом идеи античных мыслителей и ближневосточных мудрецов, христианские догматы и заповеди, элементарные представления обыденного сознания рассматриваются как единое целое во всеобъемлющей системе числовых символов.

«Девять суть чини аггельстии: серафими, херувими, престоли, гос-

подства, силы, власти, начала, аггели, архаггели. Девять суть мусы: Каллиопи, Клио, Евтерии, Фалиа, Мельпомени, Ерато, Терпсихори, Поломниа, Ураниа» (87). Семь свободных художеств, пять органов чувств, семь мудрецов, семь планет, четыре стихии, четыре времени года, «четыре века мира: златый век, сребряный, медный, железный», четыре евангелиста, семь дней творения, десять заповедей, семь церковных таинств, три сирены (мифологические существа), три циклопа и т. д. и т. п. (88-89). «Един есть Бог. Един есть Христос. Единая вера. Единокрещение» (107). Больше всего места в «арифмологии» занимает числовая классификация нравственных правил и афоризмов «житейской мудрости». Значение не всех из них сегодня до конца понятно.

Наиболее многообъемлющим и многозначным в «арифмологии» оказывается число три. Под его знаком выступают и многочисленные мифологические образы, и философские и этические понятия, и сведения различных наук. Множество самых разнообразных явлений упорядочено в этом трактате по триадам. Есть здесь и понятия художественной культуры.

«74. Три художества словесная: грамматика, диалектика, риторика...

78. Три образа словес: великий, средственный и смиренный...

87. Три виды живописания: ионический, асиатический, аттический.

88. Три знамя меры: начало, средство, конец.

89. Три суть во всех делех художества: устремление, умножение, совершенство...

92. Три части басням: предложение, наляцание и надвращение.

95. Три роды столпов каменных резати: дарический, ионийский, коринфийский» (105-106).

Числовая символика была хорошо известна и в Древней Руси по патристике, но там она ограничивалась небольшим набором чисел и их значений. С «арифмологией» Спафария в русскую культуру входила фактически целая популярная в Западной Европе Средних веков наука чисел в совокупности ее метафизического и символического аспектов.

Спафарий ввел в русскую культуру и еще один класс символов, которым он посвятил «Книгу иероглифийскую». Речь в ней идет о визуальных символах, берущих начало от египетского пиктографического письма, которые он обозначает как *иероглификон*.

Вознеся похвалу времени как высшему и наиболее почитаему учителю, автор трактата сообщает, что оно сохранило нам древнейшие знания в удивительной, живописной форме — «обаче прекрасно, удивительно и неуравняемо есть живописание то предревнее нарицаемое иероглификон, сиречь священноваятельное и египтийское» (126). Суть этого письма сводится к созданию системы изобразительных (изоморфных) знаков, наделенных определенным (небуквальным) смыслом, который доступен только посвященным — «живописаху тогда зверя, или птицу, или древо, или что ино, и в том истолковашеся, ино сокровенное учение». Таким способом древние передавали тайное учение, постичь которое удавалось далеко не многим (127).

В иероглифийских символах была заключена мудрость древнейше-

го народа египтян. У них учились философии и богословию греческие мудрецы Пифагор, Платон и другие, а также Моисей, Давид, Соломон и иные пророки. Библейские притчи автор «Книги» возводит по характеру передачи информации к египетскому иероглификону, усматривая в них один и тот же семантический тип. Притча является таким же «словом сокровенным», как и иероглификон, обладает переносным значением — «еже ино что знаменует делом, а не то еже глаголеться словом. И толико от иероглификон разделяется притча, елико иероглификон есть яко притча немая и не глаголющая» (127).

Именно этот схожий тип символизма египетской пиктографии, правила чтения которой были утрачены, и библейской притчи привлекал к письму древних египтян постоянное внимание христианских мыслителей от первых отцов Церкви до образованных просветителей России XVIIв. уровня Николая Спафария.

Главный смысл иероглификона автор «Книги иероглифийской» усматривает в *сокровенности* знаний, которая как бы повышает их значимость. «Егда же всем тайно есть, тогда удивительно и чудно, паче же еже общее, то и небрегомо бывает» (128).

Изложив философско-богословскую (со ссылкой на отцов Церкви и античных философов) концепцию триединого Бога, Спафарий разъясняет значение некоторых иероглифийских символов. При этом египетские, в его понимании, изображения символизируют идеи христианской (как общечеловеческой) религии, а древнееврейские мудрецы, греческие поэты и философы и отцы христианской Церкви предстают на страницах «Книги» единомышленниками, теоретиками *единственного истинного учения* о Боге и мире — *христианского*, но понимаемого уже не в узкосредневековом значении этого термина.

Показательно толкование пиктограммы «глаза» как образа Бога: «Сего ради и египтяне наши... егда хотяху бога знаменовати, око на персе жезла писаху, неусыпаемое бо око божие, яко пишет Василий Великий. И яко Омир творец глаголет: солнце еже всяческая видит и вся слышит. И Фалис вопрошен, аще может кто глаголати и утаити от бога. Он же отвеща: не токмо глаголати, но и помыслити и утаити от бога не может, всябо яко апостол пишет явленна пред ним» (130). Эта символика «ока» не противоречит одному из древнеегипетских значений[11]. Для нас здесь важно, что для ее подтверждения автор привлек представительный синклит антично-христианских авторитетов.

На примере египетской или принимаемой за таковую иероглифики Спафарий, опираясь на западноевропейские учения, выводит символизм на некий новый, универсальный уровень, преодолевающий ставшие уже узкими рамки средневекового символизма. Не случайно поэтому он обращается к самым древним доступным ему символам — древнеегипетским и называет время «мудрейшим» учителем (125). Он как бы пытается отыскать первосимволы, архетипы более позднего и эллинского, и древнееврейского, и христианского символизма и усмотреть в них некие общечеловеческие, универсальные смыслы. Естественно, что реально это ему, как и автору оригинального западного текста, который он перелагает, не удается, он остается на уровне символико-аллегорического мышления своего времени, но сама попытка отыска-

ния универсальных символов крайне интересна и показательна для научного мышления и эстетического сознания XVII в.

Со ссылкой на раннехристианского историка Евсевия Спафарий приводит антропоморфное аллегорическое изображение Бога, которое он считает «прекрасным живописанием иероглифийским» (131). Изображение человека в синей одежде со скипетром в правой руке, с поясом, усыпанным звездами, в левой и с пером на голове толкуется в традиционно-аллегорическом плане. Перо означает высоту и непостижимость создателя мира — Бога. «Перо бо всегда высоту знаменует». Образ человека означает, что он «есть животодавец». Синий цвет одежд знаменует его принадлежность к небу, скипетр в руке — его власть (царство) над миром, пояс означает связь, которой он весь мир соединяет, — «живот и смерть, связание и решение». Звезды на нем — символ «зодиакона» (131).

В таком же плане толкуются в «Книге» и некоторые другие, восходящие к антично-эллинистическим временам символико-аллегорические изображения, в целом не имеющие никакого отношения к древнеегипетской иероглифике, но получившие в связи с таким их обозначением в культуре XVII в. новый, и прежде всего эстетический, смысл.

Изображение козлоногого Пана с «седмитростной» свирелью толкуется как символ Вселенной; человека с золотым кругом и в пестрой одежде — как символ Мира; птицы Феникс — как символ солнца; «василиска змия» — как образ века.

Не вдаваясь здесь в подробное изучение этих символов и их происхождения, следует подчеркнуть, что по характеру символико-аллегорического мышления «Книга иероглифийская» Спафария как нельзя лучше соответствовала самому духу и уровню русского символизма второй половины XVI — XVII в. В ней, как и в других книгах Спафария, а также в учебниках грамматики, риторики, музыки, арифметики, появившихся в XVII в., Россия обрела учебное пособие по символическому способу мышления именно того типа, который получил широкое распространение в то время и который далеко вышел за рамки средневекового символизма.

Словесность

Словесные искусства занимали видное место в культуре второй половины XVII в. и интерес к ним, к самому слову, к языку был очень высок. Из западных окраин российской ойкумены — с Украины, из Белоруссии, Литвы в Москву начала активно проникать латынь как язык европейских наук и богословия. Православно ориентированные деятели русской культуры, боровшиеся за ее подъем на основе византийско-афонского духовного наследия, противопоставляли «еретической» латыни греческий язык, как истинный язык православия. Эти тенденции в свою очередь сталкивались с главной для Московской Руси линией на утверждение культурно-религиозной правомочности славянского языка. Внутри ее существовало сразу несколько ориентаций: на возрожде-

ние древнего церковнославянского книжного языка и обогащение его новой лексикой (Симеон Полоцкий); на узаконивание русского разговорного языка в качестве языка литературного (Аввакум); на создание нового универсального общеславянского языка (Юрий Крижанич).

Общая картина полемики вокруг языка и словесности была сложной[12] и противоречивой. Почти всех главных полемистов, однако, несмотря на их принадлежность к тем или иным «партиям» (латинствующих, грекофилов или раскольников), объединяла одна идея — русская (или, шире, славянская) культура должна иметь (и уже имеет) свой национальный язык, не уступающий ни в чем языкам древнейших культур (греческому, латинскому, древнееврейскому). Отсюда у многих из них критическое отношение к тем или иным сторонам русско-славянского языка и стремление к его усовершенствованию.

«Совершенство языка, — писал Юрий Крижанич, — самое необходимое орудие мудрости и едва ли не главный ее признак» (ЮКрП, 466). Поэтому он резко, как уже было показано, критиковал все несовершенные, по его мнению, стороны современного ему русского языка и пытался создать искусственный славянский язык, более совершенный, как он надеялся, чем все существовавшие живые и книжные языки славян его времени.

Слово исходит из сердца, а язык — выражение мудрости, считал Симеон Полоцкий, потративший много сил на создание «чистого», «книжного» славянского языка. И если Аввакум обогатил русскую словесность мощным потоком народной, грубоватой, но экспрессивной лексики, то Симеон, напротив, стремился украсить « московскую книжно-славянскую речь плодами школьной науки и пытался даже в какой-то мере европеизировать эту речь всеми доступными ему средствами»[13].

Высоко ценил славянский «книжный» язык и грекофил Евфимий Чудовский. В качестве одного из аргументов в его защиту он выдвигал идею внутренней близости славянского языка к греческому. Последний же осмысливался им как язык высокой культуры и истинного богословия. Греческий язык, писал он, «всю селенную просвещает», это язык науки и философии, он «честен и велик и богословие могущ объяти, не заимствуя языка латинского»; последний же без греческого «ничто же могущ высоких разумений»[14]. В своем «Разсуждении» о пользе наук он подробно доказывал, что славянам необходимо учиться греческому языку, так как он и по структуре, и по грамматике, и по принципам словообразования значительно ближе к славянскому, чем латинский,— «согласен славянский язык съ греческим». «И аще случится и преложити что на славенский съ греческа, удобно и благостройно и чинно прелагается и орфография цела хранится, яко: евангелие — благовестие, апокалипсис — откровение» и т. д. «Латины», по его мнению, «тако чинно преложити» не могут. Так, слово архимандрит они переводят громоздкой фразой: qui pluribus monachis praeest, т. е. «иже многим монахам предстательствует»[15].

Интересно, что у Евфимия эстетический аспект перевода имеет большое значение. Возможность «чинного» и «благостройного» перевода с одного языка на другой для него важный аргумент в доказательстве близости языков и культур в целом. Полемика вокруг языка была тес-

нейшим образом связана с новыми проблемами словесности и книги, возникшими в это время, с новыми тенденциями в словесных искусствах. В последнее время их прекрасно показал в своей монографии А. М. Панченко[16]. Суть их состоит в том, что книга из сакрального носителя святости, из факта религиозно-нравственной жизни человека постепенно превратилась в носителя «внешней мудрости», наук, утилитарной информации.

По представлениям традиционалистов типа Аввакума одна книга могла помочь человеку «спастись», если он, многократно читая ее, проникнет в глубину запечатленных ней истин и будет следовать им в своей жизни. Частое перечитывание одной книги внесознательно способствовало практическому усвоению ее содержания. «Тем яко да наичастее сию книжицу чтуще,— писал автор «Алфавита духовного»,— волею и неволею возбуждати себе ко исполнению Господних заповедей и ко очищению страстей понуждаемся» (ДмР 1, 294). Для средневекового человека книга, как и икона, была неотъемлемой частью его духовно-нравственного бытия.

Сторонники прозападной ориентации России XVII в. восприняли и новоевропейское отношение к книге как к *источнику информции*, новых и бесчисленных знаний. Мудрость стала приравниваться к *количеству* прочитанных книг. По личным библиотекам судили об образованности человека, о его положении в духовной культуре. Не случайно именно в это время начинается русская наука о книгах, возникает жанр библиографии. До наших дней сохранилось сочинение под названием «Оглавление книг, кто их сложил», которое издатель середины XIX в. Д. Ундольский приписывал Сильвестру Медведеву, а И. В. Соболевский в начале нашего века показал несостоятельность этого утверждения и передал титул «отца славяно-русской библиографии» Епифанию Славинецкому. Он же датировал трактат 1665-1666 гг.[17] Для нас в данном случае важно не столько авторство этого интересного сочинения, сколько сам факт его появления в рассматриваемый здесь период.

В «Оглавлении» дается подробное описание 204 книг в основном духовного содержания с указанием названия, автора, переводчика, времени написания или перевода, приводятся краткие сведения об авторах, роспись содержания книги по главам. По мнению Д. Ундольского, в научности подхода к рукописям и книгам автор сочинения «во многом не только не уступал, но даже превосходил и современных библиографов»[18].

Развитие книгопечатания ускоряло процесс превращения книги из почти сакрального предмета в вещь хотя и важную и крайне полезную, но уже не священную, что укрепляло неприязнь в среде русских традиционалистов к печатной книге[19]. Соответственно умножилось и разнообразие взглядов на словесные искусства; появились новые виды и жанры, требовавшие своего обоснования и осмысления. Наряду с ними продолжали существовать и классическая средневековая словесность, и традиционные представления о ней, которые жили не только в среде раскольников. Даже самые крайние новаторы не спешили полностью порывать с древней традицией. Они как бы естественно вырастали из нее, хорошо ощущая свои корни и понимая, что без них не было бы и всей той пестрой и многоцветной кроны духовной культуры XVII в.

над созданием которой они так усердно трудились. Переход от средневековых представлений к новым в России XVII в. не носил характера разрыва, отрицания, отталкивания. Он осуществлялся не путем резкого противопоставления, но естественным вырастанием от корня через ствол и листья к плоду. Если русское Средневековье условно принять за корень и ствол, то XVII в. — это пышная крона из листьев и цветов.

Процесс «созревания» нового эстетического сознания на стволе средневековой традиции особенно хорошо заметен у Симеона Полоцкого. Вот фрагмент его стихотворения «Писание» из «Вертограда многоцветного»:

Священно писание кто рай нарицает,
никако от истины словом погрешает:
Суть бо в нем различная древеса сажденна,
жития лиц от века бывших помяненна.
В среде их древо жизни, житие Христово,
еже воплощенное жизнь есть наше слово.
(ВМ 360 и об.)

Вся символика здесь вроде бы традиционная, но форма выражения придает ей новые художественные смыслы, уже отнюдь не традиционные, И читатели XVII в. хорошо ощущали это. Не случайно после смерти Полоцкого большая часть его литературного наследия была запрещена консервативным духовенством как еретическая.

Другая традиционная для средневекового символизма идея — «мир как книга» — также приобретает у Симеона, облекаясь в поэтическую форму, новое звучание:

Мир сей преукрашенный — книга есть велика,
еже словом написа всяческих владыка.

Речь здесь идет о божественном Слове-Логосе — творческой ипостаси Бога, через посредство которой и был сотворен мир по христианской традиции. И далее Симеон расписывает книгу мира «постранично», насчитывая в ней пять листов:

Пять листов препространных в ней ся обретают,
яже чюдна писмена в себе заключают.
Первый же лист есть небо, на нем же светила,
яко писмена, божия крепость положила.
Вторый лист огнь стихийный под небом высоко,
в нем яко писание силу да зрит око.
Третий лист преширокий аер мощно звати,
на нем дождь, снег, облаки и птицы читати.
Четвертый лист — сонм водный в ней ся обретает,
в том животных множество удобь ся читает.
Последний лист есть земля с древесы, с травами,
с крущцы и с животными, яко с писменами.
(293)

Тема «мир как книга» разрабатывается и в ряде других стихотворений Симеона[20]. И опять традиционная средневековая идея наполняется под пером Симеона новым содержанием. Разложив целостный гармоничный мир на отдельные книги (мир, Христос, Богородица, совесть — у него это все книги), листы, письмена, он незаметно переплавил средневековый символ в набор уже несредневековых аллегорий и эмблем. Этот процесс, однако, никак не снизил значимости книги в культуре XVII в. Напротив, осмысление мира как совокупности книг поднимало авторитет и всех «рукотворных» книг, множество которых было сопоставимо теперь с множеством божественных книг, или книг мира. Понятно, что в связи с этим возрастает и интерес к теоретическому осмыслению книги и словесного искусства вообще.

На русской почве теоретически закрепляется наконец древняя риторско-экзегетическая традиция многоуровневого восприятия текста. Патристика и зрелое западноевропейское Средневековье выделяли обычно четыре смысловых уровня в тексте. При этом названия их варьировались у разных авторов. В риторской традиции их обозначали нередко как исторический, аллегорический, тропологический и анагогический[21]. Августин дал два варианта обозначения способов понимания библейских текстов: 1) буквальный, исторический, профетический и иносказательный; 2) исторический, аллегорический, аналогический и этиологический[22].

У западных славян в XVII в. Иоанникий Галятовский интерпретировал их как «литеральный, моральный, аллегоричный и анагогичный»[23]. А. М. Панченко полагает, что он мог быть лишь одним из источников герменевтической концепции Симеона Полоцкого[24], изложенной им в стихотворной барочной форме.

Традиционные четыре смысла («разума» — у Полоцкого) текста в его интерпретации выглядят следующим образом:

Первый разум писменный, им же деяния
исторически миру дают писания.
Вторый аллегоричный, иже под покровом
иноглаголания дает дела словом.
Третий нравом учащий, иже вся приводит
к благих дел творению, да ся благость родит.
Есть онагогический в четвертом лежащий
месте, вся ко небесным духовно родящий.
(360 об)

Все четыре смысловых уровня словесного текста активно «работали» в культуре второй половины XVII в. Первыми тремя регулярно пользовались, как убедительно показал А. М. Панченко, силлабики[25]. Каждое их стихотворение, как правило, несло историческую информацию, имело аллегорический смысл и назидательный характер. Традиционно упомянутый Симеоном анагогический («возводительный») смысл текста как чисто средневековый отступает в это время на задний план. Его вытесняют буйно расцветшая аллегореза и морализаторская риторика.

Это не означает, конечно, что Симеон и его единомышленники забывают о сакрально-мистическом аспекте словесности. Отнюдь. Одна-

ко традиции культурного развития эпохи требовали особого внимания к рационалистически-интеллектуалистским смыслам словесного текста. Теперь на них переносится духовный центр тяжести.

Благо есть убо, кто плод собирает
Не токмо земный, но паче духовный,
ибо есть лучший плода вещна словный.
(СПИз 217)

А создают этот «словный» плод теперь не только боговдохновленные пророки, но и обычные «трудники слова» — писатели, к которым Симеон не без гордости причисляет и себя.

Если Епифаний Премудрый, мучаясь от осознания своего человеческого творческого бессилия в деле словесного воплощения высокой духовности, молил о снисхождении на него божественного вдохновения, то Симеон осознает себя «трудником», работником слова, садовником, пересаживающим в свой сад из «пребогатоцветных вертоградов» духовных прошлого «пресладостные и душеполезные цветы услаждения душеживительнаго» (206). Естественно, что и этот труд осуществляется не без «божественной благодати», и все-таки это всего лишь «пресаждение кореней и пренесение семен» в Российский сад, «в домашний ми язык славенский». Симеон подчеркивает, что работой этой он занимается не потому, что наш сад скуден духовными цветами, «но богатому богатство прилагая, занеже имущему дается» (206).

Свои сочинения Полоцкий осмысливает как дополнение к мысленному «едему», «раю духовному, вертограду небесному». Это «верт многоцветный», насаждаемый во славу Творца и для душевной пользы всех стремящихся к благочестивой жизни. Цветы его словесного сада должны, по убеждению автора, принести пользу и «душевное услаждение». Нравственно-утилитарный и эстетический аспекты у Симеона взаимосвязаны. Свое назначение, т. е. назначение писателя, он видит в эстетической организации в целом известного духовного материала — в искусном устроении словесного цветника.

Труд писателя (= садовника) он противопоставляет природе, которая растит цветы в беспорядочной смеси с разными травами, среди которых бывает нелегко отыскать нужный цветок. «Хитрость художника искуснаго» ценится им выше деятельности природы, а «садовник» оказывается «трудником», успешно соперничающим с ней, организующем в своем саду «благочиние» паче естественного: «...но яко же есть обычай цветовертником искусным всяческих цветов и зелий, роды же и виды благочинно по сподом лехам [грядкам] сеяти и садити,— тако и во моем сем верте многоцветном художественне и по благочинию вся устроишася» (206). Понятно, что подобный «эстетизм» мышления , с точки зрения средневековых традиционалистов, мог показаться полновесной «ересью». Симеон так упоен восхвалением творческой миссии «художника», творящего во славу божественного Творца, что фактически умаляет его значение, противопоставляя человеческое «художество» природе — божественному творению , по христианской доктрине. В этом внутреннем противоречии — важнейшая закономерность эстетического сознания переходного периода.

Во второй половине XVII в. значительно возросло писательское самосознание[26], и Симеон всей своей деятельностью ярко подтверждал это. Не менее сильно проявлялось оно и у составителя новой редакции «Четьи-Миней» Димитрия Ростовского, который скорбел о том, что преждевременная смерть может не позволить ему «начатое книгописание завершить (ДмР 2, 67).

В своем словесном «верте» (саде) Симеон различает много «родов цветов сих духовных», или жанров и форм словесного искусства: «ин род суть подобия, ин род образы, ин присловня, ин толкования, ин епитафия, ин образов подписания, ин повести, ин летописания, ин молитвы, ин увещания, ин обличения» (СПИз 207). Все это жанровое многоцветье словесности имеет общую цель: людям, имеющим «здравые души», доставить духовное наслаждение, «веселие», а «болезнующих греховными недуги» исцелить от нравственных болезней. Итак, по глубокому убеждению придворного поэта и мыслителя, для духовно и нравственно совершенных людей словесность имеет эстетическое значение, а для несовершенных — этическое. А так как последних большинство, то Симеон главное внимание уделяет нравственной функции словесности и в этом продолжает лучшие традиции древнерусских книжников.

Юноша и старец, богатый и нищий, здоровый и больной — все могут найти в словесном «верте» цветы и травы для своего утешения и исцеления. Богатый и благородный «обрящет» здесь исцеление своим недугам «гордости смирение, сребролюбию благорасточение, скупости подаяние, велехвалству смиренномудрие»; нищий научится трудолюбию вместо воровства, терпению вместо ропота; творящий неправду научится справедливости; гневающийся «обрящет» кротость; «ленивец — бодрость; глупец — мудрость; невежда — разум; усумлящийся в вере — утверждение; отчаянник — надежду; ненавистник — любовь... И всякими инеми недуги одержимии обрящут по своей нужде полезная былия (травы) и цветы» (207).

Высокий нравственный пафос писательского творчества унаследован Симеоном и его коллегами от Древней Руси, а вот приложение его к своему личному творчеству, к своей вполне конкретной книге, гордость своим личным вкладом («присовокуплением») в «вертоград небесный» — это элементы нового эстетического сознания, начавшего формироваться в ренессансной Италии, а в XVII в. захватившего и славянскую ойкумену.

В это же время и в среде тех же силлабиков существовала и традиционная авторская позиция самоуничижения. На ней, в частности, остается автор уже упоминавшейся «Лествицы к небеси».

А чем преступил, в том молю простити, —
Не всяк бо знает разумно творити.
Аз скудоумна себе быти знаю,
Недоуменный — умну ся смиряю...
(РСП 347).

Сохраняется в последней трети XVII в. и традиционно средневековое восприятие произведения словесности как возвышенного феномена по предмету, в нем изображенному. Так, автор «Повести о Савве

Грудцыне» начинает ее так: «Хощу убовам, братие, поведать повесть сию предивную, страха и ужаса исполнену и неизреченнаго удивления достойну...» (РП 82). Однако подобные представления уже не характерны для эстетического сознания времени. Они продолжают существовать лишь как отдельные реминисценции и застывшие стереотипы некогда живого мировосприятия.

Более характерными для русского XVII в. были осмысление словесности в категориях церемониальной эстетики, понимание искусства слова как части некоего глобального церемониала культуры, организованной по общим для него законам. Полоцкий сооружал по ним грандиозное здание своих стихотворных и прозаических сочинений, Николай Спафарий попытался сформулировать один из них в своей «Книге о сивиллях». Переосмысливая Аристотеля на русский лад, он считает главным законом словесного искусства *чин*. «Яко да чиновне и не смешена будет повесть наша. Чин бо свят есть, по философу, всех вещей. Сего ради что нечиновно пишется, то зело темно и неудобь разумно является. Что же чиновне и во своих местах положено, удобь разумно и безтрудно есть» (Спаф. 54). Под *чином* здесь имеется в виду определенная логика организации словесного текста, без которой он утрачивает свои смысл и значение. Писатели второй половины XVII в. уделяли особое внимание «чиновной» организации своих произведений. Чин выступал в это время значимой характеристикой словесного творчества в любых его жанрах.

Новое время требовало новых форм художественного выражения, и эти формы не только были найдены, но и получили теоретическое обоснование. В уже цитированном «Предисловии» к «Вертограду многоцветному» Симеон Полоцкий не без гордости заявляет, что сад свой он «не ветийскаго художества ухищрениемь» насадил, т. е. не с помощью традиционного для Средних веков красноречия («плетения словес»), «но пиитическаго рифмотворения равномерием слогов по различным устроишася родом» (СПИз 207-208). Так витиевато обозначил Полоцкий стихотворство, которое, как уже указывалось, было очень популярно в это время. Достаточно широко распространилась и теория стихосложения, или школьная поэтика, которая с конца XVI в. вошла составной частью в славянские учебники грамматики.

Уже в 1596 г. в Вильно была отпечатана «Грамматика» Лаврентия Зизания[27], в которую вошли и главы по поэтике «Перестрога хотячим верше складати» и «О просодии». В них впервые на славянском языке достаточно подробно излагалась антично-средневековая теория стихосложения. Дано было понятие основных стихотворных размеров, типов классического стиха («ироический», элегический, ямбический), указаны правила силлабического стихосложения. Раздел «Просодия» вошел значительно позже и в ставшую столь популярной в России XVII-XVIII вв. «Грамматику» Мелетия Смотрицкого.

На эстетические взгляды Симеона Полоцкого и его коллег могли оказать влияние, как отмечает А. М. Панченко, и лекции по поэтике, читанные в Вильне и Полоцке М. К. Сарбевским[28]. Польский профессор строил свой курс на материалах античных и ренессансных поэтик, что позволило ему вознести поэта, в отличие от ритора или историка,

до уровня самого Бога. «Только поэт, — писал он, — подобно богу, своим словом или повествованием о чем-то как существующем делает так... что это нечто как бы возникает заново... Это нечто он извлекает из состояния потенции и переводит в актуальное состояние»[29].

Отсюда понятна и гордость Симеона Полоцкого, считавшего себя поэтом, а не оратором и почти во всех предисловиях к своим стихотворным книгам разъяснявшего значение поэзии. Будучи при этом человеком православным, он в отличие от Сарбевского не забывал и о «помощи Бога» в поэтическом творчестве (211).

В «Предисловии» к «Вертограду» Симеон разъясняет необходимость введения «рифмотворного писания» и в «нашем славенстем книжном языце» и в качестве первой причины указывает эстетическую. Стихи свойственной им «сладостию сердцм читателей приятнейший суще» влекут их «к читанию частейшему» и таким образом как бы принудительно заставляют читателей усваивать изложенные в них истины (208). Кроме того, стихотворная форма представляется Симеону более емкой в информативном смысле («в немнозе пространства многшая заключающеся»), удобной для запоминания и при чтении их наизусть постоянно «благосладящая» слух и сердца слушающих (208).

«Псалтыри рифмотворной» он предпослал два стихотворных и одно прозаическое предисловия, в которых изложил, пользуясь выражением С. Матхаузеровой[30], «эстетическую концепцию стиха». Дело в том, что церковные иерархи и многие мыслители того времени восприняли виршевый вариант Псалтыри Полоцкого как деяние кощунственное и еретическое, как проникновение светского духа в «святая святых» Церкви. Евфимий Чудовский еще до выхода Псалтыри из печати отнесся к этой затее резко отрицательно и предостерегал Симеона: «...да никто псалмы мирскими красоглаголания словесы упещряет, ниже покусится речения переменяти»[31]. От этих нападок и вынужден был поэт защищать свое детище.

«Книга псалмов» (или в оригинале «Книга хвалений») — памятник древнееврейской философской поэзии, занявший видное место в культовой практике христиан. Об этом Симеон Полоцкий сразу напоминает своим читателям. В псалмах, пишет он, их автор — библейский царь Давид запечатлел по наитию Святого Духа божественную мудрость, «тайны сокровенныя».

Самим Господом Богом бысть он умудренны,
пророчествия даром дивне исполненны.
(210).

Поэтому псалмы вошли в церковный обиход и, более того, стали духовным украшением богослужения.

Всякая служба теми украшенна
во церкви святой: вся в них божественна.
Без псалмов церкви не возможно быти,
яко без воды рыбе не леть жити.
(215).

Духовная глубина и сила псалмов столь велики, что их, полагает Симеон, необходимо не только слушать и петь на богослужении, но и «в домех часто ю читати или сладкими гласы воспевати». Однако традиционный славянский прозаический перевод их плохо для этого приспособлен. Поэтому он и отважился взять на себя труд всю «Псалтир метрами ново» переложить. В этом намерении его укрепляет опыт других народов, ибо псалмы:

... во инех языцех в метры преведени,
разумети и пети удобь устроены.
(211).

Он напоминает, что, по свидетельствам древних авторов, «псалмы в начале си на еврейстем языце составишася художеством стихотворения» (213). Знает он также и стихотворные переводы Псалтыри на греческом и латинском языках. В русских пределах, в том числе и в Москве, вошла в моду польская стихотворная Псалтырь, смысл которой русским малопонятен, но доставляет наслаждение ее песенно-поэтическая форма: «... возлюбише сладкое и согласное пение полския Псалтыри, стиховно преложенныя, обыкоша тыя псалмы пети, речей убо или мало или ничтоже знающе и точию о сладости пения увеселяющеся духовне» (213).

Хорошо осознавая эстетический эффект («ибо услаждает рифм слух и сердце» и тем способствует усвоению содержания) поэтического слова и опираясь прежде всего на польскую традицию, Симеон берется и «в славянском диалекте в меру устроити» всю «Книгу псалмов». Более того, он не просто стихотворно излагает библейский текст, но и дает одновременно толкование труднопонимаемых мест.

Само сущее в церкви цело тебе, —
зде метафразис к домашней потребе.
Во мнозех местех толк здѣ положися,
еже во сущем глубоко сокрыся.
(215-216).

И далее он просит читателя не удивляться, если он обнаружит некоторые словесные отличия в его переводе от канонического — отсутствие некоторых слов или наличие новых по отношению к оригиналу. Это объясняется или чисто технической необходимостью («яко не вместишася в стихимерою»), или стремлением прояснить смысл («светлшаго ради истолкования псалмов») введением более понятных слов и выражений. При этом, подчеркивает Симеон, смысл оригинала сохраняется полностью (214).

Тем не дивися, видя ино слово, —
разум един есть, речение ново.
Светлости ради, ли за нужду меры:
толк отверзает сих сокровищ двери.
(216).

Осознавая жанровые границы поэтического комментария, Симеон предупреждает читателя, что не все трудные места псалмов ему удалось здесь истолковать, но «елико вместитися может». Стихотворные псалмы «иным обычны, в Россия новыя», поэтому автор призывает читателей, наслаждаясь их формой, не забывать о глубинном духовном содержании:

Но буди правый писаний читатель,
не слов ловитель, но ума искатель.
(216).

Итак, по Симеону, поэтический текст позволяет более лаконично выражать мысли, одновременно усиливая и истолковывая их глубинный смысл, а поэтическая форма (размеренность и рифма) доставляет читателю духовное наслаждение, способствуя более глубокому проникновению в содержание. *Мера*, выступавшая структурной основой стихотворения, выдвигается силлабиками на первый план в качестве важнейшей характеристики и художественного текста, и самого бытия[32].

Симеон, может быть, глубже других его современников осознававший эстетическое значение поэзии, стремился всячески усиливать этот аспект и на практике. Его стихи, как справедливо отмечает С. Матхаузерова, «рассчитаны на слух, зрение и даже на осязание, его поздравительные книжицы имеют красный замшевый переплет»[33]. На эстетически ориентированную графику многих его стихов уже указывалось.

Интересно отметить, что современник Полоцкого Николай Спафарий, высоко оценивая стихосложение вообще (он сожалеет, например, что скорописцы не успели записать точно стихи «Персидской сивиллы» и они теперь «обретаются несовершенны и без меры»), скептически относился к возможностям славянской поэзии. Он считал, в частности, что по-славянски нельзя писать совершенные акростихи «скудости ради стихомерия» славянского (Спаф. 66; 68). Как известно, Симеон на практике опроверг это утверждение своего ученого коллеги.

Эстетике силлабической поэзии как феномену, новому в России и, главное, имеющему достаточно выраженную светскую ориентацию и латинское (= еретическое) происхождение, традиционалисты и грекофилы противопоставляли православную эстетику церковной словесности — «плетение словес». Главным ее апологетом в это время выступил Евфимий Чудовский. Переводя название одного из элементов церковной гимнографии *ирмоса* как *плетеница*, или *вязань* (от eijvrw — сплетать), он уподобляет словесный текст узорчатой ткани, кружеву, а писателя — искусной мастерице по ткачеству: «...яко израдении и хитрии рукохудожници ткут поставы разными виды со цветами или плетут краеодежнополагаемые рясны златоупещренныя, среброусыпанныя, всякими упещренми ко украшению одежд, к хвале носящих и к веселью зрящих, и такоже словес плетение или ткание от творцев полагается иноглаголателне еже ино что глаголющее, иный разум представляющее»[34]. «Плетение словес» в понимании Евфимия преследовало, таким образом, как минимум две цели — предельно украсить речь и наделить ее «иным» смыслом, переносным (символическим или аллегорическ-

ким). Словесный орнамент имел художественное и семантическое значение, т. е. в целом выполнял чисто эстетическую функцию в ее средневековом смысле. Евфимий, таким образом, подводил итог многовековой традиции развития церковного «сладкогласия» в православной культуре, столетиями основывавшегося на изучении письменных образцов этого искусства.

Между тем в XVII в. на русском языке появляется и активно распространяется и новая для России теоретическая наука (или «свободное художество») — *риторика*, имеющая античное происхождение и в целом светскую ориентацию. Первые списки русской «Риторики» появились в России в 20-е годы XVII в.[35], непосредственно вслед за «Сказанием о седми свободных мудростех»[36] и первым изданием «Грамматики» М. Смотрицкого. В основу русской «Риторики» лег перевод латинского учебника Филиппа Меланхтона XVI в. Первые русские переводчики и редакторы, сообразуясь с характером русской культуры XVII в., уровнем образования русских людей и особенностями русского языка, дополнили ее некоторыми предисловиями[37] (в частности, из главы «Риторика» «Сказания о седми свободных мудростех»), разъяснениями, примерами.

В одном из русских предисловий вся структура ораторского искусства уподоблялась некоему идеальному государству, «многостройные урядства» которого соответствовали отдельным частям риторской науки. «Риторика состояла из двух книг — «Об изобретении дел» (174 статьи) и «Об украшении речи» (125 статей), в которых были подробно переданы основные сведения антично-ренессансной науки о красноречии. Рассказывалось о ее происхождении и целях, о формах и способах организации речи для решения тех или иных задач, объяснялись составные части этой науки, типы речей, композиция правильно и красиво построенной речи, основные риторские фигуры, способы «возбуждения страстей» и т. п. Таким образом, в России в XVII в. получила распространение школьная наука риторика, восходившая к Аристотелю, Квинтиллиану и другим античным авторам, активно изучавшаяся в Византии и в средневековой и ренессансной Европе, а на Руси практически до XVII в. неизвестная.

К концу XVII в. интерес к красноречию постоянно растет и соответственно увеличивается потребность в учебниках. Создается целый ряд новых «Риторик» — Софронием Лихудом, Михаилом Усачевым, Андреем Белобоцким и др. Светская наука об искусстве слова занимает прочное место в русской культуре.

В XVII в., как уже указывалось, в России появилось еще одно новое для нее словесно-зрелищное искусство — *театр*, первые организаторы которого должны были задуматься и над его теоретическим обоснованием. Как убедительно показали исследователи первого русского театра[38], он появился при дворе Алексея Михайловича как явление чисто иноземное, устроенное по высочайшему повелению исключительно для царской «потехи». О театральных представлениях при дворах европейских монархов царю неоднократно и подробно докладывали русские послы, не скрывавшие в своих донесениях восторга, в который их приводили эти зрелища. Особенно поражало россиян «жизнеподобие» театрального действа. Все происходившее на сцене они воспринимали

почти как реальные события. В 1659 г. подробно писал «о комедиях» при дворе герцога Фердинанда посол Василий Лихачев: «... в тех же палатах объявилося море, колеблемо волнами, а в море рыбы, а на рыбах люди ездят; а вверху палаты небо, а на облаках сидят люди... Да спущался с неба ж на облаке сед человек в корете, да противу его в другой корете прекрасная девица, а аргамачки [кони] под коретами как быть живы, ногами подрягивают...»[39].

Подобные описания возбудили интерес Алексея Михайловича к невиданной «потехе», и он дал указание устроить ее при своем дворе. С 1672 по 1676 г. в царском дворце было поставлено около десяти пьес в основном на ветхозаветные сюжеты, хотя была среди них и «Комедия о Бахусе с Венусом», которую царь посмотрел за несколько дней до смерти[40]. По форме театр Алексея Михайловича был для России, с одной стороны, явлением совершенно новым и уже не средневековым; а с другой — он в какой-то мере перекликался с игрищами скоморохов, популярными в Древней Руси и попавшими под строгий запрет с 1649 г. по указу того же Алексея Михайловича. Возрождение «игрищ» в новой, иноземной форме и с новым содержанием было своего рода уступкой неодолимой потребности культуры в зрелищно-игровых видах искусства, пересилить которую не смог даже сам российский самодержец.

Новое зрелище было узаконено как царская «потеха» и включено в придворный церемониал наряду с соколиной охотой и другими «потехами». Театр стал частью церемониальной жизни двора и подчинялся законам церемониальной эстетики, с ее основными принципами *чина, строя, образца, уряжения* и т. п. Царский театр был развлечением особого рода. В силу глубокой приверженности Алексея Михайловича благочестию и сильным еще традициям православия в России первые пьесы театра (сюжеты их выбирал и утверждал сам монарх) носили нравственно-назидательный характер. В качестве образцов духовного назидания привлекались темы из библейской истории. При этом само театральное действо воспринималось почти как некая сакральная акция (по аналогии, видимо, с глубоко укорененными в русском сознании стереотипами восприятия богослужебного действа), как воскрешение истории по повелению единственного зрителя и учредителя театра — российского самодержца. Сочинитель первой пьесы «Артаксерксово действо», обращаясь к этому зрителю, заявляет: «...яко Артаксеркс, аще и мертв, повелению твоему последует. Твое убо державное слово того нам жива представит...»[41]. Магию этой театральной «сакральности» ощущал в какой-то мере и сам первый русский театрал. Он не покидал своего кресла до конца спектакля, длившегося не менее шести часов без перерыва. Так что театральная «потеха» была воспринята им очень серьезно, а развлечение имело сугубо духовный характер.

Магия театра для первых его устроителей состояла в иллюзии реальности изображаемого события. Зрелищный способ изображения (самим «делом») исторических событий, по мнению Симеона Полоцкого, более эффективно воздействует на восприятие зрителей, чем словесный.

Не тако слово в памяти держится,
яко же аще что дело явится, —

писал он в «Прологе» своей «Комидии притчи о блудном сыне» (СПИз 163) и разъяснял эту же мысль в «Епилоге»:

Видесте притчю, Христом изреченну,
по силе делом днесь воображенну,
Дабы христовым словам в сердцах быти
глубже писанным, чтобы не забыти.
(188).

Сила воздействия «комидии» состоит, по Симеону, именно в том, что притчу здесь не только слышат, но и видят глазами, «аки вещь живу», «аки само дело» (163; 192). При этом словесную «притчу» для переведения в зрелищный ряд пришлось существенно дополнить новыми элементами, о чем автор и предупреждает зрителя:

Всю на шесть частей притчю разделихом,
по всяцей оных нечто примесихом.

Словесный текст нуждается в соответствующей обработке для превращения его в театральную пьесу. И ориентация этой обработки (или создания «комидии» на заданную тему) имеет чисто эстетический характер. Приводимая в пьесе тема («притча») должна принести зрителям «велию» нравственную пользу, а форма ее выражения (именно «делом», т. е. зрелищем) доставить его сердцу «утеху», «сладость», «веселие». Об этом неоднократно писали и Симеон Полоцкий, и другие авторы пьес. Так, сочинитель «Темир-Аксакова действа» предваряет его начало следующим рассуждением: «Комедия человека увеселити может и всю кручину человеческую в радость превратить, когда услышит *достойное учение*, что древние славою своею показывали и живущим, как написание персони после смерти очеявно поставили для поминания, чтоб той чести того ради, что в комедиях многие благие научения, так же и красные приговоры выразумети мочно...»[42]. «Очеявное» изображение достойных деяний прошлого, соответствующим образом *учиненное*, доставляет человеку духовную радость — в этом видели главный смысл нового искусства его учредители и ради этого стремились утвердить его в России. Однако консервативные силы не одобряли эту «бесовскую» затею царя, и с его смертью новое начинание надолго заглохло в России.

Итак, к концу XVII в. средневековые представления о слове и словесных искусствах хотя и находят сторонников и даже новых теоретиков, но в целом уступают свои позиции новому пониманию, близкому к ренессансно-барочным учениям об искусстве слова и возникшему под их непосредственным влиянием. Эстетическое сознание Руси, несмотря на внутреннее сопротивление, активно ищет новые точки соприкосновения с западноевропейской эстетикой и находит их. Этот процесс активно развивается во всей сфере русской художественной культуры переходного периода.

Музыка

Середина XVII в. стала важным, переломным моментом и в истории русской музыки. На смену средневековому типу унисонного пения, наиболее ярко воплотившегося в знаменном распеве, явилась новая система многоголосия, так называемое партесное пение, ориентированное на западноевропейскую полифоническую музыку[43]. Соответственно изменилась и система записи музыки. Идеографическую («крюковую») нотацию, в которой до начала XVII в. не фиксировались высота и длительность тона, сменила пятилинейная нотация европейского типа. Эти серьезные изменения в музыкальном мышлении, связанном с церковным культом, привлекли к музыке особое внимание. Вокруг протекавших в ней процессов развернулась оживленная полемика, приведшая к возникновению русской теории и философии музыки, или музыкальной эстетики, которая, с одной стороны, подводила итог многовековой средневековой музыкальной традиции, формулировала некоторые ее принципы, а с другой — намечала новые пути развития русской музыкальной культуры.

Музыка стала привлекать к себе *постоянное* внимание со стороны русских книжников и мыслителей только со второй половины XVI в. До этого в русской словесности, как правило, встречались лишь указания на «ангелогласное» пение в храмах при описаниях видений, знамений или торжественных богослужений да осуждение инструментальной музыки скоморохов. Теперь начинают подниматься более значимые культурно-исторические и теоретические проблемы. В частности, встает вопрос о происхождении русской музыки.

«Степенная книга» решает его в пользу византийского влияния, сообщая читателям, что пение на Русь принесли во времена Ярослава (т. е. в XI в.) три «певьцы гречестии». От них и пошло «в Рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осьмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое прекрасное демесьтвенное пение в похвалу и славу богу и пречистой его матери и всем святым» (Муз. э. 39). Обратим внимание на эту одну из первых попыток «исторического» (о характере этого «историзма» свидетельствует, правда, уже отнесение возникшего не ранее XV в. демественного распева[44] ко времени Ярослава) подхода к музыке и на ярко выраженное эстетическое понимание ее.

Процитировав эту статью «Степенной книги», автор предисловия к нотному стихирарю второй половины XVII в. не соглашается с ней, полагая, что «се не истинно есть». Во-первых, потому что и «во всех греческих странах», и в Палестине, и во всех великих обителях пение отличается от русского и «подобно мусикийскому», т. е., видимо, близко к многоголосному пению. Во-вторых, по убеждению автора, русское пение глубоко философично, а «откуду убо сим трием певцам взяти сие осмогласное пение знаменное, и путь против знаменноно изложен, подобно философстей премудрости?» (41). Высокоразвитое национальное самозначение автора XVII в. не позволяет ему согласиться с тем, что столь мудрую вещь, как знаменное пение, могли изобрести не его соотечественники. Он убежден, что «изложено сие наше осмогласное пение,

знаменное и трестрочное пение некоми премудрыми русскими риторы». Распространялось это пение по Руси совместно с распространением христианства из Киева в Великий Новгород, в Москву и далее по всей русской земле. И не один человек изобрел все сразу, ибо «не единому человеку даровал Бог разум и смысл, но и всякому человечю естеству» (41). Поэтому русское пение складывалось постепенно — один «убо то роспел, ин же ино». И далее автор приводит имена целого ряда знаменитых русских распевщиков, память о которых сохранялась в его время. Это и Феодор Христианин, и братья Савва и Василий Роговы, и Иван Нос, и Стефан Голыш, и Маркел Безбородый. Названы некоторые их произведения, указана преемственность в передаче музыкальных знаний между ними. Фактически неизвестный автор XVII в. предпринял первую сознательную попытку построения отечественного исторического музыковедения.

Идею русского происхождения церковного пения развивал и другой его знаток середины XVII в. — Александр Мезенец в сочинении «Извещение о согласнейших пометах», к сожалению, не называя имен древнерусских композиторов. Он не принимал западноевропейской нотной записи и стремился вслед за Иваном Шайдуром (XVI в.) усовершенствовать крюковое письмо введением дополнительных помет — «признаков» для обозначения высоты звука[45]. Оставаясь приверженцем знаменного «церковнаго красногласия», Мезенец считал, что и записываться оно должно «не с помощью нот, а традиционными крюками» — «многосокровеноличным знаменем», которое значительно глубже передает смысл русских песнопений, чем ноты. Не понимает же их значения только тот, кто не желает их изучить, т. е. полный невежда. «Нам же великороссияном,— писал Мезенец,— иже непосредственне ведущим тайноводителствуемаго сего знамени гласы, и в нем многоразличных лиц (особых музыкальных знаков. — *В. Б.*) и розводов меру, и силу, и всякую дробь, и тонкость, никая же належит о сем нотном знамени нужда»; мы прекрасно обходимся «нашею обыкновенною славеностароросийскаго знамени наукою» (99).

Сложность ситуации в музыкальной культуре России ощущается уже хотя бы в том, что Мезенец, один из членов комиссии, назначенной Никоном для исправления и унификации старых распевов, в отношении традиционного пения и его записи занимает фактически ту же позицию, что и раскольники. Сам же Никон, как сообщает автор его жития Иван Шушерин, любил «сладостное пение», близкое к полифоническому. В соборной церкви он «повелел» петь «греческое и киевское пение» (81). Заняв патриаршую кафедру, Никон способствовал введению партесного пения и в патриаршем хоре, и в монастырях[46].

Борьба за сохранение в России традиционного пения и его крюковой записи велась в русле все того же стремления сохранить средневековое эстетическое сознание с его принципами *каноничности, традиционализма, символизма* — средневековое понимание искусства в русле борьбы традиционалистов всех толков с новаторами.

Древняя Русь строго различала *пение* и *музыку* («мусикию»), и это различие помогает понять смысл борьбы нового и старого в музыкальной эстетике XVII в. Под пением понималось церковное «ангелоглас-

ное» унисонное пение нескольких распевов. Оно считалось боговдохновенным: изобретшие его «премудрые русские риторы» наставляемы были , по мнению автора XVII в., «вдохновением святаго и животворящаго духа... Аще бо не внутрь уча святый дух, всуе язык писца трудится» (41). Церковное пение почиталось на Руси носителем мудрости, божественного слова и разума, облеченного в эстетическую (доставлявшую «сладость») форму, т. е. пение, так же как иконопись и искусство слова, было *софийным*. Соловецкий архимандрит Макарий в предисловии к ирмологу 1678 г. писал, опираясь на Иоанна Златоуста («божественнаго Хризостома»): «Навыцай пети и узриши вещи сладость. Помощию бо духа исполняются святаго» все поющие «разумно» (45). Канонами, тропарями и другими песнопениями «красится церковь Божия», наставляла «брозда духовная» (91); а в «Степенной книге» утверждалось нравственное и «душецелительное» значение древнерусского церковного пения, служившего «в церковное сладкодушьное утешение и украшение на пользу слышащим, во умиление душевное и во умягчение сердечьное к Богу» (39). Итак, церковное пение как составная часть культового действа наделялось в Древней Руси глубоким духовным и «этическим» (в античном смысле этого слова) значением.

Более того, с самого пения это значение переносилось в традициях древнерусского эстетического сознания и на его запись, т. е. на сами певческие знаки идеографической нотации. Возможно, это более глубокое их значение имел в виду и защитник древнего пения Александр Мезенец, указывая на «тайноводительный» смысл старороссийских знамен», их скрытое богатство (99-100).

Подробнее этот «глубинный» смысл музыкальных знаков разъяснялся в некоторых певческих азбуках XVII в. Составитель книги о «казанском знамени» приравнивал труд по разъяснению смысла певческих знаков к боговдохновенному философствованию: «Велием любомудрием и крепким тщанием и зелным желанием сия вещь изложена, подобна философстей, некоим премудрым мужем, паче достоит рещи вдохновением святаго духа наставляемому на дело сие» (154). В книге даны символические значения большинства певческих знаков (знамен): «*Параклит* — послание Духа Святаго от отца на апостолы; *Змеица* да земныя суетныя славы отбег; *Кулизма* — ко всем человеком любовь нелицемерная... *Стопица* — смиреномудрие в мудрости... *Палка* — покаяние истинное в гресех... *Мечик* — милосердие к нищим и милость... *Фита* — философия истинная вседушное люблениe...» (155-156). Подобные толкования встречаются и в других певческих азбуках[47].

С точки зрения чисто музыкальной эта символика может показаться бессмысленной, ибо она, как отмечал Н. Д. Успенский, ничего не дает «для понимания и усвоения музыкального смысла певческих знаков»[48]. Однако в ней с предельной остротой выразился дух русского позднесредневекового эстетического сознания. Кризис средневекового миропонимания проявился в доведении до логических пределов основных его принципов, в частности в обостренном и даже изощренном символизме. Его мы наблюдаем в живописи со второй половины XVI в. (символико-аллегорическая живопись в Московском Кремле). Тогда же он проник и в теорию изобразительного искусства. Во второй полови-

не XVII в. он наполнил словесность, особенно силлабическую поэзию. В ряду этих же явлений следует рассматривать и символическое понимание «знамен» в певческих азбуковниках.

Древнее церковное пение, активно вытесняемое теперь новым, партесным, понималось его приверженцами как наполненное глубоким сакральным смыслом, не поддающимся словесному описанию. Чтобы как-то более конкретно выразить это на вербальном уровне и тем самым подчеркнуть его отнюдь не только внешне музыкальную значимость, составители азбуковников наделили символическим значением певческие знаки, тем более что это вполне соответствовало одному из главных принципов средневекового эстетического сознания — символизму. В данном случае составители азбуковников, видимо, руководствовались традиционным для древнерусской эстетики пониманием связи *изображение -архетип*,согласно которому значение изображения переносилось на архетип, в данном случае со «знамени» — на реальную певческую фразу.

Совсем по-иному понималась в Древней Руси *музыка (мусикия)*. Этим термином обозначались прежде всего инструментальная музыка скоморохов и западноевропейских музыкантов и исполняемое под эту музыку пение, т. е. музыка, порицаемая православной церковью. Наиболее четко это понимание музыки сформулировано в одном из «Азбуковников» конца XVII в. «*Мусикия* — гудение рекше игра гусельная и кинаров, рекше лырей и доляр, всякаго рода устроения судебнаго. Род же мусикии: трубы, свирели... кинары, сиречь лыри, тимпаны, кимвалы; *мусикия* — в ней пишется песни и кошуны бесовския, их же латины припевают к мусикийских орган согласию, сиречь гудебных сосуд свиряниюо» (153). К этой музыке церковные иерархи и почти все древнерусские книжники с XI по XVI в. относились отрицательно. В XVII в. линию на отказ от инструментальной музыки продолжают традиционалисты, с которыми в этом вопросе были солидарны и многие реформаторы и новаторы. Появляются и защитники мусикии, стремящиеся по-новому осмыслить ее и совместить с традициями православной культуры.

В одном из документов середины XVII в. объясняется причина царского указа о гонении на скоморохов — слишком много людей, «забыв бога и православную христианскую веру», следуют «тем прелестником скоморохом», сходятся по вечерам на их игрища «и на улицах и на полях богомерзких их и скверных песней и всяческих бесовских игр слушают», занимаются чародейством и волхованием (56). Естественно, церковь, используя государственный аппарат, как могла боролась с этим антицерковным в основе своей явлением. Многие религиозные максималисты вели такую борьбу и в одиночку. Как пишет автор «Жития» одного из «ревнителей благочестия», Иоанна Неронова, его герой лично боролся со скоморохами, мешая их выступлениям и разбивая инструменты, за что был неоднократно жестоко избиваем (165-166).

Резко отрицательно русское православие относилось и к западной церковной музыке — полифоническому пению в сопровождении органа и других музыкальных инструментов. Оно «слышало» в «латинской» мусикии не божественное благочестие, но бесовское безумие. Эта по-

зиция древнерусских духовных идеологов была выражена еще в Симеоновской «летописи». В форме риторического вопроса, вложенного в уста одного из исторических персонажей, летописец выразил отношение традиционного православия к западноевропейской музыке XV в. «Что убо, царю, в Латынох добре увидел еси? Не сиали есть почесть в них Божией церкви, еже възвысять в ней гласы своя, яко безумни, и мног кличь и плищ, и зело велик вопль пениа их. Или се есть красота их церковная, еже ударяют в бубны, в трубы же, и в арганы, руками пляшуще и ногами топчуще, и многыя игры деюще, ими же бесом радость бывает» (ПСРЛ 18, 184).

Западноевропейская музыка воспринималась на Руси по аналогии со скоморошеской и получала соответствующую оценку. В XVII в. эту позицию бескомпромиссно занимали первые расколоучители. К порицаемой «латинской» музыке относили они и партесное пение, выразив этим свое резко отрицательное отношение к нему. «А те их теререски,— писал один из лидеров раскола о новом пении,— допряма ведомо, что римскаго костела, ко арганом приплясныя стихи, или вместо домры и гутков наигрыши» (Муз. э. 163).

Новое партесное пение, пришедшее в Московскую Русь из Киева и основывавшееся на полифонических принципах музыкального мышления, достигшего в это время необычайных высот в Западной Европе, было отождествлено русскими традиционалистами с *мусикией* и противопоставлено древнему благочестивому *пению.* Партесное пение привлекало к себе многих новаторов в России красотой и богатством музыкального выражения, что как нельзя лучше соответствовало новым принципам русского эстетического сознания XVII в., ориентированного на внешнюю красоту, роскошь, «пестроту», властно подчинявшего себе все виды художественной культуры того времени. Сторонники нового пения ценили его прежде всего за красоту, а именно ее-то и опасались в церковном пении христианские пастыри Средневековья.

В свое время все доводы «за» и «против» использования музыки в Церкви обстоятельно взвесил еще Августин, сам склоняясь то на одну, то на другую сторону и все-таки в целом признавая огромное духовное значение музыки. Сомнения Августина относились к «соблазнительной» внешней красоте музыки, которая могла, по его мнению, отвлекать верующих от ее глубинного духовного содержания. В древнерусской культуре эти сомнения достаточно устойчиво воплотились в неприятие церковными идеологами излишних в их понимании украшений в пении.

Главными в богослужении и в пении для них всегда оставались *слово, смысл, разум,* а пение ценилось лишь постольку, поскольку оно способствовало лучшему пониманию словесного содержания. Эти идеи высказывались многими теоретиками церковного пения и в XVII в. Одним из сторонников «неукрашенного» и понятного пения был инок Евфросин, автор «Сказания о различных ересях». Вдохновитель пения Святой Дух, по его мнению, повелевает «пети непросто, но разумно сиречь не шумом ниже украшением гласа, но знати бы поемое самому поющему и послушающим того пения разум речей мощно бы ведати» (70). Мы же в своем пении, сетует Евфросин, «точию глас украшаем и

знаменныя крюки бережем», а о священном смысле пения не заботимся и искажаем его.

Речь здесь идет у Евфросина, как и у ряда других сторонников «понятного» пения, о таких своеобразных явлениях в древнерусском пении, как «аненайки», «хабувы», «хомония». Суть их заключалась во внесении в распеваемый текст дополнительных, бессмысленных с лингвистической точки зрения звуков и слогов внутрь слов и целых новых слоговых периодов, мелизматическое распевание которых украшало и усложняло мелодическую линию песнопения, но значительно затемняло текст. Например, вместо стиха: «*В память вечную будет праведник*» — пели: «*Во памя ахабува ахате, хе хе бувее вечную охо бу бува, ебудете праведе енихи ко хо бува*»[49]. Явление это возникло в результате эстетизации унисонного пения, тексты которого были строго канонизированы, а эстетическое сознание времени требовало художественного обогащения традиционного достаточно строгого музыкального материала. Особым искажениям текст подвергался в демественном распеве, включавшем и элементы полифонии.

Эти явления пришли на Русь еще в XI-XII вв. из Византии вместе с кондакарным пением, которое Ю. В. Келдыш характеризует как «высокоразвитое, утонченное искусство»[50]. Оно было особенно популярно в аристократических кругах Киевской Руси. Пережив своеобразный кратковременный расцвет в XII в., виртуозное, изощренное пение византийского типа с «аненайками» и «хабувами» на много столетий исчезает из певческой практики.

По мере обретения русской музыкой национальной самобытности оно заменяется знаменным пением, также восходящим к византийским образцам, но исторически оказавшимся более близким к музыкальной культуре древних славян. Основу знаменного распева, как доказал М. В. Бражников, составляла система *попевок (кокиз)*[51]. Их развитием и характеризовалось знаменное пение[52]. Однако к началу XVII в. число попевок достигает почти 1000 и их музыкальная значимость резко падает. «Количественное разбухание попевок,— писал М. В. Бражников,— привело к *потере ими своей характерности*, к тому, что система гласовых попевок в конце концов начала изживать самое себя»[53]. Наметился внутренний кризис знаменного пения.

В этот период опять появляются в певческой практике давно забытые приемы украшения пения с помощью «*аненаек*» и «*хабув*». Их введение вполне соответствовало общим тенденциям процветавшей в XVIIв. эстетики «пестроты». Это странное с лингвистической точки зрения явление в церковном пении по-разному было встречено в русской культуре. Одни в традициях средневекового символизма искали в этих бессмысленных слогах и словах тайный, скрытый смысл, другие считали их следствием описок и ошибок невежественных переписчиков, третьи, как Евфросин, видели в этом злой умысел сатаны, который стремился разрушением слов божественного Писания «разрушити и правую веру нашю» (70). Орудием же его стали еретики, сознательно «портившие» певческие книги.

Общим для всех этих суждений был чисто рационалистический, литературно-лингвистический, сказали бы мы теперь, подход к феномену

совсем иного уровня, именно к художественно-эстетической стороне музыкального выражения. Этот подход, кстати, сохранился и у ряда музыковедов XIX-XX вв., изучавших древнерусское певческое искусство.

Только изредка у противников упомянутых бессмысленных попевок встречается указание на то, что они вводились для «украшения» мелодии, т. е. с эстетической целью. Тот же Евфросин называет это пение «красногласным», с «украшеным гласом». В анонимном послании к патриарху Гермогену, содержащем недоуменные вопросы по поводу всех этих «хабув», приводится среди других суждений и мнение о том, что пение «хабув» «красоты ради положено», сам автор никакой красоты в них не видит: «а еже глаголют красоты ради положено, и то, государь, бог весть, кая красота»; он считает ее вредной бессмыслицей — «та фита хабува в лишней речи и по разуму в слове раскол чинит» (59-60).

Пение, затрудняющее понимание распеваемого текста, не принималось многими церковными идеологами XVII в. Мелодия в их понимании не имела самостоятельного значения и допускалась в богослужении только для сопровождения словесного текста. Главным носителем смысла, «разума» в пении оставалось *слово*. Чрезмерно украшенное пение и с помощью традиционных *хабув* и *аненаек*, и путем применения новой полифонии презрительно именовалось многими блюстителями строгой церковной духовности «козлогласованием», «сумесицей» и порицалось в одном ряду с таким не имевшим никакого отношения к музыке церковным явлением, как «многогласие». Суть его, как уже указывалось, состояла в том, что русские клирики для сокращения длительности богослужения разбивали текст службы на части и читали и пели его в несколько голосов одновременно, полностью разрушая весь смысл службы и превращая ее в какофонию. Эту парадоксальную ситуацию образно описал автор «Жития Иоанна Неронова»: «...клирици бо пояху на обоих странах Псалтирь и иные стихи церковныя, не ожидающе конца лик от лика, но купно вси кричаху, псаломник же прочитаваше стихи не внимая поемым, начинаше иныя, и невозможно бяше слушающему разумети поемаго и чтомаго» (165).

Против столь бессмысленного нарушения чина и содержания богослужения дружно выступали все здравомыслящие деятели русской культуры того времени. Здесь были едины реформаторы и раскольники, грекофилы и латинствующие. Активную борьбу за «единогласное», чинное» ведение службы начал еще в XVI в. митрополит Макарий, подкрепивший свой указ постановлением Стоглава. Однако соответствующие царские и церковные указы пришлось издавать и в середине XVII в., и в самом его конце, уже в царствование Петра I. Чисто формальное исполнение церковного ритуала, стремление сократить его продолжительность за счет искажения и обессмысливания содержания — свидетельство кризиса религиозного сознания, углублявшегося на протяжении второй половины XVI -XVII вв. Ему косвенно способствовал, одновременно являясь и его следствием, рост нового эстетического сознания в русской культуре того времени. В частности, ослабление церковного благочестия повлекло за собой повышение внешней эстетизации культового действа, в том числе и стремление к украшению пения за счет введения «хабув» и «аненаек», что в свою очередь привело к удли-

нению богослужения и соответственно послужило одной из причин появления «многогласного» ведения службы, почти полностью обессмыслившего ее.

Отсюда становится понятной борьба многих церковных идеологов XVII в. за «чинное» и «разумное» пение, за абсолютный приоритет слова над мелодией. Музыкальная практика, однако, развивалась по своим законам. Повсеместное введение в русских церквах, начиная с патриарших и придворных, партесного пения свидетельствовало о наступлении нового, уже не средневекового этапа в русской музыкальной культуре и в музыкальной эстетике. Появляются первые профессиональные теоретики нового пения, которое обозначается ими уже как «мусикия», но в позитивном смысле. Церковное пение осмысливается теперь как часть науки музыки, входящей в состав семи свободных художеств. К певцу, или распевщику, предъявляются отныне требования знания наук, музыкальной «грамматики» прежде всего, но также и других наук.

Авторы «Жития и подвигов архимандрита Дионисия» Симон Азарьин и Иван Наседка, восхваляя певческий талант головщика Логина, умевшего на «един стих» положить пять, или шесть, или десять «разных распевов», имевшего прекрасный и «светлый» голос, с сожалением отмечают, что, вместо того чтобы быть первым в пении, он «последним же обреташеся», так как не знал наук и презирал их — «зане не научен бе догматом православия, и хитрость грамматическую и философство книжное нарицал еретичеством» (66). Пониманию музыки как науки, «мудрости», «художества», тесно взаимосвязанного с другими «свободными художествами», активно способствовало, как уже указывалось, распространение в России XVII в. «Сказания о седми свободных мудростех», четвертой среди которых была *мусика*. По этому переводному трактату россияне, пожалуй, впервые наиболее полно познакомились с антично-средневековой западноевропейской музыкальной эстетикой.

В этом «Сказании» *мусика*, как и остальные *мудрости*, рассказывает о себе от первого лица и начинает с самоопределения, которое существенно отличается от дефиниций музыки в «Азбуковниках». «Мусика же именуема от мусы гласа сопелнаго [свирели], иже неким воздушным прирождением и умным строением раждает гласы, сладостьми растворяемыя и услаждает все слухи чювъственныя. Имать же мое естество мусикийское: гласу всяку красоту и слову долготу и всякому естеству предивную доброту» (Спаф. 145). В этом определении акцент сделан на эстетическом аспекте исполняемой музыки, главное назначение которой автор «Сказания» видит в организации звуковой материи по законам красоты для услаждения «чувственного слуха». Древняя Русь, как мы помним, связывала именно этот аспект музыки со скоморохами и «латинами» и именовала сатанинским. Теперь он и в России выходит в музыкальной эстетике на первый план и, как мы увидим, отнюдь не противопоставляется церковному благочестию.

Музыка, по «Сказанию», разделяется на два вида: *гласную* и *богогласную*, а гласная в свою очередь — на *общую* и *отдельную* («на общество и особство»). Под общей музыкой автор имеет в виду «мусикийское согласие» человеческого голоса и музыкальных инструментов, услаждаю-

щее слух, а под отдельной — самостоятельное звучание музыкального инструмента или вокала, хотя последний как «неуставный глас» автор считает не совсем правомерным относить к этому разряду. К более высокому уровню автор «Сказания» относит *богогласное* пение, созданное, по его мнению, библейским царем пророком Давидом. Это духовная музыка, в которой душа и плоть, словесное содержание и музыкальная красота нераздельны. Этим она подобна человеку как единству души и тела. Человек же в свою очередь хотя и называется микрокосмом («мал мир»), но всю *мусику* содержит в своем естестве. Он имеет уста, челюсти, язык и небо, используя их как струны и «бряцала», он создает звуки и, примешивая к ним «любомудренное пение», как бы «некую медвеную сладость изливает» (146).

Видя нерадивость многих людей в чтении книг и совершении духовных подвигов, Бог вдохновил «блаженнаго Давида» смешать пророчества, т. е. неземную мудрость, с божественным звучанием, чтобы, наслаждаясь им, люди с большим усердием воспевали священные песнопения, «понеже человеческое естество отнюдь к песненому гласу свойственно услаждение имать» (146). Эта концепция использования эстетического аспекта музыки в культовых целях, восходящая еще к временам патристики, не поощрялась, как мы помним, многими идеологами древнерусской Церкви. И на это были свои исторические причины.

Музыка и пение на Руси еще с дохристианских времен являлись одной из главных частей фольклора, языческих ритуалов, и это их значение сохранялось в народной культуре на протяжении всего Средневековья. Церковные иерархи опасались излишне украшать культовое пение из-за боязни сблизить его с языческими обрядами, в которых музыкально-эстетический компонент (хотя и совсем иного рода, чем в православной Церкви) играл важную роль. И хотя певческая практика постоянно как бы изнутри преодолевала эту антиэстетическую установку церковных идеологов, она была преодолена только лишь во второй половине XVII в.

Богогласное пение, созданное Давидом, разделяется, по «Сказанию», на три вида: *псалом, песнь* и *пение. Псалом* — «слово мусикийское есть», происходит от названия музыкального инструмента — псалтири. В нем выражены пророческие «вещания», духовно ограждающие человеческую жизнь. *Песнь* — это вокальное пение, «со умилением душевным» воспеваемое без инструментального сопровождения. Так обычно поют верующие в едином хоре с ангелами. Высшим же видом является *пение* — специальное музыкальное «богохваление», доступное только святым, ангелам и особо удостоившимся людям. Такой мусикой владел Давид, ее слышал Исайя от шестикрылых серафимов, ею был одарен тайный ученик Христа Иосиф Аримафейский, ее слышал Иоанн Богослов на Сионской горе, и дар сочинять ее получил от Святого Духа знаменитый византийский песнопевец Роман, сподобившийся стоять в хоре ангелов, «воспевающе красно аллилуия» (147). Этот вид богогласной мусики обладает такой духовной силой, что стоит уже «выше хитрости мусикийския». В ней автор «Сказания» видит совокупность практически всех духовных ценностей своего времени: «священнословия богогласное согласие, рекше духа вещание, благих вещей учение, ползы изоб-

ретение, вечное наслаждение, умная похвала, душам красота, чювственна чистота, вражды исправление, любви совокупление, гласу мера, слову свет, ангелом высота, бесом пагуба, церковная уста, небесный восход, премудрое умышление, младым желание, старым утешение, труба златокованная, цевница духовная, гусль благосочетанная, святым всем согласие» (147).

Из всех перечисленных в «Сказании» разновидностей музыки Древняя Русь без всяких оговорок могла подписаться только под последней. Именно так, в софийном ключе понимали лидеры духовной культуры средневековой Руси пение и противопоставляли его всем остальным «хитростям мусикийским».

С распространением в России XVII в. «Сказания о седми свободных мудростех» (а его затем почти полностью включил в свою книгу Николай Спафарий) и партесного пения началось теоретическое осмысление и обоснование необходимости использования в русской культовой практике музыки во всех ее аспектах.

Новый этап русского музыкального мышления связан с именем Николая Павловича Дилецкого, украинца, получившего образование в Вильне, учившегося у известных польских музыкантов того времени и в 70-е годы приехавшего в Москву. Еще в Вильне Дилецкий издал по-польски учебник музыки — «Грамматику мусикийскую», которая затем была издана на белорусском языке в Смоленске и на русском в Москве (1679 г.). Русское издание имело обширное теоретическое предисловие дьякона Сретенского собора Московского Кремля Ивана (Иоанникия) Трофимовича Коренева[54]. «Грамматика» Дилецкого стала первым музыкальным учебником в России, в котором была изложена теория нового партесного пения, основанного на западноевропейской музыкальной эстетике. Дилецкий и Коренев открывали, таким образом, новую страницу и в истории русской музыки, и в музыкальной эстетике. Важно заметить, что эта страница понималась не как отрицание средневековой традиции, но как ее развитие и продолжение на новом уровне. Собственно, теоретическому согласованию новых принципов музыкального мышления Дилецкого с древней христианской традицией церковного пения и посвящено «Предисловие» Коренева.

Начинается оно с трех видов «богогласного» пения, которыми кончалась глава «Мусика» «Сказания о седми свободных мудростех», и может быть понято как развитие сформулированных там идей. По убеждению Коренева, слово Христово обитает «во всякой премудрости», в том числе и «во псалмех и пениих и песнех духовных» (Дил. 5), так как «всякое художество» происходит от Бога, к нему обращено и к нему «приидет» в конце концов (10). Приведя образцы греческой, римской, русской крюковой и пятилинейной нотации, Коренев переходит к обоснованию и защите новой музыкальной теории и практики. Тех же, кто хулит ее, он обличает как невежд, неискусных «во учении мусикийском и книжном» (7). Без обучения же нельзя ни постичь музыку, ни сочинять ее, как без лестницы нельзя забраться на кровлю храма. Далее Коренев дает, пожалуй, самое развернутое и подробное в русской культуре того времени определение музыки. Как и в «Сказании», сам термин *мусикия* имеет здесь позитивный смысл и обнимает собой все виды пев-

ческо-музыкального искусства. «Есть мусикия согласное художество и преизящное гласовом разделение», познание благозвучных и неблагозвучных голосов в их *согласии* и *противопоставлении*. «Мусикия есть вторая философия и грамматика, гласы степенми премеряющая». Как философия и грамматика владеют законами организации словесной речи, так и музыка владеет всеми «степенями» голосов и организует их в согласия, доставляющие умиление и радость слушающим. «Мусикия есть во всех родех познавающая *согласие*», т. е. наука о всеобщей гармонии и как бы второй разум человека, происходящий от Бога. Она является благом и выражается в единстве слова (речения) и напева (гласа). В зависимости от речений может выражать и благо, и зло (11). Последний случай, когда «прекрасным гласом воспеваеши богомерская речения — се от лукаваго есть» (10). И завершается пространное определение чисто эстетическим аспектом: «Мусикия церковь красну творит, божественная словеса благим согласием украшает, сердце возвеселяет, в души радость въ пении святых устрояет». Музыка, по подобию словесной грамматики является грамматикой напевов (гласов) (11).

Два момента, по крайней мере в этом определении, являются новыми для русской эстетики: это введение *гармонии (согласия)* как важнейшего принципа звучащей музыки и осмысление музыкальной теории по аналогии с теориями словесных искусств — грамматикой и риторикой. Оба момента были хорошо разработаны в западноевропейской эстетике[55], но в русскую культуру их впервые ввели Коренев и Дилецкий. Коренев различает музыку вокальную, исполняемую «гласом», и инструментальную — «бряцанием». Изобретение и той и другой он относит к библейским праотцам и пророкам (12; 30-32), но не забывает и о «преславных» эллинских учителях музыки Пифагоре, Меркурии, Орфее и др. Название свое *мусикия* получила «от множества гласов различия и купноравного въ пениих множественнаго счиненнаго согласия», т. е. от гармонической организации различных созвучий (12). Впервые так была названа инструментальная («бездушная») музыка, но и пение тоже относится к мусикии, так как оно организовано по тем же «степеням» высоты звука и законам «согласия». Музыкой называет Коренев и неизреченное ангельское пение, которое «бо мусика небесная нарицается» (13).

Музыка существует не только в звучащих «благогласиих» , но и «во уме». Законы этой музыки не поддаются описанию, она превосходит все другие виды музыки и одновременно является их источником (13). В основе всей звучащей музыки лежат одни и те же законы, различаются только формы записи музыки, и только тот, кто не знает музыкальной науки, не понимает этого и считает, например, что совершенно разные вещи «знамение руское» и «мусикийское» (13-14). Просто русская крюковая запись менее совершенна, чем нотное «мусикийское» письмо, и нам следует перевести на него все наши песнопения (14).

Здесь теоретик новой музыки и новой эстетики одним махом отбрасывает всю многовековую древнерусскую музыкальную традицию с ее трудно описуемой словом, с глубоко укоренившейся в сознании древнерусских людей *духовной* спецификой, стремившихся не только «выпеть» ее, но и графически выразить в каллиграфии многочисленных «знамен», «лиц» и «фит» идеографической нотации. Ту же *духовность*

ощущали традиционалисты и в каждом элементе старового культового обряда, и в традиционной древнерусской живописи. Новое время в лице Никона — в богослужении, Симона Ушакова и Иосифа Владимирова — в живописи, Коренева и Дилецкого — в музыке резко отбрасывало эту *иррациональную духовность* и заменяло ее новой, основывающейся на достижениях западноевропейской науки и трезвого разума.

Далее Коренев вводит новое для России деление музыки — на *унисонную* и *многоголосную*: «...первое единогласно всем поющим едино знамение и песнь, второе — многим гласовом совокуплением, единогласящим же, степеньми же благая гласования приходящим и умильный, и плачевный же, и радостный глас вкупе издающим» (15). Уже этим определением полифонии он подчеркивает ее богатство и эмоционально-подражательный и аффективный характер. Унисонное пение можно переложить на многоголосие, но только на основе знания музыкальной грамматики (16). Практикуемые в России троестрочное пение и демество также составлены по законам многоголосия, но без их точного знания, поэтому эти распевы несовершенны с точки зрения западноевропейской системы музыкальной грамматики. Они нуждаются в соответствующей обработке — гармонизации. Тогда к троестрочному пению можно прибавить сколько угодно голосов (16-17). Количество их в многоголосии ничем не ограничивается.

Возведя происхождение многоголосия к византийским отцам Церкви, Коренев напоминает, что музыка так же совершенна, как и «словесная философия», и выступает носительницей премудрости (19). Многие страницы своего «Предисловия» он посвящает восхвалению премудрости и свободных наук, показывая, опираясь на авторитет античных философов и отцов Церкви, что мудрость и науки даны человеку Богом. При этом «не всякому вся вкупе духовная дарования даются» (25), а каждому какое-то одно — кому философия, кому грамматика, кому астрономия, а кому и музыка (21-28).

Этот философский экскурс требуется русскому музыковеду для того, чтобы показать всем порицающим музыкальную теорию, что она тоже наука и без знания ее невозможно ни понимать, ни создавать гармоничную музыку. В православной Церкви, поясняет далее Коренев, с первых веков утвердилась традиция неприятия инструментальной музыки, поэтому и он основное внимание уделяет пению. Однако он не видит ничего недостойного в использовании инструментальной музыки вне церковных стен, полагая, что музыка ничем не может повредить человеку (28).

Изложив еще раз историю возникновения музыки по Ветхому и Новому Заветам, идею «воспевания умом и духом» апостола Павла и напомнив о множестве прекрасных песнопений, созданных византийскими песнотворцами Феодором Студитом, Косьмой Маюмским, Андреем Критским, Иоанном Дамаскиным и другими, Коренев заключает, что Церковь имеет сейчас богатейшую «мусикию духовную». «Сей (культовая музыка. — В. Б.) есть рай вторый эдемский, цветы благоухающими пестрообразно преукрашенный, море великаго окиана, окружающе волнами славословлений мир...» (34). Далее он перечисляет почти весь корпус духовных ценностей христианства как содержащийся в рус-

ской культовой музыке наподобие приводившегося уже из «Сказания о седми свободных мудростех», только еще более подробный. Этой музыкой «праздники светлы бывают. Сим печаль по Бозе соделовается», а любая другая тоска изгоняется (34). По мнению пропагандиста новой музыки, пение должно быть прекрасным и гармоничным. Даже в древности для мирских людей сочинялось «пение прекрасное», чтобы ради этого «многогласного» пения люди приходили в церковь и, «от сего во умиление приходяще, вмале и к совершенному пению» возвышались — «еже сердцем и умом воспевати от слуха научающеся» (36).

Однако практиковавшееся в России того времени троестрочное и демественное пение Коренев с позиций новой научной музыкальной теории Дилецкого отказывается признать прекрасным, так как видит в нем много «всякаго вискания (визга) безчиннаго» из-за незнания законов гармонии. Много страниц посвящает он едкой критике троестрочного и демественного пения, использования в нем «ахабув», «нененаек», «ахатей» и т. п. Здесь он встает на традиционную позицию церковных идеологов того времени: главное в пении — смысл (разум), слово, а все, что затемняет его, проистекает от «безумия», «лукавого» и т. п. Будучи сторонником новой музыкальной эстетики, в которой собственно музыкальный момент выдвигается на первый план, в старой системе музыкального мышления он отказывается понимать именно этот момент и фактически остается на позициях средневековой эстетики в ее крайне ригористическом ответвлении. Что это? Сознательный полемический прием или особенности эстетического сознания переходного периода?

Как бы там ни было, но Коренев употребляет весь свой риторский дар на осуждение и высмеивание использования хабув и аненаек, на критику хомового пения и на квалификацию демества, как хотя и опирающегося интуитивно на музыкальную науку, но тем не менее примитивного пения. Его составитель, констатирует Коренев, не знал законов гармонии, правил организации многоголосия. Опять обратившись к суждениям отцов Церкви, особенно Василия Великого и Иоанна Златоуста, о музыке, автор «Предисловия» к «Мусикийской грамматике» напоминает, что музыка должна быть глубоко духовной, т. е. гармонично объединяющей смысл и мелодию: «... язык да поет, ум да испытает разум реченных, да поеши духом» (46). Со ссылкой на Златоуста он утверждает, что основой гармонии *(согласия)* и в музыке, и в человеческом обществе является *любовь* — и людей между собой, и к музыке, и к объекту воспевания. Музыкальный инструмент, который сопровождает пение, в этом плане выступает особым символом любви.

«...Гусль убо есть самая та любовь, звуки же бряцающия яже любовию произносимыя глаголы дружения едино и тожде вси испущающе — еличество и согласие мусики,— иже есть любве сила» (47). Для создания глубокой и богоугодной музыки необходимо хорошо изучить науку музыки, т. е. теорию, которая и изложена в книге Дилецкого. Ибо «мусика,— еще раз уточняет Коренев,— есть совершенное учение пения и пений составление; имеяй разум совершенне ея въ себе, сей совершен есть певец и творец пения» (52). Усвоивший науку мусику, может сочинять двухголосые, трехголосые и какие угодно многоголосые песнопе-

ния, «понеже наука премудрости конца не имать» (54). Здесь мы слышим уже голос человека Нового времени, перед которым открылись вдруг безграничные горизонты научного знания, и он уверовал в него, пожалуй, не менее сильно, чем в старого доброго Творца «видимым же всем и невидимым».

Этот дух Нового времени еще более заметен в определении музыки, данном самим Николаем Дилецким. «Мусикия, — писал он, — есть как пением своим или играним сердца человеческая возбуждает ко веселию или сокрушению или плачю. И паки есть мусикия, как пением своим или играним вверх или вниз меру показует или действует» (Муз. э. 142). Дилецкий выделяет в своем определении только эмоционально-эстетический аспект музыки. Для него, как музыканта и теоретика нового склада, он является главным.

Эмоционально-эстетическая особенность партесного пения выдвигалась на первый план практически всеми его сторонниками в XVII в. Так, смоленский митрополит Симеон оправдывал введение многоголосного пения в своем храме «ради умиления» и чтобы людям на службе «стояти не скучно» было (160). Более развернуто о его значении писал Симеон Полоцкий, утверждая в «Жезле Правления», что «сладкопение» то сердце в сокрушение приводит, то «ум от уныния на молитве свобождает», то дух веселит, то «слезныя из очес источники изводит»[56]. Дилецкий в своем понимании эмоционально-эстетической стороны музыки исходил из популярной в Западной Европе того времени теории аффектов, изложенной Декартом в «Compendium musicae», А. Кирхером в «Musurgia universalis» и другими теоретиками музыки того времени[57]. Суть ее состоит в том, что целью музыки является наслаждение и возбуждение аффектов — радости, страха, печали, желания и т. п. На нее опирается и Дилецкий в своей «Грамматике». В частности, он осмысливает мажорные трезвучия (уть-ми-соль) как «веселую мусикию», а минорные (ре-фа-ля) — как «жалостную» (61).

В соответствии с новыми принципами музыкальной эстетики Дилецкий усматривал в музыке два начала — творческое и техническое. Первое сводится к «фантазии», создающей мелодии трех основных видов: *веселые, ужасные* и *умилительные*, а также смешанные мелодии. Во втором плане мусикия содержит «ключ мусикийских гласов», т. е. учение о правильном составлении музыки (143). Выявив технические приемы создания созвучий определенной эмоциональной окраски, Дилецкий настаивает на том, что в пении, которому и посвящена его книга, они должны быть согласованы со смыслом текста. Это согласование тоже входит в правила «мусикийской грамматики»: «И сие есть противно грамматики, егда бывает умилительный текст, ты же положеши ноту веселу, или егда будет текст веселый, ты же приложеши ноту умилителну» (92). Согласование словесного смысла и его музыкального выражения имеет у Дилецкого в основном иллюстративно-изобразительный (или миметический) характер. Так, текст «сниде на землю» должен сопровождаться нисходящей мелодией, а «возшедый на небеса» — восходящей в соответствии с «естественным правилом» (109-110); текст «Боже ласковый» — «не от баса начинаю, токмо самого алта» (145) и т. п.

Как мы увидим далее, и теоретики новой живописи придержива-

лись этого же эстетического принципа, отстаивая «живоподобные» изображения. Учиться музыке, по мнению Дилецкого, следует двояко: изучая музыкальную грамматику, которую он излагает в своей книге, и образцы хорошей музыки совершенных композиторов, как поступают и другие «художники», например риторы или проповедники. «Тако и нот мусикийских строителю подобает имети различная изображения и писания, услышавше или увидевше фантазию кую совершеннаго мусикии художника, себе надписати въ таблятуру, и въ ней подобает разсмотрети, каково въ той фантазии есть устроение, кия суть правила и прочая» (117).

Следующим шагом в развитии музыкальной эстетики в России конца XVII в. явился трактат Юрия Крижанича «De musica narratio», написанный им во время сибирской ссылки по-латыни[58]. Его автор, пожалуй, лучше всех в России того времени был осведомлен о состоянии музыкальной теории и практики в Европе, знал как профессиональную, так и народную музыку, был хорошо знаком с положением дел в русском певческом искусстве. Все эти знания он подытожил в своем трактате, написанном как часть большого теоретического труда, в котором он разрабатывал научные принципы организации и управления Русским государством[59]. В трактате, как отмечают его издатели, «наиболее полно и последовательно сформулирована концепция «мусикийского художества», обосновывающая новую музыкальную практику» (362), поэтому для истории эстетики он представляет особый интерес.

«Повествование» Крижанича имеет два принципиальных отличия от трактата Коренева-Дилецкого. Во-первых, оно носит чисто теоретический характер, а не учебно-практический, как «Мусикийская грамматика». Во-вторых, его автор рассуждает об исполняемой музыке вообще, в то время как Коренев и Дилецкий, хотя и признавали инструментальную музыку, свой учебник посвятили певческому искусству как единственно признанной в России того времени музыке. Интересна в этом плане оговорка Дилецкого. Подчеркивая, что он пишет не об инструментальной музыке, а о пении («всячески о пении и слозе мусикийском поучение пишу»), он добавляет, что и для нее («играний мусикийских») книга эта может быть полезна («и сия от издания сего можеши ведати изрядне и нетрудно») (154). Тем не менее акцент сделан на певческом искусстве. У хорватского ученого этого уже нет. В его «Повествовании о музыке» мы имеем более обобщенный уровень понимания музыки. Крижанич начинает с традиционного вопроса: что есть музыка — и лаконичного ответа: «Музыка — это искусно произведенные звуки, способные доставить наслаждение» (387). И далее развивает этот гедонически-эстетический аспект музыки. Главное ее назначение он видит в наслаждении (ad delectationem), увеселении и развлечении. Она усыпляет разум, и человек под ее влиянием забывает о серьезных делах.

Музыка, а этим термином Крижанич обозначает как инструментальную, так и вокальную музыку, не способна возбудить серьезных отрицательных эмоций — чувства печали, скорби, вызвать слезы, так как «всякая музыка доставляет наслаждение, а наслаждение не способствует истинной скорби» (387-388). Крижанич здесь как бы полемизирует с известными европейскими теоретиками музыкальной теории аффек-

тов, существенно сужая ее границы до положительных эмоций и определяя таким образом более четко свое понимание эстетического. Выражение сильной скорби лишено музыкального ритма. При умеренной или искусственной печали, например у профессиональных плакальщиц, пение приобретает музыкальный ритм, но оно служит не для того, чтобы усилить скорбь, а, напротив, для утешения. Печальные песни, как и трагедии известных поэтов, вызывают у людей сострадание и даже слезы, однако «такое сострадание не печалит, а скорее доставляет наслаждение» (388).

Юрий Крижанич, пожалуй, первым из юго-восточных славян так ясно осознал собственно эстетический смысл и музыки, и трагического. Ему помогла в этом его огромная эрудиция. Даже в Сибири, где он вряд ли имел под рукой все необходимые книги, хотя ему было позволено взять туда свою большую библиотеку, он постоянно цитирует или пересказывает античных авторов — Цицерона, Овидия, Пифагора, Платона и др. Свое понимание музыки он разрабатывает, опираясь прежде всего на античное наследие, но воспринятое очень критически. Теорию Пифагора о целебной силе музыки он считает суеверием; высмеивает и идеи Платона о сдерживающей силе музыки. По его убеждению, музыка может возбуждать страсти, но никак не обуздывать их, так как ее главная цель — наслаждение и увеселение (388). Крижанич настолько абсолютизирует гедонистический аспект музыки, что отказывается считать музыкой ту, которая не доставляет наслаждения (389). Согласен с Платоном хорватский мыслитель только в том, что музыка оказывает воздействие на нравы народа и поэтому при управлении государством необходимо строго следить за исполняемой народом и для народа музыкой (389). В древности греки сильнее других народов пристрастились к музыке, ибо обладали особым слухом и музыкальным талантом, «а язык их был более всего пригоден для всякого рода пения» (389). Они ничего не знали о будущей жизни и поэтому стремились только к «здешним наслаждениям», находя их в бесконечных праздниках, вине, плясках и пении. Жизнь греков представлялась поэтому теоретику панславизма «распутной и легкомысленной» (392).

Получивший прекрасное музыкальное образование в Италии, Крижанич плохо воспринимал народную музыку. Песни сербов и хорватов, которые он слышал в детстве, представляются ему, познавшему премудрости контрапункта и написавшему несколько музыкальных трактатов еще до приезда в Россию, нескладными, сложенными без соблюдения музыкальных и поэтических правил (392). Рассмотрев многообразные формы и способы использования музыки разными народами, Крижанич в традициях строго научного мышления Нового времени классифицирует их по 15 разрядам, среди которых основные места занимают развлекательные и церемониальные жанры (393). С той же пунктуальностью классифицирует он и музыкальные инструменты. Вслед за общим, эстетическим, сказали бы мы, разделом в трактате следуют четыре главы, посвященные четырем музыковедческим вопросам: 1. Следует ли использовать музыку в церковной службе? 2. Почему музыка разных народов столь различна? 3. Как использовать музыку вне церкви? 4. О деревянных духовых инструментах. Последняя глава полностью компилятив-

на. Крижанич составил ее из цитат польского филолога Г. Кнапского и итальянского музыковеда Джованни Батисто Дони. Хорватский мыслитель высоко ценил деревянные инструменты, особенно флейту, за их близость к человеческому голосу и красоту звучания. Созвучная игра деревянных духовых инструментов, по его мнению, в высшей степени способствовала общественным делам, поэтому он и уделил им специальную главу в своем трактате, использовав, правда, идеи других авторов.

Обратившись к проблемам церковной музыки, Крижанич излагает ее историю, начиная с библейских времен. Он, в частности, сообщает, что в греческой церкви последних веков существования Византии было широко распространено красивое многоголосное пение. Хорошо знает Крижанич и историю развития музыки в Западной Европе. Исходя из своих представлений о музыке, он не одобряет использования излишне красивой, особенно инструментальной, музыки в Церкви, так как считает, что музыка все-таки мало способствует главной задаче Церкви — приобщению человека к Богу. Особо порицает он распространившийся на Западе обычай исполнения в храмах «легкомысленных и неподобающих мелодий» (396). В православной Церкви он не одобряет излишнюю заботу некоторых певцов и священнослужителей о красоте пения. По его мнению «суетная легкость и сладость» музыки мало приличествует «слову Божию», а певцы, уделяющие особое внимание красоте пения, забывают часто о том, *что* они поют. В этот же грех впадают и слушатели красивой музыки. По мнению Крижанича, «искусство и красота (ars et suavitas) музыки заключается в трех вещах»: в мелодии, гармонии и ритме. *Мелодия* (melodia) возникает в самом пении или игре на одном инструменте, когда низкие и высокие звуки перемежаются «согласно [законам] соразмерности и искусства (secundum proportionem et artem); *гармония* (consonantia) — это «когда в двух или нескольких одновременно звучащих голосах (или инструментах) согласуются различные созвучные тона»; *ритм* (ritmus) состоит в соответствующем чередовании долгих и коротких звуков (375). Те, кто стремится к истинной духовности, отказывается в Церкви от всех этих составляющих «сладкопения», в частности «капуцины рецитируют без всякой мелодии, без гармонии и без ритма. Все слова они поют на один тон» (398).

Высказав свое личное отношение к использованию музыки в церкви, Крижанич не абсолютизирует его, а стремится объективно, в духе научных традиций XVII в. и даже в чем-то предвосхищая просветителей XVIII в., осмыслить исторически сложившуюся ситуацию с церковной музыкой. В одних регионах широко используется прекрасная вокальная и инструментальная музыка, в других — только вокальная, в третьих музыку почти не применяют при богослужении. Точка зрения Крижанича рациональна: каждый регион должен следовать своим установившимся традициям. «Музыка входит в число того, чем можно пользоваться и во благо и во зло (впрочем, гораздо легче во зло). Это же относится к вину, торговле, женщинам, власти и так далее» (398). Поэтому те, кто привык использовать музыку в Церкви, считая ее полезной, не должны от нее отказываться, а тем, у кого ее нет, не следует об этом жалеть.

Есть веские причины, по которым музыка была введена в Церковь, и есть не менее веские основания для отказа от музыки в культовой

практике. Среди первых Крижанич называет следующие: 1) Моисей и Давид ввели музыку в храмах, чтобы отвратить иудеев от языческих культов, также сопровождавшихся музыкой; 2) святые отцы узаконили пение для «слабых людей», чтобы их не утомляло долгое чтение священных книг; 3) в песнопениях яснее выражается похвала Богу, а мелодия способствует их запоминанию; 4) «в церквах поют для того, чтобы с духовной радостью (с той, что имеют святые о Божиих деяниях) соединялось и целомудренное плотское наслаждение; так пели Богу Давид и св. Цецилия»; 5) красивая музыка служит, наконец, приманкой для тех, кого не привлекают к себе ни церковь, ни сам Бог. Прельщенные красотой музыки, они приходят в церковь и «вслед за музыкой внимают пламенной проповеди, призывающей их к покаянию» (398-399). Этих причин, полагает Крижанич, вполне достаточно, чтобы оправдать использование музыки в церковном культе. Однако «есть и другие и более важные причины для того, чтобы не допускать музыку в ту церковь, куда она еще не допущена». В этом плане музыка подобна браку: «Жениться — хорошо, но еще лучше — не жениться». Таких причин Крижанич называет три: 1) размышления о греховности земной жизни вызывают только скорбь и покаяние, а музыка неуместна при скорби; 2) пение введено в церквах для духовно слабых людей, а истинно «благочестивым и совершенным людям пение не столько помогает, сколько мешает размышлять о божественном»; 3) музыка побуждает к легкомысленным и суетным поступкам и злоупотреблениям (399). Из всего этого Крижанич заключает, что русская Церковь не должна вводить ни инструментальной музыки, ни многоголосного пения. Ей следует сохранить свои традиционные формы песнопений.

Позиция Крижанича, воспитанного не на русской культуре, но сумевшего в короткий срок хорошо понять и почувствовать ее, характерна для русской духовной культуры в канун петровских реформ и, может быть, даже сильнее выражает ее суть, чем взгляды тех или иных собственно русских мыслителей той поры, отягощенных грузом национальных традиций. Это позиция средневековой культуры, сознательно стремящейся сохранить себя путем использования новейших научных достижений своего времени, уже уходящего от Средневековья, с одной стороны, и установка на осмысление культуры (и искусства) как феномена, отнюдь не ограничивающегося рамками Церкви и религии, — с другой. Сложный и богатый арсенал европейской музыкальной эстетики того времени хорватский мыслитель использует в сущности для того, чтобы обосновать позицию крайних традиционалистов — расколоучителей, когда речь заходит об использовании музыки в Церкви. В его теории, однако, культовая музыка занимает всего лишь две и отнюдь не первые позиции из 15 в перечне основных случаев использования музыки в общественной практике (393).

Крижанич сознательно делает следующий шаг после Коренева и Дилецкого в направлении секуляризации музыки. Если авторы «Мусикийской грамматики» размышляли в основном, хотя и о новой, отличной от средневековой, но все же о церковной музыке и, точнее, о пении, т. е. стремились только обновить ее форму, то Крижанич идет дальше. Он действует по принципу «Богу — Богово, а кесарю — кеса-

рево»: церковная музыка должна остаться традиционной, а все новые теоретические суждения и практические находки европейской музыкальной культуры относятся только к светской музыке, никак не связанной с Церковью и выполняющей в обществе как позитивные, так и негативные функции. Именно эта музыка больше всего и интересует славянского ученого, размышляющего о всех компонентах общественного устройства.

С позиций науки XX в. многие суждения и выводы Крижанича, естественно, предстают наивными, субъективными, неубедительными. Однако наш век вооружен как-никак принципом историзма, который позволяет оценить и огромную культурно-историческую значимость первых шагов научной постановки тех или иных проблем, выдвижение самого способа научного осмысления культуры, в котором никак нельзя отказать хорватскому ученому, проводившему свой вынужденный досуг на просторах Сибири. Это касается, в частности, и второго «вопроса» трактата Крижанича: *почему музыка разных народов столь различна*?

На национальное многообразие музыки указывал и Симеон Полоцкий в «Жезле Правления», но он только констатировал факт. Крижанич же со скрупулезностью ученого новоевропейского склада стремится отыскать причины этого явления. Разнообразие мелодий, инструментов и «всей музыки» он связывает с разнообразием голосов и способностей людей, а главное, со спецификой национальных языков. «Существует четыре вида мелодий (арий, напевов, ладов), — писал Крижанич, — 1) исихастическая — размеренная, строгая, спокойная (ария); 2) диастальтическая — веселая и радостная (курранта); 3) систальтическая — печальная и жалобная (мадригал); 4) энтузиастическая — страстная и возбуждающая. Сложные мелодии: 5) спокойная и веселая; 6) спокойная и печальная; 7) веселая и страстная (галиарда); 8) печальная и страстная» (400). Одни языки больше подходят для одних мелодий, другие — для иных, некоторые языки вообще непригодны для пения.

Латинский язык больше всего подходит для спокойных мелодий, греческий («из-за разнообразия и многочисленности ударений, гласных и дифтонгов») и турецкий — для энтузиастических мелодий, германский «годится лишь для быстрых, резких и легких танцевальных или плясовых мелодий», а итальянский, испанский и особенно славянский языки вообще малопригодны для пения (400-401). Со ссылкой на теорию Дони он пытается обосновать это следующим соображением: Наслаждение в пении доставляют не только сочетания звуков и ритм, но и смысл слов в совокупности со «складностью речи», которая зависит от расстановки ударений в словах и их звучания. Приятных звучаний слогов и соответствующих ударений, по мнению создателя славянского «эсперанто», нет в старом славянском языке. Зато «в нем полно сигматизмов и трескучих слогосочетаний», поэтому он мало приспособлен для пения.

О субъективизме Крижанича в понимании этой проблемы свидетельствует хотя бы совсем иная классификация соответствий «музыкальных стилей» национальным характерам, выведенная в том же XVII в. немецким ученым Анатаназиусом Кирхером в «Musurgia universalis»; хотя и ее, естественно, нельзя признать строго научной. У Кирхера

главное влияние на музыкальные пристрастия того или иного народа оказывают национальный склад характера и климатические условия. В соответствии с этим германцы «избирают стиль важный, спокойный, скромный и полифонический», галлы, напротив,— танцевальный, а пальма первенства в музыке принадлежит итальянцам, которые «довели музыку до изумительной красоты»[60]. В достаточно произвольных рассуждениях и выводах хорватского ученого, отделенного от нашего времени тремя столетиями, заслуживает внимания сам факт установления связи между характером мелодий и фонетическими особенностями того или иного языка. В русской эстетике эта проблема ставится и осмысливается впервые.

Наконец, третий «вопрос» трактата Крижанича посвящен светской музыке. Здесь дла автора «Политики», как в свое время и для Платона, на первый план выходит общественная значимость музыки. Таковой прежде всего, по мнению Крижанича, обладает военная музыка, поэтому он достаточно подробно обсуждает вопрос о том, какие мелодии и инструменты предпочтительнее для использования в войске. Опираясь на собственный музыкальный опыт, он рассуждает также о характере музыки для приема послов, о королевских и княжеских придворных музыкантах, но особо его заботит вопрос о том, «какую музыку следует разрешить для народа» (404). Крижанич считает уместной музыку только на свадьбах, пирах и в частных домах и требует запрещения музыки в трактирах как способствующей падению нравов, а также в будние дни на улицах, особенно по ночам, как это принято у германцев. Публичная музыка допустима только во дни больших праздников и торжеств (404). При решении вопроса о музыке для народа Крижанич исходит из следующих соображений. Люди рождены не для забав, развлечений и веселья, а для полезных трудов и служения Богу. На основе этого формулируется тезис: «...мы отвергаем и осуждаем искусства, спектакли, игры, музыкальные и прочие представления и тех людей, которые заняты ими, ибо эти занятия служат лишь развлечениям и не могут содействовать ни благополучию, ни военному делу, ни какому-либо другому серьезному делу». Однако как постоянно натянутый лук может порваться или ослабеть от напряжения, так и человек может надорваться и заболеть от постоянной серьезной работы. Ему необходим отдых. Отсюда антитезис Крижанича: «...мы признаем и допускаем музыкальные занятия, но только такие, которые могут оказаться полезными для какого-нибудь серьезного дела» (404).

Этой «пользой», т. е. организацией отдыха от «серьезной работы» и восстановления сил человека, определяется и перечень разрешенных и запрещенных музыкальных инструментов. Крижанич «разрешает» играть в публичных местах (и только искусным музыкантам) на «подобающих и достойных инструментах», к которым относит в основном деревянные духовые, струнные с «жильными» струнами (гусли, лиры, скрипки, кобзы, арфы и т. п.) и ударные, «звучащие без мелодии» (колокола. тимпаны). Запрещает он «все непригодные инструменты, издающие дикий и недопустимый шум»: «раздвижную трубу» (тромбон), цитры и цимбалы с медными струнами, «фисавлы, или органы, позитивы, регали» (404-405).

Таким образом, музыкальная эстетика Крижанича, основывающаяся на знании западноевропейского музыковедения, зарубежной и русской певческой практики, строго нормативна и утилитарна. Осознав в качестве главной функции музыки гедонистически-эстетическую, он попытался определить и узаконить ее место в структуре рационально организованного общества именно в качестве эмоционального компенсатора человеческих сил и энергии, затраченных на «серьезном» общественно полезном «деле».

Завершая разговор о фактически первой странице русской музыкальной эстетики, необходимо еще раз обратить внимание на ее яркость и на основательность прописанных на ней проблем. Наука о музыке возникла в России в сложный период столкновения двух музыкальных культур, двух эстетических систем. Первым теоретикам русской музыки пришлось одновременно осмысливать традиционную средневековую певческую культуру Руси, соотносить ее с новой западноевропейской музыкальной эстетикой, на уровне практики уже активно внедряющейся в русскую культуру, обосновывать необходимость этой экспансии и разрабатывать теоретическое руководство для усвоения новой эстетики конкретными создателями музыки в России. В процессе решения этих отнюдь не простых, особенно в условиях России, проблем были сформулированы многие из основных положений музыкальной эстетики как науки, которая легла в основу музыкальной практики следующего столетия. По постановке и решению многих музыкально-эстетических проблем усилиями рассмотренных здесь авторов Россия сразу была выведена на уровень западноевропейской музыкальной культуры, имевшей значительно более глубокие научные традиции, развитую музыкально-эстетическую мысль.

Живопись

Общая для русской эстетики XVII в. тенденция к усвоению достижений западноевропейской культуры активно проявилась и в области изобразительных искусств. Наметившийся на Руси еще в XVI в. кризис средневекового типа художественного мышления привел в XVII в. к новому пониманию искусства, к активным поискам новых форм и способов визуального выражения и соответственно к повышению интереса к западноевропейскому искусству, в котором подобный процесс уже совершился. Это не означает, конечно, что иконописцы XVII в. сразу же перешли к жанровым картинам или к писанию портретов своих современников, но тенденция такого перехода наметилась у них, особенно к концу века, достаточно определенно. При работе над росписями храмов или над иконами мастеров XVII в. начали увлекать чисто художественные задачи наиболее полного изображения того или иного события, действия, бытовой коллизии, психологического конфликта и т. п. Повествовательность, динамика действия, интерес к бытовым деталям, одеждам — ко всему «пестрому множеству жизненных явлений материального мира»[61], общая декоративность стоят в центре внимания живо-

писцев и иконописцев XVII в. В изображении человека художника увлекает теперь «живоподобие» — стремление к созданию иллюзорного сходства с внешним видом оригинала (как правило, воображаемого, идеализированного).

Большим подспорьем в стремлении к новому художественному мышлению и образцом для подражания служили русским *живописцам* (этим термином начинает в XVII в. активно вытесняться термин «иконописец») многочисленные образцы западноевропейской гравюры XVI-XVII вв., как попадавшие на Русь (прежде всего через католическую Польшу), так и создававшиеся на Руси пришлыми мастерами. Наиболее характерные произведения новой русской живописи вышли из-под кисти Симона Ушакова и мастеров его круга[62]. Как и любое новшество, они вызвали целую волну полемики в обществе. Появились горячие защитники и ярые противники этой живописи. Среди последних были в основном церковные и религиозные идеологи (притом здесь были практически едины как расколоучители, так и многие сторонники новой церковной ориентации во главе с самим Никоном), которые правильно почувствовали в новой живописи не просто отход от средневековых иконописных традиций, но и удаление ее от религиозной духовности, от Церкви, т. е. осознали реальность секуляризации искусства и стремились всячески воспрепятствовать этому процессу.

Сторонниками новой живописи были прежде всего сами художники, наиболее остро ощущавшие изменившиеся духовные потребности времени, тенденции развития художественного мышления и эстетического сознания. Они пользовались поддержкой достаточно влиятельной части русской интеллигенции западнической ориентации, знавшей и ценившей европейское искусство того времени. С их помощью новые живописцы получали лучшие заказы как на светские росписи (царский дворец в Коломенском, например), так и на церковные. Однако, чтобы отстоять право новой живописи на существование, ее сторонники, и прежде всего сами живописцы, вынуждены были прибегнуть и к словесной полемике. В результате мы имеем трактат, в написании которого принимал участие Симон Ушаков, ряд специальных сочинений и постановлений об иконописи церковных идеологов, несколько работ Симеона Полоцкого и большой художественно-эстетический трактат защитника новой живописи художника Иосифа Владимирова. Все эти сочинения, написанные в основном в период 60-70-х годов, дают нам возможность специально поговорить об «искусствоведческой» эстетике XVII в., поставившей в связи с конкретной полемикой о новых тенденциях в русской живописи целый ряд как частных, так и более общих вопросов теории искусства. При этом, с одной стороны, подводились итоги средневековой художественной теории и практики, а с другой — утверждались новые принципы художественного мышления, которым было суждено еще долгое историческое развитие.

В качестве традиционалиста и противника новой живописи в трактате Владимирова, хронологически стоящем первым в ряду названных сочинений, представлен сербский архидиакон Иоанн Плешкович. В полемике с ним и излагает Иосиф свою эстетическую концепцию. Известно, что и патриарх Никон относился резко отрицательно к «живо-

подобным» иконам как не соответствующим греко-русской традиции. С особой же напористостью, сарказмом и иронией боролся с новыми художественными тенденциями в религиозной живописи протопоп Аввакум. В специальной беседе об иконах он с возмущением осуждает реалистически-натуралистические тенденции новой иконописи: «...пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедры толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишо сабли той при бедре не писано» (ЖА 135). В новой живописи Аввакум усматривает отход от традиционной средневековой духовности: в ней «все писано по плотскому умыслу», который несовместим с руєским благочестием, завезен к нам иноверцами-фрягами да немцами и достоин всяческого осуждения. В пылу полемики с главой церковных реформаторов Никоном Аввакум и это «новшество» приписывает ему. «А все то кобель борзой Никон, враг, умыслил, будто живыя писать, устрояет все по-фряжскому, сиречь по-неметцкому. Якоже фрязи пишут образ благовещения пресвятыя богородицы, чреватую, брюхо на колени висит,— во мгновения ока Христос совершен во чреве обретеся!» (135).

Сознательно окарикатуривая европейскую живопись и предвзято истолковывая отдельные высказывания ее защитников (в частности, Симеона Полоцкого), Аввакум ядовито высмеивает новые приемы в иконописи: «Вот, иконники учнут Христа в рожестве с бородою писать... А богородицу чревату в благовещение, яко же и фрязи поганыя. А Христа на кресте раздутова: толстехунек миленькой стоит, и ноги те у него, что стульчики. Ох, ох бедныя! Русь, чего-то тебе захотелося немецких поступов и обычаев!» (136). В приведенных высказываниях явно видны внутренние противоречия в эстетических взглядах Аввакума, характерные и для всего века как переходной эпохи от одной системы художественного мышления к другой. Выступая против «живоподобных» изображений в защиту традиционной древнерусской живописи, лидер гонимых и преследуемых раскольников, к которым в XVII в. примкнули многие демократические и оппозиционные государственному режиму силы, отстаивал христианско-демократическую позицию. Старая живопись, как и старый церковный обряд, связывалась в представлении Аввакума с истинной верой (с христианством апостольских времен, т. е. с демократической в своей основе религиозностью) и с социальной справедливостью. Условность и своеобразная «бестелесность» средневековой живописи понимались Аввакумом как изображение духовной устремленности, отрешенности от материальных (плотских) благ, такого состояния, в котором реально пребывали аскеты, но также и многие обездоленные и угнетаемые государством и церковью люди — «лице, и руце, и нозе, и вся чувства тончава и изможлала от поста, и труда, и всякия им находящия скорби». Именно так их писали «добрыя изуграфы» (139). Новая же живопись, стремившаяся к иллюзорному «живоподобному» изображению внешнего вида человека (его тела, плоти и отнюдь не в состоянии аскезы и нищеты) и вводившаяся на Руси господствующим классом (еретиками и «толстобрюхими» в понимании мятежного протопопа), расценивалась Аввакумом как символ этого класса, как выражение его бездуховной, порочной и крайне несправедливой дея-

тельности. Он прямо обвиняет власти предержащие (а не живописцев (!), ибо они в его понимании лишь исполнители), что они изображают теперь святых по своему образу и подобию: «А вы ныне подобие их переменили, пишите таковых же, якоже вы сами: толстобрюхих, толсторожих и ноги и руки яко стульцы. И у кажного святаго, — спаси Богсу вас, — выправили вы у них морщины те, у бедных: сами оне в животе своем не догадалися так сделать, как вы их учинили!» (139).

Отстаивая средневековую иконописную традицию, Аввакум борется и за отечественные (которые для него тождественны с православными) основы искусства. В новой живописи он усматривает опасность вторжения на Русь культуры и веры «поганых» (т. е. иноверцев), «фрязей» (итальянцев) и «немцев» (иностранцев лютеранского толка). Плохи новые образы уже потому, что «писаны по немецкому преданию» (137). Этот аргумент выдвигает против новой живописи и Плещкович: «Немчина вынесли на гору на кресте том написаннаго» (48)[63]. Здесь и проявляется консервативность эстетической позиции традиционалистов, и в частности Аввакума. Свой социально-обличительный пафос и защиту национальных традиций в искусстве он связывает с уходящей в прошлое средневековой системой художественного мышления. Сложные процессы, протекавшие в русском искусстве с середины XVI в. и до времен Аввакума, остались вне его понимания. И если официальная церковь и в XVI в., и в XVII в. вынуждена была постоянно корректировать свои позиции по отношению к искусству, развивавшемуся вопреки всем ограничениям и нормативам по своим имманентным законам, детерминированным более глубокими социально-культурными и духовными процессами, чем церковная регламентация, то позиция Аввакума и его сторонников-традиционалистов остается крайне консервативной. Как святы и неизменны религиозные истины, полученные от отцов и дедов, так же святы и неизменны церковные обряды, так же святы старые русские церковные книги, даже если они содержат ошибки переводчиков и переписчиков, и так же святы и неизменны и средневековые приемы иконописания. Все новшества — от еретиков и «поганых».

С точки зрения средневекового мышления Аввакум был совершенно прав. Именно в древнерусской живописи XIV-XV вв. оно получило наиболее адекватное и глубокое выражение, а новая живопись годилась для чего угодно, но только не для выражения глубин средневековой духовности и благочестия. Взгляды Аввакума на иконопись были унаследованы его учениками и последователями и оставались актуальными в старообрядческой среде до XX в.

В составленном в конце XVII в. «Щите веры» резко осуждаются западноевропейские религиозные гравюры, наводнившие к тому времени Россию, и ориентирующаяся на них живопись. С особым негодованием пишет автор об изображениях обнаженных частей тела, которым по средневековой традиции «лепотствует быти покровенным ради благообразия»[64]. Новые же живописцы, возмущается автор «Щита», пишут Богородицу на иконах «дебелоличну, откровенну главу имущу, простовласату, перси святыя и сосцы голы, яже никогда же кем-либо видена быша», так как с самого детства «покровенна бе всетелесно». Изображают ее в многоцветных одеждах, хотя, по мнению автора, неосознанно

стоящего на позициях того же «реализма», с которым он борется, Богородица таких одежд никогда не носила, но всегда имела «одежду смиренную смуглую малоценную». Младенца Христа изображают обнаженным — «вся удеса, даже и до студных, нага без всякаго благоговения». Так же изображают и младенца Иоанна Крестителя, апостолов пишут с обнаженными руками и ногами, а святую Марию Магдалину представляют в образе блудницы. Во всем этом старообрядческий автор видит «нелепоты», заставляющие стыдиться «благоговейных» зрителей и бесчестящие изображаемых святых[65].

Позиция своеобразного «реализма», на которой стояли и Аввакум, и автор «Щита», характерна для большинства идеологов раскола. Внесознательно отстаивая преимущества средневековой системы «письма», условного и обобщенного, по отношению к новой «живоподобной» живописи, на уровне рассудочной полемики они опираются фактически на эстетические принципы этой же живописи, именно на миметическое понимание изображения. Новая живопись, как следует из их аргументации, плоха не тем, что они изображают святых как живых, а тем, что пишет их не такими, какими они были «в жизни».

Уже в начале XVIII в. лидер выговских старообрядцев Семен Денисов, повторяя Аввакумову легенду о новой живописи как об одном из «неотеризмов» Никона, утверждал о старой иконописи: «... якови сами святии в жизни постницы, воздержницы, всесмиреннии быша, таковы и образы их всеговейно написаваше». Никон же повелел образы святых писать «не благоговейным видением, дебелы и насыщены аки в пире некоем утучнены, еже противно есть первообразным святым персонам»[66].

Парадокс позиции раскольников и старообрядцев состоял в том, что они фактически руководствовались концепцией ранневизантийских иконопочитателей, разработавших и обосновавших теорию миметических, почти фотографических изображений[67]. Однако именно-то ей как раз больше всего соответствовала «живоподобная» живопись Симона Ушакова и его коллег, которую не принимали старообрядцы. Сама история развития художественного мышления и эстетического сознания в XVII в. сыграла шутку с теми, кто не смог или не захотел понять логики этого развития.

О позиции Иоанна Плешковича известно, по свидетельству его противника Владимирова, что он ратовал за древние, темные и «смуглые» иконы и не принимал «световидных образов» Ушакова (Влад. 25). Новые представления об искусстве, новую эстетику живописи наиболее полно сформулировал в своем трактате друг и сподвижник Ушакова Иосиф Владимиров, к чему его побудили и сам Ушаков, и противники новой живописи. Прежде чем перейти к анализу этого интереснейшего памятника русской искусствоведческой и эстетической мысли второй половины XVII в., следует напомнить, что сам Иосиф в своем художественном творчестве не дошел до иллюзионизма ушаковских «Спасов нерукотворных», а остановился где-то на полпути между ними и традиционной иконописью XVI в. Таким образом, и на практике и, как мы увидим, в теории он был типичным представителем своего (переходного) века, уходящего от средневековых традиций, но еще не по-

рвавшего с ними полностью и не воспринимающего новое как полное отрицание старого. В этом плане традиционалист Аввакум в своей земляной тюрьме на Крайнем Севере, пожалуй, острее ощущал ситуацию времени и суть новых веяний в искусстве, чем их защитник и проводник царский «изограф Иосиф», работавший в Москве. Таков еще один из парадоксов переходного периода.

Сторонники новой живописи оказались прежде всего перед проблемой *традиции* — необходимостью осмысления своего отношения к ней на новом этапе развития художественной практики. Эта проблема, как мы помним, вставала и в XVI в., когда появилась сложная, аллегорически-символическая живопись; возникла она и теперь перед теоретиками и практиками нового искусства. В XVI в. митрополит Макарий и его сторонники обошлись с ней достаточно формально; в трактате Владимирова мы находим более гибкое и конструктивное решение. Опыт прошедшего столетия оказался отнюдь не бесполезным в плане развития теоретической мысли. К средневековой художественной традиции Владимиров подходит *диалектически* в прямом и полном смысле этого слова. Он не догматизирует ее, как Плешкович или Аввакум, но и не отрицает полностью. Многие ее устаревшие, не соответствующие потребностям эпохи элементы он подвергает критике и отбрасывает, но многие традиционные представления защищает и стремится согласовать их с новаторскими для России приемами художественного мышления. Начатая еще в XVI в. борьба наиболее образованной и прогрессивной части русской интеллигенции за исправление неточностей и ошибок переводчиков и переписчиков церковных книг (вспомним теорию перевода Максима Грека), за выявление их истинного, первоначального смысла, приведшая в XVII в. при Никоне к церковно-государственной реформе в этой области, существенно подорвала некогда неколебимый и бесспорный авторитет традиции, предания. Сам принцип традиции как важного культуроохранительного фактора пока сохраняется, но уже возникает и укрепляется убеждение, что традиции бывают разные — хорошие и плохие, истинные и ложные, что многие традиции — это установления людей, а не Бога и о них можно рассуждать и спорить, сохранять истинные и отбрасывать ложные. Эти убеждения проникают и в сферу эстетической мысли. В «Послании» Иосифа Владимирова они занимают одно из видных мест.

Если в середине XVI в. Стоглав утверждал еще незыблемость иконописной традиции, призывая современных мастеров писать «с древних переводов, како греческие иконописцы писали и како писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы»[68], то столетие спустя царский «изограф» Владимиров заявляет, что «в старописании многия обретаются неистовства (неистинности) от неискусных иконописцов» (59). Подобную ситуацию он отмечает также и в «песненом мастерстве», когда «неразумными в старину певцами вместо хвалебных песней неистовыя глаголы в церквах обносилися» (59), и вообще во всей культуре: «Многия были в старых обычьях погрешения, не токмо во иконописных вещех, но и в самых законописных, рекше в книгописцах и в преводчиках с ельнинскаго языка на словенский. В слозех и в силах словесных многия греческия книги не сходились с новыми русскими» (25)

В старой иконографии Владимиров усматривает много неистинного: «Зри старых майстров на иконах и узришь, яковых баснотворств наполнена» (59). В чем же он видит «некия бредни» старых мастеров? Вот, например, они изображают архангела Михаила в образе схимника, борющегося с сатаной, как будто до принятия схимы он не мог победить этого врага рода человеческого. Иосиф считает, что всякий, «ум имея», посмеется таким «лживым басням» (60). «Злобнейшую» хулу на Бога усматривает Владимиров и в изображении «Христа в недрах отчих на кресте, у Саваофа, яко в пазусе — «на втором пришествии» тако воображали прокудивии в старину иконописцы» (60).

Из этих примеров хорошо видно, против какой иконографической традиции восстает Иосиф и каких «иконников» почитает «фальшивыми в художестве своем» (60). Речь у него идет о достаточно поздней традиции, и «старыми мастерами» в его представлении выступают в основном иконописцы конца XV-XVI в. Напротив, более древняя традиция (в той мере, в какой он был с ней знаком) представляется Иосифу более истинной, то есть более соответствующей изображаемым событиям. К этой традиции он относит, в частности, византийскую, хотя трудно сейчас понять, какую именно (какого времени). Как и никониане в случае с книгами, Иосиф вменяет в вину «старым» русским иконописцам отход от греческих образцов. «Многия руския письма с самыми греческыми з добрыми преводами не сходятся» (25). Резкий протест его вызывают символико-аллегорические сюжеты и те, которые неточно («неистово») изображают события священной истории. Общий вывод Владимирова состоит в том, что изображения надо принимать «с разсуждением» (60). Критерием же в этом «разсуждении» для самого Иосифа выступает соответствие изображения изображаемому событию — без «басен» и «самочиния».

Он считает, например, что не следует, как это было принято, по его мнению, в старой живописи, всех святых изображать с темными ликами и с изможденной плотью, так это не соответствует реальной действительности. Не весь ведь «род человечь во едино обличие создан», и не все «святии смуглы и скуды» были плотью (26). В критике «старой» живописи видна достаточно ясная теоретическая установка Владимирова на тот тип изображения, который сейчас мы назвали бы близким к реалистическому.

Позиция живописцев новой ориентации находила поддержку в кругах прогрессивно настроенной интеллигенции того времени. Критика старой иконописной традиции содержится, например, и в письме боярина Плещеева к Аввакуму: «... не в нынешних, но в старых письменных иконах много обретается неистовство: у нерукотвореннаго образа Христова выя из под брады знать [видна] яко отсеченныя главы; и в Сошествии Святаго Духа вместо Богородичнаго образа, с краю во тме стояща, писали посреде апостолов...»[69]. Плещеев затрагивает здесь вопросы иконографии, в которой хорошо выражались основные принципы художественного мышления своего времени. Сторонники новой живописи, ориентированной на «документальное» воспроизведение видимых форм и реально происходивших событий, критикуют условно-символическую манеру иконописания своих предшественников. Эту

линию активно поддержал и Московский собор 1667 г. В его постановлениях содержится запрет на изображение Саваофа в человеческом облике («в нелепых и не приличных виденииx»), ибо его никто и никогда не видел во плоти. На этом же основании собор запрещает писать и «новозаветную Троицу»: «Господа Саваофа [сиречь Отца] брадою седа, и единароднаго Сына во чреве его, писати на иконах и голубь между ними, зело не лепо, и не прилично есть», так как Отец не имеет плоти «и Сын не во плоти родися от Отца прежде веком»[70].

К концу века тенденция «документально-исторического» понимания живописи укрепляется настолько сильно, что на ее основе предпринимаются попытки оправдать и те символические элементы иконописи, против которых выступил собор 1667 г., но от которых никак не желала отступать художественная практика. Димитрий Ростовский в своем «Поучении о поклонении иконам святым», излагая многие традиционные идеи иконопочитания, дает, в частности, новое определение иконы и разъяснение «историчности» ряда символических элементов, которые были приемлемы для всех сторонников новой живописи. «Образ или икона, — писал он, — есть изображение и подобие вещи истинныя, которая вещь либо есть, либо была, либо будет» (ДмР 2, 57). Димитрий дает дефиницию миметического изображения, близкую к аристотелевскому определению подражательного искусства (Poet. 25, 1460 b), но акцент у него сделан на реалистическом характере изображения. В этом плане он объясняет и некоторые особенности древнерусской иконографии. Троица в виде трех ангелов изображается так потому, что три ангела, по его мнению, явились Аврааму у дуба Мамврийского; Бога-Отца в образе старца видели пророки Даниил и Исаия, а Святого Духа изображают в виде голубя, «ибо в самой истине было, когда явися Дух Святый в виде голубином». И все остальные иконы, подчеркивает Димитрий, являются «изображением и подобием истинных вещей» и этим отличаются от идолов.

Таким образом, теоретики русской живописи второй половины XVII в. опять выдвигают на первый план теорию миметического и «исторического» изображения, которая в свое время была подробно разработана позднеантичными и ранневизантийскими мыслителями, но которая плохо соответствовала художественной практике византийского и русского Средневековья. Новый этап развития русской живописи во второй половине XVII в. оказался созвучным именно этой древней раннесредневековой традиции, и она опять возродилась на уровне эстетической рефлексии.

Сторонники новой живописи отрицали сам принцип «традиционалистов» почитать старые иконы уже за одну их древность, показателем которой они считали их черноту, закоптелость, «патину времени», как сказал бы наш современник. Для Иосифа Владимирова как настоящего художника ни древность, ни чернота, ни серебряные оклады не спасают икону, если она плохо написана с художественной точки зрения. Именно критерий *художественности* (по-своему понятый, естественно, о чем речь ниже) выдвигает он и в качестве основного при оценке живописи и именно его противопоставляет «плохой» традиции, даже освященной церковным авторитетом. Тем самым было высказано новое слово и в русской теории искусства, и в эстетике.

Сейчас трудно сказать, кто первый во второй половине XVII в. выдвинул критерий *художественности* в качестве главного аргумента в борьбе с иконописным антихудожественным «ширпотребом», наводнившим всю Россию. И Симон Ушаков, и Симеон Полоцкий, и Карион Истомин, и, видимо, другие профессиональные живописцы и образованные люди боролись с потоком поделок бесчисленных «богомазов». В трактате Владимирова эта проблема поставлена, пожалуй, с наибольшей остротой и ясностью. Иосиф неоднократно сетует на то, что в его время «оскудеша во епископиях изуграфии мудрии: размножишася от попущения мазарии буи», которые и дома, и базары, и церкви «плохописаньми наполнили» (40). Этих «неистовых» «икон на базаре на едину цату мног[о] обращешь нагваздано, и таковы плохи и дешевы, иногда же и горшки дражае икон купят» (60). Икона из священного образа превратилась теперь в заурядный предмет купли-продажи, и «премудрое иконное художество» из священнодействия — в доходный промысел, за который берется ныне всякий невежда. В результате и искусство иконописания, и сама вера терпят «понос и уничежение от невеждь» (33). Какая может быть вера от икон, которые «неуки человеки и невежди по своим волям марают неистове и зловидно» (34)? Многие иконы «таково ругательно писаны», что изображенные на них святые «и не походили на человеческия образы, но на диких людей обличием подобне наморано». За такое «неистовое и плохое письмо» терпим мы «зазор и укоризны от неверных» (33). Однако именно эти иконы, бесчестящие и веру, и иконописное ремесло, предприимчивые торговцы возами развозят по глухим деревням «и врознь на яицо и на луковицу, яко детские дутки, продают... и на всякую рухлядь меняют». При этом они убеждают сельский люд покупать именно дешевые иконы, уверяя, что многие чудотворные образа были «плохово де письма» (33). Поэтому-то «сельстии жители добрых писем не збирают, а ищут дешевых икон» (33). Торговцы и «неискусные мазари», обманывая народ, кормятся своим «плохописанием», в этом видит Иосиф одну из причин массового распространения иконного «ширпотреба».

Другая причина — в попустительстве «нерадивых иереев» (36), которые не заботятся ни о художестве церковном, ни о вере. Икона, напоминает Иосиф средневековую истину, должна возводить человека к первообразу, а плохо написанный образ этой функции выполнить не может: «Неистовы ж и плохописанный образ непотребен бывает и противен есть первообразному» (41). Поэтому «вместо чести и подобия первообразным лжеобразное неистовство от неискусных человек происходит» (29), т. е. плохая икона не выполняет, по мнению Иосифа, своих религиозных функций. Именно поэтому «зазирают нам языцы (иностранцы)», они порицают не само иконопочитание, «но смеются плохописанию и неразсмотению истины» (41). Главную же причину распространения неискусных и дешевых икон Иосиф видит в оскудении благочестия в народе, в развитии алчности и «сребролюбия» у живущих в достатке. «Наипаче же таково потворство бывает плохописанию от суеумия грубых человек, как ум свои уклонили в сребро, в злато», пекутся о богатстве, а на хорошие иконы жалеют денег, полагая, что и с помощью плохих заслужат прощение, так как подобные случаи, говорят, бывали и в «старину» (36).

Вот эта последняя ссылка на «старину» очень показательна. Пользуясь тем, что профессиональная (дорогая) иконопись находилась в это время в процессе художественного поиска, отходила от традиционных приемов иконописания и все чаще использовала те или иные приемы западноевропейского искусства, которые порицались и староверами, и многими никонианцами, производители и торговцы ремесленных, низкопробных икон прикрывались ссылками на традицию, «старину». Иногда даже новые поделки специально темнились и коптились — под старину. Против этой псевдотрадиционности «плохописцев», против дурной старины и выступал Иосиф наряду с другими прогрессивными деятелями русской культуры того времени.

В царской грамоте об иконописании 1669 г., составленной Симеоном Полоцким, также много внимания уделено проблеме «неискусных художников», не знающих ни техники иконописания, ни искусства, «дерзающих оныя божественныя вещи просте без всякаго подобошарнаго украшения и истиннаго начертания писати, ничтоже блюдуще во оном художестве божественныя чести, точию себе и считаютъ, дабы чрево свое питать»[71]. Во многом повторяя идеи Иосифа (иногда почти дословно), Симеон акцентирует свое внимание на том, что плохая икона не является подобием первообраза, а следовательно, и бесполезна как предмет культа[72]. Популярность же плохих икон приводит к тому, что хорошие иконописцы, тратящие много времени и сил на каждую икону, которую затем не удается еще и продать как слишком дорогую, не выдерживают конкуренции с «плохописцами», буквально штампующими свою продукцию. Они вынуждены, сетует Симеон, или сменить профессию, или начать работать быстро и небрежно, превратиться в ремесленников. Ненормальным считает Полоцкий и сложившееся положение, когда земские власти привлекают талантливых живописцев к исполнению различных гражданских повинностей наряду с простолюдинами[73]. Симон Ушаков и Карион Истомин, порицая практику массового распространения плохой иконописи в России, указывают, что и в Византии активно боролись с производством икон низкого художественного качества (СЛИП 75).

Вполне понятны социально-экономические причины распространения иконного «ширпотреба» в России XVII в. Он был важным источником пропитания множества необученных ремесленников и крестьян, многие из которых, между прочим, отнюдь не были так уже «неискусны», как их изображают царские «изуграфы». Их иконопись больше опиралась не на собственно иконописные, а на фольклорные (как правило, нерелигиозные) традиции, которые иконописцами-профессионалами также расценивались как «плохописание» в одном ряду с настоящей халтурой. Понятен и мотив конкурентной борьбы профессионалов с самоучками и народными умельцами, а также и с «традиционалистами», которых они, видимо, тоже нередко зачисляли в разряд неучей. Для истории эстетики, однако, наиболее значимой остается художественно-эстетическая аргументация, которую новые живописцы впервые в истории русской эстетики последовательно противопоставляли «плохописанию» и о которой речь еще впереди.

Владимиров и его сторонники, отказываясь от псевдостарины и сознательной архаизации искусства, обвиняют «невежд» от иконописания

в некритическом отношении к традиции. Они «не разумеют право или криво, что застарело того и держатся» (Влад. 25). Сам Иосиф считал необходимым сохранять «правые» заветы старины и выставлял себя последовательным традиционалистом. «Не ново что,— пишет он,— ни кроме преданных догмат глаголати хощу, нужда ми рещи, яко да древнее святых предание невредно соблюдалося и добре бы творимо было» (28). Эта в общем-то традиционная в церковно-богословской среде риторская формула достаточно точно, как это ни парадоксально, отражает истинные намерения Иосифа. Он действительно стремится сохранить или даже возобновить многие традиции средневековой эстетики, отнюдь не считает себя новатором, и даже там, где он объективно им оказывается, искренне убежден, что следует древней традиции, только более верно понятой, чем его ближайшими предшественниками. В своем трактате Владимиров постоянно ссылается на популярные древние легенды о создании «нерукотворного образа» самим Христом (30; 43; 47; 54), о первом иконописце Луке (31), говорит о древней традиции иконопочитания, о подлинниках, в которых закреплены основные иконографические типы (32). От средневековой эстетики он принимает и сакральную, чудодейственную функцию иконы (38, 39), и познавательно-напоминательную, и эмоционально-эстетическую. Изображения («подобия») узаконены «истиннаго ради образа и вечнаго их (святых. — *В. Б.*) вспоминания за небытную [незабвенную] любовь к тем» (37); для того, полагает Иосиф, «дабы и нам, на сущия их (святых и мучеников. -*В. Б.*) образы взираючи, в познание и чювства приходити» (33).

Со ссылкой на Иоанна Дамаскина он напоминает об анагогической функции иконы, о том, что в ней почитаются не доска, краски и белила, а образ Божий (53) и почитание с этого образа восходит к первообразу. «...Иконы — не боги, — напоминает он, — ни же могут что творити, кроме еже ум наш возводят на первообразнаго Христа или на святых его, и тех сила действуется» (57). В изображении Иосиф видит как бы два уровня, соответствующих двум по средневековой традиции родам зрения — физическому и духовному или, точнее, душевному («сердечнаму»): «И тако на иконы телесныма очима взирающе, а сердечными на того, чье есть подобие внимающе» (32). Глядя на икону Христа, мы живописуем «в сердцы своем первообразный его лица зрак» (31). Подобные же ссылки на основные положения средневековой теории мы находим и в «Слове к люботщателем иконнаго писания», в составлении которого принимали участие и главный новатор в живописи XVIIв. Симон Ушаков, и его активные сторонники Симеон Полоцкий и Карион Истомин (2-й редакции, которую как более полную я здесь и использую).

«Слово» начинается восхвалением искусства «образотворения» как происходящего от самого Бога: «Пречестно и преславно есть дивно художное образотворения дело яко начало си прият от всемогущаго всехитреца Бога, егда сам он на скрижалех душевных перваго в мире человека образ своего Божества написа» (СЛИП 70). Сам Бог неоднократно принимал различные видимые образы, он же премудро устроил и «зерцало», в котором каждая видимая вещь «свои образ напишет». Не учит ли этим он и нас иконописанию, задают риторический вопрос авторы «Слова». Они кратко излагают традиционную легенду о возникно-

вении и истории иконописания, при этом отмечают, что в древности живописью занимались многие цари и благородные люди, а в Греции художеству обучали только детей благородного происхождения, не допуская к нему рабов и пленников. Велика польза, приносимая иконотворением, «ибо образы суть живот памяти, память поживших времен свидетелство, вещание добродетелеи, изъявление крепости, мертвых возживление,хвалы и славы безсмертие, живых к подражанию возбуждение, действ воспоминание» (73). Не забыта и анагогическая функция изображения. При этом авторы «Слова» объединяют ее с эстетической, считая, что именно красота изображений способствует возведению зрителя от образа к первообразу: «Подобным обычаем сотворенная честь искуснеишим иконником церковныя красоты тщателем возведется на творца неба и земли, яко первие украсившя зодии образы звереи и объятие земли, аки светлое одеяние цветы упестрившаго» (74).

Идеи средневековой византийско-русской теории иконы развиваются и в «Грамоте трех патриархов (1668), в составлении которой, видимо, принимал участие Симеон Полоцкий. Здесь опять предпринимается попытка возвысить авторитет художника. Его рука называется «вещью» мудрой, священной и «зело честной», так как первым Художником был сам Бог. В «Грамоте» подробно излагаются легенды о первой иконе Богоматери, написанной святым Лукой и наполнившейся божественной благодатью, о нерукотворных образах Христа, в том числе и о «плате Вероники», который она подала Иисусу отереть пот на крестном пути. Христос же «весь облиян потом от труждения тяготою, тем лице стирая, преизрядный изобрази образ чудною исполненный святостию и благоговеинством во страстей память»[74]. Легенды о нерукотворных образах были особенно популярны в среде приверженцев новой живописи, так как в них речь шла о механических отпечатках лика Христа, т. е. о точных копиях живого лица, на создание которых, собственно, и была ориентирована новая живопись. В «Грамоте трех патриархов» поднимается еще один важный эстетический вопрос — о приоритете живописи над остальными «художествами». Впервые в связи с иллюзионистическими изображениями на религиозные темы его поставили ранневизантийские мыслители, и прежде всего Василий Великий. Тринадцать веков спустя он вновь приобретает актуальность, уже на русской почве. Составители «Грамоты» утверждают, что «хитрость иконнаго писания честию толикая превосходит протчия хитрости и художества, яко планиты солнце превосходит», как огонь превосходит прочие стихии, весна — другие времена года, орел — остальных птиц, а лев — всех зверей, ибо живописные образы являются своего рода проповедниками или ораторами, побуждающими людей «ко благоговеинству»[75]. Эта же мысль в более лаконичной форме повторяется и в «Царской грамоте»[76].

Для укрепления средневековых традиций иконописания была предпринята и попытка создания первого на Руси «словаря «иконописцев. В известном в XVII в. «Сказании о иконописцех», обнаруженном И. П. Сахаровым в одном из списков иконописного Подлинника, даны краткие статьи о 24 иконописцах, начиная с легендарного евангелиста Луки, который «извыче два художества лечебныя хитрости человеческия язвы целить и иконное изображение и тем до конца питашеся»[77]. Наряду со

статьями о византийских мастерах в «Сказании» помещены статьи и о русских иконописцах от Алимпия до мастеров середины XVII в., которые по замыслу составителей достойны почитания, а их работа — подражания. Под номером 15 помещена статья об Андрее Рублеве. Чтобы показать яснее характер этого крайне важного для истории русской эстетики памятника, приведу эту статью целиком, хотя она и достаточно хорошо известна искусствоведам.

«Преподобный Андрей, Радонежский иконописец, прозванием Рублев, писаше многия святыя иконы, чудны зело и украшенны. Бе той Андрей прежде живяще в послушании преподобнаго отца Никона Радонежскаго. Той повеле ему при себе написати образ Пресвятыя Троицы, в похвалу отцу своему, святому Сергию чудотворцу. Последи же живяше в Андроникове монастыре, со другом своим Даниилом, и зде скончася»[78]. В этом наиболее полном сообщении об Андрее Рублеве, сохраненном нам историей, обращено внимание на высокое художественное качество икон Рублева, т. е. выделен тот аспект иконописи, который был особенно актуален в XVII в. в связи с засильем иконного «ширпотреба».

Таким образом, практически все основные положения византийско-древнерусской теории образа полностью принимаются теоретиками и практиками русской живописи второй половины XVII в. Не обходят они вниманием и более позднюю традицию, в том числе многие положения Стоглава. Иосиф Владимиров обращается к авторитету Стоглава при борьбе с установившейся традицией почитания и писания «темных» икон. В Стоглаве, пишет он, повелевается обветшавшие иконы обновлять «и знаменати на пропись з добрых образцов, смотря на образ древних живописцев, а не на тыя темновидныя иконы, ссылаяся и мрачно святых персони писати» (Влад. 25-26). Иосиф убежден, что иконопись «древних живописцов» была светлой и красочной, именно на нее ориентирует Стоглав иконописцев, и эта традиция полностью соответствует его эстетическим вкусам. В другой раз Иосиф обращается к Стоглаву, когда речь заходит о нравственном облике живописца, о его социальном статусе, о подготовке кадров иконописцев. Здесь Владимиров полностью солидарен с постановлениями Стоглава и приводит большую выдержку из 43-й главы постановлений собора (55-56).

Идеи Стоглава о почтительном отношении к труду художника активно поддерживает и Симеон Полоцкий и развивает их в царской Грамоте 1669 г. (т. е. ставит на юридический уровень), при этом он стремится приравнять авторитет живописцев к авторитету писателей, который на Руси всегда был очень высоким: «... тако въ нашей царьстей православней державе икон святых писателие, тщаливии и честнии, яко истиннии церковницы, церковнаго благолепия художницы да почтутся, всем прочим председание художником да восприимут и кисть различноцветно употребленна тростию или пером писателем да предравенствуют; достойно бо есть отъ всех почитаемыя хитрости художником почитаемым быти»[79]. Вообще проблема художника, остро возникшая еще в XVI в., активно обсуждалась и в среде художественной интеллигенции XVII в. Это в целом уже эстетическая проблема Нового времени, хотя и возникшая в период позднего Средневековья.

Художники («в художестве живописующия»), по убеждению Иосифа,— люди, превосходящие всех разумом и «озаряемыя премудростию свыше», имеющие «велик пламень мудрости» (29). Однако, чтобы обрести этот «пламень», «желающему навыкнути живописующих художества» необходимо достичь определенного уровня духовного и нравственного совершенства: «Должно есть прежде ему стяжати правду, снискати же кротость и обрести разум и прочия к сим подобныя нравы». Только в этом случае ему удастся постичь глубины художественного мастерства — «да тако целомудренно познавати будет в начертаемых вещех силу художества и удобтворения тых» (28). Но и овладев в совершенстве всей премудростью и «силой художества», живописец должен постоянно трудиться, не жалея сил, «со многим тщанием и усердием работать над каждым образом. Только так «писати изографом лепо есть» (31).

Передовые художники и мыслители XVII в., поставленные к тому же перед фактом массового распространения низкопробной иконной продукции, остро ставят и пытаются решить проблему подготовки профессиональных живописцев. Они хорошо понимают, что наряду с «премудростию свыше» и высокой нравственностью художнику необходима чисто техническая профессиональная подготовка, «школа». Иосиф Владимиров «молит» больших мастеров «подати... искру учения» всем желающим принять ее (29). Приостановить хоть как-то процесс «плохописания» в России можно, полагает он, путем организации живописных классов по западному образцу и подробно описывает с чьих-то слов («глаголют бо») такое «премудрое живописующих училище», в котором ученики под руководством опытного мастера учатся рисовать и писать фигуру человека, изучая отдельные части по слепкам и таблицам. «Егда бы тя кто ввел тамо,— пишет он с восхищением,— то многих узришь неведомых вещей сложения и драгих их шаров [красок] составления и различных персон, странна и чюдна воображения. Ученицы ж тамо ов главы начертает, ин руце пишет, иному ж на таблицах лица воображающу. Над всеми же сими приходит майстр тех или изрядный учитель живописнаго художства И овому начертанное презнаменует, и иному написанное приправляет, ко иному ж пришед, взем острие и ново написание учениче долу выскребает и потом лучшее воображает. И всему подробну и искусне научает» (55).

Русским живописцам второй половины XVII в. западноевропейская организация живописного дела и сама западная живопись представляются образцами, достойными подражания и внедрения на Родине. Отсюда понятно, почему в «неучи» и «плохописатели» они зачисляли не только халтурщиков и «мазарей», но, видимо, и последовательных традиционалистов в иконописи, ориентировавшихся на средневековую манеру письма, а не на «живоподобие» западных мастеров, обучающихся в училищах писать практически с натуры или с анатомических таблиц каждую часть человеческого тела. Новые живописцы не только восхищались западной системой обучения живописи, но и пытались внедрить ее в России. Так, уже цитировавшееся «Слово к люботщателем...» является, собственно, теоретическим введнием к наглядному пособию для обучающихся живописи, или к атласу всех частей человеческого тела, подготовленному Симоном Ушаковым к печати. «Слово» заверша-

ется его разъяснением: «...азъ грешный... любя же благолепие храма Божия, сожаливъ себе о неискустве многих и имея же отъ Господа Бога талант иконописателства моей худости врученный... потщахуся Богу поспешествующу чином искусных иконописателеи алфавит и меры художества сего еже есть вся члены телесе человеческаго написати и на медных тщицах [досках] изваяну быти ко еже напечататися искусно во образ и в ползу люботщателем честныя хитрости сея» (СЛИП 76).

Один из первых и наиболее талантливых в России XVII в. последователей западноевропейской ренессансно-классицистской традиции изображения человека хорошо сознает, что для ее освоения художники должны изучить новый художественный «алфавит» и новую «мету художества», принципиально отличные от средневековых, ибо основу их составляют реальные члены и пропорции человеческого тела. Их он и стремится собственноручно написать и, переведя затем в гравюру, распечатать на пользу всем любителям живописного искусства. Для более четкого упорядочивания живописного дела авторы «Слова к люботщателем» рекомендуют ввести шесть разрядов иконописцев в зависимости от их мастерства и таланта — от крупных мастеров, призванных руководить остальными, до учеников. Высший класс обозначается в «Слове» как «знаменатели и совершеннии живописателие», второй (ниже) — «знаменателие к изящнии иконописателие, третии из готовых знаменовании тщателное образование творящии, четвертии посредственное искуство имущии, пятни пишущии убо но изряднеиших придержащеся исправления дела, шестии навыкающии художеству учителей наставлением» (76).

Никаких специальных критериев соответствия мастера той или иной ступени совершенства не выдвигается. Интересно, однако, заметить, что мастера высшего разряда обозначены как *живописцы*, а предшествующего — как *иконописцы*. И хотя эти термины употреблялись в XVII в. практически как синонимы, все же заметна тенденция к обозначению живописцами мастеров, ориентирующихся на западноевропейскую живопись, т. е. владеющих новыми способами изображения, понимаемыми в круге Ушакова и как более совершенные, а термин «иконописателие» оставляют за мастерами, придерживавшимися традиционных средневековых способов иконописи.

Тот же «шестерочастный» чин живописцев выведен со ссылкой на Григория Богослова и в «Грамоте трех патриархов», а в «Царской грамоте» он имеет несколько иную структуру. Здесь мастера первого разряда обозначены как «иконописателие», а второго — «живописателие»[80]. Думается, что принципиального значения эта перестановка не имеет, так как в составлении обоих документов принимал участие один и тот же автор — Симеон Полоцкий , плохо знавший русскую живопись и, видимо, мало ее ценивший.

В обеих «Грамотах» узаконивается еще одна важная акция, направленная на повышение профессионального мастерства иконописцев, — выдача им свидетельств («грамот») о степени их профессиональной подготовки. Не имевшим таких свидетельств как неискусным писать иконы запрещалось, но не возбранялось заниматься светской живописью, которая начала активно развиваться в XVII в.: «...аще же и пишут, но мирския вещи, а не иконы святыя красоту первообразных»[81]. Для

надзора за уровнем иконописной продукции и нравственным обликом мастеров собор 1667 г. повелел назначать старосту, «искусного художника и добраго человека»[82]. Это постановление постоянно подкреплялось в дальнейшем государственными указами и инструкциями, которые, правда, далеко не всегда выполнялись.

От 1710 г. сохранилась интересная «инструкция суперинтенданту Ивану Зарудневу», отражающая характер отношения государства к иконописному делу и в конце XVII в. В ней Зарудневу предписывается внимательно следить за уровнем профессионального мастерства живописцев; наиболее искусным мастерам, «которые вышеописанных художеств и мастерств... в мудрости и в художествах своих являтся... искусны», выдавать «свидетельствованные листы с признаками по трем степеням» согласно грамоте 1667 г.[83] Всем «изографам», получившим такие свидетельства, вменялось в обязанность подписывать свои работы: «... на святых иконах подписывать год, месяц и число, и которой он степени, и имя свое, и отчество и прозвание подлинно». Таким образом узаконивалась личная ответственность художника за созданные им произведения, что, естественно, было направлено на повышение общего художественного уровня иконописи, начавшей приходить в упадок. Для этой же цели — «для лучшаго охотнаго въ мудрости и художестве снискания... и тщательнаго прилежания» — жалованье («оклады») назначалось изографам в соответствии с их разрядами («степенями»)[84], так что со снижением духовности начал более активно использоваться принцип материального стимулирования.

Все указанные мероприятия второй половины XVII — начала XVIII в. были направлены на повышение технического мастерства живописцев, так как иконописание в этот период стало все чаще рассматриваться как простое ремесло, достоинства которого зависят от мастерства иконописца. Для некоторых сторонников новой живописи средневековые идеи святости иконописного дела, боговдохновленности самого акта писания уходят далеко на задний план, если не сбрасываются со счетов вообще. «Человек довлеет сам себе, — пишет по этому поводу А. М. Панченко, — он в творчестве может обходиться без Бога, который на протяжении всего Средневековья считался причиной и целью земного существования»[85].

Частичное, а иногда и полное снятие ореола святости с творческого акта иконописца позволило теоретикам новой живописи более подробно заняться анализом живописного искусства как факта человеческой деятельности. Авторы «Слова к люботщателем...», например, впервые в истории русской эстетики предпринимают попытку определенной классификации изобразительных искусств, или «иконотворения», в их терминологии. По технологическому способу изготовления они разделяют изобразительные искусства на шесть видов: 1) резную скульптуру — «столпное, еже есть из камене, древа, кости и иных кружцев точимых образотворение»; 2) лепную пластику — «лепителное, еже из глины и извести, воску, муки и тем подобных»; 3) литье — «лиятелное, еже из злата, сребра, меди и прочиих, огнем растопляемых кружцев»; 4) глиптику — «ваятелное на бисерех и каменех честных»; 5) гравюру «резателное на дщицех медных ко изображению хартиах»; 6) живопись —

«шарописателное». Последний вид, по мнению авторов, «прочия виды превосходит», потому что «тончае и живее вещь предприятую вообразует, подобие всех качеств светлее предъявляюще»; и именно поэтому живопись — наиболее распространенный вид церковного искусства (СЛИП 73).

От русского Средневековья Иосиф Владимиров унаследовал и развил, но уже в духе своего времени концепцию единства мудрости, искусства и красоты. Она с предельной ясностью и лаконизмом выражена уже в самом названии первой части его трактата: «О премудрой мастроте живописующих сии речь, о изящном мастерстве иконописующих и целомудренном познанию истинных персонь» (30). И эта идея проходит через весь трактат. Живопись (= художество) осмысливается Иосифом как выражение и воплощение мудрости. Она обозначается им как «честное и высокое художество», основанное на мудрости (28). Хорошо (прежде всего в новом, европейском духе) написанные иконы Иосиф регулярно называет «премудрым художеством», «премудрым живописанием» (35; 52). «Мудр путь художества»,— заявляют и Владимиров (29), и Симеон Полоцкий, придавший этой формуле почти юридическую силу включением ее в «Царскую грамоту»[86]. Подтверждение изначальной связи искусства с разумом и мудростью Иосиф находит в Библии. Он цитирует известное место о том, как Моисей собрал для сооружения и украшения первых культовых сооружений мастеров, наделенных божественной мудростью,— «вся имущыя премудрость, им же даст бог разум и хитрость в сердцы» (Исх. 36, 2)[87]. Возглавить их, как повествует Библия, должен был мастер Веселеил, определенный на эту должность самим Господом, который «наполни его Духа Божия, премудрости, и разума, и умений всех, архитектонствовати во всех делесех древоделания, творити злато, и сребро, и медь, и ваяти камени, и делати древо, и творити по всему делу премудрости» (Исх. 35, 31-33).

Напомнив библейские идеи о божественной мудрости художника сторонникам «плохописания и неистовства» иконного, Иосиф назидает: «Зри, яко ни невольным ни же невеждам повелевает бог святодельныя вещи устрояти, но премудрым. Им же дан от бога совершен разум и хитрость в сердцы, таковым довлеет иконная воображения творити» (СЛИП 36). И в другом месте он заключает: «Сотвориша же Веселеил и Елиав, и всяк мудрый умом, ему ж дано есть премудрость и хитрость разумети творить вся делеса лепотная ж святыни по всему, елика заповеда господь» (39).

Искусство *(хитрость)*, таким образом, понимается Иосифом как неразрывно связанное с мудростью, «разумом» и воспринимается им в библейско-средневековых традициях как божественный дар. Главное назначение «премудрого художества» он видит в создании «святодетельных вещей», т. е. предметов, ориентирующих человека на абсолютные духовные сущности, религиозные ценности, выраженные в прекрасной чувственно воспринимаемой форме («лепотная»). Здесь Иосиф формально остается приверженцем важнейшего принципа классической русской средневековой эстетики — принципа *софийности искусства*, хотя, как мы увидим далее, у него он наполнился уже новым, несредневековым содержанием.

Эти же идеи более четко формулируют авторы «Слова к люботщателем». По их мнению, Бог запретил создавать образы, почитаемые за богов, т. е. идолы, но он не только не отрицает «образов, красоту приносящих, духовную ползу деющих и божественная нам смотрения являющих», но и повелевает творить их (70). Здесь фактически сформулирована концепция (и даже философия) искусства, характерная для русской эстетики XVII в. При этом «духовная польза» и изображение событий священной истории входят в нее из средневековой эстетики, а вот выдвижение на первый план красоты — это уже новый элемент, отражающий новые тенденции в эстетическом сознании. Важно, что красота понимается здесь, как мы увидим далее, в разных аспектах, среди которых красота самого изображения занимает далеко не последнее место. Принципы мудрого и высокопрофессионального искусства стремится возвести в ранг нормы и повсеместного закона для живописцев Симеон Полоцкий, включая их в «Царскую грамоту» 1669 г.: «... всякое же нелепие и неприличие къ тому да не вообразится, хитрость же и благоискуство художное весма со всяким тщанием да хранимо будет: праведно бо есть праведнаго Бога и праведных его угодник праведными художества мерами и украшения образы начертати»[88].

Идеологи, теоретики и практики искусства второй половины XVII в. хорошо осознают, что художественно-эстетический аспект живописи играет важнейшую роль в культовой практике. Небрежно, неискусно, без красоты написанный образ Бога или святого может оттолкнуть верующих от почитания и самого первообраза («отщетится почитания»), и, напротив, красота и высокое мастерство изображения влекут внимание видящих его к прототипу. А в этом одна из главных задач, поставленных церковью перед «премудрым художеством», которую оно стремилось решить с максимальной полнотой. В данном случае она совпадала с одной из главных тенденций эстетического сознания века — созидания чувственно воспринимаемой красоты.

В духовной культуре и в искусстве XVII в. *прекрасное*, как мы уже видели, выдвигается на одно из первых мест и становится практически синонимом и истинного, и мудрого, и святого. Новая, ориентирующаяся на западные образцы живопись ценится ее сторонниками далеко не в последнюю очередь за ее красоту. Хорошо сознавая, что западноевропейское искусство возродило античный принцип миметического (подражательного) изображения, идеализирующего (украшающего) взятый за основу оригинал (реального человека), поклонники этой живописи в России XVII в. пришли к выводу, что красота изображения основывается на изначальной красоте человека, в которой он был создан Богом и которую сам испортил своим грехопадением. Однако видеть ее люди могли (и могут еще) во многих святых и в самом облике Христа; ее-то и должны запечатлевать живописцы, чтобы в их изображениях все видели «первообразного красоту»[89].Человек создан по образу Божию, напоминает Иосиф Владимиров Плешковичу, не принимавшему красивых («световидных») икон святых. «Егда тако создан первый человек, нося образ божии в себе и наречен в душу живу, то по что ты ныне зазираешь благообразным и живоподобным персонам святых и завидуешь богодарованной красоте их?» (59). Как свидетельствует традиция,

красотой («благообразием») отличались многие библейские персонажи и христианские святые. Он называет Давида и Соломона, Эсфирь и Юдифь, детей Иова, а знаменитая Сусанна, напоминает Владимиров, так «красна бе видением», что возбудила вожделение в древних старцах, «и инии мнозии таковии древле обреталися» (58). Но не только древность славилась красотой своих героев; история христианского времени, пишет Иосиф, сохранила в своей памяти, что «мнози святии» мужского и женского пола «видением были благообразнии». Мать императора Константина Елена слыла самой прекрасной женщиной Италии. Христианские мученики Георгий, Дмитрий, Феодор были прекрасны обликом; великомученица Екатерина «в лепоту бо по светлости лице ея тезоименита луне небесной», а о Варваре говорили, «яко не бяше таковы лепотою в человецех, подобна аггельскому виду. И сих всех благообразие и доброта [красота] от господа создана есть» (59),— заключает Иосиф, и они-то и должны изображаться на иконах.

В связи с тем что особо резкие возражения традиционалистов вызывали новые изображения Христа, Иосиф уделяет много места в трактате обоснованию красоты его внешнего облика. Хорошо известно древнее, восходящее еще к ранней патристике мнение о невзрачном виде Христа[90], которое было скорректировано в византийский период, но сторонники его существовали на протяжении всей истории Византии и в славянском мире (в среде аскетически настроенного монашества). К ним принадлежал, видимо, и оппонент новой живописной практики Иоанн Плешкович, с которым полемизировал Иосиф. Владимиров приводит целый ряд цитат из Ветхого Завета, относимый патристикой к Христу, и из церковных служб, где говорится о красоте и благообразии Христа. На основании этого материала он заключает, что церковное предание донесло до нас сведения о совершенном, «благолепном» и «благотелесном» образе Христа, фактически аналогичном первозданному образу Адама (51). Мысль же о «крайнем смирении» Иисуса относится, по мнению Владимирова, не к его внешнему виду, а к нравственному облику. «Пресветлый» же и «радостотворный» лик Иисуса, полагает он, был прекрасен своим совершенством и излучал сияние, именно таким должны изображать его живописцы, а не «постным и умерщвленным лицем», как считают традиционалисты (52). Иосиф приводит и словесный образ Христа, сохраненный церковным преданием и закрепленный в иконописных подлинниках: «Три локотен, маво погорблен, еже кротости являя свойственное, благоочив, добронос, нарусен, благовласну главу и русу, мало черну же браду, и персты пречистую руку долзе умерне и просто» (54). Основная тенденция этого описания, как видим,— подчеркнуть благообразие внешнего облика Богочеловека.

С еще большими подробностями описывает Иосиф красоту Богоматери, запечатленную в первом ее изображении апостолом Лукой: «...возраст средния меры ея, имущ благодатное жоно святое лице, мало окружно и чело светлолепно, продолгующъ нос, доброгладостне на прям лежащ, очи зело добре, черне ж и благокрасне, зенице такожде и брови; устне ж всенепорочная червленою красотою побагряне, и персты благоприятную руку ея тонкостию истончени, во умеренной долгости. И благосиятельныя главы власы русы, кратостны [скромно] украшены» (61).

В основе этого описания лежит древняя традиция, закрепленная в текстах византийцев Епифания, Никифора Каллиста и др. Приведу для сравнения одно из этих древних свидетельств. Согласно Никифору, Богородица «была роста средняго; волоса златовидные, глаза быстрые, с зрачками, как бы цвета маслины; брови дугообразныя и умеренно-черныя, нос продолговатый; уста цветущия, исполненныя сладких речей; лицо некруглое и неострое, но несколько продолговатое; кисти рук и пальцы длинные»[91]. Иосиф мог знать подобные описания из «Великих Миней-Четий» Макария (за сентябрь) или из других источников. Сравнивая его текст с древним прототипом, мы видим, что Иосиф, взяв его за основу, предельно эстетизировал. Все его описание построено практически только на сочетании эстетической терминологии, которая у автора второй половины XVII в. значительно обогатилась по сравнению с терминологией древнерусских книжников. *Светлолепно, доброгладостне, зело добре, благокрасне, червленою красотою побагряне, благоприятныя, тонкостию* истончены, во *умеренной* долгости, *благосиятельныя, кротостны* (скромно) *украшены* — эти десять *эстетических* определений, с помощью которых Иосиф описывает легендарное изображение, в общем-то очень мало дают художнику конкретных сведений о портретных чертах Богоматери. Но к этому и не стремится Владимиров, так как хорошо знает, что у любого иконописца есть набор иконографических схем любого извода. Его задача здесь фактически свелась к созданию (а в его понимании к напоминанию) эстетического идеала, каковым являлся и сам свято чтимый всем христианским миром первообраз и его изображение. При этом идеальными чертами наделяется именно оригинал (исторически, в понимании Иосифа, существовавшая мать Иисуса), а не изображение, которое осмысливается им в духе древней традиции лишь как зеркало («образ совершен устроив яко в зерцале») (61).

Таким образом, эстетический идеал Иосифа, — а если мы вспомним иконописную практику этого времени, то и досточно широких кругов художественной интеллигенции второй половины XVII в. — заключается в тонкой, благородной, одухотворенной, чувственно воспринимаемой красоте. Она выступает как бы неким посредником между яркой, буйной чувственной красотой плоти и только умом постигаемой духовной красотой, их трудно достигаемым синтезом, показать который, по мнению Иосифа, и призвано искусство. В самой эстетической терминологии Владимирова ясно выражено его внутреннее стремление к облагораживанию, одухотворению природной красоты. Здесь и «святое лице», и утонченные «персты», и «кротостныя» украшения. Традиционные эстетические понятия *красный, приятный, сиятельный* «смягчены» и духовно углублены префиксоидом *благо-*.

Особое внимание в новом эстетическом идеале Иосиф уделяет «светлолепию» лика. *Свет*, как известно, выступал одной из главных модификаций прекрасного в средневековой эстетике, а *светоносность* красок, сияние образа были присущи классической средневековой русской живописи. Достаточно указать на творчество Андрея Рублева или Дионисия Ферапонтовского. Однако к XVII в. многие средневековые иконы потемнели от копоти, пыли, затвердения и изменения химического состава покрывавшей их олифы, и эта их чернота («темнота») как

знак древности стала почитаться традиционалистами и за знак их особой святости, стала входить в качестве определенного стереотипа и в эстетическое сознание. Некоторые иконописцы стали писать «темные» лики, а другие специально темнить и коптить изначально ярко написанные иконы. Иосиф поднимает свой голос против этого, с его точки зрения, «нелепого» понимания и искусства, и красоты, и древней традиции, и святости. В его представлении истина, красота и святость всегда пронизаны светом, и живопись, если она стремится быть их «зерцалом», должна быть «световидна», наполнена их сиянием.

Моду на темные иконы Иосиф называет юродством, которому все разумные люди могут только посмеяться. «...Како могут,— вопрошает он,— темни быти образы святых, кои по стопам заповедей Христовых ходили?» (26). По его убеждению, «темность и очадение на единаго диявола возложил бог, а не на образы святых». Людям, и не только святым, но и грешникам, Бог обещал «светоподание»[92]. Поэтому даже если святые и праведники в реальной жизни имели тела и лица темные и изможденные трудом, постом и аскетическими подвигами, то по смерти они могут «просветиться», и в таком просветленном виде их и следует изображать на иконах, ибо только он истинно отображает их сущность — святость (26). В подтверждение своих представлений Иосиф ссылается на текст «Пролога» от 26 декабря, в котором ангел показывает некоему епископу лица грешных и праведных: первые — «темны и кровавы и очадела», вторые же — «бела и светла» (28).

Безумием считает Владимиров писать образы Христа, Моисея, ангелов темными, ибо они и многим людям представали в великой «светлости» (34; 57; 58). Так, при изображения «Благовещения» «архангельское лицо написуется световидно и лепо юношеское, а не зловидно, не темнообразное» (57). Красивым и светлым должно быть и лицо младенца Иисуса в «Рождестве»: «Егда же есть отроча младо, то како мрачно и темнообразно лицо его тамо писати? Но всячески подобает быти белу и румяну, паче же и лепу, а не безлепичну» (57). У многих святых и аскетов, имевших невзрачный и изможденный вид при жизни, согласно их житиям, по смерти лица просвещались «паче солнца», и это, конечно, полагает Иосиф, свидетельствует о воздаянии «будущей светлости и красот праведным» (58). Но даже и те из святых, кто был красив и «световиден» в этой жизни, «не такови будут якови ныне мы образи их видим». Их нынешняя красота «при оной светлости ничто ж есть». Вот к передаче этой «светлости» и должна стремиться живопись, ибо «не только возпомяновение подобия минувших пишем» (58), т. е. живопись не должна ограничиваться изображением только того, что было в земной истории, но обязана прозревать уровень «тамошних красот» и «будущей светлости».

Если мы вспомним, что речь здесь идет прежде всего об изображении человека, его лица, то увидим, что эстетическая позиция Владимирова по сути дела приближается к творческим принципам художников западноевропейского Возрождения, ориентированным на создание идеализированных человеческих образов. С некоторыми из них русские художники как раз в то время и познакомились.

Идеалом для Иосифа и его единомышленников становится яркая,

сияющая живопись типа легендарного изображения Иоанна Богослова, от которого, когда он был внесен в царские чертоги, «яко солнце в палатах возсияваша от светлости, олеинаго бело фарбования [ярких масляных красок] и от живописания образа того» (59).

Другой важной характеристикой «благообразной» живописи наряду со «светлостью» для Иосифа является, как мы уже отчасти видели, высокое профессиональное мастерство живописца. Собственно, ему и посвящен весь трактат; его главную задачу сам автор видит в том, чтобы «возписати... о премудрой мастроте истового персонография, рекше о изящном мастерстве иконописующих» (24). Термин *изящный* часто и служит Иосифу для обозначения высокого мастерства: «изящне написанный образ» (57), «изящне по тая видению образ ея» (60). В этом же смысле употребляли его и авторы «Слова к люботщателем иконнаго писания» (СЛИП 76). Образцом же «изящной», т. е. высокопрофессиональной живописи выступала для художников круга Ушакова-Владимирова западноевропейская живопись. И здесь их не смущало ее иное конфессиональное (католическое) происхождение. Главным критерием стало теперь живописное мастерство , техника, а вопросы вероисповедальные отошли на второй план, что свидетельствовало о существенном отходе новых живописцев от средневековой, узкоправославной ориентации культуры.

Следует, правда, напомнить, что эта позиция не была совершенно новой для русской культуры. Русские люди, о чем свидетельствуют «Хождения», попадая на католический Запад, особенно в Италию, и в XV, и в XVI вв. нередко с восхищением и без какой-либо конфессиональной или национальной вражды описывали произведения «фряжского» искусства, хотя господствующим было все-таки негативное отношение к нему. Теперь ситуация изменилась. Если и у иноземцев видим мы, пишет Иосиф, «Христов и Богородичен образ добре выдрукован или премудрым живописанием написан, ту многия любве и радости очеса наша наполняются... Мы такия благодетельныя вещи паче всех земских вещей предпочитаем, и от рук иноземных любочестно искупуем, иныя ж и за великий дар испрашаем и приемлем Христово воображение на листех и на досках, любезно целуючи» (50).

Этот религиозный пафос новых живописцев разделяли многие видные деятели культуры того времени, но у них было и много противников. Тот же патриарх Никон повелевал отбирать подобные иконы даже у знатных людей, выкалывал им (изображениям) глаза и приказывал носить в таком виде по городу, после чего «живоподобные» иконы уничтожались, а их создатели и почитатели предавались анафеме. В конце века консервативный патриарх Иоаким запрещал под страхом «жестокого наказания» изготовление и распространение гравюр на религиозные темы[93], которые начали пользоваться тогда большой популярностью, как и живописные иконы западноевропейского типа. Чем же так магически привлекало западное искусство русских мастеров XVII в.? В чем, собственно, видели они его особое «изящество», или мастерство, которое в их глазах превосходило русскую древнюю иконопись? Это превосходство они усматривали в большей близости западной живописи к видимым формам мира и прежде всего человека, в ее «живоподобии»; отсюда и сам термин *живопись* (писать «яко жив») они

предпочитают слову *иконопись*. С восхищением пишет Иосиф об «умном взоре» художника, который, подобно солнечным лучам, высвечивает все члены живого человека и затем переносит их на бумагу или доску: «Есть убо таковыи умозрительные живописующих очеса солнечной быстрости приточны, егда [солнце] на аер взыдет, то вси стихия лучами осияет и весь воздух просветит. Такожде и мудрый живописец, егда на персонь чию на лице кому возрит, то вси чювственнии человека уды [члены] во умных сии очесех предложит и потом на хартии или на ином чем изобразит» (26). Здесь под «мудростью» живописца автор понимает умение точно изобразить «все» члены человеческого тела.

Отстаивая новую, вроде бы далеко ушедшую от средневековых канонов «живоподобную» живопись от нападок традиционалистов, Иосиф, как обычно, обращается за поддержкой к авторитету древних и находит ее в раннехристианской и византийской теории миметического образа, подробно разработанной и окончательно сформулированной иконопочитателями VIII-IX вв.[94] , хотя и не нашедшей тогда адекватного художественного воплощения. Эту адекватность русский художник и теоретик неожиданно усматривает в живописи западноевропейской ориентации, в иконах своего друга Симона Ушакова, что побуждает его еще раз обратиться к патристической теории миметического образа и с ее помощью утвердить полную правомерность с православной точки зрения новых «живоподобных» изображений.

В основе этой теории, как я уже отмечал, лежит легенда о «нерукотворном» образе Христа, созданном им самим как minimum дважды на матерчатых платах механическим способом — путем прикладывания их к своему лицу. В результате на «плате Вероники» и на «убрусе», отправленном царю Авгарю, сохранились, по легенде, точные отпечатки (практически фотографии в натуральную величину) лица Христа. О них-то и вспоминает прежде всего Иосиф Владимиров. Он напоминает, что «нерукотворный» образ является подтверждением реальности важнейшего таинства — «вочеловечивания» Христа (30). В нем Иисус сам передал нам «истинный свой образ», а последующие живописцы только точно копируют («преводят») его: «От истинных и сущих преводов преписующе Христов убо образ, от оного ничим же отличен еже на убрусе боговочеловечнаго воображения его» (31).

По-новому осмысливая величайшую значимость для многовековой истории искусства и заново переживая чудо создания «нерукотворного» образа, Иосиф неоднократно обращается к нему в своем трактате, добавляя каждый раз какие-то новые штрихи к знаменитой легенде и связывая с ней современное состояние дел в культовой живописи. Он подробно повествует о том, как больной «князь Авгарь» послал «премудраго живописца своего Ананию именем, дабы истово Христов образ списал» и доставил ему, чтобы он, видя изображение это, «очесы насладился» и утешился в скорби и печали своей. Анания, прибыв в Иудею и отыскав Христа, пытался тайно «описати неописанного»[95]. «Но невозможе постищи непостижимаго, аще не бы сам Христос сын божии образ плотцкаго своег[о] таинства показал, умыв святое лице и лентиом отре, и яко жив на убрусе том вообразився вочеловечения его образ». Это изображение с письмом послал Иисус с Ананией к Авгарю, и тот

исцелился им как телесно (от проказы), так и «душевно» (приняв христианство) (47). В другом месте Иосиф пишет, что Анания не мог написать портрет Христа из-за сильного сияния («облистания и светлости»), исходившего от него. Тогда тот сам «прием воду и лентие и вместо фарботворения живописующих единым приткновением боготелеснаго лица своего образ на убрусе живоподобне вообразил» (54).

В этих владимировских переложениях древнейшей легенды следует обратить внимание по крайней мере на две вещи. Во-первых, Иосиф подчеркивает, что хотя Христос и был реальным человеком, но его божественная природа накладывала на человеческий облик такой отпечаток, что даже «премудрый» живописец не смог написать его образ. Потребовалось чудодействие самого оригинала. Во-вторых, Иосиф настойчиво подчеркивает, что «нерукотворный» отпечаток получился «яко жив», «живоподобен», т. е. в понимании Иосифа был точной копией оригинала. И именно эту «копию» Иосиф называет «истинным подобием», которое и следует размножать живописцам («достоит преписати») (43). Зная, видимо, в какой-то мере по сохранившимся до XVII в. в России образцам византийскую (греческую) и древнерусскую традиции иконописания, Иосиф отнюдь не в них видит продолжение дела, начатого самим Христом. Объясняет он это тем, что «нерукотворный» «живоподобный» образ был самим Христом отправлен к язычникам (иноверцам в широком понимании этого слова). И именно у них-то, полагает Иосиф, плохо, естественно, зная историю искусства, традиция писания таких образов получила развитие. «От толе (от образа Авгаря. — *В. Б.*) искони во языцех живописанное художество любомудрии приходили[%] и за честную майстроту (почетное искусство) имели то (47), — пишет Иосиф и в другом месте добавляет, — откуда ж по всей вселенной преводы того сущаго Христова образа премудрым живописанием во языцех обносится» (54).

Этим он стремится доказать противникам «западных» («поганых», «языческих») «живоподобных» тенденций в русской живописи, что они, во-первых, завещаны самим Христом и, во-вторых, переданы именно «язычникам», от которых и нам, православным, теперь не грех их позаимствовать, чем, собственно, и занимались художники круга Симона Ушакова. В идеале, полагает Иосиф, они должны бы отыскать сами «нерукотворные» изображения и копировать их, но если «за многовременное прехождение лет... сих не обретается», то в тех странах (т. е. в первохристианских) «хранятся преводы того сущаго образа Христова», сделанные искусными мастерами, и на них следует ориентироваться современным живописцам (42).

Наряду с популярной легендой о «нерукотворном» изображении Христа Иосиф приводит и менее распространенное известие о подобном же образе Богоматери из Лиды, который на столпе «само вообразился» (53). Образ этот «не рукописан, но богописан» и пребывает постоянно в полной сохранности, «явленьми и цветущими шарми [красками] украшен, и подобием благорасленне». Он и положил, по легенде, передаваемой Иосифом, начало «истинным» изображениям Богоматери: «От сего ж образа зуграфами преписано на дсце иконное уподобление» (54). Знает Иосиф, как мы помним, и легенду о первом образе Богородицы, написанном Лукой с натуры (60-61; 31). Важно отметить,

что в обоих случаях Владимиров подчеркивает «подобие» образа оригиналу («яко в зерцале» — 61). На «подобном», или почти реалистическом, как сказали бы мы теперь, характере изображений акцентирует внимание Иосиф, рассуждая и об образах святых: «И по сем киждо от святых яков же убо бяше, тако и образ его искуснии изуграфии написоваху, яко же видим во святых церквах свое коемуждо [каждому] подобие: яков Предтеча, таков и образ его, якови апостолы и прочии святии, такови их и образы благоумными зуграфы тогда во Иеросалиме, и в Риме, и во Грецех, последи ж и в Русах, написовахуся» (31).

Многовековая иконографическая традиция, сохраненная от апостольских времен, восходит, по глубокому убеждению Иосифа, к натуралистически-реалистическим, почти фотографическим отпечаткам и изображениям, сделанным с натуры. Деятельность живописцев последующих веков осмысливается им как добросовестное и искусное копирование «живоподобных» первых изображений. Иконы Христа, созданные ими,— лишь искусный перевод «нерукотворного» образа («от оного ничим же отличен еже на убрусе»); иконы Богоматери — копии лидского изображения. Изображения многих святых были написаны еще при их жизни искуснейшими изуграфами по просьбе их учеников — «да не и мало нечто от первообразного вида лишено будет» (31), т. е. чтобы ни малейшая черта их облика не была утрачена. Образы других святых и ангелов были написаны по словесным описаниям видевших их — «каково коегождо подобие, тако же и воображаху» (31). А коль скоро таковы были оригиналы (первые изображения) и выполняли они, по убеждению Иосифа и многих его византийских и русских предшественников, функцию документального изображения внешнего вида почитаемых церковью лиц, то и от современных ему живописцев Владимиров требует прежде всего документальности, максимальной реалистичности в изображении человека, и особенно его лица.

«Премудрый» художник, по мнению автора трактата, «яково бо, что видит или в послествовании слышит, тако и во образех, рекше в лицах, начертавает и противу [согласно] слуху и видения уподобляет» (58). Особенно наглядно можно это видеть на портретах царей — и римских, и греческих, и русских, и персидских, и многих других, «кои каковыми обличии были и одеяния на себе носили, таковых и воображают» (45). Именно такую живопись как истинную противопоставляет Иосиф «неистовому плохописанию», образцы которого возами развозились по всей России в XVII в. и имели в народе большой успех «дешевизны ради». Суть ее состоит в реалистическом («живоподобном») изображении всех членов тела и лица, в правильной передаче цвета, в светотеневой моделировке, наконец, которой практически не знали ни Византия, ни Древняя Русь. Сам Иосиф так излагает представления своего времени о «премудром живописании... добрых майстров»: «Всякой убо иконе, или персонам рещи человеческим, против всякого уда [члена] и гбежа [сустава] свойственный вид благоумными живописцы составляется, и тем всякии образ или икона новая светло и румяно, тенно и живоподобне воображается» (52).

В любом изображении событий священной истории все должно соответствовать реальной действительности, или, в терминологии Иосифа, должно быть изображено «по смотрению плотскому». У Марии в

«Благовещении» «премудрые живописцы» изображают «лицо девиче, уста девичи, устроение девиче» (57); Христос в его земной жизни «по смотрению плотскому и по бытию его на земли описуется», а на кресте «пишется образ Христов мертв, сомженныма очима и увяденными чювствы». Так же следует изображать и мучеников. Когда ведут святого на казнь, то он на иконе «жив яко елень на источник грядет. Егда ж спекулатарь посечет, то глава яко есть мертваго человека, труп же лежащь видится пишется» (57).

Образцы именно такого искусства поступали в Россию с Запада (прежде всего из Польши) и на них ориентировались живописцы круга Ушакова-Владимирова. Иностранцы, полагал Иосиф, «аще и маловернии, но обаче многих святых апостол и пророк на листех и на стенах тщательно воображают» (42). При этом русскому живописцу импонирует тщательная работа западных мастеров над изображением, их стремление добиться максимального сходства с изображаемым, особенно когда речь заходит о портретах живых людей, которые в то время стали приобретать популярность в России». «Аще ли в чем и мало погрешит живописец от первообразнаго, то многажды преправляет, дондеже существо вида вообразит» (42). Фактически реалистический (или, точнее, приближающийся к нему идеализированно-реалистический) портрет западноевропейской живописи XVI-XVII вв. становится идеалом для русских живописцев последней трети XVII в.

В полемике с Плешковичем Иосиф одобрительно отзывается о западной нерелигиозной живописи: «Есть бо во иностранных таков стяжательный нрав к любомудрию, наипаче же к сему премудрому живописанию прележит», что они не только «живоподобно» изображают образы Христа и Богоматери, «но и земных царей своих персоней не презирают и в забвение не полагают». Их ратные подвиги не только летописцы описывают словами, но и художники «делом же и образы их написуют, и всякия вещи и бытия в лицах поставляют и яко живых воображают» (45). В религиозной, или культовой, живописи идеалам Иосифа Владимирова во многом отвечало искусство Симона Ушакова, и прежде всего его хорошо известные («яко живы») «Спасы нерукотворные».

Своей концепцией Владимиров логически завершил многовековую линию развития в христианской эстетике теории *миметического изображения* (в смысле идеального отпечатка), а Ушаков с выдающимся мастерством реализовал ее на практике, изобразив тщательно моделированный светотенью, почти объемный, идеализированный лик Христа, как бы парящий на фоне иллюзорно выписанного матерчатого плата.

Таким образом, многократно и на все лады восхваляемые в трактате Владимирова «любомудрие», «премудрость», «изящество», «благообразие» новой, ориентирующейся на западноевропейскую живописи заключаются прежде всего в «живоподобии», соединенном со «светлостью» и красотой и реализованном на высокопрофессиональном уровне, т. е. «мудрость» живописи он усматривает фактически в эстетических идеалах классицизма, перенесенных на православную почву и соответствующим образом трансформированных.

Очевидно, что здесь на теоретическом уровне наметился и по существу начал осуществляться отход от главного и высшего идеала клас-

сического русского Средневековья — *софийности искусства*, хотя терминологически он выражен в трактате Владимирова вроде бы даже более ясно и полно (см. с. 602), чем у средневековых русских мыслителей. Однако содержание этой терминологии, и прежде всего понятия *премудрость* применительно к живописи, существенно изменилось. Если в XV в. «мудрым» почиталось искусство Андрея Рублева, выражавшее *сущностные основы бытия*, главные духовные ценности своего времени, то теперь живописная «премудрость» усматривается прежде всего у западноевропейских мастеров, умеющих красиво и «истинно» («яко жив») изобразить все «члены и суставы» человеческого тела, точно «вообразить» его «по плотскому смотрению», т. е. передать внешний вид.

Русская эстетическая мысль (и отчасти художественная практика) делает, таким образом, во второй половине XVII в. существенный поворот от средневековых эстетических идеалов (хотя внешне вроде бы и опирается на них) к новому пониманию искусства, уже сформировавшемуся в Западной Европе в периоды Возрождения и классицизма. В целом это понимание не соответствовало средневековому эстетическому сознанию, да и христианскому менталитету, хотя, возникнув еще в поздней античности, оно, как это ни парадоксально, на теоретическом уровне было активно поддержано патристикой и играло важнейшую роль в богословской полемике иконопочитателей с иконоборцами VIII-IX вв. в Византии. Однако художественная практика, более чутко реагирующая на духовные и культурные потребности времени, чем теория, не восприняла концепцию иллюзорно-натуралистического или идеализированно-реалистического изображения и развивалась совсем в ином направлении и в Византии, и в Древней Руси. Только в период острого кризиса средневекового мировоззрения, который в России пришелся на XVII в., эта концепция возобладала в русской эстетике, наполненная новым художественным опытом западноевропейского искусства XVI-XVII вв.

Ее сторонники, хорошо ощущая, хотя и не до конца понимая, что именно она и соответственно новая живопись отвечают новым потребностям времени, активно защищают ее , опираясь на традиционную средневековую аргументацию, и прежде всего на патристическую теорию миметического изображения, которая и была полностью реализована в России, как верно понял Владимиров, только художниками круга Ушакова.

Напротив, «традиционалисты» — Аввакум, Плешкович и их сторонники — интуитивно почувствовали, что новая живопись способствует разрушению самих основ средневековой практической эстетики, а следовательно, и традиционного христианского мировоззрения, самой православной религиозности. Ясно сформулировать эти свои предчувствия они, естественно, не могли, что только добавляло энергии их стихийному и резкому протесту против новой эстетики и новой живописи.

В культуре последней трети XVII в. наметилось и некоторое компромиссное направление в понимании живописи, представители которого пытались сгладить противоречия между крайностями позиций традиционалистов и новаторов. Их взгляды выразил Симеон Полоцкий в позднем трактате «Беседа о почитании икон святых»[97]. Как человек западноевропейской ориентации, Симеон высоко ценил «живоподобные» изображения. Их восхвалению он посвятил многие строки в своем

«Вертограде многоцветном», и в частности стихотворение «Живописание» — настоящий энкомий иллюзионистически-натуралистической живописи поздней античности, о которой он знал, естественно, только по словесным описаниям древних авторов.

Апеллес коня тако написаше,
яко же кони живыя прелщаще.
Мняще бо того коня жива быти,
не престаяху рзание творити...
(РСП 128).

Однако, когда речь заходит о религиозных изображениях, Симеон не соглашается с новаторами в том, что они обязательно должны быть «совершенно живоподобны... первообразным»[98], особенно когда дело касается образов Христа. Полоцкий резонно замечает, что «вси образы Спасовы не суть ему совершенно подобни» и, если следовать логике сторонников полного «живоподобия», их все подобает «пометати». А это уже настоящее иконоборчество. Для культовых целей, полагает он, важно лишь, чтобы «человечество Христово» и его божественные действия были изображены «по чину» и удостоверены надписью «имене Христова» — и «несть нужда конечная живоподобия». «Хвалю, блажу живоподобие» там, пишет Симеон, где его можно добиться. Но кто из современных живописцев видел живого Христа или оригиналы его нерукотворных образов? Да и много ли вообще найдется искусных живописцев? Поэтому он считает возможным почитать образы, начертанные «не суть по изяществу совершенному художества живописцев», но лишь соответствующие «чину церковному»[99]. Более того, даже и плохо написанные иконы не следует бесчестить, но «точию злохудожество обхудити подобает».

Сторонникам миметических изображений Симеон напоминает средневековую теорию символизма, восходящую еще к автору «Ареопагитик». Божество, пишет он, можно изображать не только в тех образах, в которых оно кому-то являлось в мире, но и в символических, знаменующих какое-либо его свойство: «Обаче могут быти неции образы, ими же или свойство божие некое знаменается, или образ является в нем же никогда явися. Отнюду же и само писание нам часто бога метафорически под видом описует плотским». В качестве таких символов могут выступать даже неодушевленные предметы, которые «по естеству» хотя и хуже живых существ, но в семиотическом плане («по знаменованию») ничем им не уступают. Совершенно в духе «Ареопагитик» Симеон заключает: «... и худая вещь изящнейшая знаменовати может»[100].

Символизм псевдо-Дионисия у приверженцев нового эстетического сознания претерпевает своеобразную культурно-историческую метаморфозу. Он вновь приобретает актуальность, но уже не в качестве одного из оснований средневековой культуры, а скорее из-за его внутреннего родства с важным принципом барочной эстетики — *эмблематизмом*, основывающимся на предметной символике[101].

Жесткая установка на «живоподобие» в культовой живописи, как проницательно заметил Симеон Полоцкий, таила в себе опасность иконоборчества, которое не преминуло появиться в России уже в 20-е годы

XVIII столетия. Оно носило, видимо, столь серьезный характер, что правительству пришлось прибегнуть к крайним мерам — «один из иконоборцев Ивашко Красный был сожжен в Петербурге на площади»[102].

В этой ситуации защитники нового искусства применяют новую тактику. Не отрицая впрямую старых икон, они подвергают критике саму установку на традиционализм в иконописании. Постановление Стоглава по этому поводу они считают «самосмышлением», не заслуживающим уважения, «тем паче, что в оном не объяснено, на каких именно древних живописцев смотреть надлежит». Действительно, как мы помним, в постановлении Стоглава названо только имя Андрея Рублева, но и оно в этот период уже не было авторитетным, да и оригинальная живопись его тогда была скрыта под слоями более поздних записей и загрязнений.

Однако сторонники новой живописи и в начале XVIII в. не особенно сожалеют об этом, не видят большой беды в том, что новые иконы отличаются от старых. На них изображены те же святые лица, достойные почитания. А что касается новой живописной манеры, то ведь и в древних иконах она отнюдь не везде одинакова. Всмотрись в них, призывают новаторы традиционалиста, «не увидишь ли и здесь какого-нибудь в красках, либо в начертании лиц и в соразмерности членов различия?»[103]. Новое художественное мышление неумолимо завоевывает все новых и новых приверженцев, несмотря на все еще достаточно сильную оппозицию традиционалистов.

Таким образом, можно с полным основанием считать, что во второй половине XVII в. с появлением ряда специальных трактатов по искусству, и прежде всего фундаментального труда Иосифа Владимирова, в России сформировалась собственно искусствоведческая эстетика. Одной из главных причин ее возникновения явилась острая необходимость теоретического обоснования «истинности» и правомерности в христианской культуре новой живописи, вызывавшей протесты у многих церковных идеологов как старой, так и новой ориентации. В ходе бурной полемики представителям новой эстетики пришлось внимательно изучить византийско-русскую средневековую эстетическую традицию, использовать из нее все то, что не противоречило новым представлениям об искусстве, отчасти переосмыслить некоторые традиционные взгляды и дополнить их новыми положениями, сформулированными на основе изучения опыта западноевропейского искусства. В целом эстетическое сознание в России последней трети XVII в. было подготовлено к более последовательному восприятию новейших эстетических идей и художественного мышления Западной Европы, которые все настойчивее стучали в двери русской духовной культуры.

Примечания

[1] Цит. по: *Ковтун Л. С.* Символика в азбуковниках // ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1985. С. 229.

[2] Там же.

[3] См.: там же. С. 218 и слл.

[4] Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов: Книга соборных деяний 1667 года. М., 1893. Л. 22 об.

[5] Там же. Л. 29 и об.
[6] Цит. по: *Клебанов А. И.* Сборник сочинений Ермолая-Еразма // ТОДРЛ. Т. XVI. Л., 1960. С. 201.
[7] Цит. по: *Сменцовский М.* Братья Лихуды. Приложение. С. 19.
[8] Там же. С. 23-27.
[9] См. перевод в изд.: *Громов М. Н.* Максим Грек. С. 182.
[10] См.: *Певницкий В.* Указ. соч. С. 143-145.
[11] См.: *Померанцева Н. А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985. С. 34.
[12] См., в частности: *Робинсон А. Н.* Указ. соч. С. 310 и слл.
[13] Там же. С. 347.
[14] Цит по: *Сменцовский М.* Братья Лихуды: Приложение. С. XXI; подробнее о Евфимии см.: *Флоровский А. В.* Чудовский инок Евфимий // Slavia. Т. XIX. № 1-2. Praha, 1949. S. 100-152.
[15] *Сменцовский М.* Указ. соч. С. XV.
[16] *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. С. 166-183.
[17] См.: *Соболевский А. И.* Указ. соч. С. 437-440.
[18] *Ундольский Д.* Сильвестр Медведев, отец славяно-русской библиографии // ЧОИДР. Т. 3. 1846. С. XVI.
[19] См.: *Демин А. С.* Писатель и общество в России XVI-XVII веков (общественные настроения). М., 1985. С. 27, 30, 32 и др. У Демина речь идет в основном о последней трети XVI в., но в кругах традиционалистов неприязнь к печатной книге сохранялась и в XVII в.
[20] Подробнее см.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 178-182.
[21] См.: *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. Bd 1. München, 1960. S. 445.
[22] См.: *Бычков В. В.* Эстетика Аврелия Августина. С. 211-212.
[23] *Иоанникий Галятовский.* Ключ разумения. Львов, 1665. Л. 167.
[24] См.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. С. 183.
[25] См.: там же. С. 184-186.
[26] Там же. С. 161-166.
[27] См.: *Лаврентий Зизаний.*Грамматика словеньска совершеннаго искусства осми части слова и иных нуждных. Вильня, 1596.
[28] См.: *Панченко А. М.*Русская стихотворная культура XVII века. С. 173; издание поэтики Сарбевского: Sarbiewski M. K. O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer. Wroclaw, 1964. В лекциях М. К. Сарбевского подробно излагались антично-ренессансные учения о «совершенной поэзии», об основных поэтических жанрах, о трагическом и комическом, о музыке, поэтическом остроумии, вымысле, фантазии и т. п. О его эстетических взглядах см.: Sinko T. Poetyka Sarbiewskiego/ Krakow, 1918; *Конон В. М.*От Ренессанса к классицизму (становление эстетической мысли Белоруссии в XVI-XVIII вв.). Минск, 1978. С. 118-140.
[29] *Sarbiewski M. K.* Op. cit. S. 3. Цит. по : *Панченко А. М.*Русская стихотворная культура XVII века. С. 174.
[30] *Матхаузерова С.* Древнерусские теории искусства слова. С. 100.
[31] Цит. по: СПИз 241.
[32] Ср.: *Матхаузерова С.* Указ. соч. С. 100; об *умеренности* как важном эстетическом принципе, которым руководствовались «зрелые силлабики», см.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. С. 109 и слл.
[33] *Матхаузерова С.* Указ. соч. С. 102.
[34] Цит. по: *Матхаузерова С.* Указ. соч. С. 88.
[35] См.: *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII века // ТОДРЛ. Т. VIII. М.; Л., 1951. С. 326-353; *Аннушкин В. И.* Редакции «Риторики» XVII века // Древнерусская литература. Источниковедение. Л., 1984. С. 234-249.
[36] См.: *Соболевский А. И.* Указ. соч. С. 168.

[37] Тексты их см.: *Бабкин Д. С.* Указ. соч. С. 334-337.
[38] См. указанные выше работы П. О. Морозова, С. К. Богоявленского, Л. А. Софроновой.
[39] Статейный список посольства дворянина и боровского наместника Василия Лихачева во Флоренцию в 1667 годе // Древняя российская Вивлиофика. Ч. IV. М., 1788. С. 350.
[40] См.: Первые пьесы русского театра. М., 1972; Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М., 1972.
[41] Первые пьесы русского театра. С. 103.
[42] Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. С. 59.
[43] Подробнее о развитии древнерусской музыки см.: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971; История русской музыки. Т. I. М., 1973.
[44] См.: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 199.
[45] Подробнее о значении деятельности А. Мезенца см.: *Бражников М.* Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV-XVIII веков. Л., 1972. С. 328-368.
[46] См.: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 333.
[47] См.: Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. С. 157-158; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 329.
[48] Там же. С. 330.
[49] Подробнее см.: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 324-328, 327.
[50] *Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А.* История русской музыки. Т. I. М., 1973. С. 48; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. С. 53. См. также: *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961.
[51] См.: *Бражников М.* Древнерусская теория музыки. С. 167.
[52] Особо сложным элементам, обогащающим и украшающим знаменное пение, выражающим его эстетическое богатство, посвящена книга: *Бражников М.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
[53] *Бражников М.* Древнерусская теория музыки. С. 217.
[54] Подробнее см. в Предисловии С. В. Смоленского к изд.: Мусикийская грамматика Николая Дилецкаго. СПб., 1910. С. III-XII.
[55] См.: *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — перв. пол. XVIII в. М., 1983.
[56] *Симеон Полоцкий.* Жезл правления. М., 1667. Л. 94 и об.
[57] Издание текстов см.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М., 1971; а также: *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. М., 1975. С. 185 и слл.
[58] Текст трактата в оригинале и перевод на русский язык Ю. П. Аввакумова опубликован в: ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1985. С. 363-410 (далее цит. по этому изд. с указанием в скобках страницы).
[59] Подробнее см. вступительную статью издателей трактата: ТОДРЛ. Т. 38. С. 356-362.
[60] Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. С. 190-192.
[61] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Указ. соч. С. 128.
[62] Подробнее о живописи этого периода см. там же; *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М., 1984.
[63] Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу. Изд. Е. С. Овчинниковой // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964 (далее страницы «Послания» Иосифа Владимирова указываются в тексте в скобках). Анализ некоторых эстетических идей трактата см.: *Салтыков А. А.* Эстетические взгляды Иосифа Владимирова (по «Посланию к Симону Ушакову) // ТОДРЛ. Т. 28. Л., 1974. С. 271-288.
[64] Цит. по: *Успенский В. И.* Очерки по истории иконописания. СПБ., 1899. С. 73.

[65] Там же.
[66] Виноград Российский. Л. 7.
[67] См.: *Бычков В. В.* Теория образа в византийской культуре VIII-IX веков // Старобългарска литература. Кн. 19. София, 1986. С. 66-68.
[68] Стоглав. С. 128.
[69] Цит. по: *Успенский В. И.* Очерки по истории иконописания. С. 72.
[70] Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. Л. 22 и об.
[71] Цит. по: *Майков Л. Н.* Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889. С. 5.
[72] См.: там же. С. 5-6.
[73] См.: там же . С. 7-8.
[74] «Грамота» цитируется по изданию: Материалы для истории иконописания в России. Сообщено П. П. Пекарским // Известия императорского археологического общества. Т. V. Вып. 5. СПб., 1864. С. 323.
[75] Там же. С. 323-324.
[76] См.: там же. С. 329.
[77] Цит. по: [*Сахаров И. П.*] Исследования о русском иконописании. Кн. 2. СПб., 1849. Приложения. С. 12.
[78] Там же .С. 14.
[79] *Майков Л. Н.* Указ. соч. С. 3.
[80] Материалы для истории иконописания в России. С. 327-328.
[81] Там же. С. 325.
[82] Деяния Московских соборов. [2] Л. 22.
[83] [*Сахаров И. П.*] Исследования о русском иконописании. Кн. 2. С. 5.
[84] Там же.
[85] *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. С. 47.
[86] См.: *Майков Л. Н.*Указ. соч. С. 5.
[87] Так цитирует это место Иосиф. В традиционном славянском переводе нет слова «хитрость».
[88] *Майков Л. Н.* Указ. соч. С. 2.
[89] Там же. С. 6.
[90] См.: *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности. С. 242-244.
[91] Цит. по: *Флоренский П.* Столп и утверждения Истины. С. 365-366.
[92] Славянская калька важнейшей категории философско-эстетической системы псевдо-Дионисия Ареопагита — φωτοδοσία.
[93] См.: *Успенский В. И.* Очерки по истории иконописания. С. 70-71.
[94] См.: История эстетической мысли. Т. I. Древний мир. Средние века. С. 351-354; *Бычков В.* Теория образа в византийской культуре VIII-IX веков.
[95] «Описание неописуемого» — традиционная у иконопочитателй VIII-IX вв. (у Феодора Студита, патриарха Никифора и др.) антиномическая формула, прилагаемая к изображениям Христа.
[96] В другой редакции это место читается более понятно: «...от толе прилежнийши во языцех живописанное художество любомудрии проходили» (с. 47, сноска 27-28).
[97] ГИМ. Синодальное собр. № 289. Л. 95-112; анализ этого трактата см: *Былинин В. К.* К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во втор. пол. XVII в.: «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1985. С. 281-289.
[98] Цит. по: *Былинин В. К.* Указ. соч. С. 287.
[99] Там же. С. 288.
[100] Там же. С. 285.
[101] Ср. там же. С. 285; *Морозов А. А., Софронова Л. А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко. М., 1979. С. 35-38.
[102] *Успенский В. И.* Очерки по истории иконописания. С. 74.
[103] Там же. С. 76.

Глава 9

Феномен древнерусского эстетического сознания

Прежде чем перейти к последнему новоевропейскому этапу бытия христианскокой культуры в пространстве России, имеет смысл подвести краткий итог только что рассмотренному достаточно сложному, пестрому и многоуровневому периоду развития художественно-эстетического сознания в православном ареале — средневековому, еще раз попытаться уже кратко обозначить те главные параметры, которыми это сознание может быть сегодня охарактеризовано.

При анализе и самого древнерусского искусства, и суждений о нем, о красоте, об истине древних русичей на ум постоянно приходит мысль об истинности и точности введенной еще в первой половине XIX в. известным русским писателем и мыслителем А. С. Хомяковым категории *соборности* применительно по крайней мере к древнерусскому эстетическому сознанию и в значении, несколько отличном от хомяковского. Именно она позволяет нам без особых натяжек говорить об «эстетическом сознании» целой культуры, что, скажем, уже вряд ли применимо к новоевропейской культуре (а точнее — культурам), где преобладали корпоративные, индивидуальные, личностные формы эстетического сознания. В Древней Руси оно *соборно*, т. е. имеет некий внеличностный и — в достаточно широких временных рамках — вневременной характер. Это сознание собора родственных по духу людей, достигших в процессе совместной литургической жизни внутреннего единства как друг с другом, так и с более высокими духовными уровнями, в идеале — с Богом. Соборное сознание в православном понимании — это результат коллективного «духовного делания» собора единомышленников (в идеале — всей православной Церкви), получающего благодатную помощь свыше. Отсюда — принципиальная *анонимность* средневекового русского искусства, всего духовного творчества. Древнерусский книжник, иконописец или зодчий не считал себя автором или творцом создаваемого им произведения, но лишь — добровольным исполнителем высшей воли, действующей через него, *посредником*.

Средневековый художник осознавал себя искусным инструментом, направляемым соборным сознанием православной Церкви, членом и частицей которой он являлся и глубоко ощущал это. И само средневековое общественное сознание именно так воспринимало и понимало художника. Он почитался как искусный переводчик внеземного духовного знания на язык форм соответствующего искусства. При этом большая честь воздавалась даже не ему, а его непосредственному заказчику

— духовному лицу, благословившему и вдохновившему мастера на то или иное творение. Как правило, он, а не сам художник или строитель, именовался создателем храма, иконы, росписи.

Летописцы именно заказчикам приписывали авторство: тот или иной епископ (или иное лицо) создал храм, расписал его, украсил иконами и т. п. Поэтому мы знаем множество имен духовных и мирских заказчиков культовых произведений искусства и практически ничего не знаем о мастерах, их реально создавших. Летописи сохранили лишь редкие упоминания о них. Даже о знаменитом Андрее Рублеве остались крайне скудные сведения, вкупе едва набирающиеся на одну машинописную страницу. Зато пространное житие его духовного отца Сергия Радонежского хорошо известно. Православное сознание, кстати, как свидетельствовал о. Павел Флоренский, считало преподобного Сергия в не меньшей мере автором «Троицы», чем написавшего ее монаха Андрея. Флоренский убежден, что в силу «средневековой спайки сознания» Рублев воплотил на доске те глубины троичного бытия Бога, которые открылись духовному взору Сергия.

Соборное сознание Церкви не только вдохновляло наиболее одаренных своих членов на художественное творчество, но и бережно хранило выработанные в процессе этого творчества формы как наиболее емкие и адекватные носители православного духа.

Соборностью древнерусского эстетического сознания во многом определяется и такая его характерная особенность или, точнее, особенность художественной культуры, как *системность*. Наиболее полное свое бытие соборное сознание обретает в процессе церковного богослужения, литургического действа, которое совершается в храме в особой предельно эстетизированной Среде. В Древней Руси, как и в Византии, организации этой Среды с помощью целого ряда профессиональных искусств уделялось большое внимание. Искусства, оформлявшие церковный культ и активно способствовавшие становлению и закреплению соборного сознания, представляли собой достаточно целостную *систему*, основывавшуюся на своеобразном синтезе искусств. Исторически эта система возникла из потребностей литургической жизни христиан как художественно-эстетическое выражение православного соборного сознания.

Древнерусское культовое искусство по своим целям и задачам в принципе было отлично и от античного (греко-римского), и от западноевропейского постренессансного искусства. Ему, в чем мы неоднократно убеждались, в равной мере было чуждо и изображение (= подражание) материального мира, и выражение психологических состояний и переживаний человека. Комплекс искусств, связанных с церковым культом, был ориентирован прежде всего на создание особого *реального* мира, некой уникальной духовно-материальной Среды, попадая в которую человек должен был получить реальную возможность приобщения к миру высшей духовности. Эта Среда понималась как место соприкосновения, взаимного перехода мира видимого и невидимого, как реальное «окно» в небесное царство. Широко раскрывалось это «окно» лишь в процессе богослужения, так что духовно-художественная Среда, созданная с помощью комплекса искусств, реально и полно функционировала только во время культового действа. Именно тогда худо-

жественные символы искусства воспринимались в качестве «реальных символов», т. е. «реально являли» изображаемое, символизируемое, обозначаемое, а участвующие в богослужении ощущали себя причастными к миру божественного бытия, вознесенными в небесное царство. Вообще богослужение в восточнохристианском мире было тем центром, вокруг которого и с ориентацией на который формировалась практически вся духовная культура, включая и все виды искусства.

Переходная Среда между миром земного бывания и сферой вечного бытия формировалась в православной культуре путем создания своеобразного синтеза искусств в структуре храмового богослужения, центральной частью которого была Литургия. Духовно-мистической кульминацией Литургии является таинство Евхаристии — *реального приобщения* (путем принятия в себя) плоти и крови Христовой. В этом — цель и вершина литургического пути единения человека с Богом. Главное содержание богослужения составляет *молитва*. Средневековый человек приходил в храм, чтобы принять участие в соборной молитве, ощутить свое родство и единство с другими людьми (со всем родом человеческим, как бы незримо присутствующим в храме во главе с родоначальником Адамом) и с Богом, к которому он обращался в молитве с прошением и славословием. В процессе богослужения человек отрекался от мелочной суеты обыденной жизни, укреплялся нравственно и духовно и наполнялся неописуемой радостью приобщения к миру истинного бытия.

Евхаристия как кульминация богослужения стала главным системообразующим центром, а молитва — основным функционально-содержательным принципом объединения храмовых искусств в православном культе. Конструктивной основой этого синтеза на уровне материально-художественной реализации выступает архитектура. Она создает особое многомерное пространство храма, которое и составляет архитектоническую основу синтеза. В древнерусском крестово-купольном храме это пространство имеет два духовных центра — алтарь и купол. Евхаристическое таинство совершается в алтаре, взоры и ум молящихся устремлены к изображаемому в куполе Пантократору. И там и там по «реальной символике» храмового пространства — духовное небо со всеми его обитателями. Соответственно, основные оси пространственного движения (и нарастания значимости) в храме — с запада на восток (к алтарю) и снизу вверх — воплощаются в некую новую ось духовного пространства: от мира земного к миру горнему. В соответствии с сакральной символикой пространства и с ориентацией на богослужение строилась и система росписей в древнерусском храме. Многие эстетически значимые элементы и приемы цветовой, ритмической, композиционной организации древнерусской живописи, конструктивные приемы создания архитектурных масс и объемов, мелодический и ритмический характер богослужебных песнопений определялось функционированием этих искусств в системе храмового действа.

Даже неспециалисту в области древнерусского искусства с первых шагов знакомства с ним бросается в глаза его последовательная *обостренная нравственно-этическая ориентация*. Особенно сильно она выражена в иконописи и в русской книжности XI-XVII вв. Древнерусский книжник, независимо от того, что он писал: летопись, проповедь, во-

инскую повесть или житие святого, — в первую очередь осознавал себя воспитателем читателей, их руководителем и наставником в делах правильной организации жизни, т. е. учителем нравственности. Только *правильная* (с позиции христианина), справедливая, высоконравственная жизнь могла увенчаться дарованием вечного блаженства — обретением идеального состояния, и древний книжник был убежден, что он наряду со священником наделен свыше даром направлять людей на пути такой праведной жизни. В зависимости от жанра создаваемого им текста русский книжник использовал различные формы внедрения нравственных норм и идеалов в сознание читателя — от прямого назидания и объяснения элементарных нравственных основ общественного и личного жития до напоминания и истолкования сложных библейских притч и знамений, приведения ярких примеров из библейской, греко-римской и русской истории, и до создания , наконец, целой галереи идеальных образов высоконравственных героев, прототипами которых были, как правило, известные деятели отечественной культуры и истории.

Нравственная проблематика стояла в центре большинства произведений древнерусской словесности и существенно влияла на ее характер, форму, образный строй и средства художественного выражения. В иконописи она нашла особое отражение в «житийных» иконах. Однако и более глубокая тенденция древнерусской иконописи к изображению ликов, т. е. вневременных, идеальных обликов своих персонажей, имеет, конечно, хорошо прочувствованную духовно-нравственную ориентацию.

Эта обостренная нравственная ориентация древнерусской культуры в сфере эстетического сознания выражалась в целенаправленной *устремленности* к внутренней, *духовной* красоте. Для древнерусского книжника и иконописца она всегда была тем идеалом и главным критерием, которыми определялось их творчество. В основе этой устремленности, конечно, лежали фундаментальные положения византийско-православной эстетики и этики, однако формы их выражения в русской культуре были существенно иными, чем в Византии. Слишком абстрактные и отвлеченные представления о духовной красоте византийских богословов и мастеров кисти обрели на Руси под влиянием местных эстетических идеалов бóльшую пластическую конкретность, мягкость, теплоту, красочность, а где-то и грубоватую материальность. Сравнение древнерусской иконописи, особенно происходившей из центров, удаленных от Москвы, всегда испытывавшей заметное влияние Константинополя, с византийской показывает, сколь сильно различались идеалы духовной красоты русичей и византийцев. На Руси (особенно в Новгороде, Пскове, северных землях) на них лежит яркий отпечаток местных, восходящих к дохристианским временам представлений о красоте материальной, видимой, фольклорной. В архитектуре это носило отражение в значительно большем, чем у византийцев, внимании русских зодчих к красоте экстерьера, окраске и украшению куполов, крестов, к вписанности храма в пейзаж.

Духовная красота в ее чистом, или строгом православном, смысле открывалась на Руси далеко не многим. Ее истинными стяжателями

были лишь наиболее одаренные подвижники (как Феодосий Печерский, Сергий Радонежский, Нил Сорский да их ближайшие ученики и последователи) и немногие высокодуховные иконописцы (такие, как Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий Ферапонтовский). Большую же часть православных русичей привлекала не сама по себе духовная красота, но ее *выраженность* в чувственно воспринимаемых предметах, т. е. в красоте видимой, и прежде всего в красоте искусства. Красота, благообразие, стройность (чинность) в творении, человеке, культовом искусстве достаточно устойчиво понимались в Древней Руси как символы святости, благочестия, вообще духовных ценностей. Хотя в этом плане существовала, как и во всем христианском мире, и обратная, правда, не очень распространенная, тенденция. В кругах ригористически настроенных подвижников видимая красота, особенно рукотворная, осуждалась как возбудитель греховности, и, напротив, безобразный внешний вид мог служить символом духовных ценностей, святости, благочестия (в случаях с мучениками за веру, аскетами, юродивыми).

Для эстетического сознания Древней Руси характерно чувство *возвышенного.* С особой остротой оно было развито у подвижников, практиковавших аскетический образ жизни. Далеко не случайно П. Флоренский считал их главным эстетическим субъектом, а аскетику в прямом смысле слова — православной эстетикой, резонно напоминая, что и сами аскеты называли свой образ жизни «искусством из искусств», «художеством из художеств». Чувство возвышенного возникало у подвижников при созерцании духовного света, в моменты откровения духовных сфер в видениях, знамениях, чудесах, сопровождавших жизнь древних стяжателей божественных истин. Нередко мистический опыт подвижников находил выражение в искусстве — особенно в гимнографии и живописи. Многие иконописцы жили в монастырях, сами были монахами, общались с высокодуховными братьями и соборный опыт мистических откровений умели выразить художественными средствами своего искусства.

Отсюда *повышенная духовность* лучших и далеко не единичных произведений древнерусского искусства. Под *духовностью* я имею в виду уникальное свойство произведения искусства приводить зрителя в созерцательно-медитативное состояние, выводить его дух на уровень сверхсознания. В результате чего устанавливается прямой контакт с высшей духовной реальностью, космическим разумом, Богом. Это состояние, близкое к тому, которое византийские мистики называли «экстазом безмыслия». Духовность иконы была осознана еще ранними византийскими отцами Церкви и обозначалась ими как анагогическое (возводительное, от ἀναγωγή — «возведение») свойство образа. Все иконопочитатели были едины в том, что иконы возводят душу верующего от изображения к архетипу. Духовность иконы заключается, однако, не только в этой реальности движения от дольнего к горнему, но и в обратном — от небесной сферы к земной, от Бога к человеку в мистическом акте схождения Божией благодати через икону. Православное средневековое сознание понимало икону как носитель благодати, святости, открывающий верующим путь восхождения к Богу с Его помощью. Духовное искусство, как и самое понимание духовности, Русь унаследо-

вала от Византии, преобразив его в соответствии со своими местными духовными потребностями.

Способность создавать высокодуховное искусство на уровне эстетического сознания может быть наиболее полно обозначена как *софийность* искусства. Суть ее, как уже было показано, состояла в удивительной способности русских средневековых мастеров *выражать* с помощью художественных средств главные духовные ценности, сущностные, идеальные основания бытия, божественную премудрость в их общечеловеческой значимости; в глубинном ощущении и осознании древними русичами в качестве основы всякого творчества *единства мудрости, красоты* и *искусства*.

Абстрактная, не облеченная в конкретно-чувственные формы искусства христианская духовность плохо усваивалась человеком Древней Руси, поэтому он, может быть, значительно чаще, чем византиец, обращался в поисках духовной пищи к искусству и наделял его красоту большей значимостью, чем это было принято в Византии. За внешней красотой искусства на Руси усматривали особую глубину, которую трудно было описать словами, но можно было хорошо почувствовать. Высшим выражением софийности в древнерусской живописи является искусство Андрея Рублева.

Направленность искусства на выражение высших духовных ценностей, ориентированных на умонепостигаемого Бога, привела к повышению уровня абстрагирования его художественного языка, повышению степени условности его выразительных средств и в конечном счете к высокоразвитому *художественному символизму*, с которым мы встречаемся во всех видах древнерусского искусства, во многих сферах культуры, хотя почти до конца Средневековья мало что находим о нем у древнерусских «теоретиков» искусства. Практически все основные цвета и многие их сочетания, отдельные предметы, горки, архитектура, жесты и позы персонажей в живописи, пространственные зоны и многие конструктивные элементы в архитектуре, тропы и образы в литературе, многие формы песенно-поэтического искусства несли символическую нагрузку в культуре средневековой Руси. Более того, во многих произведениях древнерусского искусства как бы фокусировался весь сущностный потенциал духовной культуры того времени, т. е. они выступали *целостными художественными символами* своей эпохи. В качестве предельного образца таких символов можно указать на «Троицу» Андрея Рублева или на роспись Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Без ясного понимания этого феномена многое остается непонятным современному человеку в художественно-эстетическом мире Древней Руси.

Высокоразвитое художественно-символическое мышление требовало для своего нормального функционирования в культуре какой-то системы фиксации основной символической структуры на уровне эстетического сознания. В Древней Руси, как и в ряде других древних и средневековых культур, роль такого фиксатора выполнял *канон*. *Канонич-ность* — еще один важнейший принцип древнерусского эстетического сознания и художественного мышления.

Художественный канон возникал в процессе исторического формирования средневекового типа эстетического сознания (соответственно

художественной практики своего времени). В нем находили отражение и воплощение духовный и эстетический идеалы эпохи, культуры, художественной школы и т. д., закреплялась наиболее адекватная этим идеям система изобразительно-выразительных приемов. Канон складывался из определенного набора структур (или схем, моделей) художественных образов, наиболее полно и емко выражавших основные значимые элементы духовного содержания данной культуры, т. е. канон выступал как бы первым (макро-) уровнем *выражения художественного символа.* В частности, в иконографическом каноне древнерусского искусства, восходящем к византийскому прототипу, закреплены визуализированные «идеи» (в платоновском смысле), «внутренние эйдосы» (в плотиновском смысле), архетипические схемы, или *лики,* изображаемых персонажей и событий священной истории; те идеальные визуальные структуры, в которых дано предельное визуальное выражение сущности изображаемого феномена.

На семантическом уровне канон явился основой формализуемого смысла художественного символа, а на структурном — его конструктивной основой. В древнерусском искусстве канон выступал главным хранителем предания (традиции); выполнял в структуре художественного образа функции знака-модели умонепостигаемого духовного мира. В системе христианского миропонимания на него возлагались задачи *выражения* на феноменальном уровне практически невыразимого на нем уровня бытия духовных сущностей, т. е. задачи создания *системы символов,* адекватных культуре своего времени.

Являясь конструктивной основой художественного символа, канон, как правило, не был основным носителем эстетического (или художественного) значения. Последнее, однако, возникало *только* на его основе (но могло и не возникнуть) в каждом конкретном произведении искусства. Суть художественного творчества в культурах канонического типа сводилась к тому, что мастер (в любом виде искусства), хорошо зная каноническую схему будущего произведения, мог, если он был настоящим художником, сосредоточить все свои творческие силы на решении чисто художественных задач — конкретном воплощении сокрытого в этой схеме духовного потенциала в форме, цвете, музыкальном звуке и т. п. Канон, ограничивая художника в выборе, скажем, сюжетно-тематической или общекомпозиционной линий, предоставлял ему практически неограниченные возможности в области главных для данного вида искусства средств художественного выражения — цвета, формы, линейного ритма в живописи и т. п.

Художественно-эстетический эффект произведений канонического искусства основывался, видимо, на преодолении своеобразной духовной непроницаемости канонической схемы, ее рациональной оболочки внутри нее самой с помощью системы внешне незначительных, но художественно значимых вариаций всех ее основных элементов и связей между ними. Каноническая схема возбуждала в психике средневекового зрителя устойчивый комплекс традиционной содержательной информации, как правило, внешнего «литературного» уровня, а незначительные вари-

ации элементов формы, отклонения в нюансах от идеальной схемы, достаточно свободные импровизации с цветом, цветовыми массами, линейной ритмикой открывали перед ним большие возможности в плане чисто художественного опыта освоения духовной реальности. Восприятие зрителя не притуплялось одним и тем же клише, но постоянно возбуждалось системой малозаметных отклонений от некой идеальной (существующей где-то на уровне коллективного бессознательного данной культуры) схемы в строго ограниченных каноном пределах. Это провоцировало зрителя на углубленное всматривание во вроде бы знакомый образ, на стремление проникнуть в его сущностные, архетипические основания, вело к открытию все новых и новых его духовных глубин. Каноничность эстетического сознания, таким образом, фактически обесценивала преходящий иллюзорный мир материальных видимостей и неумолимо ориентировала искусство на проникновение в мир духовный и на выражение его художественными средствами.

Из всего сказанного уже почти автоматически вытекает еще одна значимая характеристика древнерусского эстетического сознания — его принципиальное *тяготение* к *невербализуемому выражению* в форме *многообразных* религиозно-художественных феноменов. Вероятно, именно поэтому так скудна собственно эстетическая мысль Древней Руси. В ней просто не было потребности у средневековых русичей, хотя опереться при желании им было на что. Достаточно сильно (для Средневековья) развитая эстетическая мысль византийцев была в их распоряжении. Но не она, а конкретные художественно-эстетические формы выражения духовного привлекали души и сердца наших предков, и они достигли в этом направлении удивительного (для столь молодой культуры, как русская) мастерства, совершенства, одухотворенности.

Итак, в качестве основных характеристик древнерусского эстетического сознания можно с полным основанием назвать его *соборность, системность, обостренную нравственно-этическую ориентацию, устремленность* к *духовной красоте* и *возвышенному, тяготение* к *невербализуемому выражению*, а непосредственно в художественной сфере — *повышенную духовность искусства,* его *софийность, символизм* и *каноничность*. Ясно, что почти все они достаточно универсальны и порознь или в определенных сочетаниях друг с другом и с другими принципами могут быть усмотрены во многих культурах, особенно древности и Средневековья. Однако в каждой из культур они наполнены своим особым эстетическим содержанием и складываются в самобытные структуры, характерные только для данной культуры.

В силу ограниченных возможностей словесного описания в принципе и ограниченности объема данной работы здесь не удается более полно показать глубинную взаимосвязь и взаимообусловленность всех перечисленных характеристик в живом организме древнерусской художественной культуры. Но из сказанного хорошо видно, что каноничность, например, обусловлена не только символизмом, но и принципиальной установкой древнерусского искусства на повышенную духовность, а также соборностью эстетического сознания; духовность искусства теснейшим образом связана с общей ориентацией сознания на возвышен-

ный объект и духовную красоту и, в свою очередь, внутренне обусловливает софийность искусства, на основе которой эстетическое сознание получает выход непосредственно в искусство, и т. д. и т. п. Все перечисленные характеристики настолько сложно переплетены в самых разных плоскостях друг с другом в целостном феномене эстетического сознания, что к ним без всякой натяжки можно применить парафразу известной богословской антиномической формулы — они неразделимы в разделениях и несоединимы в соединениях. Это означает, что практически невозможно автономное и независимое описание ни одной из этих характеристик. Рассматривая одну, мы обязательно затрагиваем и привлекаем для ее описания и другие; что, собственно, хорошо видно и в данной книге и подтверждает тезис о глубинной взаимообусловленности и внутреннем родстве всех означенных характеристик.

Кроме того, важно напомнить, что описываемое этими десятью характеристиками эстетическое сознание — это в какой-то мере *идеальная* модель сознания, нашедшая наиболее полное воплощение во многих, но отнюдь не массовых феноменах художественной культуры Древней Руси, в пределе — в немногих гениальных творениях высокопрофессионального искусства. Если же брать более широкий и менее высокий пласт художественной культуры, то здесь описанное эстетическое сознание предстает существенно откорректированным под влиянием местных глубинных язычески-фольклорных слоев культуры, наличие которых было ощутимо практически на протяжении всего разговора о Древней Руси, но которые не рассматривались в данной работе, как выходящие за пределы ее темы.

Все перечисленные характеристики, в основе своей восходящие к византийской культуре, приобретают здесь бóльшую *пластическую осязательность, конкретную наполненность,* нередко даже примитивный буквализм, тяжеловатость и приземленность. В результате на Руси возникла самобытная система художественно-эстетического освоения мира, своеобразное эстетическое сознание, которому одновременно были присущи и высочайшие полеты духа, и неусыпная забота о «красоте сапожней», утонченная духовность на основе строгой аскезы и тенденция к оправданию разгульных языческих игрищ и пиршеств в дни церковных праздников; сознательное принятие и обоснование символизма в искусстве и восхищение иллюзионистски-натуралистическими изображениями; осознание чуда, алогичности, антиномичности, абсурдности в качестве основ жизни и мышления и одновременно неудержимое стремление к отысканию элементарных логических и причинно-следственных связей и закономерностей.

Именно эта принципиальная противоречивость, неоднозначность, многомерность и многоаспектность древнерусского эстетического сознания, его открытость к внешним влияниям и глубинный традиционализм, теснейшая связь с древними отечественными архетипами и умение глубоко почувствовать и принять как свое собственное многовековое наследие древних и современных цивилизаций — все это и открыло пути к возникновению богатейшей художественно-эстетической культуры Древней Руси, ставшей мощным накопителем духовной энергии, до сих пор питающей русскую культуру.

Глава 1

Христианская философия искусства

Начиная с петровских времен господствующее положение в России занимает секулярная прозападная культура и, соответственно, эстетика. Религиозное эстетическое сознание уходит далеко на задний план официальной культуры и в традиционном виде сохраняется только в среде старообрядцев, в монастырях, да в душах отдельных мыслителей, художников и писателей. Однако уже к середине XIX в. наряду с ростом социально-просветительских и либерально-демократических тенденций в русском обществе начинает ощущаться кризис духовности, который способствовал возрождению религиозной эстетики.

Гоголь

Одним из первых ошибочность безрелигиозного материалистического пути в культуре и искусстве осознал Николай Васильевич Гоголь. На опыте своего собственного высокохудожественного творчества он понял принципиальную неосуществимость популярной в его время тенденции «эстетического гуманизма» — внедрения в общество нравственности с помощью секуляризованного искусства. Возможность преодоления трагического разлада между эстетическим и нравственным началами он усматривал только в религиозной сфере и после более чем столетнего господства мирского искусства, являясь одним из его ярких представителей, он ставит проблему связи культуры с Церковью, христианского преображения культуры, пожалуй, впервые в русской мысли осознанно выдвигает идею «православной культуры». На личном опыте пережив духовное «преображение», он остро ощущает, что его творчеством руководит Бог, и видит задачи искусства в пробуждении душ человеческих для встречи с Богом, в нравственном очищении их, в теургическом опыте осуществления на земле божественной справедливости («правды»). Жизнь истинного (т. е. религиозного) художника представляется Гоголю близкой к монашескому подвигу, совершаемому в особо трудных условиях — в миру; его деятельность — молитвой, а награду за все это он видит в божественной красоте, открывающейся верующему в таинстве Божественной Литургии, личному осмыслению которой он посвятил специальный трактат.

Наиболее полное выражение идеи христианской эстетики нашли в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847) — книге, произведшей эффект разорвавшейся бомбы в социально и материалистически ориентированных кругах российской интеллигенции, признавшей Гоголя душевнобольным. Писатель, вроде бы поднявший своим «Ревизором» и «Мертвыми душами» знамя борьбы с пошлостью и всеми нравственными язвами общества и социальными бесчинствами в России, вдруг прекратил художественное творчество и занялся прямой христианской проповеднической деятельностью в духе и с пафосом ранних отцов Церкви. Это в век-то научного прогресса и «расцвета» цивилизации! Ясно, сумасшедший...

В конце XX в., когда человечество уже пожинает горькие плоды сорвавшейся с привязи научно-технической цивилизации, пожалуй, никто уже не считает позднего Гоголя душевнобольным, а в России с большим вниманием вчитываются в каждую строку его «Переписки», и даже его монархические идеи далеко не всеми воспринимаются лишь как причуда больного гения. В контексте же истории христианской культуры эстетика Гоголя 40-х годов представляется логическим развитием традиций и идей святоотеческой и древнерусской философии искусства, пропущенной сквозь призму европейского романтизма. Уже известным писателем сознательно придя ко Христу и увидев, что «в Нем ключ к душе человека» (293)[1], Гоголь с радостью неофита открывает для себя духовные горизонты христианства и в их перспективе переосмысливает свое творчество и понимание искусства (литературы).

Размышляя о театре, который вроде бы дальше всего отстоял в то время от религии и духовности, Гоголь приходит к выводу, что «нет такого орудия в мире, которое не было бы предназначено на службу Бога» (109), т. е. практически любое искусство, включая театр, живопись, музыку, в той или иной форме служит духовным целям. Особенно же это относится к *поэзии* — так он, как и другие писатели и критики того времени, часто обозначает художественную литературу в целом, ибо «в поэзии многое есть еще тайна, да и вся поэзия есть тайна» (106). Она имеет дело со словом, которое — «высший подарок Бога человеку» (54), и слово открывает перед поэтом огромные творческие возможности. Источником поэзии является сам Бог (86). Поэтому Гоголь призывает литераторов «честно» обращаться со словом, не шутить с ним. «Слово гнило да не исходит из уст ваших!» — призывает он своих собратьев, усматривая главное назначение писателя в том, чтобы «говорить о прекрасном и возвышенном» (55). Слова поэта — это его главные дела, повторяет он упрек Пушкина Державину за его невзыскательное отношение к слову («За слова меня пусть гложет, // За дела сатирик чтит» — Державин) и считает, что Державин сильно повредил себе тем, «что не сжег, по крайней мере, целой половины од своих» (52-53).

Пушкин в этом плане представляется Гоголю более последовательным и даже идеальным поэтом. При этом он защищает Пушкина от тех, кто ханжески обвинял его в безрелигиозности. Вряд ли прямым делом поэта, убежден Гоголь, является «в стихах своих говорить о высших догматах христианских». За это и сами отцы Церкви брались со страхом и благоговением (105). Одна из задач поэта — стремиться к очищению

душ человеческих своим творчеством. И ее-то поэзия Пушкина, как и многих других русских нецерковных поэтов, решала неплохо. Призванье поэта состоит в том, чтобы «из нас же взять нас и нас же возвратить нам в очищенном и лучшем виде». Пушкин был на это рожден и к этому вольно или невольно стремился в своем творчестве (238).

Однако для эффективной реализации главной цели искусства, убежден Гоголь, художник должен сознательно пройти путь духовного очищения и самовоспитания. Именно этим путем прошел он сам, прекратив, как ему казалось, на время художественное творчество. Отказаться же от «писательства», признается он, ему было очень нелегко, ибо «я до сих пор уверен, что едва есть ли высшее из наслаждений, как наслажденье *творить*» (312). Возобновить творчество на новом уровне ему, как известно, не удалось. Хотя после мощной кампании критики его «Переписки» он осознал, что не дело художника «поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить *живыми образами*, а не рассужденьями. Я должен выставить *жизнь* лицом, а не трактовать о жизни» (410). Однако, считает он, без того «большого крюка» личного духовного становления, который завершился «Перепиской», он вряд ли мог бы показать жизнь так (в тех ее глубинных основаниях), чтобы сам этот показ стал «поученьем». Любая критика порочного человека в художественной форме будет эффективна только тогда, когда художник в самом себе ощутит «идеал ему противуположного прекрасного человека» (411).

Размышления на эти темы возникли у Гоголя в процессе работы над «Мертвыми душами» и после опубликования первого тома. Он активно реагировал и на профессиональную критику в свой адрес, и на молчание тех, кого он выставил в неприглядном виде в своей поэме. Он ожидал, что ему с гневом возразят те, кого он высмеял, приведут ему аргументы, опровергающие его. «И хоть бы одна душа подала голос! — удивляется автор. — ... Точно как бы вымерло все, как бы в самом деле обитают в России не живые, а какие-то мертвые души» (120-121). Несколько позже он осознал, что «пошлость пошлого человека», показанная в столь концентрированном виде в поэме, испугала русских читателей. «Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого, что нет ни одного утешительного явления, что негде даже и приотдохнуть или перевести дух бедному читателю и что по прочтенье всей книги кажется, как бы точно вышел из какого-то душного погреба на Божий свет. Мне бы скорей простили, если бы я выставил картинных извергов; но пошлости не простили мне. Русского человека испугала его ничтожность более, чем все его пороки и недостатки» (127). И Гоголь, с одной стороны, обрадован этим, ибо полагает, что там, где живо «отвращенье от ничтожного», там сохраняется еще и нечто противоположное. С другой — он сознает, что нельзя в художественном произведении показывать только негативные стороны жизни, не давая никакого идеала, не указывая путей ее исправления. В этом видит он недостаток поэмы и своего творчества в целом. Пересмотр творческой позиции приводит его на путь христианства и христианской эстетики, в частности, который начинается с самокритики и стремления к духовно-нравственному совершенствованию.

В контексте новоевропейской культуры он возрождает традицию самоуничижения древнерусских книжников, характерную, как мы убедились, для всей христианской культуры. За многими критическими замечаниями в адрес поэмы он усматривает ее реальные недостатки. «И поделом мне! Ни в коем случае не следовало выдавать сочинения, которое хотя выкроено было недурно, но сшито кое-как белыми нитками, подобно платью, приносимому портным только для примерки» (122). В «Мертвых душах», убежден он, ему не удалось точно передать свои собственные «неголоволомные мысли». Этим и дал он повод к превратному пониманию их и к справедливой критике. Сознательно встав на христианский путь, Гоголь углубляется в свой внутренний мир и видит там все то же, что он критиковал в России. Это дает ему возможность осознать, что все его герои рождены в его душе, как отражение в первую очередь этой души: «Все мои последние сочинения — история моей собственной души» (126). Во мне нет какого-то одного сильного порока, исповедуется перед читателями Гоголь, но зато «заключилось собрание всех возможных гадостей, каждой понемногу, и притом в таком множестве, в каком я еще не встречал доселе ни в одном человеке». Однако Бог не оставил меня, и дал мне еще *«желанье быть лучшим»* (128). Руководствуясь им, Гоголь и прекратил на несколько лет художественное творчество и занялся самосовершенствованием[2], чтобы, искоренив все свои мелкие «гадости», иметь право (внутреннее) и реальную возможность выразить в последующих творениях идеал человека и человеческих отношений. Он убежден, что говорить и писать о высоком назначении человека нельзя только «по воображению: нужно заключить в себе самом хотя небольшую крупицу этого, — словом, нужно сделаться лучшим» (294).

Идеал человека видится ему теперь исключительно в русле христианского миропонимания. Первым творческим шагом на этом пути стал второй том «Мертвых душ», который сам автор счел неудачным и уничтожил его. Вторым — публикация «Переписки», в которой христианские идеалы выражены в упрощенной, но предельно искренней и откровенной, назидательно-проповеднической форме. Гоголь признался несколько позже, что издал ее в предчувствии скорой смерти, опасаясь, что не успеет сказать того, чем жила его воцерковленная душа последние годы. Критика, часто огульная и несправедливая, заставила тем не менее Гоголя трезво взглянуть на «Переписку» и самому критически оценить ее, пожалуй, даже более резко, чем его внешние оппоненты. Эта книга, резюмировал он в «Авторской исповеди», «может послужить только доказательством великой истины слов апостола Павла, сказавшего, что весь человек есть ложь» (282). Назидательно-проповеднический тон «Переписки» он оценивает теперь как ему «не свойственный и уж вовсе не приличный еще живущему человеку» (282). Больше же всего угнетает теперь Гоголя, что после мучительных лет духовных размышлений и самосовершенствования, ясно представив себе «идеал прекрасного человека, тот благостный образ, каким должен быть на земле человек», он сознает свое несовершенство по сравнению с ним. Это гнетущее ощущение и не давало ему теперь стимула для собственного полноценного художественного творчества.

В теоретическом плане он ясно сознает, что искусство не должно

только разрушать — даже то, что подлежит разрушению, как негодное. В обществе бывают периоды, когда нельзя устремить его «к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости» (134). Однако истинная цель искусства не только в уничижительной критике и разрушении недостойного и мерзостного. Разрушая, оно должно сразу же предлагать идеал для нового созидания, ибо в основе своей «искусство не разрушенье. В искусстве таятся семена созданья, а не разрушенья» (411). Идеальное искусство, по Гоголю, вставшему на твердые христианские позиции и без молитвы не приступающему ни к какому делу (134), примиряет человека с жизнью, успокаивает его, приводит в гармонию с самим собой и с миром. Настоящим произведеним литературы (искусства в целом) он считает отныне только такое, при общении с которым «душа исполняется стройного согласия, а по прочтении удовлетворена: ничего не хочется, ничего не желается, не подымается в сердце негодованья противу брата, но скорее в нем струится елей всепрощающей любви к брату. И вообще не устремляешься на *порицанье* действий другого, но на *созерцанье* самого себя» (411). В самом себе отыскиваешь недостатки, выставленные в произведении, и стремишься к их искоренению. Таков идеал настоящего искусства, начертанный Гоголем. Реализовать его в собственном творчестве ему не удалось, да и вряд ли это возможно в принципе, ибо идеалы существуют не для реализации, но для стремления к ним. Однако сам Гоголь был убежден в возможности его осуществления, и зачатки этого видел в мировом и русском искусстве.

Интересно, что наиболее совершенную реализацию своего идеала художественного произведения Гоголь усмотрел в «Одиссее» Гомера, над переводом которой в то время (1842-1849) работал В. А. Жуковский и отдельные части его уже были известны Гоголю. Он страстно приветствовал это начинание русского поэта, считая, что России именно в то время необходимо было появление «произведенья стройного во всех частях своих, которое изображало бы жизнь с отчетливостью изумительной и от которого повевало бы спокойствием и простотой почти младенческой» (62). Он убежден, что издание «Одиссеи» в России «произведет эпоху», ибо это «совершеннейшее произведение всех веков» (60). К сожалению, считает Гоголь, в Европе его недооценили, отчасти потому, что европейские языки беднее греческого, на них нельзя передать все бесчисленные неуловимые красоты и Гомера, и самой эллинской речи. Отчасти и потому, что в Европе не нашлось народа, «в такой степени одаренного чистотой девственного вкуса», какая необходима для восприятия Гомера. «Теперь перевод первейшего поэтического творения производится на языке, полнейшем и богатейшем всех европейских языков» (61), переводчиком, вся литературная жизнь которого была как бы приготовлением к этому подвигу.

Гоголь, много лет проживший в различных странах Европы, хорошо знавший иностранные языки, выше всего ценил за глубину, красоту, гибкость, богатство и поэтичность русский язык. Только два фрагмента, подтверждающие его национальную языковую чуткость. Прочитав как-то старинную книгу «Царские выходы», в которой подробно описывался чин царского выхода, он пишет: «Казалось, что бы могло быть

ее скучней, но и тут уже одни слова и названья царских убранств, дорогих тканей и каменьев — сущие сокровища для поэта; всякое слово так и ложится в стих. Дивишься драгоценности нашего языка: что ни звук, то подарок; все зернисто, крупно, как сам жемчуг, и, право, иное названье еще драгоценней самой вещи. Да если только уберешь такими словами стих свой — целиком унесешь читателя в минувшее. Мне, после прочтенья трех страниц из этой книги, так и виделся везде царь старинных, прежних времен, благоговейно идущий к вечерне в старинном царском своем убранстве» (111). В другом месте, размышляя об истоках и потенциале нашей литературы, Гоголь опять обращается к русскому языку: «Наконец, сам необыкновенный язык наш есть еще тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой, как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая, с одной стороны, высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны, — выбирая на выбор меткие названья из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность, таким образом, в одной и той же речи восходить до высоты, не доступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанью непонятливейшего человека, — язык, который сам по себе уже поэт и который недаром был на время позабыт нашим лучшим обществом: нужно было, чтобы выболтали мы на чужеземных наречьях всю дрянь, какая ни пристала к нам вместе с чужеземным образованьем, чтобы все те неясные звуки, неточные названья вещей — дети мыслей невыяснившихся и сбивчивых, которые потемняют языки, — не посмели бы помрачить младенческой ясности нашего языка и возвратились бы мы к нему уже готовые мыслить и жить своим умом, а не чужеземным» (267).

Помимо прекрасного знания языка (греческого и русского), истории культуры, жизни, владения в совершенстве поэтическим языком и т. п. переводчику «Одиссеи» необходимо «сделаться глубже христианином, дабы приобрести тот прозирающий, углубленный взгляд на жизнь, которого никто не может иметь, кроме христианина, уже постигнувшего значение жизни» (61). Таковым был Жуковский, и Гоголь уверен, что из-под его пера выходит не рабская передача великого произведения, но «слово живо», и вся Россия примет Гомера в этом переводе, как родного.

«Одиссея» отвечает самым насущным потребностям российского общества, ибо она своей сказочностью, простой передачей увлекательных событий доступна всем слоям народа и вместе с тем — «самое нравственнейшее произведение», которое Гомер написал для того, чтобы «в живых образах начертать законы действий тогдашнему человеку» (63). Подобного произведения народ ожидает от современных писателей, но пока его нет, и «Одиссея» в какой-то мере может выполнить его роль. Народ «смекнет», что он выполняет долг свой перед Богом хуже, чем язычник Гомер, творчеством которого, несмотря на все его заблуждения, руководил сам Бог. Именно поэтому остается непреходящим основное содержание «Одиссеи» — стремление к постоянной борьбе с неизбежными в жизни трудностями, к борьбе с унынием, молитвенное обращение к Богу за помощью. Ведь Одиссей всякий раз, когда в трудные минуты жизни обращался «к своему милому сердцу», сам того не

сознавая, «творил ту внутреннюю молитву Богу, которую в минуты бедствий совершает всякий человек, даже не имеющий никакого понятия о Боге» (63-64).

Сила «Одиссеи» заключается в том, что глубинное содержание поэмы Гомер облек «во всю обворожительную красоту поэзии» и тем утвердил его навеки. Гоголя привлекает в «Одиссее», что ее автор, «поэт всех поэтов», оставил древним людям в художественной форме книгу законодательства, когда еще не было никаких письменных законодательств и самих учредителей законов. Многое среди этих законов носит непреходящий характер, и особенно «уважение и почти благоговение к человеку, как представителю образа Божия, ... верование, что ни одна благая мысль не зарождается в голове его без верховной воли высшего нас существа и что ничего не может он сделать своими собственными силами» (64-65). Мы помним, что и ранние отцы Церкви с пристальным вниманием всматривались в Гомера и, отметая его «мифы» о богах, видели во многих нравственных поступках и намерениях героев предвестие христианства. Их мало интересовала художественная форма гомеровских сочинений (позже она привлечет внимание византийских филологов), Гоголь же, как большой мастер слова, именно в поэтической форме видел залог вечности творений великого слепца. Он восхищается мастерством древнего грека, который сумел так искусно организовать каждую песнь и все целое, что изложение представляется естественным и свободно льющимся и одновременно подспудно вливающим в читателя необходимый жизненный опыт. Гомер представляется Гоголю добродушным дедом, который, собрав вокруг себя внуков, ведет неспешный рассказ и заботится постоянно о том, «чтобы не утомить никого, не запугать неуместной длиннотой поученья, но развеять и разнести его невидимо по всему творению, чтобы, играя, набрались все того, что дано не на игрушку человеку, и незаметно бы надыхались тем, что знал он и видел лучшего на своем веку и в своем веке. Можно бы почесть все за изливающуюся без приготовления сказку, если бы по внимательном рассмотрении уже потом не открылась удивительная постройка всего целого и порознь каждой песни». И, опираясь на только что подмеченную целостность и продуманность художественной конструкции «Одиссеи», Гоголь походя отметает все сомнения западных филологов в авторстве Гомера: «Как глупы немецкие умники, выдумавшие, будто Гомер — миф, а все творения его — народные песни и рапсодии!» (65-66)

Гоголь предрекал сильное воздействие публикации перевода «Одиссеи» на русскую словесность в целом. Она возвратит многих писателей «к свету», проведя их, как лоцман, сквозь сумятицу современнной литературы. «Она снова напомнит нам всем, в какой бесхитростной простоте нужно воссоздавать природу, как уяснять всякую мысль до ясности почти ощутительной, в каком уравновешенном спокойствии должна изливаться речь наша». «Одиссея» благотворно «подействует на вкус и на развитие эстетического чувства. Она освежит критику», погрязшую ныне в делах, далеких от литературы. «Одиссея», наконец, «своей русской одеждой, в которую облек ее Жуковский, может подействовать значительно на очищение языка». В ней русская речь достигла такой

полноты, которой не было не только у самого Жуковского в других его произведениях, но даже у Пушкина и Крылова (66-67). «Одиссея» в переводе Жуковского — недосягаемый образец истинной и великой поэзии, в ней глубинные (у Гоголя они адекватны христианским) цели достигаются исключительно средствами искусства. «Благоухающими устами поэзии навевается на души то, чего не внесешь в них никакими законами и никакой властью!» (70).

Высоко ценил Гоголь и творчество русских поэтов. В их поэзии он видел некий особый «строгий лиризм», которого не ощущал у иноземных поэтов: «...в лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно — что-то близкое к библейскому, — то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый возлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости» (75). Гоголь слышит этот лиризм у всех русских поэтов от Ломоносова и Державина до Пушкина и Языкова. Он объясняет его особенностями русской души, которая «неизвестно почему» очень чувствительна к прозрению божественного. И русские поэты, одни сознательно, другие бессознательно, «видели всякий высокий предмет в его законном соприкосновенье с верховным источником лиризма — Богом» (76). Один из источников высокого трезвого лиризма поэзии Гоголь видел в русских «церковных песнях и канонах», высоко возносящих дух поэта (267). Он усматривает два главных предмета, стоявших в центре почти всей русской поэзии и вызывавших лиризм, близкий к библейскому, — Россию и царя, наместника Бога на земле. На большом количестве примеров из русской поэзии Гоголь демонстрирует возвышенно-христианскую любовь наших поэтов к своему отечеству и к монарху; как и славянофилы, он убежден, что русская поэзия прозревала своего рода мессианскую роль России в истории, видела над ней «Божью руку».

Высокий духовный потенциал Гоголь усматривал не только в поэзии, но и в других искусствах, в том числе в живописи и театре. Как бы полемизируя с христианскими ригористами, огульно осуждавшими театр как место порочных зрелищ, он предлагает отличать серьезный театр, оказывающий позитивное воздействие на зрителей, от легковесных и безнравственных водевилей. Напомнив, что пьесы для театра писал даже св. Димитрий Ростовский, он заключает: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь», если принять во внимание, что в нем помещается пять-шесть тысяч зрителей, совершенно во всем различных между собой, которые могут в театре «потрястись одним потрясеньем, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра» (98). И не прямой проповедью, естественно, но чисто художественными средствами — «живыми образами».

Аналогичным способом может действовать и настоящая живопись. Образец такой живописи Гоголь видел в картине Александра Иванова «Явление Христа народу», над которой тот работал большую часть своей творческой жизни. Основную художественную задачу этой картины русский писатель видит в том, что живописец стремится «представить в лицах весь ход человеческого обращенья ко Христу». В жестах и особенно на лицах всех персонажей картины Гоголь усматривает все стадии приобщения лю-

дей к Христу (в их психологической реакции на слова Иоанна Крестителя, увидевшего грядущего к ним Иисуса): «... на одних — уже полная вера; на других — еще сомненье; третьи уже колеблются; четвертые понурили головы в сокрушенье и покаянье; есть и такие, на которых видна еще кора и бесчувственность сердечная» (171). Правдиво реализовать эту сложнейшую художественную задачу, убежден Гоголь, мог только художник, глубоко прочувствовавший и осмысливший самую суть происходящего исторического события, для которого творчество превратилось по воле Бога в «его душевное дело», в котором «произошло истинное обращение ко Христу». Иванов и был таким художником, сделавшим написание картины делом всей своей жизни (172-173).

Поздний Гоголь выше всего ценил искусство именно такого уровня, когда художник направляет все свои творческие и жизненные силы на создание высоких в духовном и нравственном отношениях произведений, которые должны способствовать совершенствованию зрителей и читателей. Он не считал, что искусство должно опускаться до участия в конкретных общественных делениях, ценил, как мы видели, русскую поэзию за ее «строгий лиризм» и был убежден, что с его помощью можно «взрывать камни и ворочать утесы» на путях духовно-нравственного совершенствования человека, который ныне «требует лирического воззвания к нему» (111). «Стряхни же сон с очей своих, — с пафосом обращается он к Н. М. Языкову, — и порази сон других. На колени перед Богом, и проси у Него Гнева и Любви! Гнева — противу того, что губит человека, любви — к бедной душе человека, которую губят со всех сторон и которую губит он сам» (113).

После долгих лет трудов и размышлений, сообщает Гоголь в «Авторской исповеди», он пришел к убеждению, что «назначенье человека — служить и вся жизнь наша есть служба. Не забывать только нужно того, что взято место в земном государстве затем, чтобы служить на нем Государю Небесному, и потому иметь в виду Его закон». Только так понимая служение, можно угодить и государю, и народу, и своей земле (316). Притом каждый должен служить на своем месте и в соответствии с даром, отпущенным ему. Поэт служит своим словом; художественным словом и отнюдь не только и не столько — в буквальном назидании. Гоголь почитал Пушкина христианским поэтом прежде всего за его чистую лирику. Суть своего служения Пушкин, полагает Гоголь, выразил стихами:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

В его далекой от всякой социальности и утилитаризма лирике Гоголь слышал поэтический гимн красоте божественного творения, усмотренной чутким поэтическим оком в каждом, даже незначительном предмете, человеке, явлении. «Все становится у него отдельной картиной; всё предметы его; изо всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творенье Бога, — его высшую сторону, знакомую только поэту, не делая из

нее никакого примененья к жизни в потребность человеку, не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра, не подставляя к ней лестницы ни для кого из тех, которые глухи к поэзии. Ему ни до кого не было дела. Он заботился только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим чутьем: «Смотрите, как прекрасно творение Бога!»» (233). Даже в те моменты, когда Пушкин, по словам Гоголя, метался «в чаду страстей», поэзия была для него святыней. В нее он входил как в храм, не вносил туда ничего неприбранного, необдуманного, опрометчивого, чем нередко была наполнена его жизнь; «не вошла туда нагишом растрепанная действительность». Между тем вся его поэзия — история его самого, его внутренней жизни. Однако для читателя она преображена в некое удивительное благоуханье, в сплошное благозвучие (235).

Каждый поэт «служил» на своем поприще своим поэтическим голосом, своим собственным «колокольным звоном». Гоголь хорошо различал окраску «звона» каждого русского поэта, был убежден, что поэты разнесли по земле русской благозвучие, которого еще не было слышно в мире. «Этот металлический бронзовый стих Державина, которого до сих пор не может еще позабыть наше ухо; этот густой, как смола или струя столетнего токая, стих Пушкина; этот сияющий, праздничный стих Языкова, взлетающий, как луч, в душу, весь сотканный из света; этот облитый ароматами полудня стих Батюшкова, сладостный, как мед из горного ущелья; этот легкий воздушный стих Жуковского, порхающий, как неясный звук эоловой арфы; этот тяжелый, как бы влачащийся по земле стих Вяземского, проникнутый подчас едкой, щемящей русской грустью, — все они, точно разнозвонные колокола или бесчисленные клавиши одного великолепного органа, разнесли благозвучие по русской земле» (265). И благозвучие это — не пустое дело, как кажется некоторым, далеким от поэзии, лишенным эстетического чувства. Оно оказывает благодатное воздействие на души людей, усмиряя дикие страсти и недостойные помыслы. Оно столь же значимо и необходимо, как кадильное курение в храме, которое невидимо настраивает души еще до начала богослужения на то лучшее, что несет с собой сама служба. Так и поэзия наша, впитав в себя все лучшее из мировой поэзии, своим могучим благозвучием готовит всех «к служению более значительному». Суть его Гоголь усматривал в призыве людей на «высшую битву» не за земную нашу свободу и временные привелегии и блага, но «за нашу душу, которую Сам небесный Творец наш считает перлом Своих созданий» (266). И делать это поэт должен не голыми рассуждениями, но чисто художественными средствами, опираясь на богатейший опыт русского фольклора, на неисчерпаемые возможности нашего языка, на многообразие чисто поэтических средств выражения, в «живых образах», которые свободно, «как полные хозяева, входят в души людей» (266-267; 309). Дав столь глубокие и четкие рекомендации своим современникам-литераторам, Гоголь в последний период жизни оказался в растерянности перед своим собственным творчеством. Его не удовлятворяли и чисто художественные произведения, включая «Мертвые души», и проповеднически-назидательный тон «Переписки». Создать что-то принципиально новое, более приближающееся, по его представлениям, к христианским эстетическим идеалам ему не удалось.

Бухарев

С этим моим суждением, вероятно, не согласился бы архимандрит Феодор (в миру А. М. Бухарев) (1824-1871), упрекавший самого Гоголя в неадекватности его самокритики даже с позиции христианства. В своем трактате «Три письма к Н. В. Гоголю», написанном в 1848 г. и во фрагментах известном Гоголю (опубликован только в 1860), он ярко и образно доказывал, что даже раннее творчество Гоголя не противоречит ни духу его «Переписки», ни христианскому пониманию искусства, что нет противоречия между его прежним творчеством и новым религиозным сознанием. В первом «уже глубоко завито было последнее», которое только увенчало первое (254)[3]. Кажется, именно «Переписка» Гоголя стимулировала эстетические размышления Бухарева, ибо в них он практически развивает и углубляет идеи, сформулированные Гоголем. Его эстетика — это развернутый комментарий к религиозной эстетике Гоголя. В своих литературно-критических статьях Бухарев попытался преодолеть узкоцерковный ригоризм и осмыслить всю современную ему культуру и искусство (прежде всего мирское) как пронизанные «светом Христовым», согретые «скрытой теплотой» Церкви. Тем самым он стремился переосмыслить надуманную, в его понимании, идею секулярности культуры. Любая творческая деятельность, даже если она в своей внешней форме не имеет никаких прямых указаний на церковность или религиозность, утверждал Бухарев, есть действие божественной благодати. За эти идеи он подвергся острой критике со стороны церковных ригористов, вынужден был даже снять с себя монашеское послушание и уйти в мир, переключившись на литературную деятельность.

Главная философско-методологическая установка Бухарева, в том числе и применительно к искусству, — «смотреть на все на основании и по духу Христа Бога Слова» (255), с позиции «служения Христу». Именно эта позиция, подчеркивает русский мыслитель, и не позволяет ему отмести светскую литературу, вроде бы внешне никак не ориентированную на христианство, как неблагочестивую. Изучение этой литературы убеждает его, что «иное направление мысли и слова, и не признавая открытым образом Христа своим началоводцем, тем не менее может находиться под Его же незримым водительством и благоуправиться Им на прямую пользу веры и любви к Христовой истине» (256). Под этим водительством Христа, считал он, находилась лучшая часть русской литературы, включая и все творчество Гоголя, и «Что делать?» Чернышевского, и «Отцы и дети» Тургенева, и многие произведения русской классической литературы. Для того чтобы показать это, Бухареву, во-первых, приходится руководствоваться принципом художественной критики, сформулированным еще Гоголем (в его анализе Пушкина): выявлять в произведении все лучшее (с христианской точки зрения) и не акцентировать внимание на худшем (см.: 131), даже если несообразности более бросаются в глаза, чем позитивные вещи, как в романе Чернышевского (147). Во-вторых, в ряде случаев ему приходится применять к светской русской литературе приемы, близкие к святоотеческой образно-аллегорической экзегезе, особенно при анали-

зе романов Чернышевского и Тургенева. При таком подходе оказывается, что в светской литературе в «намеках» можно обнаружить разлитую во всем «всетворческую» Любовь Бога (149).

Особой похвалы Бухарева удостаивается, естественно, «Переписка» Гоголя, которого он нежно любит и часто называет «поэтом дивным»[4]. Он подробно пересказывает многие суждения Гоголя об искусстве, в чем-то углубляя и развернуто толкуя их. Он убежден, что художник наделен даром глубже и живее других «слышать и возвещать всезиждущую и управляющую всем любовь», т. е. божественную любовь, и поэтому искусство представляется ему прежде всего восторженным гимном «творческой и воссозидающей любви» (287). Если художник (поэт или живописец) даже безотчетно в глубине души своей «прикоснется к Всезиждущей Любви» и под ее воздействием взглянет на мир, то все в мире раскроется перед ним в своей глубине, и он сможет в совершенстве передать в своем произведении все, вплоть до последнего камешка и складки одежды, проникнутым и оживленным «высокой идеей предмета» (288). «Тайна поэзии», о которой говорил Гоголь, состоит в том, что душа художника, соприкасаясь с мыслью Верховного Творца, просветляется искрой этой мысли, прозревает «идею всякого предмета», и художник «выполняет» ее в своем произведении (289).

Истинное искусство, питающееся божественной Любовью, в состоянии размягчить самые грубые души людей и проложить в них пути к духовному назиданию и благоустроению. При этом художник, владеющий таким искусством, представляется Бухареву, идеальной в нравственном и духовном отношениях личностью (образцами в этом для него являлись Гоголь и А. Иванов), близкой к пророкам древних времен. Развивая мысли Гоголя, он убежден, что даром пророчества обладают многие поэты (291). Важно только, чтобы поэт или художник не закрывали глаза от света Христова (86).

Небольшое письмо Гоголя об А. Иванове побудило Бухарева развить его идеи в трактате «Явление Христа миру. Картина Иванова» (1860). Здесь он наиболее ясно выразил свою эстетическую концепцию, которая впоследствии оказала сильное влияние на формирование эстетических взглядов о. Павла Флоренского. Фактически Бухарев сформулировал credo русской религиозной эстетики Нового времени, да и всей христианской эстетики в целом: «Задача искусства в том, чтобы художник в чем бы то ни было, действительном или возможном, своим так называемым творческим дарованием сколько-нибудь ощутил силу и державу любви Отца, на все в Сыне простирающейся и всему приемлющему во Св. Духе удобосообщимой, и чтобы отобразил это в своем создании, хотя бы совсем бессознательно, хотя бы так, как солнце отражается в капельке воды. Такая задача относится к художникам даже неверующим и язычникам, *только бы они имели истинный талант художников* (здесь курсив мой. — *В.Б.*); потому что в самой природе человека творческие силы и идеи в своем существе составляют не что иное, как отсвет того же Бога Слова, в Котором существенно и вечно открыта вся любовь Отчая, так как Он есть истинный *свет, просвещающий всякого человека грядущего в мир.* Все истинно светлое, что еще сколько-нибудь теплится в духовной природе человека, принадлежит именно этому, а не иному источнику света» (94).

Бухарев уже в середине XIX в. настаивает на том, что любое настоящее искусство — от Бога, ибо художественный талант — дар Божий и носитель Света Истины даже у неверующего во Христа художника или иноверца. Это глубокое прозрение религиозного мыслителя было воспринято только наиболее крупными и широко мыслящими представителями русской религиозной эстетики. Большинством же православных клириков оно не принимается за истинное до сих пор.

Перефразируя и развивая идеи Гоголя, Бухарев убедительно показывает, внимательно рассматривая все элементы картины А. Иванова, что на ней изображена не проповедь Иоанна Крестителя, хотя именно его фигура занимает центральное место в композиции, но «явление Господа людям». И передано это не только и не столько композиционно, сколько психологически — выражением внутренних состояний изображенных персонажей. Всматриваясь в их лица и подробно описывая выраженные на них душевные движения, Бухарев стремится показать читателям, что «любовь Отчая ...уже начала свои благодатные действия» в изображенных на картине людях (96). Могучая сила благодати Агнца «отпечатлевается у него решительно на всех и на всем» (114). Достаточно подробно толкуя каждый элемент картины и ее в целом, бывший архимандрит подчеркивает, что вряд ли сам художник так детально и отчетливо представлял себе все это. В основном он работал по вдохновению, по «инстинкту творческому», т. е. по особой природной живой восприимчивости к божественной любви, дарованной истинному художнику. И в другом месте Бухарев опять подчеркивает интуитивный, внесознательный, богодухновенный характер творчества Иванова: «...само собою разумеется (NB! — *В.Б.*), что художник творил по вдохновению, в котором сам себе не давал полного отчета. Но нужно было ему возвышаться до совершенно чистого и святого вдохновения, чтобы выдержать в своем создании такую высокую истину, какова благодать явления Господа миру» (105). Общий характер картины таков, резюмирует Бухарев, что можно предположить будто при работе над ней художник слышал глас Божий (99).

Большой и специальной интерес в этой статье Бухарева может представлять собственно герменевтический анализ изображения, в котором он возродил уже достаточно прочно забытый в православной культуре тип толковательного экфрасиса. Последний, как известно, был характерен для многих византийских мыслителей и писателей; показательны в этом плане, например, пространные и образные тексты Николая Месарита[5], которые, однако, вряд ли были известны о. Феодору, ибо никогда не переводились на русский язык. Тем не менее русский религиозный мыслитель именно в духе авторов византийских описаний произведений искусства подходит к анализу картины Иванова. Здесь не место подробно анализировать один из интереснейших текстов раннего русского религиозного искусствоведения; однако я не могу отказать себе в удовольствии продемонстрировать небольшой фрагмент этого описания.

Бухарев описывает фигуру обнаженного юноши, который, выходя из Иордана, «застигнут был словами: *се Агнец Божий, вземляй грехи мира,* и в том самом положении остановился, устремив к Господу свой взор с радостью и живейшею любовью, не чувствуя уже своей наготы. Весь

смысл изображения его состоит в том, с какой юношеской живостью (но, конечно, без всякого отчетливого сознания) ощутил он на себе благодатное, прикрывающее плотскую наготу осенение всемилующей любви Отца небесного, явившейся миру в воплощенном Сыне Божием. Конечно, кто-нибудь может соблазняться обнажением этого молодого еврея, простертым до некоторого (впрочем, самого ничтожного) излишества; но любящие твердую пищу истины, может быть, подивятся духовному инстинкту покойного Иванова, верно угадавшего, как нужна подобная фигура на картине, раскрывающей смысл явления миру Агнца Божия Богочеловека. Забыли мы с своей фарисейской правдой, что постыден собственно грех или то, что делаем не по Господу, а напротив, все, что — по Господу или на что простирается и чему сообщается благодать явления Его во плоти, — все такое, относится ли оно к нашей душе или к самому телу, получает уже печать и начаток Духа, которому стыдиться нечего. Забыли мы, что Господь для того и взял на Себя наше полное естество, то есть не только душу, но тело человеческое, чтобы не погубить, а спасти человека и по отношению к самому его телу. <...> Искусство в лице Иванова угадало это духовным чутьем и, для полного раскрытия истины явления миру Агнца Божия, отчасти не пощадило стыдливости» (102).

В подобном духе описаны практически все персонажи картины. Завершив свой интересный и уникальный для своего времени богословско-искусствоведческий анализ картины Иванова, Бухарев, ссылаясь на святоотеческую мысль об иконах, как книгах для неграмотных, делает вывод, что «картина Иванова не выходит, по моему мнению, и из пределов православного церковного иконописания» (113). В устах религиозного мыслителя такое заключение звучит как самая высокая оценка (хотя, замечу в скобках, понимает икону Бухарев в духе своего времени, т. е. достаточно односторонне; тем не менее с ним вполне согласились бы многие из византийских отцов Церкви).

Достоевский

Идеи Бухарева в какой-то мере продолжил Ф. М. Достоевский. Главным содержанием любого истинного произведения искусства он считал красоту. Эстетическое начало представлялось ему важнейшей, хотя и трагически противоречивой ценностью, без которой человеку невозможно прожить. Красота — от Бога, считал он, она — выражение самого Духа Святого, а в ее высшем абсолютном бытии — сам Иисус Христос. И именно эта Красота в конце концов «спасет мир». Однако красота в жизни людей и в искусстве — «страшная и ужасная вещь» — «тут все противоречия вместе живут»; и «не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей», — устами Дмитрия Карамазова декларирует Достоевский[6]. Эстетическое начало, как правило, противостоит нравственному — отсюда многие драмы и трагедии человеческой жизни, которым русский писатель посвятил немало страниц в своих произведениях.

В художественно-критических и публицистических работах Достоевский много внимания уделил проблемам искусства, которые в середине XIX в. стояли в центре литературно-художественных дискуссий. Особенно остро полемизировали между собой сторонники «искусства для искусства», отстаивавшие полную свободу, автономию и независимость искусства от каких-либо иных сфер культуры, и утилитаристы, требовавшие от искусства общественной пользы, конкретной и ярко выраженной социально-политической позиции. Достоевский пытается в этом споре занять позицию над схваткой, стремясь сгладить крайности борющихся партий и отыскать точки их соприкосновения, однако внутренне он стоит ближе к сторонникам чистого искусства, чем к утилитаристам. Он убежден, что «искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете» (80)[7]. Красота составляет сущностное ядро любого искусства, и именно ее, прежде всего, человек ищет в искусстве. При этом потребность в красоте обостряется у человека, когда он *«наиболее живет»*, т. е. находится в состоянии наибольшего разлада с действительностью, в борьбе, поисках, стремлении к чему-то. Тогда-то в нем и развивается особая потребность в гармонии и спокойствии, которые может дать ему только красота. Именно в красоте Достоевский видит главную «пользу» искусства. Оно, как и правда, полезна человеку не моментальным реагированием на те или иные события обыденной жизни, не конкретными назиданиями и декларациями, а своей красотой. В этом плане «Илиада» представляется русскому писателю более полезной для его современников, чем самые современные произведения. В эпопее древнего грека он чувствует столько мощи, такую полноту жизни, каких нет в современных произведениях. И поэтому «вековечная гармония, которая воплощена в «Илиаде», может слишком решительно подействовать на душу. Наш дух теперь наиболее восприимчив, влияние красоты, гармонии и силы может величаво и благодетельно подействовать на него, *полезно* подействовать, влить энергию, поддержать наши силы. Сильное любит силу; кто верует, тот силен, а мы веруем и, главное, хотим веровать» (83).

Идеалы красоты, созданные искусством прошлого, возбуждают в нас энтузиазм и тоску по той высокой жизни, которая выше обыденной реальности, за ее пределами, в сфере «олимпийского спокойствия», и устремляют дух наш на ее поиски. В этом смысле всякое настоящее искусство «всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать» (86). Позиция утилитаристов, доказывает Достоевский, снижает значимость искусства до обыденной журналистики, выбрасывает из искусства его сущность.

Истинный смысл тех или иных произведений искусства и их актуальность не всегда сразу ясны современникам, однако искусство всегда в высшей степени «верно действительности», и в этом его суть. «В том-то и признак настоящего искусства, что оно всегда современно, насущно-полезно. ... уклонения и ошибки могут быть, но, повторяем, они преходящи. Искусства же несовременного, не соответствующего современным потребностям и совсем быть не может.

Если оно и есть, то оно не искусство» (91). «Современно» и «полезно» в указанном выше, на примере «Илиады», смысле, ибо искусство, подчеркивает Достоевский, органично присуще человеку и сопровождает его на протяжении всей истории человечества и всей его личной жизни. Оно по природе своей не может быть не актуальным и не полезным, хотя польза эта, как правило, неутилитарна («бесполезная польза») в смысле обыденной подмоги в жизни и не всегда очевидна для разума. Поэтому, считает Достоевский, надо предоставить искусству возможность свободно развиваться, и тогда оно быстрее отыщет оптимальные для данного времени формы высшей пользы: «И потому первое дело: не стеснять искусства разными целями, не предписывать ему законов, не сбивать его с толку, потому что у него и без того много подводных камней» и всяческих исторических соблазнов. «Чем свободнее будет оно развиваться, тем нормальнее разовьется, тем скорее найдет настоящий и *полезный* свой путь» (92). Искусство развивается по тем же законам, что и человек, — по законам природы, поэтому оно не может в сущности своей уклониться от главной цели — удовлетворять эстетические потребности человека. Если вдруг и уклонится временно от нее, то «тотчас же воротится назад». «Красота есть нормальность, здоровье. Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве — всегдашняя потребность красоты и высшего идеала ее» (93).

Утвердив красоту в качестве основы любого настоящего искусства, Достоевский не остается на сугубо эстетской позиции. Он признает и большинство более конкретных функций искусства, которые были достаточно хорошо разработаны эстетикой к его времени. В частности, он восхищается искусством, в котором художественными средствами выражен дух того времени, которое становится предметом изображения. Защищая «Египетские ночи» Пушкина от порицающих этот этюд за его якобы зазорное содержание, Достоевский доказывает, что и он может «произвести чистое художественное впечатление» на людей, правильно чувствующих искусство. Он восхищен тем, как художественно точно Пушкин передал атмосферу позднего римского общества, погрязшего в поисках изощренных форм возбуждения чувственности, для искупления грехов которого пришел Христос на землю. «Замирая от своего восторга, царица торжественно произносит свою клятву... Нет, никогда поэзия не восходила до такой ужасной силы, до такой сосредоточенности в выражении пафоса! От выражения этого адского восторга царицы холодеет тело, замирает дух... и вам становится понятно, к каким людям приходил тогда наш божественный искупитель. Вам понятно становится и слово: искупитель...» (128).

Кажется, ни один пушковед-профессионал не сделал подобного вывода из «Египетских ночей». Только в русле свободного христианского сознания, генетически основывающегося на святоотеческой экзегетике (в частности, на экзегезе «Песни песней»), возможно и даже логически неизбежно подобное понимание поэтической эротики Пушкина. Философия искусства Достоевского без всяких сомнений находится в этом русле, хотя на уровне ratio даже сам Достоевский, не говоря уже о ригористически настроенных богословах, не был убежден в этом пол-

ностью. Посещая церковь и регулярно причащаясь, он неоднократно высказывал сомнения относительно правильности своего понимания христианства, выражения его в своем творчестве.

Достоевский считал, что искусство в своей истинной сущности доступно отнюдь не каждому соприкоснувшемуся с ним вдруг человеку. Для его правильного и полного понимания необходимы определенный уровень культурного развития и соответствующая подготовка именно к восприятию искусства. Так, знаменитые статуи Венер Милосской и Медицийской могут вызвать в людях грубых «соблазнительные» и грязные мысли, хотя, как гениальные произведения искусства, они предельно целомудренны и «производят высокое, божественное впечатление» на всех, способных правильно воспринимать искусство. «Тут действительность преобразилась, *пройдя через искусство*, пройдя через огонь чистого, целомудренного вдохновения и через художественную мысль поэта. Это тайна искусства, и о ней знает всякий художник» (124).

Искусство — не голая копия действительности, не ее фотография, а неподготовленный зритель (или читатель) часто ищет именно фотографичности в искусстве. Достоевский с сожалением подтверждает это примером с картиной Якоби «Партия арестантов на привале», выставленной в Академии художеств в 1860-1861 гг. Художник получил за нее золотую медаль, и перед ней на выставке толпится больше всего зрителей. Достоеский же, разобрав ее достаточно внимательно, показывает, что зритель действительно видит на картине арестантов, «как видел бы их, например, в зеркале или в фотографии... Но это-то и есть отсутствие художества. Фотографический снимок и отражение в зеркале — далеко еще не художественные произведения» (132). От художника же требуется, подчеркивает Достоевский, нечто значительное более глубокое, чем «механическая точность» в передаче деталей. Точность нужна, как элементарное начало, но, чтобы добиться в произведении «художественной правды», которую автор «Идиота» отличает от «естественной правды» (139), художник должен показать жизнь в ее жизненности. Это достигается, когда он дает возможность проявиться в произведении своему отношению к изображаемому явлению. Личностный характер искусства — важнейший показатель его художественности, т. е. подлинности искусства. Истинный художник просто не в состоянии изображать жизнь механически: «В картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно будет виден он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития» (133). Достоевскому это настолько очевидно, что он не считает нужным прибегать к доказательствам.

При этом искусство исключает примитивную дидактику. Оно действует на человека художественными средствами — «пластично и образно» (149), «ярким изображением» (т. е. выразительно) «правды» (152). Идеалом поистине гениального художника для Достоевского был Пушкин, в котором он видел такие художественные глубины, до полного понимания которых человечество дойдет только в будущем. «По-моему, Пушкина мы еще и не начинали узнавать; это гений, опередивший русское сознание еще слишком надолго» (305). И опередивший его

именно в выражении русскости, глубинного русского духа. В Пушкине «уясняется нам даже будущая наша деятельность. Дух русский, мысль русская выражались и не в одном Пушкине, но только в нем они явились нам во всей полноте, явились как факт, законченный и целый...» (55).

Достоевский неоднократно подчеркивал пророчески-провидческий характер творчества Пушкина, который он усматривал, прежде всего, в художественном выражении духа христианского гуманизма в формах, по его мнению, характерных именно для русского народа. В образе Алеко он видит точно найденный символ «русского страдальца», скитальца по родной земле; последнее роднит его и с образом Онегина. В духе и облике цыган — призыв к смирению, отысканию правды в своем внутреннем мире (355). Онегин к тому же — гениальный образ «нравственного эмбриона», а Татьяна — идеал русской женщины, обретшей счастье «в высшей гармонии духа». Поэтому-то Пушкин изобразил ее стихами, недосягаемыми по красоте и глубине (358). Везде у Пушкина слышится вера в русский характер, в его духовную мощь, но он не националист, а, напротив, самая отзывчивая к другим культурам и народам личность в русской литературе. Он чуток к духу «чужих национальностей», и гениально передает его в своих произведениях. Именно в этой чуткости Достоевский видит истинную русскую народность Пушкина и пророческое значение его искусства. Главная черта русского характера, убежден маститый писатель, состоит в его открытости ко всем народам и национальностям, в его дружеском отношении к ним, в стремлении к всечеловеческому единству. «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите». Русское славянофильство, как и западничество, Достоевский считал великим недоразумением. Для настоящего русского Европа так же близка, как и Россия; «наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей» (368). Народы Европы даже не знают, как они дороги нам, русским, однако пример Пушкина может и их и нас убедить в этом. Именно ему удалось в своем творчестве с необыкновенной художественной силой воплотить пророческую идею. Суть ее состоит в том, что будущие поколения русских ясно осознают всемирное объединяющее назначение русской души, которой будет под силу «вместить в нее с братскою любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (369). Осознавая некоторую утопичность и фантастичность этих своих восторженных слов, Достоевский тем не менее убежден в их истинности, и главным гарантом для него в этом плане является «всемирность и всечеловечность» гения Пушкин, который, по крайней мере в искусстве, в художественном творчестве, «проявил эту всемирность стремления русского духа неоспоримо, а в этом уже великое указание» (369).

В том же 1880 г., когда была произнесена цитируемая речь Достоевского о Пушкине, на нее откликнулся известный мыслитель и писатель того времени К. Н. Леонтьев. Ему импонировали искренность и эмоциональный подъем Достоевского, его высокая оценка творчества Пушкина, но он, во-первых, хотел бы видеть в этой речи «больше национального цвета, побольше остроумия и глубины», а во-вторых, в принципе не признал главную мысль докладчика о грядущем царстве любви и братства на земле за христианскую идею. Называя Достоевского и позднего Льва Толстого «новыми христианами» и проповедниками «розового христианства», он протестует против идеала «космополитической любви» в принципе (176-177)[8]. Различая любовь моральную, основанную на сострадании и милосердии, и любовь эстетическую, возбуждаемую чувством восхищения перед красотой, Леонтьев утверждает, что проповедь всемирной любви как основы более справедливого социального устройства на земле — и не русская, и не христианская идея. Космополитизм православия он видит только в апокалиптичности, ибо Иисус, утверждает русский ригорист веры, «учил, что на земле все неверно и все неважно, все недолговечно, а действительность и вековечность настанут после гибели земли и всего живущего на ней: вот та *осязательно-мистическая* точка опоры, на которой вращался и вращается до сих пор исполинский рычаг христианской проповеди. Не полное и повсеместное торжество любви и всеобщей правды на *этой* земле обещают нам Христос и его апостолы; а, напротив того, нечто вроде кажущейся *неудачи* евангельской проповеди на земном шаре, ибо *близость конца* должна совпасть с последними попытками сделать всех хорошими христианами...» (182).

Леонтьев напоминает слова Христа о том, что перед Вторым пришествием (т. е. концом земной жизни человечества) «по причине умножения беззакония во многих охладеет любовь» (Мф 24, 12). О каком же грядущем всемирном царстве любви на земле можно говорить? Напротив, усилится вражда между людьми, и мир будет разрушен. Истина «христианского пессимизма», который проповедовал поздний Леонтьев, заключается в том, что на земле любовь *гармонически* сочетается с враждой, радость со страданием, добро со злом. И это следует понять и принять как должное. В этом суть христианской «пессимистической философии», которая, убежден Леонтьев, рано или поздно ляжет в основу будущей науки (190). И именно эту *гармонию* жизни прекрасно показал в своих художественных произведениях Достоевский. За это Леонтьев чтит его великим художником, но убежден, что как мыслителю ему не хватает «мистического чувства» (198). В «Братьях Карамазовых» жизнь показана такой, какой она есть и иной быть не может, убежден Леонтьев. «Горести, обиды, буря страстей, преступления, ревность, зависть, угнетения, ошибки с одной стороны, а с другой — неожиданные утешения, доброта, прощение, отдых сердец, порывы и подвиги самоотвержения, простота и веселость сердца! Вот *жизнь*, вот единственно возможная на этой земле и под этим небом *гармония*. *Гар-*

монический закон вознаграждения — и больше ничего. Поэтическое, живое согласование светлых цветов с темными — *и больше ничего.* В высшей степени цельная полутрагическая, полуясная опера, в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трогательными, — и *больше ничего*!» (194).

Леонтьев подчеркивает, что гармонию он понимает не так, как Достоевский. Для него — это соединение антитез в смысле поэтического взаимного «восполнения противоположностей» в жизни и в искусстве (202). Примером такой «реально-эстетической гармонии» является борьба двух армий на войне, которую, кстати, Леонтьев считал чем-то вполне нормальным в жизни человечества. В его пессимистической философии она имеет свое законное место в истории в качестве важного фактора создания страдательных реалий жизни, поддерживающих в равновесии вышеописанную гармонию жизни[9].

Пророчество Достоевского о всеобъемлющей любви в будущем человеческом обществе Леонтьев считает не христианским, а «каким-то общегуманитарным» (183). Гуманность в смысле Достоевского и Толстого — это простая идея, а христианское представление — значительно более сложное. Евангелие, прочитанное «сквозь стекла святоотеческого учения» (а именно *так* читать его настоятельно рекомендует Леонтьев), призывает нас прежде всего к *страху Божию* и *смирению.* Любовь же является уже *плодом* этих главных предпосылок, начал и основ христианской веры. Любовь к людям без страха и смирения представляется Леонтьеву односторонней, «самовольной», даже ложной и не соответствующей духу истинного христианства. Именно за проповедь такой любви он упрекает и Л.Толстого с его «трогательным», но не святым рассказом «Чем люди живы?» (159-160). В любви без страха и смирения Леонтьев видит лишь одно из проявлений того индивидуализма, который с конца XVIII в. захватил европейское общество и практически увел его от Бога. За что же, риторически вопрошает русский мыслитель, нам любить современную Европу и европейцев? За тот глобальный кризис безверия и бездуховности, к которому они привели себя и все человечество, что ли? Леонтьев, как и некоторые другие русские мыслители, вслед за Н. Я. Данилевским[10] был глубоко убежден, что Западная Европа, или романо-германская культура, находится в стадии кризиса и упадка. И в ответ на патетическое признание Достоевского в любви к Европе столь же патетически восклицает: «О, как мы ненавидим тебя, *современная Европа*, за то, что ты погубила у себя самой все великое, изящное и святое и уничтожаешь и у нас, несчастных, столько драгоценного твоим заразительным дыханием!..» (212). Полемизируя с Вл. Соловьевым по поводу его критики Данилевского, Леонтьев тем не менее высоко ценит «полукатолический мистицизм» (или даже католический «в конце») «нашего молодого и глубокомысленного теософа». Ибо в век «господствующей утилитарной пошлости и мелочной практичности нашей» нам крайне необходим очищающий нас мистицизм — и необязательно христианский; «*всякий* мистицизм — мусульманский, буддийский, индивидуально-фантастический, спиритический и т. д. — может *косвенно* быть полезен... Ибо, чем

больше я располагаюсь к вере в *сверхчувственное вообще*, тем легче мне и к своему православию возвратиться»[11].

К. Леонтьев был, пожалуй, самой парадоксальной и драматической фигурой в русской духовной культуре второй половины XIX столетия. Создав целый ряд художественных произведений, он остался, как он сам отмечал не без огорчения, незамеченным как писатель. Имя ему сделали его публицистика и художественно-критические работы. Он быстро прослыл утонченным эстетом, ибо в жизни и в искусстве ставил эстетическое начало выше всего, однако после обращения к строго аскетическому христианству в 1871 г. он находился в состоянии мучительной внутренней борьбы между панэстетизмом жизни и «христианским пессимизмом», как он называл свое позднее мировоззрение.

Суть эстетического и художественного (в искусстве) Леонтьев, как и многие его современники, видел в прекрасном, красоте. Однако в противовес им всем, видевшим в красоте лишь некое внешнее украшение действительности, он с юности почитал красоту «главным аршином» для измерения всех жизненных явлений. В одном из поздних писем к В. В. Розанову он подтвердил эту свою позицию всей жизни: «Я считаю эстетику мерилом наилучшим для истории и жизни...»[12] В литературе и искусстве его тем более привлекала в первую очередь чисто эстетическая сторона, «поэзия» произведения, художественно-выразительный язык. Он стал одним из предтеч «формальной школы» в русском литературоведении.

В «Письме провинциала к г. Тургеневу» (1860 г.) молодой Леонтьев корректно, но настойчиво критикует «Накануне» Тургенева за «безжизненность» и «отсутствие красоты». Он подчеркивает, что жизненной силой, которая в его понимании выражается именно в красоте, наполнены многие другие произведения Тургенева, но в «Накануне» этого нет. А «если в творении нет истины прекрасного, которое само по себе есть факт, есть самое высшее из явлений природы, то творение падает ниже всякой посредственной научной вещи» (6). И эту же критику только в более резкой форме он повторяет 30 лет спустя, за год до смерти, уже пройдя 20-летний путь аскетической христианской жизни и ригористического христианского миропонимания. В отношении искусства его ранняя обостренно эстетическая позиция в сущности своей не изменилась. Противовопоставляя «Первую любовь» повести «Накануне», Леонтьев писал: «И в самом деле, нужно или вовсе уже и не думать о прекрасном ни в искусстве, *ни в самой жизни*, или иметь вкусы какого-то торжествующего лакея, чтобы не понимать, что в повести «Первая любовь» и поэзия, и правда бьют ключом из каждой строки, а все это «Накануне» намалевано почти по заказу прогрессивно-демократического хамства» (224).

Красота, «изящество» составляют в понимании Леонтьева сущность любого искусства. Здесь он углубляет и доводит практически до логического завершения эстетическую позицию Достоевского. Произведения, в которых красота предстает как факт, Леонтьев называет возвышенными — art sublime, ибо именно в красоте усматривает сущность явлений. В простых явлениях красота тождественна с истиной; в явлениях сложных она фактически заменяет, или выража-

ет, истину, которая сокрыта от наблюдателя. «Красота — та же истина, только не ясная, не голая, а скрытая в глубине явления. И чем явление сложнее, тем красота его полнее, глубже, непостижимее» (24). Главным критерием выявления красоты является наслаждение, вызываемое ею (25; 33), поэтому будущая «точная наука» эстетика, утверждает Леонтьев, должна будет изучать, «с одной стороны, психологические законы творчества, с другой — законы наслаждения вообще». Сейчас же приходится в основном руководствоваться достаточно субъективными указаниями собственного вкуса (25). На этом этапе физиологические реакции тела («физика») становятся важнейшим фундаментом («подножием») и орудием духовного мира. Наслаждение самой отвлеченной красотой, например, красотой философской системы, может вызвать озноб, нытье в ногах, слезы на глазах и т. п. телесные реакции. По ним-то и вынужден современный эстетик судить об эстетической силе того или иного явления, произведения искусства (26). Правда, относительно литературы, как мы увидим, Леонтьев пытается активно искать более «научные» критерии эстетической оценки, подвергая анализу художественный язык конкретных произведений.

Один из первых профессиональных русских эстетиков, сознательно поставивший во главу своих исследований искусства эстетический критерий, с осуждением относится к главной тенденции современной ему литературы и искусства, направленной на изображение только негативных сторон действительности, на сознательное умаление красоты природы, жизни, человека, социальных отношений. С негодованием он отмечает: «У нас просто боятся касаться тех сторон действительности, которые идеальны, изящны, красивы. Это, говорят, не по-русски, это не русское! Живописцы наши выбирают всегда что-нибудь пьяное, больное, дурнолицое, бедное и грубое из нашей русской жизни... Это значит *русский тип*». Хотя у нас сколько угодно и прекрасных, и почтенных, и благородных людей и явлений в жизни (72). Такой реализм русского искусства Леонтьев считает односторонним и даже карикатурным и ложным. Он требует от искусства правды, которую понимает как всестороннее изображение действительности без умаления ее красоты. В конечном счете, убежден он, все это неприглядное, сиюминутное, исторически вроде бы значимое отпадет от произведения и останется только красота, если она была в нем и им выражена. И если она там была, то в процессе исторической жизни произведения она будет только прибавлять в силе (14).

В 1871 г. после тяжелой болезни произошло религиозное преображение Леонтьева, глубокий душевный поворот в сторону строгого аскетического христианства. Он почти год провел в Пантелеймоновом монастыре на Св. Горе и вернулся в Россию другим человеком. Заняв строго ригористическую позицию, которую он сам называл «христианским пессимизмом», в культурологии, в художественной критике он остается на позициях глубоко осознанного эстетизма и в своем главном эстетическом трактате «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого» (1890) он подчеркивает это. От своих эстетических («дамских», как их называли критики Леонтьева) вкусов я

не отказывался никогда, «не откажусь, конечно, и теперь» (238). Он подробнейшим образом анализирует художественные особенности двух главных и совершеннейших, как считал Леонтьев, в эстетическом отношении романов Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина». Его здесь, как собственно и в большинстве других критических работах, в первую очередь интересует не *что* изображено, но *как* (233). Подход, отнюдь не традиционный для эстетики и художественной критики того времени. Особое внимание он акцентирует на таких категорях эстетического анализа искусства, как *стиль*, *веяние* и *анализ* писателем внутреннего мира героев.

Под стилем он имеет в виду всю систему художественного выражения в произведении, его специфический «язык», «внешнюю манеру» изложения (229). «Язык, — пишет он, — или, общее сказать, постаринному *стиль*, или еще иначе выражусь — манера рассказывать — есть вещь внешняя, но эта внешняя вещь в литературе то же, что лицо и манеры в человеке: она — *самое видное*, наружное выражение *самой внутренней*, сокровенной жизни духа» (318). В литературно-художественных произведениях существует нечто глубинное и бессознательное, что с удивительной ясностью выражается только с помощью «внешних приемов», общим строем речи, ее ритмом, выбором, частно невольным, самих слов (319). Все это Леонтьев и относит к стилю произведения.

Под категорией *веяния* он понимает изображение в произведении духа времени, атмосферы среды, в которой происходили описываемые события (244-248); «общепсихическую музыку», сопровождавшую их (312); душевную музыку времени (350). Много внимания Леонтьев уделяет и приему *анализа* писателем внутренних состояний героев, их психического настроя, хода их мыслей, их сновидений, фантазий, мечтаний, состояний бреда, предсмертных ощущений и т. п. Толстой, как убедительно доказывает Леонтьев, был уникальным мастером этих анализов. Со своей стороны русский критик своим анализом *анализов* Толстого в чем-то предвосхищает психоаналитическую эстетику XX в. Леонтьев так характеризует «аналитическую» особенность художественного языка Толстого: «И еще — одна оригинальная манера автора: приостановив иногда надолго и ход действия и работу своей внешней наблюдательности, раскрывать внезапно пред читателем как бы настежь двери души человеческой и, приставив к глазам его (иной раз чуть не насильно) какой-то свой собственный психический микроскоп, погрузить его (читателя этого) в мир фантазии то наяву, то в полусне, то во сне, то в разгаре сражения, то на одре медленной и кротко-примиряющей смерти» (243). Собственно «психическому анализу болезненных и предсмертных состояний» (280) в романах Толстого посвящена большая часть книги Леонтьева.

Предпринимая подробное изучение основных элементов литературных приемов Толстого, Леонтьев регулярно указывает, что именно они составляют художественную сущность произведения настоящего искусства, именно благодаря им Толстой поднялся на пьедестал выдающего писателя, а его роман «Анна Каренина» по праву считается самым совершенным романом XIX в. (228; 232). Находясь в

состоянии постоянной внутренней раздвоенности между своим глубинным эстетизмом и во всем противостоящей ему христианской аскетикой, Леонтьев, как художественный критик, уже за год до смерти с неподдельным восторгом восхищается тем, как Толстой красиво, тонко, «как бы благоуханно» изображает сцены светской жизни, придворные балы; красотой и глубоким тактом изображения смерти князя Андрея и многими другими высокохудожественными феноменами в романах великого писателя. При этом он подчеркивает, что художественность достигает своей наибольшей силы там, где она соединена с истинным реализмом. Под последним он понимает всестороннее освещение жизни. Он против изображения только негативных сторон действительности в искусстве, против «гоголевщины» (под ней он имеет в виду Гоголя «Ревизора» и «Мертвых душ»); против и неумеренных красот и других литературных чрезмерностей. Он критикует Толстого за те описания предсмертных состояний, например, когда писатель пытается передать нам какие-то последние ощущения умирающего, переходящего уже за грань жизни. Сам Толстой, да и никто из живых людей, в подобной ситуации не находился, а следовательно, и описывать ее не может — в этом не будет художественной правды. Напротив, корректное описание смерти Болконского представляется ему идеальным: «Поэтичнее этой смерти придумать невозможно, и вся эта поэзия сплошь не что иное, как истинная правда жизни. Ни одной фальшивой ноты, ни одной натяжки, ни тени преувеличения или того, что зовут "ходульностью"» (273).

Напротив, последняя метафора, описывающая смерть Анны Карениной, представляется Леонтьеву неудачей писателя, обманом, который нельзя назвать даже и «возвышающим нас». «Ведь в словах: *«свеча навсегда потухла»* заключается прямой намек на отрицание личного бессмертия», а это противоречит истине, убежден христианский мыслитель, и поэтому не является и художественной правдой (276). Нет в этих словах «свеча», «мрак» ни строгой точности, ни настоящей поэзии. Это просто риторика — красивая фраза, не имеющая живого и жизненного содержания. «Настоящую поэзию *не сорвешь* с явления как одежду или маску: она есть *сущность* прекрасного явления» (277).

Сохранив до конца жизни веру в эстетическое начало жизни и искусства, как сущностное начало, Леонтьев никак не мог примирить ее со своей философией «христианского пессимизма», которую он выводил из Нового Завета, прочитанного «сквозь стекла» святоотеческой аскетики. В этом главная трагедия его позднего мироощущения и миропонимания, которую он и сам хорошо сознавал, но не видел из нее выхода. Жизнь не имеет бытия без эстетического начала, а христианство, в его понимании, борется с эстетикой жизни, т. е. ведет к уничтожению самой жизни. В одном из поздних писем к В. В. Розанову он писал: «Итак и христианская проповедь, и прогресс европейский совокупными усилиями стремятся убить эстетику жизни на земле, то есть самую жизнь... Что же делать? Христианству мы должны помогать, даже в ущерб любимой нами эстетике...»[13], т. е. в ущерб земной жизни, уповая только на жизнь будущего века.

Лев Толстой

Глубинное противоречие между эстетическим и этико-христианским началами жизни остро ощущал в поздний период творчества и крупнейший писатель XIX в. Лев Николаевич Толстой. Обратившись к христианству апостольских времен и первых отцов Церкви, он фактически порывает и с секулярной культурой, которой служил многие десятилетия своим творчеством, и с официальной церковью, и с эстетикой в ее тогдашнем обличье. Около 15 лет он непосредственно размышлял над проблемами искусства и эстетики и суть этих размышлений изложил в ряде статей и итоговом трактате «Что такое искусство?» (1897-1898). Эстетическое credo, утвержденное этим сочинением, было негативно воспринято как светской художественно-эстетической интеллигенцией, так и русской официальной церковью. Простой народ, интересы которого вроде бы отстаивал Толстой в этом трактате, никак, естественно, на него не реагировал, так как не знал его, да и вряд ли понял бы благородно-опрощенческую (и тем не менее барскую) эстетику неохристианского утописта.

Главное острие критики (а трактат заостренно полемичен) великого писателя направлено на новоевропейское секулярное (но и церковное тоже) искусство и эстетику как науку. Он образно показывает, как много энергии, сил, средств, человеческих жизней современное общество тратит на сферу искусства и задается риторическим вопросом, а оправданны ли эти социальные жертвы перед вопиющей нищетой, болезнями и даже голодом большой части народа. Ярко показав, что множество произведений современного искусства по содержанию своему пусты или безнравственны, а по форме достаточно изощренны и просто непонятны народу, Толстой делает однозначный негативный вывод относительно почти всего современного ему искусства и большей части искусства классического со времен древнегреческой трагедии во всех его видах — литературе, музыке, живописи, театре.

Современная академическая эстетика просто отмахнулась от трактата великого писателя, как от старческой причуды. Однако если мы вспомним, что в XX в. нападки на классическое искусство и традиционное понимание красоты предпринимаются достаточно регулярно, притом с самых разных идеологических и эстетических позиций, то мы, пожалуй, с большим вниманием сегодня присмотримся и к «негативной эстетике» мудрого графа. В отличие от многих импульсивных и плохо знавших историю культуры и тем более эстетическую теорию авангардистов начала XX в., огульно отрицавших все культурное наследие прошлого, Толстой не только хорошо знал европейскую культуру и искусство в оригинале, но и взял на себя труд, работая над трактатом, внимательно прочитать все главные опубликованные к тому времени специальные сочинения по эстетике, которых было уже немало написано во всех странах евро-американского ареала. Проштудировав и кратко изложив их в своей работе, Толстой пришел к выводу, что все они так или иначе сводят сущность искусства к изображению, выражению или созданию красоты, а суть последней выявляется в особого рода

наслаждении, которое не вызывает вожделения (58)[14]. Он не соглашается с обоими этими тезисами, активно опровергает их и таким образом заключает, что эстетика, как она сложилась к его времени, — ложная наука, так как в принципе неверно решает главные ею самою поставленные перед собой задачи. «Люди поймут смысл искусства только тогда, — утверждает граф Толстой, — когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т. е. наслаждение» (61).

Эстетика как наука, оформившаяся в Европе XVIII в. и впервые громко заявившая о себе в известном труде Баумгартена, возникла на путанице понятий и недоразумении. Европейцы возводят ее происхождение к древним грекам. Однако у них, убежден автор новой «негативной эстетики», такой науки не было. Более того, греки так и не смогли разобраться в главных понятиях — добра и красоты. Они часто отождествляли их или подчиняли одно другому. В конце концов ими был найден компромисс — некое соединение двух понятий, которые, по мнению русского писателя, большей частью противоположны друг другу; греки выразили его термином *калокагатия* (καλοκαγαθία). Это понятие, действительно что-то значившее для древних греков, «но не имеющее никакого смысла для христиан», европейские эстетики представили в качестве высшего идеала человечества. «На этом недоразумении была построена новая наука — эстетика» (75). Баумгартен, опираясь на идеи этого «полудикого рабовладельческого народца, очень хорошо изображавшего наготу человеческого тела и строившего приятные на вид здания» и не различавшего в силу слабой развитости нравственности между добром и красотой, положил в основу новой науки «троицу» Добра, Красоты и Истины, фактически отождествив их на уровне метафизики. Между тем, убежден Толстой и стремится обосновать это в своем трактате, красота не только не тождественна истине и добру, но, как правило, противоположна им (76-79). А вся эта построенная на ошибочных постулатах наука эстетики создана узкой группой представителей господствующего класса для будто бы научного обоснования необходимости существования современного искусства, являющегося не чем иным, как пустой забавой праздных богачей, получающих от него наслаждение и возбуждающих с его помощью свою чувственность.

С пафосом первых отцов Церкви Толстой на материале европейского искусства фактически продолжает раннехристианскую «эстетику отрицания»[15]. Он буквально обрушивается прежде всего на современное ему искусство, но не щадит фактически и всю европейскую классику за исключением отдельных произведений, как правило, не имеющих особой художественной ценности, от античности до XIX в., включая и церковное. Эта негативная эстетика классика мировой литературы, значительно обогатившего своими художественными произведениями как раз то искусство, которое он в данном трактате и критикует, возникла на основе новой религиозной установки позднего Толстого-мыслителя. В частности, он резко разграничивает теперь два вида искусства — искусство *народное*, основывающееся на глубинном религиозном сознании, и искусство «*господское*», утратившее свое религиозное основание. Именно последнее и является предметом его критики, ибо к нему он относит фактически все европейское профессиональное искусство.

В современном своем виде оно возникло с того времени, которое называется «возрождением наук и искусств». Именно в этот период люди, в руках которых находилась власть и огромные богатства, т. е. «высшие классы», создали и способствовали созданию искусства, которое отказалось от истинной религиозной основы и служило только наслаждению представителей этого класса. «Признав же мерилом добра наслаждение, т. е. красоту, люди высших классов европейского общества вернулись в своем понимании искусства к грубому пониманию первобытных греков, которое осудил уже Платон. И соответственно этому пониманию среди них и составилась теория искусства» (73). Этим искусством, «пустым и часто развратным», они заменили религиозное искусство и тем самым скрыли от народа потребность в истинном искусстве (155).

Только внешне «господское» искусство представляется многобразным и богатым, хотя по существу оно очень бедно и ограниченно, ибо «почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни. И эти три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов» (87). На примере множества произведений литературы, живописи, музыки Толстой стремится подтвердить это. Особенно резко критикует он декадентов, к которым относит и символистов, и импрессионистов, и их последователей. В этом искусстве, отмечает он, особенно усилился «элемент половой похоти», «больная эротическая мания» (88, 89). Кроме того, его возмущает изощренность и усложненность художественных языков современного искусства. Он приводит многочисленные примеры из произведений Бодлера, Верлена, Малларме, анализирует некоторые живописные и музыкальные произведения (здесь особенно достается Вагнеру) и приходит к выводу, что они непонятны народу из-за их изощренной формы, под которой, однако, скрывается пустота; это не истинное искусство, но «фальшивые подделки под искусство» (167-168; ср.: 141 и др.). При этом вину за появление нового, пустого и непонятного искусства он возлагает на критиков, которые восхваляют античное и ренессансное искусство[16], т. е. дают совершенно искаженное и извращенное понимание искусства.

Толстой указывает на целый ряд нравственно и социально вредных и даже опасных последствий такого искаженного понимания искусства, которое господствует в современной ему эстетике и критике. Во-первых, это огромная трата труда многих людей, работающих на дело не только бесполезное, но часто даже и вредное. Во-вторых, совершенно извращенный образ жизни представителей господствующих классов — главных потребителей этого искусства. Оно спасает их от томящей скуки и понимания бессмысленности их образа жизни. В-третьих, это «извращенное искусство» искажает от природы правильные ориентиры простого народа и детей в сфере нравственных и общих ценностей, в понимании того, что хорошо, а что плохо. В-четвертых, это искусство побуждает представителей высших классов ставить эстетический идеал выше нравственных требований. С «особой наглостью» это декларируют декаденты и эстеты вроде Оскара Уайльда. Наконец, пятое и самое

главное в глазах Толстого следствие распространения современного искусства — оно «прямо развращает людей посредством заражения их самыми дурными и вредными для человечества чувствами суеверия, патриотизма, а главное — сладострастия» (168-173).

Относительно «сладострастия», которым переполнено современное искусство и которое ведет к грубому разврату, разрушению семьи и основ христианской нравственности, все вроде бы ясно. Здесь Толстой полностью находится в русле уже упомянутой «эстетики отрицания» ранних отцов Церкви. А вот негативные аспекты «суеверия» и «патриотизма» можно понять только исходя из общей духовно-религиозной позиции позднего Толстого.

Она достаточно проста. Русский писатель считает себя *истинным современным христианином*. Религию и религиозное сознание он признает в качестве высших исторически конкретных форм духовной жизни человечества. Религии преходящи. Каждая религия или ее направление соответствует состоянию человеческого сознания на данном этапе исторического развития. В религии с наибольшей полнотой выражается смысл жизни. В христианстве наиболее адекватным, т. е. отвечавшим идеалам Евангелия, он признавал только его первый этап — апостольско-раннехристианский, до возникновения официально-государственной церкви «при Константине, Карле Великом, Владимире». Церковное христианство, убежден Толстой, за что и был отлучен от русской Церкви, исказило заветы Христа, разработав и утвердив идеи небесной и церковной иерархий, фактически отказавшись от принципов смирения и любви, узаконив неравенство людей и слепую веру в церковь и ее постановления. Все это содействовало уклонению его от истинного христианства и сближало с завуалированным язычеством (70). Неискаженные основы христианства, убежден русский мыслитель, сохранились только в глубинах народного сознания. Поэтому он с большим уважениям относится к некоторым народным, сектантским движениям, обратившимся непосредственно к доцерковному христианству, а также к таким опиравшимся на народные истоки проповедникам и практикам христинаской жизни, как св. Франциск Ассизский или к реформаторам церкви — Гусу, Лютеру, Кальвину (72).

Отсюда двойственное отношение Толстого и к церковному искусству, ибо оно возникло на основе извращенного церковью учения Христа. Однако он чувствует силу средневекого церковного искусства и поэтому признает его все-таки «настоящим искусством», объясняя это тем, что оно «соответствовало религиозному мировоззрению народа, среди которого оно возникло». Художники Средних веков были представителями народа и жили его чувствами и его верой (70-71).

Основой современного религиозного сознания, страстным проповедником которого выступал поздний Толстой, его высшим идеалом является стремление к «братской жизни всех людей» на основе осознания своей «сыновности Богу», к всемирной братской любви всех людей независимо от их положения в обществе, возраста, пола, национальности и других различий. Тот идеал, за который, как мы помним, Толстого десятилетием ранее остро критиковал К. Леонтьев, называя его «розовым христианством», не соответствующим Христову учению. Тем не

менее Толстой и десять лет спустя именно на основе этого идеала строит свою этику и эстетику. Соответственно он требует оценивать все жизненные явления, включая и искусство,только с позиции этого высшего религиозного идеала (154-156). При этом он уже в самом обществе усматривает много признаков движения в этом направлении.

Отсюда становится понятной мысль Толстого о «вредности» таких компонентов современного искусства, как церковные *суеверия* и *патриотизм*. Оба эти явления активно поддерживаются современнными искусствами: «Для церковных суеверий — поэзией молитв, гимнов, живописью и ваянием икон, статуй, пением, органами, музыкой и архитектурой, и даже драматическим искусством в церковном служении. Для патриотических суеверий — стихотворениями, рассказами, которые передаются еще в школах; музыкой, пением, торжественными шествиями, встречами, воинственными картинами, памятниками» (173-174). Между тем эти суеверия никак не способствуют братскому объединению людей, но, напротив, постоянно разжигают и поддерживают в них вражду — между представителями различных религий, наций, народностей. Именно с позиции космополитического христианского идеала Толстой критикует современное искусство. «Не будь этой постоянной деятельности всех отраслей искусства на поддержание церковного и патриотического одурения и озлобления народа, — убежден он, — народные массы уже давно достигли бы истинного просвещения» (174).

Искусство, таким образом, в понимании русского мыслителя, обладает огромной силой воздействия на людей и общество в целом. Другой вопрос, что оно пока направлено по ложному пути и приносит человечеству больше вреда, чем пользы. Пафосом переосмысления целей и задач искусства, как могучего фактора социального воздействия, и дышит трактат русского неохристианина, предвещавшего начало принципиально новой эры социально-духовного бытия человечества.

Сила искусства заключается в его сущности, которую Толстой видит в особой *коммуникации*. Не красота и наслаждение составляют основу искусства, а общение людей между собой с его помощью. В отличие от словесного общения искусство передает от человека к человеку не мысли, но чувства с помощью особой системы знаков — в этом его специфика и уникальность, ибо ничто другое не в состоянии служить передатчиком чувств. Отсюда главное определение искусства: «*Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их*» (65). Процесс создания произведения поэтому состоит в том, чтобы художник вызвал в себе когда-то испытанное чувство, затем посредством линий, красок, музыкальных звуков, жестов или словесных образов воплотил его в своем произведении. И если при восприятии его другим человеком у того пробудятся такие же или близкие к ним чувства, то произведение искусства состоялось, искусство выполнило свою цель. Толстой признает многообразие форм, способов, приемов создания искусства, но считает, что главным является передача чувства, испытанного художником (118). В этой связи он возражает сторонникам реалистического (которое в его понимании является синонимом подра-

жательного) искусства. Подражательность, будь то в живописи (здесь Толстой отождествляет ее с фотографичностью), музыке или литературе, не может служить «мерилом достоинства искусства», так как излишек подробностей не способствует, а часто затрудняет «заражение других тем чувством, которое испытал художник». В подражательных произведениях он видит не настоящее искусство, но подделку под него (116-117). В «декадентских» же произведениях Толстой не ощущает вообще изначального истинного чувства художника, но лишь стремление к возбуждению ощущения наслаждения с помощью изощренной формы. Поэтому и эти произведения он не считает искусством.

Толстой хорошо сознает, что чувства, которые художник передает людям, могут быть как нравственными, так и безнравственными. И теми и другими искусство одинаково заражает людей. Именно поэтому он и встает на жестко ригористическую позицию, близкую к позиции раннехристианских апологетов, по критике всего безнравственного, с его точки зрения, в современном ему искусстве (как и искусстве прошлого). Безнравственностью, однако, убежден он, в основном грешит «господское» искусство в силу извращенных чувственных потребностей «высших классов». Истинно же народное искусство основывается на глубинном религиозном сознании. Образцов этого искусства в отличие от множества примеров из искусства «господского» граф Толстой не приводит, ибо их, видимо, трудно было вычленить из массы «заветных сказок», озорных частушек, скабрезных анекдотов и прибауток того же народа, хотя Афанасьеву удалось это сделать, правда, ценой усилий всей своей жизни. Тем не менее идеализаторски-утопический настрой русского мыслителя требует от него выявления и позитивной стороны искусства.

В этом плане он подчеркивает, например, что искусство прошлого может передавать ныне живущим людям добрые чувства людей ушедших поколений и этим осуществлять «эволюцию чувств посредством искусства, вытесняя чувства низшие, менее добрые и менее нужные для блага людей более добрыми, более нужными для этого блага. В этом назначение искусства» (151). С помощью современного искусства человек может общаться не только с современниками, но и с людьми будущего, и это также налагает на художника определенную ответственность. Наконец, искусство является тем «органом жизни человечества», который переводит «разумное сознание людей в чувство»; поэтому-то «искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело» (194).

Глобальный кризис искусства, наступивший в Европе со времен Ренессанса, Толстой связывает с утратой религиозной веры «высшими классами» — главными заказчиками искусства. Именно они содействовали тому, чтобы искусство, имевшее «целью передавать те высшие чувства, вытекающие из религиозного сознания, до которых дожило человечество», превратилось в средство доставлять наслаждение известному обществу людей. Последствия этого были печальными: искусство «лишилось свойственного ему бесконечно разнообразного и глубокого религиозного содержания», «потеряло красоту формы, стало вычурно и неясно», «перестало быть искренно, а стало выдуманно и рассудочно»

(85). Сила искусства заключается в передаче новых чувств, еще не испытанных людьми. Толстой убежден, что наслаждение, как нечто, достаточно ограниченное и избитое по своей природе, не дает возможности обновлению чувств. Напротив, в религиозной сфере он видит бесконечные и неисчерпаемые возможности для развития, постоянного обновления и обогащения человеческих чувств. «При каждом шаге вперед, который делает человечество, — а шаги эти совершаются через все большее и большее уяснение религиозного сознания, — испытываются людьми все новые и новые чувства. И потому только на основании религиозного сознания, показывающего высшую степень понимания жизни людей известного периода, и могут возникать новые, не испытанные еще людьми, чувства» (86). Бесконечно разнообразие чувств, основывающихся на живом религиозном сознании, ибо оно отражает постоянно обновляющееся творческое отношение человека к миру. В то время как чувства, основанные на наслаждении, давно все изведаны и выражены, и ничего нового эта ограниченная сфера не может дать человечеству (86).

Толстой достаточно однозначен относительно элитарности искусства. Настоящее высокое искусство, органически вытекающее из религиозного сознания, всегда доступно и понятно самым широким массам людей независимо от уровня их образования. К таким произведениям он относит «Илиаду», «Одиссею», библейские тексты, включая евангельские притчи, историю Сакья Муни и даже ведическую литературу. Трудно сказать, как сам русский писатель понимал Веды, однако его главный аргумент в защиту своего тезиса обезоруживающе прост: Как «может быть непонятно чувство, основанное на религии, т. е. на отношении человека к Богу? Такое искусство должно быть и действительно было всегда всем понятно, потому что отношение всякого человека к Богу одно и то же» (109-110). «Большим массам», убежден Толстой, непонятно или плохое искусство, или вообще не искусство. Напротив, большое, всемирное, религиозное искусство может быть непонятно только «маленькому кружку извращенных людей» (110).

Однако в последние столетия европейской истории именно в руках этого кружка находятся все нити управления искусством, как в сфере его создания, так и в области оценки и формирования вкусов. Отсюда и возникло извращенное, с точки зрения почтенного графа и знаменитого писателя, понимание искусства, а в самом искусстве господствующее положение заняли подделки, а не истинные произведения. Этому процессу способствовали три фактора: профессионализация художественной деятельности, художественная критика и художественные школы (121 сл.). Именно они способствовали отходу искусства от своего истока — религиозного сознания и превращению его в забаву, доставляющую наслаждение избранному кругу скучающих бездельников. Профессионализм ориентирует художника на внешнее мастерство, которое, как правило, не опирается на искреннее чувство, которым только и живет настоящее искусство; на это же направлена и художественная школа, формирующая профессионалов. Критика же вообще вредна в художественной сфере, ибо «критики — это глупые, рассуждающие об умных» (122). Но даже если

они и не столь глупы, их деятельность бесполезна, потому что «толковать произведения художника нельзя». Если бы можно было растолковать словами, что хотел сказать художник, не потребовалось бы и его произведение — он сам высказал бы это словами (123). Истинное искусство основывается на том «чуть-чуть», со ссылкой на К. Брюллова утверждает Толстой, которое не поддается никакому критическому описанию и истолкованию. Современные же критики и художественные школы не помогают людям постигать истинное искусство, ибо не в состоянии это сделать, а «приучают» их к тому, что «похоже на искусство», но таковым не является по существу.

В частности, критики лишены способности «заражаться искусством» (124), а между тем «заразительность» — признак, отличающий настоящее искусство от поддельного (148). Толстой показывает три условия «заразительности искусства»: 1) большая или меньшая особенность передаваемого чувства; 2) большая или меньшая ясность его передачи; 3) искренность художника при передаче этого чувства. При этом главным условием он считает, чтобы «художник испытывал внутреннюю потребность выразить передаваемое им чувство» (150). Художественное качество произведения зависит от степени его «заразительности», однако адекватную общую оценку произведению как собственно произведению *искусства* всегда выносило религиозное сознание своего времени, которое определяло значимость передаваемого чувства «для блага людей» (152). Именно религиозное сознание, убежден Толстой, является главным и окончательным критерием оценки подлинности искусства, ибо оно всегда было и остается «необходимым руководителем» общественного прогресса. В том, что такой прогресс осуществляется и что его главным идеалом в наше время является, как указывалось, всемирное братство и единство на основе христианской любви людей между собой и к Богу, Толстой постоянно напоминает в своем трактате. «Религиозное... сознание нашего времени не выделяет никакого «одного» общества людей, — напротив, требует соединения всех, совершенно всех людей без исключения» (155)[17].

На этой основе русский писатель выступает за принципиально новое искусство, которое будет ориентировано на передачу чувств именно такой космополитической всеобъемлющей любви, никогда еще не бывшей предметом искусства. Собственно только это искусство и можно назвать истинно христианским искусством. И такое искусство, с сожалением констатирует Толстой, пока еще не состоялось. Причина этого коренится отчасти даже не в искусстве, а в самом религиозном сознании человечества. Оно еще не реализовалось как истинно и всецело христианское в евангельском смысле[18]. Христианство настолько радикально изменило идеал общественного человека, что человечество до сих пор не может его не только реализовать, но даже и до конца осознать и принять. С пафосом неофита и изумлением ребенка седобородый старец напоминает своим современникам: «Идеалом стало не величие фараона и римского императора, не красота грека или богатства Финикии, а смирение, целомудрие, сострадание, любовь. Героем стал не богач, а нищий Лазарь... И высшим произведением искусства — не храм победы со статуями победителей, а изображение души человечес-

кой, претворенной любовью так, что мучимый и убиваемый человек жалеет и любит своих мучителей» (156).

Именно этим христианским идеалом и должно руководствоваться новое христианское искусство, заражать человека подобными чувствами. И прежде всего оно должно объединять людей. Искусства же прошлого не поднимались до решения этой задачи. Все они были ориентированы только на определенные группы людей и тем самым, хотя и косвенно, но способствовали разделению людей и даже их вражде. Христианским же искусством по существу является «только то, которое соединяет всех людей без исключения» (157), т. е. выражает чувства, общие для всех людей. К таковым Толстой относит два рода чувств: «Чувства, вытекающие из сознания сыновности Богу и братства людей, и чувства самые простые — житейские,.. как чувства веселья, умиления, бодрости, спокойствия и т. п.» (158). Искусство, ориентированное на первую группу чувств, он называет религиозным, на вторую — всемирным, и только за ними признает будущее (159).

Фактически искусство будущего Толстой наделяет исключительно нравственно-этической функцией, которая должна реализовываться художественными средствами. При этом имеется в виду комплекс достаточно простых моральных правил жизни человека в семье и обществе, сформулированный в Новом Завете и в учениях ранних отцов Церкви. Толстой убежден, что, если к этим простым человеческим взаимоотношениям подойти с христианской точки зрения, они раскроются бесконечным разнообразием «самых сложных и трогательных чувств» (183). Ими и должно питаться новое искусство; при этом, подчеркивает Толстой, оно отнюдь не будет беднее по содержанию, чем классическое искусство, чего опасаются противники его концепции. Уже в XX в. культура открыла наивное искусство, которое во многом отвечало именно этой концепции. Фактически она же бессознательно реализуется и в творчестве многих популярных в нашем столетии примитивистов. Именно их, не зная, пожалуй, о существовании такого искусства, имел в виду Толстой, когда утверждал, что будущее искусство должно пользоваться простыми художественными средствами, а творцами его будут не профессионалы, но все, у кого возникнет потребность в художественной деятельности. Все технические сложности современного искусства, которые только завели его в тупик, в искусстве будущих самодеятельных художников заменят глубокие искренние чувства, главное среди которых — стремление к всемирному благу для всех людей на земле. Вполне естественно, что образцом для искусства будущего может служить только истинно народное искусство, питающееся стихийным религиозным сознанием и ориентированное на объединение людей. Все же остальное искусство, т. е. практически вся европейская классика со времен Возрождения, «должно быть изгоняемо, отрицаемо и презираемо, как искусство, не соединяющее, а разъединяющее людей» (164). С этой позиции в народном искусстве Толстому особенно привлекательным представляется искусство орнамента и других украшений, ибо содержанием его является не красота, как думают многие, а «чувство восхищения, любования перед сочетанием линий или красок, которые испытал художник и которыми он заражает зрителя».

Орнаменты, до сих пор недооцененные в обществе, от якутских до греческих доступны всем, у всех вызывают «одинаковое чувство любования», и поэтому в христианском обществе они должны цениться значительно выше «претенциозных картин и изваяний» (164).

В общем, завершает свой трактат Толстой, может быть, наука будущего отыщет и иные более высокие идеалы для искусства, но на сегодняшний день они предельно ясны. «Задача христианского искусства — осуществление братского единения людей» (195).

Эстетические взгляды Толстого вызвали в конце XIX в. отрицательную реакцию в обществе, начиная с того, что, как писал сам автор в предисловии к английскому изданию, русская цензура сильно исказила и сократила первый вариант публикации трактата. И цензоров, и читателей шокировали многие ригористические и наивно-утопические суждения об искусстве. Прошедшее с того времени столетие дало нам парадигмы во много раз более резких, шокирующих и скандальных суждений об искусстве и самих образцов этого искусства, которые не могли ни присниться, ни привидеться даже в бреду ни Толстому, ни его оппонентам. Однако и нам исторический феномен толстовской эстетики представляется сложным, парадоксальным, хотя и закономерным в контексте бытия христианской культуры в целом. Потребовалось более полутора тысячелетий, чтобы христианская культура в своем православном русле в лице одного из крупнейших представителей подвергла вдруг пересмотру и сомнению свой длительный исторический путь и предложила вернуться к истокам — идеологии, этике и эстетике раннего христианства, чтобы начать все сначала. Что прозревал великий опрощенец на склоне лет в глубинах своего омоложенного религиозного сознания, работая над трактатом об искусстве? Сегодня ответить на этот вопрос, пожалуй, еще труднее, чем столетие назад.

Вл. Соловьев

Новый этап в религиозной эстетике начинается с философа Владимира Соловьева и достигает своего апогея в период «русского духовного ренессанса начала XX в.» (выражение Н. А. Бердяева, ставшее сегодня практически научным понятием), в частности, у его последователей — Николая Бердяева и особенно у теоретиков неоправославия о. Павла Флоренского, о. Сергия Булгакова и у ряда других менее крупных мыслителей первой половины века. Вообще следует подчеркнуть, что для русской эстетики в целом и особенно для понимания искусства первая половина уходящего столетия стала предельно плодотворным периодом. Были выявлены и ясно и четко сформулированы многие сущностные законы художественного творчества и искусства, а художественная практика того времени существенно подкрепила их конкретными произведениями, занявшими достойное место в истории мирового искусства.

Эстетика самого Соловьева, опиравшегося и на неоплатонизм, и на немецкую классическую эстетику (прежде всего на Шеллинга), и на

многие идеи русской эстетики XIX в., но также — и на данные современных ему естественных наук, значительно шире собственно религиозной (в традиционном смысле термина *религия*) и тем более православной эстетики. Разработанная им философская теория «положительного всеединства», понимание искусства в духе мистической «свободной теургии», преображающей мир на путях к его духовному совершенству, когда не только религиозная идея будет владеть художником, но он сам будет владеть ею и «сознательно управлять ее земными воплощениями», концепция художественного выражения «вечных идей» и мистическое узрение Софии как космического творческого принципа (его софиология)[19] легли в основу многих направлений эстетических исканий начала XX в., в частности, существенно повлияли на теоретиков русского символизма[20] и неоправославную эстетику[21].

В. С. Соловьев — уникальная фигура в истории русской культуры[22]. Он был первым и крупнейшим русским философом в точном (новоевропейском) смысле этого слова, т. е. ученым, создавшим целостную всеобъемлющую философскую систему. При этом ему не чуждо было художественное творчество (его поэзия заняла свое достаточно высокое место в истории русской литературы), и душа его была открыта для мистического опыта. В нем счастливо воплотились лучшие черты русской ментальности, далекой от чистого рационалистического философствования, но проявляющей к нему большой интерес. В России, как мы могли убедиться уже и по данной книге, не было философов или богословов в точном смысле этих терминов; она богата мудрецами и мыслителями. Соловьев был первым, кто соединил в себе дух русского мудреца с западным пристрастием к строго дискурсивному схоластическому мышлению. Вполне естественно, что его систематизаторский ум и его личный художественный опыт постоянно ориентировали его мысль в сферу эстетики. Он написал несколько специальных статей по эстетике и теории искусства и развил основные эстетические идеи в своих литературно-критических статьях и отчасти в философских работах. Фактически к концу жизни у него сложилась целостная эстетическая система, которую он не успел изложить в специальной работе, хотя и имел такие намерения, но она хорошо вычитывается из корпуса его текстов, ибо главные ее положения он прописал в поздних статьях.

Уже в одной из первых своих крупных работ «Философские начала цельного знания» (1877) Соловьев ясно намечает место эстетического опыта в системе своего миропонимания и в социальном универсуме соответственно. Исходя из основных начал человеческой природы (чувства, мышления, воли), он выявляет три основные сферы «общечеловеческой жизни»: 1. Сферу *творчества*, основывающуюся на *чувстве* и имеющую своим предметом *объективную красоту*. Она имеет три ступени (или «степени») реализации (от высшей к низшей): *мистику* (абсолютная ступень), *изящное художество* (формальная ступень) и *техническое художество* (материальная ступень). 2. Сферу *знания*, основывающуюся на *мышлении* и имеющую своим предметом *объективную истину*. Три ее ступени: теология, отвлеченная философия и положительная наука. 3. Сферу *практической жизни*, основывающейся на *воле* и имеющей своим объектом *общее благо*. Реализуется эта сфера в «духовном

обществе» (церковь), политическом обществе (государство) и экономическом обществе (земство). «Должно заметить, что из этих трех общих сфер первенствующее значение принадлежит сфере творчества, а так как в самой этой сфере первое место занимает мистика, то эта последняя и имеет значение настоящего верховного начала всей жизни общечеловеческого организма, что и понятно, так как в мистике жизнь находится в непосредственной теснейшей связи с действительностью абсолютного первоначала, с жизнью божественною» (I, 256-257; 264-265)[23].

Соловьев достаточно подробно разъясняет суть этой иерархически заостренной системы для своих современников, увлеченных позитивистскоматериалистическими или вульгарно-социологизаторскими взглядами. Сфера практической деятельности ориентирована только на уровень материально-социальной организации жизни людей, являющийся важным, но низшим с точки зрения духовных ценностей. Сфера знания занимает более высокий уровень, но она ориентирована только на пассивное познание различных сфер бытия. И, наконец, творчество находится на самом высоком уровне, ибо это активная созидательная деятельность людей, неразрывно связанная с божественной сферой, ориентирована на воплощение красоты и осуществляется не по человеческому произволу, но на основе восприятия «высших творческих сил» (262). «Техническое художество», верхней ступенью которого является зодчество, имеет в основном утилитарные цели, и идея красоты служит здесь лишь внешнему украшению создаваемых утилитарных вещей. Напротив, «изящные художества» (schöne Kunst, beaux arts) (ваяние, живопись, музыка и поэзия) имеют сугубо эстетическую цель — красоту, «выражающуюся в чисто идеальных образах». В видах изящных искусств заметно «постепенное восхождение от материи к духовности»: в скульптуре наиболее сильно материальное начало, и оно слабеет по мере перехода к живописи, музыке и практически исчезает в поэзии, выражающейся «только в духовном элементе человеческого слова» (там же).

Предмет изящных искусств, неоднократно подчеркивал Соловьев, — *красота*, но это еще не полная, не всецелая, не абсолютная красота. Образы искусства ориентированы на идеальные формы, но имеют случайное, преходящее содержание. Истинная же абсолютная красота обладает определенным и непреходящим содержанием. Такой красоты нет в нашем земном мире, искусства улавливают лишь отблески этой «вечной красоты», ибо она принадлежит миру «сверхприродному и сверхчеловеческому». «Творческое отношение человеческого чувства к этому трансцендентному миру называется *мистикою*» (263). Кому-то может показаться неожиданным это сопоставление мистики и искусства, хотя у них, как минимум, три области общих черт. В основе и того и другого лежит *чувство*, а не деятельная воля или познание; в качестве главного средства и то и другое имеют *воображение*, или фантазию, а не внешнюю деятельность и не размышление; и то и другое опираются на «*экстатическое вдохновение*», а не на «спокойное сознание» (263). Только людям, чуждым духовному опыту, мистика представляется удаленной от художественного опыта и чем-то смутным и неясным. Соловьев видит в ней самую высокую ступень творчества и вообще человеческой деятельности; он убежден, что мистика благодаря ее непосред-

ственной близости к божественной сфере «не только сама обладает безусловною ясностью, но и все другое она одна только может сделать ясным», хотя для душ со слабым духовным зрением ее свет невыносим и погружает их в полную темноту (264). В истинности этих идей о мистике молодого русского философа убеждают его философские кумиры того времени Шопенгауэр и Гартман (265).

В западноевропейской культуре Соловьев различал три исторических периода в сфере творчества. Средневековый, когда не существовало свободного искусства («художества» в его терминологии), все было подчинено мистике, растворено в мистико-религиозной сфере. С «эпохи возрождения» в результате ослабления религиозного чувства и открытия античного искусства начинается развитие и господство изящных искусств. А в наш век «наступило третье господство — технического искусства, чисто реального и утилитарного», «утилитарного реализма», когда от искусства требуется лишь поверхностное подражание действительности, да «узкая утилитарная идейка — так называемая тенденция». Искусство превратилось в ремесло (279-280). Таким образом, Соловьев констатирует очевидный кризис и почти полную деградацию «западной цивилизации». Однако он убежден, что это не последнее слово в человеческом «развитии» и верит в грядущий «третий фазис», более высокий, неразрывно связанный с обращением человечества на новом уровне к божественному миру, на котором определяющую роль должен сыграть русский народ, Россия (284-285).

Эстетический пафос молодого философа не претерпел существенного изменения и в зрелые годы. Центральное место в его эстетической системе занимают идеи *красоты* и *искусства*, и базируются они у него на теории *эволюционного творения* мира. Соловьев дополнил библейскую креационистскую идею дарвинской концепцией эволюции и эту неохристианскую теорию мироздания положил в основу своей эстетики. Он признает, что мир был замыслен Богом изначально во всей его полноте, совершенстве и красоте и в этом замысленном виде существует вечно в системе идей тварного бытия. Под *идеей* вообще русский философ понимал «то, что само по себе достойно быть», «достойный вид бытия», «полную свободу составных частей в совершеннном единстве целого», т. е. — идеальный замысел бытия в единстве многообразия (VI, 44). Конкретное творение во времени осуществляет космический ум, или «зиждительное начало природы» — Логос, последовательно преодолевающий активное сопротивление первобытного хаоса. Органический мир, убежден Соловьев на основе знаний современных ему естественных наук, в частности палеонтологии и биологии, и собственных наблюдений, «не есть произведение так называемого непосредственного творчества», хотя высшие органические формы «от века намечены в уме всемирного художника» (61). В этом случае мир был бы изначально совершенным и гармоничным не только в целом, но и во всех своих частях. Мы же знаем, что это не так. Достижения естественных наук, с одной стороны, и антиэстетический облик многих представителей животного мира древности (всех этих ихтиозавров, птеродактилей и т. п. допотопных монстров, которых не мог же непосредственно создать Бог), да и современности — с другой, убеждают Соловьева в эволюционности божественного творения мира.

«Творение есть постепенный и упорный процесс; это — библейская и философская истина, так же как и факт естественной науки. Процесс, предполагая несовершенство, предполагает тем самым определенный прогресс, состоящий во все более и более глубоком и полном объединении материальных элементов и анархических сил, в преображении *хаоса* в *космос*, в живое тело, могущее послужить для воплощения Божественной Премудрости» (XI, 304)[24].

Зиждительный Логос, преодолевая постоянное сопротивление хаоса творит во времени (это и есть изучаемый наукой ход эволюции) «великолепное тело нашей вселенной». Процесс творения имеет две тесно связанные между собой цели — общую и особенную. «Общая есть воплощение реальной идеи, т. е. света и жизни, в различных формах природной красоты; особенная же цель есть создание человека, т. е. той формы, которая вместе с наивысшею телесною красотою представляет и высшее внутреннее потенцирование света и жизни, называемое самосознанием» (VI, 73). Таким образом, *красота* оказывается в системе Соловьева важнейшим признаком прогрессивной реализации божественного замысла творения мира, т. е. объективным показателем степени воплощения предвечных идей или их совокупности — «всемирной идеи». Соловьев практически дословно повторяет главный тезис неоплатонической эстетики: красота в природе «есть *воплощение идеи*»; «красота есть идея действительно осуществляемая, воплощаемая в мире прежде человеческого духа» (43).

В онтологическом плане речь у русского философа идет о совокупной «всемирной идее» творения, содержание и сущность которой он определяет как «достойное бытие или положительное всеединство, простор частного бытия в единстве всеобщего». Рассматриваемая как предмет абсолютного желания, эта идея предстает нам в ипостаси *добра*, или *блага*; в качестве объекта мышления, мыслимого содержания для ума она является *истиной*; «наконец, со стороны совершенства и законченности своего воплощения, как реально-ощутимая в чувственном бытии, идея есть *красота*» (44-45). Традиционное для европейской культуры *триединство истины, добра и красоты*, против которого так энергично десятилетием позже выступит Лев Толстой, у Соловьева предстает в виде трех ипостасей единой всемирной идеи. Онтологическим критерием этой идеи — «достойного или идеального бытия» — является в системе русского философа «положительное всеединство», которое определяется им как «наибольшая самостоятельность частей при наибольшем единстве целого», некая идеальная целостность бытия при полной свободе и самостоятельности всех составляющих. Ясно, что прообразом этого всеединства является «неслитное соединение» и «нераздельное разделение» ипостасей Троицы. Критерий «эстетического достоинства» Соловьев определяет как «наиболее законченное и многостороннее воплощение» всемирной идеи «в данном материале» (45).

Образец этого воплощения в неорганической природе Соловьев видит в алмазе, который, имея одинаковый химический состав с углем, отличается от последнего только красотой, т. е. степенью воплощения идеи. В алмазе осуществилось предельно возможное *просветление* материи видимым светом. «В этом неслиянном и нераздельном соединении

вещества и света оба сохраняют свою природу, но ни то ни другое не видно в своей отдельности, а видна одна светоносная материя и воплощенный свет, — просветленный уголь и окаменевшая радуга» (40). Соловьев, естественно, знает о материальной природе света и об атомарном строении вещества, поэтому специально разъясняет, что в данном примере («для нашей эстетической задачи») его интересует не метафизика света и материи, а лишь относительная, феноменальная (визуальная) противоположность между светом и «весомыми телами». Этот пример дает ему возможность определить красоту как «*преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала*» (41).

Дав общее определение красоты, Соловьев подтверждает его примерами из неорганической и органической природы и приходит к выводу, что свет является не только метафорической основой красоты, но и метафизической. Здесь он фактически обращается к давно забытой в новоевропейской культуре метафизике и эстетике *света,* составлявшей важную часть средневековой христианской (особенно византийской и древнерусской) эстетики[25]. Однако в отличие от своих средневековых предшественников, философ позитивистской эпохи спускает световую эстетику с мистических высот абсолютного духовного (даже божественного — у византийских отцов Церкви и христианских мистиков) бытия на почву естественнонаучных и философских достижений своего времени, оставив световую мистику в качестве идеала грядущей эпохи. Видимый свет, как «первичная реальность идеи» в косном веществе, является «первым началом красоты в природе». Сочетаясь в той или иной форме с материей природных вещей, он при механическом, внешнем соединении образует красоту неорганического мира, а при органическом, внутреннем соединении — «явления жизни». Еще древняя наука догадывалась, подчеркивает Соловьев, а новая убедительно доказала, что «органическая жизнь есть превращение света» (46). В работе «Красота в природе», на которую я здесь в основном опираюсь, Соловьев прослеживает порядок воплощения идеи, или явления красоты в мире, в соответствии с общим космогоническим порядком творения мира Богом, начиная с неба, солнца, луны, звезд и кончая человеком. Свет предстает здесь физическим выразителем «мирового всеединства», которое наиболее полно в неорганическом мире реализуется (на эстетическом уровне) в красоте звездного неба (48). Этот же образ «положительного всеединства» всемирный художник воплощает и в красоте растительного и животного миров, изнутри зажигая в них жизнь.

В растении свет и косная материя, впервые органично проникая друг в друга, образуют жизнь, которая, питаясь земной стихией, заставляет ее тянуться к небу. Растение поэтому «есть первое действительное и живое воплощение небесного начала на земле, первое действительное преображение земной стихии», показателем которого является преимущественная красота подавляющего большинства растений. «Для растений зрительная красота есть настоящая *достигнутая* цель» (59). Эстетический критерий совершенства растений совпадает с естественнонаучным, чего нельзя сказать о животном мире. Там красота не является еще «достигнутой целью»; там органические формы служат лишь наиболее интенсивному проявлению жизненности в аспекте ее поступа-

тельного развития, которое завершается в человеческом организме, «где наибольшая сила и полнота внутренних жизненных состояний соединяется с наисовершеннейшею видимою формой в прекрасном женском теле, этом высшем синтезе животной и растительной красоты» (60).

Однако и эта на сегодняшний день высшая форма природной красоты не является идеальной, как обладающая в основном только преходящей и внешней красотой, в которой идеальное содержание «недостаточно прозрачно». Для Соловьева высшая красота природы — показатель реальности воплощения положительного всеединства. В его понимании абстрактный, неспособный к творческой реализации дух и косная, неодухотворенная материя, или вещество, одинаково «несообразны с идеальным или достойным бытием», и поэтому они не могут быть прекрасными. Для осуществления идеальной красоты необходимы два условия: «1) непосредственная материализация духовной сущности и 2) всецелое одухотворение материального явления, как собственной неотделимой формы идеального содержания». При идеальной реализации этих условий, когда красота свидетельствует о нераздельности духовного содержания и чувственного выражения, материальное явление, ставшее прекрасным, т. е. «действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея». Материя в красоте делается причастной бессмертию идеи (82).

Однако пока в природе, и особенно в органическом мире, это идеальное единство не достигается. Процесс творения находится еще в стадии, далекой от завершения, поэтому в жизни встречается много эстетически нейтральных и просто безобразных существ и явлений. В эстетике Соловьева *безобразное* выступает категорией, показывающей степень нереализованности процесса воплощения идеи, или степень непреодоленности изначального хаоса. Последний сам по себе нейтрален в эстетическом плане. Это — предвечная неупорядоченная иррациональная стихия, имеющая космическое бытие на уровне «души мира». «*Хаос*, — определяет Вл. Соловьев, развивая поэтическую мысль Ф. Тютчева о «древнем хаосе, родимом», — т. е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного — вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания» (VII, 126). Процесс творения и соответственно становления природной красоты заключается в упорядочении хаоса, преодолении его и преобразовании в космос, т. е. в красоту. Однако и введенный в пределы всемирного строя, смысла и красоты, хаос, говоря словами Тютчева, «под ними шевелится», а часто и просто выплескивается мятежными порывами. И Соловьев не считает эти всплески хаоса и его постоянное стремление вырваться из оков космоса негативным фактом космического бытия. Он далек от упрощенной мысли о позитивности (и возможности) полного уничтожения хаоса. Своим постоянным противоборством упорядочивающему божественному началу хаос стимулирует развитие и актуализацию жизненного процесса, космического организма в целом. «Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты». Их сущность со-

ставляет постоянная борьба света с тьмою, под которой имеется в виду реальная противодействующая креативному процессу сила. И для бытия красоты «вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии»; достаточно будет, если светлое начало подчинит себе темное, отчасти воплотится в нем, овладеет им, но не уничтожит окончательно. «Хаос, т. е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море или ночная гроза, зависит именно от того, что "под ними хаос шевелится"» (127).

Безобразное, как эстетическая характеристика хаоса, проявляет себя только с появлением красоты, с момента, когда свет и жизнь начинают пронизывать косную материю, когда появляется форма. Красота и «безобразие» — два взаимопроявляющих себя феномена. Отсутствие одного приводит к исчезновению и другого. Начало, противодействующее становлению идеальной формы, «должно производить резкое впечатление безобразия» (VI, 42). При этом сопротивление хаотического начала пропорционально росту совершенства организации материи, росту степени адекватности воплощения идеи. В минеральном мире хаос еще находится как бы в окаменевшем состоянии, в растениях он дремлет и предельно пассивен, и только с появлением жизни хаотическое начало впервые пробуждается к активному противодействию объективации идеи совершенного организма в душах и телах животных. Поэтому мы реже встречаемся с красотой в животном мире, чем в растительном или неорганическом. И чем совершеннее животный организм, тем реже проявляется в нем истинная красота; «на каждой достигнутой высшей степени организации и красоты являются и более сильные уклонения, более глубокое безобразие, как высшее потенцированное проявление того первоначального безобразия, которое лежит в основе — и жизни, и всего космического бытия» (62). Соловьев различает три «формальные причины» преобладания безобразного над прекрасным в животном мире: 1) «непомерное развитие материальной животности», которое проявляется, например, в подавляющем господстве в организме одной животной функции, в частности половой, как у червей; 2) «возвращение к бесформенности», как у многих видов слизняков, имеющих сравнительно сложную внутреннюю организацию; 3) «карикатурное предварение высшей формы», что наблюдается у лягушек, обезьян. Все эти причины могут быть сведены к одной, более общей — «к сопротивлению, которое материальная основа жизни на разных ступенях зоогенического процесса оказывает организующей силе идеального космического начала» (65)[26]. Таким образом, красота и ее формы и степени проявления в природе свидетельствуют, по Соловьеву, стремившемуся совместить в своей системе библейский креационизм с дарвинизмом, что космогенный процесс творения находится в стадии активного развития и наиболее совершенные этапы его еще впереди.

Человек же как существо, наделенное сознанием и чувствами высокого уровня, в состоянии своим творчеством содействовать этому процессу. Отсюда постоянное внимание Вл. Соловьева к искусству, которое он вроде бы понимал достаточно традиционно, но делал из этого понимания далеко идущие оригинальные выводы. Сущность искусст-

ва он видел в красоте, достигающей в нем более высокой ступени, чем в природе: «Как человеческое самосознание относится к самочувствию животных, так красота в искусстве относится к природной красоте» (74). И на эту красоту он возлагал большие надежды. В качестве одного из высочайших образцов искусства Соловьев считал поэзию Пушкина и, достаточно часто обращаясь к ее анализу, на ее примере стремился показать значимость искусства в целом, корректируя, углубляя и в какой-то мере примиряя в процессе этого анализа позиции как современных ему утилитаристов, так и сторонников чистого искусства.

Действительно, в узкоутилитарном смысле поэзия Пушкина бесполезна, как и творчество многих других русских поэтов; но в целом она приносит большую пользу именно своей красотой, «потому что совершенная красота ее формы усиливает действие того духа, который в ней воплощается, а дух этот — живой, благой и возвышенный». Польза искусства состоит в том, что это «особая деятельность человеческого духа», имеющая свою собственную область действия и удовлетворяющая «особым потребностям» человека (VII, 70). Ибо дело искусства заключается не в украшении действительности приятными вымыслами, как говорилось в старых эстетиках, подчеркивает Соловьев в статье о Тютчеве, а в том, чтобы воплощать в «ощутительных образах», в «форме ощутительной красоты» высший смысл жизни, то «совершенное содержание бытия, которое философией добывается как истина мышления, а в нравственной деятельности дает о себе знать как безусловное требование совести и долга» (124). И в творчестве Пушкина все это выразилось с наибольшей полнотой и силой. «*Самая сущность* поэзии, — то, что собственно ее составляет, или что поэтично само по себе, — нигде не проявилась с такою чистотою, как именно у Пушкина, — хотя были поэты сильнее его». К ним Соловьев относит Гомера, Данте, Шекспира, Гете и в определенных аспектах Байрона и Мицкевича. И все-таки именно Пушкина он считает поэтом «по преимуществу, более беспримесным, — чем все прочие, — выразителем чистой поэзии» (IX, 296-297). Ее суть русский философ видел в полной свободе от какой-либо предвзятой тенденции, от привнесения в поэтическое содержание каких-либо внешних моментов, вроде потребности «на злобу дня», о которой особенно пеклись многочисленные утилитаристы в рядах русских критиков того времени. «Чистая поэзия» — это свободное излияние через поэта неких сущностных начал бытия, воплощающихся с его помощью в словесной форме, в беспримесной художественной красоте.

В поэзии (и шире во всем искусстве) есть свое собственное (не религиозное, не философское, не политическое и т. п.) содержание и своя польза. «Поэзия может и должна служить делу истины и добра на земле, — но только *по-своему*, только своею *красотою* и ничем другим. Красота уже сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром, как их ощутительное проявление. Следовательно, все действительно-поэтичное — значит прекрасное — будет тем самым содержательно и полезно в лучшем смысле этого слова» (299). Соловьев, таким образом, видел в искусстве один из существенных путей воплощения «всемирной идеи», ибо в отличие от природного пути здесь это воплощение реализуется через посредство наиболее высокоорганизо-

ванного в духовном плане существа — человека, да еще наделенного специальным даром. Последний фактор, однако, может служить и определенной помехой. В том случае, если художник неправильно понимает свою задачу и увлекается или внесением в искусство чуждого ему содержания (преходящей общественной прагматики, например), или пытается по-своему, субъективно и односторонне понимать красоту. К последним Соловьев относил современных ему сторонников «новой красоты» в искусстве — декадентов и символистов.

Главной слабостью их эстетической позиции и их искусства он считал разрыв органического союза между красотой, добром и истиной. Отказавшись от этого союза в пользу только красоты, они нарушили изначальную космическую гармонию. В результате вынуждены были прибегнуть к каким-то искусственным, изощренным формам, с одной стороны, и к эстетизации негативных явлений (демонизма, сатанизма и т. п.) — с другой, что привело их к созданию каких-то подделок, а не истинного искусства (299-300). В частности, Соловьев с добродушной издевкой и язвительной иронией прореагировал на первые сборники русских символистов, изданные В. Брюсовым (см.: VII, 159-170), хотя символисты считали, и не без основания, в России именно Соловьева своим предтечей. Однако русскому философу пришлась не по душе искусственно изощренная «декадентская» форма произведений первых русских символистов, воплощавшая, по его мению, не истинный свет идеи, но слабое мерцание гнилушек и болотных огоньков. «Свет и огонь Пушкинской поэзии шли не из гниющего болота. Ее неподдельная красота была внутренно нераздельна с добром и правдой» (300). Именно «внутренно», т. е. не на уровне рассудка («ума» по Соловьему), но внесознательно — из «надсознательной области».

Первые опыты русских символистов и особенно эстетствующих декадентов оттолкнули Соловьева прежде всего своим подчеркнутым эстетством, отрывающим чувственно воспринимаемую красоту от ее глубинных метафизических оснований и абсолютизирующим только один, да и то узкопонятый, аспект вселенской идеи. В онтологии же самого русского философа красота, выступавшая главным признаком (= знаком = символом !) оптимальности воплощения идеи, была неотделима от двух других ипостасей всемирной идеи, которая на уровне знания выражалась понятием *истины*, а на уровне социальной жизни — феноменом *добра*, или блага. Эту идею Соловьев подчеркивал во многих своих работах и, кстати, выдвигал в качестве одного из критериев оценки искусства, «поэзии». Творчество Пушкина и Достоевского он высоко ценил, в частности, и за то, что они не отделяли красоту от истины и добра. Отвлеченная истина, без связи с добром и красотой, по Соловьеву, — лишь «пустое слово»; изолированное от красоты и истины добро есть только бессильный порыв, а отдельно взятая красота «есть кумир». Во всей полноте они «живут только своим союзом». Достоевский, счастливо сочетавший в себе религиозного человека, свободного мыслителя и «могучего художника», никогда не разделял эти «три неразлучные вида одной безусловной идеи. Открывшаяся в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества — эта идея есть вместе и величайшее добро, и высочай-

шая истина, и совершеннейшая красота. Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение — уже во всем есть конец и цель и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир» (III, 203).

Остроумно высмеяв первые опыты русских символистов за их претенциозность, Соловьев, по существу, конечно, был духовным отцом эстетики символизма, как она сложилась уже в первое десятилетие XX в., после смерти Соловьева, и особенно в теоретических работах Андрея Белого и Вяч. Иванова. Главные теоретики русского символизма фактически развили и довели до логического конца соловьевское понимание искусства, как выразителя духовных сущностей бытия, вечных идей и т. п. и интерпретировали на свой лад его идею «свободной теургии», о которой речь впереди. Сам Соловьев редко употреблял термин *символ* применительно к художественным образам, однако его понимание их практически не отличалось, как мы увидим, от того, что символисты называли художественным символом. А творчество Тютчева он анализирует вообще в духе символистских интерпретаций, характерных для младосимволистов. Приведя «поразительный образ» зарниц из Тютчева:

Одне зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как *демоны глухонемые,*
Ведут беседу меж собой, —

Соловьев толкует его следующим образом: «Частные явления суть знаки общей сущности. Поэт умеет читать эти знаки и понимать их смысл. «"Таинственное дело", заговор "глухонемых демонов" — вот начало и основа всей мировой истории. Положительное, светлое начало космоса сдерживает эту темную бездну и постепенно преодолевает ее» (VII, 128). Под таким пониманием поэтического образа подписался бы любой символист. В другом месте, процитировав еще одно стихотворение Тютчева, включающее строки:

Но меркнет день, настала ночь, —
Пришла — и с мира рокового
Ткань благодатную покрова,
Собрав, отбрасывает прочь.
И бездна нам обнажена, —

Соловьев прямо пишет: «"День" и "ночь", конечно, только видимые символы двух сторон вселенной, которые могут быть обозначены и без метафор» (126).

Тем не менее сам русский философ не считал себя поэтом-символистом и теоретиком символизма. Очевидна и причина этого. В его время символизм отождествлялся с декадентством и эстетством, т. е. с формальным украшательством, созданным изощренной игрой эстетствующего ума. Он же подходил к искусству, в чем мы уже достаточно убеди-

лись, совсем с иных религиозно-онтологических позиций. Легковесность, поверхностность и несерьезность декадентской литературы, с которой он, видимо, был достаточно знаком, не позволили ему всерьез воспринять нарождающийся русский символизм как значительное художественно-эстетическое направление. В иронических рецензиях на сборники русских символистов он дал и три своих пародии на символистские стихи. Легкость, с какой ему удалось их написать, лишний раз убедила поэта-философа в том, что это не настоящая поэзия. Между тем по крайней мере одно из них могло бы определенно занять место в антологиях символистов. Я имею в виду стишок, начинающийся словами:

На небесах горят паникадила
А снизу — тьма. (170)

Сегодня, зная эстетику символистов, пришедших после Соловьева и опиравшихся на его философию искусства, мы убеждены, что ее предтеча принял бы ее и во многом одобрил. Другой вопрос, что его скепсис относительно художественной практики символистов мог бы сохраниться и даже усилиться. Глубоко и точно осмыслив многие сущностные вопросы искусства, символисты волей-неволей вынуждены были в своем творчестве следовать им, т. е. в какой-то мере подчинять свое творчество теоретической концепции, разуму. Хотя сами знали, что основа творчества — божественное вдохновение и его нельзя заставить прийти насильственно и «диктовать» поэту образы, выражающие сущность бытия. Им же очень хотелось ее выразить. От этого и поэзия их часто страдала головными и искусственными конструкциями, что хорошо ощутил еще Соловьев на первых опытах русского символизма. Кажется, что и собственная поэзия Соловьева страдает именно этим недостатком. Поэт Соловьев не смог (да это и в принципе невозможно) полностью отмежеваться от философа Соловьева.

Иное дело Пушкин, и именно за это почитал его Соловьев. Он не теоретизировал о поэзии, а спокойно ждал прихода вдохновения. В промежутках между моментами божественного озарения вел образ жизни обычного светского ловеласа, но, когда снисходил на него глас Божий, он преображался и писал, писал, писал настоящую поэзию...

Соловьев тоже знал это не понаслышке, а из личного опыта и очень хорошо сумел изложить в своих эстетических штудиях. Поэт творит не по собственному желанию и произволу, не по решению своего ума и заранее обдуманному плану, но — «по вдохновению», когда смолкает собственный ум и в нем начинают действовать какие-то выше него находящиеся силы; он слышит «божественные голоса» и творит, повинуясь только им. И «какой бы величины ни был ум Пушкина, настоящая пушкинская поэзия не была делом ума, а зависела от восприимчивости его души к воздействиям из *надсознательной* области» (303). Именно этого не хватало, по его убеждению, известным ему символистам. Пушкин же, убежден Соловьев, сам хорошо сознавал сущность поэтического творчества (приравнивая его к пророческому дару) и ясно высказался об этом в ряде своих стихотворений, посвященных художе-

ственному осмыслению поэзии и значимости самого поэта. Анализу этих стихотворений посвящена одна из последних больших работ Соловьева «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) (IX, 294-347), на которую я здесь и ссылаюсь. Вдохновение осмысливается самим Пушкиным как пророческий дар поэту, что дает основание Соловьеву завершить статью выводом о том, что Пушкин видел значение поэзии «в безусловно-независимом от внешних целей и намерений, самозаконном вдохновении, создающем то прекрасное, что по самому существу своему есть и нравственно доброе» (347).

Эстетической аксиомой считал Соловьев утверждение: «Поэт не волен в своем творчестве» (305). И это не имеет никакого отношения к понятию свободы творчества, ибо последняя состоит не в творческом произволе на основе умственных заключений самого поэта, но в его свободном желании принять творческие импульсы из высших сфер бытия. Настоящая свобода творчества состоит в предварительной полной пассивности ума и воли поэта; «свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять». Свобода же души поэта заключается в том, что в минуту вдохновения она не связана никакими внешними или низшими импульсами, «а повинуется лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, высшею, и вместе с тем своею, родною». Поэт в своем творчестве воплощает именно это «данное свыше», а не придуманное им самим. В этом смысл и назначение истинной поэзии (306). И поэт без особых философских размышлений «знает о существенном характере творчества, о его безвольной, пассивной основе» (307), которая не означает, естественно, какой-то анемии поэта. Душа поэта, принявшая вдохновение, «становится верховной властью в своем мире. В поэзии вдохновенный поэт есть царь», ибо не зависит уже ни от чего внешнего, но самозабвенно творит на основе только в него вложенного высшего, «пророческого» дара (343). Именно поэтому в пушкинском «Пророке», раскрывающем истинное значение поэта, Соловьев слышит библейский тон, невозмутимо величавый, недосягаемо возвышенный (315).

Приходящее в душу поэта из «надсознательной области» вдохновение, данное ему «как высшая норма», осознается поэтом и философом Соловьевым, как «внутренняя необходимость». Описывая творческий процесс, он неоднократно повторяет это словосочетание (329, 330), которое, кстати, через десять лет станет главной категорией в эстетике основоположника абстрактного искусства, хорошо чувствовавшего суть духовного вдохновения, Василия Кандинского[27].

Анализ конкретного художественного творчества, образцов настоящего в его понимании искусства приводит Соловьева к убеждению в высокой и именно эстетической значимости искусства в универсуме. Природная красота уже набросила на мир свой лучезарный покров, скрыв под ним безобразный предвечный хаос. Он бессильно шевелится где-то в глубинах прекрасного космоса. Искусство облекает красотой человеческие отношения, воплощая в своих образах истинный смысл человеческой жизни и этим продолжает природный процесс по вопло-

щению идеи. Однако изначальный хаос наиболее активно прорывается именно в сфере органической жизни в форме разрушений, смерти, а в человеческом обществе еще и в форме зла. Поэтому, убежден русский философ, человек, наделенный сознанием, должен не просто пассивно отображать в своем искусстве действительность, но и активно воздействовать на природу в направлении ее *преображения*. И именно искусство должно стать наиболее действенным средством такого активного преображающего воздействия человека на жизнь и космос в целом. У него есть реальная возможность установления окончательного торжества над злом и «совершенного воплощения этого торжества в красоте нетленной и вечной» (78).

Соловьев приходит в своей эстетике к утверждению той функции искусства, которую он обозначил как «*свободная теургия*» — активное преображение действительности в целях достижения положительного, или истинного, всеединства. Цель, не достигнутая пока средствами природы, должна быть реализована на путях человеческого творчества.

Отсюда вытекают три взаимосвязанные задачи, которые стоят перед искусством: «1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений» (VI, 84). Это означает реальное превращение физической жизни в духовную, т. е. в такую, которая содержит в себе слово или откровение, способное выражаться вовне; которая обладает способностью одухотворять, преображать материю или, что равнозначно, воплощаться в ней; которая, наконец, свободна от материальных процессов, т. е. пребывает в вечности. «Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства». Очевидно, что реализация этой задачи должна совпасть с завершением всего мирового процесса творения. Поэтому, пока длится история, возможны только частичные и фрагментарные *предварения* (антиципации) абсолютной красоты. И в лучших произведениях существующих уже искусств мы видим отблески этой красоты; в них дается нам предощущение нездешней, грядущей действительности, которая нас ожидает. Красота искусства, таким образом, является реальным «переходом и связующим звеном между красотою природы и красотою будущей жизни», а само искусство предстает «вдохновенным пророчеством» (84).

О том, что подобное высокое назначение искусства не выдумка, а реальность, которой суждено осуществиться, свидетельствует неразрывная связь между искусством и религией в древности. Конечно, эта форма связи была несовершенной, считает Соловьев, поэтому она и прекратила свое существование. Современное отчуждение искусства от религии представляется ему «переходом от их древней слитности к будущему свободному синтезу», ибо грядущая жизнь, на которую уже указывает подлинное искусство. будет основана «не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии» (85). Опираясь на все изложенное, Соловьев предлагает свое сущностное определение искусства: «*Всякое ощутительное изображение какого*

бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение» (85). Очевидна эсхатологическая интенция этой дефиниции, которая представлялась особенно привлекательной поэтам-символистам начала XX столетия.

В существующем искусстве «предварения совершенной красоты» реализуются тремя способами. Первый Соловьев называет «прямым или магическим». Он заключается в том, что «глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинною сущностью вещей и с нездешним миром (или, если угодно, с бытием an sich всего существующего), прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика)» (85). Соловьев подчеркивает, что речь здесь идет не столько о буквальном содержании поэтических образов, сколько о том, что скрыто за ними в их чисто художественном звучании и на что, вероятно, намекал Лермонтов в своих стихах: «Есть звуки — значенье // Темно иль ничтожно, // Но им без волненья // Внимать невозможно» (там же). Сегодня мы знаем, что именно этот тип художественного творчества поставили в основу своей эстетики и художественного творчества символисты. Как уже было показано, сам Соловьев не уловил этого ни в зарождающемся русском символизме, ни в творчестве французских символистов.

Второй тип художественного творчества он называет «косвенным, через усиление (потенцирование) данной красоты». Суть его состоит в идеализации красоты, растворенной в природе, в ее художественной «очистке». Этот тип творчества характерен для архитектуры, живописи, особенно пейзажной, отчасти для лирической поэзии и классической скульптуры. Последняя, «идеализируя красоту человеческой формы и строго соблюдая тонкую, но точную линию, отделяющую телесную красоту от плотской, предваряет в изображении ту духовную телесность, которая некогда откроется нам в живой действительности» (85-86). Религиозное искусство (живопись, поэзия) этого типа дало нам в идеализированном виде те события истории, в которых заранее открывался смысл человеческой жизни. Здесь необходимо подчеркнуть введение Соловьевым значимой для религиозной эстетики антиномической категории «духовной телесности», которую в дальнейшем разовьет в своей софиологии о. Сергий Булгаков и на противопоставлении которой будут строиться многие направления искусства второй половины XX в., выдвинувшие категорию собственно «телесности» (= плотской телесности), манифестирующей исключительно психофизиологические начала жизни.

Наконец третий тип творчества Соловьев обозначает как «косвенный, чрез отражение идеала от несоответствующей ему среды», усиленной художником для «большей яркости отражения»[28]. Речь здесь в основном идет об отношении к идеалу в эпическом и драматическом искусствах. Но это все — уже история искусства, а Соловьев, как мы видели, мечтает об ином, теургическом искусстве будущего, которое не должно ограничиваться воплощением идеала только «в одном воображении», но призвано выйти в самую реальную действительность — «должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь».

Соловьев предвидит возражения, что эта задача выходит за пределы искусства, и отвечает, что искусству никто не устанавливал никаких пределов. История показывает, что искусства находятся в постоянном изменении и многие из них достигли уже своих пределов: скульптура доведена до совершенства еще древними греками; достигли своих потолков эпос и трагедия, и, более того, «новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия». Соловьев видит ее в *теургии*, теорию которой в дальнейшем активно разовьют русские религиозные мыслители и символисты уже нового поколения в начале XX в., и особенно энергично — Николай Бердяев и Андрей Белый. Столетие спустя мы видим, что по крайней мере одна часть провидения Соловьева осуществилась. Художественная культура XX в. практически полностью исчерпала потенциал традиционных искусств, доведя до логического завершения и видового абсурда все их возможные вариации (с темами, сюжетами, материалом, художественными языками и т. п.) и взаимосочетания. Художественная практика нашего времени активно вырвалась за пределы того, что еще даже в первой половине столетия называлось искусством, и пытается войти в жизнь, правда, совершенно не в том теургическом виде, о котором мечтал Соловьев и его последователи начала XX в. Но это уже иная тема.

Сам Соловьев склонен был видеть первые теоретические шаги в этом направлении уже в эстетике Н. Г. Чернышевского (VII, 74) и у русских художественных критиков-утилитаристов и реалистов, если освободить их требования от «логических противоречий» (VI, 33-34). Даже эти «первые шаги к положительной эстетике» показывают, в каком направлении следует двигаться эстетике и искусству. Известно, что этот путь был доведен до абсурда советской эстетикой, доказавшей опытом своего существования полную несостоятельность построения «положительной эстетики» и соответствующего ей искусства на путях бездуховного идеализаторского материализма в системе тоталитарного принуждения. Соловьев, однако, не подозревая даже о возможности подобного печального опыта, предвидел зародыши искусства будущего в современных ему произведениях (т. е. в творениях «критического реализма», по классификации советской эстетики) под их «грубым», «двойным зраком раба».

Теургией Соловьев называл некий первобытный период нерасчлененного творчества, когда вся деятельность людей была подчинена мистике, или религиозной идее. Тогда «поэты были пророками и жрецами, религиозная идея владела поэзией, искусство служило богам» (III, 188). С развитием цивилизации искусство, как и другие сферы деятельности, обособилось от религии, само заняло место кумира, которому служили верой и правдой художники и поэты. Внешняя форма стала главным предметом изящных искусств; религиозное содержание было забыто. В наше время мы наблюдаем закат этого «новоевропейского художества», но уже можем предугадать в нем некие слабые ростки искусства будущего. Соловьев с одобрением относится к тому, что современные художники не удовлетворяются только игрой форм, но стремятся поставить искусство на службу общественным идеалам; хотят бо-

лее или менее осознанно, чтобы «искусство было *реальною силой*, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир» (189). Раньше искусство уводило человека от земли в заоблачные олимпийские высоты; современное искусство опустило его на землю, учит состраданию и любви к униженным и оскорбленным, но оно не может и не должно останавливаться на этом. У самого обособившегося от религии искусства нет сил для того, чтобы повернуть, пересоздать, преобразить землю. Для этого ему нужны *«неземные силы»*, которыми обладает только религия. Поэтому «художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями». Искусство будущего, сознательно вернувшись к религии, будет совсем иным, чем первобытное искусство, слепо подчинявшееся религии (III, 190). Оно от первобытной теургии поднимется на уровень «свободной теургии». Пока такого искусства не появилось, но в современном реалистическом искусстве, направленном на исправление и улучшение общественной жизни, содержатся зачатки этого искусства. Беда современного реализма заключается в том, что он безрелигиозен, материалистичен, его идеал находится только в земной преходящей сфере; он уповает исключительно на силы и сознание самих людей. А это заведомо обречено на неудачу. Свободная теургия мыслит преображение человеческой жизни с помощью «неземных сил» и с ориентацией на Царство Божие, как грядущую цель земной жизни. Соловьев, однако, помимо «грубых» реалистов видит в русской литературе и более основательных предтеч искусства будущего, среди которых он числит Тютчева, А. К. Толстого и в наибольшей степени Достоевского.

Анализ творчества именно этих литераторов наряду с Пушкиным, как мы отчасти уже видели, способствовал выработке собственной философии искусства теоретиком «положительного всеединства», помог ему осмыслить и сформулировать главные ее положения. Поэзию Тютчева Соловьев считал одним из «драгоценных кладов» русской культуры. Ее силу он усматривал в вере поэта в то, что он чувствовал, в восприятии им в качестве истины ощущаемой «живой красоты». Он был одарен способностью прозревать глубинные явления бытия за внешними явлениями природы. Душа мира сама сходила в его душу и «намекала ему на свои роковые тайны» (VII, 118-119). Именно с ее помощью Тютчев, как никто другой из поэтов, усмотрел «темный корень мирового бытия», ту «таинственную основу всякой жизни, — природной и человеческой, — основу, на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества» (125). Кажется, именно Тютчев зародил в душе Соловьева одну из глобальных идей его космологии — хаоса, как актуального негативного начала и двигателя процесса творения. Поэзию Тютчева, преодолевшего «первобытный хаос» бытия и своей собственной души красотой художественного творчества, он называл «поэзией гармонической мысли» (140).

За это же глубинное проникновение в сущность искусства и воинственное отстаивание его истинных позиций почитал Соловьев и А. К. Толстого. В его поэзии первый русский философ находил поддержку

основным идеям своей эстетики — ясное и стройное выражение в поэтической форме «старого, но вечно-истинного платоническо-христианского миросозерцания» (157). В своих стихах А. К. Толстой убедительно показал, что «истинный источник поэзии, как и всякого художества, — не во внешних явлениях, и также не в субъективном уме художника, а в самобытном мире вечных идей или первообразов»; а вечная неземная красота лишь в большей или меньшей степени отображается в красоте внешних явлений и в искусстве (143). Толстой глубоко верил, что высший смысл жизни выявляется именно в «ощутительной красоте», и поэтому выступил ревностным поборником красоты в современном, чуждом красоте мире. Лейтмотивом его творчества стали строки-призыв к поэтам: «Дружно гребите во имя прекрасного // Против течения!» (141). Именно таким гребцом против течения и борцом за религиозную значимость красоты икон представлен Толстым Иоанн Дамаскин[29] в его одноименной поэме. Идею его борьбы за почитание икон, в которых «мы ловим отблеск вечной красоты», Соловьев вынужден был объяснять современным ригористам от религии и от эстетики. «Вопрос о значении красоты сводится к вопросу: возможно ли полное, окончательное выражение высшего совершенства, или реальное, ощутительное воплощение абсолютного в определенных формах?» На этот вопрос иконоборцы отвечали отрицательно и на этом основании отрицали иконы. Ими бессознательно отрицался сам принцип красоты и истинное значение искусства. На этой же позиции стоят в современной эстетике и те, «которые считают все эстетическое областью вымысла и праздной забавы». Толстой в своей поэме стремился показать и художественно доказать, что Иоанн Дамаскин, борясь за почитание икон, отстаивал то же понимание искусства, которое отстаивал и сам Толстой в борьбе за красоту, как главное содержание искусства (142). Именно *красота* и для Толстого, и для Иоанна Дамаскина (особенно в данной поэме), и для самого Соловьева была главным доказательством истинности искусства, а именно выраженности в нем «вечных идей» бытия. Искусство при таком понимании, и икона в том числе и прежде всего, выступает существенным посредником между земным и небесным мирами, связующим их звеном. «Вдохновенный художник, воплощая свои созерцания в чувственных формах, есть связующее звено или посредник между миром вечных идей или первообразов и миром вещественных явлений. Художественное творчество, в котором упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью, есть земное подобие творчества божественного, в котором снимаются всякие противоположности и божество проявляется как начало совершенного единства, — "единства себя и своего другого"» (144). Здесь на уровне космогенеза и идеального творчества Соловьев походя ставит в продуктивном плане проблему «другого», которая займет видное место в философии и эстетике XX в., особенно во фрейдизме и экзистенциализме и в сознательно ориентирующихся на них художественных практиках и проектах.

Еще раннехристианские отцы Церкви понимали художественное творчество как подобие творчества божественного, а Бога нередко именовали Художником[30]. И эти идеи практически без изменения возроди-

лись в поэзии А. К. Толстого и в эстетике Вл. Соловьева. Однако русский философ идет дальше. Он прозревает в божественном творении, то совершенное единство, которое должно стать прообразом грядущего «положительного всеединства», включающего обновленное человечество, осознанно принявшее в качестве нормы единство самобытных многообразных начал и форм, включая и противоположные друг другу, вплоть до «единства себя и своего другого», т. е. своего антипода. В этом смысл «свободной теургии», в которой Соловьев усматривал идеал будущего искусства, с неизбежностью выходящего за рамки традиционного искусства.

Значимой и во многом уникальной фигурой на этом пути, символом начала движения к искусству будущего, предтечей грядущей теургии представлялся Соловьеву Достоевский в единстве его личностного бытия и художественного дарования. Именно в его творчестве с наибольшей силой и выразительностью показаны глубинные космогенные процессы борьбы в человеке и обществе в целом хаотического начала с идеальным. Достоевский, показав общество и образующих его членов в их всевозможных брожениях и постоянном движении, выдвинул и высоко держал «положительный религиозный идеал» и искал пути его конкретной реализации (III, 193 и др.). Этот идеал Достоевский обрел в глубинах народной веры, и суть его одним словом может быть обозначена как *Церковь*, вселенская Церковь, которая должна быть реализована усилиями всего человечества на основах «свободного всечеловеческого единения, всемирного братства во имя Христово» (197-200). Мы помним, что именно за этот идеал Достоевского и Л. Толстого критиковал К. Леонтьев в статье «Наши новые христиане». Соловьев вынужден был специально откликнуться на эту статью и показать ошибочность понимания Леонтьевым сущности идеала Достоевского. Вопреки Леонтьеву он утверждает, что идеал автора «Братьев Карамазовых» отнюдь не сводился к абстрактному идеалу упрощенного человеческого братства на земле, но «гуманизм Достоевского утверждался на мистической сверхчеловеческой основе истинного христианства», и в его понимании «Церковь есть обоженное чрез Христа человечество» (221-222).

Общественный идеал Достоевского, основывающийся на народном христианстве, присоединяет «к вере в Бога веру в Бого-человека и в Бого-материю (Богородицу)». Именно в этом и усматривает Соловьев предвидение Достоевским перспектив развития религиозного общества. Достоевский счастливо сочетал в себе мистика, гуманиста и натуралиста, и это дало возможность ему гармонично соединить в себе и выразить в творчестве веру в Бога, любовь к природе и всему земному, веру «в чистоту, святость и красоту материи», которые делают ее «телом Божиим», и веру в человека со всеми его земными противоречиями, но в ракурсе силы и свободы, гарантированных ему связью с Богом. «Истинный гуманизм есть вера в *Бого-человека* и истинный натурализм есть вера в *Бого-материю*. Оправдание же этой веры, положительное откровение этих начал, действительность Бого-человека и Бого-материи даны нам в Христе и Церкви, которая есть живое тело Бого-человека» (214). Таков вывод, стимулированный творчеством Достоевского, и в нем Соловьев усматривал начала пути искусства к «свободной теургии»,

сущность которой он определил еще в «Философских началах цельного знания» и других ранних работах и уже не подвергал ее пересмотру.

Свободной теургией, или «цельным творчеством» грядущей жизни, Соловьев называл новое органическое *«расчлененное» единство* основных ступеней (=степеней) творческой сферы: *мистики, изящных художеств и технических художеств* , направленное на созидание преображенной жизни; объединение, осознанное и свободное, в отличие от первобытной *теургии*, когда обе низшие «степени» еще не были выделены из мистики, т. е. не имели самостоятельности. Свободная теургия — один из главных феноменов и двигателей грядущего положительного всеединства, реализации идельного социокосмического единства на основе сознательного высшего объединения внутренне самостоятельных и самодостаточных элементов творческой сферы. Цель этого единения сугубо мистическая и определяется высшей ступенью творчества — мистикой: «общение с высшим миром путем внутренней творческой деятельности». «Истинное искусство» и «истинная техника», не утрачивая в этом единстве своей самостоятельности, служат этой цели (I, 286). Более того, в новом органическом единстве самостоятельных сфер полностью реализуется гармония противоположных начал космической и духовной жизни, устанавливается творческое единение себя и своего другого, неразрешимый изначальный конфликт которых держал и держит в постоянном напряжении и человека, и общество в целом, являясь причиной бесчисленных трагических и драматических ситуаций и состояний как в жизни, так и в искусстве. Из контекста концепции свободной теургии следует, что Соловьев мыслил оппозицию «я — другой» включенной в новую сферу творчества в качестве одного из источников высшей гармонии (как равнодействующей всех противоположностей).

«Критику отвлеченных начал» Соловьев завершает выходом в сферу теургической эстетики, усматривая именно в ней конечный смысл своих философских рассуждений, и главное — смысл и телеологию человеческого бытия, оправдание жизни человеческой. Утвердив в этической части своего исследования всеединство в качестве идеального порядка мировой жизни, который основывается на свободной теократии, а в гносеологической части — свободную теософию в качестве идеальной системы истинного знания, Соловьев приходит к задаче реализации этих идеалов. Решение этой задачи он возлагает на человека, на его творческий потенциал, на его по-новому осмысленную художественно-эстетическую деятельность. Принципиально новый этап человеческого и космического бытия — всеединство — должен начаться с переорганизации, или новой «организации всей нашей действительности», которая пока никак не отвечает выдвинутым идеалам. А это составляет задачу универсального творчества, «предмет великого искусства», которое он называет *свободной теургией* и видит ее сущность в «реализации человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности, осуществление человеком божественных сил в самом реальном бытии природы» (II, 352).

При ретроспективном взгляде на историю христианской мысли складывается достаточно устойчивое убеждение, что Соловьеву, наделенному даром духовно-мистического видения, удалось, во всяком

случае в рамках мыслительных парадигм новоевропейского христианского мышления, уяснить эсхатологический смысл божественного замысла по созданию высшего своего творения — человека. Именно: как разумного существа по «образу и подобию Божию», наделенному свободной волей. Над выявлением этого смысла тщетно трудились многие поколения христианских мыслителей, начиная с первых отцов Церкви. И только русскому философу удалось показать, что в процессе творческой эволюции под водительством Софии Премудрости Божией человек должен достичь духовного уровня, соизмеримого с уровнем божественной сферы, и перевоплотиться в свободного сотворца Богу на последнем этапе творения. В этом и заключается полная реализация его со-образности и подобия Богу. При этом человек *свободно* на основе собственных знаний (теософии), разума и веры придет к осознанию, что он сотворен именно для того, чтобы своими собственными руками реализовать последнюю идею космического творения — окончательно организовать действительность в соответствии с божественным замыслом. «Эту задачу я определяю как задачу искусства, элементы ее нахожу в произведениях человеческого творчества, и вопрос об осуществлении истины переношу таким образом в сферу эстетическую». Такую постановку вопроса Соловьев сам сознает парадоксальной и именно в этом видит ее новизну, оригинальность и абсолютную значимость. Действительно, констатирует он академично, но с рвущимся наружу почти ликующим пафосом откровения истины, она (постановка) «не только отличается от общепризнанных задач искусства», но или вообще противоположна им, или не имеет с ними ничего общего. Традиционная эстетика считала задачами искусства воспроизведение видимой действительности или создание неких идеальных образов и форм, выражающих субъективное отношение нашего духа к природе, и не предполагала никакого воздействия на нее. Соловьев же видит смысл нового этапа искусства (как высшей ступени человеческой жизни) в творческих (преобразовательно-преображающих) взаимоотношениях человека, природы и Бога. «Задача искусства в полноте своей, как свободной теургии, состоит, по моему определению, в том, чтобы пересоздать существующую действительность, на место данных внешних отношений между божественным, человеческим и природным элементами установить в общем и частностях, во всем и каждом, внутренние органические отношения этих трех начал» (352). Наблюдая современное, далекое от идеального положение, прежде всего, в отношениях человека к Богу, человека к природе, человека к себе подобным, Соловьев осмысливает эти отношения как внешние, не пронизанные теплом и светом взаимопреображающей любви, глубинной гармонией божественного замысла. Озаряемый внутренним светом Софии, он убежден, что главное назначение человека заключается в осознании им этой внутренней гармонии универсума в качестве сущностной предпосылки его истинного бытия и в личном участии в ее созидании, в установлении глубинных органических отношений между Богом, человеком и природой. Столетие назад эти идеи, фактически прояснявшие эсхатологический смысл бытия согласно хри-

стианскому миропониманию, практически не были услышаны. Только в начале нашего века крупнейшие символисты и религиозные мыслители смогли, да и то не во всей полноте, осознать их значение и пытались каждый на свой лад развить их или приблизить их реализацию. И лишь через сто лет после смерти русского философа начинает проясняться смысл его провидений, осознаваться масштаб и грандиозность сверхзадачи, поставленной им перед человечеством, балансирующим на грани самоуничтожения. Только сегодня, на рубеже третьего тысячелетия, наблюдая за всеми формами духовно-научных, технических, социально-политических, культурных и художественно-эстетических пульсаций общества, покрывающего нашу планету, мы можем сказать, что телеологизм концепции свободной теургии позволяет усмотреть в них некую осмысленность или, по крайней мере, совокупную антиэнтропийную закономерность.

Таким образом, эстетика крупнейшего русского философа, сформировавшаяся в период господства материалистических, позитивистских и начальных естественнонаучных представлений, явилась своего рода корректирующей реакцией на них могучего духовно озаренного сознания. В рамках христианского мировоззрения, после многих столетий схизмы вознесшегося над конфессиональным разделением, Вл.Соловьев, опираясь на опыт европейской духовно-научной традиции последних двух тысячелетий, попытался наметить глобальную перспективу выхода культуры и человеческой жизни в целом из прозреваемого им, да и многими мыслителями его времени, глобального кризиса. Суть его он видел в бездуховности, безрелигиозности и творческой анемии большей части общества; в однобоком увлечении материально-телесными, естественнонаучными и техническими приоритетами в ущерб духовным, религиозным, художественным. Опираясь на личный духовно-мистический опыт, он усматривал выход из экзистенциального кризиса на путях обновленного свободного *творчества* жизни самими людьми, осознанно обратившимися за божественной помощью в деле последней реализации замысла Творца и имеющими перед внутренним взором в качестве идеала Царство Божие. Соловьевым возрождалось и утверждалось на новом уровне основное откровение Нового Завета и раннего христианства о глубинном изначальном и грядущем единстве духовного и материального начал при их метафизическом равенстве в человеке и обществе. Провиденное им органическое всеединство божественного, человеческого и природного элементов должно в конечном счете привести к новому «неслитному соединению» духовного и материального начал, к идеальной и окончательной космической гармонии, которую человек призван начать осуществлять уже ныне своими руками. Главный критерий правильности движения по этому пути личностного, общественного и космического преображающего обновления Соловьев усматривал в эстетической сфере — в «ощутимой красоте» как показателе конкретной реализации чаемого единства духовного и материального, божественного и человеческого. В этом, пожалуй, на сегодня и заключается актуальный смысл эстетики русского философа, до сих пор еще до конца не осознанной, не понятой, не принятой.

Религиозная эстетика в XX в.

Один из крупнейших философов первой половины XX в. Николай Бердяев, во многом продолжавший и развивавший эстетику Вл. Соловьева, придерживался мистико-романтической ориентации. Среди главных (если не самой главной) тем его философии была концепция *творчества*, в которой он фактически довел до логического завершения витавшие в русской эстетике со времен Гоголя и достаточно четко прописанные уже Соловьевым идеи *теургии*. Проблему творчества Бердяев поставил в центр своей философии, а книгу «Смысл творчества» (1916) считал «самой значительной книгой своего прошлого». Смысл всей человеческой жизни Бердяев видел в творчестве, ибо только здесь человек может поистине уподобиться Богу, Богу-Творцу, высшему Художнику и достичь с Его помощью прорыва из земной «уродливой» жизни в высшую космическую «жизнь в красоте». До настоящего времени творчество наиболее полно реализовывало себя в искусстве. Однако его трагизм состоит в том, что оно не смогло осуществить своей главной задачи — теургической, застряло в земной реальности, вместо того чтобы выйти на уровень космического бытия.

Бердяев различал искусство языческое и христианское. Языческое (имеется в виду греко-римское) достигло классической завершенности форм в этом земном имманентном мире. Оно не знает никакого иного высшего мира и не стремится к нему. Напротив, христианское искусство — это искусство «трансцендентной тоски» по иному миру, «трансцендентного прорыва» в этот мир. Поэтому оно принципиально незавершенно в высшем смысле, ибо не достигает этого мира реально, но только указывает на него в своих символах. Оно символично в своей основе. Это искусство «может быть искуплением греха», в нем «повторяется Голгофская жертва», но в нем и им «творческий акт задерживается в мире искупления и поэтому становится трагическим», т. е. не достигает уровня космической теургии[31].

Огромным творческим потенциалом, по Бердяеву, располагала культура Возрождения, однако она не смогла реализовать его. Ее трагизм состоит в том, что она попыталась совместить несовместимое — классическую античность и мистическое христианство; искусство, полностью и идеально реализовавшее себя на земле; и искусство, устремленное к небу, тоскующее по нему, но не нашедшее адекватных выходов на космический уровень. «*Тайна Возрождения*, — констатирует Бердяев, — *в том, что оно не удалось*»[32]; ни возрождение античности, ни возрождение церковного христианского искусства. Вообще, убежден Бердяев, в искусстве невозможно никакое возвращение назад к уже пройденным этапам творчества.

Бердяев различал два основных типа художественного творчества — *реализм и символизм*. В реализме он видел крайнюю форму приспособления искусства к «миру сему», уродливому в своей основе. Поэтому реализм — это «наименее творческая форма искусства», а его предельная форма — натурализм уже вообще выходит за пределы творчества, так же как и академизм, омертвляющий когда-то бывшие живыми клас-

сические формы искусства. Настоящему творческому искусству всегда присущ символизм. Оно всегда в той или иной мере символично. Особенно искусство христианское (в широком смысле — искусство христианского ареала в целом), ибо оно творит символы мира иного. Поэтому высшего своего уровня искусство достигает в символизме, как направлении искусства второй половины XIX — начала XX в. Однако здесь же оно подходит и к пределу своих возможностей, к своему кризису. Символизм особо остро выявляет, согласно Бердяеву, трагизм художественного творчества. Символ — это «мост, переброшенный от творческого акта к сокровенной, последней реальности». Однако на путях искусства нельзя достичь высшей «реальности». В символизме художественное творчество перерастает себя и выходит за пределы искусства в традиционном смысле[33].

Творчество покидает сферу культуры и перетекает в само бытие, оно становится *теургией*, созидающей новое бытие. Бердяев дает свое четкое определение теургии, к которой эстетическое сознание православного мира тяготело практически на протяжении всей его истории. Его понимание теургии впитало в себя и концепцию «свободной теургии» Вл. Соловьева, и теорию и художественный опыт символистов[34], которых русский философ высоко ценил, как «жертвенных предтеч» и провозвестников «грядущей мировой эпохи творчества»[35]. «Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия сверхкультурна. Теургия — искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую... Теургия есть действие человека совместно с Богом, — богодейство, богочеловеческое творчество»[36]. Теургия, таким образом, понимается Бердяевым как принципиально новый этап духовно-материального развития человечества, объединяющий достижения традиционной религии, культуры, искусства на новом духовном уровне. При этом следует иметь в виду, что Бердяев в отличие от многих духовно ограниченных религиозных деятелей и его времени, и всего XX в. никогда не противопоставлял культуру и искусство Церкви и религии. Напротив, он усматривал их глубинное единство на всех этапах двухтысячелетнего бытия христианской культуры.

В статье «Утонченная Фиваида» (1910), посвященной творчеству Гюисманса, он с пафосом доказывает, что религия, церковь, культура, искусство, красота всегда были тесно и неразрывно связаны друг с другом. «Богатая культура, культура красивая и творческая связана кровно с христианской мистикой и символикой, с культом, с тем духом, который создал икону, зажег перед ней лампаду и воскурил ладан»[37]. Рационализм религиозных богословов и внецерковных философов, разделяющих и противопоставляющих религию и культуру, Церковь и искусство, иссушает религию и убивает культуру. Культура немыслима вне вселенской Церкви, как и последняя исторически сложилась только в теснейшем взаимодействии с культурой. Символизм культуры — это символизм Церкви. «Литургические красоты Церкви, католической и православной, должны были бы убедить в той истине, что между христианской религией и культурой существует не антагонизм и противоречие, как теперь любят говорить, а глубокая связь и причинно-творческое соотношение.

Св. Франциск Ассизский — христианская религия, аскетическая святость, но св. Франциск Ассизский и культура, мировая культура и красота, от него пошло раннее итальянское Возрождение. <...> Культура в своем цветении всегда символична, полна знаками иного, потустороннего, она зарождается в храме и из храма идет в мир»[38].

В символизме культуры и искусства, в символизме, как художественном движении своего времени, Бердяев видел начало пути к теургическому искусству будущего. Это искусство будет «имманентно-религиозным» искусством, т. е. искусством, изнутри пронизанным обновленным религиозным духом. «Ибо последние глубины всякого подлинного искусства религиозны», но это не означает, что искусству можно навязать извне религиозную идею или «тенденцию». Художественно творчество не может быть «намеренно религиозным». Подобное искусство будет столь же мертвым, как и искусство с общественной или моральной «тенденцией». Только «мертвая реставрация» чувствуется в религиозной живописи В. Васнецова. Религиозное искусство в его средневековом смысле невозможно реанимировать. «Светское, свободное искусство должно имманентно дойти до религиозных пределов». Именно в этом смысле Бердяев видит религиозный смысл в искусстве Ибсена и Бодлера, но отказывает в нем Вагнеру. Теургическое искусство будет свободно от каких-либо внешне навязанных норм этого мира, в том числе и религиозных. Теургия — это предел внутренних духовных устремлений художника, его органическое стремление к раскрытию в творчестве религиозно-онтологического смысла сущего. В ней реализуется предельно возможная для человека свобода творчества, как «совместного с Богом продолжения творения. Теург в соединении с Богом творит космос, красоту как сущее. Теургия и есть призыв к религиозному творчеству. В теургии христианская трансцендентность претворяется в имманентность и через теургию достигается совершенство». Теургия осуществляется не только в сфере искусства, но искусство — один из главных путей к ней. «Теургическое искусство — синтетическое и соборное, это некое неведомое еще, нераскрытое пан-искусство», «универсальное делание», охватывающее природу и культуру с ориентацией на божественную сферу[39]. Таким образом, в философии Бердяева теургия предстает тем путем грядущего совершенствования человечества, на котором через сознательное и органичное слияние человеческого творчества с религией будет достигнута изначальная гармония тварного мира с Богом, нарушенная грехопадением человека. Будет реализовано в космическом масштабе то антиномическое умонепостигаемое единство трансцендентного и имманентного, которое пока было осуществлено только в Богочеловеке, как прообразе грядущего спасения всего человечества. Теургия у Бердяева — это новая форма эсхатологических чаяний человечества XX в. Проблему искусства как теургии Бердяев считал преимущественно русской проблемой и именно с теургией связывал грядущее «славянско-русское возрождение». «В художнике-теурге осуществится власть человека над природой через красоту. Ибо красота есть великая *сила* и она мир спасет»[40].

Ставшая почти сакраментальной формула Достоевского не давала покоя, как мы могли убедиться и в этом тексте, нескольким поколени-

ям русских религиозных мыслителей, хотя под красотой каждый из них имел в виду по-своему осмысленные характеристики одухотворенного универсума, в котором человечество займет главное после Бога место. В том, что человечество находится именно на пороге такого перехода в некий новый космический эон своего бытия, Бердяева убеждает и опыт современного ему искусства, особенно такие движения в нем, как декадентство, кубизм, футуризм, символизм. В 1918 г. он издал сборник своих ранее написанных статей, посвященных современному состоянию искусства, под программным названием «Кризис искусства». Проанализировав творчество Пикассо (кубистические работы), футуристов (и манифесты Маринетти), «Петербург» Белого и некоторые другие произведения и тенденции в современном искусстве, Бердяев пришел к интересным культурологическим выводам, которые уже выходят за рамки темы данной главы и будут рассмотрены мной далее в другом контексте[41]. Здесь имеет смысл только указать, что во всех новейших направлениях искусства он видел признаки глобального кризиса искусства в том традиционном виде, как его понимала новоевропейская эстетика, — искусства, как выразителя или создателя красоты в чувственно воспринимаемых формах. Причину этого он усматривал в том, что мы сегодня именуем научно-техническим прогрессом, а Бердяев называл «машинизацией и механизацией». Они реально вершат дематериализацию бытия, ведут к «распылению плоти мира», отражая какой-то грандиозный космический процесс, участниками и свидетелями которого мы являемся. Естественно, что в этой ситуации не приходится говорить о чувственно воспринимаемом «покрове красоты» в дематериализующемся мире, и современное искусство в лице кубизма и футуризма ярко подтверждает это. Теургическое творчество предполагает какой-то иной, видимо, более духовный уровень красоты, представить который нам сейчас вряд ли возможно.

Наиболее последовательно и глубоко русская религиозная эстетика была разработана в первой трети нашего столетия главными представителями *неоправославия* о. Павлом Флоренским и о. Сергием Булгаковым. Их философию искусства я рассматриваю в следующей главе, специально посвященной неоправославной эстетике.

В XX в. на философию Вл.Соловьева активно опирались в своих духовно-эстетических исканиях русские символисты и, может быть, наиболее последовательно Андрей Белый и Вячеслав Иванов. Последний, в частности, был убежден, что символизм находится в прямом взаимоотношении с религиозным творчеством, ибо цель символического искусства теургична. Оно призвано не просто обозначать нечто, но «прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей». Художник своей чуткой душой улавливает сущность вещи или явления и помогает ей прорваться сквозь кору вещества. В этом случае он становится «носителем божественного откровения». Однако на собственно символистской концепции искусства В. Иванова я подробно останавливаюсь в главе о символизме (гл. 3). Здесь же мне хотелось бы только указать на некоторые наиболее общие идеи его культурологии, непосредственно вытекающие из его религиозного мировоззрения.

В знаменитой «Переписке из двух углов» с Михаилом Гершензоном

(1920), который образно представлял современную культуру свисающей «лохмотьями с изможденного духа», Иванов выступает апологетом культуры, предлагает свою религиозно одухотворенную культурософскую концепцию. Культура представляется ему отнюдь не мертвой равниной, покрытой развалинами и руинами, или полем, усеянным костями. В его понимании, это *живая память*, сохраняющая «нечто воистину священное»; память о культе предков, от которых она берет свое начало, о сокровенных истинах, постигнутых ими. Она «есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях. Живая вечная память, не умирающая в тех, кто приобщается этим посвящениям!» (III, 395)[42]. Эта память стимулирует в приобщенных к «инициациям» отцов, т. е. в личностях, активно действующих в культуре, творческую энергию, побуждая их на новые творческие свершения. Культура — активный динамический созидательный процесс. Декадентами считает Иванов тех представителей культуры, которые ощутили себя последними в ее ряду и с ностальгией смотрят в прошлое, не имея сил к новому творческому порыву. Декаданс — это «омертвелая память, утратившая свою инициативность» (396).

Более чем через десять лет уже в Италии в письмах к Дю Босу и Александру Пеллегрини Иванов уточнил и развил свое понимание культуры. Отделив понятие культуры от цивилизации, под которой он имел в виду «все относящееся к учреждениям и обычаям», он определяет ее как последовательность больших циклов всемирной истории, основывающихся на «непрестанном действии врожденной памяти, посредством которой Нетварная Премудрость учит человечество обращать средства вселенской разлуки — пространство, время, инертную материю — в средства единения и гармонии, и тем осуществлять предвечный замысел Бога о совершенной твари. Всякая большая культура, поскольку она — эманация памяти, воплощает важное духовное событие, а воплощение такое является актом и аспектом откровения Слова в истории: вот почему всякая большая культура есть не что иное, как многовидное выражение религиозной идеи, образующей ее зерно» (431). Культура, таким образом, включающая в себя и искусство на правах одной из существенных частей, является духовно-материальным, доступным человеческому восприятию откровением Логоса в формах, адекватных тому или иному историческому этапу. Распад религии и угасание конкретного этапа культуры свидетельствуют об истощении духовно-исторической памяти. Только христианская религия, которую Иванов считает абсолютной, способна воскрешать «онтологическую память» ушедших цивилизаций. Именно поэтому «христианская культура (т. е. культура греко-латинская в своих двух видах — Востока и Запада) естественно обретает характер вселенский» (там же). Со ссылкой на Юстина Философа, одного из первых христианских мыслителей[43], Иванов считает целью «гуманистической христианской культуры» духовное переосмысление и освоение ценностей всех предшествующих нехристианских культур, как частично предвосхищавших грядущую полноту вселенской (=христианской) культуры. Этот процесс активно развивается под воздействием божественного Разума, божественной Любви и Памяти, понимаемой как «вселенский Анамнезис во Христе»,

и завершится, «когда наступит окончательное торжество христианской соборности» (445).

Категория *соборности*, возникшая еще в религиозной историософии славянофильства[44], заняла видное место в культурологии В. Иванова. Четко определил и объяснил это понятие он в статье «Легион и соборность» (1916), уже в заглавии выразив его сущность. Если легион — это коллективное единство людей, образованное путем их обезличивания, то соборность предполагает диаметрально противоположное отношение. Она не только не обезличивает людей, но, напротив, способствует максимальному проявлению личностных начал, их оптимальному развитию при свободном объединении в духовной целостности собора единоверцев. Это «такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголанным, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разно, но слово каждой находит отзвук во всех, и все — одно свободное согласие, ибо все — одно Слово» (260). Соборность — не данность, но «заданность», ибо в полном виде она еще никогда не осуществлялась на земле, однако в частных проявлениях мы нередко обнаруживаем ее в тех или иных феноменах христианской жизни и культуры. В соборности Иванов усматривал высшую ступень чаемого «человеческого общежития» (261).

«Вечная Память» (как священно-историческая память) и «Память Предвечная» (как воспоминание — ἀνάμνησις — «о довременном созерцании божественных Идей») в совокупности обозначаются Ивановым как Память. Именно она, как соборная и священная энергия, лежит в основе культуры в целом и личного творчества в частности. С ее помощью художник проникает в природу вещей, в сокровенный смысл универсума (см.: 92-93).

В собственно эстетическом плане Иванов развивал идеи христианского платонизма, которые наиболее лаконично и строго изложил в одной из последних работ — в статье «Forma formans e forma formata» (1947) (III, 675-682). Под forma formans («формой зиждущей») он понимал сущность или идею вещи, «действенный прообраз творения в мысли Творца», некий «канон или эфирную модель» будущего произведения, которое он здесь именует как forma formata («форма созижденная»). Forma formans — это некая энергия, проникающая сквозь все границы и действующая, в частности, и в художнике как творческая энергия. Чем ближе forma formata к forma formans, тем совершеннее произведение искусства, тем оно выше поднимает воспринимающего его к сущностным первоосновам.

В 1936 г. по-французски, а в 1937 г. — по-русски в Париже была опубликована книга известного русского искусствоведа Владимира Вейдле (1895-1979), покинувшего Россию в 1922 г., «Умирание искусства», в которой сформулирована позиция православного мыслителя, профессионально знавшего и любившего искусство, но в целом негативно относившегося к эстетике и эстетическому. Для Вейдле *эстетическое* — это «непозволительно поверхностное» отношение, а *эстети-*

ка — наука, получившая свое имя «в ознаменование смерти последнего стиля» в искусстве, не имеющая никаких законов (156, 201)[45]. Профессионалу эстетику трудно понять истоки подобного заблуждения у человека, глубоко чувствовавшего искусство, но не об этом речь в данной работе. В контексте нашего исследования Вейдле интересен именно своим проникновением в суть искусства, художественного творчества с позиции православно ориентированного ученого первой половины XX столетия.

Собственно концепция его книги, высказанная и в ряде других работ, сводится к тому, что он (как и многие другие мыслители начала века) ощутил глубокий кризис (и даже не просто кризис, а *умирание*!) искусства, процветавшего, как минимум со времен греческой античности. Начало этого кризиса он усматривает еще в конце XVIII — начале XIX в., прежде всего, у романтиков, а его завершающую стадию — в искусстве и литературе первой трети XX в., в многочисленных авангардистских направлениях и у большинства крупных писателей типа Джойса, Пруста, Кафки и др. Суть кризиса сводится к тому, что со времени Просвещения в культуре стали нарастать научно-технические, рассудочно-рационалистические тенденции, вытеснявшие постепенно веру и религиозное сознание из нее и душ человеческих, а соответственно и из искусства. Началось постепенное разрушение самой сердцевины художественного творчества — «разлад смысла и форм, души и тела в искусстве, разлад личности и таланта в жизни, в судьбе художника» (86). Искусство, начиная с романтизма, стало утрачивать стиль — свою сущность и основу, в понимании Вейдле.

Стиль в искусстве осмысливается им как некое внешнее выражение глубинной сущности художественного творчества, его души. Он надличен, но имманентно присущ внутреннему миру каждого художника той или иной эпохи, это глубинное «предопределение» его творчества. «Стиль есть такое общее, которым частное и личное никогда не бывает умалено. Его не создает отдельный человек, но не создается он и в результате хотя бы очень большого числа направленных к общей цели усилий; он — лишь внешнее обнаружение внутренней согласованности душ, сверхразумного духовного их единства; он — воплощенная в искусстве соборность творчества. Когда потухает соборность, гаснет стиль, и не разжечь его вновь никакою жаждой, никаким заклятием» (87). Соборность же, как мы видели и в данной работе, в русской религиозной философии искусства непосредственно связана с религиозным сознанием, верой, составляет одну из сущностных характеристик искусства. И Вейдле именно в этом смысле употребляет понятие соборности.

Утрата искусством стиля и его кризис и умирание в век научно-технического прогресса, господства рационализма, механицизма, разрыва человека с природой (все это Вейдле обозначает термином *цивилизация,* противопоставляя его культуре) связаны с утратой в конечном счете религиозной веры, религиозного миропонимания и мироощущения. «Рассудок убивает искусство, вытесняя высший разум, издревле свойственный художнику». Настоящее полноценное искусство, по его глубокому убеждению, внутренне всегда теснейшим образом связано с религией и религиозно в своей основе, «потому что художественный опыт

есть в самой своей глубине опыт религиозный, потому что изъявления веры не может не заключать в себе каждый творческий акт, потому что мир, где живет искусство, до конца прозрачен только для религии» (158). Даже основные понятия для глубинного истолкования искусства, убежден русский искусствовед, коренятся в религиозной мысли. Среди них на первом месте он упоминает *преображение, воплощение, таинство, антиномическую целостность, чудо.* Описываемые ими феномены присущи как религии, так и искусству, хотя, как правило, они не тождественны. Искусство и религия «соприродны» в своей основе, «логика искусства есть логика религии», но они не подменяют в культуре друг друга, а дополняют и укрепляют. В Новое время далеко не все гениальные художники были религиозны в узкоцерковном понимании, но они творили все еще в мире, пронизанном «тайной религией», «подлинно человеческом, управляемом совестью». «Художник, пусть и неверующий, в своем искусстве все же творил таинство, последнее оправдание которого религиозно. Совершению таинства помогало чувство стиля, чувство связи с миром и людьми. Таинство может совершаться и грешными руками; современное искусство разлагается не потому, что художник грешен, а потому, что, сознательно или нет, он *отказывается совершать таинство*» (160). Отсюда рассудочность, отказ от художественного вымысла, замена жизненности механицизмом, утрата ощущения чуда в процессе творчества, потеря дара видеть вещи и явления в их первозданной целостности, в их глубинной таинственности, формализм в современном искусстве. Все это и является в глазах православного ученого главными признаками *умирания искусства.*

Естественно, что многие художники уже в XIX в. ощутили симптомы этого пагубного для искусства и культуры процесса и начали, как могли, с ним бороться. Однако, утратив высочайший уровень религиозности, на каком несомненно находится христианство, многие из них пытались и пытаются доныне обрести спасительный для искусства религиозный опыт в древних примитивных верованиях и религиях, в примитивизме народного быта и искусства, еще не оторвавшегося от истинной культуры, наконец, в детском мировидении. Вейдле позитивно расценивает эти попытки, но не понимает, зачем надо обращаться от более высокого и совершенного духовного опыта, который дало миру христианство, к его первобытным и примитивным формам. Спасение искусства, если оно возможно, считает он, не позади, а впереди. Современное «искусство — не больной, ожидающий врача, а мертвец, чающий воскресения. Оно восстанет из гроба в сожигающем свете религиозного прозрения или, отслужив по нем скорбную панихиду, нам придется его прах предать земле» (161).

Таким образом, в понимании сущности искусства Вейдле, видимо, сам не зная того, приходит фактически к тому же заключению, что и живший за столетие до него А. М. Бухарев. Правда, последний еще не догадывался ни о каком глобальном кризисе и тем более об умирании искусства. Проблема смерти искусства с середины XX в. стала популярной в искусствоведческих и эстетических дискуссиях самого высокого уровня. Однако, концепции православных ученых не нашли в них никакого отражения. Близкие к ним идеи высказывались, пожалуй, только мыслителями неотомистской ориентации.

Романтически-христианскую позицию в культурологии и эстетике занимал известный религиозный мыслитель И. А. Ильин (1883-1954), вынужденный в 1922 г. покинуть Россию, до прихода к власти нацистов живший в Германии, а затем — в Швейцарии. Его культурологo-эстетическая концепция во многом также явилась продолжением линии, намеченной еще Бухаревым. В своих многочисленных культурологических и эстетических работах он разрабатывал общую теорию христианской культуры, уделяя особое внимание месту искусства и художника в ней. Под *культурой* он понимал организацию человеческой жизни, на основе внутренних, глубинных, органических принципов бытия, «на путях живой, таинственной целесообразности», постигаемой углубленной в созерцание творческой душой. «Культура творится изнутри, она есть создание души и духа» (308)[46]. Он отличал ее от цивилизации как чисто внешней, поверхностной организации жизни на принципах бездуховной науки и техники. «Христианская культура» — это культура, основанная на «принятии мира» и на «духе христианства», который Ильин определяет как «дух овнутрения, дух любви; дух молитвенного созерцания, дух живого органического содержания; дух искренней насыщенной формы; дух совершенствования и предметного служения делу Божьему на земле» (312).

Задача создания христианской культуры была поставлена почти две тысячи лет назад, но до сих пор не решена, и ее решение — цель будущих поколений христиан. Культура творится людьми, воспринявшими от Духа Христа «дух творческой силы». Искусство занимает в христианской культуре, как и в культуре вообще (Ильин признает существование и нехристианских культур — буддийской, мусульманской и др.), одно из видных мест наряду с «наукой, государством и хозяйством». В процессе «художественного созерцания», «художественной медитации» художник проникает в главные тайны бытия, постигает «природу Бога, мира и людей» и воплощает обретенный духовный опыт в новой реальности — своем произведении искусства. Художник — медиум, посредник между зрителем и глубинными тайнами бытия, которые он находит в глубине своей души. Через художника «*про-рекает себя Богом созданная сущность мира и человека*», «мировая тайна» (245). Искусство поэтому — «художественное тайноведение». Особый акцент Ильин делает на *художественности* искусства, понимая под ней *единство созерцательной способности и художественного таланта*. Порознь они не дают настоящего произведения искусства. Большую роль в искусстве играет «закон экономии», суть которого сводится к предельной *точности* (Ильин использовал здесь любимый термин Пушкина, в котором видел художника в полном смысле слова и посвятил анализу его творчества ряд работ) выражения художественными средствами медитативного опыта.

Настоящее «искусство есть *служение и радость*» (243), ибо истинный художник всегда ощущает себя призванным на великое вдохновенное служение, предстоящим перед Богом и великой Тайной. Его творчество свободно и руководствуется только «художественной необходимостью». И когда его душа «дострадается» «до одоления и озарения», он испытывает огромную радость творчества (244).

В контексте религиозной философии искусства нельзя не упомянуть и известного подвижника духа в русской культуре архиепископа Иоанна Сан-Францисского (по рождению — князя Дмитрия Алексеевича Шаховского) (1902-1989). Выброшенный революционной волной из России в ранней юности он уже на Западе сложился как русский поэт, религиозный мыслитель, проповедник и страстный борец за возрождение русской духовности. Как и все уже упоминавшиеся здесь представители религиозной эстетики, он убежден в высоком назначении искусства, и русского, прежде всего; именно — в посреднической функции искусства между земным и небесным мирами. «Русское сознание питается правдой, лежащей в основе мироздания. Эта правда отражается в произведениях чистого искусства и в подвиге чистой веры» (510)[47], — писал он. Под «чистым искусством» он понимал искусство, создаваемое с помощью «чистого разума», имея в виду, естественно, как он подчеркивал сам, не кантовское понятие, но «разум, стоящий на коленях перед Богом, разум, воспевающий и прославляющий Творца... Разум, умирающий в Творце, воскресающий в Нем, разум *гимнологический* или *гимнический*, повенчанный с глубиною сердца небесным браком, единством воли и откровений...» (181). Этот «разум» вл. Иоанн видит у А. К. Толстого, Достоевского, Лескова, Хомякова, Вл. Соловьева, Шмелева. Именно он не позволяет искусству погрязать в мелочах плотской жизни, но выводит его к «реализму духа», который в свою очередь ведет «к освящению плоти мира, к уничтожению «жала» греха и смерти силой Христовой» (188). Предназначением искусства поэтому и его «практикой» является «тайнозрение, тайнослышание, передача глубинного смысла жизни тем, кто его не видит» (183). Будучи сам поэтом, вл. Иоанн особо остро всматривался в русскую поэзию. Идеалом здесь для него был А. К. Толстой, автор «Иоанна Дамаскина», и на все искусство он смотрел сквозь призму поэзии, которая представлялась ему «исканием и нахождением высшей жизни, доступной человеку», «тихим чудом», «высшим цветением человека в мире» (524).

«Поэт «милостью Божьей», — писал вл. Иоанн, — имеет власть превращать воду человеческих слов в вино, а это вино обращать в кровь Слова. Таково высшее назначение поэзии, ее смысл *евхаристический.* Поэзия есть возвращение человека к началу вещей. Поэзия есть гимнологическое преодоление всех стершихся силлогизмов и словесных обозначений, переставших открывать мир... В ней является само *бытие* , которое более ценно, чем все то, что может быть им выражено. Она есть перископ, выдвинутый из этого мира, рентген и радар, лазерный луч, тончайшая и острейшая стрела духа, проходящая чрез все предметы мира, не убивая их, а оживляя» (524).

Религиозная эстетика, находившаяся вроде бы на периферии культурных движений России XIX-XX вв., четко и ясно выразила многие сущностные проблемы духовной культуры своего времени, да и культуры в целом. Сегодня было бы наивным говорить о прямом воздействии эстетической мысли на искусство или обратно. Естественно, что эти сферы культуры связаны между собой более тесно, чем другие или с другими, но и их корреляции в достаточной мере опосредованы и оп-

ределяются скорее общим полем культуры своего времени, чем непосредственными влияниями. Тем не менее можно заметить, что проблемы, поднятые эстетической мыслью, в трансформированном виде нашли свое воплощение и в русском искусстве XIX — XX вв.

Если как-то предварительно обобщить приведенные здесь материалы русской религиозной эстетики, то мы увидим несколько наиболее рельефных идей, так или иначе звучавших у многих из упомянутых авторов последних полутора столетий.

1. Ощущение или даже ясное понимание глубинного родства искусства и религии; искусства и внеземной духовной сферы; усмотрение сути искусства в выражении (явлении, презентации) объективно существующего духовного мира; констатации реальности контакта художника с этим миром в процессе художественного творчества.

2. Осознание драматического разлада между эстетическим и этическим, эстетическим и религиозным сознанием, и мучительные попытки преодолеть его на теоретическом или на творчески-практическом уровнях. Характерно, что особо остро его чувствовали именно практики — писатели и художники.

3. Напряженные поиски духовного, преображающего начала в культуре и искусстве — также, как на теоретическом, так и на художественном уровнях (в процессе собственного творчества).

4. Теургия, как выведение художественного творчества за пределы собственно искусства в жизнь, преобразование самой жизни по эстетическим и духовным законам творчества, опирающегося на божественную помощь.Для русской религиозной культуры характерно, что эти, как и связанные с ними и вытекающие из них проблемы, глубоко прочувствованные и сформулированные в русле религиозного или философско-религиозного сознания, имели, как правило, ясно направленную земную ориентацию. Основной акцент делался не столько на возведении человека с помощью искусства в высшие духовные сферы бытия, что было характерно, например, для византийско-древнерусской эстетики, и что, как мы видели, хорошо знает и религиозная эстетика рассматриваемого периода, а на выявлении или решении коренных проблем культуры, искусства и обыденной человеческой жизни, на преобразовании и преображении ее по эстетическим законам (понимаемым, естественно, не всеми адекватно и одинаково), имеющим духовно-космическое происхождение.

Примечания

[1] «Выбранные места из переписки с друзьями» и другие работы позднего Гоголя здесь цит. с указанием в скобках страницы по изданию: *Гоголь Н.В.* Духовная проза. М., 1992.

[2] В «Авторской исповеди» (1847) он писал: «Исповедь человека, который провел несколько лет внутри себя, который воспитывал себя, как ученик,..» (286).

[3] Творения А. М. Бухарева цитируются по изданию: *Архимандрит Феодор (А. М. Бухарев).* О духовных потребностях жизни. М., 1991.

[4] Подчеркну еще раз, что в XIX в. «поэтом» часто называли не только собствен-

но поэтов, но и писателей-беллетристов, представителей «изящной словесности» (schöne Kunst), понимая под «поэзией» художественное творчество, в отличие от любой другой работы, связанной с писанием текста.

[5] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С. 243-256; также — главу 5 раздела «ВИЗАНТИЯ» настоящей книги.

[6] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 14. М., 1976. С. 100.

[7] Здесь Достоевский цитируется по изданию: *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М., 1973.

[8] Здесь и далее тексты К. Леонтьева цитируются по изданию: *Лентьев К.* Собр. соч. Т. 8. Критические статьи. М., 1912.

[9] Леонтьев о романе «Война и мир»: «И несмотря на то, что граф довольно «тенденциозно» и *теофилантропически* порицает войну, то сам, то устами доброго, но вечно растерянного Пьера, он все-таки до того правдивый художник, что читателю очень легко ни его самого, ни Пьера не послушаться и продолжать взирать на войну, как на одно из высших идеальных проявлений жизни на земле, несмотря на все частные бедствия, ею причиняемые. (Бедствия постоянно, — заметим кстати, — сопряженные для многих и с такими особыми радостями, которых мир не дает!). А это в наш век далеко еще не излеченного помешательства на «всеобщем утилитарном благоденствии» — великая политическая заслуга!» (236).

[10] Речь идет о его известном культурологическом труде «Россия и Европа» (СПб, 1871), в котором он изложил теорию десяти основных исторических типов культуры, показав, что «романо-германский» тип миновал этап своего расцвета и разлагается. Он предвидит новый культурный тип, который только начинает складываться — славянский. Интересно, что А. Тойнби в нашем столетии уже знает этот тип культуры и обозначает его как «православный». В своих «Записках отшельника» Леонтьев уделил большое внимание этой историософской концепции Данилевского в связи с полемикой с ним Вл. Соловьева. Он полностью согласен с Данилевским, что «романо-германский государственно-культурный мир разлагается,по крайней мере, в антихристианской среде своей»; что необходим «новый культурный тип»; также отчасти уповает на то, что это будет славянско-православный тип и в то же время сомневается: «...можно все-таки иногда усомниться в том: *мы ли — славяне*, способны дать истории *истинно новый* культурный тип, или надо ждать его *позднее* из обновленного Китая или пробужденной Индии?» *(Леонтьев К.* Избранное. М., 1993. С.203, 222).

[11] Там же. С. 201.

[12] «Русский вестник». 1903. № 6. С. 417.

[13] Там же. С. 419.

[14] Трактат «Что такое искусство?» цитируется по: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. Т. 30. М., 1951.

[15] Подробнее см.: *Бычков В.В.* AESTHETICA PATRUM. Т. 1. С. 154-181.

[16] Нельзя удержаться, чтобы не привести хотя бы один пример парадоксальных суждений великого писателя: «Только благодаря критикам, восхваляющим в наше время грубые, дикие и часто бессмысленные для нас произведения древних греков: Софокла, Эврипида, Эсхила, в особенности Аристофана, или новых: Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира; в живописи — всего Рафаэля, всего Микель-Анджело с его нелепым «Страшным судом»; в музыке — всего Баха и всего Бетховена с его последним периодом, стали возможны в наше время Ибсены, Метерлинки, Верлены, Малларме, Пювис де Шаваны, Клингеры, Бёклины, Штуки, Шнейдеры, в музыке — Вагнеры, Листы, Берлиозы, Брамсы, Рихарды Штраусы и т. п., и вся та огромная масса ни на что ненужных подражателей этих подражателей» (125). Несомненно, что многие из апологетов II-III вв., если бы им привелось воскреснуть сегодня, двумя руками подписались под подобными сентенциями русского писателя, которого, кстати, можно упрекать

в чем угодно, только не в невежестве. Уже из приведенного перечня имен видно, что он был хорошо осведомлен о самом современном искусстве.

[17] Интересно отметить, что за эту «космополитическую» религиозность Толстой был отлучен от православной Церкви и его идеи практически не разделялись тогда никем. Однако полвека спустя, в послевоенной Европе появилось религиозно-общественное движение «Фоколары», возглавляемое Кьярой Любич, получившее сегодня широкое распространение во всем мире, в том числе и в России, которое основывается на принципах космополитической христианской любви, близких к тем, которые в конце прошлого века проповедовал Лев Толстой. Идеи русского писателя вряд ли были известны основательницам Движения — группе европейских девушек, напуганных второй мировой войной. Новую форму религиозного сознания, охватившего широкие массы человечества только во второй половине XX в., русский писатель и мыслитель ощутил еще в конце XIX столетия.

[18] О религиозно-этических взглядах Толстого см.: О религии Льва Толстого. Сб. 2. М., 1912; *Галаган Г. Я.* Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания. Л., 1981.

[19] Подробнее см.: гл. 2 данного раздела, а также: *Bychkov V.* The Aesthetic Aspect of Sophiology in Russian Culture at the Turn of the Twentieth Century // Cultural Discontuity and Reconstruction the Byzantino-Slav and the Creation of a Russian national Literature in the nineteenth century. Oslo, 1997. P.46-62.

[20] См.: гл. 3 данного раздела.

[21] См.: гл. 2 данного раздела.

[22] См.: Сборник статей о В. Соловьеве С. Булгакова, В. Иванова, князя Е. Трубецкого, А. Блока, Н. Бердяева, В. Эрна. Брюссель, 1994 (Перепечатка сб. М., 1911); *Трубецкой Е.* Миросозерцание Вл. С. Соловьева. М., 1913. Т. 1-2; *Соловьев С. М.* Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель, 1977; *Лосев А.* Владимир Соловьев и его время. М., 1990; *Wenzler L.* Die Freiheit und das Böse nach Vladimir Solov'ev. München, 1978 (с подробной библиографией: S. 393-456).

[23] Работы Соловьева цитируются с указанием в скобках тома и страницы по изданию: Собрание сочинений *В.С.Соловьева*. Тт. I-XII. Брюссель, 1966-1970.

[24] Подробнее о софийности этого процесса см. ниже: гл. 2.

[25] Подробнее см.: *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 76 и далее; 273 и далее; 378 и далее.

[26] Сегодня этот процесс обозначается в науке, как энтропия, а прекрасное представляется показателем антиэнтропийности космогенеза (См. подробнее: *Самохвалава В. И.* Красота против энтропии. М., 1990).

[27] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Духовное как эстетическое credo Василия Кандинского // Литературное обозрение. № 3-4. 1992. С. 83 и далее; также: главу 4 данного раздела.

[28] «Отражение» здесь Соловьев понимает не как «отображение», т. е. не в эстетическом смысле, а в буквальном — как отражение атаки, отталкивание, противодействие, противо-положение.

[29] Подробнее о богословии иконы св. Иоанна Дамаскина см. гл. 6 раздела «ВИЗАНТИЯ»; также: *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. С. 162-171.

[30] Подробнее см.: *Бычков В.В.* AESTHETICA PATRUM. Т. I. С. 190-199.

[31] *Бердяев Н.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Собр. соч. Т. 2. Paris, 1985. С. 264-266; 272-273.

[32] Там же. С. 270.

[33] Там же. С. 273-276.

[34] См. подробнее гл. 3 данного раздела.

[35] *Бердяев Н.* Смысл творчества. С. 277.

[36] Там же. С. 283.
[37] *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С.363.
[38] Там же.
[39] *Бердяев Н.* Смысл творчества. С. 284-285.
[40] Там же. С. 286.
[41] Подробнее см. гл. 4 данного раздела.
[42] Сочинения Вяч. Иванова цитируются с указанием в скобках тома и стр. по изданию: *Иванов В.* Собрание сочинений. Тт. I-IV. Брюссель, 1971-1987.
[43] Подробнее см.: *Бычков В. В.* AESTHETICA PATRUM. Т. I. С. 54-55; *Сидоров А. И.* Курс патрологии. Возникновение церковной письменности. М., 1996. С.153 и далее.
[44] В русской религиозной философии этот термин впервые ввел А. С. Хомяков, обозначив им идею православного церковного единства верующих в Церкви при сохранении их личностной свободы (см.: *Хомяков А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1900. С. 312).
[45] Книга Вейдле цитируется по изданию: *Вейдле В. В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996.
[46] Произведения Ильина цитируются по изданию: *Ильин И. А.* Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. М., 1993.
[47] Сочинения владыки Иоанна цитируются по изданию: Архиепископ *Иоанн Сан-Францисский (Шаховской).* Избранное. Петрозаводск, 1992.

Глава 2

Эстетика неоправославия

В этой главе рассматриваются проблемы или их аспекты, концепции и теории русской религиозной эстетики первой половины XX в., которые возникли и сформировались в лоне православного сознания, но в силу некоторых нетрадиционных для русского православия поворотов, формы рассмотрения или выводов, сделанных на их основе, до сих пор не стали достоянием официальной доктрины русской православной церкви. Наиболее дискуссионными в этом плане остаются многие богословско-философские взгляды о. Павла Флоренского, о. Сергия Булгакова, проблемы софиологии, теургии, имяславия и др. В связи с этим я счел необходимым посвятить эстетическим аспектам этого явления, которое я по аналогии с неотомизмом назвал неоправославием, отдельную главу.

Эстетическое измерение бытия

Существенный вклад в развитие религиозной эстетики и философии искусства внес о. Павел Флоренский, уделивший им в своих многочисленных работах много внимания[1]. Рассуждая об «эстетичности» К. Н. Леонтьева, он четко сформулировал свою эстетическую позицию: «Таким образом, для К. Н. Леонтьева «эстетичность» есть самый общий признак; но для автора этой книги, он — самый глубокий. Там красота — лишь оболочка, наиболее внешний из различных «продольных» слоев бытия; а тут — она не один из многих продольных слоев, а сила, пронизывающая *все* слои ***поперек***. Там красота далее всего от религии, а тут она ***более*** всего выражается в религии. Там жизнепонимание атеистическое или почти атеистическое; тут же — Бог и есть Высшая Красота, чрез причастие к Которой все делается прекрасным ... И, тогда как у Леонтьева красота почти отождествляется с геенной, с небытием, со смертью, в этой книге красота есть Красота и понимается как Жизнь, как Творчество, как Реальность»[2]. Здесь не место вступать в полемику с о. Павлом по поводу его в общем-то не совсем точной оценки «эстетизма» Леонтьева, но и не указать на это нельзя. Трагизм жизненной и теоретической позиции Леонтьева, как мы видели[3], состоял как раз в том, что он ясно сознавал, что эстетическое, с одной стороны, несовместимо с религиозным чувством, а с другой — хорошо видел, что самая

жизнь человеческая невозможна без и вне эстетического. Однако нас интересует понимание эстетического самим Флоренским, и оно выражено здесь предельно открыто и однозначно.

При таком, в общем-то нетрадиционном для новоевропейского сознания понимании эстетического естественно ожидать и столь же нетрадиционный взгляд на искусство, необычную для западноевропейской культурной традиции философию искусства. И анализ богатого духовного наследия П. А. Флоренского убеждает, что эти ожидания не беспочвенны. Собственно необычной и нетрадиционной философия и эстетика русского религиозного мыслителя представляются только в свете западноевропейского мышления, которое господствует сегодня в науке. В поле же той культуры, ярким представителем которой в начале нынешнего столетия был Флоренский, его мировоззрение в основных своих положениях отнюдь не выходило за традиционные рамки, но внутри них *развивало* отдельные положения православной доктрины, подводя под них фундамент и западноевропейской культуры, и науки.

Флоренский был ярким представителем, а во многом и последним теоретиком двухтысячелетней восточноевропейской ветви культуры, имеющей свое начало в античной Греции и дошедшей через раннее христианство, Византию и Древнюю Русь до XX столетия в русле православной культуры. Именно на многовековых религиозных, философских, эстетических традициях православия и основывается философия искусства Павла Флоренского, его собственно уже *неоправославная эстетика.*

Однако, чтобы правильно понять и представить ее, трудно обойтись без рассмотрения некоторых более общих философско-богословских и культурологических концепций крупнейшего представителя русского духовного ренессанса первой половины нашего столетия[4]. Ясно, что здесь не место подробно говорить о них, поэтому я ограничусь лишь указанием на наиболее значимые для нашей темы моменты.

Подходя к философии искусства о. Павла, необходимо иметь в виду, что под *философией* он, продолжая традиции древнего православного мышления, понимал не только то, что имеет в виду новоевропейская наука, и даже не столько это, но — всякое «свидетельство о мире духовном» (1, 304)[5]. *Формы* этого свидетельства многообразны, но большинство из них имеют, в отличие от западноевропейской философии, *внепонятийный, невербальный* характер. А там, где эта *философия* выходит на уровень словесного выражения, она делает это также нетрадиционным для западноевропейского мышления образом — в глобальном *антиномизме и парадоксии,* доходящих в своей заостренности и алогизме иногда до формально-логического *абсурда.*

Так, на уровне познавательном (или гносеологическом, говоря современным философским языком) свидетельство об Истине выражается в *антиномиях;* на уровне бытийственном (или онтологическом) посредником между мирами духовным и материальным, свидетелем первого мира во втором выступает *София*; на уровне души (или психологическом) таким посредником является *сон*; в сфере религиозной жизни свидетельство на индивидуальном уровне осуществляется в *мистическом опыте,* в узрении *красоты* (в том числе и в искусстве) ; на собор-

ном (т. е. кафолическом) уровне — в *церковном культе*, неотъемлемой частью которого является *культовое искусство, художество.*

Искусство, и об этом подробная речь впереди, по Флоренскому, в своем пределе — одна из форм выражения в нашем эмпирическом мире высшей абсолютной Истины, т. е. Бога, и к нему в той или иной степени относятся многие более общие, как и более конкретные, представления о. Павла и об *Истине,* и об *истинах*, т. е. частных *формах* выражения Абсолюта.

Здесь важно отметить, что для православного сознания *форма* не есть пустой сосуд для любого содержания и не есть произвольный условный знак. Она — *производное* содержания, а следовательно, несет и в себе и на себе выразительные *(формальные*) следы этого содержания. «Форма *истины* только тогда и способна содержать свое содержание, — *Истину*, — когда она как-то, хотя бы символически, имеет в себе нечто от Истины. Иными словами, *истина* необходимо должна быть эмблемою какого-то основного свойства *Истины.* Или, наконец, будучи *здесь* и *теперь*, она должна быть символом Вечности»[6].

Жизнь многообразна и наполнена противоречиями; их снятие возможно только на уровне абсолютного бытия, в божественной сфере — в конечном единении всего многообразного и противоречивого. Поэтому описать более-менее адекватно мир и жизнь в целом, в их сущностном единстве на вербальном уровне можно только с помощью *антиномий.* Именно эта форма истины, по Флоренскому, наиболее соответствует ее содержанию[7]. Принятию противоречий сопротивляется рассудочная логика, но христианство и, особенно, православие последовательно и неуклонно утверждалось в истинности именно такого подхода к познанию. «Послание к римлянам» апостола Павла, «Ареопагитики»[8], византийские мистики, Флоренский — вот главные вехи на этом пути в восточнохристианском мире. Резюмируя весь длительный этап развития православной системы познания, о. Павел заключает: «Тезис и антитезис *вместе* образуют выражение истины. Другими словами, истина есть *антиномия*, и не может не быть таковою»[9].

Для нас в данном случае теория антиномизма Флоренского важна тем, что он усматривает в антиномии *сущностный* аспект религиозного переживания, даже — самой веры и, соответственно, культового искусства. «Антиномии, — писал он, — это конститутивные элементы религии, если мыслить о ней рассудочно. Тезис и антитезис, как основа и уток, сплетают саму ткань религиозного переживания. Где нет антиномии, там нет и веры»[10]. Неописуемые религиозные переживания на словесном уровне только и могут быть выражены с помощью антиномий, поэтому «вся церковная служба, особенно же каноны и стихиры, переполнены этим непрестанно кипящим остроумием антиномических сопоставлений и антиномических утверждений. Противоречие! Оно всегда тайна души — тайна молитвы и любви. Чем ближе к Богу, тем отчетливее противоречия. Там, в горнем Иерусалиме нет их»[11]. Антиномизм — одна из характерных особенностей культового искусства, свидетельствующая о причастности этого искусства к Истине.

Эстетика Флоренского неотделима от его онтологии и гносеологии, а эстетический феномен в ней — от самого бытия и познания. В свою

очередь акт познания для него (как и для всего православия) — это не только акт гносеологический, т. е. идеальный, интеллигибельный, но и — онтологический, т. е. бытийственный. «Познание, — писал он, опираясь на патристическую традицию, — есть реальное *выхождение* познающего из себя или, что то же, — реальное *вхождение* познаваемого к познающему, — реальное единение познающего и познаваемого. Это основное и характерное положение всей русской и, вообще, восточной философии». Познание понимается Флоренским не как однонаправленная активность познающего субъекта, но как равное встречное стремление субъекта и объекта, как «живое нравственное *общение* личностей, из которых каждая для каждой служит и объектом и субъектом»[12]. Речь здесь идет, конечно, не о каком-то частичном познании, типа естественнонаучного познания отдельных сторон бытия, философского (в современном смысле) познания законов мышления и т. п., а о познании предельном, полном и абсолютном — о познании Истины в ее полноте и сущностных основаниях. Для христианства эта Истина сосредоточена в личностном триипостасном Боге и его, как предел человеческого познания, имеет в виду Флоренский.

Итак, познание Истины мыслимо только как реальное единение с ней, которое возможно лишь «чрез пресуществление человека, чрез обожение его, чрез стяжание любви, как Божественной сущности», т. е. через *реальное* изменение самого существа человеческого, перехода его в иное качество — именно в качество объекта познания. И возможно это сакральное состояние высшего познания только как *состояние любви*; оно собственно и понимается Флоренским как сама любовь. «В любви и только в любви мыслимо действительное познание Истины»[13]. Любовь, и о.Павел постоянно подчеркивает это, понимается здесь не психологически, а исключительно онтологически. Это — реальное слияние субъекта и объекта познания при сущностном преобразовании субъекта, его обожении и равно — вхождении познаваемого в познающего.

Этот целостный сакральный акт *познания-любви-пресуществления* имеет три грани — гносеологическую, этическую и эстетическую, — собственно и образующие онтологическую целостность. «То, что для субъекта знания есть истина, то для объекта его есть любовь к нему, а для созерцающего познание (познание субъектом объекта) — красота»[14].

В понимании Флоренского метафизическая триада *Истина, Добро и Красота* — не разные начала или стороны бытия; а *одно начало*. Это одна и та же духовная жизнь, рассматриваемая под разными углами зрения. Духовная жизнь, имеющая средоточие в субъекте познания, есть Истина; понимаемая как «непосредственное действие» объекта познания — она есть Добро. «Предметно же созерцаемая третьим, как во-вне лучащаяся — Красота»[15].

На уровне индивидуального религиозного опыта истинными созерцателями и творцами красоты, в понимании о. Павла, являются иноки — живые свидетели мира духовного. Именно поэтому, считает он, аскетику «святые отцы называли не наукою и даже не нравственною работою, а искусством — художеством, мало того, искусством и художеством по преимуществу, — "искусством из искусств", "художеством из художеств"». Главный плод и цель этого искусства — особое неформа-

лизуемое знание, «созерцательное ве́дение», которое , в отличие от теоретического знания — φιλοσοφία (любви к мудрости), именуется любовью к красоте — φιλοκαλία («любо-красие»). Именно поэтому сборники аскетических творений назывались «Филокалиями». О. Павел считал, что русский перевод их как «Добротолюбие» не очень удачен. Точнее было бы называть эти сочинения «Красотолюбием» или понимать «доброту» в утвердившемся наименовании не в современном, а в древнем, более «общем значении, означающем скорее красоту, нежели моральное совершенство»[16]. И в примечании он дополняет: «Несомненно, что в понятии «добротолюбия», как и в греческом φιλοκαλία, основной момент художественный, эстетический, но не моральный»[17].

«Красотолюбие» не только открывает аскету особое ведение, но и *реально* приобщает его к красоте. Аскетика, считал Флоренский, «создает» не столько «доброго», сколько «прекрасного» человека. В этом ее специфика. Отличительная черта святых подвижников — совсем не их «доброта», которая бывает и у людей грешных, «а ***красота*** духовная, ослепительная красота лучезарной, свето-носной личности, дебелому и плотскому человеку никак недоступная»[18]. Наука «красотолюбия» позволяет человеку достичь преображения плоти, обретения первозданной красоты творения еще в этой земной жизни. Лицо подвижника реально становится «светоносным ликом», из него изгоняется «все невыраженное, недочеканенное» и оно «делается художественным портретом себя самого, идеальным портретом, проработанным из живого материала высочайшим из искусств, «художеством художеств». Подвижничество есть такое искусство». Это лицо поражает всех своими сиянием и красотой, несущими вовне «внутренний свет» подвижника (1, 214-215). Именно в таком *реальном созидании красоты* усматривал о. Павел один из главных предметов эстетики.

Аскетизм, подчеркивал он, не отрицает видимую красоту мира, твари, тела человеческого, но усматривает в ней следы первозданной красоты, умонепостигаемую мудрость Творца. Флоренский приводит рассказ Иоанна Лествичника об аскете, который умилился до слез при виде прекрасного женского тела и воспылал еще большей любовью к Богу — творцу этой красоты. Итак, заключает о. Павел, цель подвижнической жизни — достижение «нетления и обожения плоти через стяжание Духа», одним из свидетельств обретения которого является дар видения красоты. Отсюда «цель устремлений подвижника — воспринимать всю тварь в ее первозданной победной красоте. Дух Святой открывает себя в способности видеть красоту твари. Всегда видеть во всем красоту — это значило бы «воскреснуть до всеобщего воскресения» (цитата из Иоанна Лествичника. — *В. Б.*), значило бы предвосхитить последнее Откровение, — Утешителя»[19].

Итак, монашеский подвиг должен увенчаться стяжанием Святого Духа, который просвещает и преображает человека духовно и физически, делает его прекрасным и способным к восприятию красоты. «Духоносная личность прекрасна, — писал Флоренский, — и прекрасна дважды. Она прекрасна ***объективно***, как предмет созерцания для окружающих; она прекрасна и ***субъективно***, как средоточие нового, очищенного созерцания окружающего». Подвижник, таким образом, является

одновременно и объектом, и субъектом эстетического. Путем аскетического подвига он преобразил самого себя, и в нем открылась для созерцающих его «прекрасная первозданная тварь». С другой стороны, и «для созерцания святого» в процессе его духовного просвещения открывается первозданная красота универсума. Он сам являет собой красоту, пребывает в красоте и созерцает красоту. Таково, по мнению о. Павла, и бытие истинного члена Церкви, ибо «церковность есть красота новой жизни в Безусловной красоте, — Духе Святом»[20].

Святой подвижник, реально приобщаясь к жизни в «безусловной красоте», фактически еще при жизни преодолевает границу между двумя мирами универсума: дольним и горним; и совершает он эту сложнейшую онтологическую метаморфозу на уровне эстетического — на путях любви к красоте — *филокалии*. О высоте и значимости этой акции свидетельствует хотя бы тот факт, что, по Флоренскому, подвижник таким образом поднимается фактически на уровень Софии, ибо она и «есть перво-зданное естество твари, творческая любовь Божия», объединяющая тварный мир с Богом в космическое *всеединство*; она — «истинная Тварь или тварь в Истине» (1, 391)[21].

На уровне индивидуального восхождения души к невидимому миру Флоренский указывает на сновидения, которые витают где-то на границе двух миров, одновременно разделяя и соединяя их. О. Павел различал два вида сновидений — вечерние и предутренние. Первые носят по преимуществу психофизиологический характер — отражают впечатления, накопившиеся в душе за день; вторые — мистичны, «ибо душа наполнена ночным сознанием», опытом посещения небесных сфер. Первые возникают при восхождении души от дольнего мира к горнему и являются образами и символами только что оставленного мира; вторые — символом небесных видений.

Подобный процесс происходит при любом переходе из сферы в сферу. В частности, и в художественном творчестве, когда душа возносится с грешной земли в мир горний, созерцает там «вечные ноумены вещей» и, наполненная знанием непреходящих истин, возвращается назад. Здесь ее духовный опыт облекается в символические образы, которые, будучи закрепленными в той или иной материализованной форме, являют художественное произведение. Почти в полном соответствии с популярной в начале века теорией З.Фрейда (хотя и исходя из противоположных ему предпосылок) Флоренский заключает: «Ибо художество есть оплотневшее сновидение» (1, 204).

Соответственно, он и в искусстве (художестве) различает два рода образов. Образы *восхождения* из дольнего мира в горний — «это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире», духовно пустые элементы нашего земного существования. Художник заблуждается, когда принимает их за истинные откровения и стремится фиксировать в своем творчестве. Напротив, «образы *нисхождения* — это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни». Он и должен лежать в основе истинного искусства (там же).

Здесь Флоренский развивает (и одновременно в чем-то полемизирует) несомненно известную ему эстетическую концепцию «восхождения

— нисхождения» поэта-символиста Вячеслава Иванова. Впервые она была изложена им в статье «О нисхождении», опубликованной в 1905 г., т. е. в период активных контактов молодого Флоренского с символистами. В эстетике Иванова *восхождение* от земного к небесному объединяется с переживанием возвышенного и трагического, а *нисхождение* «низводит на нас очарование прекрасного». Восхождение — это разрыв и разлука с земным, которое органично нам, «земнородным», и высшую Красоту мы можем воспринять «только в категориях красоты земной», т. е. на путях возврата к земле. «Красота христианства — красота нисхождения». Всякое эстетическое переживание, считал Вяч. Иванов, «исторгает дух из граней личного. Восторг восхождения утверждает сверхличное. Нисхождение, как принцип художественного вдохновения (по словоупотреблению Пушкина), обращает дух ко внеличному»[22].

В эстетике Флоренского восхождение практически утрачивает свое позитивное эстетическое значение. Художество восхождения, как бы сильно оно ни действовало на воспринимающего, — «пустое подобие повседневной жизни» — *натурализм*, дающий «мнимый образ действительности.» Напротив, художество нисхождения — символизм — воплощение в образах истинного духовного опыта. Только такое искусство выражает Истину; оно глубоко, *реалистично* и достойно уважения. К нему о. Павел относил, прежде всего, византийскую и древнерусскую живопись, а в ней — *иконопись*. Именно поэтому икона у Флоренского и выступает доказательством бытия Божия. Он убежден, что из всех философских доказательств наиболее убедительным является следующее: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»[23].

Западноевропейское искусство на религиозные темы, особенно начиная с периода Возрождения, Флоренский, напротив, считал ложным, как остановившееся на оболочке вещей и забывшее об их сущности. Это — натурализм, занимающийся «лишь имитацией чувственной действительности, никому не нужным дублированием бытия» (1, 87). Односторонняя категоричность этой оценки очевидна, но она должна быть правильно понята нами в историческом контексте. Сегодня ясно, что искусство Возрождения в произведениях лучших своих представителей отнюдь не ограничивалось «имитацией» видимой действительности; но также очевидно, что оно открыло путь к натурализму XIX в. и фотореализму нашего столетия, возродило позднеантичные идеалы иллюзионизма, дублирования видимой предметности на картинной плоскости. Тем самым оно направило живопись, что выяснилось только к концу XIX -началу XX в., по заведомо тупиковому пути, от которого в свое время провиденчески отказалось средневековое (особенно последовательно византийское и древнерусское) искусство, как бы предчувствуя появление фотографии, т. е. возможности механической фиксации видимого облика предмета.

Здесь попутно можно заметить, как глубоко совпали вдруг конечные выводы православной эстетики, возникшей на идеях неоплатонизма и патристики и на духовном опыте византийско-древнерусской художественной практики, с художественными установками постсезанновского европейского искусства, наиболее полно сформулированными еще в 1910-е годы крупнейшим живописцем XX в. Василием Кандинским,

прежде всего в его книге «О духовном в искусстве»[24]. Для взглядов самого Кандинского в этом нет ничего удивительного, ибо он как духовная личность сформировался в России и не без сильного влияния древнерусского искусства. Но ведь он выражал в равной мере и идеи сезаннизма и европейского символизма, далеких от русской иконы и православия в целом. В начале XX в. и притом на русской почве осуществлялась плодотворная встреча православной философии искусства в ее последней завершающей стадии с одной из главных тенденций европейского художественного авангарда, завершающего в этом плане эстетику романтизма и символизма, — *устремленностью к духовности в искусстве,* к поискам сущностного, идеального, надмирного, абсолютного и путей его наиболее адекватного выражения в художественной материи. Западноевропейское художественно-эстетическое мышление, пройдя со времени Ренессанса сложный и небесплодный путь служения дольнему миру, к концу XIX столетия вдруг опять ощутило тоску по абсолютной духовности и попыталось вернуться к ней в теории и практике ряда крупных представителей авангарда (особенно русского) начала XX в.[25].

Вернемся, однако, к Флоренскому. Итак, истинное художество возникает только при нисхождении души из горнего мира, когда она способна еще запечатлеть воспринятые там идеи, *лики* вещей в символических образах, которые суть не просто знаки. Искусство в понимании Флоренского никак не психологично, но — *онтологично*; ориентировано на «откровение первообраза», на *выявление* новой, доселе неизвестной нам реальности. Художник не сочиняет образ, не накладывает краски на холст, а, напротив, с их помощью «расчищает» «записи духовной реальности», те напластования, которыми материальная жизнь закрыла истинные лики вещей.

Понятие *лика* играет важную роль в философии искусства Флоренского, ибо настоящее художество и призвано не копировать видимые и преходящие «лица» мира, но под ними выявлять их непреходящие *лики* — некие сущностные изоморфные основания вещей. Под ликом о. Павел понимал «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застящего чистые, проработанные линии ее» (1, 66). По своему содержанию это определение восходит на философском уровне к *идее* Платона, а на эстетическом — к *форме* Аристотеля и к плотиновскому понятию *внутреннего эйдоса* как основы искусства.

Сам о. Павел сближал *лик* с «первоявлением» (Urphaenomen) Гёте[26], с одной стороны, а с другой — явно опирался на патристические представления о первоначальном *замысле* мира и человека в Боге. *Лик* — это тот идеальный видимый облик вещи или человека, в котором они замыслены Богом. В этом виде человек воскреснет для вечной жизни. У святых их лики проступают сквозь лица еще при жизни и запечатлеваются художниками на иконах[27]. Икона, как мы увидим далее, — это и есть воссоздание *лика* с помощью художественных средств. По Флоренскому, и все искусство должно стремиться к выявлению ликов. «Цель художества — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общеценного и общезначимого действительности» (1, 320).

Искусство осмысливается о. Павлом как одна из достаточно совершенных форм человеческого творчества, как «ближайший пример» более высокой деятельности, «более творческого искусства» — *теургии* (или феургии, в транскрипции Флоренского). Феургия — «искусство Богоделания» — понимается русским мыслителем в духе его предшественника Вл. Соловьева, но выражается вербально более витиевато: «как задача полного претворения действительности смыслом и полной реализации в действительности смысла»[28]. Это та целостная человеческая деятельность, которая составляла основу культуры в древнейшие времена. Она представляется о. Павлу «лестницей», которой Бог нисходит в мир и просветляет материю, преображает вещество и которой человек восходит на небо. Позднее культура как нечто единое и целостное стала распадаться на отдельные деятельности, феургия сузилась до обрядовых действ и культа. Художество стало одной из специфических разновидностей деятельности, в наибольшей мере сохранившей в себе образ и смысл феургии. В нем непрестанно струящаяся и вибрирующая энергия духа нашла достаточно адекватное воплощение в материи, вещи.

Если говорить точнее, то Флоренский различал три основных вида человеческой деятельности: практическую, теоретическую и литургическую. Первая производит вещи, или «инструменты-машины» в широком смысле; вторая — теории, или «понятия-термины», и третья — «святыни». Что же касается искусства, художества, понятого в самом общем смысле как «способность воплощать в материи», то о. Павел не относит его к самостоятельной деятельности, а понимает как необходимую сторону ***«всякой*** деятельности: и теоретической, и практической, и литургической». Теоретическая и литургическая деятельности не могут обойтись без искусства слова, практическая и литургическая — без изобразительных искусств и т. д. Искусства, в свою очередь, не могут обходиться без указанных основных форм деятельности. Поэтому Флоренский и предлагает рассматривать художество в теоретическом плане не как самостоятельную деятельность, а «как ***качество***, как характеристику трех деятельностей, уже названных», подчеркнув при этом, что «глубже всего и ярче всего это качество проявляется в сфере литургической»[29].

Возвращаясь к собственно «изящным искусствам», т. е. к художествам в наибольшей степени неутилитарным, отметим, что Флоренский относился к ним крайне серьезно и посвятил им целый ряд специальных работ. В его понимании произведение искусства — целостный организм, в котором все функционально связано со всем и нет ни единого бесполезного для целого или ненужного элемента (1, 270). В отдельности элементы не имеют самостоятельного значения, но подчинены целому и только с позиции этого целого определяется их художественное значение. Цвет, форма, линия, освещение, звук, образ и т. п. в произведении искусства должны восприниматься и оцениваться только во взаимосвязи друг с другом и как подчиненные целому, убежден Флоренский.

Отсюда следует, что в процессе создания художественного произведения формы всех входящих в него элементов претерпевают определенную деформацию, чтобы в совокупности возникла более высокая форма целого произведения. Флоренский считал, что из жестких форм, не

способных «изгибаться приспособительно к задаче целого», не может возникнуть настоящее произведение искусства. При этом изменение форм отдельных элементов осуществляется таким образом, что при восприятии мы ощущаем его как упругое. Мы должны чувствовать первоначальную форму элемента (Флоренский имел в виду, по всей видимости, любое искусство, кроме чисто абстрактного) и видеть, как она изменилась (но сопротивляясь) под воздействием силы *целого*[30]; поэтому в настоящем художественном произведении каждый элемент сохраняет память о своей первоначальной форме и следы воздействия на него творческой энергии художника.

Для Флоренского произведение искусства не просто целостный, но и *живой* организм. Раз созданное, оно живет в культуре многие века, значительно переживая своего создателя. Это не мертвая вещь, музейный предмет, а «никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества», пульсирующая, переливающаяся цветами жизни, волнующаяся энергия творческого духа (I, 42).

Здесь позиция о. Павла полностью совпадает с соответствующими взглядами на искусство В. В. Кандинского, который в книге «О духовном в искусстве» (1911 г.) писал о произведении искусства как о «живом существе». Отделившись от художника, утверждал он, оно обретает «самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом»[31]. Художественное произведение обладает активными созидательными силами, живет и участвует в формированиии духовной атмосферы.

Однако, по Флоренскому, для полноценной жизни произведения искусства, для его «художественного бытия» необходимы особые условия, как правило, не музейные. Художественное произведение наиболее полно проявляет себя в условиях, максимально приближенных к тем, в которых оно возникло. Вслед за проницательнейшим искусствоведом начала века П. П. Муратовым он считал, например, что античная пластика, как художественный феномен, может жить только под небом Эллады, открытая солнцу, дождю и ветрам, в атмосфере греческого неба, воздуха, земли, а не в Берлинском или Лондонском музеях. Подобным же образом рассуждал он и об иконе: ее настоящая жизнь возможна не в музее, а только в действующем храме.

П. А. Флоренский поставил крайне важную и до сих пор актуальную дискуссионную проблему об условиях функционирования произведения искусства в культуре (особенно — искусства прошлого в культуре последующих эпох). Она волнует сегодня и культурологов, и искусствоведов, и эстетиков, и музееведов. От ее правильного решения во многом зависит степень эффективности использования духовного потенциала искусства прошлого современной культурой.

Цель художества Флоренский видел в *преобразовании* чувственно воспринимаемой действительности для выявления ее сущностных оснований. Действительность же понималась им как «особая организация пространства», поэтому главную задачу искусства он усматривал в том, чтобы «переорганизовать пространство, то есть организовать его по-новому, устроить по-своему» (1, 320).

Под этим углом зрения вся культура представляется о. Павлу «как деятельность организации пространства». При этом в случае организации пространства наших жизненных отношений соответствующая деятельность будет называться техникой (это, как мы помним, уровень практической деятельности). В случае работы с пространством мысленным можно говорить о научной деятельности, о философии (соответственно ранней классификации — теоретическая деятельность)[32]. «Наконец, третий разряд случаев лежит между первыми двумя. Пространство или пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства — как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством» (1, 317).

Художественное пространство постоянно привлекало внимание Флоренского. Он глубоко ощущал его в каждом произведении искусства и литературы; в нем усматривал основу целостности и самоценности искусства. Однако не искусные построения художника, не произвольную игру творческих способностей человека видел он в нем, а *самопроявление сущности*, стремящейся к контакту с вне ее существующим миром через посредство художника (ср. подобные идеи и у А. Ф. Лосева о становлении интеллигибельных начал в инаковости)[33].

В пространстве произведения искусства Флоренский прозревал *явление* активной «духовной сущности» в чувственно воспринимаемой форме. «Пространство, пространство художественного произведения, — писал он, — этот замкнутый в себе мир, возникает через отношение духовной сущности — к другому. Пространство порождается самопроявлением сущности, оно есть свет от нее, и потому строение пространства в данном произведении обнаруживает внутреннее строение сущности, есть проекция его и внятное о нем повествование»[34]. Множественностью духовных сущностей, стремящихся к самопроявлению, определяется и многообразие видов и форм художественного пространства.

Итак, искусство отличается от других видов деятельности особым способом организации (или переорганизации) пространства. При этом все виды искусства имеют некоторые общие приемы организации пространства типа метра, ритма, мелодии, зрительных образов; но и отличаются друг от друга также, прежде всего, по принципам пространственности. Живопись и графика в этом плане в наиболее полном смысле слова могут быть названы художествами; поэзия и музыка ближе стоят к науке и философии, а архитектура, скульптура и театр — к технике.

В организации художественного пространства, считал Флоренский, музыка и поэзия обладают чрезвычайной свободой; музыка же — безграничной. Они могут создавать какие угодно пространства в силу того, что большую часть творческой работы художник перекладывает здесь на слушателя (или читателя). Поэт, как правило, дает формулу пространства, а читатель (или слушатель) должен сам воссоздать образы, которыми и образуется пространство данного произведения. Задача эта многозначная и очень трудная, и автор снимает с себя ответственность, если читателю не удается подыскать наглядные и целостные образы. Великие произведения Гомера, Шекспира, Данте, Гете требуют от читателя чрезвычайных усилий в деле сотворчества, что по силам далеко

не каждому человеку. В его сознании слишком богатые и сложные пространства произведений гениальных поэтов распадаются на мелкие , не связанные друг с другом области и художественное целое ускользает от его восприятия.

Еще большей степенью свободы в организации художественного пространства обладает музыка. Она «как алгебра, дает формулы, способные заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными» (1, 319). Театр, напротив, предполагает значительно меньшую активность зрителя; и еще более жестким пространством обладают архитектура и скульптура. Где-то посредине между теми и другими видами искусства находятся живопись и графика. Пространственность, считает Флоренский, крайне важный принцип классификации искусств, поэтому он уделяет ей в своих работах особое внимание.

В 1921-1924 г. Флоренский, будучи профессором ВХУТЕМАСа, читал курс лекций на тему «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях». Здесь не место останавливаться на нем подробно, тем более что он наконец-то издан и всякий заинтересованный читатель может познакомиться с ним в оригинале. С точки зрения нашей темы необходимо, однако, обратить внимание на сам принцип подхода к классификации искусств с позиции пространственности. Так, живопись и графики, входя в один класс пространственных образований, противостоящий музыке или архитектуре, сами внутри этого класса также отличаются по принципам организации художественного пространства. Графика, по убеждению Флоренского, создает активное двигательное пространство, а живопись — пассивное осязательное. В графике главное — линия, которая выступает символом или указателем направления движения. Линия — как собственно абстрактный след движения. В ней запечатлено активное отношение художника к миру. Художник выступает в графике воздействующим на мир, активно дающим ему что-то свое, а не берущим у него. В графической линейности по существу закрепляется система «жестов воздействия»; пространство в графике складывается из совокупности движений, или их символов — линий.

Напротив, в живописи пространство в достаточной мере пассивно. Оно образуется пятнами, цветовыми поверхностями, мазками, которые не являются символами действий, а сами суть «некоторые данности, непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть взятыми как таковые» (1, 324). Цветовое пятно, как основной элемент живописи, представляется Флоренскому безвозмездным и радостным даром от мира художнику (а через него) и зрителю. Живописное пространство строится художником из цветовых пятен путем касания, прикосновения кисти с краской к холсту, т. е. путем осязания, которое предполагает минимальное вмешательство во внешний мир, — «осязание есть активная пассивность в отношении мира» (1, 325). Поэтому , по Флоренскому, живописное пространство — это пассивное пространство, выражающее скорее воздействие мира на человека, чем наоборот. В этом вопросе с о. Павлом вряд ли согласился бы его коллега по ВХУТЕМАСу В. В. Кандинский. Ощущая специфическую (или относительную) «пассивность» этого пространства (именно только с по-

зиции его физической организации), сам Флоренский обозначает ее через антиномию — как «активную пассивность». Здесь следует подчеркнуть, что антиномизм как принцип мышления существенно помогает русскому мыслителю не только в богословии, но и в философии искусства, ибо и предмет последней практически не поддается вербальному описанию в структуре формально-логического мышления[35].

«Линия в графике есть знак или заповедь некоторой требуемой деятельности. Но осязаемое пятно не есть знак, потому что оно не указывает на необходимую деятельность, а само дает плод, собранный от мира — оно само есть некоторое чувственно данное» (1, 326). Пространство живописи пассивно в том смысле, что оно образовано самодостаточным, самоценным цветовым пятном, некоторым веществом, заполняющим его, т. е. оно неотрывно от вещества. Пространство графики активно потому, что линиями-движениями только обозначены его границы, даны его направляющие. В живописи главную роль играют сами вещи, или, точнее, *вещественность*. Пространство образуется фактически из вещей (форм, пятен, мазков и т. п.). Начало вещественности полностью господствует здесь, и в живописной картине фактически «перед нами не пространство, а среда»; вещи «расплылись по пространству и захватили его» (1, 335). Это пространство может быть каким угодно тонким (световым, воздушным) или каким угодно грубым, материальным, — всегда вещь в нем, вещественность стоит на первом месте. Поэтому живопись тяготеет к фактурности и к использованию в произведениях самих предметов — наклеек, инкрустаций, коллажей и т. п. В живописи пространство склонно превратиться в среду, т. е. нечто состоящее только из вещества[36].

Напротив, в графике пространство господствует над вещью. Оно может содержать вещь, но может существовать и самостоятельно, без всякого наполнения. Графике не чуждо представление чистого, абстрактного пространства, что фактически немыслимо в живописи. Сама вещь в графике понимается не как нечто самоценное, но лишь как «пространство особых кривизн или как силовые поля» (1, 337). Живопись имеет дело с веществом и по его образцу и фактически им самим строит свое пространство. Графика, напротив, занята в первую очередь пространством, окружающим вещи, и «по образцу его истолковывает внутренности вещей» (там же).

Ясно, что далеко не каждый теоретик искусства, и тем более художник, именно так воспринимает проблему пространственности в живописи и графике или переживает само художественное пространство. Опыт этого переживания достаточно индивидуален и определяется множеством конкретных факторов. В этом смысле концепция русского мыслителя, представленная в его курсе как единственно верная, по меньшей мере дискуссионна, как и многие другие положения и его эстетики, и его философии. Тем не менее она оригинальна, глубока, внутренне целостна и по-своему логична. Искусство, как в конкретных произведениях, так и в целом, принципиально многозначно и многоаспектно. Возможны и правомерны его различные срезы. Все они ведут в конечном счете к выявлению истины. Плодотворен и срез, сделанный в начале нашего века Павлом Флоренским. Он подкрепляется и

целым классом явлений художественной культуры, на который, в частности, опирался автор лекций, прочитанных во ВХУТЕМАСе.

Анализ сложной структуры произведения искусства привел Флоренского к уточнению формулировок ряда значимых исскуствоведческих понятий. В частности, он четко разводит термины *композиция* и *конструкция* в искусстве, которыми в это время особенно интересовались во ВХУТЕМАСе. Под композицией он имеет в виду «план организации пространства», т. е. совокупность изобразительно-выразительных средств, включающую цвет, форму, линию, точку и т. п., а под конструкцией — смысловое единство предмета изображения. Другими словами конструкция в основном определяется изображаемой действительностью (материальной или отвлеченной, духовной), а композиция — художником. В произведении искусства они находятся в антиномическом единстве. «Формула Совершенного Символа (Троицы, Христа. — *В.Б.*) — «неслиянно и нераздельно» — распространяется, — убежден Флоренский, — и на всякий относительный символ, — на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и художества»[37]. «Уравновешенности» композиционного и конструктивного начал добились в истории культуры только эллинское искусство и иконопись. Особого напряжения антиномизм между ними достигает в *орнаменте*, поэтому Флоренский считал его наиболее философичным из всех видов изобразительных искусств, ибо «он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*»[38].

Оказавшись в одном из центров русского авангардного искусства в среде известных художников-авангардистов (во ВХУТЕМАСе в 1920-1921гг. вел занятия в одной из мастерских В. Кандинский, преподавали известные конструктивисты А. Родченко и В. Татлин), П. А. Флоренский в своей теории не мог игнорировать и опыт современного ему авангардного искусства и теории авангардистов. В теоретическом плане ему во многом близок Кандинский (особенно в понимании духовности в искусстве), однако их многое и разделяло в осмыслении конкретных элементов живописи (цвета, линии, точки), их значимости в структуре конкретного произведения.

Практически никаких точек соприкосновения не было у него с принципиальными материалистами и утилитаристами конструктивистами. Однако все они жили в одной атмосфере духовно-художественных исканий и вынуждены были по-своему отвечать на главные художественные проблемы своего времени. Отсюда внимание Флоренского к отдельным элементам художественного языка, в частности, он не исключал возможности изображения человеческих фигур без лиц (которые несколько позже, в конце 20-х годов, появились в творчестве Малевича).

К искусству своих современников-авангардистов Флоренский, кажется, в целом относился достаточно осторожно. Прямых суждений об абстрактном искусстве у него нет, а вот супрематизм и конструктивизм он считал уже вышедшими за рамки собственно искусства. Опыты супрематистов он относил к достаточно неудачным экспериментам в области низшей магии — прямое воздействие на психику с помощью цвета

и формы, а «машины» конструктивистов (хотя он не употреблял этого термина, ибо понимал конструкцию в ином смысле, чем конструктивисты) относил к сфере техники и инженерии. Он предвидел, что преобладание конструктивного начала в искусстве может привести в конце концов вообще к отказу от изображения и замене его самой вещью (что и произошло в реди-мейд Дюшана, появившемся в Америке еще в 1913 г.; вполне, вероятно, что во вхутемасовской среде времен Флоренского уже знали об экспериментах Дюшана). И хотя сам Флоренский не был приверженцем авангардизма, объективно его лекции во ВХУТЕМАСе поднимали проблемы, которые соответствовали самым новаторским исканиям в области современного ему искусства.

В «Иконостасе» о. Павел дал иной срез проблемы видов изобразительных искусств — мировоззренческо-культурологический. Те или иные виды и жанры искусства возникают в определенной культурной и духовной среде и являются выразителями «мирочувствия» людей своего времени. Так, масляная живопись — порождение и наиболее полное выражение католическо-возрожденского мироощущения, гравюра в ее наиболее характерном виде — протестантизма, а иконопись — православной метафизики. Не останавливаясь здесь на культурологической типологии Флоренского, напомню, что она далека от беспристрастного объективизма. О. Павел — священник и православный мыслитель, убежденный в том, что ближе всего к истинной культуре стоит культура православная. Много истинного и духовно ценного видит он и в других культурах и стремится опереться на все это в своей умозрительной деятельности, но полноценную онтологическую жизнь культуры он усматривает только в православном мире. Этой позицией и определялось его отношение к истории культуры и к истории искусства в частности.

Если средневековое православное искусство (Византии, Древней Руси) приблизилось к откровению и выражению метафизических основ бытия (об этом еще речь впереди), то искусство Нового времени, начиная с Возрождения, — «возрожденское» искусство, — остановилось на внешних формах мира, натуралистических образах. Главную причину этого Флоренский видит в секуляризации культуры — освобождении ее от Церкви, а затем и от Бога. Человек Возрождения увлекся преходящим миром, самим собой, чувственной и зыбкой оболочкой бытия. Он ощутил ценность самой окружающей его действительности, которая, с позиции нашего богослова, — лишь призрачная имитация истинного бытия. Для выражения «возрожденского» мироощущения наиболее подходящей оказалась масляная живопись на холсте[39]. Чувственная сочность и вещественность живописного мазка на упруго-податливой поверхности холста как нельзя лучше соответствовали изображению чувственно воспринимаемого постоянно меняющегося мира окружающей человека действительности. Живописный мазок стремится выйти за пределы изобразительной плоскости, «перейти в прямо данные чувственности куски краски, в цветной рельеф, в раскрашенную статую, короче — имитировать образ, подменить его собою, вступить в жизнь фактором не символическим, а эмпирическим. Одеваемые в модное платье раскрашеные статуи католических мадонн есть предел, к которому тяготеет природа масляной живописи», — писал Флоренский (1, 120).

Гравюра, именно как осуществление самого принципа графичности, родилась, по Флоренскому, вместе с протестантизмом и есть художественное выражение его рационалистического духа. Существует и католическая гравюра, но она внутренне тяготеет к живописи — ее жирные штрихи ближе к пятну, к мазку, чем к линии. В настоящей же гравюрной линии начисто отсутствует «привкус чувственной данности,» она абстрактна и не имеет никаких измерений (кроме протяженности). Если в масляной живописи господствует чувственность, то гравюра опирается на рассудок, она строит свой образ из элементов, не имеющих ничего общего с элементами видимого мира, только на основе законов логики. В этом смысле она «имеет глубочайшую связь с немецкой философией», выросшей на почве протестантизма. Не вдаваясь далее в изложение этой интересной, хотя и не бесспорной концепции Флоренского, можно отметить, что для теории искусства важен сам факт без сомнения точно уловленной им зависимости видов и жанров искусства от мироощущения социальных групп, внутри которых это искусство возникло, от духа культуры.

Главный методологический принцип Флоренского — рассматривать мир в целом и любое исследуемое явление под разными углами зрения. Только такой подход, полагал он, может дать наиболее полный и адекватный научный образ изучаемого феномена. Так, живопись, рассмотренная с позиции пространственности и в сравнении с графикой, представляется некоей стихией вещественности, заполняющей пространство, формирующей это пространство в модусе среды и выдвигающей себя в качестве единственно мыслимой данности, т. е. живопись предстает здесь самоадекватным феноменом, заключающим весь художественный смысл в самом себе, не относящим зрителя ни к чему, имеющему бытие вне его. В работе «Обратная перспектива» Флоренский рассматривает живопись под другим углом зрения — в ее отношении к миру видимой действительности и в сравнении с театральной декорацией, и здесь она поворачивается к нам своими иными гранями. Речь уже идет на только об одной из разновидностей живописи — масляной станковой картине, но и о живописи в целом, как виде искусства.

Если декорация ориентирована на максимальную видимость (кажимость) действительности, на подмену ее, на создание иллюзии видимой предметности, то живопись преследует совсем иные цели. Она стремится к постижению архитектоники и смысла действительности. Если декорация — это красивый обман, ширма, закрывающая свет бытия, то «чистая живопись» желает быть «правдою жизни»; она не подменяет собою жизнь, но символически знаменует ее в ее глубочайших основаниях; она — «открытое настежь окно в реальность» (1, 127).

Декоративная живопись театральной сцены — это *иллюзионистическая* живопись, в то время как чистая живопись, т. е. самоценная, имеет задачи *синтетические*. Театральная декорация, стремясь к созданию иллюзорной видимости действительности, выполняет фактически прикладные функции в искусстве театра и не имеет самостоятельного значения. Напротив, «чистая живопись» находится на уровне высокого искусства, т. е. являет собою «новую реальность», «подлинное дело, творчество жизни». В этом и состоит ее истинный *реализм*, тождественный

в данном случае *символизму* и противоположный *натурализму*. Понятие реализма Флоренский употребляет здесь не в современном «отраженческом» смысле, а в средневековом, как узрение истинного прообраза вещи (ее лика), как созидание новой реальности, т. е. как утверждение онтологизма искусства. Последнее обладает не только самоценностью, но и указывает (обозначает, есть знак) на некую иную реальность. В этом — символизм искусства, и живописи в частности. Натурализм же, в понимании Флоренского, — это создание иллюзорной копии видимой действительности, чем собственно и занимается театральная декорация (не современная, естественно, и не авангардистская начала XX в., а классическая, которую и имел в виду Флоренский).

Древнегреческое искусство театральной декорации, стремясь к максимальной реализации стоявших перед ним задач, изобрело, в частности, *перспективу* — геометрические правила для изображения на плоскости иллюзии трехмерного пространства или объема. Оттуда, подчеркивает Флоренский, они были заимствованы возрожденской живописью и сохранились в искусстве почти до конца XIX в. Глубокий анализ истории культуры и данные современной ему науки убедили автора «Обратной перспективы» в том, что «перспективное» видение мира отнюдь не является естественным законом нормального зрения и не соответствует «высшим требованиям чистого искусства». Поэтому, считает Флоренский, искусство, строящее свои произведения по правилам школьной перспективы, отнюдь не высшее достижение в истории культуры.

Здесь нам, чтобы правильно понять эти нетрадиционные для новоевропейского эстетического сознания идеи русского мыслителя, придется сделать краткое отступление в его культурологию. Следует напомнить, что речь идет о культурологии, возникшей в русле православного мироощущения и отражающей позицию одного из направлений православной мысли. Читателю, воспитанному в иных культурных традициях, в иных мировоззренческих принципах, она может показаться по меньшей мере спорной и даже абсурдной. Однако опыт многовековой истории культуры учит нас, что именно в таких концепциях и теориях нередко содержится больше истины, чем в логичных и бесспорных для обыденного сознания утверждениях. Не будем поэтому с порога отмахиваться и от культурологии православного мыслителя. Вдумаемся в нее, попробуем осознать ее смысл. Здесь, конечно, нет возможности даже конспективно проследить ход доказательства Флоренского. Заинтересованный читатель может сделать это сам по его работам, многие из которых сейчас опубликованы. Я ограничусь только основными выводами о. Павла, без которых не может быть правильно понята и его философия искусства.

История культуры, убежден Флоренский, складывается в конечном счете из чередования двух принципиально различных типов культуры, двух полос, которые иногда существуют порознь, а иногда (в пограничных зонах) накладываются друг на друга. Это *созерцательно-творческая* культура и *хищнически-механическая*. Первой присущи *внутреннее* отношение к жизни и *общечеловеческий* опыт мира; для второй характерно *внешнее* отношение к миру и *«научный» опыт*, квинтэссенцию которого Флоренский видит в философии Канта. Первый тип культуры уко-

ренен в духовных, глубинных основаниях бытия, проявляет себя в иррациональном опыте; второй — более обращен к материальному миру, к земной жизни людей, законам и нормам их существования; он опирается на рассудочное мышление, рациональные схемы и построения. Первый тип более онтологичен, второй — психологичен. Характерным образцом первого типа культуры Флоренский считает средневековую культуру, и прежде всего православного ареала; к нему же он причислял и многие культуры древнего мира, например египетскую; ко второму типу он относил культуру новоевропейскую, начавшуюся с Возрождения; этот же тип он усматривал и в позднеэллинистической Греции.

Каждому типу культуры, согласно Флоренскому, соответствует и свой тип мышления или философствования: *омоусианский* (единосущный) или *омиусианский* (подобосущный)[40]. Первая философия — это, прежде всего, христианская философия, «*философия идеи и разума,* философия *личности и творческого подвига*» , она опирается на закон личностного единения, равенства с сущностью. Эта философия по преимуществу православная, и в частности русская. Своеобразие последней состоит именно в омоусианском характере. Напротив, философия подобосущия — это *«рационализм*, т. е. философия понятия и рассудка, философия вещи и безжизненной неподвижности ... Это — философия плотская»[41]. Ее образцом является новая философия Западной Европы. Понятно, что оба типа мышления практически существуют только в тенденции, но не в чистом виде. Однако именно эти тенденции и разграничивают православно-русскую и западноевропейскую философии Нового времени.

Соответственно и искусство того или иного типа культуры имеет тенденцию, характерную для всего духа культуры: или устремленность к *выявлению сущности*, или — к *созданию подобий*. Одним из главных показателей принадлежности изобразительного искусства к тому или иному типу культуры, омоусианскому или омиусианскому типу миропонимания, явилась *перспектива*. Живопись *подобосущия*, иллюзорного мира, копирования видимой действительности, т. е. живопись натурализма, в терминологии о. Павла, не может обойтись без прямой перспективы. Она господствует в «изящно-пустых росписях» домов в Помпеях, в возрожденском искусстве — «джоттизме», с его светским, чувственным и даже позитивистским духом, с «по-возрожденски неглубоким взглядом на жизнь»; наконец, — в русском «передвижничестве», этом, по выражению Флоренского, «мелком явлении русской жизни», стремящемся к «имитации жизненной поверхности», к «внешнему подобию, прагматически полезному для ближайших жизненных действий» (1, 127; 129; 140).

Напротив, искусство *единосущия* ставит своей целью (на уровне коллективного бессознательного культуры, глубинного духа культуры, соборного духа Церкви) не создание подобий, но — «символы реальности», не копирование действительности, но ее синтезирование. Оно признает *бытие* за благо и с особым вниманием и доверием всматривается в реальность, стремится постичь глубинную жизнь форм этой реальности и изобразить их в аспекте их внутренней ценности. Это искусство исходит не из искусственно наложенной рассудком на реальное про-

странство «схемы эвклидо-кантовскового пространства», а из более сложных законов его реальной организации. В качестве примеров такого искусства Флоренский приводит искусство Древнего Египта, классической Греции, европейского Средневековья, Византии, Древней Руси и отчасти ростки нового искусства XX в.

Искусство этих культур, считал он, не применяло правил прямой перспективы не потому, что не знало их, а потому, что они не соответствовали типу этих культур, типу мышления их носителей, наконец, «художественному методу» (так у Флоренского), характерному для этих культур. Их изобразительные методы основывались на неэвклидовом понимании пространства и, соответственно, на особых приемах его изображения, в частности на применении «обратной перспективы», которая, как считал Флоренский, более присуща человеческой психофизиологии, чем прямая перспектива. Не случайно и дети начинают изображать пространство в обратной перспективе, от чего их активно стремятся отучивать родители и учителя. Так, полагал о. Павел, случилось и в истории культуры, когда со времен Возрождения, секуляризации культуры, господства рационализма началось «насильственное перевоспитание «человеческой психофизиологии в духе нового миропонимания, антихудожественного по своей сути» (1, 147).

На основе фундаментального изучения истории искусства, а также данных психофизиологии и других наук начала нашего столетия Флоренский приходит к выводу, что «перспективная картина мира не есть факт восприятия, а — лишь требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений» (1, 158). «Перспективность» не является свойством реального мира, или человеческого восприятия. По мнению о. Павла, это один из многих возможных приемов «символической выразительности», который отнюдь не универсален и ничем не превосходит, как полагают его приверженцы, другие приемы. Более того, «перспективный» способ изображения мира — «способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных условий» (1, 173).

Напротив, метод средневекового искусства, принципиально игнорировавший прямую перспективу, открывал широкие возможности для художественного творчества. «Художник изображает не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее», а это означает, что он представляет не моментальную фотографию жизни, а некий *синтетический образ вещи*, возникший в процессе ее всестороннего изучения. Живое восприятие — это и есть жизнь такого синтетического образа, постоянно меняющегося, пульсирующего, искрящегося, поворачивающегося к свету духовного зрения своими различными гранями. Этот образ, конечно, не имеет ничего общего с иллюзионистической картинкой, зафиксированной одним неподвижно поставленным в определенной точке пространства глазом, чего требуют правила прямой перспективы. При созерцании картины глаз зрителя скользит по изображенной «мозаике» синтетического образа и, как игла, бегущая по валику фонографа, «считывает» изображение — возбуждает у зрителя соответствующие вибрации души. «Эти-то вибрации и составляют цель художественного произведения» (1, 187).

Взгляды о. Павла на сущность и цель произведения искусства были характерны для русской культуры начала века. Они, например, практически полностью совпадают с пониманием искусства В. В. Кандинским, который писал, что живопись обогащает человека духовно путем возбуждения особых «вибраций души». Художник в своей деятельности руководствуется только одним — «принципом внутренней необходимости», который бессознательно управляет организацией гармонии форм на полотне, имея целью «целесообразное прикосновение к человеческой душе»[42]. Близким этому было понимание искусства и многих других представителей нового искусства, которые, начиная с Сезанна и Гогена, так же как и творцы средневекового искусства, стремились уйти от изображения видимых форм действительности к *художественному выражению сущностных основ бытия* в целом и отдельных его феноменов, к выявлению внутреннего звучания каждой вещи, к возрождению духовного потенциала искусства.

П. Флоренский хорошо почувствовал в начале века наступление принципиально нового этапа культуры и искусства, который порывает с традициями предшествующей культуры Нового времени и протягивает незримые нити, «невидимые артерии и нервы» к культуре средневековой, получая от нее духовное питание. «Близко новое средневековье», — писал Флоренский в статье «Пращуры любомудрия»[43].

Другого видного представителя неоправославия о. Сергия Булгакова, разработавшего фактически новую богословско-философско-эстетическую систему — *софиологию*, на которой подробно мы остановимся ниже, вопросы искусства интересовали, прежде всего, в связи с этой системой. Как мыслитель широкого кругозора, осознававший важнейшую роль искусства и красоты в жизни людей, он внимательно всматривался во все проявления художественного сознания — от античной пластики до Пикассо и нередко писал об искусстве под углом зрения своей общей мировоззренческой системы. Основные принципы его философии искусства я рассматриваю ниже в контексте его софиологии, взгляды на некоторые авангардные явления — в главе о духовных исканиях русских авангардистов. Здесь же я хотел бы привести лишь некоторые примеры его подхода к отдельным явлениям в искусстве, из которых выявляются тем не менее главные принципы его эстетики.

В целом понимание Булгаковым искусства находится под сильным влиянием отцов Церкви, Вл. Соловьева и русских символистов начала века. В более поздних текстах ощущается и воздействие на его эстетику некоторых идей П. Флоренского, с которым он был дружен. В одной из ранних статей Булгаков высоко оценивал «религиозные картины» В. Васнецова, покрывающие стены собора св. Владимира в Киеве. В них он видел вершину творчества и самого художника, и всего европейского искусства пострафаэлевского времени. Шедевром новоевропейского искусства он считал «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля, усматривая в ней «идеальное выражение недосягаемой высоты и святости» и почитая ее как «истинную икону» (143)[44]. В росписях Васнецова Булгаков ощущал ту же «силу и искренность религиозного настроения», что и в знаменитой Мадонне Рафаэля. «Гений

религиозного чувства, а не рисовальщик создал Сикстинскую Мадонну, и гений религиозного чувства, а не художественная техника делает Васнецова мастером, которому мы теперь удивляемся». Искусство, убежден русский мыслитель, — это откровение, в нем сразу интуитивно делается понятным то, к чему философия приходит долгим и трудным путем мышления. В этом плане и в картинах Васнецова, и в Мадонне он видит «религиозно-метафизическую систему в красках» (143). «Сикстинская Мадонна есть такой же акт богопознания, как метафизическая система Гегеля, и картины Васнецова так же научают понимать и видеть Бога, как, например, «Чтения о богочеловечестве» Владимира Соловьева». В богопознании Булгаков видит высшую цель и человеческой мысли, и искусства и убежден, что росписи Васнецова прекрасно отвечают этой цели (144).

Особенно импонирует в них Булгакову их психологизм, отразивший не просто идеальную религиозную идею, но и религиозную страсть современной души, бьющуюся в муках последних исканий мятущегося века, прошедшего «через горнило сомнений». Поэтому мы не видим безмятежного спокойствия на лицах главных персонажей росписей. «Грустью полно выражение лица Богородицы, безграничная скорбь во всей фигуре Бога-Отца, застывшее страдание на устах его Сына, напряженная до страдания мысль в глазах Бога-Слова, священный ужас светится в колючих взорах ангелов, мрачная неумолимость — в глазах ангела суда» (144). Если мы вспомним высокую оценку многими византийскими отцами (в частности, представителями VII Вселенского собора) психологической религиозной живописи своего времени, на которую «нельзя смотреть без слез умиления»[45], то нам будет вполне понятной и реакция Булгакова на росписи Васнецова. Именно о таком искусстве мечтали византийские иконопочитатели, хотя практика византийской иконописи уже с IX в. пошла, как мы знаем, в ином направлении.

Булгаков считал, что Васнецов идеально совмещал в себе реалиста и идеалиста в «лучшем смысле этих слов», и сравнивал его по значению с Достоевским. «Если иметь в виду религиозно-философскую сторону творчества того и другого, — а это есть главная сторона творчества обоих, — то можно без всякого преувеличения сказать, что Васнецов — это Достоевский в живописи, а Достоевский — Васнецов в литературе. Оба титана русского искусства взаимно выясняют и восполняют друг друга» (146). Почти столетие спустя со времени появления этой оценки (росписи Васнецова были завершены только несколькими годами ранее), мы, хорошо узнавшие византийскую и русскую икону классического Средневековья, которую еще почти не знали ни Васнецов, ни Булгаков 1902 г., и движение искусства в XX столетии, вряд ли безоговорочно согласимся с ней. Кажется, что и сам о. Сергий позже осознал, что в ранней статье он несколько переоценил духовный (и тем более художественный) потенциал росписей Васнецова. Во всяком случае, если я не ошибаюсь, в более поздних работах он уже не акцентировал на них своего внимания, в то время как к творчеству Достоевского обращался достаточно регулярно.

Тем не менее подобная их оценка характерна для новоевропейско-

го (т. е. после XVII в.) православного сознания и в какой-то мере оправдана и освящена патристическим авторитетом. Практически вся религиозная живопись конца XIX — начала XX в. находилась в этом русле. Наиболее яркие примеры — эскизы церковных росписей Нестерова и Врубеля (его же мозаики в Кирилловской церкви в Киеве). На верующих конца прошлого — начала нашего столетия они производили сильное впечатление[46].

Позже, вероятно, под влиянием теорий символистов и своего друга о. Павла Флоренского Булгаков углубляет свои представления о религиозном искусстве. От васнецовского психологического «реализма-идеализма» он переходит к символизму. В частности, в 1914 г. в статье, посвященной анализу «Бесов» Достоевского, он осмысливает все его творчество, и роман «Бесы» прежде всего, как символическое в духе, подчеркивает он сам, «реалистического символизма» Вяч. Иванова[47] — «постижение высших реальностей в символах низшего мира» (7). Булгаков считал, что и сам Достоевский сознавал это. Его «реализм» простирается не только на человеческий мир, но и на божественный, и именно поэтому он является символизмом. «Бесы» в понимании Булгакова — «символическая трагедия» (8). Ибо незримый, непоявляющийся, но настоящий герой трагедии «Бесы» — «русский Христос». Да и все написанные Достоевским книги «в сущности, написаны о Христе, и разве же и мог он писать о чем-либо ином, кроме как о Нем, Его познав и Его возлюбив?» (там же). В «Бесах» (он говорит одновременно и о романе, и о его сценической постановке в Художественном театре) Булгаков ощутил нечто большее, чем просто литературно-театральное произведение, но — их мистериальный характер, притом в духе грядущей теургической мистерии. В «Бесах» «есть предначаток той священной и трепетной подлинности, какой должна явиться чаемая и лелеемая в душах грядущая мистерия — богодейство» (8), несущее миру именно ту сверхтеатральную и сверхэстетическую красоту, которая «спасет мир» (9). В отличие от театрального действа, обладающего «дурным идеализмом зеркальности и призрачности», истинная мистерия «реальна», как реально богослужение, «литургический обряд» (15).

В поздний парижский период творчества, когда Булгаков уже в достаточной мере был знаком как со средневековой иконописью, так и с западным искусством, когда была продумана и прописана вся система его софиологии, включая и догматический очерк об иконе, он по-новому подошел и к религиозному изобразительному искусству. Теперь он четко отличает *иконопись* от *религиозного искусства*, и росписи Васнецова, без сомнения, отнес бы только ко второму типу изображений. В работе «Софиология смерти» он высоко оценивает изобразительное искусство, отмечая, что интуиции художника иногда открывается то, что было недостаточно осознано в богословии (299). Это «художественное богомыслие» находит свое выражение как в иконописи, так и в религиозном искусстве. Различие их заключается в предмете и способе изображения, а также в выполняемых функциях. «Иконы существуют для богомысленной молитвы, религиозное искусство для человеческого постижения...» (300), т. е. в

иконе он видит теперь, прежде всего, моленный образ, а в религиозном искусстве — дидактически-познавательное изображение (книгу для неграмотных, согласно св. Василию Великому).

Икона — это чисто символическое изображение, в котором события и персонажи предстают в их вневременных изначально данных идеальных обликах: «Все исторические события изображаются как метаисторические или метафизические» (301), а в иконах Христа предметом изображения является Его Богочеловечество. В них сквозь человеческий лик «просвечивает Его Божество, а все человеческое становится символом Богочеловеческого. В этом смысле икона символична. Она имеет своим предметом неизобразимое, трансцендентно-имманентное бытие, которое стремится трансцендировать образ» (300). Поэтому средневековые иконы представляют нам просветленные образы, даже когда изображается умерший Христос.

Иное дело религиозные изображения, которые были характерны для западноевропейского искусства. Булгаков вспоминает знаменитые натуралистические изображения умершего Христа: «Распятие» из Изенгеймского алтаря Грюневальда (1512-1515) и «Мертвого Христа» (1521) Ганса Гольбейна Младшего из Художественного музея в Базеле[48]. Последняя картина, как известно, произвела в свое время сильнейшее впечатление на Ф. М. Достоевского[49]; свои размышления о ней он вложил в уста Ипполита в «Идиоте». Достоевский высоко ценил мастерство Гольбейна, но полагал, что изображение мертвого Христа в столь резко выраженном натуралистическом виде — начавшего уже разлагаться трупа — может вызвать соблазн неверия в силу Бога перед природой, вообще привести к безверию. В отличие от него Булгаков, подчеркивая, что перед нами не икона, а религиозное изображение, цель которого — фиксация реально происходивших событий в их конкретной материальной форме, оправдывал религиозную значимость подобных картин. Если в иконе упраздняются страшные черты чисто человеческого страдания и умирания, то в изображении, напротив, подчеркивается вся глубина *кенозиса*, уничижения Господа до последних ступеней. И именно в трупе Христа обезображенность человеческого естества Его предстает «паче всякого человека» (Ис 52, 14), ибо, здесь Булгаков регулярно ссылается на пророка Исаию, «Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни», «изъязвлен был за грехи наши» (Ис 53, 4-5). Всю совокупность этих язв, болезней, человеческой немощи и разложения плоти в процессе умирания и изобразили Гольбейн и Грюневальд на своих картинах. Именно отсюда и выводит Булгаков свою софиологию смерти (уже человеческой). Испытав реально всю полноту плотских страданий, болей измученного тела и самого процесса телесного умирания, Христос снял смерть как метафизический фактор и одновременно сам «сострадает и соумирает» в каждом больном и умирающем человеческом теле (299; 302). Личный опыт нахождения на грани смерти в период тяжелой болезни и натуралистические изображения тела мертвого Христа убедили Булгакова в этом.

Создатель софиологии, как всеобъемлющего философско-богословско-эстетического учения, уже на раннем этапе своего творче-

ства внимательно всматривался не только в собственно софийные (в его понимании)[50], т. е. прекрасные, произведения искусства, но и в те, где был силен элемент «безобразного» в его же понимании. Он не отметает эти произведения, но стремится осмыслить их с религиозной точки зрения. В частности, все творчество крупнейшего скульптора начала столетия А. С. Голубкиной он осмысливает именно в этом ключе. Не находя в нем элементов традиционной красоты, он ощущает главный мотив ее творчества как мучительную, трагическую тоску (40). Но это не тоска уныния и изнеможения, не богоборческая тоска, а тоска по Богу, происходящая из чувства удаленности от Него. Эта та высокая тоска, которая составляет основу грядущей радости преображения, как ночь является темной незримой основой дня. В связи с этим у Булгакова возникает вопрос о возможности и значимости безобразного в искусстве, которое в его понимании живо только красотой. Он признает закономерность безобразного в искусстве как антипода красоты, ощущаемого только в связи с красотой, как ее противоположность, отрицание или недостаток. В таком безобразном и уродливом звучит тоска по красоте, ощущение трагического разлада с ней, которым чревато все тварное бытие человека. Именно такой трагизм ощущает Булгаков в искусстве Голубкиной и высоко ценит его в качестве особого мистического опыта.

«Всякое настоящее искусство есть мистика, как проникновение в глубину бытия; искусство же трагического духа, хотя и лирическое, имеет необходимо и религиозную природу, ибо трагическое чувство жизни родится лишь из религиозного мироощущения. Религия есть жажда божественного, неутоленная, но утоляемая, зов земли к небу и ответный голос с неба» (45). Однако не всем даровано личное переживание обоих полюсов религии. Многие знают в большей мере муку жажды, чем радость ее утоления. К ним относит Булгаков Голубкину наряду с Гоголем и Леонтьевым. Она прозревает Христа лишь в Его плотском уничижении, в «скорби смертельной», но не в радости преображения. «Творчество Голубкиной не поет «осанна», оно замерло в томлении, ибо художественно видеть мир как безобразие и уродство есть во всяком случае мука, — вспомним страшную судьбу Гоголя» (45). И все-таки — это путь к «осанне». «Пленный дух ищет освобождения, и о преображении мира пророчествует это скорбящее уродство и мучащаяся некрасота» (46). Здесь проявляет себя высшая стихия русской души, выраженная еще Достоевским, и Булгаков верит в ее победу.

Неоправославная эстетика в личностях прежде всего Флоренского и Булгакова, активно отталкиваясь от эстетики Вл. Соловьева, ввела в пределы своего рассмотрения практически все существенные явления художественной культуры и попыталась решить их с позиций православного миропонимания, переосмысленного, однако, в духе своего времени. Существенную роль в этой эстетике играла, как мы достаточно часто убеждались, новая духовная наука, впервые сформулированная в качестве таковой Вл. Соловьевым, — *софиология*, хотя истоки ее уходят в глубокую древность. Софиология стала как бы теоретическим credo неоправославной эстетики и культурологии.

Софиология

Чем больше мы всматриваемся и вживаемся в духовный мир, в художественную культуру, в эстетическое сознание православия, тем яснее сознаем, что многие причины их своеобразия, их сущностные основы таятся за некой едва ощутимой, еле уловимой, но почти непроницаемой для разума завесой, имя которой — *София*. Христианство, и особенно русское, с древности питалось софийными интуициями, не всегда сознавая это, но часто выражая их в художественной сфере — в богослужебной поэзии, в посвящении своих храмов, в иконописи и храмовых росписях.

Софийные интуиции, как мы помним, возникли в христианской культуре с момента ее становления[51], но в результате достаточно единодушного отождествления отцами Церкви Софии с Богом Словом не получили практически никакой вребальной разработки в православном мире; софиология, еще не оформившись, была фактически сведена к христологии и не интересовала отцов Церкви в качестве специальной темы.

В византийской культуре, однако, софийные интуиции продолжали достаточно интенсивную и самостоятельную жизнь. Уже в VI в. сооружается шедевр византийской архитектуры — Св. София в Константинополе, софийные мотивы, переплетаясь с мариологическими, пронизывают церковную поэзию. Все это дало возможность современному автору на основе анализа софийной проблематики у древних греков, древних иудеев и византийцев, сделать вывод: «София — Мария — Церковь: это триединство говорило византийцу об одном и том же — о вознесении до божества твари и плоти, о космическом освящении»[52].

Уже с IX в. образ Софии начинает играть важную роль у христианизированных славян, а затем и у древних русичей. В составленном в IX в. в Болгарии «Пространном житии Константина Философа» описывается, как София в образе прекрасной девы явилась во сне отроку Константину и возбудила в его сердце страстную любовь к себе, т. е. жажду мудрости. Из представших ему во сне дев будущий философ «видех едину краснеишу всех лицем светящуся и украшену вельми монисты златыми и бисером и въсею красотою, ей же бе имя София, сиречь мудрость»[53].

Видение Софии Константином-Кириллом в образе прекрасной Девы и софийный дух его деятельности имели особое значение для русской культуры. О. Павел Флоренский усмотрел в этом образе «первую сущность младенческой Руси», главный символ ее духовной культуры домонгольского периода. Конкретный личностный прекрасный женский образ Софии оказался в первые века по принятии Русью христианства более близким, понятным, родным религиозному сознанию русичей, особо почитавших до этого источником всего своего благополучия Матерь-Землю, чем малопонятный умонепостигаемый Бог-Троица византийцев, во имя которого они крестились. Именно поэтому в Древней Руси особым почитанием пользовался и другой женский образ хри-

стианства — Богородица, которую средневековые русские христиане нередко отождествляли с Софией Премудростью Божией. Повышенное внимание русичей к Софии нашло свое выражение в сооружении в ее честь главных храмов в крупных древнерусских городах (Киеве, Новгороде, Вологде) и почитания ее икон[54]. Именно в архитектуре и иконописи Древняя Русь сумела выразить и воплотить художественными средствами те глубинные и сущностные аспекты ветхозаветной Софии, которые не поддаются словесному выражению. *Софийность*, как *предельно возможное для искусства воплощение предвечных идей бытия,* выразившееся в особом *единстве мудрости, красоты* и *искусства*, стала одной из характерных черт древнерусского эстетического сознания, древнерусского искусства[55].

Вдохновителями же и покровителями иконописцев, строителей храмов и книжников на Руси почитали божественные силы, и в частности Софию Премудрость Божию. В «Слове о первом русском иконописце Алимпии» из «Киево-Печерского патерика» повествуется о том, как ангел являлся в келью к иконописцу и помогал ему писать иконы, точнее, писал за него, когда тот не в состоянии был работать. Русская художественно-эстетическая традиция разработала и иконографию писания евангелистом Лукой первой иконы Богородицы, когда за спиной св. Луки стоит София Премудрость Божия и как бы направляет его кисть.

Именно обращенность Древней Руси к софийной проблематике и воплощение ее в церковном изобразительном и песенно-поэтическом искусствах послужили одним из главных побудителей нового интереса к ней в среде русских религиозных мыслителей XIX— XX вв. Владимир Соловьев считал именно софийный аспект религиозного чувства русского народа наиболее самобытным в христианстве наших средневековых предков.

У самого Соловьева идея Софии стояла в центре его философии, поэзии, жизни, а его *софиология* открыла новую и яркую страницу в этом учении — *неоправославную*, талантливо дописанную уже в нашем веке о. Павлом Флоренским и о. Сергием Булгаковым.

Софийные интуиции с ранней юности пробудились в душе Соловьева и постепенно вылились в многомерную художественно-философскую концепцию, венчавшую его философию всеединства и воплощавшую его религиозную тоску по идеальной Вселенской Церкви совершенного человеческого общества. Просматриваются три этапа становления этой концепции. Первый — романтико-поэтический, относящийся к 1875-1876 гг. Второй — философско-космогонический, нашедший наиболее полное изложение в «Чтениях о Богочеловечестве» (1877-1881), и третий — космоэсхатологический, подробно прописанный в работе «Россия и Вселенская Церковь» (изданной на французском языке в 1889 г.). Каждый последующий этап не отрицал предшествовавший, но накладывался на него, в результате чего и сформировалось некое достаточно сложное и неоднозначное философско-поэтическо-богословское образование, обращенное как к разуму, так и к эстетическому сознанию и религиозному чувству тех, кто желал бы понять (точнее — вос-принять) софиологию Соловьева.

Первый этап юношеских размышлений о Софии приходится на период интенсивных духовных исканий молодого мыслителя. Тогда он увлекался неоплатонизмом, гностическими учениями, Каббалой, магией, посещал спиритические сеансы, с одобрением отзывается о многих теософских идеях, учении Бёме, Сведенборга, философии Шеллинга. Его душа была открыта для мистического опыта, он часто слышал зовы иных миров, и его рукописи этого периода, как писал С. М. Соловьев, «испещрены медиумическим письмом. В это время Соловьев убежден, что он посредством медиумического письма получает откровения от небесных духов и самой Софии. По большей части эти откровения написаны на французском языке и имеют подпись Софии или полугреческими буквами *Софиа*»[56]. В «альбоме № 1» первого заграничного путешествия Вл. Соловьева помещена его гностико-каббалистическая молитва к духовным сущностям, в которой он обращается и к Софии, именуя ее «пресвятой», «существенным образом красоты», «сладостью сверхсущего Бога», «светлым телом вечности», душой миров» (XII, 149). От 1876 г. сохранилась написанная по-французски черновая рукопись под названием «Sophie»[57], в которой дан достаточно сумбурный набросок будущей системы Соловьева. Сочинение написано в форме диалога, в котором, отвечая на вопросы *Философа*, сама *София* излагает основные положения этой системы. Будущему философу остается только продумать и более строго изложить их.

За два года до смерти у Соловьева вдруг возникла потребность поведать миру о том *сокровенном*, чем вдохновлялась его беспокойная душа в течение всей недолгой жизни философа и поэта, что духовно питало все его творчество. Он написал небольшую поэмку, где в «шутливых стихах», как сообщает он сам в примечании, он воспроизвел «самое значительное из того, что до сих пор случалось со мною в жизни» (XII 86). Этим «самым значительным» были три явления ему Софии, которую, однако, он нигде не называет по имени («Подруга вечная, тебя не назову я»). Шутливый тон поэмы «Три свиданья», относящийся к житейско-бытовому обрамлению самих видений, только подчеркивает их необычную просветленность, романтическую возвышенность, духовную значимость и серьезность, а с другой стороны, выступает как бы защитной ширмой от скепсиса и насмешек позитивистски и рационалистически настроенной научно-интеллигентской общественности того времени — чтоб не прослыть «помешанным иль просто дураком» — аргументировал крупнейший русский философ. Шутливая форма изложения не претендует на безоговорочную правдивость описанного — хотите верьте, хотите нет, но имеющий уши слышать — услышит. Этот же прием Соловьев применил в том же году для изложения своей глубоко интимной концепции *Вечно-Женственного* в стихотворении «Das Ewig-Weibliche» (слово увещевательное к морским чертям) (отрывок см. ниже; XII 71-73).

Шутливость относится к той «грубой коре вещества», под которой начинающий философ «прозрел нетленную порфиру // И ощутил сиянье божества» (XII 85). Девятилетнему мальчику в храме, а затем двадцатитрехлетнему юноше дважды в Британском музее и в египетской

пустыне являлась прекрасная Дева, пронизанная «лазурью золотистой», в неземном сиянии, «с улыбкою лучистой»:

И в пурпуре небесного блистанья
Очами полными лазурного огня
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.
.....
Все видел я, и все одно лишь было,-
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило,-
Передо мной, во мне — одна лишь ты (XII 84).

«Таинственной красою» Софии был побежден «житейский океан»; неисцелимо уязвленный ею юноша, как в свое время юный Константин Философ, посвятил ей всю свою недолгую жизнь. С первых лет после египетского явления и до конца жизни он неустанно размышлял о ней в своих теоретических работах и пел ее как божественную царицу, возлюбленную в своей поэзии.

У царицы моей есть высокий дворец,
О семи он столбах золотых,
У царицы моей семигранный венец
В нем без счету камней дорогих
.....
И покрыла его, тихой ласки полна,
Лучезарным покровом своим. 1875 (XII 12).

Вся в лазури сегодня явилась
Предо мною царица моя... 1877 (XII 12).

Земля владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой. 1886 (XII 22).

Тебя полюбил я, красавица нежная,
И в светло-прозрачный, и в сумрачный день
.....
Но сердце твердит: это пристань желанная
У ног безмятежной святой красоты. 1894 (XII 42).

Ты непорочна, как снег за горами,
Ты многодумна, как зимняя ночь,
Вся ты в лучах, как полярное пламя,
Темного хаоса светлая дочь! 1894 (XII 43).

Кто-то здесь... Мы вдвоем,-
Прямо в душу глядят лучезарные очи
Темной ночью и днем. 1898 (XII 77).

Знайте же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилося с пучиною вод.

Все, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей,-
Все совместит красота неземная
Чище, сильней, и живей, и полней. 1898 (XII 72).

Здесь София предстает в облике прекрасной юной Девы, «небесной Афродиты», олицетворяющей романтическую идею Вечной Женственности — музы и вдохновительницы поэтов и влюбленных. И многие русские поэты конца XIX — начала XX в. вдохновлялись поэтическим образом Соловьева, воспевали и развивали его в своем творчестве. Вспомним хотя бы «Стихи о Прекрасной Даме» Александра Блока или «Кубок метелей» Андрея Белого.

Визионерский и интимно-поэтический опыт постижения Софии юным философом существенно обогатил и его теоретические работы. Многие из поэтических эпитетов и тропов, наполняющих поэзию Вл. Соловьева, были развернуты в теоретических работах философа, уже начиная с трактата «София», в глубокие концептуальные положения, как бы накладывающиеся на поэтический образ прекрасной небесной Девы. Ее лучезарный образ постоянно просвечивает сквозь философско-богословские построения, освещая их изнутри своим теплым интимным сиянием, обволакивая золотистой лазурью.

В духе гностико-каббалистических традиций в «Софии» много внимания уделено образу *души мира*, женскому божественному началу. На различных этапах космогонического процесса, который она сама и породила, душа предстает то духом зла, то локализованной в творении жизнедеятельной силой, то возвращающейся в божественную стихию Софией. В частности, на современном этапе, по убеждению юного Соловьева, София проявляет себя как субъективное начало в поэзии и философии, особенно энергично у Якоба Бёме, Сведенборга, Шеллинга, т. е. выступает вдохновительницей субъективных мистико-романтических тенденций в философии и искусстве. Ее реальное воплощение в будущем — идеальная *Вселенская религия*.

В «Чтениях о Богочеловечестве» Вл. Соловьев отчасти развивает и существенно упорядочивает идеи, намеченные в «Софии». Здесь душа мира практически отождествляется с Софией, как осуществлением Логоса в универсуме, реализацией идеи космического всеединства.

София представлена здесь в качестве «произведенного единства», или «единства в явлении», в божественном организме Христа. Действующим, производящим началом в Нем, сводящим «множественность элементов к себе как единому», Соловьев считал Логос. Другими словами, Логос составляет сущность Христа, а София — его идеальное выражение, его осуществленный образ, «осуществленную идею». «И как сущий, различаясь от своей идеи, вместе с тем есть одно с нею, так же и Логос, различаясь от Софии, внутренно соединен с нею. София есть

тело Божие, материя Божества[58], проникнутая началом божественного единства. Осуществляющий в себе или носящий это единство Христос, как цельный божественный организм — универсальный и индивидуальный вместе — есть и Логос и София» (III, 115). София в Христе есть идеальное начало человечества, или идеального (= «нормального») человека в Нем, выражение изначальной (вечной) причастности Христа к человеческому началу. «София есть идеальное, совершенное человечество, вечно заключающееся в цельном божественном существе или Христе» (121). И как таковое оно потенциально содержит в себе все живые существа, т. е. все души, и связывает их собою в некое идеальное единство. «Представляя собою реализацию божественного начала, будучи его образом и подобием, первообразное человечество, или душа мира, есть вместе и единое и все; она занимает посредствующее место между множественностью живых существ, составляющих реальное содержание ее жизни, и безусловным единством Божества, представляющим идеальное начало и норму этой жизни» (III 140).

В силу этой специфики своего бытия душа мира, или София, обладает принципиальной двойственностью — она заключает в себе и все тварное бытие, и божественное начало, что представляет ей свободу и от того, и от другого. Она является свободным субъектом тварного бытия, обладающим свободой самостоятельных действий и одновременно в своей творчески-объединяющей деятельности подчиняется божественному началу как предмету своей жизненной воли. Являясь «божественным человечеством Христа», идеальным «телом Христовым», или Софией, душа мира «образуется» божественным Логосом и в свою очередь «дает возможность Духу Святому осуществляться во всем», т. е. реализовать идеи, содержащиеся в Логосе. Проникаясь божественным *всеединством*, она стремится реализовать его в творении — объединить множественность бесчисленных тварей в нечто целостное. Однако, обладая свободой воли, душа может сосредоточиться на самой себе, стать независимым божественным началом и прекратить свою функцию управления творением в качестве посредницы между ним и Божеством. Тогда творение обрекается (что и происходит в реальной земной истории) на отпадение от божественного всеединства и вся тварь повергается в рабство суете и тлению.

Здесь душа мира, или София, предстает в качестве божественного Начала и Существа, от которого тварный мир в своем космическо-социальном земном существовании зависит, пожалуй, даже в большей мере, чем от самого Бога. Ибо он и создается, и управляется, и приводится к всеединству исключительно через посредство души мира, от воли которой зависит выполнить функцию посредника или нет. София (= душа мира), таким образом, является здесь практически в облике своенравного и относительно свободного Художника-Творца, близком к тому, каким представляла художника эстетика Нового времени, и особенно эстетика романтизма и ориентирующихся на него направлений в культуре конца XIX в.; художника — как проводника и исполнителя божественной воли и как свободного субъекта творчества.

Уже на примере первых двух этапов соловьевской софиологии мы видим, как мысль философа напряженно пытается то свести в один образ и даже в одну личность многие противоречивые характеристики,

функции, действия женского божественного начала космогонии[59], то развести их, распределить между двумя существами или принципами — *душой мира* и *Премудростью*. Эта работа фактически завершается на третьем этапе — в книге «Россия и Вселенская Церковь» и в некоторых художественно-эстетических работах.

Если в «Софии» душа мира на каком-то этапе космогонического процесса как бы совершенствуется и преобразуется в Софию, а в «Чтениях» фактически тождественна Премудрости, ибо речь там идет о современном состоянии универсума, когда существует воцерковленное человечество, то на последнем этапе своего творчества Соловьев приходит к *одновременному* разделению *души мира* и Софии и их диалектическому *объединению*. Здесь важное значение приобретает ряд космогонически-эстетических оппозиций: *хаос-космос, безобразное-прекрасное, иррациональное-рациональное* и т. п.

Прочно опираясь на высвеченные еще древностью (особенно гностиками) дуалистические принципы и архетипы бытия, Вл. Соловьев полагает *хаос* в качестве негативно-потенциальной основы всего мироздания. В Боге изначально содержится «возможность хаотического существования», которая постоянно осуждается, подавляется и уничтожается им. И тем не менее «Бог любит хаос и в его небытии, и Он хочет, чтобы сей последний существовал». Он в состоянии всегда управиться с ним и поэтому «дает свободу хаосу» (XI 293). Именно с хаосом связывает теперь Соловьев душу мира. «*Хаос*, т. е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного , — вот *глубочайшая сущность мировой души* и основа всего мироздания» (VII 126). И как тварный, раздробленный в своей множественности мир, порожденный душой мира, является противоположностью и обратной стороной божественной всеобщности, всеединства, так и «душа мира сама есть противоположность или *антитип* существенной Премудрости Божией». И если София мыслится теперь Соловьевым как исключительно позитивное предвечное божественное Начало (то Начало, *в котором* Бог начинает творение согласно Быт 1, 1), то *душа мира* — первая тварь, materia prima, субстрат сотворенного мира, т. е. олицетворение хаотического, дисгармонического, временного начала в универсуме. И в этом смысле она принципиально отлична и от Бога, и от Софии и противоположна им. С другой стороны, как и ее сущность хаос, она не имеет вечного бытия в самой себе, но «от века существует в Боге в состоянии чистой мощи, как сокрытая основа вечной Премудрости» (XI 295). И эта *основа* имеет *отрицательный* знак, как бы — *антиоснова*, т. е. выступает создателем того внутреннего космического напряжения, в результате которого только и существует творческий потенциал, двигательная сила Софии в делах творения мира, управления им.

«Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты» (VII 127). И как для бытия красоты необходимо существование отчасти упорядоченной, но *свободно* противоборствующей ей хаотической темной силы, так и для бытия Софии как творческого начала необходима противоборствующая

ей душа мира, ее *основа*, «носительница, среда и субстрат ее реализации» в тварном мире, ее второе тварное «я», сказали бы мы теперь, ее другое. Однако в силу своей свободы и двойственного характера душа мира в принципе имеет возможность отрешиться от хаоса, привести творение к совершенному единству и «отождествиться с вечной Премудростью» (XI 295). В этой плоскости лежали эсхатологические чаяния Соловьева.

За всей сложной космогонией и метафизикой русского теоретика всеединства, за всеми его философско-богословскими принципами и началами всегда стоит тот трудноописуемый прекрасный пленительный женский образ, который уязвил его душу в юности; и он убежден, что именно в нем прозревается *главное качество* Софии, определяющее ее внутрибожественное субстанциальное состояние. Именно в «творческой сфере Слова и Святого Духа Божественная субстанция, существенная Премудрость, определяется и является в основном ее качестве как лучезарное и небесное существо» (XI 300). И это существо предстает у Соловьева «истинной причиной творения и его целью», содержит в себе всю «объединяющую мощь разделенного и раздробленного мирового бытия» и «по основе своей есть единство всего, и в своем целом единство противоположного» (XI 298; 306).

Во всей полноте и целостности этот таинственный и трудноуловимый образ почувствовали, но не смогли совершенно осознать наши средневековые предки, строители храмов Софии. Они, однако, убежден Соловьев, реализовали свой глубинный духовный опыт в искусстве, в частности в иконах Софии Премудрости Божией. К этому убеждению русский философ приходит, размышляя об иконе Софии новгородского извода из Софийского собора в Новгороде. Он убежден, что эта икона не имеет греческого прообраза, а является делом «нашего собственного религиозного творчества». Это «Великое, царственное и женственное существо», отличное и от Бога, и от Христа, и от Богородицы, и от ангелов, есть «само истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая с Ним все, что есть» (IX 188).

До сотворения человека, до возникновения *человечества* как вершины творения София не имела реальной возможности полного самоосуществления. Именно в человечестве, в его сакральной сущности и обретает она полноту своего *воплощения*. София предстает теперь тем *тройственным* и тем не менее *одним* богочеловеческим существом, в котором осуществляется мистическое единение человека (= человечества) с Богом. Центральным и личностным «обнаружением» Софии в мире является воплотившийся Логос, Бог Сын Иисус Христос, женским «дополнением» — Святая Дева, Богоматерь, а «вселенским распространением — Церковь» (XI 308). В непосредственном единении с Богом находится только Богочеловек Иисус, а через него — Святая Дева (таинством Его рождения) и Церковь (являясь Его Домом и Телом). И все *трое* суть одно — *человечество*, созерцая которое в своей вечной мысли Бог и одобрил творение в целом. Именно поэтому и веселилась библейская Премудрость, узрев свою грядущую реализацию.

«Человечество, соединенное с Богом во Святой Деве, во Христе, в Церкви, есть реализация существенной Премудрости или абсолютной субстанции Бога, ее созданная форма, ее воплощение» (XI 309). Подтверждение этому выводу Соловьев усматривает и в опыте православного богослужения, и в древнерусском религиозном искусстве. Если отцы Церкви почти единодушно отождествляли Премудрость с Богом Сыном, то в богослужении многие тексты «мистических книг» Премудрости прилагаются то к Богоматери, то к Церкви, а церковное искусство, связывая Софию и с Богоматерью, и с Христом, тем не менее, отличает ее от них, изображая в образе отдельного Божественного существа, в котором русский народ, по убеждению Соловьева, «знал и любил под именем Святой Софии социальное воплощение Божества в Церкви Вселенской». Этот вселенский аспект экклесиологической Софии Соловьев считал открытием русской народной религиозности, глубокого благочестия русской православной Церкви и «истинно национальной» идеей. Ее развитию он посвятил свою концепцию Вселенской Церкви.

После Вл. Соловьева *софиология* прочно вошла в философско-богословские сочинения ряда русских философов, но особое внимание ей уделили о. Павел Флоренский и о. Сергий Булгаков.

П. А. Флоренский не одобрял отдельных идей и положений Вл. Соловьева, считая их расходящимися с православной традицией, и тем не менее в своем понимании Софии во многом опирался на ее многомерный образ, ярко написанный талантливой кистью Соловьева. Софии он посвятил специальную главу («Десятое письмо») своего фундаментального труда «Столп и утверждение Истины». Источником для его концепции стала вся предшествующая европейско-средиземноморская культура. Он активно опирается на Св. Писание, отцов Церкви, восточных и западных богословов, мистиков, ученых и особенно на опыт русского церковного искусства и богослужения. Большое влияние на его софиологию оказали софианские идеи мистика и общественно-политического деятеля начала XIX в. графа М. М. Сперанского.

Вслед за Афанасием Великим и другими древними отцами Флоренский признает христологический аспект Софии и считает его не требующим доказательств; поэтому главное свое внимание уделяет *экклесиологическому* и *мариологическому* аспектам, только намеченным, хотя и очень энергично, Вл. Соловьевым. Множественность часто противоречивых характеристик Премудрости, накопленных софиологией до него, о. Павел стремится свести в некую целостную диалектико-антиномическую концепцию. Это касается, в частности, и вопроса *тварности* Софии. У Флоренского эта проблема, как выходящая за пределы человеческого разума, описывается антиномией «тварная — нетварная», в отличие от Сына-Логоса-Христа, который однозначно — не тварь.

Развивая идеи св. Афанасия (он, как мы помним, отождествлял Премудрость с Логосом, Богом Сыном), Флоренский писал, что София, осуществленная в тварном, преходящем мире, «хотя и тварная, предшествует миру, являясь пре-мирным ипостасным собранием божественных перво-образов сущего» (348)[60]. Она «есть перво-зданное естество твари, творческая любовь Божия», объединяющая тварный мир с Богом в космическое всеединство; она — «истинная Тварь или тварь во Истине» (391).

В онтологии о. Павла София Премудрость Божия как раз и является той высшей Тварью (= сверх-тварью), которая преодолевает границу между горним и дольним, соединяет собой эти миры. Она «есть Великий Корень целокупной твари... которым тварь уходит во внутри-Троичную жизнь и чрез который она получает себе Жизнь Вечную от Единого источника Жизни» (326). София в понимании Флоренского — это некое неуловимое состояние перехода от Бога к твари; она уже не Бог, не божественный свет, но еще и не материальная тварь, «не грубая инертность вещества»; это некая «метафизическая пыль», парящая «на идеальной границе между божественною энергиею и тварною пассивностью; она — столь же Бог, как и не Бог, и столь же тварь, как и не тварь. О ней нельзя сказать ни «да», ни «нет»» (1, 60). София — первое и тончайшее произведение Божией деятельности. Для тварного мира она — средоточие творческой энергии, оплодотворяющей, в частности, и искусство, т. е. эстетическую деятельность человека.

София, считал о. Павел, причастна жизни Триипостасного Божества, приобщается божественной любви и теснее всего связана со второй ипостасью — Словом Божиим. Вне связи с ним «она не имеет бытия и рассыпается в дробность идей о твари; в Нем же — получает творческую силу» (329). Для православного сознания бытие Софии в тварном мире предстает множеством аспектов. В человеке она проблескивает как образ Божий, его изначальная красота. В Богочеловеке Христе она — начало и центр искупления твари — его тело, т. е. тварное начало, в котором воплотилось Божественное Слово. София понимается и как Церковь в ее небесном и земном аспектах. В последнем случае она предстает совокупностью всех личностей, начавших подвиг восстановления своего утраченного богоподобия. А так как процесс очищения членов Церкви осуществляется Духом Святым, «то София есть Девство. Носителем же его в самом высоком предельном смысле является Дева Мария — Матерь Божия, и она также сближается Флоренским с Софией, как ее «носительница», как «явление Софии».

Многоаспектность Софии в тварном мире имеет единый глубинный корень — *нетленную первозданную красоту творения, духовную красоту.* София — «истинное украшение человеческого существа, проникающее сквозь все его поры, сияющее в его взгляде, разливающееся с его улыбкою, ликующее в его сердце радостию неизреченною, отражающееся на каждом его жесте, окружающее человека в момент духовного подъема благоуханным облаком и лучезарным нимбом, сотворяющее его «превыше мирского слития», так что, оставаясь в миру, он делается «не от мира», делается выше-мирным. ...*София есть Красота*». София — это духовное начало в тварном мире и человеке , делающее их прекрасными, это — сущностная основа прекрасного. «Только София, — писал Флоренский, — одна лишь София есть существенная Красота во всей твари; а все прочее — лишь мишура и нарядность одежды...» (351).

На земле первым и главным носителем Софии для русского православного сознания выступает Божия Матерь — живая посредница между небом и землей, горним и дольним. «Как Дух есть Красота Абсолютного, так Богородительница есть Красота Тварного, «миру слава» и «Ею украшена вся тварь»» (355). Православный мир воспринял Богоматерь

как символ духовного начала на земле, как реальное явление Софии, как утешительницу и Заступницу перед Богом за грешное человечество, как Горний Иерусалим, спустившийся на землю, как «центр тварной жизни, точку соприкосновения земли с небом», как наделенную космическою властью. «В Богородице сочетается сила софийная, т. е. ангельская, и человеческое смирение», она стоит на черте, отделяющей Творца от твари, и поэтому совершенно непостижима (359; 358). Главное свидетельство ее софийности — ее *неизреченная красота*, озаряющая весь тварный мир, наполняющая сердца людей неописуемой радостью. Человеческое стремление уловить и сохранить эту красоту хорошо видно в иконописном искусстве — «иконография дает множество отдельных аспектов софийной красоты Девы Марии» (369).

Флоренский уделил много внимания анализу икон Софии — их иконографии, символике, цветовому строю, стремясь в художественных образах иконописи уловить то, что не поддается словесному выражению. В частности, он достаточно подробно изучил тот наиболее древний новгородский извод «Софии», о котором писал и Вл.Соловьев. Опираясь на древнерусские источники, он в отличие от своего предшественника возводит этот извод к греческим первоисточникам, хотя и не знает, естественно, соответствующих византийских прототипов. Его символическое толкование изображения Софии в этой иконографии также в основном опирается на древнерусские письменные источники[61], в чем-то развивая и дополняя их, но сохраняя тот же дух и основное понимание. В силу лаконизма и смысловой концентрации этого текста Флоренского хочу привести его здесь целиком.

«*Крылья* Софии — явное указание на какую-то особенную близость ее к горнему миру. *Огненность* крыльев и тела — указание на духо-носность, на полноту духовности. *Кадуцей* (а не «жезл с крестом» и не «с монограммою Христа», — по крайней мере в большинстве случаев) в деснице — указание на теургическую силу, на психопомпию, на таинственную власть над душами. Свернутый *свиток* в шуйце, прижимаемый к органу высшего ведения, — к сердцу, — указание на ведение недоведомыхъ тайн. *Царское убранство* и *престол* — указание на царственное могущество.

Венец в виде городской стены — обычный признак Земли-Матери в ее различных видоизменениях, выражающий, быть может, ее покровительство человечеству, как совокупному целому, как городу, как civitas. *Камень* (— а не «подушка»! -) под ногами — указание на твердость опоры, непоколебимость. *Тороки* или «*слухи*» за ушами, т. е. лента, поддерживающая волосы и освобождающая уши для лучшаго слышания — указание на чуткость восприятий, на открытость для внушений свыше: тороки — иконографический символ для обозначения органа Божественного слуха. *Девственность* же Богоматери *до-*, *вовремя-*, и *после* рождения обозначается, по обычаю, тремя звездочками: двумя на персях и одною на челе Ее.

Наконец, окружающие Софию *небесныя сферы*, исполненные звезд, — указание на космическую власть Софии, на ее правление над всею вселенною, на ее космократию. Бирюзово-*голубой* цвет этого окружения символизирует воздух, затем небо, а далее — небо духовное, горний мир, в средоточии которого живет София. Ведь голубой цвет настраивает душу на созер-

цание, на отрешенность от земного, на тихую грусть о покое и чистоте. Голубизна неба, — эта проекция света на тьму, эта граница между светом и тьмою, — она — глубокий образ горней твари, т. е. образ границы между Светом, богатым бытием и Тьмою-Ничто, — образ Мира Умного. Вот почему *голубизна* — цвет естественно принадлежащий Софии и, чрез Нее, Носительнице Софии, Приснодеве.

Далее, в рассматриваемой композиции обращают внимание: во-первых, явное *различение* личностей *Спасителя*, *Софии* и *Богоматери*; во-вторых, нахождение Софии *под* Спасителем, т. е. на месте подчиненном, и Божией Матери — *предъ* Софиею, т. е. опять-таки в положении подчиненном. Итак, *Спаситель*, *София* и *Божия Матерь* — в последовательном иерархическом подчинении» (374-375).

Если для Вл. Соловьева *за* его сложной философско-богословской концепцией Софии стоял поэтический образ *прекрасной Девы*, *вечной Женственности*, то в софиологии о. Павла на первый план выступает *мариологически-эстетический* аспект Софии — *абсолютная Красота*, воплотившаяся в Матери Божией. Вот один из главных и сущностных выводов этой софиологии: «Если София есть все Человечество, то душа и совесть человечества — Церковь — есть София по преимуществу. Если София есть Церковь, то душа и совесть Церкви Святых — Ходатайница и Заступница за тварь пред Словом Божиим, судящим тварь и рассекающим ее надвое, Матерь Божия — «миру Очистилище», — опять-таки есть София по преимуществу. Но истинным знамением Марии Благодатной является Девство Ее, Красота души Ее. Это и есть София» (350-351).

С. Н. Булгаков был одним из немногих, если не единственным в среде православных мыслителей, кто оценил философию Вл. Соловьева в софийном ключе, именно в софиологии усмотрел ее оригинальность, силу и значение. При этом в формально-логических текстах и построениях его он справедливо видел только вершину айсберга духовного наследия крупнейшего русского философа. Главным же у Соловьева он считал его богатейший мистический опыт, который нашел наиболее адекватное выражение не в его философии, но в художественном творчестве — в его поэзии, полностью посвященной Софии, пронизанной светом личного мистического общения поэта с ней, любви к ней. Не случайно, подчеркивает Булгаков, наиболее чуткими к духовному опыту Соловьева оказались русские поэты-символисты Блок, Белый, Вяч. Иванов[62]. Личная мистика Вечной Женственности, софийная окрыленность Соловьева наиболее полно воплотились в его поэзии; она стала своеобразным интимным дневником, отражавшим на протяжении всей жизни его глубинный опыт более полно, чем философские тексты. Поэтому Булгакова все настойчивее одолевает мысль, «что в многоэтажном, искусственном и сложном творчестве Соловьева только поэзии принадлежит безусловная подлинность, так что и философию его можно и даже должно поверять поэзией», что главное в его творчестве — поэзия, а философия лишь комментарий к ней, и Соловьев в большей мере является «философским поэтом», чем «поэтизирующим философом»[63]. Его творчество Булгаков именует не иначе как «софийно-эротическим»,

«мистическим реализмом», пронизанным глубочайшей и всепоглощающей любовью к Небесной Афродите, Божественной Софии.

Здесь важно заметить, что неоправославие, особенно в лице Булгакова и Флоренского, наконец ясно осознает и четко формулирует идею, которой православное сознание, православная культура жили на протяжении практически двух тысячелетий. Именно — о приоритете эстетической сферы над формально-логической в деле наиболее адекватного выражения глубинного духовного опыта. Об этом свидетельствует и особое внимание многих русских религиозных мыслителей к красоте во всех ее проявлениях и к искусству, но также и выдвижение на одно из главных мест в богословии проблемы Софии и софийности. С особой очевидностью это следует из философско-богословских трудов о. Сергия Булгакова.

Под влиянием Вл. Соловьева и особенно П. А. Флоренского он поставил учение о Софии в центр своего миропонимания. Более того, *софиологию* он рассматривал как особую синтетическую богословскую науку, значительно возвышающуюся над философией и фактически являющуюся новым современным этапом православного богословия. Софиология о. Сергия — это *неоправославие* в прямом и полном смысле слова. В книге «Премудрость Божия», резюмируя свое учение, он писал: «Софиология есть мировоззрение, христианское видение мира, богословская концепция... некая особая интерпретация всего христианского учения, начиная с понимания св. Троицы и Вочеловечивания и кончая вопросами современного практического христианства... Центральной проблемой софиологии является отношение между Богом и миром... Софиология есть призыв к духовной жизни и к творческой активности, направленной на спасение самих себя и мира»[64]. Многие православные иерархи и сама русская Церковь отрицательно отнеслись к софиологии Булгакова, усматривая в ней еретические моменты[65]. Тем не менее о. Сергий считал свое учение (как и соответствующие идеи Флоренского) новым шагом в развитии богословия. В своей софиологии он, как и о. Павел, опирается на весь предшествующий философско-богословский опыт в этой области, начиная с Ветхого Завета, Платона, Филона, отцов Церкви, через западных софиологов Якоба Бёме, Дж. Пордеджа и кончая Соловьевым и Флоренским.

Первые размышления на эту тему он привел уже в «Философии хозяйства» (1912), активно разрабатывал ее в книге «Свет невечерний» (1917), в трилогии о Богочеловечестве («Агнец Божий», «Утешитель», «Невеста Агнца»), в «Неопалимой купине» (1927), «Иконе и иконопочитании» (1930) и дал общую сводку идей в «Премудрости Божией».

Как и его предшественники, Булгаков оказывается в достаточно трудной ситуации. Перед ним богатый, неоднозначный и во многом противоречивый культурно-исторический материал самого разного толка о Софии, который его философско-богословский ум стремится упорядочить, прозревая в таинственном образе Софии какие-то новые истины о бытии, новые пути к проникновению в духовные сферы. При этом он сразу же отказывается от построения одномерной непротиворечивой концепции. Как и Флоренский, высоко оценивая заложенный в православной догматике *антиномизм* в качестве единственно верно-

го метода описания неописуемых феноменов, он и Софию показывает как Нечто, требующее именно антиномического описания.

В «Свете невечернем» София предстает прежде всего живой личностью, «реальнейшей реальностью» «Идеи Бога», вне-положенным «предметом» бесконечной божественной любви, «услаждения», «радости», «игры». Если ипостаси Троицы находятся в состоянии внутренней, интимной, замкнутой самодовлеющей внутрибожественной любви, то София — ипостась, вынесенная вовне; *как бы* «четвертая ипостась»; притом ипостась пассивная по отношению к Богу, восприемлющая излияние Его любви; это — «Вечная Женственность», в которой под действием божественной любви зарождается тварный мир, и она становится началом мира[66]. София, таким образом, предстает здесь женской ипостасью (личностью) Божества, охваченной божественным эросом.

Увиденная под другим углом зрения — в отношении бесконечной множественности тварного мира, София есть «организм идей, в котором содержатся идейные семена всех вещей. В ней *корень* их бытия»[67]. Об этом же он пишет и в «Премудрости Божией»: «В Софии заложены образы творения, идеи всех вещей и существ; она является всеобъемлющей пра-Идеей всего. Она — идеал всего, интегральный организм и идеальное единство всех идей»[68]. Здесь уже личностный характер Премудрости Божией отходит на задний план.

София не просто пред-вечная совокупность образов тварного мира, но и сам этот мир в его основе; она — основа этого мира, «его идеальная энтелехия, она существует не где-то вне мира, но есть его основная сущность»[69]. И, как энтелехия мира, София «в своем космическом лике» предстает *душой мира*. Подводя итог философской традиции anima mundi от Платона до Соловьева, С. Н. Булгаков видит в ней ту «закономерность космической жизни», те физические законы бытия, которые проявляются в изумительной целесообразности и функциональности всех организмов тварного мира. Это та «единящая, связующая мир» сила, которая всегда ощущается в *«связности* мира»[70]. Она проявляет себя в тех смутных инстинктах, которые управляют эволюцией жизни[71].

София, таким образом, и *личность* со своим *ликом,* субъект и «предмет» божественной любви, и *не личность*, а совокупность принципов, или anima mundi. И эта изначальная двойственность, переходящая в *антиномизм*, наблюдается в софиологии Булгакова постоянно, с одной стороны, смущая философский разум своей неопределенностью и противоречивостью, а с другой — приоткрывая духу завесы над тем, *что* не доступно разуму.

С еще большей ясностью софийный антиномизм выявляется в проблеме «метаксюйности» (от платоновского μεταξύ — «между») Софии. София, утверждает Булгаков в «Свете невечернем», — это та неуловимая «грань», которая находится *между* Богом и миром, Творцом и тварью, *не являясь ни тем, ни другим.* Это некое «особое» «третье бытие», «одновременно соединяющее и разъединяющее то и другое»[72]. И это «посредничество» особого рода — антиномическое *посредство-не-посредство*, ибо прямое «посредство между Богом и миром, — как дока-

зывал позже о. Сергий, критикуя идею Ария о «метаксюйности» Сына, — некоторое серединное положение, немыслимо и невозможно. Посредник сам для себя требует нового посредника и так ad infinitum... Мысль о посреднике невозможна, это в некотором роде корень квадратный из минус единицы или круглый квадрат. Однако проблема почувствована правильно...»[73]

Таким «круглым квадратом» или «корнем из минус единицы» у Булгакова выступает София. Она предстает «невозможным» для разума, немыслимым, алогичным посредником между Богом и миром, являясь одновременно в каком-то смысле и тем и другим и не являясь, по существу, ни тем , ни другим. София вневременна, она возвышается над временем и всяким процессом, но она по существу своему не принадлежит и вечности, а лишь причастна ей в силу Божией любви к ней. Она имеет бытие где-то «посредине» в метафизическом смысле *между* временем и вечностью. Это же можно сказать и о пространственности Софии. В ней «соединены моменты слитности и раздельности, да и нет, единства и множественности». София «сверхпространственна», являясь основой всякой пространственности. София присутствует в мире как его основа, как скрепы его бытия, и в то же время она трансцендентна миру, ибо она вне и выше всякого *становления*, в котором находится мир[74]. София, по Булгакову, «есть неопределимая и непостижимая грань между бытием-тварностью и сверхбытием, сущностью Божества, — ни бытие, ни сверхбытие. Она есть единое-многое — все... *есть то, чего нет в бытии*, значит, *и есть, и не есть,* одной стороной бытию причастна, а другой ему трансцендентна, от него ускользает». Она занимает место между бытием и сверхбытием, «не будучи ни тем, ни другим или же являясь обоими зараз»[75].

Подо всем этим почтиантиномизмом раннего Булгакова ощущается все-таки стремление (возможно, внесознательное, наследие многовековой философской традиции) оправдать как-то его перед разумом. Кажется, что безоговорочному иррациональному антиномизму мешает и прочное представление (основа всей русской софиологии) о личностном характере Софии, о прекрасной Деве-Премудрости...

Как бы то ни было, но отступление от строгого антиномизма идет в этом направлении. Представления о единой антиномически описанной Софии перемежаются у Булгакова идеями о *двух ликах* Софии, обращенных в разные (метафизически) стороны, о *двух Софиях* вообще — Божественной и тварной.

Метафизическая природа Софии потому не поддается традиционному философскому описанию, считает С. Н. Булгаков, что она имеет «два лика». Одним, «обращенным к Богу, она есть Его Образ, Идея, Имя. Обращенная же к ничто, она есть вечная основа мира, небесная Афродита, как ее, в верном предчувствии Софии, именовали Платон и Плотин»[76] . И более того, мир как «ничто засемененное идеями» и есть «становящаяся София», тварная София. А божественный лик Софии — это предвечная Премудрость, Невеста Логоса[77].

Размышляя о библейской идее творения мира из ничего, Булгаков приходит к выводу о возможности, даже принципиальной необходимости говорить о *двух Софиях* — небесной (божественной) и земной (твар-

ной), которые тем не менее *едины* в своей полной противоположности по основным характеристикам, т. е. все-таки к утверждению и оправданию антиномизма Софии: «...это единство противоположностей, conicidentia oppositorum, трансцендентно разуму и антиномически его разрывает. Но и пусть это остается противоречием для разума, мудрее этого противоречия он не может ничего измыслить для решения проблемы»[78].

В парижский период о. Сергий приходит к окончательному убеждению, что *антиномия*, и именно софиологическая, «есть точная формула откровения Бога в мире»[79], и формулирует эту антиномию:

«ТЕЗИС: Бог, во св. Троице единосущный, самооткрывается в Премудрости Своей, которая есть Его Божественная Жизнь и Божественный мир в вечности, полноте и совершенстве.

(София Нетварная — Божество в Боге)

АНТИТЕЗИС: Бог творит мир Премудростью Своею, и эта Премудрость, составляющая Божественную основу мира, пребывает во временно-пространственном становлении, погруженная в небытие.

(София тварная — Божество вне Бога, в мире)»[80].

Антиномически сформулированный еще в IV в. христологический догмат о двух природах Христа, по Булгакову, «представляет собой раскрытие софиологической антиномии в применении к христологии»[81]. А «частным видом» софиологической антиномии является *антиномия иконы* — о неизобразимости-изобразимости Бога.

В поздних работах — «Агнце Божием», «Невесте Агнца» и др. — о. Сергий утверждается в идее единой Софии, открывающейся в Боге и в творении и поддающейся только антиномическому описанию.

Если мы теперь вспомним о христианской традиции, обратимся к догматике и литургике, то увидим, что антиномизм там используется прежде всего в тринитарном и христологическом догматах, когда возникает необходимость как-то обозначить сущность Троицы и Христа; в церковной гимнографии — когда воспеваются и прославляются Бог, Иисус Христос, Богоматерь. И о. Сергий, имея всю эту традицию и богослужебную практику перед своим взыскующим умом, делает новый шаг в осмыслении Софии. Будучи фактически универсальным бытием, охватывающим собою как божественное, так и тварное (она — основа и сущность творения), София должна быть и является *сущностью* (οὐσία) Бога[82]. «Резюмируем,— писал о. Сергий, — вся целиком святая Троица в ее триединстве есть София, так же как и каждая из трех ипостасей по отдельности». Троица имеет одну-единственную сущность, *Усию*, и эта Усия есть София[83]. «Три божественных Лица имеют одну совместную жизнь, т. е. одну Усию, одну Софию»[84]. Стремясь как-то избежать упрека в том, что он якобы приписывает Богу четвертую ипостась (в чем его действительно обвиняли), о. Сергий заявляет, что «София не ипостась, она — некое качество, относящееся к божественной ипостаси, атрибут ипостасного бытия», «некий иной принцип, чем ипостаси», и т. п.[85] Фактически — это Усия триединого трансцендентного Бога в Его обращенности к тварному миру.

Не вдаваясь далее в подробности этих, с богословской точки зрения, достаточно путаных объяснений, подчеркну, что в зрелый период сво-

его философствования о. Сергий пришел к убеждению (хотя и обосновывал его не очень убедительно), что *София* — это *божественная сущность* в Боге, его *Усия*, «понимаемая как всеединство», как «божественный мир, божество в Боге, природа в Боге»[86]. Это понимание Софии вроде бы опять исключает представление о ней как о личности ...

Исключает, но только не для антиномического мышления. Да, в метафизическом смысле София — это Усия Бога, Троицы. Однако религиозный опыт русского православия, русского благочестия, русского искусства дает и результаты совсем в другой плоскости. Он нередко отождествляет Софию с Христом и с Церковью и особенно часто с Богоматерью. Булгакову близок и понятен этот опыт. Он активно опирается на него в своей софиологии: «И если полнота творения, его истина и красота, его умная слава есть божественная София, как *откровение* св. Троицы, то приходится повторить это же и в применении к Богоматери. Богоматерь софийна в предельной степени. Она есть полнота Софии в творении и в этом смысле тварная София... София есть основание, столп и утверждение истины, исполнением которой является Богоматерь, и в этом смысле Она есть как бы личное выражение Софии в творении, личный образ земной Церкви»[87]. В Богоматери соединяются оба лика Премудрости, и поэтому она, как тварная София, и принадлежит и не принадлежт этому миру. Сближение Софии с Богоматерью и Церковью опять возвращает нам Софию в ее женском облике *прекрасной небесно-космической Девы.*

Стремясь показать мнимость вроде бы исторически возникших противоречий софиологии, о. Сергий считает одинаково приемлемыми как «Христо-софийные» толкования известных мест Священного Писания, так и «Богородично-софийные»[88]. Византия остановилась на первых, Древней Руси ближе оказались вторые, но они равно истинны и правомерны как порознь, так и совместно, ибо «полнота софийного образа в тварном мире или в человечестве есть Христос с Богоматерью, как это и изображается на наших обычных иконах Богоматери, всего яснее в Знамении». В сущности же всякая икона Богоматери в своем глубинном смысле есть икона Софии[89].

Премудрость Божия, таким образом, предстает в софиологии Булгакова некой глубинной многоаспектной антиномически описываемой сущностью бытия, которая не поддается одномерному формально-логическому осмыслению. Во всей полноте она раскрывается только религиозному сознанию в некоторых актах мистического опыта. Ибо она одновременно является и абстрактной божественной Усией, т. е. *сущностью*; и Образом Бога внутри самого Божества; и Вечной Женственностью в Божестве, как его пассивного, но творческого (в направлении мира) начала; и совокупностью всех идей творения в Боге, т. е. Идеей творения; и вдохновителем, и руководителем всей творческой деятельности людей, в том числе — художников[90]; и средоточием всех божественных энергий; и Богочеловечеством, понимаемым как «единство Бога со всем сотворенным миром»[91]; и реальным явлением в мире Церкви Христовой; и предстает, наконец, в образе конкретной и очень близкой душе русского человека Богородицы, Девы и Матери, Заступницы за род человеческий перед своим Сыном.

Богоматерь «*софийна* в предельной степени», мир «*софиен*» в своей сущности... Понятие *софийности* часто встречается в работах С. Н. Булгакова в качестве значимой категории, поэтому здесь имеет смысл разъяснить ее понимание о. Сергием, тем более что, на мой взгляд, как было уже показано, она выражает одну из характернейших особенностей древнерусского эстетического сознания[92].

София, как мы помним, уже с древности понималась как предвечная совокупность *идей, образов, чисел, форм* тварного мира, как его основа. Философия (пифагорейцы, Платон, Аристотель, Плотин) и искусство древних греков знали об этой идеальной основе мира и пытались ее выразить своими средствами. В стремлении реализовать или выразить эту *изначальную идеальность* и состоит собственно, по Булгакову, *софийность* тварного мира. Мир *софиен*, поскольку в его основе лежат предвечные идеи — или основой его является София[93]. Однако еще с Платона известно, что вещи и явления материального мира в разной мере соответствуют своим идеям и поэтому в разной степени софийны. Показателем степени софийности , т. е. приближения вещи к ее идее, ее первообразу, у Булгакова выступает *красота*, а предельным и абсолютным носителем *Красоты* и ее источником является сама София.

«Софийность мира, — писал Булгаков, — имеет для твари различную степень и глубину: в высшем своем аспекте это — Церковь, Богоматерь, Небесный Иерусалим, Новое Небо и Новая Земля» (225). Во «внешнем мире» софийность пронизывает все. Таким образом, это некое *сущностное основание мира*, которое, кажется, и должно было бы стать предметом *фило-софии*, согласно ее историческому самоименованию. Однако, констатирует Булгаков, софийность мира недоступна «разуму» философии. Ибо философское мышление сегодня «не есть Логос, а только логика», которой недоступна сфера Софии, и она «преодолевается на высших ступенях проникновения в софийность мира». Уже в догматах веры, описывающих сущность Божества, логика пасует перед антиномиями. «Логическое мышление, — убежден Булгаков, — соответствует лишь теперешнему, греховному, раздробленному состоянию мира и человечества, оно есть болезнь или порождение несовершеннолетия» (226).

В философии *софийно* собственно не ее логическое мышление, но «самая φιλία, эрос, окрыляющий душу и поднимающий ее к умному видению Софии, мира идей». И лишь то в философии софийно, что в ней интуитивно, а не дискурсивно, что открывается «умному видению» (там же). А это уже некое «металогическое мышление», на которое намекал еще Достоевский и которое присуще *искусству*.

«София открывается в мире, как красота, которая есть ощутимая софийность мира. Потому искусство прямее и непосредственнее, нежели философия, знает Софию. Если религия есть прямое самосвидетельство и самодоказательство Бога, то искусство или, шире, красота есть самодоказательство Софии» (227). Красота во всех ее природных проявлениях — это «сияние Софии, изнутри освещающее косную плоть и «материю»». И искусство в звуке, теле, мраморе, красках, слове стремится к этому же «ософиению» плоти. Художник не только видит Софию своим «умным зрением», но и стремится выразить свое видение в искус-

стве. Греки узрели Софию в ее женственности и гениально воплотили это в своих пластических образах Афины, Дианы, Афродиты. «Эротическая окрыленность» искусства, пафос влюбленности возводят его к престолу Софии, и тогда «отверзаются «вещие зеницы»» (228) — искусство прозревает и выражает *то, что* недоступно философии. «Ибо всякое подлинное искусство, являющее красоту, имеет в себе нечто вещее, открывает высшую действительность». Отсюда исключительная значимость искусства в системе Булгакова, да и во всей философии неоправославия и, шире, православия в целом. Вспомним, что победа иконопочитания празднуется Церковью как «Торжество Православия».

В красоте природы и в произведениях искусства Булгаков ощущает «предварительное преображение мира, явление его в Софии». Красота своим эросом возводит Человека к небесным первообразам, напоминает о его родстве с духовным миром. «Искусство, — заключает Булгаков, — есть мудрость будущего века, его познание, его философия» (228). Оно уже ныне прозревает то, что лежит «за пределами теперешнего бытия» — грядущее полное преображение мира, осияние его софийной красотой. Только святые да художники — «избранники Софии» видят уже ныне мир в его «софийной красе», в его «светоносной преображенности». Отсюда и булгаковское понимание и определение красоты: «Красота предмета есть его софийная идея, в нем просвечивающая» (228), т. е. красота является свидетельством и показателем софийности вещи, степени адекватности ее собственной идее.

Речь идет прежде всего о материальных предметах тварного мира, т.е. обо всей чувственно воспринимаемой природе, включая и человека. Идея, выражаясь в грубой и косной материи, естественно утрачивает что-то от своей изначальной сущности. И материя каким-то образом «знает» это и томится по чистой идее, вожделеет к ней. В этом и состоит, по Булгакову, *эрос* материи к идее, «земли» к «небу». Отсюда и естественное стремление всей природы избавиться от «суеты и тления», от «непросветленности» и воплотиться в красоте. Только в ней природа познает свое «софийное бытие». В этом плане красота цветка представляется Булгакову живым символом «софийности природы». В животном мире таковым символом являются птицы, уже самим своим бытием славящие Бога. Спасения от рабства материальной суеты, «софийного осияния, преображения в красоте жаждет вся тварь, но об этом говорит она немотствующим языком» (242).

И всякий человек ощущает в себе это глубинное стремление к красоте, к своей собственной идее, к ее самовыражению. В глубине души каждый ощущает себя идеальным красавцем, этаким «Эндимионом» с легким, стройным прекрасным телом, какое просвечивает в эллинской скульптуре или пластическом танце, а не хромым «гадким утенком» с неуклюжим телом, чуждым всякой грации (243). Каждый человек изначально наделен своим «высшим я», гениальностью, свидетельствующей о его особом месте в «Плероме Всечеловечества», о принадлежности ему «своего луча в Софии». Но большинство людей не могут, не в состоянии реализовать эту гениальность, адекватно воплотить заложенные в них потенции. И только в тех, кого человечество именует гениями, эта «всеобщая гениальность» выходит нару-

жу. Под *гениальностью* же о. Сергий понимает нашу реальную сущностную причастность к Софии.

«Все прекрасно, все гениально, все софийно в основе своего бытия, в своей идее, в своем призвании, но — увы! — не в своем бытии». Поэтому насущной задачей человеческого *творчества* и становится реальное обретение этой *софийности, красоты*, своего «подлинного, вечносущего лика». Аскеты занимаются этим в процессе «духовно-художественного подвига», работая над самими собой; художники — через посредство произведений своего искусства. Первый путь является прямым, но мало кому доступным; второй — косвенным, но открытым для многих творчески одаренных личностей. «Искусство, как «рождение в красоте», есть обретение чрез себя, а постольку и в себе софийности твари, прорыв чрез ничто, через полубытие к сущности» (243) .

Фактически перед нами разворачивается хорошо знакомая платоновско-неоплатоническая эстетика (и о. Сергий не скрывает этого, ибо постоянно и активно опирается на многие идеи Платона и Плотина), переосмысленная в христианско-софиологическом ключе. В результате чего сохраняется платоновский пафос «идейных» основ мира и искусства, плотиновское объединение красоты и искусства, но устраняется пренебрежительное отношение платонизма к искусству как к «подражанию подражания». Здесь столетиями вызревавший в византийской и древнерусской культурах (особенно в художественной и культовой практиках) принцип *софийности* позволяет неоправославному мыслителю скорректировать интуиции неоплатонической эстетики и органично вписать их в круг идей современного православного мышления. Именно понятие *софийности* позволяет о. Сергию усмотреть в искусстве одну из высших форм творчества, ведущего к реальному «преображению» мира в свете заложенных в нем изначальных идей. Окончательно же преображение мира Булгаков, как православный мыслитель, опирающийся на идеи Достоевского и Соловьева, связывает с миросозидающей Красотой: Софией — Логосом — Сыном Божиим — Спасителем. «"Красота спасет мир" — это значит, — пишет о. Сергий, — что мир станет ощутительно софиен, но уже не творчеством и самотворчеством человека, а творческим актом Бога, завершительным «добро зело» твари, излиянием даров Св. Духа. Откровение мира в Красоте есть тот «святой Иерусалим, который нисходит с неба от Бога» и «имеет славу Божию» (Откров 21, 10-11). Как сила непрестанного устремления всего сущего к своему Логосу, к жизни вечной, Красота есть внутренний закон мира, сила мирообразующая, космоургическая; она держит мир, связывает его в его статике и динамике, и она в полноту времен окончательной победой своей "спасет мир"» (244).

«Спасение мира» Красотой состоит, таким образом, в восстановлении его изначальной *софийности*, т. е. первоначальной «идеальности». Однако это не абстрактная, спиритуалистическая идеальность неоплатоников, но идеальность особая — христианская, и даже у́же — *православная*, и еще у́же — собственно *русско-православная*, активно манифестирующая свое единство с телом, с *телесностью*.

Собственно категорию *телесности* в философию и эстетику, пожалуй, впервые осознанно ввел именно С. Н. Булгаков, и именно в пози-

тивном смысле, хотя христианство и изначально являлось религией не отрицания, как казалось многим неглубоким его критикам, но утверждения, спасения, преображения плоти, тела, телесности. Об этом свидетельствует и концепция творения мира Богом из ничего, и идея космической мистерии Воплощения, т. е. все христианское учение о Богочеловеке, и, наконец, вера в Воскресение мертвых *во плоти*. И тем не менее плоть и тело всегда были камнем преткновения для многих христианских мыслителей, начиная с первых отцов Церкви и до наших дней.

При этом, конечно, не следует забывать, что в христианстве (особенно в православии) всегда (с первых веков его существования) были и убежденные защитники тела и плоти — отцы Церкви, хорошо осознававшие, что отличие христианства от многих других духовных движений и религий и его преимущество перед ними как раз и состоит в оправдании плоти как произведения божественного Творца при осуждении плотских вожделений. В русском православии эти идеи наиболее полно и глубоко, опираясь на весь предшествующий богословский, философский, культовый и аскетический опыт, сформулировали в первой трети нашего столетия о. Павел Флоренский и его друг С. Н. Булгаков. При этом их «телесные» интуиции восходят не только к святоотеческим текстам, но прежде всего к античной классике, к «светлому небу греческой религии», по выражению Булгакова.

Известно, что Флоренский высоко ценил античную скульптуру, его кабинет в Сергиевом Посаде украшали фотографии древнегреческих статуй. А С. Н. Булгаков писал, что именно греческая религия при всей ее ограниченности «глубоко почувствовала святость тела. Это откровение об эдемской плоти легло в основу греческого антропоморфизма и отпечатлелось в божественных созданиях пластического искусства, в эллинской иконографии». «Умным очам» греков открылась «нетленная красота тела» (244), т. е., в терминологии Булгакова, *софийная красота*, та красота, в которой материальный мир был замыслен и создан Творцом и которую он утратил с грехопадением.

То, *что* открылось античному миру, прежде всего на уровне эстетического сознания, т. е. в образах пластического искусства, христианские отцы Церкви попытались обосновать, опираясь на тексты Священного Писания и собственно христианский духовный опыт. При этом парадокс исторического развития состоял в том, что, вместо того чтобы использовать опыт античного искусства, они отвергли его и тем самым многое и надолго усложнили в понимании собственно христианских идей и глубинных откровений.

И только в начале XX в. в трудах крупнейших русских религиозных мыслителей все встало на свои места. Булгаков убежден, что античность почувствовала и воплотила в своей пластике «святость тела», его идеальную, изначальную красоту. Однако в реальности мы почти не встречаемся с этой красотой, ибо с грехопадением первого человека в материальный мир вошла порча, началась и до сих пор длится «болезнь телесности» (267). То, что многие мыслители, богословы, философы всех времен и народов приписывают плоти, материи, телу, следовало бы точнее отнести к *болезни тела*. И поэтому в отличие от многих духовных течений и направлений, которые вслед за буддистами и неоплатоника-

ми борются с телом, христианство, и в частности христианский аскетизм, борется не с телом, «но *за* тело, ибо христианство видит в теле не оковы, а храм Божий» (247). И далее Булгаков излагает в своем понимании христианскую концепцию *телесности*, которая предстает у него фактически эстетической категорией и помогает понять своеобразие русского православного эстетического сознания и художественного мышления, русское понимание иконы в конечном счете.

Опираясь на тексты Священного Писания, Булгаков показывает, что тело «есть первозданная сущность». В частности, в Новом Завете Христос назван «Спасителем тела» (Ефес 5, 23), «главой тела, церкви» (Колос 1, 18) и т. п.; а Ветхий Завет вообще пронизан духом «телолюбия» и «телоутверждения» (248). Священную эротику «Песни Песней» Булгаков считает «серьезнейшим символическим реализмом» (249); а христианство представляется ему не только религией спасения души, но и — «духовного прославления тела», «апофеозом тела».

Полемизируя со всеми, противопоставляющими тело, телесность духу и духовности, русский мыслитель утверждает, что такое противопоставление неверно в своей основе, ибо «телесность по существу своему вовсе не есть противоположность духу, ибо существует и духовная телесность, «тело духовное», о котором говорит ап. Павел... и именно такая телесность и содержит в себе онтологическую норму тела» (249). Телесность же, отрицающая духовность, лишь частное и притом болезненное состояние тела. «Святая телесность» духовна и духоносна, и ее сущность состоит не в антидуховности, но в особого рода *чувственности*, понятой в качестве «особой самостоятельной стихии жизни, отличной от духа, но вместе с тем ему отнюдь не чуждой и не противоположной» (249); той стихии жизни, в которой происходит не созерцание идей (как в мышлении), не их *воление* (как в субстанционально-волевой сфере), а «чувственное переживание идей, — их отелеснение». И как бы идеализм (Булгаков имеет в виду идеализм западноевропейского толка) брезгливо ни удалял телесность из своего «светлого царства», не зная, что с ней делать, именно ею «устанавливается res, *бытие... реальность* мира, сила бытия» (250). «Реальность внешнего мира» — большая проблема и «тяжелый крест для идеалистической философии», ибо она не может быть доказана мыслительными средствами, «она только ощутима чувственностью». Реальное и идеальное не разделимы в действительности, ибо платоновские идеи, по глубокому убеждению русского мыслителя, не простые логические абстракции, но наделены особой (пусть предельно утонченной) телесностью, чувственностью. Каждая идея «имеет индивидуальное тело, есть телесная энтелехия» (251).

Идеи (а их совокупность, как мы помним, в русской софиологии и составляет Софию), таким образом, не только «знают» себя, но и «чувствуют». «И эта духовная чувственность, ощутимость идеи есть красота. Красота есть столь же абсолютное начало мира, как и Логос. Она есть откровение Третьей Ипостаси, Духа Святого. Красота, как духовная чувственность, необходимо имеет субстратом некую телесность, красоте отдающуюся, ее восприемлющую и ею исполняющуюся. Другими словами, красота предполагает *телесность вообще* или *реальность*

вообще, которая, будучи насквозь пронизана красотой, ощущается как запредельный идеям, алогичный ее субстрат» (251).

Красота у Булгакова оказывается фактически главным свидетельством «реальности внешнего мира», или чувственно воспринимаемого мира, или алогичного мира, и неразрывно соединяется с понятием *телесности,* в которой и обретают своеобразное «материальное» бытие идеи. Речь здесь идет о «некой умопостигаемой материи, образующей основу телесности в самой Софии» (252). И в этой «материи» Булгаков видит не ущербность, но, напротив, мощь и богатство бытия.

Красота мира — это «откровение Св. Духа по преимуществу»; это «безгрешная, святая чувственность, ощутимость идеи», доступная всем человеческим чувствам (не только зрению). Отсюда вожделение красоты, любовь к красоте у человека. И не только у него; эросом к красоте пронизано все мироздание. Сама идея «ощущает себя в красоте... любит самое себя, познает себя, как прекрасную, влечется сама к себе эротическим влечением в некой космической влюбленности» (253). Эта самовлюбленность идеи разлита по всей природе, и Булгаков усматривает ее в многочисленных стыдливо-девичьих нюансах красоты природы, которые доступны восприятию только поэтов и художников. Природа вся охвачена космическим эросом, влюбленностью творения в свою идею, в свою форму. Все в тварном мире пронизано этим «панэротизмом природы», каждое существо томится по своей идее, по красоте, наполнено эросом творчества. И только в «умопостигаемом» мире, «в небе» пребывает предвечно завершенным «блаженный акт» эротического взаимопроникновения «формы и материи, идеи и тела», имеет бытие «духовная, святая телесность» (254).

Эта «софийная, святая телесность» трансцендентна нашему чувственному опыту и может стать доступной созерцанию только «под благодатным озарением Св. Духа», о чем свидетельствует опыт многих святых. Она же, по глубокому убеждению Булгакова, составляет основу искусства. Художник «прозревает красоту как осуществленную святую телесность». Его вдохновение основывается на постоянной тоске и томлении по ней, хотя очень редко ему удается адекватно выразить свои прозрения. Некоторым людям дано быть только «художником в душе» без способности к материальному закреплению своего внутреннего опыта. И только немногим «избранникам Софии» даровано стать подлинными творцами красоты. Они «просветляют материю идей» своим искусством (257), дают возможность, в частности, всем нам воочию увидеть «телесность» в ее здоровом, идеальном состоянии. Так, древнегреческие скульпторы дали нам «нас же самих в достойном образе бытия», выявили «правду человеческого тела». Созерцая античные статуи, мы утрачиваем «болезненное чувство стыда перед наготой», как бы на миг ощущаем себя в Эдеме. И ясно сознаем, «что эти прекрасные тела и должны быть обнажены, ибо всякая одежда явилась бы умалением их красоты, неуважением к ней. Кому же пришла бы в голову мысль *одеть* Венеру Милосскую?» Античное искусство усиливает в нас сокрытую в глубинах души тоску «по своим эдемским телам, облеченным красотой и софийной славой», и обостряет чувство стыда за наши собственные «безобразные» тела (267).

Уделяя большое внимание искусству, размышляя о его функциях и месте в универсуме, осмысливая многочисленный исторический опыт его понимания, С. Н. Булгаков приходит и к своему определению *искусства*: «Это есть эротическая встреча материи и формы, их влюбленное слияние, почувствованная идея, ставшая красотой: это есть сияние софийного луча в нашем мире» (254). А что же художник? Какова его роль в создании искусства? Она, по Булгакову, фактически аналогична роли природы — служить проводником «софийного луча»; т. е. практически возвышена до уровня Творца мира. И именно поэтому, в понимании Булгакова, «красота в природе и красота в искусстве, как явления божественной Софии, Души Мира, имеют одну сущность» (254), а природа, в свою очередь, осознается им как «великий и дивный художник». Отсюда и искусство получает у Булгакова, хотя это понимание характерно для всего православия, расширительную трактовку, а главным произведением его выступает человек во всей его «духотелесности». «Искусство, не как совокупность технически-виртуозных приемов, но как жизнь в красоте, несравненно шире нашего человеческого искусства, весь мир есть постоянно осуществляемое произведение искусства, которое в человеке в силу его центрального положения в мире достигает завершенности, ибо лишь в нем, как царе творения, завершается космос» (254).

Однако «жизнь в красоте» для земного человека весьма трудная и соблазнительная вещь. Ибо красота, о чем знали и писали многие и античные, и особенно христианские мыслители, двойственна по своей природе. Отсюда ее роковая роль и магическая власть в мире. Все в универсуме тянется к красоте, как к свету, ибо «она есть наше собственное воспоминание об Эдеме, о себе самих в своей собственной подлинности» (267). Однако в нашем неэдемском мире, в царстве «князя мира сего», она выступает своего рода подделкой и ядовитой приманкой греха. Вот почему она чаще губит и испепеляет человека, чем спасает его. «Красота — это страшная вещь, здесь Бог с дьяволом борется», — напоминает Булгаков слова Достоевского. «Земная красота загадочна и зловеща, как улыбка Джоконды... Томление по красоте, мука красотой есть вопль всего мироздания» (268).

Остро ощущая высочайшую значимость феномена красоты в христианском миропонимании и одновременно его принципиальную противоречивость, С. Н. Булгаков пытается ее снять, включая красоту в целую систему семантически близких понятий: *софийность — телесность — красота — искусство*, которые, не являясь синонимами, образуют некое достаточно однородное семантическое поле, внутри которого и обретается смысловое ядро софиологии. При этом, как мы неоднократно убеждались, это ядро имеет ярко выраженную эстетическую окраску, а сама софиология по сути своей имеет очевидную интенцию к эстетике и, более того, фактически и является полноценной *современной православной эстетикой*, а не философией или богословием.

Таким образом, русское богословско-философское сознание в XX в. в работах своих наиболее талантливых и творчески мыслящих теоретиков пришло к вроде бы странному завершению — практически преобразилось в эстетику. Однако если вспомнить историю христианства в

России, то ничего странного здесь не окажется. Уже древним русичам изначально, по свидетельству первого мудрого летописца Нестора, в христианстве импонировал именно эстетический аспект — возвышенная красота, теперь бы сказали «софийная красота», христианского богослужения (кстати, приобщились они к ней в храме Св. Софии в Константинополе). И «уязвленность» этой красотой они пронесли через всю тысячелетнюю историю христианства в России. Эстетическое сознание древних русичей на протяжении семи столетий наиболее полно выражалось в созидании «софийной красоты» в своем искусстве (архитектуре, храмовых росписях, гимнографии, агиографии, церковном культе и особенно — в иконописи) и в *узрении* этой красоты в природе и искусстве. Именно в этой «софийной красоте» (точнее в «Христо-софийной», используя термин Булгакова) и Достоевский прозревал спасение мира, а русские софиологи, начиная с Вл. Соловьева, уже теоретически попытались обосновать эсхатологический смысл грядущего софийно-эстетического преображения тварного мира в теургии, восхождения его к пред-вечной Красоте — Софии.

Смысл иконы

Разрабатывая современную православную философию, многие из религиозных мыслителей начала века не могли, естественно, обойти вниманием икону как одно из важнейших явлений средневекового православия и православного сознания в целом. Этому активно способствовал и начавшийся с первых лет нашего столетия процесс раскрытия сохранившихся средневековых икон из-под более поздних записей, копоти, потемневшей олифы, грязи. После двух столетий небытия русская средневековая икона явилась россиянам и всему миру во всей неописуемой красоте ярких, чистых, сияющих красок, во всей своей духовной глубине.

Наиболее полное и всеобъемлющее учение об иконе находим мы у П. А. Флоренского (философию иконы) и у о. Сергия Булгакова (современное богословие иконы). Однако было бы неверно совершенно умолчать о вкладе других русских мыслителей в осмысление и разработку теории иконы. Известный философ князь Евгений Трубецкой прочитал и опубликовал в 1915-1917 гг. три интересные лекции о русской иконе. Уже после Второй мировой войны была опубликована книга Вл. Лосского и Л.Успенского «Смысл икон», а затем книга Л.Успенского «Богословие иконы православной Церкви»[94]. В них достаточно подробно и основательно излагается история иконопочитания в православной Церкви и традиционное, основывающееся на святоотеческой традиции богословие иконы. В книге «Смысл икон» дано богословское осмысление основных иконографических типов православных икон. Появился и ряд других менее значимых работ. Не имея здесь возможности подробно анализировать все эти работы, я укажу лишь на некоторые наиболее значимые проблемы, поднятые неоправославной эстетикой в первой трети нашего столетия. Для темы данного исследования этого будет достаточно.

Князь Евгений Трубецкой, писавший свои лекции об иконе в разгар первой мировой войны, в канун и во время Октябрьской революции, когда вражда и рознь между людьми достигли трагических масштабов, важнейшим принципом русской иконописи полагал ее *соборный* характер. О соборности как мистическом единстве всех разумных существ (земных и небесных) вокруг Бога и в Боге писали в конце XIX — начале XX в. многие русские религиозные мыслители, усматривая в ней будущее России и всего человечества. И вот Е. Трубецкой видит в иконе прежде всего выражение и созидание соборного начала в обществе. «Иконопись есть живопись прежде всего храмовая: икона непонятна вне того храмового, *соборного* целого, в состав которого она входит» (101)[95]. Трубецкой разъясняет смысл православного храма, его глубинную идею. Храм — не просто дом молитвы, а «*целый мир*, не тот греховный, хаотический и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем, а мир, *собранный* воедино благодатью, таинственно преображенный в соборное тело Христово» (там же). Это мистическое «тело» возникает на основе таинства Евхаристии — принятия в себя каждым членом Церкви тела и крови Христа; объединяет в себе живых и мертвых, людей и духовные небесные силы. «Такое евхаристическое понимание мира как грядущего тела Христова, — мира, который в будущем веке должен стать тождественным с церковью, изображается во всем строении нашего храма и во всей его иконописи. Это — главная идея всей нашей церковной архитектуры и иконописи вообще» (102). В космическом храме, Соборе будущего века (а образом его ныне является православная Церковь) должны воедино слиться человечество, ангелы и «вся низшая тварь», и русская иконопись глубоко и проникновенно выразила эту мечту православного сознания. «*Собор всей твари* как грядущий мир вселенной, объемлющей и ангелов, и человеков, и всякое дыхание земное, — такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства, господствовавшая и в древней нашей архитектуре, и в живописи» (12).

Икона, по мысли Трубецкого, — «прообраз грядущего храмового человечества» (14), и все ее художественные средства ориентированы на наиболее полное выражение этого «прообраза». Отсюда символизм и условность в иконе, ее яркая, радостная красочность, ее «солнечная мистика» золотых фонов, ассиста и т. п.

Выражению соборности в иконе служит и «изумительная *архитектурность* нашей религиозной живописи» (19), которая заключается не только в подчиненности росписей храма его архитектурному замыслу, но и в *архитектурности* каждого иконного изображения, многих его элементов. Под архитектурностью Трубецкой имеет в виду особую структурную ясность, конструктивность иконных изображений, направленную на выражение идеи соборности. Здесь и симметричность изображений, и четкая устремленность к центру основных линий, наклонов фигур, жестов, своеобразная условность изображений и частые изображения храма, объединяющего людей и ангелов.

Проанализировав ряд русских икон, Трубецкой делает вывод: «Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись по существу соборную; в том господ-

стве архитектурных линий над человеческим обликом, которое в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание соборного над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется *общей* архитектуре целого» (21).

В иконописи мы находим изображение грядущего храмового или *соборного* человечества. Здесь Трубецкой видит и принципиальное отличие иконы от новоевропейской живописи, которая ориентирована на изображение человека в его здешних, земных заботах, устремлениях, переживаниях. В иконе же все изображенное подчинено единому «архитектурному замыслу», который указывает на более глубокий закон единства — собрание всего живого «воедино Духом любви» во имя Христа. Именно Христос — центр и животворное начало Собора всех тварей, и именно к нему в конечном счете устремлен весь мир русской иконописи.

Особое внимание Е. Трубецкой уделял художественно-эстетической стороне иконы как выразителю духовной сущности изображаемого на ней. Не уставая восхищаться красотой заново открывшегося тогда миру иконописного искусства, он был убежден, что «иконопись выражает собою глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, *мировых* сокровищ религиозного искусства» (12). Именно *искусства*, ибо икона ценилась в древности как «художественное откровение религиозного опыта», и в период расцвета иконописи на Руси в XV в. «духовное содержание» выражалось в иконе исключительно «формами и красками» (106), т. е. сугубо живописными средствами. Красота древних икон — главное подтверждение этому. «В век расцвета русской иконописи, — писал Трубецкой, — икона была прекрасным, образным выражением глубокой религиозной мысли и глубокого религиозного чувства. Икона XV в. всегда вызывает в памяти бессмертные слова Достоевского: «Красота спасет мир». Ничего, кроме этой красоты Божьего замысла, спасающего мир, наши предки XV в. в иконе не искали. Оттого она и в самом деле была выражением великого творческого замысла» (105). Трубецкой много внимания уделяет анализу духовного смысла художественных закономерностей иконы — символике ее цвета, отдельных форм, композиционных особенностей (как мы уже видели на примере «архитектурности» иконы). Как полное угасание понимания смысла иконы расценивает он начавшееся с конца XVI в. «заковывание» иконы в золотые и серебряные оклады, скрывшие от глаз верующих сущность иконы — ее живопись. В этом Трубецкой видит «благочестивое безвкусие», свидетельство утраты «религиозного и художественного смысла», которое он квалифицирует как «бессознательное иконоборчество: ибо заковывать икону в ризу — значит отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и краски как на что-то безразличное как в эстетическом, так и в особенности — в религиозном отношении» (40). Оклад является «непроницаемой золотой перегородкой» между нами и иконой.

С другой стороны, Трубецкой предостерегает и от «того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее (иконы. — *В.Б.*) духовный смысл» и которое было достаточно широко распространено в среде русских художников и искусствоведов начала XX в. Трубец-

кой подчеркивает, что в линиях и красках иконы «мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается» (41).

В русле своей софиологии предпринял интересную попытку наметить путь к созданию догмата иконопочитания о. Сергий Булгаков. В 1930 г. он написал догматический очерк «Икона и иконопочитание», который в контексте нашего исследования нуждается в специальном внимании, ибо в нем в определенной системе затронуты важнейшие проблемы православия в целом и он является фактически единственным целенаправленно написанным богословием иконы. И хотя «Иконостас» и другие основные работы Флоренского об иконе были написаны несколько ранее данного очерка, они выстроены в ином ключе и не были известны Булгакову в Париже, а тематически и логически его работа тяготеет к тому, чтобы быть рассмотренной здесь до соответствующих работ о. Павла.

Свой текст Булгаков начинает с осмысления состояния дел с догматом об иконопочитании в истории. Изучив материалы VII Вселенского собора, который узаконил «почитательное поклонение» (τιμητικὴ προσκύνησις) иконам, но не служение (λατρεία), которое приличествует одному только Богу, о. Сергий сделал вывод, что Собор только ввел канон иконопочитания, но догмата о нем Церковь еще не имеет (8-9)[96].

Между тем сама практика иконопочитания имеет большую историю и уходит своими корнями еще в языческую древность. «Весь языческий мир полон икон и иконопочитания». Об этом свидетельствует история культуры Древнего Востока, Египта, Эллады и Древнего Рима (9). Однако эти иконы были только идолами, лжеиконами, т. е. иконами ложных богов, которым и поклонялись и служили как богам. Это тем не менее не умаляет самого исторического факта, что именно в язычестве была впервые поставлена и в меру того уровня религиозного сознания решена проблема «иконы как священного изображения». Идеальные антропоморфные изображения эллинских богов представляют собой «вершину художественной теологии и антропологии язычества и вместе с тем являются истинным ее откровением». Подобно тому как греческая философия в высших своих достижениях сформулировала многие идеи христианства до Христа, и поэтому они были впоследствии использованы отцами Церкви для развития и уяснения собственно христианской доктрины, так и откровения античного искусства в какой-то мере являются прототипом христианской иконы. «Языческий, а более всего эллинский мир, *явил* богоподобие человеческое, запечатлев его в идеальных образах природного человека как совершенной формы телесности. И эти явления красоты были настолько неотразимы в убедительности своей, что после них не нужно было сызнова находить или доказывать *возможность иконы*» (11-12).

Мостом, соединяющим античное иконотворчество с христианским, явилось *искусство*, которое возвело изобразительную деятельность на религиозную высоту. Античное искусство убедительно показало, что оно обладает своим собственным опытом религиозного видения, основывается на своеобразном религиозном откровении. Именно античному искусству удалось впервые выразить идею богоподобия человека и

воплотить ее в «идеальных образах чистой человечности», которые необходимы были и для христианской иконы. Впервые их обрела языческая античность, став на иконографическом уровне как бы «ветхим заветом» для христианской иконографии. Эллинское язычество впервые поставило вопрос о возможности и природе иконы божества и об искусстве, как одном из путей богопознания.

В ветхозаветной традиции при общем запрете антропоморфных изображений имеются знаменательные исключения о херувимах над ковчегом завета и в храме Соломона. Булгаков рассматривает это допущение как принципиальное признание прав религиозного искусства и возможности изображения духовного мира в образах материального (14).

На этом основании о. Сергий делает заключение, что древний мир передал христианству сам принцип религиозных изображений, идею антропоморфной иконы божества и даже «основные принципы иконописания (плоскостное изображение с обратной перспективой, приемы изображения, орнамент и пр.)» (15). Поэтому можно говорить не о влиянии древнего религиозного искусства на христианское, а «о влиянии в христианство того, чему было естественно в него вливаться силою внутреннего сродства» (16). Булгаков, таким образом, делает еще один шаг (после отцов Церкви) в направлении признания духовных ценностей (в данном случае художественных) античности в качестве естественного и закономерного основания ценностей христианских. При этом в христианском духе переосмысливается наименее приемлемая для православной традиции часть античного наследия — изображения языческих богов, идолы, против которых активно боролась раннехристианская Церковь.

Более того, стремясь непредвзято разобраться в иконоборческой полемике, Булгаков одним из первых и, пожалуй, единственный из православных мыслителей и священнослужителей осмеливается достаточно остро критиковать отцов-иконопочитателей VIII-IX вв. за их недостаточно глубокое понимание сущности иконы. Как мы увидим, эта критика не везде справедлива, тем не менее общий уровень осмысления духовной значимости иконы и иконопочитания у неоправославных мыслителей (особенно у Флоренского и Булгакова) более адекватен реальной практике функционирования иконы в православном культе и культуре, чем у византийских отцов Церкви. Сегодня это очевидно и исторически вполне понятно и обоснованно. Отцы-иконопочитатели фактически стояли только у начала процесса, который во всей его завершенности стал виден только в XX в.

Булгаков убежден, что и иконоборцы, и иконопочитатели в своей полемике руководствовались искренним стремлением к установлению богословской истины, однако как те, так и другие были не всегда последовательны в своих аргументах и выводах. Суть полемики сводилась, как известно[97], к вопросу о возможности изобразимости Христа и рассматривалась в русле христологического догмата. Основная мысль иконоборцев сводилась к следующему. Христос является Богочеловеком, в котором неслитно соединены два естества — божественное и человеческое. Божественное естество неописуемо и неизобразимо, а человеческое, если и описуемо, то не является еще изображением Христа. Изоб-

ражение только человеческого облика Иисуса не может быть *иконой*, так как в нем никак не изображается божественная природа Христа, что может служить косвенным доказательством впадения иконопочитателей в ту или иную христологическую ересь (21-23).

Отцы VII Собора, справедливо отмечает Булгаков, как бы не слышали основных богословских аргументов своих противников и не опровергали их, но ушли в своих обоснованиях необходимости иконопочитания и возможности икон в иную плоскость рассуждений. Признав, что Божество неописуемо и неизобразимо, они утверждали, что на иконах оно и не изображается, но пишется только облик вочеловечившегося Христа. Фактически они принимали аргументацию иконоборцев, но делали из нее диаметрально противоположный выводы, что, естественно, не может быть признано удовлетворительным с богословской точки зрения.

Булгаков далее указывает, что глубже отцов VII Вселенского собора суть иконы поняли св. Иоанн Дамаскин и преп. Феодор Студит, но и их аргументация не удовлетворяет неоправославного мыслителя. Приведя важнейший, с моей точки зрения, антиномический вывод Феодора о том, что Христос в силу двух своих природ одновременно описуем и неописуем, и в иконных изображениях остается неизобразимым, о.Сергий упрекает его в том, что он, поставив антиномию, не устраняет и не преодолевает ее (28-29). Этот упрек со стороны богослова, наиболее полно и глубоко осознавшего суть христианского антиномизма и сознательно положившего его в основу своей софиологии (да и догмата об иконопочитании), не очень понятен. Именно осознание *антиномии иконы* и является одним из главных богословских прозрений Феодора Студита, и о. Сергий очень четко выуживает эту идею из достаточно многословных сочинений византийского отца, но почему-то требует ее «преодоления». О каком преодолении может идти речь, если сила и значимость христианского антиномизма в том и состоит, что он принципиально не преодолим на уровне дискурсивного мышления (философского, богословского, любого иного), а снятие его осуществляется только в иррациональных актах мистического, литургического или художественного опыта.

Другой вопрос, что сам преп. Феодор не акцентировал специального внимания на этой антиномии, а сформулировал ее в одном ряду с массой более упрощенных или более актальных для того времени аргументов в защиту икон. Вполне возможно, что студийский монах и сам не усмотрел в этой антиномии главного аргумента в защиту иконопочитания, но почему один из глубоких современных теоретиков антиномического мышления не ставит ее в историческую заслугу византийскому мыслителю, но концентрирует свое внимание на критике более слабых его аргументов, остается непонятным.

Преп. Иоанна Дамаскина о. Сергий критикует более основательно за его «психологизм», или «сознательный антропоморфизм». Современного богослова не удовлетворяет аргумент Дамаскина о том, что иконы введены из-за слабости человеческого духовного видения. Божество невидимо и неописуемо, и человек не в состоянии достичь Его без чувственных посредников. Икона, согласно Дамаскину, и является одним

из них. Булгаков упрекает мудрого отца Церкви в том, что он в данном случае фактически солидарен с иконоборческой позицией, а иконопочитание принимает только как форму приспособления высокого богомыслия к ограниченным человеческим возможностям.

На основе отнюдь не беспристрастного анализа византийской святоотеческой аргументации, о.Сергий приходит к выводу, что византийские иконопочитатели не одержали богословской победы над своими противниками. Иконопочитание вошло в практику Церкви «водительством Духа Святого, но без догматического определения» и остается таковым до нашего времени. Настала, однако, пора поставить этот вопрос на догматический уровень, что и пытается сделать автор данного очерка. Выход из богословских тупиков, в которые попали византийские отцы Церкви, он видит в переносе решения проблемы из христологии, где ее решить, по мнению о.Сергия, невозможно, в софиологию (33-34).

Особое богословское, философское и культурологическое значение представляет собой вторая глава книги Булгакова «Антиномия иконы». В ней вслед за Флоренским Булгаков убедительно показывает, что формально-логическое мышление актуально только для сферы тварного, т. е. длящегося во времени земного бытия. Для уровня духовных сущностей, и прежде всего для сферы божественного, наиболее приемлемым является антиномизм, мышление и описание в системе антиномий. Главной парадигмой неоправославным мыслителям служили, естественно, антиномические формулы тринитарного и христологических догматов, которые были канонизированы на Вселенских соборах и больше не подвергались обсуждению в православном мире. Они дали мощный толчок развитию антиномической образности в церковной гимнографии, но практически не получили специального развития в сфере богословской мысли до XX в.. В православной культуре только Флоренский, Л.П. Карсавин и особенно Булгаков предприняли серьезные попытки актуализировать антиномизм в плане творческого развития современного христианского мышления.

Продолжив не очень убедительную критику отцов-иконопочитателей за некорректную с точки зрения логики постановку вопроса о неизобразимости Бога и изобразимости только тела вочеловечившегося Христа, Булгаков точно подмечает непересекаемость плоскостей, в которых вроде бы полемизировали иконоборцы и иконопочитатели, а на деле каждая сторона вела монолог в своей плоскости. Слабость богословской позиции и тех и других он усматривает в их общей неверной исходной предпосылке, заключающейся в том, что невидимого Бога и вообще духовные сущности невозможно изображать, а изображаются только предметы, имевшие или имеющие видимый облик. Странным образом забыв или проигнорировав только что (в первой главе очерка) приведенные антиномические высказывания Феодора Студита, опровергающие это утверждение, о.Сергий заново обосновывает антиномический подход к иконе.

Подчеркнув еще раз со ссылкой на апофатическое богословие псевдо-Дионисия Ареопагита трансцендентность Бога, и антиномическое сопряжение в Нем абсолютного ДА и абсолютного НЕ, он утверждает,

что антиномия свидетельствует о пределе, на котором должно остановиться человеческое мышление в попытках проникнуть далее в духовный мир. «Здесь лежит непроходимая граница для разума, огненный меч херувима преграждает путь мысли, свидетельствуя, что это место свято: иззуй сапоги от ног твоих» (39). Суть антиномии, разъясняет он, заключается в том, что она объединяет противоположные утверждения, устанавливает их «актуальное тожество» и этим преодолевает пропасть между ними. «Антиномия свидетельствует о равнозначности, равносильности и вместе нераздельности, единстве и тожестве противоречивых положений. В этом смысле сама антиномия есть логический скачок над бездной, но тем самым она становится подобием моста над ней. Она выражает связь Бога и мира в их различии, но и в их единстве, некое божественное μεταξύ (по выражению Платона)» (44). Это антиномическое посредство, повторяет опять Булгаков, есть София как Божественная жизнь в ее вечном содержании, самооткровение Бога миру, слава Божия. Для тварного мира триипостасный Бог и Творец открывается в Софии и через Софию. Мир сотворен Софией и в Софии, поэтому и он есть София, но *становящаяся*, тварная, имеющая бытие во времени. Отсюда вытекает космологическая антиномия тварного мира. Он одновременно софиен и антисофиен, ибо, с одной стороны, предвечно начертан в Премудрости Божией (в этом его софийность), с другой — погружен в себя, во временное полубытие. И в этой своей софийной антиномичности он являет собой бесконечную систему символов мира идеального. «В мире нет ничего истинно сущего, что не являлось бы священным иероглифом небесного первообраза» (45). Уже подобное софийно-антиномическое понимание бытия естественно открывает путь к конкретно-чувственному выражению, к иероглифическому (=символическому) изображению идеальной сферы. Собственно этот путь был достаточно подробно разработан автором «Ареопагитик» и не совсем понятно, почему о. Сергий не опирается на его глубокие идеи в этом плане, хотя идет фактически его путем — от апофатики к символическому изображению Бога и духовных сущностей. Правда, как мы увидим, он делает и следующий за Ареопагитом шаг — к антропоморфным изображениям, что, естественно, никак не противоречит общей теории символизма псевдо-Дионисия.

Опираясь на главные христианские догматы, Булгаков формулирует систему софиологических антиномий от трансцендентного Бога до Софии нетварно-тварной и уже от них переходит к антиномии иконы, которую он считает частным проявлением софиологической антиномии. Антиномия иконы заключается в том, что Бог на ней *одновременно изобразим и неизобразим*. Именно она и должна лежать, по мнению Булгакова, в основе догмата иконопочитания. Сущность ее раскрывается в том, что «Бог неизобразим, ибо Он недоступен ведению твари, ей трансцендентен, а вместе с тем Бог изобразим, ибо Он открывается твари, образ Его начертан в ней, и «невидимая Его» в ней «видима суть», как с боговдохновенной смелостью вещает апостол антиномического богословия св. Павел. Эта видимость невидимого, изобразимость неизобразимого и есть икона» (48).

Возвращаясь опять к аргументам иконопочитателей о том, что Бог

невидим и поэтому Его никто не изображает на иконах, а изображается только ставший видимым по воплощении Иисус Христос, о. Сергий показывает, что здесь нет никакой антиномии и нет фактически никакой реальной аргументации в пользу иконопочитания. Ибо изображение только видимого тела Христа по существу не является иконой Бога, но только изображением человеческого облика Иисуса, и логически иконоборцы здесь более убедительны, чем почитатели икон. Дело же заключается совсем в ином, что и подтвердила многовековая церковная практика конкретного иконопочитания. Апофатика вовсе не отрицает изобразимости Бога, или Христа в антиномическом единстве его божественной и человеческой природ. Просто проблематика иконы, по мнению Булгакова, лежит не в богословско-христологической плоскости, а в софиологической; и здесь она решается вполне удовлетворительно. Ибо в Софии Бог предвечно сам *начертал свой образ*, который далее с ее помощью и именно ею был воплощен в творении. Для мира поэтому Бог открывается и становится видимым и изобразимым в Софии и, соответственно, в самом творении. Подтверждения этому Булгаков находит в Св. Писании и именно в той фразе, которую иконоборцы использовали для доказательства невидимости и неизобразимости Бога — Ин 1, 18. Иконоборцы приводили только первую половину фразы, а Булгаков делает акцент на второй: «Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил». Вот это последнее «Он явил» (ἐξηγήσατο) и дает основание Булгакову утверждать, что здесь мы имеем не чистую апофатику, на чем настаивали иконоборцы и с чем были согласны иконопочитатели, но третью софиологическую антиномию: «*тезис*: Бог (в Себе) невидим, *антитезис*: Бог (в космосе) явлен Сыном» (51). В несколько размытом виде он усматривает ее и в Первом Послании Иоанна; а наиболее ясную формулировку видит в известных словах из Послания к Римлянам: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы» (Рим 1, 20). Эти слова, естественно, часто приводили в своих экзегетических трудах отцы Церкви, в том числе и защитники икон, но не усматривали в них аргумента в пользу своей концепции. Это и понятно, ибо перед ними, как мы помним, вообще не стояла проблема возможности изображения трансцендентного Бога. Здесь они были полностью солидарны с иконоборцами. Икона фактически интересовала их не в качестве особого самоценного духовного феномена, но как существенное доказательство истинности воплощения (вочеловечивания) Христа. И в то время этот аргумент был действительно крайне важен для богословия. В XX в. традиционная христология не подвергается сомнению в христианском мире, поэтому русский богослов, опираясь на богатый многовековой литургический и художественный опыт Церкви, ставит вопрос о догмате иконы, именно как полноценной *иконы Бога* в антиномическом единстве трансцендентного и имманентного аспектов Его бытия. Здесь ему помогает софиология, развивающая православное сознание на новом уровне.

В данном ключе он и понимает приведенную выше цитату из Послания к Римлянам: «Эта софиологическая антиномия, переходящая далее и в христологическую (а еще далее и в пневматологическую), есть

точная формула откровения Бога в мире. Откровение предполагает, с одной стороны, открывающееся, как некую неисчерпаемую тайну, превышающую ведение, а с другой — непрестанное ее раскрытие, видимость невидимого, вообразимость превышающего всякие образы, слово о неизреченном» (52). В этом откровении=антиномии как раз и выявляется вся глубина трансцендентно-имманентного бытия Бога. «Трансцендентное становится имманентным, не теряя своей трансцендентности, как и наоборот, имманентное проникает в трансцендентное, его не преодолевая; эта взаимовходность их, это их трансцендентно-имманентное соотношение есть антиномическая формула софийности мира» (52). Софийный подход, убежден Булгаков, и позволяет правильно понять сущность иконы. Апофатика иконоборцев и иконопочитателей здесь ничего не дает, кроме отрицательного вывода.

В следующей главе Булгаков делает подход к иконе совсем с другой стороны, рассматривая ее как произведение искусства. «Икона есть прежде всего предмет искусства» (54), — утверждает он вопреки многим ортодоксальным клирикам, считающим, что она только и исключительно предмет культа. О. Сергий убежден, что эстетический аспект иконы не менее важен и значим, чем собственно богословский. Точнее было бы сказать — узкобогословский, ибо и сам Булгаков, и многие русские религиозные мыслители, как мы видели в данной работе, не разделяют эти аспекты, но видят в них выражение одного и того же духовного опыта и рассматривают их совместно как некую духовную целостность. Вот и о. Сергий считал, что вопрос об иконе — это частный случай общей проблемы искусства, ибо искусство он понимал, в чем мы тоже уже могли убедиться, как особый вид «боговедения и откровения. Бог открывается не только чрез мысль в богомудрии и в богословии, но и чрез красоту в боговидении, в искусстве» (54). Поэтому, чтобы правильно понять сущность иконы, необходимо ясно представлять себе сущность *изобразительного искусства* и воспроизводимого им *образа*, который Булгаков обозначает также *иконой в самом общем смысле.*

Образ — понятие *соотносительное*[98], подразумевающее наличие прообраза, или оригинала, с которым он соотносится, который он отражает. Это отображение может иметь какую угодно степень сходства вплоть до иллюзорного, как в знаменитых яблоках Апеллеса, но сущностная особенность образа заключается в его *идеальности* в отличие от *реальности* оригинала. «*Все в мире* (т. е. в *реальном* бытии) имеет свой идеальный мыслеобраз и потому естественно отображается» (56). Этот мыслеобраз свободен от определенной пространственно-временной закрепленности в отличие от реальной вещи. Образ, однако, несамостоятелен в онтологическом плане. Он зависит как от прообраза, который отражает, так и от субъекта — носителя образа. Человек является живым экраном, отражающим образ; субъектом идеализации, «логосом мира». Образ только в нем загорается и живет, но в субъективном преломлении. Поэтому можно с полным основанием утверждать, что все образы мира, получающие актуализацию через человека, суть «*человечны* не в смысле «слабости и приспособления», т. е. дурного антропоморфизма (как у Дамаскина), но вследствие господствующего положения человека в мире как ока мира, его идеального зерцала, следовательно, в

смысле антропологическом» (57). Мир чреват образами, которые актуализуются только через человека, ибо только их он видит, отражает в себе и имеет способность творить их. На этих основаниях Булгаков обозначает человека как существо зрящее образы — ζῶον εἰκονικόν и творящее образы — ζῶο ποιητικόν (57). Человек активно участвует в «иконизации бытия» и, может быть, поэтому назван сам «всеиконой мира». Воспринимая образы вещей, человек обладает способностью творчески воспроизводить их в искусстве. При этом задача искусства отнюдь не сводится к механическому копированию, к натурализму.

Вслед за Платоном и неоплатониками Булгаков в который раз повторяет, что суть искусства заключается в проникновении «чрез кожу вещей» к их мыслеобразам, их идеям, идеальным формам, которые просвечивают во всем их бытии. «Итак, искусство есть прежде всего некое *ви́дение* идеи вещи в самой вещи, ее особое видение, которое и реализуется в художественном произведении или в иконе. Поэтому в основе иконы лежит способность умного видения» (61). Собственно здесь Булгаков кратко излагает основные положения своей софиологической эстетики уже применительно к проблемам иконопочитания. В процессе «иконизации бытия», или искусства в широком смысле, он вслед за Платоном видит три «инстанции»: умопостигаемый *первообраз* вещи, самую материализованную *вещь*, в которой первообраз реализуется в тварном мире, и «*икону* вещи», или ее изображение в искусстве, которое стремится проникнуть сквозь вещь к ее первообразу (64-65). Собственно, справедливо замечает Булгаков, эти идеи со ссылкой на Дионисия Ареопагита, излагал и Иоанн Дамаскин, но почему-то не применил их «к разъяснению иконизации мира» (63).

Софианский подход к универсуму позволил о. Сергию в структуре христианского миропонимания показать, что изобразительное искусство и икона, как его частный случай, существует не как приспособление к немощи человеческой в чисто духовном опыте, не как «возвышающий» обман, но имеет глубокие корни «в объективном антропокосмическом основании мира, в тех его софийных первообразах, согласно которым созданный Премудростью мир и существует». Искусство на языке тварного мира свидетельствует «о бытии премирном» (64), а само является наглядным доказательством глобальной *человечности* бытия.

Суть этой человечности о. Сергий раскрывает в следующей главе «Божественный Первообраз». Здесь проблема образа рассматривается на самом высоком богословском уровне в плоскости глобальной космической эйконологии. Суммируя опыт православного богословия, Булгаков напоминает, что вся совокупность первообразов мира заключена в некоем единстве в самом Боге, который в этом аспекте предстает единым, всеобъемлющим божественным Первообразом. Ипостасным Образом этого Первообраза в самом Боге являеется Бог Сын, Божественное Слово, как «явленность» невидимого Бога. Сын является иконой Святой Троицы в ней самой, самооткровением Бога в Нем самом и по сущности ничем не отличается от Него (68-69). Но если во внутритроичной жизни Божества эта Первоикона Бога остается недоступной человеку, то в своей обращенности к миру она открывается как София Премудрость Божия, Первообраз и Творец мира. В этой плоскости и

сам мир предстает тварной *иконой* Божества. И эта икона уже естественно не имеет онтологического тождества с Богом, она неадекватна своему Первообразу, ибо начертана в *небытии* и существует только в становлении (70).

Глобальное отношение между Богом как Первообразом и Софией как его Образом внутри Него, с одной стороны, и между Первообразом и миром как его тварным образом — с другой, и является основанием «всякой иконности». Оно и должно составить фундамент учения об иконе. Бог открывается миру в Софии, которую о. Сергий отождествляет здесь с «энергиями» св. Григория Паламы; София и есть «Образ Бога в творении». Само же творение — образ этого Образа. Образная поступенчатость (очевидно, восходящая к эйдологической иерархии Плотина[99]) служит Булгакову одним из аргументов принципиальной изобразимости Образа Бога, который начертан в творении, а следовательно, и самого Бога. Очевидна и визуальная форма этого образа, или иконы. Это *человек* в единстве его духовно-материальной природы. Ибо человек был создан по *образу Божию* как онтологическое средоточие тварного мира, его венец, самое совершенное творение. Здесь-то Булгаков и подходит к идее глобальной *человечности*, лежащей в основе универсума в целом, принципа иконности бытия и метафизической значимости иконы, т. е. к глобальной антропности, или точнее — антропоморфизму универсума, пафосом которого собственно пронизана вся христианская культура на протяжении 2000 лет ее существования.

«Человек есть око мира, мир стяженный, микрокосм, как и мир есть мирочеловек, антропокосм. Именно в человеке воссиявает образ Божий в мире. Отсюда следует, что и первообраз мира, София, также сообразен человеку, человечен. Иначе говоря, Божественная София есть предвечная, Божественная Человечность» (71). Из того, что человек носит в себе образ Божий, следует и обратное, что «человечность свойственна образу Божию», в нем она содержится как «Небесная Человечность». Ее живой иконой и является человек.

Булгаков категорически не согласен с теми отцами Церкви, которые утверждали, что образом Бога в человеке является только его духовная природа. Этим самым они рассекают его человечность и ограничивают ее одной душой, оставляя тело на долю животной природы. Пафос софиологии Булгакова заключается в том, что он последовательно отстаивает идею понимания образа Бога в духовно-телесной целостности человека. Человеческое тело есть совершенное выражение и воплощение идеи; оно есть форма для духовного содержания, духовного начала. В отрыве друг от друга они не существуют. Тело без души уже не тело, а труп. «И все тело в целом, как совершеннейшее явление красоты и гармонии, которые постигло и явило искусство древнего мира, есть откровение богоподобного духа. Нет сомнения, что это так. Человеческое тело есть совершенное художественное произведение Божественной Художницы, Премудрости Божией» (74). С подобной восторженной апологией тела мы встречались, пожалуй, только у ранних отцов Церкви Тертуллиана, Лактанция, Немесия Емесского. Булгаков обращается к ней на новом витке христианской культуры.

Не видеть в теле совместно с духом «Божьего образа в человеке» оз-

начало бы умаление творения и уничижение Творца. Человек в своей плоти, т. е. в полноте своего духовно-телесного существа, является по самому своему сотворению иконой Бога. Истинный образ Божий был затемнен в этой иконе грехопадением человека, однако Господь своим воплощением восстановил его в первозданном величии. При этом Христос, как новый Адам, принял на Себя не чуждый, внешний Ему, как одежда, «но Свой собственный образ, который Он, как Бог, имеет в человеке. Его человечество есть вместе и образ Его Божества, по самому сотворению человека, который имеет для себя Первообраз в Небесном Человечестве нового Адама. Христос во плоти Своей воспринял свой собственный образ Небесного Адама, Свою икону. Его Божественный образ поэтому совершенно прозрачен в Его человечестве» (79).

Ошибку иконоборцев, в которой с ними единодушны были и иконопочитатели, Булгаков видит в том, что в отношении образа они разделяли два естества Христа, полагая, что на иконе изображается только одно — человеческое. Истина же состоит в том, что уже сам человек является полной иконой Бога, а тем более — вочеловечившийся Христос. Поэтому и на иконе Христа изображается не только Его человеческое естество, но Он сам во всей Его полноте, в антиномическом единстве двух естеств. И более того, икона Христа есть полная и совершенная икона триипостасного Бога. Христос, имея единую ипостась, имеет и единый целостный образ, который раскрывается миру двояко: невидимо — духовно и видимо — телесно. Но и невидимое божественное начало иногда воочию являет себя сквозь видимую форму, как это было в акте Преображения Господня на Фаворе, в виде сияющей *славы*. «*Слава* — это и есть духовный божественный образ Христа» (81).

Все эти идеи имплицитно были заложены в феномене иконопочитания еще в византийское время и по отдельности в той или иной форме были проговорены отцами-иконопочитателями, особенно Иоанном Дамаскином, Феодором Студитом и патриархом Никифором. Другой вопрос, что они не свели все это в некое целостное догматическое учение об иконе, как это попытался сделать о. Сергий Булгаков, опираясь на их суждения и практику иконопочитания, а также, что существенно, — на современные ему представления об искусстве. Он расставил точки над i в православном богословии иконы, устранив и разъяснив его некоторые архаизаторские вербальные стереотипы, и тем самым ввел его в интеллектуально-духовное поле культуры XX в.

Переходя в следующей главе непосредственно к иконам, о. Сергий констатирует: «Икона Христа изображает Его человеческий образ, в котором воображается и Его Божество» (83). Икона не есть изображение только внешнего облика вочеловечившегося Христа, но — выражение Его богочеловеческого лика средствами искусства. Как тело человека является нерукотворной иконой его духа, а портрет человека — рукотворной иконой этой иконы, так и икона Христа является портретом (= иконой) Его духовной сущности, Его Богочеловечества, самого Божества (89-90). В ней в целостном художественном образе дано единство идеальной человеческой природы, в которой воплотился Христос, и Его предвечного божественного естества. В иконах Христа воплощается с большей или меньшей достоверностью (зависит от таланта ху-

дожника) «сверхиндивидуальное», «абсолютно-индивидуальное» начало Богочеловека, Его лик. Художнику дано прозревать этот лик, и он направляет все свои творческие усилия на поиски образа Христа — «может быть, — добавляет Булгаков в скобках, — и вообще ничего другого не ищет — сознательно или бессознательно, — изобразительное искусство» (88). Этот вывод вполне закономерен в системе христианской софиологии. Коль скоро во всем творении напечатлен образ Творца (Софии, или Бога-Сына, Логоса), то изобразительное искусство, устремляясь к отысканию сущностных оснований видимого мира, его идей, тем самым стремится к отысканию образа Творца, реализованного во Вселенной.

Бог открывается людям, на что постоянно указывали еще древние отцы Церкви, многочастно и многообразно — в действиях, словом и в образах. Иконы стали актуальны после вочеловечивания Христа, однако ясно, что ни на одной из них он не может быть изображен адекватно. Но это и не требуется для самого факта «изобразимости». Для последнего важно только, чтобы иконы Христа, воплощенного Слова не были «пусты», «имели в себе отобразившийся луч Божества. Но это прямо вытекает из общего факта откровения Бога человеку, из сообразности Богу человека, а следовательно, и некоей человечности Бога. Отсюда следует, что Бог изобразим для человека в этой человечности Своей» (90). Эти идеи в свое время проскальзывали у Феодора Студита и у патриарха Никифора, но они не акцентировали на них специального внимания. Пожалуй, только о. Сергий уделил им особое внимание, постоянно подчеркивая некую глубинную *антропность* образа Божия по существу, а не только в вочеловечившемся Христе. Идеальное человеческое тело является реальным, а не условным образом Бога. Именно поэтому оно оказалось адекватным объектом воплощения Бога, и именно поэтому на иконе Христа изображается не только Иисус в его человеческой жизни, но и сам Богочеловек в полноте и целостности Его Богочеловечности.

Здесь уже, подчеркивает Булгаков, искусство теснейшим образом переплетается с религией, и истинным иконописцем может быть только человек, наделенный художественным даром и обладающий «церковным опытом», даром «религиозного озарения», мистического видения. Внутренне полемизируя и с клириками, видящими в искусстве только предмет культа, и с современными искусствоведами, рассматривающими икону лишь как художественное произведение, Булгаков утверждает: «Икона есть произведение искусства, которое знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором в образах мира свидетельствуется откровение сверхмирного, в образах плоти — жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершается теургический акт соединения земного и небесного. Поэтому иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенно-аскетического напряжения» (91). Благодаря этому Церковь знает особый лик святых — иконописцев, к которым, кстати, с большим опозданием был причислен наконец и Андрей Рублев.

Таким образом, о. Сергий Булгаков формулирует то, что составляло сущность иконописания в период его расцвета — в Византии и в средневековых славянских странах, особенно в Древней Руси. Икона — это плод духовного озарения православного художника, адекватно воплощенного в системе художественных средств изобразительного искусства. Средневековые мыслители, и тем более иконописцы, не смогли столь четко определить сущность иконы, хотя интуитивно хорошо ощущали это и закрепили свои интуитивные знания в системе иконописного канона.

Булгаков, как до него и о. Павел Флоренский (см. ниже), ясно сознает сущность и значение канона в иконописном искусстве, и независимо от своего друга (хотя, возможно, что эти идеи обсуждались ими в период их контактов в предреволюционной России) четко формулирует то, что составляло и составляет камень преткновения для всего новоевропейского искусства, эстетики, искусствознания. Канон — не система церковных цензурных норм и запретов, искусственно установленных для художников, чтобы держать их в узде, а одна из форм церковного предания, в которой органически закреплен соборный опыт Церкви в области иконописания, «некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства» (91). «В каноне содержатся как виде́ния, т. е. определенного содержания «образы» («изводы») икон, так и ви́дения, т. е. определенные типы и способы трактовки изображения, символика форм и красок. Это есть как бы сокровищница живой *памяти* Церкви об этих видениях и видениях, *соборное ее вдохновение*» (92).

Канон, как и все церковное Предание, не следует понимать внешне, как неизменный закон, сковывающий и ограничивающий творчество. Это внутренняя духовная норма, которая отнюдь не стесняет творческого поиска в иконописании и не ограничивает иконописцев только копированием подлинников. Содержание иконы никогда не может считаться исчерпанным, поэтому в Церкви вполне закономерен процесс некоторой соборной эволюции и выразительных средств одного извода, и появление новых икон. «Жизнь Церкви никогда не исчерпывается прошлым, она имеет настоящее и будущее, и всегда движима Духом Святым» (94).

Канон тем не менее сохраняет исторически выработанную стилистику иконы, которая существенно отличается от натуралистических и реалистических изображений. «Хотя икона есть мыслеобраз мира и человека, но он берется настолько за-мирно, что иконное изображение для чувственного восприятия оказывается абстрактно схематичным, засушенным, мертвым. В нем не слышатся голоса этого мира и нет его ароматов... Это не мешает, а, вернее, даже содействует реализму иконы, а также и высокой художественности ее символики, композиции, ритма, красок» (96). Система средств изображения в иконе направлена на выражение дематериализованных образов, их духовных прототипов.

Если мы вспомним, что анализируем «*догматический* очерк» неоправославного богослова, т. е. текст, претендующий на формулирование некоего сущностного закона духовной и церковной жизни христиан, то мы с особой остротой увидим, насколько высоко в нем постав-

лены проблемы художественно-эстетического опыта, который всегда играл важнейшую роль в духовной жизни христиан, но никогда не был столь глубоко и основательно осмыслен и поднят на догматический уровень. В этом одна из культурно-исторических заслуг неоправославия в целом. Как мы уже убедились и в этой работе, эстетическое и искусство занимали важнейшее место в мировоззрении практически всех неоправославных мыслителей, начиная с Вл. Соловьева, хотя далеко не все из них уделяли особое внимание иконе. Тем более для нас важны сегодня идеи Булгакова и Флоренского в этой сфере.

Существенное значение в иконе Булгаков отводит *имени*. Как известно, проблема имени в связи с Именем Божиим занимала в первой трети столетия умы многих крупных православных мыслителей[100]. Философии и богословию имени уделили внимание многие крупнейшие мыслители начала XX в. (Флоренский, Лосев, Булгаков и др.). Именно в свете этого особого интереса Булгаков заостряет внимание на *именовании* иконы. Икона в какой-то мере есть «портрет» изображаемого, т. е. имеет с ним сходство, однако множество икон одного первообраза, как и множество портретов одного лица, всегда имеют какие-то отличия и друг от друга, и от оригинала. Поэтому последней точкой, закрепляющей метафизическую связь между портретом и портретируемым, иконой и первообразом, является имя, которое удостоверяет соотнесенность образа с оригиналом и «само входит в качестве изобразительного средства в изображение» (86). Именование означает включение данного изображения в число «явлений» некоего духа, раскрывающегося в качестве субъекта своих состояний во множестве конкретных явлений, во всех из них присутствующего, но ни с одним не тождественного. Имя само есть икона субъекта как «носителя всех своих состояний», оригинала всех своих икон (87).

Поэтому икона приобретает свою полноту только после именования. Иконность иконы узаконивается именем, которое выполняет роль связки *есть* между подлежащим и сказуемым. Это изображение *есть* Христос, безмолвно утверждает имя. «Икона есть наименованный образ, *слово-образ*, *имя-образ*. Отсюда очевидно, сколь тесно и неразрывно иконология смыкается с ономатологией, иконопочитание связывается с имяславием и сама икона с Именем» (99). Имя прикрепляет образ к Первообразу, наполняет образ его глубинным содержанием. Однако человеческое именование иконы является еще далеко не полным и окончательным; оно субъективно и может быть даже ошибочным. Придать именованию сакральную силу божественной действенности может только Церковь, «которая сама — силою Духа Святого — именует икону, и это есть *освящение* иконы» (101). Только после освящения, церковного именования изображения осуществляется реальное *отождествление* образа с первообразом, и изображение становится полноценной иконой. Наименованная, но не освященная икона является как бы проектом иконы, но еще не иконой. Булгаков отмечает, что практика освящения иконы не сразу установилась в Церкви. Даже VII Вселенский собор еще не знал освящения иконы, и поэтому для его отцов не было принципиального различия между иконой и религиозным изображением.

Священное наименование иконы реально приобщает ее к бытию первообраза и тем самым «делает местом его особого, благодатного присутствия», определенным образом отождествляет икону с первообразом. Этот сакральный факт стал причиной молитвенного почитания иконы, поклонения ей, что составляет одну из характерных особенностей православного вероисповедания. Священную силу иконе придает именно освящение, а не изобразительное подобие образа архетипу. Только освященная икона является «местом *присутствия в образе самого Изображенного*, и в этом смысле она смело отождествляется с ним самим. Освященная икона Христа есть для нас сам Христос во образе Своем, подобно тому как Он присутствует для нас и в Имени Своем. Икона есть место *явления* Христова, нашей с Ним молитвенной встречи» (105). Однако икона Христа существенно отличается от Святых Даров, которым верующие приобщаются на Литургии. В Святых Дарах Господь «присутствует существенно и реально (praesentia realis), однако помимо Своего образа, таинственно». В иконе же мы имеем «видимый образ Христа, но без реальности, без сущностного бытия» (106). В Божественной Евхаристии Бог являет себя в пресуществлении Св. Даров в свою реальную Кровь и Плоть, а в иконе Он является в Своем образе для молитвенного общения с Ним. Здесь две различные формы живой связи Христа с миром. Однако и икона и даже евхаристические Дары отличаются от самого Бога, несмотря на их антиномическое тождество с ними. Поэтому только Богу положено *служение*, а иконе — только «*почитательное поклонение*» (109).

Последняя восьмая глава книги Булгакова посвящена различным видам икон. Речь здесь идет не столько о какой-либо классификации икон, сколько о сакральной значимости основных типов икон и сущности явленного в них мира. На вопрос о том, возможна ли отдельная икона Бога Отца, о. Сергий отвечает отрицательно. Он трансценденден в недрах Святой Троицы и открывается только в других ипостасях. Поэтому возможно только целостное изображение Бога в Его Триединстве. При этом таковыми являются не только традиционные изводы иконы «Троицы», но и изображение Бога в виде старца. Нет оснований, считает Булгаков, видеть в нем образ Бога Отца. Здесь мы также имеем «человекообразный образ единого, личного, триипостасного Бога (елогим)» (114). Здесь проявляется лишний раз художественное видение той Человечности в самом Боге, по образу которой был создан человек и которая есть не что иное, как София Премудрость Божия. Еще одно подтверждение того, что человек был сотворен как живая икона Бога (115).

Изобразимость ангелов основывается не на их мнимой телесности, которой они не обладают ни в какой мере, а на их «сочеловечности». Их иконы — не изображения их несуществующих тел, но «символические образы их духовного естества, как бы перевод его свойств на язык форм и красок» (118). Особые атрибуты ангелов — крылья, огненные круги и т. п. имеют символический характер и основываются на соответствующих явлениях ангелов, описанных в Св. Писании. Вообще, подчеркивает о. Сергий, в иконах много символического и есть целый класс чисто символических икон. Это так называемые «догматические иконы». Они отличаются присущим им «символическим реализмом, в котором

существует сращенность, конкретность образа и идеи» (119). К этому типу икон он относит и известные изводы изображений Софии. В них он усматривает не только богословскую схему или аллегорию, но «умное видение, откровение в художественном и мистическом созерцании» (119). В частности, в новгородском изводе «Софии» он видит собственно икону Премудрости Божией не только в фигуре центрального крылатого огненного Ангела, но во всей композиции в целом: «...огненный ангел есть поэтому не аллегорический, но символический образ предвечного Духовного Человечества в Божестве, которое раскрывается в тварном мире в человеке: во Христе, как Богочеловек, и в Богоматери и Предтече, как осуществляющих вершину человечества и потому являющихся его представителями, и, наконец, в ангельском мире. И вся композиция есть икона Премудрости Божией, нетварной и тварной, предвечного и сотворенного человечества в их единстве и связи» (120). В этом понимании художественного образа Софии Булгаков поднимается над достаточно характерным при рассмотрении подобных икон экзегетическим аллегоризмом на уровень высокой художественной символики. Он не расчленяет икону на отдельные символические элементы, но пытается понять и осмыслить ее как целостное выражение духовной идеи.

Булгаков опять возвращается к вопросу о возможности новшеств в иконописании и в принципе отвечает на него утвердительно, ибо верит в постоянное развитие духовного опыта церковной жизни. Однако появление новых икон должно быть обусловлено двумя факторами: религиозным озарением и творчески оправданным художественным узрением, художественным вдохновением; «духовное прозрение и художественное созерцание в их нераздельности». А это исключительный и крайне редкий дар (121; 128). Поэтому иконописное откровение в сущности своей развивается достаточно медленно.

О. Сергий в который раз требует «совершенно преодолеть и устранить предрассудок, будто дух неизобразим»; уже само человеческое тело является образом животворящего его духа, его живой иконой (123). Поэтому и на иконах изображаются не столько тела, сколько духовные лики изображаемых. В частности, на иконах святых не следует искать внешнего фотографического сходства с их преходящими материальными обликами. На иконе святого изображается «лик прославленного, духоносного святого, не как он был на земле, но в его прославленном, небесном осиянии», что символизирует и нимб на иконе (122).

Особо выделяет о. Сергий иконы Богоматери, отмечая, что в Церкви почитается множество типов этих икон и в православии к ним наблюдается особое отношение. Это и понятно, ибо в иконах Богоматери проявлен и софийный характер этого образа, и его космичность, и особая человеческая теплота и интимность. Все святое, космическое и человеческое в наиболее чистых своих аспектах сосредоточилось в иконных образах Богоматери. Поэтому Бугаков почти в законодательно-риторическом тоне заключает об этих иконах: «Иконам Богоматери должна быть свойственна особая теплота и красота; язык красок и форм здесь должен быть особенно гибок, нежен и богат оттенками. В Ее иконе сам мир и все человечество ищут выразить свою красоту всем богат-

ством своей палитры. Ибо красота есть ощутительное явление Святого Духа, посему и образ Духоносицы украшается особенной красотой» (128). Существен этот глубинный эстетический ракурс осмысления иконописи, и богородичных икон особенно. Булгаков, как и несколько ранее Флоренский, четко и ясно показал истинное значение русской иконы как уникального духовно-эстетического феномена, в котором чисто духовный мир являет себя человеку в предельно выверенных художественных формах.

Чудотворность икон Булгаков понимает достаточно широко. Он убежден, что она присуща всем освященным иконам и состоит «в благодатном присутствии в иконе первообраза, явлена она или не явлена». Почитаются же в Церкви за чудотворные только иконы, в которых их чудотворная сила была проявлена внешне (132).

В заключение о. Сергий подводит краткий итог всему изложенному, который фактически является и неким резюме основных идей неоправославной эстетики в целом. Человек есть образ Бога, и ему свойственно образное переживание. В этом смысле он — «образное существо» (ζῶον εἰκονικόν), которое не только воспринимает образы и мыслит в образах, но и творит образы. «Это творчество есть искусство, путь которого — созерцание, а действенная сила — красота. Искусство есть одновременно и ведение, и облечение красотой, осмысленная красота. Оно есть явление Софии, ее откровение». Оно не ограничивается только видимым миром, но прежде всего устремляется к миру божественному. Мир наполнен божественными образами, и само божественное бытие образно, а поэтому изобразимо в искусстве. В этом главные основы искусства вообще и иконы и иконопочитания в особенности. И сущность иконы составляет откровение Образа Божия в человеке. «Иными словами, не о противоположении, но о единении божественного и тварного мира возвещает икона. Она есть свидетельство *софийности* бытия» (139).

Глубокое и всестороннее осмысление иконы находим мы и у П. А. Флоренского. Теории иконы посвящено его большое специальное исследование «Иконостас» (1922), но и во многих других философских, богословских, искусствоведческих работах он достаточно регулярно обращался к проблемам иконы. Его философия иконы — фактически последняя страница в многовековой истории развития этой темы.

Икона, в понимании Флоренского, — один из главных элементов церковного культа, поэтому вначале необходимо сказать несколько слов и о философии культа, разработанной о. Павлом. *Культ*, составляющий основу православной культуры, осмысливается им как место встречи двух миров: небесного и земного, вечного и временного, нетленного и телесного, божественного и человеческого. Духовным ядром культа, его средоточием является *богослужение*, вокруг которого, сопровождая его или полностью выделяясь из него, группируются остальные деятельности, составляя в целом человеческую культуру. Художественная деятельность существует как вне богослужения, культа, так и внутри него. Последняя, в понимании Флоренского, имеет несомненно более высокую значимость.

Богослужение, по Флоренскому, — это «цвет церковной жизни» и,

более того, «сердце церковной жизни», ибо в нем, как в некоем космическом фокусе, сосредоточено все божественное и все человеческое, а главным содержанием его является *Человечность*. Назначение культа — *претворить* природное, человеческое, случайное в священное, гармоничное, объективное, идеальное. Помочь человеку наиболее полно выразить переполняющие его чувства (радости, горя, сожаления) и аффекты. Культ выполняет в культуре важную эстетически-онтологическую задачу. Он, пишет о. Павел, «утверждает всю человеческую природу, со всеми ее аффектами; он доводит каждый аффект до его наибольшего возможного размаха, — открывая ему беспредельный простор выхода; он приводит его к благодетельному кризису, очищая и целя тем τραύμα τῆς ψυχῆς (рану души. — *В.Б.*)»[101], т. е. культ фактически ведет человека к *катарсису*.

Флоренский цитирует, как он выражается, «немножко смешное» стихотворение Бальмонта:

Мало плакать, надо стройно,
Гармонически рыдать.
Надо действовать спокойно,
Чтоб красивый лик создать.

И далее заключает: «Это, повторяю, сказано — не то жеманно, не то смешком, а все-таки правильно. «Надо стройно, гармонически рыдать», — ибо надо претворять жизнь в гармонию, — всю жизнь, во всех ее проявлениях. Разве не в этом культура? Не в этом человечность?»[102] Однако человек в своем одиночестве, в своем горе, в своей отчужденности и «беспомощной субъективности», конечно, сам не в состоянии подняться до «гармонических рыданий», до идеального выражения состояния своего внутреннего мира. И здесь ему помогает богослужение, церковный культ, который «подсказывает такие рыдания, каких нам ввек не придумать, — такие адекватные, такие каждому свои, каждому личные, — плачет с нами и за нас, слова такие говорит, которые именно — то самое, что хотелось бы нам сказать, но что мы никогда не сумели бы сказать, словом — придает нашему хаотическому, случайно слагающемуся и, может быть, в нашем собственном сознании еще и неправомерному, мутному индивидуальному горю форму вселенскую, форму чистой человечности, возводит его в нас, а тем — и нас самих в нем — до идеальной человечности, до самой природы человеческой, сотворенной по Христову подобию, и тем переносит с нас наше горе на Чистую Человечность, на Сына Человеческого, нас же индивидуально разгружает, освобождает, исцеляет, улегчает»[103]. В культе наше личное горе (или другое чувство) просветляется и возводится до объективного универсального состояния, становится жизненным импульсом, побуждающим нас стремиться к истинной человечности. Наша обыденная преходящая жизнь культом освящается. «И не знаем мы уже, не получили ли мы больше, чем потеряли, не вознаграждены ли мы сторицею: ибо отверзлись истоки сладчайших слез и слов благоуханнейших»[104].

Культ, по Флоренскому, — это особая и, пожалуй, главная деятельность человека в земной жизни, ибо ориентирована на объединение

искусственно разделившихся миров — небесного и земного, духовного и материального; это деятельность по «совмещению смысла и реальности». В результате этой деятельности, вовлекающей всех людей, объединяющей их в единый собор человечества, каждый его участник имеет реальную возможность выйти «из субъективной самозамкнутости» и обрести опору «в абсолютной объективной реальности», т. е. найти свое конкретное место в мире, которое только ему и предназначено, почувствовать себя равным среди равных, сыном, а не пасынком божественного Отца.

Православное богослужение, в котором воплощена сущность «умной молитвы», «умного делания» — не изобретение человеческого ума, считает о. Павел; оно спущено нам «от умных Сил Небесных», поэтому-то в нем «немое и бескрылое волнение души» каждого человека обретает идеальное выражение, «находит себе слово и улетает в мир высшего удовлетворения»[105].

Богослужение имеет внешнюю, обрядовую сторону и внутреннюю — сакральную. В церковном обряде духовное содержание культа, само по себе невидимое, неосязаемое, получает плоть, внешнее выражение; в обряде воплощается таинство, которое кратко определяется Флоренским как *святое*. *Святость* — вот та общечеловеческая ценность, которую Церковь несет миру в различных формах выражения, и в частности в таинствах, в богослужении, в иконе. В культовом действе, обряде святость наполняет «изъятые из повседневности участки повседневности, вырезки жизни» новым содержанием, просветляет их, делает их качественно иными, чем они были в обыденной жизни[106].

Носителями святости в церковном культе являются не только таинства и священнослужители, но и предметы, «орудия культа — иконы, крест, чаша, дискос, кадило, облачения и так далее». Они одновременно являются и материальными вещами, и «внутренними смыслами», «духовными ценностями», «святынями». Они антиномичны по своей сущности, как соединение несоединимого — «временного и вечного, ценности и данности, нетленности и гибнущего»[107]. Короче говоря, они суть *символы*.

Для Флоренского, о чем уже шла речь, истинное и наиболее глубокое искусство — это искусство *символическое* — в противоположность искусству натуралистическому, копирующему внешний облик действительности. Образцом символизма в искусстве для него являлась икона. Однако символы искусства предстают в теории о. Павла лишь одним из классов символов. Более общее понимание символа он дает в связи с символами культовыми и именно его распространяет на остальные виды и роды символического множества.

В своих воспоминаниях Флоренский писал, что все символическое, как нечто из разряда *особенного*, необыкновенного, с раннего детства волновало его и привлекало к себе его взыскующий ум. «Всю жизнь, — писал он, — я думал только об одной проблеме — о проблеме символа». В нем усматривал он вещественное воплощение духовного, т. е. в определенном смысле — некое средоточие творения; ибо, как подчеркивал сам о. Павел, он не мыслил духовное абстрактно, в отрыве от явления. «Я хотел видеть душу, — писал он, — но я хотел видеть ее воплощен-

ной», т. е. видеть ее в некой «духовно-вещественной» конкретности, или в символе. И в этом плане Флоренский считал себя символистом[108].

Духовное, по о. Павлу, проявляет себя только в веществе, поэтому чувственно воспринимаемые символы не скрывают и не затемняют «духовные сущности», а, напротив, — раскрывают их. В символах Флоренский с детства уловил «просвечивание» иных миров, и этим они навсегда привлекли к себе его душу и устремленный к познанию ум. «Ибо тайна мира символами не закрывается, а именно раскрывается в своей подлинной сущности, т. е. как тайна. Прекрасное тело не сокрывается одеждой, но раскрывается, и притом прекраснее, ибо раскрывается в своей целомудренной стыдливости»[109].

Символ, в понимании Флоренского, не только обозначает нечто иное, но и сам является реальным носителем этого иного, «живым взаимопроникновением двух бытий»[110] , он двуедин по своей природе; являет собой «органически-живое единство изображающего и изображаемого, символизирующего и символизируемого»[111]. В символе неслитно объединяются два мира — тот, к которому символ принадлежит предметно, и тот, на который он указывает, обозначением которого является. Символ имеет внутреннюю связь с тем, что он символизирует; он наделен, хотя бы частично, *духовной силой* обозначаемого. Поэтому он не просто обозначает, но и *реально являет обозначаемое*; символ и есть само обозначаемое.

Флоренский распространил на общее понимание символа известную в поздней святоотеческой литературе концепцию *литургического символа*, или *образа*, которая относилась византийскими комментаторами богослужения, как правило, только к культовым символам[112]. Для византийцев они являлись носителями энергии архетипа, в этом усматривалась их святость. О. Павел довел эту концепцию до логического завершения, отнеся наличие духовной силы архетипа к природе символа вообще или расширив границы литургического символизма до символизма в целом.

Интересно, что это понимание или, точнее, ощущение природы символа возникло у Флоренского не только задолго до основательного знакомства со святоотеческой теорией символа и даже с православием вообще, но, кажется, в самом раннем детстве. Родители Павла сознательно воспитывали детей в безрелигиозном духе; крестили их по принятому обычаю, но в церковь не водили, на религиозные темы с ними не говорили. Павел долгое время «не знал даже, как креститься». Так что о раннем литургическом опыте будущего богослова говорить не приходится. Тем более интересно одно его детское переживание, записанное уже в 1916 г. Как-то родственники привезли в дом Флоренских прекрасный виноград. Маленькому Павлу дали только попробовать, опасаясь за расстройство его желудка; а чтобы мальчик не приставал с просьбами к родителям, отец нарисовал на большом листе обезьяну, поставил изображение за виноградом и сказал сыну, что обезьяна не разрешает ему брать виноград. Нарисованный образ действовал на малыша, как вспоминал Флоренский, значительно сильнее, чем могла бы действовать живая обезьяна. Он ощущал в нем некие мистические силы природы, более мощные, чем в самой природе. Вот тогда-то, пишет о.

Павел, я «и усвоил себе основную мысль позднейшего мировоззрения своего, что в имени — именуемое, в символе — символизируемое, в изображении — реальность изображенного присутствует и что потому символ есть символизируемое»[113].

В подсознании юного Павла сохранился реликт очень древнего сакрального сознания, которое, видимо, восходит еще ко времени появления первых изображений в пещерах первобытных людей. В более поздних культурах этот тип символического сознания был особенно характерен для древних египтян и израильтян. Древнему еврею имя представлялось носителем сущности, и поэтому, в частности, имя Бога нельзя было произносить; мы и сейчас не знаем, как оно звучало, хотя написание его сохранилось. От ближневосточных народов это понимание символа перешло и в христианство, а в православии дожило до XX в.

В работе «Имеславие как философская предпосылка» Флоренский дал одно из наиболее емких определений символа, в котором хорошо показана его двуединая природа. «**Бытие, которое больше самого себя**, — таково основное определение *символа*. **Символ — это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и однако существенно чрез него объявляющееся.** <...> **символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, сраствореннаяс энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю**»[114].

Символ, по Флоренскому, принципиально антиномичен, а именно объединяет вещи взаимоисключаемые с точки зрения одномерного формально-логического мышления. Поэтому его природа с трудом поддается осмыслению человеком новоевропейской культуры. Однако для мышления древних людей символ не представлял никакого затруднения, являясь часто основным элементом этого мышления. Те олицетворения природы в народной поэзии и в поэзии древности, которые сейчас воспринимаются как метафоры, отнюдь таковыми не являются, считает Флоренский, — это именно символы в указанном выше смысле, а не «прикрасы и приправы стиля», не риторические фигуры. «...Для древнего поэта жизнь стихий была не явлением стилистики, а деловитым выражением сути». У современного поэта только в минуты особого вдохновения «эти глубинные слои духовной жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и внятным языком поэт говорит нам о невнятной для нас жизни со всею тварью нашей собственной души»[115].

Символ, в понимании о. Павла, имеет «два порога восприимчивости» — верхний и нижний, в пределах которых он еще остается символом. Верхний предохраняет символ от «преувеличения естественной мистики вещества», от «натурализма», когда символ полностью отождествляется с архетипом. В эту крайность часто впадала древность. Для Нового времени характерен выход за нижний предел, когда разрывается предметная связь символа и архетипа, игнорируется их общая вещество-энергия и символ воспринимается только как знак архетипа, а не вещественно-энергетический носитель[116].

Символ — это «явление во-вне сокровенной сущности», обнаружение самого существа, его «воплощение во внешней среде». Именно в

таком смысле, например, в священной и светской символике одежда выступает символом тела. Флоренский во многих своих работах уделяет пристальное внимание символизму, отдельным, особенно культовым символам. В частности, именно в плоскости символического мышления сравнивает он таинство с одним из значимых символов древних культур — зеркалом. «Таинство больше и глубже зеркала — это так; но и зеркального изображения не следует умалять, ибо оно ведь является не подобием реальности, а самое реальность, в ее подлиннике, хотя и посредственно»[117]. Это понимание символа лежит и в основе его концепции иконы.

Культовое действо, богослужение, организуется с помощью системы целого ряда искусств, которая обозначается Флоренским как «церковное искусство» и осмысливается как «высший синтез разнородных художественных деятельностей». В этом синтезе участвуют архитектура, живопись, декоративно-прикладное и музыкально-поэтическое искусства, хореография священнослужителей, зрительная (цветосветовая) и обонятельная (благовония) атмосфера в храме. Каждый вид церковного искусства создавался с учетом его функционирования в системе с другими видами и может быть правильно воспринят и понят только в процессе такого функционирования, т. е. в процессе храмового действа, считал о. Павел.

В частности, такие особенности икон, как «преувеличенность некоторых пропорций, подчеркнутость линий, обилие золота и самоцветов, басма и венчики, подвески, парчовые, бархатные и шитые жемчугом и камнями пелены — все это, в свойственных иконе условиях, живет вовсе не как пикантная экзотичность, а как необходимый, безусловно неустранимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы, т. е. как единство стиля и содержания, или иначе — как подлинная художественность». Именно поэтому Флоренский категорически выступает против экспонирования икон в музее. В отрыве от храмовой атмосферы, теплого, дробного, цветного, колеблющегося освещения множеством свечей и лампад они представляются о. Павлу лишь «шаржами» на иконы; в то время как в храме они «лицом к лицу» являют созерцающему их «платоновский мир идей» (1, 50).

В храмовом синтезе, полагал Флоренский, «все сплетается во всем». Даже такой, казалось бы, незначительный элемент, как вьющиеся по столбам и фрескам «ленты голубоватого фимиама», играет важную роль в системе действа. Своим движением струи фимиама «почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь». Органически соединенные с этим пластика и ритм движения священнослужителей, игра и переливы света на складках драгоценных тканей, благовония, «особые огненные провеивания атмосферы», вокальное и поэтическое искусства сливаются на эстетическом уровне в целостную музыкальную драму. «Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса этой музыкальной драмы» (1, 51-52).

На протяжении многих столетий складывавшееся сложное храмовое действо православного культа получило у П. А. Флоренского свое окончательное осмысление не только со стороны сакрально-литургической,

но и как эстетический феномен, хотя подходы к такому осмыслению наметились уже у многих византийских толкователей богослужения. О. Павел обобщил их на основе художественно-эстетического и духовного опыта своего времени и придал им логическое завершение. Художественно-эстетическая сторона церковного искусства была осмыслена им как эффективное средство возведения участников богослужения от мира дольнего к горнему.

Богослужение осуществляется в храме, который во всех отношениях понимается Флоренским, фактически завершающим многовековую православную традицию, как символ и путь «горнего восхождения». Сама архитектурно-пространственная организация храма направлена от внешнего к внутреннему, от материального к духовному, от земли к небу, которое внутри, в ядре храма. Это алтарь с его содержимым. «Пространственное ядро храма намечается оболочками: двор, притвор, самый храм, алтарь, престол, антиминс, чаша, Святые Тайны, Христос, Отец». Алтарь в храме — «пространство неотмирное», в полном и прямом смысле духовное небо со всеми его обитателями. Границу между алтарем и храмом, небом и землей образуют «видимые свидетели мира невидимого», живые символы единения двух миров — святые твари, которых народная молва издавна называет «ангелами во плоти». Они обступают алтарь и как «живые камни» образуют стену иконостаса.

Под иконостасом в его подлинном значении Флоренский понимал не доски, камни и кирпичи, а «*живую стену свидетелей*, обступивших престол Божий и возвещающих тайну всем молящимся во храме», т. е. сонм духовных сил. «Иконостас есть ***видение***. Иконостас есть явление святых и ангелов — ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, — свидетелей, возвещающих о том, что́ по ту сторону плоти. ***Иконостас есть сами святые***». И если бы все верующие в храме обладали духовным зрением, то они всегда видели бы этот строй свидетелей «Его страшного и славного присутствия», и никакого другого иконостаса не потребовалось бы. К сожалению, этого нет, и из-за немощи духовного зрения молящихся Церковь вынуждена создавать «некоторое пособие духовной вялости», своеобразный «костыль духовности» — вещественный иконостас, стену с иконами, на которых небесные видения закреплены вещественно, «связаны краскою» (1, 219-220).

Без этого материального иконостаса для духовно слепых алтарь закрыт «капитальною стеною», «глухой стеной». Иконостас «пробивает в ней окна», через которые можно увидеть происходящее за ними — «живых свидетелей Божиих» (1, 97). Отсюда основное назначение икон как главного элемента иконостаса — служить окнами в мир иной. На этом строится все богословие и вся эстетика иконы у Флоренского. Для него икона — это высший род изобразительных искусств, а может быть, и искусств вообще. Уникальны ее место в храме и роль в богослужении; не менее велико ее значение и в обычной жизни. Размышляя об иконах из кельи преп. Сергия Радонежского, о. Павел подчеркивает, что икона в XIV в. не была простым украшением комнаты, предметом «обмеблировки, как ныне, но была живящею душою дома, духовным средоточием его, умопостигаемой осью, около которой обращался весь

дом» (1, 88 и далее). Моленную икону тщательно подбирали в соответствии со своим духовным складом, и поэтому она фактически являлась «духовною формою» ее владельца, «самим свидетельством его внутренней жизни». По характеру икон, избранных преп. Сергием себе для молитвы, можно «понять строение его собственного духа, внутреннюю его жизнь», духовные силы, которыми вскормил себя «родоначальник Руси» (1, 88).

Продолжая платоновско-святоотеческую традицию, Флоренский считал, что «икона есть напоминание о горнем первообразе». Созерцая икону, человек не извне получает знания, но возбуждает в самом себе память о глубинах бытия, о своей духовной родине, и это воспоминание приносит ему радость обретения забытой истины. В иконе же содержится лишь схема, чувственно воспринимаемая «реконструкция» духовного опыта, невидимого мира, «умной реальности». В ней наглядно представлено то, «что не дано чувственному опыту». Однако эта «реконструкция» носит особый, специфический характер — это эстетическая и сакральная одновременно «реконструкция».

Для Флоренского икона — «умозрение наглядными образами», «эстетический феномен», «высший род» искусства, находящийся на вершине художественно-эстетических ценностей. Согласно его пониманию, икона, являясь эстетическим феноменом, не ограничивается только художественной сферой, она существенно выходит за ее рамки. Икона, писал Флоренский, «не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего художества, а есть произведение свидетельское, которому потребно и художество, наряду со многим другим» (1, 287-288). Этим он стремился предостеречь своих читателей от чисто художнического, эстетского подхода к иконе, ограничивающегося только изобразительно-выразительным (хотя и очень высоким!) уровнем иконы. Подобный подход, как известно, был достаточно широко распространен в первые десятилетия нашего столетия в среде художников-авангардистов и близких к ним искусствоведов.

Настоящая иконопись, полагал о. Павел, — это нечто большее, чем только живописная поверхность. Она, как и всякая живопись, «имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику — быть тем, что они символизируют» (1, 223). Здесь сформулирован важнейший принцип религиозной, и притом именно православной, эстетики. Как известно, ни в платонизме и восходящей к нему западноевропейской эстетике, ни тем более в материализме искусство не претендует на то, чтобы быть чем-то иным, чем собственно произведением искусства, отображающим некую реальность. И это не исключает, а, скорее напротив, определяет его знаково-символическую функцию, художественно-эстетическую ценность. Православной эстетике этого всегда было недостаточно.

Со времен патристики ее теоретики усматривали в иконе еще и носитель энергии (и благодати) изображенного архетипа. Отсюда распространенная в православном мире вера в чудотворные иконы. О. Павел доводит эти идеи до логического завершения.

Он напоминает[118], что икона исторически произошла от маски — древнеегипетской погребальной маски и в основе своей сохранила ее функции, хотя и в новом, преобразованном в процессе культурного творчества виде. Флоренский прослеживает и исторический путь развития маски в икону. Сначала — это роспись внутреннего деревянного саркофага, затем эллинистический погребальный портрет на доске (сейчас он известен в искусствоведении как «фаюмский» портрет). Иллюзионизм этого портрета о. Павел объясняет как «рудимент прежней скульптурной поверхности саркофага», как «живописный эквивалент» объемной скульптуры. И, наконец, следующий шаг — христианские иконы, возникшие в том же Египте и имевшие в первое время большое сходство с «эллинистическим портретом» (1, 311-312).

Флоренский усматривает внутреннее родство погребальной маски египтян и христианской иконы[119]. В погребальном культе маска воспринималась не как изображение, а как *явление* самого усопшего уже в его новом небесном состоянии, явление духовной энергии усопшего, явление его самого. Это же понимание сохранилось и у египетских христиан: «...и для них икона свидетеля была не ***изображением***, а самим свидетелем, ею и чрез нее, посредством нее свидетельствовавшим». Это сознание внутренней связи между иконой и телом святого, между иконой и прообразом сохранялось в православии постоянно.

Для верующего реальность этой связи лежит в основе его веры. Икона не только умозрительно возводит его к прообразу, она выступает *символом* в указанном выше смысле, т. е. сама являет ему архетип и реально выводит его сознание в мир духовный, показывает ему «тайные и сверхъестественные зрелища». Иконописец, утверждает Флоренский, не создает образ, не сочиняет, не пишет изображение. Своей кистью он лишь снимает чешую, затянувшую наше духовное зрение, раздвигает занавес (или открывает окно), за которым стоит оригинал. «Вот, — пишет о. Павел, — я смотрю на икону и говорю себе: «Се — Сама Она» — не изображение ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь...» (1, 226).

В православии духовное бытие в сущностных своих основаниях принципиально недоступно человеческому разуму. Это сознает о. Павел и не стремится до конца понять глубинную суть иконы как *реального явления сущности*. Для него важно убедить современников «ни в коем случае не застревать на психологической, асоциативной ее (иконы. — *В.Б.*) значимости, т. е. на ней, как на изображении» (1, 226). Икона — это прежде всего *символ*, который, в понимании Флоренского, всегда неотделим от своего первообраза, он как бы его «передовая волна», его явление, энергия, свет. Именно в таком смысле, считал о. Павел, понимали икону и иконопочитатели периода византийского иконоборчества.

Православному сознанию икона всегда представляется «как некоторый факт Божественной действительности»; в основе всегда лежит «подлинный духовный опыт», «подлинное восприятие потустороннего». Если этот опыт впервые закреплен в иконе, она почитается как «первоявленная» или «первообразная». С нее могут быть сняты копии, более или менее близкие к ней по внешнему виду, большего или меньшего

мастерства. Однако «духовное содержание» не будет зависеть от их формы и мастерства. Оно у всех не подобное, но — «***то же самое***», что и у подлинника; хотя и показанное через более или менее «тусклые покровы и мутные Среды» (1, 230). В этом глубинный смысл иконы.

Им в основном определяется и ее художественно-изобразительный строй — собственно своеобразная и ни на что не похожая специфика *иконописи*. Иконопись не интересуется ничем случайным, ее предмет — подлинная природа вещей. «Богозданный мир в его надмирной красоте». Поэтому в иконописном изображении нет (не должно быть) ни одного случайного элемента. Оно все, во всех своих деталях и подробностях есть образ первообразного мира — «горних, пренебесных сущностей» (1, 269). Икона, по Флоренскому, это единый художественный организм. Конкретно являемая в иконе целостная сущность определяет и ее целостность, которой подчиняются все изобразительно-выразительные средства. Икона, наконец, «есть образ будущего века», она дает возможность «перескочить время» и увидеть образы будущего, которые «насквозь конкретны», поэтому говорить о случайности каких-либо их элементов — дело бессмысленное.

О. Павел имел в виду, конечно, не конкретные образцы иконописи, но прежде всего икону в ее сущности, идеальную икону. В реальных же иконах могут встречаться случайные и ненужные элементы, но не они определяют ее сущность. «Случайное в иконе не есть случайное иконы» (1, 272). Оно происходит от неопытности или неумения иконописца или по причине его яркой художественной индивидуальности.

Последняя существенна для живописца постренессансной ориентации. Яркая творческая индивидуальность — важнейший показатель ценности произведений возрожденского типа культуры. Напротив, в иконописи, характерной для средневекового типа, она ведет к появлению множества случайных элементов, затемняющих истину. Избежать этого помогает артельная работа иконописцев, когда над каждой иконой работает несколько мастеров. Взаимно поправляя друг друга «в непроизвольных отступлениях от объективности», работая соборно, они добиваются главного для иконописи — «незамутненности соборно передаваемой истины» (1, 288).

Что же служило критерием этой «незамутненности»? Чем руководствовались иконописцы в своей деятельности «открывания окон» в горний мир? Согласно П. Флоренскому, такими критериями являлись *духовный опыт* и *иконописный канон*.

В прямом и точном смысле, полагал автор «Иконостаса», иконописцами могут быть только святые, ибо только им открываются небесные видения, которые должны быть воплощены в иконе. Однако духовным опытом святых обладали лишь редкие иконописцы в многовековой истории иконописания, ряд которых, согласно христианскому Преданию, возглавляет святой апостол Лука. Чаще же они руководствовались опытом святых отцов, не имевших иконописного дара. Поэтому Флоренский, следуя православной традиции, восходящей еще к VII Вселенскому собору, считал истинными творцами икон святых отцов, направлявших «своим духовным опытом руки иконописцев, достаточно опытных технически, чтобы суметь воплотить небесные видения, и достаточно

воспитанных, чтобы быть чуткими к внушениям благодатного наставника». При общем соборном духе средневековой культуры, «при средневековой спайке сознаний» такое творческое содружество способствовало, по мнению о. Павла, наиболее совершенной организации иконописания.

Работать «сообща» со святым могли тоже далеко не все ремесленники. Иконописцы, которых Флоренский уважительно именует «техниками кисти», не были столь далеки от духовности, чтобы не осознавать возвышенности и святости творимого ими дела. Поэтому в Церкви они занимают место между служителями алтаря и простыми мирянами. Выдающихся же мастеров иконописания в древности называли философами. И хотя они не написали ни одного слова в теоретическом смысле, они «свидетельствовали воплощенное Слово пальцами своих рук и воистину философствовали красками» (1, 304). В этом плане их приравнивали к богословам, ибо «свидетельство о мире духовном» и называлось в древности философией независимо от того, в какой форме оно воплощалось.

По источнику возникновения, т. е. по характеру духовного опыта, лежащего в основе иконописи, Флоренский разделяет иконы на четыре вида: 1) иконы «библейские, опирающиеся на реальность, данную словом Божиим»; 2) портретные, в основе которых лежит собственный опыт и память иконописца, бывшего участником или современником изображаемых событий или лиц; 3) иконы, писанные по преданию, т. е. с использованием чужого духовного опыта, переданного иконописцу устно или письменно; и 4) «явленные» иконы, опирающиеся на собственный духовный опыт иконописи, на духовную реальность, явленную ему в видении или в сновидении. Явленными в каком-то смысле могут считаться и иконы первых трех разрядов, ибо, полагает о. Павел, в основе всех их лежит «некое видение» иконописца, без которого немыслим зрительный образ (1, 231-232).

Явленной и «дотоле неизвестной миру» считал Флоренский «Троицу» Андрея Рублева. В основе ее он усматривал духовный опыт преп. Сергия Радонежского, от которого «новое видение духовного мира» воспринял и преп. Андрей. Поэтому в нем о. Павел склонен видеть только гениального исполнителя, а истинным творцом «величайшего из произведений не только русской, но и, конечно, всемирной кисти» почитал самого преп. Сергия. Его духовный опыт воплотил Андрей Рублев в гениальной иконе[120].

Иконография трех ангелов за трапезой Авраама восходит к глубокой древности. Но это все были иллюстративные изображения библейского события — явления трех странников Аврааму, хотя в них издавна усматривали и символ Троицы. В иконе же Андрея-Сергия Флоренский видит качественно новый этап откровения — явление самой Троицы в ее главном модусе — всеобъемлющей любви. В иконе Рублева нас поражает и «ожигает... внезапно сдернутая пред нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетическом, важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнаженности ноуменального, <...> а то, что он воистину передал нам узренное им откровение». Андрей Рублев, воплощая опыт св. Сергия, открыл духовному взору зрителя самую

сущность «неиссякаемой бесконечной любви»: «Вражде и ненависти, царящим в дольнем, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних» (1, 76).

«Троицу» Рублева, а вслед за ней и наряду с ней русскую иконопись XIV-XV вв. Флоренский считал «единственной в мировой истории» вершиной изобразительного искусства — «совершенством изобразительности», равным которому он не находил ничего во всемирной истории искусства. Сопоставимым с ним в определенном смысле он считал только классическую греческую скульптуру. В русской иконописи «видения первозданной чистоты» достигли наиболее ясных форм выражения; «всечеловеческие» истины получили наиболее адекватные формы художественного воплощения. То, что только слегка угадывалось в античных Зевсе, Афине, Изиде, обрело «общечеловечные» формы в Христе Вседержителе и Богоматери русской иконописи XIV — XV вв.

Напротив, с конца XVI в. вместе с оскудением церковной жизни наблюдается и «измельчание» иконописи. Она утрачивает глубину проникновения в духовный мир и, стремясь скрыть свою духовную слепоту, заменяет общечеловеческие символы, ставшие уже непонятными, сложными аллегориями, обращенными только к поверхностному рассудку и богословской эрудиции. С утратой духовного опыта иконопись утрачивает и способность создавать иконы в собственном смысле этого слова.

Итак, духовный опыт самих иконописцев или святых отцов являлся основой иконописания и критерием истинности икон. Однако святые отцы не всегда оказывались «под рукой» у многочисленных иконных мастеров православного мира. Поэтому в процессе исторического бытия церковного искусства визуальный духовный опыт, относящийся к иконописанию, был закреплен в *иконописном каноне*, понимаемом Флоренским как *духовное предписание* святых отцов «техникам кисти».

Полемизируя с опытом всего новоевропейского и современного ему искусства и теории искусства, Флоренский утверждает, что норма, канон всегда необходимы настоящему художественному творчеству. В каноне закреплен многовековой духовный опыт человечества, и работа в его рамках приобщает к нему художника, «трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение» (1, 236). Здесь о. Павел сформулировал важнейший эстетический принцип, которым православное искусство руководствовалось в большей или меньшей степени на протяжении всей своей истории (как в Византии, так и в славянских странах). Наметившийся в русском церковном искусстве с XVII в. отход от принципа каноничности настораживает П. А. Флоренского. Обращаясь к художникам конца XIX — начала XX в. — Врубелю, Васнецову, Нестерову и другим живописцам, создавшим та-

кое количество новых икон, какого не знала вся церковная история, он вопрошает их, уверены ли они в том, что они сказали в них правду. У автора «Иконостаса» такой уверенности нет.

В конечном счете, заявляет он, Церковь мало интересует форма. Для нее главное — истина, которой она требует от искусства. А последняя, как было уже показано, открывается далеко не всем. Человечество в течение столетий по крохам собирало ее и опыт коллективного познания, или «сгущенный разум человечества», закрепило в художественных канонах. Истинный художник, считал Флоренский, стремится не к субъективному самовыражению, не к увековечиванию своей индивидуальности, а желает «прекрасного, объективно-прекрасного, т. е. художественно воплощенной ***истины вещей***», и на этом пути канон оказывает ему неоценимую услугу. Каноническая форма в иконописи — «это форма наибольшей естественности» для выражения глубинного духовного опыта, общечеловеческих истин (1, 236-237).

Средневекового художника, в отличие от новоевропейского, не волновал вопрос, первым или сотым он говорит об истине. Ему важно было не отклониться от истины, выразить ее, и этим обеспечивалась ценность его произведения. Истина же эта с наибольшей полнотой выражена во «всечеловеческих художественных канонах», поэтому, постигая их и следуя им, художник в них обретал силу «воплощать подлинно созерцаемую действительность». Его личный духовный опыт оказывался тогда подкрепленным и усиленным опытом предшествующих поколений. Художник, не следующий канонам, оказывается ниже достигнутого к его времени уровня художественного воплощения истины. Его личное, индивидуальное является, как правило, случайным, далеким от реальных, духовных достижений человечества.

При этом канон никак не стеснял творческих возможностей иконописца, о чем ярко свидетельствует сопоставление ряда древних икон «одного перевода: двух не отыщется икон тождественных между собою». В каноне «всечеловеческая» истина воплощена наиболее полно, наиболее естественно и предельно просто. Художнику, усвоившему его, «в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое» (1, 243). Это религиозно-эстетическое кредо лежало в основе всей художественной практики средневекового православия. Однако тогда оно так и не было окончательно сформулировано, хотя в середине XVI в. отцы «Стоглава» уже были близки к этому. Не случайно П. Флоренский активно опирается на материалы этого Собора в своем «Иконостасе». Идеи Флоренского и Булгакова о каноне были в дальнейшем приняты и другими православными авторами, писавшими об иконе.

В средневековом православном искусстве иконописный канон, являясь внутренней нормой творчества, охватывал и всю систему изобразительно-выразительных средств. Композиционная схема, организация пространства, фигуры, их позы и жесты, формы предметов, как и их набор, цвет, свет, характер личного и доличного письма и т. п. — все в иконе было канонизировано и каждый канонизированный элемент и

прием имели свое глубокое значение. Острый ум о. Павла Флоренского не оставил ни один из них без внимания. К каждому, даже самому незаметному элементу и приему иконописи Флоренский подходил как мыслитель. Ни один из них он не считал случайным, за каждым видел длительный процесс исторического творчества и затем бытия в канонизированной форме.

В иконе о. Павел прозревал целостный образ бытия, а в процессе ее создания видел повторение основных «ступеней Божественного творчества», икону он называл поэтому «наглядной онтологией».

На языке иконописцев все иконное изображение состоит из двух типов письма — *личнóго* и *долúчного*. К первому относится изображение лика и обнаженных частей тела (рук и ног), ко второму — все прочее: одежды, пейзаж, архитектура и т. п. Замечательным считает Флоренский, что к лику древние иконописцы причисляли и «вторичные органы выразительности, маленькие лица нашего существа — руки и ноги» (1, 289). В самом делении изобразительного строя иконы на личное и доличное автор «Иконостаса» видит глубокую древнегреческую и святоотеческую традицию понимания бытия как гармонии человека и природы, внутреннего и внешнего. В иконе они не отделимы друг от друга, но не сводятся друг на друга. Это именно гармония, которая, полагает Флоренский, была нарушена в новоевропейской живописи, разделившей портрет и пейзаж на самостоятельные жанры. В первом случае человек был изъят из природы, во втором — абсолютизировано природное окружение человека. «Напротив, икона хранит равновесие обоих начал, но предоставляя первое место царю и жениху природы — лицу, а всей природе, как царству и невесте, — второе» (там же).

Писание иконы, как и творение мира, подчеркивает Флоренский, начинается со *света* — золотого фона, из которого, как из «моря золотой благодати», возникают собственно иконные образы, «омываемые потоками Божественного света». Золотом покрывают всю поверхность иконы, кроме тех частей, на которых уже прочерчена графья будущих изображений. Золотой свет окружает белые силуэты тех образов, которые еще ничто, но уже замыслены как имеющие получить художественное бытие. Далее идет процесс писания доличного (как бы сотворения всего природного мира), который носит поступенчатый характер, принципиально отличный от писания масляной картины (1, 290-292). Сначала белые силуэты фигур заполняются темными красками оттенков будущего цвета — это «раскрышка» (раскрытие) доличного сплошными пятнами цвета. Мазок, как и лессировка, в иконописи невозможен и технически, и мировоззренчески — здесь «реальность возникает степенями явленности бытия, но не складывается из частей, не образуется прикладыванием куска к куску или качества к качеству». Далее идет собственно «роспись» — прописываются складки одежды и другие элементы изображения тою же краской, но более светлой, более насыщенной светом. Затем следует несколько этапов, или слоев, «пробелки» доличного, т. е. накладывания на освещенные и некоторые другие поверхности и элементы постепенно высветляемых слоев краски вплоть до белильных штрихов — «оживок», или собственно «пробелов». Завершается писание доличного наложением на некоторые места одежд (не всех

персонажей и не всегда) золотой разделки. Создание иконы начинается светом и им же заканчивается: «Золотом творческой благодати икона начинается и золотом же благодати освящающей, т. е. разделкой, она заканчивается» (там же).

Личное пишется на иконе в последнюю очередь в отличие от масляной живописи, которая начинается с лица. Процесс работы здесь в принципе подобен писанию доличного — от темной цветовой подосновы (санкиря) через ряд последовательных наложений более светлых красок (вохрение), прописывание основных черт лика к белильным высветлениям (движкам, отметинам) на освещенных или «структурно» значимых частях лика. Иконописец в своей деятельности идет «от темного к светлому, от тьмы к свету»; он как бы творит образ из ничего, уподобляясь этим божественному Творцу.

В иконе все имеет свое значение, и именно — художественное значение, даже такие на первый взгляд незначительные элементы, как размер доски или состав олифы, покрывающей готовое изображение. Размер доски существенно влияет на весь художественный строй иконы, а олифа служит не только сохранению красок, но и приводит краски «к единству общего тона», придает им особую глубину, золотистую теплоту. Икона, покрытая после реставрации новой бесцветной олифой, утрачивает что-то значительное в своем художественном облике, начинает «казаться какой-то подгрунтовкой к будущему произведению» (1, 295).

Большую специальную работу Флоренский посвятил, как известно, «обратной перспективе», т. е. целой системе особых приемов организации изображения в иконе. Проанализировав множество примеров «отклонения» иконописного изображения от законов прямой перспективы, «неправильностей» и «наивностей», с точки зрения новоевропейской художественной школы, в иконе, о. Павел сделал вывод, что все они не случайны и происходят не от неумения древних мастеров, а суть художественные закономерности особой системы изображения. В многочисленных «неправильностях» иконы типа расхождения параллельных линий от нижнего края иконы к верхнему (а не наоборот, как в «возрожденской» живописи), увеличения размеров фигур, находящихся на заднем плане, множественности точек зрения на предмет (его как бы развернутость на зрителя), раскраски боковых стен зданий в иные цвета, чем фасада, применения «неестественных» цветов и т. п. Флоренский видит не слабость иконописи, а ее силу, «изумительную выразительность» и полноту, «эстетическую плодотворность». И определяется, согласно о. Павлу, эта тонко проработанная в течение столетий система приемов иконописных изображений теми задачами, которые икона призвана была выполнять в системе православной культуры и культа.

Флоренский, в частности, много внимания в своих размышлениях об иконе уделил золоту, золотой разделке иконописного изображения — ассисту. Металлическое золото, как «совсем инородное краске», очень трудно привести в гармонию с красочным строем иконы, и тем не менее оно прочно вошло в иконописную практику. Если краски проявляют себя как отражающие свет, то золото само «есть чистый беспримесный свет». Зрительно краски и золото «оцениваются принадлежа-

щими к разным сферам бытия» (1, 277), и именно этим и пользуется иконопись.

Линии золотого ассиста, наложенные на одежду или седалище, не соответствуют никаким видимым линиям предмета (складкам одежды, границам плоскостей и т. п.). По убеждению Флоренского — это система потенциальных линий внутренней энергетической структуры предмета, подобная силовым линиям электрического или магнитного полей. «Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его, с большею силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе не видимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу, — линии заданных глазу движений при созерцании иконы» (1, 122).

Золотой ассист накладывается далеко не на все изображенные на иконе предметы. Круг их ограничен. Это главным образом одежды Спасителя (младенца или взрослого), Священное Евангелие, престол Спасителя, седалища ангелов в изображении «Троицы». Золотом, таким образом, подчеркивает о. Павел, разделывается только то, что имеет «прямое отношение к Божественной силе», «к прямому проявлению Божией энергии», «к прямому явлению Божией благодати» (1, 282). В общем случае золото на иконе — это символ божественного света. Подобным образом Флоренский анализирует и многие другие элементы иконы.

Итак, в период «русского религиозного ренессанса» первой трети XX в., совпавшего с «серебряным веком» русской культуры в целом, то есть с необычайным расцветом всех сфер и направлений русской духовной и художественной культур (на чем мы еще остановимся в последующих главах), — в этот период фактически были вписаны последние, но, пожалуй, самые яркие и значительные страницы в православную философию и эстетику иконы. Крупнейшие религиозные философы, опираясь на богатейший материал византийского и древнерусского богословия иконы и на художественную практику древних иконописцев, прекрасные творения которых как раз в это время снова выплыли из временного небытия, сформулировали все то, чем руководствовались средневековые мастера в период расцвета иконописания и что пытались по-своему выразить словесно византийские и древнерусские мыслители.

Примечания

[1] Подробнее об эстетике П. А. Флоренского см.: *Иванов В. В.* Эстетика священника Павла Флоренского //Журнал Московской Патриархии. № 5. 1982. С. 75-77. *Бычков В. В.* Эстетический лик бытия (Умозрения Павла Флоренского). М., 1990; *Bychkov V.* The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky. Crestwood, NY, 1993; П. А. Флоренский и культура его времени. Marburg, 1995.

[2] Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах свящ. *Павла Флоренского.* М., 1914. (Далее сокращенно — Столп). С. 585-586.

[3] См.: гл. 1 данного раздела.
[4] Подробнее об общей картине этого ренессанса см.: *Зеньковский В. В.* История русской философии. Т. 2. Париж. 1989; *Зернов Н.* Русское религиозное возрождение XX века. Париж. 1974.
[5] Здесь и далее в такой пагинации приводятся цитаты по первому тому Собрания сочинений Флоренского (Париж, 1985).
[6] Столп. С. 145.
[7] Н. Бердяев считал самым «ценным» в «Столпе» Флоренского «его учение об антиномичности» (см.: *Бердяев Н.* Собр. соч. Т. 3. С. 556).
[8] См. подробнее: *Бычков В. В.* Из истории византийской эстетики // Византийский временник. Т 37. 1976. С.165-173; *его же.* На путях «незнаемого знания» // Историко-философский ежегодник '90. М. 1990. С. 195-205.
[9] Столп. С. 147. Флоренский разрабатывает теорию антиномизма до С. 165 включительно и в других местах «Столпа» нередко обращается к ней. См. также: *Зеньковский В. В.* Указ. соч. Т. II. С. 420-422; *Фудель С. И.* Об о. Павле Флоренском. Paris, 1988. С. 63.
[10] Столп. С. 163.
[11] Там же. С. 158.
[12] Там же. С. 73, 74.
[13] Там же. С. 74.
[14] Там же. С. 75.
[15] Там же.
[16] Там же. С. 99.
[17] Там же. С. 666.
[18] Там же. С. 99.
[19] Там же. С. 310.
[20] Там же. С. 321.
[21] Подробнее о софиологии о. Павла в контексте неоправославной софиологии см. ниже.
[22] *Иванов Вяч.* Собр. соч., т. 1. Брюссель, 1971. С. 824-829.
[23] Для иконопочитателей VIII-IX вв., как мы видели (см. гл. 6 раздела «ВИЗАНТИЯ» данной книги) икона Христа являлась едва ли не главным аргументом в доказательстве *истинности воплощения* Господа. В определении VII Вселенского собора (Никея, 787 г.) записано, что утверждается древняя традиция «*делать живописные изображения, ибо это согласно с историей евангельской проповеди и служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрачно вочеловечился*» .
[24] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Духовное как эстетическое credo Василия Кандинского // Литературное обозрение. № 3-4. 1992. С. 79-87; *Bychkov V.* In Search of the Spiritual Foundtions of Art: The Artistic Culture of the Avantgarde // Spectrum. Studies in the History of Culture. Vol. 1. Vilnius, 1997. P.188-195; также — главу 4 данного раздела.
[25] См.: *Бычков В. В.* Икона и русский авангард начала XX века // КорневиЩе 0Б. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 58-75.
[26] *Werner U.* Pavel Florenskij «Ikonostas» im zeitgeschichtlichen Umkreis // *Florenskij P.* Die Ikonostas. Stuttgart. 1988. S. 28.
[27] См.: *Флоренский П.* Из богословского наследия. С. 141.
[28] Там же. С. 105.
[29] См.: Там же. С.108.
[30] В отечественной эстетике XX в. эти идеи были плодотворно развиты Л. С. Выготским, М. М. Бахтиным, Ю. М. Лотманом.
[31] *Кандинский В.* О духовном в искусстве. [Нью-Йорк], 1967. С. 138.
[32] Об особой значимости концепции пространства в философии Флоренского см.: *Хоружий С. С.* Философский символизм Флоренского и его жизненные

истоки // Историко-философский ежегодник '88. М., 1988. С. 188. Наиболее полно самим Флоренским проблемы художественного пространства и времени изложены в лекциях: *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

[33] См.: *Бычков В. В.* Выражение невыразимого, или Иррациональное в свете ratio // *Лосев А. Ф.* Форма — Стиль — Выражение. М., 1995. С. 888 — 906.

[34] *Флоренский П. А.* О литературе // Вопросы литературы. № 1. 1988. С. 171.

[35] Антиномиями искусства и художественной формы подробно занимался в это время в Москве другой крупный мыслитель того времени, младший современник Флоренского А. Ф.Лосев, работавший тогда профессором Московской консерватории и сотрудничавший с искусствоведами. В 1927 г. он опубликовал важнейшую работу на эту тему — «Диалектика художественной формы», в которой подробно проанализировал систему антиномий искусства.

[36] Фактически аналогичными представлениями, как это ни парадоксально на первый взгляд, руководствовались представители ряда направлений искусства XX ., далекие от понимания искусства, как выразителя (или символа) духовных сущностей; в частности, кубизма, дадаизма, поп-арта.

[37] *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени... С. 130.

[38] Там же. С. 134.

[39] Из контекста рассуждений Флоренского следует, что под «возрожденским» он имеет в виду не столько само искусство Возрождения (с его настенными росписями и живописью на доске), но, прежде всего, взявшую тогда начало и развившуюся позже в Европе станковую живопись на холсте.

[40] Флоренский использовал здесь два классических термина святоотеческого богословия, связанных там с тринитарной проблематикой. Каноническое православие утвердило «единосущие» (единую сущность) ипостасей Троицы. Некоторые оппозиционные ему направления («еретические») настаивали только на «подобосущии».

[41] Столп. С. 80.

[42] *Кандинский В.* Указ. соч. С 77.

[43] Цит. по: *Фудель С. И.* Указ. соч. С. 65.

[44] Здесь и далее в этом пространстве текста цитация идет по изданию: *Булгаков С. Н.* Тихие думы. М., 1996. Известно, что так же высоко в свое время оценивал Сикстинскую мадонну и Достоевский, часами с умилением созерцая ее (см.: *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1987. С.169).

[45] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С. 148-150; 176-177; также гл. 6 раздела «ВИЗАНТИЯ» данной книги.

[46] А. Г. Достоевская, в частности, писала об одиниково ошеломляющем впечатлении, произведенном на нее Сикстинской Мадонной и Богоматерью Васнецова во Владимирском соборе *(Достоевская А. Г.* Указ. соч. С. 169).

[47] Подробнее см. гл. 3 данного раздела.

[48] См.: *Немилов А.* Грюневальд. Жизнь и творчество мастера Матиса Нитхарта-Готхарта. М., 1972. Ил. 17, 18, 23; *Zeise H.* Hans Holbein d. J. Pawlak Verlag, Herrsching, [б.г.]. Ill. 8, 9.

[49] См. Дневник и Воспоминания А. Г. Достоевской: *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. М., 1973. С. 506; *Достоевская А. Г.* Воспоминания. С. 185-186.

[50] Подробнее о его софиологии см. ниже.

[51] Подробнее см. гл. 2 раздела «РАННЕЕ ХРИСТИАНСТВО», С.....

[52] *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 41.

[53] Пространное житие Константина-Кирилла Философа // *Лавров П. А.* Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности. Л., 1930. С. 3.

[54] См., в частности: *Громов М. Н.* Образ Софии Премудрости Божией как символ Древней Руси // Художественно-эстетическая культура Древней Руси. С. 46-56.
[55] См. гл. 9 раздела «ДРЕВНЯЯ РУСЬ».
[56] *Соловьев С. М.* Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель, 1977. С. 119.
[57] Подробное изложение этой рукописи см.: *Соловьев С. М.* Указ. соч. С. 130-144; по-французски она была издана в 1978 г.
[58] К этим словам делает следующее примечание: «Такие слова как, «тело» и «материя», мы употребляем здесь, разумеется лишь в самом общем смысле, как относительные категории, не соединяя с ними тех частных представлений, которые могут иметь место лишь в применении к нашему вещественному миру, но совершенно немыслимы в отношении к Божеству» (III 115, примеч. 21).
[59] В работе «Смысл любви» (1892-1894) Соловьев представляет «вечную Женственность» как «*другое Бога*», как предмет Его вечной любви, реализующийся в единстве вселенной, как «живое духовное существо, обладающее всею полнотою сил и действий» (VII 45-46).
[60] Здесь и далее цитируется с указанием в скобках стр. по изданию : Столп и утверждение Истины. М., 1914.
[61] См., в частности, толковательный экфрасис изображения Софии, приписываемый Максиму Греку, опубликованный в: *Громов М. Н.* Максим Грек. М., 1983. С. 182.
[62] См.: Булгаков С. Н. Тихие думы. С. 52.
[63] Там же и далее.
[64] *Boulgakov S.* La Sagesse de Dieu. Resume de Sophiologie. Lausanne, 1983. P. 13,15.
[65] Подробное изложение и обоснование позиции Церкви в этом споре дал известный религиозный мыслитель В. Н. Лосский в 1936 г. См.: *Лосский Вл.* Спор о Софии. Статьи разных лет. М., 1996. С. 7-91.
[66] *Булгаков С.* Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917. С. 212-213.
[67] Там же. С. 221.
[68] *Boulgakov S.* Op. cit. P. 32.
[69] *Булгаков С.* Свет невечерний. С. 222; Boulgakov S. Op. cit. P. 49. Булгаков подчеркивает, что использует аристотелевский термин «энтелехия» и именно в его смысле.
[70] *Булгаков С.* Свет невечерний. С. 223-225; *его же.* Философия хозяйства. Ч. I. Мир как хозяйство. М., 1912. С. 125; 149.
[71] *Булгаков С.* Невеста Агнца. О Богочеловечестве. Ч. III. Париж, 1945. С. 112, 143 и др.
[72] *Булгаков С.* Свет невечерний. С. 212.
[73] *Булгаков С.* Купина Неопалимая. Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богоматери. Париж, 1927. С. 266.
[74] *Булгаков С.* Свет невечерний. С. 215, 216, 222.
[75] Там же. С. 214.
[76] Там же. С. 216.
[77] Там же. С. 222-223; подробнее см.: *Булгаков С.* Агнец Божий. О Богочеловечестве. Ч. I. Париж, 1933. С. 112-179.
[78] *Булгаков С.* Свет невечерний. С. 239.
[79] *Булгаков С.* Икона и иконопочитание. М., 1996. С. 52.
[80] Там же. С. 48.
[81] Там же. С. 46.
[82] В свое время еще Плотин обозначил Софию «усией» бытия (En. V 8, 5).
[83] *Boulgakov S.* Op. cit. P. 35.
[84] Ibid. P. 27.
[85] Ibid. P. 35, 37-38.

[86] *Зеньковский В. В.* История русской философии. Т. 2. Париж, 1989. С. 445.
[87] *Булгаков С.* Купина Неопалимая. С. 189.
[88] Там же. С. 193.
[89] Там же. С. 191.
[90] См.: *Булгаков С. Н.* Тихие думы. С. 34.
[91] Там же. С. 269.
[92] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика. С. 207-240.
[93] См.: *Булгаков С.* Свет невечерний. С. 216; 225 и др. Далее эта работа цитируется с указанием стр. в тексте и скобках.
[94] *Ouspensky L. Lossky W.* Der Sinn der Ikonen. Bern, Olten, 1952; *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной Церкви. Изд. западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989.
[95] Здесь и далее цитируется с указанием в скобках стр. по изданию: Князь *Евгений Трубецкой.* Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древне-русской иконописи. Россия в ее иконе. М., 1991.
[96] Здесь и далее трактат Булгакова цитируется по изданию: Протоиерей *Сергий Булгаков.* Икона и иконопочитание. Догматический очерк. М., 1996.
[97] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С. 156 и далее; *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной Церкви. С. 89 и далее; Глава 6 Раздела «ВИЗАНТИЯ» данной книги.
[98] На это, как мы помним, указывал еще патриарх Никифор (см.: *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С. 195 и далее).
[99] См. подробнее: *Byčkov V.* Plotins Theorie des Schönen als eine der Quellen der byzantinischen Kunst // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bonn, 1983. Bd 28/1. S. 22-33; также — главу 1 (Плотин) раздела «РАННЕЕ ХРИСТИАНСТВО» данной книги.
[100] Новейшую подборку материалов по проблеме имяславия см.: Начала. № 1-4. М., 1996.
[101] Священник *Павел Флоренский.* Из богословского наследия. С. 137.
[102] Там же.
[103] Там же.
[104] Там же. С. 138.
[105] Там же.
[106] Там же. С. 152.
[107] Там же. С. 106.
[108] *Флоренский П.* Воспоминания // Литературная учеба. № 6. 1988. С. 118.
[109] Там же. С. 120.
[110] Из богословского наследия. С. 169.
[111] *Флоренский П.* Эмпирея и эмпирия // Богословские труды. 27. М., 1986. С. 314.
[112] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С.211.
[113] Священник *Павел Флоренский.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 1992. С. 35; см. также С. 153 и далее.
[114] Флоренский П. А. [Сочинения]. Том 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 287.
[115] Из богословского наследия. С. 199.
[116] Там же. С. 225.
[117] Там же. 152.
[118] См.: 1, 311-316.
[119] Эти идеи развивает и современное искусствознание. См., в частности: *Zaloscer H.* Vom Mumienbildnis zur Ikone. Wiesbaden. 1969.
[120] См.: 1, 240-241; 77.

Глава 3

Символизм в поисках духовного

Мрачные рваные быстро несущиеся тучи, яркие молнии и ослепительные зарницы знаменовали рубеж XIX и XX столетий в русской культуре. Духовно-художественная атмосфера высокой Культуры в целом была наэлектризована до предела, постоянно порождая причудливые образования, феномены, теории, концепции, пророчества и видения. Одни из них исчезали, не успев сформироваться, другим, напротив, была суждена относительно долгая и яркая жизнь. К последним несомненно относится *символизм*, как духовно-художественный феномен, и русский символизм прежде всего.

Апокалиптическими ожиданиями и эсхатологическими чаяниями богаты многие переходные эпохи, и по их концентрации можно косвенно судить о значительности вершащегося перехода. В конце XIX — начале XX столетий они переполняли Культуру. Хорошо ощущалось наступление *великого* переходного этапа в культуре[1], суть которого не ясна еще и ныне, столетие спустя, хотя грандиозность его сегодня видна уже невооруженным глазом. Тогда же требовались своеобразные духовные очки, одной из выразительных, хотя и не единственной, естественно, форм которых явился *символизм*.

Несколько феноменов и глобальных идей конца уходившего столетия дали импульсы русскому символизму. Это, конечно и прежде всего, западный символизм во всех его формах, торжествовавший в Европе с 1880-х годов; это философия Шопенгауэра с ее ориентацией на мудрость Востока и все возрастающий интерес европейской интеллигенции к культурам и духовным движениям Востока; это удивительные пророчества Ницше-Заратустры, открывавшие новые (вероятно, иллюзорные, что осознается только теперь) перспективы для совершенствования человека и человечества; это мощное бурление теософии, мистических, оккультных, эзотерических движений; это, наконец, философия *всеединства* и идеи *теургии* и *софиологии* Владимира Соловьева. Все это кипение и буйство бесчисленных форм и фантазмов духовной жизни звало человеческий дух от грешной и уютной земли в какие-то неясные туманные миры и дали, обещало открыть и показать какие-то умонепостигаемые великие тайны и истины бытия, привести к новым горизонтам жизни... И символизм внял этим зовам, в хаосе которых он уловил и зов Вечности, и начал созидать свои собственные мосты к берегам, сокрытым плотным туманом видимости.

Начала русского символизма относят к 1890-м годам, когда появи-

лись первые теоретически-манифестарные работы и собственно художественные произведения так называемых «старших символистов»: Н. Минского, Д. Мережковского, В. Брюсова, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, К. Бальмонта. Начальной вехой принято считать 1894 г. — год появления первого из трех небольших сборников «Русские символисты», изданных В. Брюсовым и А. Миропольским. В начале 1900-х годов в культуру активно вступили «младшие» символисты: Вяч. Иванов (первый его сборник стихов появился в 1903 г.), А. Блок, Андрей Белый, Эллис, И. Анненский. Крупнейшей фигурой в символистской живописи был М. Врубель, в музыке — А. Скрябин. Символизм стал крупнейшим направлением в русской духовно-художественной культуре. Именно он побудил Николая Бердяева назвать русскую культуру начала XX в. «серебряным веком», имея в виду, что «золотым» была пушкинская эпоха в литературе.

Шифром и ключом к вратам символического бытия и мышления для русских символистов стало стихотворение Бодлера «Correspondances» («Соответствия») и сам этот термин.

Природа — строгий храм, где строй живых колонн
Порой чуть внятный звук украдкою уронит;
Лесами символов бредет, в их чаще тонет
Смущенный человек, их взглядом умилен.

Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,
Где все едино, свет и ночи темнота,
Благоухания, и звуки, и цвета
В ней сочетаются в гармонии согласной.

(Пер. Эллиса)[2]

Выявление бесчисленных естественных, но часто очень тонких и причудливых «соответствий» — соответствий форм, явлений, феноменов видимого мира неким иным «невидимым» «запредельным» мирам, «высшим уровням» бытия, но также — и глубинным переживаниям человека, состояниям его души и духа и выражение их в художественных формах и стало главной целью творчества символистов. При этом каждый из них ощущал эти correspondances по-своему и в соответствии с этим строил свой уникальный художественный мир, а также пытался в силу своих аналитических способностей осмыслить принципы его построения и бытия. Возникшие символические вселенные Брюсова, Бальмонта, Белого, Блока, Вяч. Иванова, Эллиса самобытны, многомерны и действительно открывают перед читателем бесконечные дали. Нас в данном случае будут интересовать только некоторые *характерные* для русского символизма взгляды основных теоретиков символизма, нашедшие, как правило, частичное отражение и в их художественном творчестве, а так же в творчестве других русских символистов.

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что практически все ведущие символисты осознавали себя не только художниками, литераторами, поэтами в узком смысле этих понятий, но более универсальными *деятелями* культуры, и в частности — носителями традиций *религиозной*

культуры, не связанной, как правило, с конкретной конфессией. Более того, многие из них ощущали себя создателями, творцами и пророками новой *религиозности* будущей культуры. Взгляды большинства русских символистов (особенно начала XX в.), в отличие от их западных предшественников, были устремлены в будущее, которое представлялось им отнюдь не в мрачных тонах разложения, умирания и «страшного суда», хотя апокалиптическими тонами насыщены многие их произведения. Философический пессимизм, навеянный Шопенгауэром и западными символистами, характерен в основном для первого этапа русского символизма (1892-1902)[3], особенно для творчества Ф. Сологуба, раннего Бальмонта, хотя и для таких сборников Белого, как «Пепел» и «Урна». Подводя итог, как оказалось позже, фактически главному этапу русского символизма, один из его активных участников и теоретиков Эллис (Л. Л. Кобылинский) писал в предисловии к опубликованной в 1910 г. книге «Русские символисты»: «Пусть же каждая строка моей книги будет предчувствием новой религиозной культуры будущего, первым стремлением и обетованием которой и является «современный символизм», как великое мировое движение»[4].

Глубинные духовные токи в культуре и в искусстве ощущали практически все символисты и часто именовали их религиозными или мистическими. Формула В. Брюсова: «В здешних символах мы должны постигать нездешнее...»[5] — стала лозунгом практически всех русских символистов. Андрей Белый постоянно и с каким-то экстатическим упоением настаивает на том, что «смысл искусства религиозен»: «...религиозное отношение к миру ли, к себе ли, к человечеству ли есть условие всякого творчества»[6]; «искусство не имеет никакого собственного смысла кроме религиозного»[7]; «в искусстве есть живой огонь религиозного творчества»[8]; «прошлое литературы — непроизвольно религиозно: в основе здесь — религиозное, но бесформенное переживание»[9] и т. п. При этом религиозность искусства Белый понимал достаточно широко — как выражение в символических образах некой вечной «вселенской истины», а религия представлялась ему действенной силой, призванной воплотить эту «истину». Будущее же искусства виделось ему в слиянии искусства и религии на путях теургического преображения жизни. Эллис усматривал главный смысл искусства в созерцании с его помощью духовных миров, а суть символизма, как высшей формы искусства, видел в «созерцательном постижении сущностей»[10]. При этом он подчеркивал, что русские символисты развернули эту формулу в учение «о великом мистическом делании, окрасив ее даже в яркий апокалипсический и эсхатологический цвет»[11]. Для них искусство стало вестью «о возрождении, воскресении и преображении всего тленного и преходящего»[12]. Подобные суждения мы найдем и у Вяч. Иванова, и у А. Блока, и у других символистов. На их духовно-религиозных чаяниях мы еще будем иметь возможность остановиться подробнее, однако сегодня с сожалением можно констатировать, что пока они не оправдались.Тем не менее в этих «обетованиях» заключено столько надежды, веры и духовной энергии, что именно сегодня они, пожалуй, как никогда ранее, требуют к себе пристального внимания, серьезного изучения и проникновения в их сокровенные глубины.

В русском символизме начала столетия можно достаточно условно выделить две главные тенденции. Одна, опиравшаяся в основном на западных символистов и продолжавшая их традиции, — это собственно художественный символизм, т. е. символизм как особое *направление в искусстве* (литературе, в частности) и, шире, как особая *эстетическая* концепция. Другая — символизм как *миропонимание* и специфическая *философия* жизни. В той или иной степени эти тенденции характерны практически для всех главных теоретиков русского символизма, различно только их *соотношение* у тех или иных личностей. В своей художественной практике (а все они были, в первую очередь, крупными поэтами) они следовали во многом близким творческим приципам и методам. При этом наибольших высот в художественном творчестве именно как символист достиг А. Блок, практически не занимавшийся специально (в отличие от Белого или Иванова) теорией символизма.

Наиболее последовательным представителем чисто художественного символизма и в этом плане — прямым наследником французских символистов (хотя и они не были, естественно, во всем едины) был Валерий Брюсов. Он убежден, что символизм — это высшая ступень в развитии искусства по пути освобождения от всего чуждого ему и навязанного извне. *Романтизм, реализм, символизм* — вот гланые ступени этого освобождения, освобождения от внехудожественных задач[13]. Вслед за Бодлером он верит, что истинная сущность вещей находится *за* их видимым обликом, и суть искусства состоит в проникновении сквозь видимость к сверхчувственным сущностям, в созерцательном постижении их, в выходе из иллюзорного мира видимой действительности. «Где нет этой тайности в чувстве, — убежден Брюсов, — нет искусства... Искусство только там, где дерзновенье за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю *Стихии чуждой, запредельной*»[14]. И реализуются эти порывы художника в редкие, но сладостные моменты озарения, «просветы художественной интуиции» — «те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину»[15]. Брюсову было практически чуждо расширительное понимание символизма, выведение его за пределы искусства, характерное для большинства крупных русских символистов. Резко выступая против докладов Вяч. Иванова и А. Блока в «Обществе ревнителей художественного слова», в которых преобладала эта тенденция, Брюсов подчеркивал, что символизм «*хотел быть* и всегда *был только искусством*»[16]. Под искусством же он понимал особую форму познания мира, близкую к откровению: «Искусство — то, что в других областях мы называем откровением, создания искусства это — приотворенные двери в Вечность»[17]. Искусство, полагал он, «может быть, величайшая сила, которой владеет человечество», и призывал художников ковать мистические «ключи тайн», которыми будут открыты двери «к вечной свободе»[18].

Статью-доклад «О современном состоянии русского символизма» (1910), на которую гневно обрушился Брюсов, сам Блок считал лучшей из своих статей, скромно полагая при этом, что в ней он дал только раскрашенные иллюстрации к более отвлеченному докладу Иванова. Эта

статья, в которой Блок излагает свое понимание символизма, одновременно является и образцом художественно-символического мышления, самой своей формой подтверждающим древнюю аксиому: подобное познается подобным. Поэтому так трудно говорить о сущности этого текста. Его следует читать и переживать. В формально-логическом изложении утрачиваются многие значимые нюансы его содержания. Тем не менее, говоря о русском символизме, нельзя умолчать об этой статье.

«Символистом можно только родиться», — утверждает Блок (432)[19]. И поэтому правильно понять символиста может только символист. Между тем солнце «наивного реализма» уже закатилось и «осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя». Поэтому даже талантливые писатели ничего не могут поделать с искусством, «если они не крещены «огнем и духом» символизма». Быть настоящим художником, убежден Блок, «значит выдержать ветер из миров искусства, совершеннно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа» (433). Для Блока, как и для большинства русских символистов, миры эти — не иллюзия, не плод художественного воображения, но — *реальность*, в которую проникает и в которой *реально* живет художник[20].

Блок акцентирует внимание на двух стадиях русского символизма, которые он вслед за Вяч. Ивановым обозначает как *теза* и *антитеза*. Это не хронология и не логика. Ближе всего они к онтологии — к бытийственным состояниям символической реальности. *Теза.* Художник осознает себя совершенно свободным творцом в волшебном мире, ему дозволено делать все, что он пожелает, ибо он — символист. Символист же «уже изначала — *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие»; (427), и вдохновляет его на это действие чей-то лучезарный взор, он же — золотой и лазурный меч, пронзающий все миры и достигающий сердца теурга. Это взор соловьевской «Лучезарной Подруги», имя которой сам «учитель» (так Блок почтительно называл Вл. Соловьева) страшился выговорить. Мы теперь знаем, что речь шла о Софии Премудости Божией[21], которая в поэзии и самого Соловьева, и его учеников-символистов представала в неясных символах Вечной Женственности (das Ewig-Weibliche Гёте), Прекрасной Дамы, небесной Девы. Миры, пронизанные мечом-лучом-взором этой небесной Подруги-Музы, окрашены для Блока в пурпурно-лиловые цвета. «Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно — и пронзает сердце теурга» (427). Среди небесных роз уже начинает «сквозить лицо», слышится голос, «возникает диалог, подобный тому, который описан в «Трех Свиданиях» Вл.Соловьева»... И вдруг все прерывается. Как будто кто-то, «ревнуя теурга к Заревой ясности ... внезапно пресекает золотую нить зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце». Завершается *теза* и начинается *антитеза*.

Гаснет мир царского пурпура, все затопляет сине-лиловый сумрак. Лучше всего его, по мнению Блока, передавал Врубель. Сам он, если бы имел дар живописца, изобразил бы переживания этого момента так: «в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый ката-

фалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз» (429). Мертвая кукла с лицом Софии... Для этой стадии характерна острота, яркость и многообразие переживаний. Лиловый сумрак нахлынувших миров полон «*соответствий*» (т. е. осознается Блоком именно как художественный символизм, что, видимо, и обеспокоило Брюсова), в самом переживающем возникает множество его «двойников» — демонов, которые рыщут в лиловых мирах и покорные воле художника стаскивают ему лучшие драгоценности: кто тучку принесет, кто — вздох моря, кто — аметист, иной — скарабея или крылатый глаз. Все это переплавляет символист в горниле художественного творчества и наконец «при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла». Волшебный мир превращается в *балаган* , сама жизнь художника становится *искусством*, в центре которого обитает то, «что я (лично) называю *«Незнакомкой»*: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. Это — венец антитезы» (430).

«Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено»[22]. Это создание искусства. Реальный факт жизни художника, ибо и сама его жизнь отныне — искусство. Его творение реально, но оно — синий призрак — «не живое, не мертвое» (430). Таково современное состояние символизма. Художник живет в этом реальном сине-лиловом мире, созданном им и поглотившем и поработившем его. Поэтому, по Блоку, «искусство есть *Ад*»; «искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы», и в этом же мраке и темноте он, тоскуя по угасшему золотому мечу, «сходит с ума и гибнет» (434). Блок вспоминает об участи Лермонтова, Гоголя, Врубеля, Комиссаржевской. Белый в подобной же связи часто вспоминал о безумии своего кумира Ницше.

Итак символист, по Блоку, это некий творец *(теург* — он употребляет этот термин без разъяснений, вкладывая в него, видимо, соловьевский смысл, на чем мы еще будем иметь возможность остановиться), которому в *тезе* вроде бы были явлены и обещаны золотисто-лучезарно-пурпурные волшебные миры, но некие силы сокрыли их и ввергли художника в демонические, по-своему блистательные и привлекательные сине-лиловые сферы Ада, ввергли в соблазн адской прелести.

Фактически *антитеза* в интерпретации Блока — это *предельная эстетизация* (в данном случае на уровне теории[23]) апокалиптических настроений и предощущений раннего (скорее в каузальном, чем в строго хронологическом плане) периода русского символизма. Тогда господствовал сиренево-фиолетовый демонизм Врубеля, «мрачный, замогильный колорит» Сологуба, возводящего безобразное «в ранг Прекрасного»[24], эсхатологические пророчества ушедшего от мира «в народ» и образовавшего свою религиозную секту поэта Александра Добролюбова, который ополчался против искусства с еще большей страстью, чем Лев Толстой в своем знаменитом трактате, но с несколько иных позиций. В 1905 г. он писал Андрею Белому по поводу его первой книги «Золото в

Лазури»: «Брат, теперь не время ухищряться в словах и мыслях, не время заниматься искусством, теперь время пророчествовать о скором наступленьи новой земли и о вере и ни о чем более»[25]. В тот же период Леонид Андреев создает свои мрачные мистико-апокалиптические произведения «Жизнь Василия Фивейского» и «Красный смех», в которых ощущение катастрофы доведено до предельного психофизиологического уровня[26].

Трагические события революции 1905 г. привели к усилинею апокалитических настроений в творчестве Блока, Белого и других символистов. Ощущение хаоса, конца, кризиса пронизывают интеллигентское сознание России второго пятилетия XX в. «Я думаю, — писал Блок в 1908 г., — что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы, вызванное чрезмерным накоплением реальнейших фактов, часть которых — дело свершившееся, другая часть — дело, имеющее свершиться... во всех нас заложено чувство болезни, тревоги, катастрофы, разрыва»[27]. В 1910 г. вся эта атмосфера духовной жизни России предстает в поэтическом преломлении Блока в символическом образе мертвой куклы — Софии, затопленной сине-лиловым мраком. Время первой мировой войны породило новую волну историософского пессимизма и мессианских ожиданий. Уже став почти правоверным антропософом, Белый в 1916 г. работает в Швейцарии над своими четырьмя «Кризисами», предрекая конец культурной эпохи человечества — «драконово» время[28] и ожидая нового витка в развитии сознания. Вернемся, однако, к докладу Блока.

Используя ивановские понятия *тезы* и *антитезы*, он тем самым уже как бы подводит образованного читателя к их логическому завершению — снятию в синтезе. И мы с нетерпением ждем от него его понимания этого грядущего и чаемого состояния. Однако Блок 1910 г. смолкает. Он не употребляет термина *синтез*, не знает наступит ли он, возможен ли он, и в чем собственно он должен заключаться. Великий поэт только подчеркивает, что в *тезе* уже было дано «предчувствие сумрака *антитезы*», но прежде всего там был *явлен* «золотой меч» Той, Имя которой он вслед за Соловьевым не называет, но молча ждет Ее, «тоскуя и любя». Символисты, убежден Блок, «пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда» и наказаны за это сине-лиловым Адом своего собственного производства. Чтобы вернуть мир к «заре первой любви»[29], он призывает себя и своих собратьев к подвигу мужества, который должен начаться с «послушания». «Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» (436).

В символической статье Блока перед нами не история русского символизма, это подчеркивал и сам автор, но фактически — его *сущность*, его зашедшаяся в экстазе ясновидения и символического творчества *душа*. Здесь отчетливо показан доведенный в России до логического предела сущностный *антиномизм* символизма: его одновременная *софийность* и *демонизм*; вечное для Культуры, а для российской культуры в особенности, противостояние и противоборство божественного и де-

монического начал. В том же 1910 г. в упоминавшейся книге Эллис показывает, что еще Бодлер обладал способностью прозревать во всех явлениях «два ряда отражений, отражения двух ликов, лика Мадонны и лика Сатаны»[30]. Эту «полярность» он усматривал у Э. По, а среди русских поэтов — у Лермонтова и Брюсова. За что же тогда, спрашивается, Брюсов обрушивался на Блока? Страшась взглянуть правде в лицо?.. Позже в пространном письме к Блоку в ответ на его разъяснения он признавался, что, вероятно, не совсем правильно понял сначала сущность доклада...

Вячеслав Иванов

Более строго и академично о сущности символизма вообще и русского в частности размышлял во многих своих теоретических работах Вяч. Иванов[31]. Хотя и его тексты — это тексты поэта-символиста, так как богаты глубинной художественно-символической энергетикой, которая заключена не только в словах (т. е. — не только в их поверхностных значениях) и формулировках, но и в их глубинных смыслах, и между самими словами — в их связях между собой, в некоей ауре целостного текста, не поддающейся вербализации. Ибо «мысль изреченная есть ложь. Этим парадоксом-признанием Тютчев, ненароком обличая символическую природу своей лирики, обнажает и самый корень нового символизма: болезненно пережитое современною душой противоречие — потребности и невозможности «высказать себя»»[32], — так начал свой доклад «Заветы символизма» Вяч. Иванов, к которому Блок дал свои уже рассмотренные выше «иллюстрации», подвергнутые критической оценке Брюсовым.

Именно в этом докладе Иванов ввел понятия *теза* и *антитеза*, рассматривая их как «два последовательных момента» в истории русского символизма, и постулировал «третий, синтетический момент» (598). Как мы видели, Блок в своих «иллюстрациях» снял хронологическую определенность этих понятий и очень осторожно отнесся к «синтетическому моменту». Пафос первого момента Иванов видит в открывшемся вдруг перед внутренним взором художника бесконечно многообразном мире иного высшего бытия, которое в целом ряде *соответствий* (correspondances Бодлера)-символов открывается в видимом нами преходящем мире. В душе художника зазвучало «учение Вл. Соловьева о теургическом смысле и назначении поэзии, еще не понятое до конца», зазвучал повелительный призыв (как обет Фауста) «к бытию высочайшему стремиться неустанно» — и не только в поэзии, но и в самой своей жизни — воплотить в ней «миросозерцание мистического реализма». И именно поэтому-то, убежден Иванов, русский «символизм не хотел и не мог быть "только искусством"» (598-599).

Однако перед реализацией этой теургической задачи символистам предстояло «выдержать религиозно-нравственное испытание «антитезы»», которое теснейшим образом было связано с общественным кризисом того времени и привело многих символистов к срывам, «крикам

последнего отчаяния», душевным страданиям, а такие чувствительные натуры, как Врубель, — к безумию. Многие разочаровались в символизме и сложив крылья пали на землю натурализма или «парнассизма». Сам Иванов, ощущавший себя глубоко религиозным поэтом и мыслителем, не впадает в пессимизм. У него, по меткому выражению Бердяева, не было «чувства катастрофического». Он прозревает третью, высшую стадию символизма — *синтетическую* и связывает ее с понятием некоего «внутреннего канона», который, видимо, как и канон средневековый в свое время, должен существенно дисциплинировать современного художника (=символиста) и вывести его на принципиально новый уровень уже не только и не столько искусства, сколько — *бытия*.

«Под «внутренним каноном» мы разумеем: в переживании художника — свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней реальности, в творчестве — живую связь соответственно соподчиненных символов, из коих художник ткет драгоценнное покрывало Душе Мира, как бы творя природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества» (601). Символизм на первой стадии созерцал, прозревал и творил разрозненные символы отдельных аспектов бытия, высшей реальности, создавал как бы бесчисленные осколки зеркала, в которых мелькали фрагментарные, а часто и искаженные обрывки истинной реальности. «Внутренний канон» поднимает художника на принципиально новый уровень созерцания, целостного «тайновидения» и выводит его в сферу священного теургического «тайнодействия любви», преодолевающего всяческую раздробленность. Он не только видит целостную реальность бытия, но и творит более духовное и тоже целостное (единое) отражение его в материальном мире, как бы собирает в фокусе своего более мощного зеркала все отражения осколочных зеркал символистов первой стадии, нередко искажавших истину. ««Зеркалом зеркал» — «speculum speculorum» — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой благоухающей ткани творит и славит свой лепесток, и каждый лепесток излучает и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка — символа символов, Плоти Слова» (601). В этом, собственно, по Иванову, который во многом продолжает здесь Вл. Соловьева, последняя синтетическая стадия символизма. На ней художник практически покидает стезю традиционного искусства, перерождается в теурга, который на основе открывшегося ему глубинного созерцания целостной и единой сущности бытия (Души Мира, Плоти Слова, т. е. во Плоти пребывающего по Воскресении Христа) созидает некое новое сакрализованное бытие людей, более возвышенное и духовное, чем современная жизнь.

В «терминах эстетики» Иванов обозначает «*это*» как «большой стиль», а его реальное выражение видит в принципиально новом грядущем сакрально-художественном действе — *мистерии*, долженствующей возникнуть на основе традиционного эпоса и трагедии в сфере религиозной жизни человека. *Мистерия*, по Иванову, — конечная цель и смысл всего движения символизма, основа нового уровня человеческой культуры. «Мистерия — упразднение символа, как подобия, и мифа, как от-

раженного, увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти; мистерия — победа над смертью, положительное утверждение личности, ее действия; восстановление символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного «Fiat» — «Да будет!..»» (602-603).

Здесь, пожалуй, сосредоточена сущность русского символизма, его национальная специфика и, более того, — один из главных выводов *православной эстетики* (и художественной культуры) в целом, к которому она внесознательно стремилась на протяжении всей своей двухтысячелетней истории. Понятно, что чистый эстет прозападного толка Брюсов испугался этого пугающего своим вселенским космизмом и сакральностью вывода и отступил в чистое искусство, а Блок просто не отважился его «иллюстрировать». В 1910 г. он не видел реальных перспектив к осуществлению этой грандиозной утопии или пророчества о далеком будущем, ибо сам в своем творчестве прочно обитал в «сине-лиловых» мирах *антитезы*. Жаждал ее преодоления, но не видел реальных путей к этому, ибо они вели от искусства в жизнь, а жизнь не давала никакого повода к оптимизму. В 1917 г. он связал ее преодоление с русской революцией, усмотрев во главе ее Христа, правда, в балаганно-опереточном «белом венчике из роз» (чем художественно выразил неосознаваемое еще в момент создания «Двенадцати» сомнение в правдивости своей конструкции), и вскоре понял, что ошибся... (В скобках можно добавить, что эллинистически-мистические упования Иванова на грядущий выход символизма на уровень некой новой соборно-хоровой мистериальности были критически восприняты самыми разными мыслителями того времени как вне символизма, так и внутри него. С различных позиций иронически, полемически и даже негативно их оценивали и Белый, и Мережковский, и Франк[33].)

Тем более нам сегодня трудно понять сущность чаяний Иванова и близких к нему символистов из лаконичной формулы его доклада. Для более-менее адекватного понимания его концепции необходимо всмотреться в совокупность его текстов о символизме, вдуматься в смысл главных понятий. И начать следует с понимания Ивановым основных терминов — *символа, символизма, мифа, теургии, мистерии*, характерных для русского символизма в целом. В 1908 г. он формулирует: «Символ есть знак, или ознаменование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея» (537), т. е. символ — не условный знак или однозначный иероглиф. Он — многозначен и многосмыслен. В различных сферах сознания, ориентированного на тот или иной уровень бытия, один и тот же символ может иметь различные значения. Так, змея может быть символом земли и воплощения, пола и смерти, познания и зрения, соблазна и освящения. «Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. Поистине, как все нисходящее из божественного лона, и символ, — по слову Симеона о Младенце Иисусе, — σημεῖον ἀντιλεγόμενον, «знак противоречивый», «предмет пререканий». В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферою сознания он является знамением, смысл которого образно и полно раскрывает-

ся в соответствующем мифе» (537). Символы — это «знамения иной действительности» (538).

Итак, символы, согласно Иванову, — это не изобретения людей, но некие знамения, подобно лучу истекающие из божественного лона (имеют божественное происхождение!) и означающие нечто, принадлежащее божественной действительности. Они обладают самостоятельным бытием и наделены комплексом значений, по-разному раскрывающихся на различных уровнях бытия и сознания. Наиболее полное раскрытие они получают в мифе. Позже, в 1913 г., он уточнит, что «всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины» и поэтому — *реальность* и «реальная жизнь», имеющая как бы относительное бытие: «условно-онтологическое» по отношению к низшему и «мэоническое» (т. е. как бы небытийственное) по отношению к высшему уровню бытия. Символ — это некая посредствующая форма, которая не содержит нечто, но «через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений». Символ есть жизнь, но «бесконечно менее живая жизнь, нежели Человек, который есть живой и сущий воистину, каковым остается и с глазу на глаз с Самим Присносущим» (646-647).

Таким образом, Вяч. Иванов, может быть, как никто другой из символистов глубоко и точно понимает сущность символа, которая практически не поддается одномерному словесному описанию, как некий принципиально антиномический онтогносеологический феномен, совершенно особой, *посреднической* между божественной и человеческой сферами, природы. При этом по своей сущности он — *мэон* для сферы божественной и *знамение* этой сферы для человека, обладающее, однако, меньшей онтологической ценностью, чем жизнь человеческая.

Систему символов Иванов называет *символикой*, а искусство, основанное на символах, — *символизмом*. Суть его сводится к тому, что оно раскрывает нашему сознанию вещи как символы, т. е. — выявляет их символический смысл, а символы представляет как мифы. Символическое искусство позволяет усмотреть связи как между явлениями земной реальности, так и между ними и иными сферами, и в этом плане символизм соприкасается с религией, ибо «религия есть прежде всего чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни» (538). Истоки современного символизма как художественного направления Иванов усматривает в глубокой древности и именно в древней религиозности — в священном языке волхвов и жрецов. Они первыми придали словам обыденного общенародного языка «особенное, таинственное значение, им одним открытое в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта» (593). Они первыми узнали двойной смысл и магическую силу имен и научились ее реально использовать. В возникшей на религиозной основе, а затем от нее отделившейся поэзии этот древний жреческий символизм воплотился в своеобразную «двойную бездну» поэзии — два ее уровня — внешний, феноменальный, и внутренний, глубинный, ноуменальный. Современный символизм заново осознал эту двойственность поэтического языка, долгое время существовавшую неосознанно, и пыта-

ется поставить художественный язык на службу внутреннему опыту, как бы возродить «иератическую речь пророчествования».

Воспоминание символизма о древней поре поэзии, о ее стихийной внутренней силе выражается в трех основных моментах: 1) в стремлении обрести благодаря охранительной мощи народной души и религиозному преданию «символическую энергию слова», очищенного от служения внешнему опыту; 2) «в представлении о поэзии, как об источнике интуитивного познания, и о символах, как о средствах реализации этого познания»; 3) в «самоопределении» поэта как «органа мировой души, ознаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни» (596). Отсюда космизм символического искусства, его устремленность к вселенским масштабам и проблемам. Иванов убежден, что интуитивно большинство крупнейший русских поэтов XIX в., начиная с Пушкина и Лермонтова и кончая Фетом и Тютчевым в особенности, стремились к реализации этих задач.

«Заклинательная магия» ритмической поэтической речи делала ее реальным посредником «между миром божественных сущностей и человеком» (595). Однако только символисты пришли к ясному *осознанию* этой задачи. Поэтому Иванов специально выделяет два главных признака собственно «символического художества». Во-первых, на рациональном уровне — это осознанное стремление к выражению в феноменальном, внешнем образе ноуменальной, умопостигаемой, мистически прозреваемой сущности; стремление к гармонизации созданной искусством внешней действительности, которую он обозначает как realia, с выражаемой в ней внутренней и высшей действительностью — realiora. И, во-вторых, для «бессознательного» творчества, — «особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного», как одновременное выражение некоего общезначимого внешнего смысла и глубинного сокровенного внутреннего опыта, предстает своего рода «иератической записью» (597-598). В этом, считал Иванов, состояла главная задача символической школы в поэзии, но она с этой задачей не справилась (598).

Помимо французского correspondances русские символисты при осмыслении сущности символизма (и символа) делали сильный акцент и на греческой этимологии, вспоминая, что слово *символ* происходит от греческого συμβάλλω — *соединять, сливать*. Вяч. Иванов в этой связи подчеркивает органическую связь символизма с духовным эросом. Полагая, что одним из важных свойств искусства является его стремление соединять людей, он подчеркивает, что принцип действенности символического искусства — это «соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Поистине, оно не только соединяет, но и сочетает». Символ — это то высшее третье, которое сочетает двоих — два уровня творения, два сознания и т. п. При этом он сочетает их в духе Платонова понимания любви, целью которой является «рождение в красоте». Здесь эстетическое переживается как эротическое, возводящее к более высокому уровню жизни. Отсюда «Платоново изображение путей любви — определение символизма», «символ — творческое начало любви, вожатый Эрос», а художественное произведение в этой парадигме оказывается наполненным «неисчерпаемым

смыслом» (606). Такими произведениями богата практика русского символизма. Особенно поэзия Бальмонта, Блока, Андрея Белого. Да и у самого Вяч. Иванова можно найти достаточно примеров подобного символического творчества[34].

В 1908 г. в работе «Две стихии в современном символизме» Иванов вводит сущностную дифференциацию символизма на два потока, или «две стихии», — *реалистический символизм* и *идеалистический символизм*. И выводит он их на основе пристального всматривания в историю искусства в попытках выявить и сформулировать сущность искусства и пути его исторического развития. В истории искусства он усматривает также две стихии, или два творческих принципа, — *реализм* и *идеализм*, сразу подчеркивая, что они не имеют ничего общего с *философским* реализмом и идеализмом.

Под реализмом в искусстве («художестве» в его терминологии) Иванов понимает «принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем», а под идеализмом — «утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия, — красоте, как отвлеченному началу» (539). В основе искусства, полагал Иванов, опираясь на дух античной эстетики, лежит «миметическая способность человека», т. е. его стремление к подражанию. При этом оно может носить *ознаменовательный* характер, т. е. простого «выявления» вещей в форме и в звуке (и тогда это — реализм), или *преобразовательный* характер (идеализм). Реализм и идеализм изначально присутствуют в тех или иных соотношениях в любом художественном творчестве. Разнесение же искусства по этим направлениям определяется заметным преобладанием того или иного начала. Реализм при этом представляется Иванову *женским*, *рецептивным* началом, а идеализм — *мужским*, *инициативным* (540)[35].

Художник-реалист стремится только к одному — наиболее точному, «беспримесному» принятию в свою душу «объекта» (или «вещи») и передаче его другой душе. При этом под «вещью» имеется в виду и ее чувственно не воспринимаемая сущность, и ее «явление», т. е. сиюминутный материальный облик. В первом случае Иванов поддерживает идею неоплатонической эстетики о требовании к искусству максимально выражать вечную идею вещи. И именно в этом духе он истолковывает скепсис Платона по отношению к изобразительным искусствам, которые не в состоянии отрешиться от видимых форм вещей и подняться до их «идей» (542). Реализм этого типа, стремящийся «просто» передать *сущность* вещи, поднимается до «феномена чистой символики». Если же художник ограничивается изображением только внешнего вида вещи в ее явлении, мы говорим о натурализме. Встречается и простое перечисление вещей по именам (известное в литературе от Гомера до Андре Жида) — это чистой воды номинализм. И все эти три по-своему крайние разновидности ознаменовательного творчества — натурализм, «гиероглифический символизм» и номинализм, «принадлежат кругу реализма, потому что художник, имея перед собой объектом вещь, поглощен чувствованием ее реального бытия и, вызывая ее своею магией в представлении других людей, не вносит в свое ознаменование ничего субъективного» (540).

Художник-идеалист, напротив, активно использует в своем творчестве субъективный момент. Он «или возвращает вещи иными, чем воспринимает, переработав их не только отрицательно, путем отвлечения, но и положительно, путем присоединения к ним новых черт, подсказанных ассоциациями идей. возникшими в процессе творчества, — или же дает неоправданные наблюдением сочетания, чада самовластной, своенравной своей фантазии» (540). Полагая высшей и истиннейшей целью искусства узрение и «благовествование сокровенной воли сущностей», Иванов вполне логично заключает, что религиозной ценностью обладает только реалистическое миросозерцание художника и реализм в искусстве (539). Реалистическим в этом плане было древнейшее архаическое искусство, создававшее фетиши, т. е. предметы, «безусловно соответствующие вещам божественным» (541) , и средневековое христианское искусство. Именно в средние века «религиозное миросозерцание, всеобъемлющее и стройное, как готический храм, определяло место каждой вещи, земной и небесной, в рассчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия. Соборы вырастали поистине как некие «леса символов». Живопись служила всенародною книгой для познания вещей божественных». Явно имея перед своим внутренним взором искусство западноевропейского Средневековья, Иванов замечает, что этот средневековый реализм складывался из причудливого смешения символики, фантастики и «истинного натурализма». Ибо *реализмом*, еще раз дефинирует теоретик русского символизма, является такое искусство, «которое требует от художника только правильного списка, точной копии, верной оригиналу передачи того, что он наблюдает или о чем осведомлен и поскольку осведомлен» (543).

Вспомним, между прочим, что близкие к этим требования предъявляли изобразительному искусству многие древние отцы Церкви, византийские иконопочитатели . Это не снимает, естественно, принципиальной внутренней парадоксальности (или антиномизма) в объединении Ивановым под одной шапкой *реализма* внешне диаметральных творческих принципов — голого фотографического натурализма и выражения художественными средствами чувственно не постигаемой сущности вещи, не имеющей ничего общего с ее феноменальной оболочкой, но в какой-то мере приближает к ее пониманию. Произведение искусства, понимаемое как механический отпечаток (вспомним между тем и «Нерукотворный образ» Христа на плате Вероники) вещи (то ли ее внешней формы, то ли ее внутренней сущности, не столь важно), — объективное свидетельство ее бытия. Художник-реалист «женственно-восприимчив к откровению, воплотившемуся в религиозном сознании народа» (541), он принимает и воспроизводит (ре-продуцирует) его. В этом — один из конечных смыслов реализма в искусстве по Вяч. Иванову.

Напротив, идеализм отходит от вещи, заменяя копирование ее «чисто эстетическими» канонами. Эти каноны (именно — каноны видимой, чувственно воспринимаемой *красоты*) представляются Иванову изобретением субъективности художника, отказывающегося от «ознаменования» вещи в пользу свободно расцветшего в его душе «идеала», который, может быть, является продуктом только его фантазии, его личного творчества, «только красотой», не существующей реально ни в

этой, ни в иной реальности. Совлекая облачения с женских фигур, которые, по мнению Иванова, придавали им религиозный характер, как сокрывавшие некую тайну, греческие художники установили *канон пропорций* обнаженного тела и возвели его в норму, которая затем и стала господствовать в идеалистическом искусстве в качестве идеала красоты (и в классицизме, и в академизме). Древние греки, в понимании Иванова, стали родоначальниками идеалистического искусства (= чистого эстетизма). С этим пониманием, как известно, позже никак не смогут согласиться о. Павел Флоренский и о. Сергий Булгаков. Последний был, как мы видели, убежден, что в смысле выражения сущностных идей наибольших высот достигли в истории искусства только греческая скульптура именно в обнаженных фигурах и русская икона . В греческой пластике обнаженных фигур, в частности и в Венере Милосской, усматривал о.Сергий воплощение «духовной, святой телесности»[36]. Да и сам Иванов не был однозначен, в чем мы еще убедимся, в оценке античного искусства.

Искусство Возрождения, согласно его концепции, стало следующим значимым этапом в развитии идеализма уже в его так сказать классическом виде. Если в античной Греции индивидуализм был еще только слабо намечен в искусстве (а именно он и является важным двигателем идеалистического искусства согласно Иванову), то с расцветом предельно индивидуализированной личности в ренессансное время идеализм в искусстве расцвел пышным цветом. При этом, как это ни покажется парадоксальным, именно христианство подготовило и вспахало почву, на которой только и возможно стало столь пышное цветение. Ибо христианство не только «открыло тайну лика», но и «утвердило окончательно личность» (542). И эта личность, осознав себя центром мира и чаро-деем, признала «за высшее среди духовных стремлений — эстетизм» и утвердила в искусстве господство идеализма, преобразующего «действительность в отражении, а не отражающим действительность в ее реальном преображении», что под силу только реализму. И если художники раннего Возрождения еще искали, как и их средневековые предшественники, красоту небесную, Афродиту Уранию, то с Рафаэля и Браманте внимание художников переключилось исключительно на воплощенную чувственную красоту «Афродиты Всенародной». Утвердилась «каноническая красота воплощенности», господствующая в искусстве Европы с XVI в.

От *так* понятого реализма и идеализма Иванов и переходит к современному ему искусству, высшей ступенью которого он считал символизм, и усматривает и в нем следы двух противоположных *стихий*, в русле которых и развивается все искусство. Уже в программном для всего символизма стихотворении Бодлера «Correspondances» (цитированном выше в переводе Эллиса) он усматривает обе стихии символизма: в его первой части — реалистического, а во второй — идеалистического. Реалистический символизм — это высшее достижение искусства реализма. Идеалистический символизм — логическое завершение идеализма, пришедшего к утонченному эстетизму и импрессионизму.

Из стихотворения Бодлера Иванов выводит суть реалистического символизма, полагая что истоками его для самого Бодлера стали и ре-

алист Бальзак (в его «Серафите»), и мистики Бёме и Сведенборг (источники стихотворения: «Мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещных, чем самые вещи (res realiores), о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем самая существенность» — 548). Отсюда главная задача реалистического символизма — «вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни», ибо он видит «глубочайшую истинную реальность вещей, realia in rebus», хотя не отказывает в относительной реальности и феноменальному миру, поскольку именно в нем и сокрыта «реальнейшая действительность», т. е. феноменальный мир предстает символом этой реальнейшей действительности (549).

Идеалистический же символизм не интересуется глубинной действительностью. Он ограничивается изобретением утонченных художественных средств для передачи субъективных переживаний художника зрителю или читателю его произведений. Это парнассизм, эстетизм, неоклассицизм, декадентство — всем этим дышит вторая часть стихотворения Бодлера.

Обе стихии живут и причудливо сочетаются в русском символизме. Сам Иванов остается приверженцем первой стихии и уже своими дефинициями пытается отыскать пути к ее более прочному утверждению в русской культуре, ибо перспективы сущностного бытия культуры (= религиозной культуры) он видит только на путях развития реалистического символизма.

Критерием различия указанных стихий (или направлений) символизма является само понимание символа. В реалистическом символизме он осознается как «цель художественного раскрытия: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной» (552). Основу этого символизма составляет, таким образом, *онтологизм* символа. В то время как в идеалистическом символизме символ по сути своей *психологичен* ; он — лишь художественное средство для передачи информации о субъективном переживании от одного человека к другому. В реалистическом символизме символ тоже связывает сознания, но совсем на иной основе — он приводит их в *соборное* единение «общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности» (там же).

Изощрение художественной формы на пути выражения тончайших нюансов субъективного переживания и стремление к *тайно*-видению художника и реципиента — полюса двух стихий в символизме, по Иванову. «Пафос реалистического символизма: чрез Августиново transcende te ipsum, к лозунгу: a realibus ad realiora. Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества — утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность. Это — пафос мистического устремления к Ens realissimum, эрос божественного. Идеалистический символизм есть интимное искусство утонченных; реалистический символизм — келейное искусство тайновидения мира и религиозного действия за мир» (553).

Подводя предварительный итог своему анализу двух стихий в сим-

волизме, Иванов резюмирует, что реалистический символизм ведет свое происхождение от «мистического реализма средних веков чрез посредство романтизма и при участии символизма Гёте». Его главные принципы — объективность и мистический характер; символ является его целью в качестве высшей реальности. Идеалистический символизм имеет своим истоком античный эстетический канон и пришел к нам через посредство Парнасса; его главные принципы — психологизм и субъективность; символ для него лишь своеобразное средство контакта между людьми (554).

Идеалистический символизм, т. е. символизм, господствовавший в Западной Европе и частично усвоенный и русскими символистами, ведет, убежден Иванов, к «великому всемирному идеализму», о котором пророчествовал Достоевский в эпилоге к «Преступлению и наказанию». Его суть во все возрастающем индивидуализме, субъективизме, отчуждении людей друг от друга, отсутствии взаимопонимания «вследствие отрицания общеобязательных реальных норм единомыслия и единочувствия» (553).

Сегодня, в конце XX в., мы хорошо ощущаем плоды движения гуманитарной культуры в этом направлении и реализацию многого из того, что предвидели Достоевский и Иванов. Современная «игра в бисер», в которую превращаются гуманитарная культура и науки, ее изучающие, основана именно на эстетических принципах игры по произвольно утвержденным некоей группой единоверцев (конвенциональным) правилам. А так как сегодня любой имеет право создавать правила игры, то общество интеллектуалов и художников разбивается на множество почти герметически замкнутых групп и группок, которые, естественно, почти не понимают языков «игры» друг друга и не стремятся к этому пониманию. Таков, кажется, современный результат развития той стихии, которую Иванов обозначил как *идеалистический символизм.*

Культурно-исторические перспективы русский символист усматривал только в реалистическом символизме. В нем Иванов видел не игру эстетского сознания, но трезвое стремление к раскрытию «объективной правды о сущем», которой является в его понимании *миф* , как форма более высокой реальности, чем чувственно воспринимаемая действительность (554).

В написанной в 1936 г. статье «Символизм» для «Enciclopedia Italiana» Джованни Трекани (t. 31) Иванов практически кратко изложил приведенную концепцию, заменив только именование *идеалистический символизм* на *субъективный символизм* (simbolismo soggettivistico) (657; 665). Здесь он совершенно справедливо подчеркнул, что в своем стремлении от внешней видимой и объективно существующей реальности к реальности более высокой, более реальной в онтологическом смысле (a realibus ad realiora) реалистический символизм по-своему осуществлял «анагогический завет средневековой эстетики» — возведение человека от чувственного и через посредство чувственного к духовной реальности (665). В противоположность ему субъективный символизм, который и возобладал в западной культуре, подчеркивает Иванов, признав объективное за чистую иллюзию, менее прекрасную и привлекательную, чем вымысел художника, полностью ушел в сферу эстетического субъективного психологизма (там же).

Реалистический символизм, который Иванов и признавал только за истинный символизм, был, по его убеждению, современной формой сохранения и в какой-то мере развития на современном уровне *мифа*, как глубинного содержания символа, понятого в качестве реальности. «Реалистический символизм идет путем символа к мифу; миф — уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф» (554). Миф же, в понимании Иванова, — некая объективная реальность, содержащая в себе истину о «более реальной реальности». Его более высокий онтологический статус по отношению к символу определяется тем, что он — «результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания» (567). И открывался миф (как сакральная реальность) этому соборному сознанию (= «соборной душе» — 572) в актах древнейших мистерий (элевсинских, самофракийских и др.) . Затем он становился достоянием народа, обрастал в народно-исторической памяти разными прикрасами и искажениями и в этой (народной) форме и становился собственно мифом в полном смысле слова (560).

Истинный миф лишен каких-либо личностных характеристик (творца ли, слушателя ли) — это объективная форма хранения знания о реальности, обретенная в результате мистического опыта и принимаемая на веру до тех пор, пока в акте нового прорыва к той же реальности не будет открыто о ней новое знание более высокого уровня. Тогда старый миф снимается новым, который занимает его место в религиозном сознании и в духовном опыте людей. Поэтому сверхзадачу символизма, до осуществления которой еще очень далеко (признается сам Иванов), русский поэт и теоретик символизма видит в мифотворчестве. Но не в художественной обработке старых мифов или в писании новых фантастических сказок, чем, по его мнению, занимается идеалистический символизм, а в истинном *мифотворчестве*, которое Иванов понимает, как «душевный подвиг самого художника». Художник «должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию» (558). В этом и заключается «теургическая цель» символизма, о котором мечтали многие русские символисты того времени.

В идеале на уровне художественно-теургического действа миф, согласно Иванову, должен реализоваться в особой форме искусства будущего — в новой Мистерии, которая может возникнуть и развиться на основе театра, покинув его пределы, выйдя за рампу и вернувшись в лоно религиозного сознания. В античности театр сам возник из Дионисовых действ, как художественное воплощение их соборного мистического опыта. Хор играл в древнем театре роль и функции этого соборного начала. Кризис хора в театре стал, по убеждению Иванова, кризисом театра вообще, в котором идеально реализовывалось «святое единство» истины, добра и красоты (211-213). Иванов мечтает о возрождении на новых основаниях театра с хоровым началом[37] в неких новых мистериях, в которых достижения всех искусств будут объединены на основе соборного религиозного опыта. Последний еще сохраняется, считал он,

в глубинах народной души, в фольклорной памяти культуры. Поэтому обращение к славянским народным истокам становится для Иванова, как и для многих символистов, программной задачей творчества.

Парадигмы Мистерии будущего, как некоего сакрального действа, объединяющего актеров и зрителей в качестве полноправных участников, Иванов видит, прежде всего, в литургическом богослужебном синтезе искусств. Уже в 1914 г., за несколко лет до знаменитой статьи П. Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств» (1918)[38], Иванов в статье о Чюрленисе указывает на богослужение как историческую реализацию и прообраз будущего синтеза искусств. «В богослужении, и только в богослужении, находят системы искусств свою естественную ось, причем каждое вращается на своей естественной оси и описывает свою естественную орбиту»[39]. Однако в наше время произошел сдвиг всех осей искусств и необходимо стремиться к созданию нового синтеза. К этому особенно близко подошел, считал Иванов, в своем понимании «Мистерии» Скрябин. Мистерия будущего должна основываться на «внутренно обновленном соборном сознании», организующем новый синтез искусств. «Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии. А проблема грядущей Мистерии есть проблема религиозной жизни будущего»[40]. Таким образом, Иванов регулярно приводит все свои рассуждения об искусстве к религиозной сфере, к размышлениям об организации нового религиозного сознания и адекватной ему духовно-эстетической практики. Да это и вполне понятно для мыслителя, который еще в период расцвета символизма в России сформулировал свою позицию как «борьбу» «за утвердившиеся в моем духе ценности религиозного сознания»[41].

Итак, согласно Иванову, мистерия, миф, символ — не изобретения человеческого сознания, но — некие мистические реальности, феномены соборного религиозно-постигающего (и онтологического одновременно) опыта человечества, в которых с древнейших времен закреплены знания о высших реальностях и которые сохранились лишь в стихии народной памяти и народных культур человечества, однако уже в значительно искаженных, а поэтому часто не доступных духовному видению современного человека формах. Задачей истинного искусства во все времена было проникновение в эти символы и мифы, выявление и прояснение их в художественных формах. Поэтому всякое настоящее искусство символично в той или иной мере. В русской литературе к символическому видению и выражению, по Иванову, внесознательно стремились все крупные личности, начиная с Жуковского и Пушкина. «Задумчивая и глухоторжественная мелодия» Баратынского кажется голосом «темной памяти о каком-то живом знании»; Гоголь знал «трепет и восторг второго зрения»; Лермонтов первым в русской поэзии затрепетал «предчувствием символа символов — Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова», а Тютчев явился «истинным родоначальником нашего истинного символизма» (597).

Собственно символисты — представители реалистического символизма — установили, что символизм — это принцип «всякого истинного искусства» (613), и поставили перед собой задачу довести его до логического предела в своем искусстве, что собственно уже выводит ху-

дожника за рамки искусства, а само искусство возвращает в религиозную сферу. Истинный символизм, утверждает Иванов, ставит перед собой цель: «освобождение души (κάθαρσις, как событие внутреннего опыта)» (612). Это же и одна из целей истинной религии. Поэтому, манифестирует теоретик символизма, «славя символизм», я защищаю не нашу литературную школу, не наши художественные каноны, а «возглашаю догмат православия искусства. И выражаясь так, надеюсь, что не буду обвинен в неуважении к источнику, откуда почерпаю свое уподобление; ибо искусство есть поистине святыня и соборность» (613). Ну а символизм, осознав столь высокую миссию искусства, последовательно стремится к достижению этих сверххудожественных целей. Именно в этом контексте и фигурирует у Иванова и у других символистов понятие *теургии* применительно к творчеству художника, и символиста в первую очередь, в качестве конечной цели творческой деятельности.

Понятие *теургии* (греч. θεουργία — божественное деяние; сакральный ритуал, мистерия) в древности имело смысл сакрально-мистериального общения с миром богов в процессе особых ритуальных действ. Вл. Соловьев, как мы видели, осмыслил теургию как древнее «субстанциальное единство творчества, поглощенного мистикой», суть которого состояла в единении земного и небесного начал в сакральном творчестве. И особо он выделил современный этап теургии, который обозначил как «свободная теургия», или «цельное творчество». Его сущность он усматривал в сознательном мистическом «общении с высшим миром путем внутренней творческой деятельности», которая основывалась на внутреннем же органическом единстве основных составляющих творчества: мистики, «изящного искусства» и «технического художества»[42]. Это понимание теургии нашло активный отклик как в среде русских символистов, так и у большинства русских религиозных мыслителей начала XX в. (особенно у П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева), претерпевая у них своеобразные метаморфозы. Оно же встретило резкое неприятие у ортодоксальных православных клириков и богословов. Так, наиболее талантливый и глубокий среди них о. Георгий Флоровский, усматривая вообще практически во всех религиозных исканиях «серебряного века» «эстетический соблазн», негативно относился и к идее «свободной теургии»[43].

В своем понимании теургии Вяч. Иванов отталкивается от мысли Вл. Соловьева о том, что искусство будущего должно вступить в новую свободную связь с религией. «Художники и поэты, — писал Соловьев, — опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»[44]. Приведя эту цитату из Соловьева, Иванов называет таких художников *теургами* , носителями божественного откровения (538-539). Именно они, полагает русский символист, — истинные мифотворцы, в указанном выше понимании мифа (558); они — в высшем и истиннейшем смысле символисты (ср.: 608).

Анализируя стихотворение Пушкина «Поэт и чернь», Иванов усматривает в нем прозрение Пушкиным истинного назначения поэзии (шире — искусства), как религиозного теургического творчества. «Поэт

всегда религиозен, — утверждает он, проникая в глубинный смысл пушкинского стихотворения, — потому что — всегда поэт». Он помнит свое истинное назначение — «быть религиозным устроителем жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, теургом» (595). Слова Пушкина «о божественности бельведерского мрамора» Иванов требует понимать не в метафорическом, эстетском смысле, а в прямом — соответствующем эллинскому духу — как «исповедание веры в живого двигателя мирозиждительной гармонии» (там же). В контексте анализируемого стихотворения Иванову представляется вполне естественным усмотрение Пушкиным в Аполлоне Бельведерском божественных энергий, содействовавших скульптору в его работе[45]. Истинная задача искусства, убежден он, всегда была теургической. В частности, «заклинательная магия ритмической речи» поэзии выполняет функцию посредника «между миром божественных сущностей и человеком» (там же).

Искусство, по Иванову, — одна из существенных форм «действия высших реальностей на низшие». Однако эту его сущностную черту применительно к уже созданным произведениям искусства он поостерегся бы назвать «слишком торжественным и святым» словом теургия. *Теургия* в его понимании — это «действие, отмеченное печатью божественного Имени» (646), и в полном смысле слова она еще не реализована, но именно к ней и стремятся символисты в своей практической деятельности. Именно о ней размышляет Иванов, когда рассуждает о грядущем снятии *тезы* и *антитезы* (первых стадий символизма — см. выше) на путях созидания «внутреннего канона», который позволит искусству подняться на новую ступень «тайновидения» и превратиться в «священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в теургическое, преображающее «Б у д и»» (601). То есть художник станет истинным орудием Бога-Слова в реальном преображении мира, фактически выйдет за пределы собственно искусства в смысле новоевропейского «изящного искусства», искусства как специфически эстетической формы деятельности.

«Теургическое томление», стремление вдохнуть истинную жизнь в материю, согласно Иванову, изначально присуще искусству. С древнейших времен художник пытался соперничать в этом с природой и два пути были потенциально открыты перед ним в этом направлении: ложный — магический и истинный — теургический. На первом художник пытался путем магических чар и заклинаний вдохуть «волшебную жизнь» в свое творение и тем самым совершал преступление — переступал в дурную сторону «заповедный предел», запретный Пигмалиону порог. Однако он мог пойти и по другому пути: «сотворить икону Афродиты и быть столь угодным перед нею, что икона эта оживет, как чудотворная» (649). Это и есть путь теургии и идеал истинного искусства (его высшей ступени в понимании Иванова — «реалистического символизма»). На этом пути духовные устремления художника оказываются столь сильными, его видение столь глубоким, его вера в высший мир столь сильной, что он вступает в творческий контакт с неземными силами, которые и наполняют особой энергией его произведение, превращая его в орудие благодатного воздействия на феноменальный мир.

Этот «теургический переход» — «трансценс» — искусства за «заповедный» для данного состояния природы предел возможен на пути встречи взаимных устремлений и со-звучия души художника и высшего начала. «... Этот невозможный в гранях наличной данности мира трансценс определяется как непосредственная помощь духа потенциально живой природе (имеется в виду материал искусства. — *В. Б.*), для достижения ею актуального бытия. И стремление к этому чуду в художестве есть стремление правое, а выход художества в эту сферу, лежащую вне пределов всякого, доселе нам известного художества, выход за ограждение символов... есть выход желанный и для художника, как такового, потому что там символ становится плотью, и слово — жизнью животворящею, и музыка — гармонией сфер» (649).

Сегодня, после внимательного изучения святоотеческой письменности и трудов русских религиозных мыслителей — современников Иванова (особенно о. Павла Флоренского и о.Сергия Булгакова), после новой исторической встречи с византийским и древнерусским искусством, которая началась как раз в начале столетия, мы знаем, что такой феномен, о котором мечтал Иванов, как о грядущем искусстве, уже состоялся в истории культуры — это византийская и русская средневековая *икона*. Однако Иванов, видимо, в силу своей профессиональной углубленности в стихию античной культуры не обратил на нее своего проницательного взора, хотя интуитивно что-то ощущал. Не случайно же он применяет к потенциальному идеальному изображению Афродиты термины *икона* и *чудотворная*. Знал он естественно и о чудотворных иконах Богоматери, но умолчал...

Тем не менее именно икона[46] да богослужебное действо православной Церкви на сегодня являются, пожалуй, единственными феноменами в истории искусства и духовной культуры в целом, реально подтверждающими ясновидческую правомерность теургических чаяний Вяч. Иванова, и показывают несостоятельность упрека, брошенного о. Георгием Флоровским русской философии, в «эстетическом соблазне» и «мнимости» теургического пути.

Видное место в эстетике Иванова занимала концепция художника-творца как *нисходящего* от небесных сфер на землю и воплощающего в материальных формах небесные дары (человек восходит, а художник нисходит). «Красота христианства — красота нисхождения» и т. п.[47] В теургическом же творчестве чаемого Ивановым грядущего искусства «художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия. Другими словами, каждый удар его резца или кисти должен быть такою встречей, — направляться не им, но духами божественных иерархий, ведущими его руку». Первообразом и покровителем такого художника должен стать смиренный святой плотник и обручник Девы Марии Иосиф. А художник должен стереть в себе все индивидуальные, личностные черты, стать послушным сновидцем, как Иосиф, — «бдительным, благоговейным оберегателем и поводырем Мировой Души, зачинающей непосредственно от Духа Святого...» (650). Сегодня мы хорошо знаем, что именно такими посредниками между Богом и людьми осознавали себя многие книжники (писатели) и иконописцы Древней Руси,

об этом молили Господа перед тем, как сесть за писание новой иконы или очередной главы Жития святого и почти в таких же выражениях[48].

В 1936 г. Вяч. Иванов уже хорошо сознает, что стоящую перед искусством задачу теургического творчества символистам выполнить не удалось. В силу разных обстоятельств, и в частности из-за присущей символизму внутренней противоречивости, он умер. Однако, убежден стареющий в Риме мыслитель, поднятые школой русского символизма проблемы столь значимы, что они должны быть когда-то решены, притом — именно в рамках будущего символизма: «Но в ней (школе символизма. -*В. Б.*) жила бессмертная душа; и, так как большие проблемы, ею поставленные, не нашли в ее пределах адекватного выражения, все заставляет предвидеть в далеком или недалеком будущем и в иных формах более чистое явление "вечного символизма"» (667).

Андрей Белый

Крупнейший русский символист и частый оппонент Вяч. Иванова в теоретическом плане Андрей Белый стоял и в своей художественной деятельности, и в своей теории, как это ни парадоксально, пожалуй, ближе всего к тому идеалу *реалистического символизма*, стремящегося к истинной теургии, о котором мечтал Иванов. Может быть, чрезмерно изысканная филологическая игра и свободное парение в сфере античной культуры, окутанной шелковистым коконом мистико-эротических интуиций, и пренебрежительное отношение Иванова к кумиру Белого Ницше были истинными причинами постоянного стремления Белого полемизировать с ним. По существу же понимания главных проблем символизма они были скорее союзниками, чем антагонистами, хотя строили свои теории в достаточно резко расходящихся плоскостях. Теургия, по Белому, — это нечто иное, чем теургия по Иванову, но и то и другое все-таки — *теургия* — главная и самобытная категория русского символизма. В сфере художественного творчества эти различия были еще более заметными.

Наряду с интуитивно-генетическим усвоением стихии русского народного христианства (каких-то глубинных архетипов народного религиозно-мистического миропонимания, нашедших яркое воплощение в художественном творчестве Белого) две фигуры мировой культуры были особыми кумирами для молодого символиста — периода расцвета его собственно символического творчества и создания эстетических теорий — Ницше в философии и Ибсен в искусстве. Естественно, — на фоне всей европейской и русской культур того времени. Позже пришло увлечение теософией и антропософией Штейнера. Однако к тому времени его эстетика символизма была уже практически прописана во всех деталях. Ницшеанством определяются многие особенности символизма Белого (прежде всего в сфере теории) и его почти экстатический пафос символического *делания* культуры и жизни, поэтому необходимо хотя бы кратко остановиться на этой еще недостаточно разработанной проблеме.

«Три идеи господствуют над философией Ницше, — резюмировал Белый свое проникновение в мировоззрение великого бунтаря, — это идеи об условности нравственного закона, о сверхчеловеке и о вечном возвращении» (2, 215)[49]. Третью идею русский поэт вслед за Львом Шестовым истолковывает как периодическое «возвращение Вечности», но не в духе индийской философии, а в смысле апостольского изречения: «Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына Своего» (Гал 4, 4) (2, 217). В современной ему эпохе, как мы увидим, он ощущал именно один из таких периодов приближения Вечности и пытался своей деятельностью содействовать осознанному устремлению душ человеческих ей навстречу. Духовное совершенствование как путь к Вечности. Уже здесь во многом предопределялась закономерность его последующего перехода от ницшеанства к антропософии Штейнера.

Однако для теории и практики символизма Белого особо значимыми оказались первые две «идеи» философии Ницше, которые внутренне были связаны между собой. Белый хорошо ощущал эту связь и по-своему ее интерпретировал. Нравственность — основа любой религии, а религии исторически преходящи. И коль скоро нравственные законы являются не самоцелью религий, но лишь «путем достижения вечных ценностей», то со сменой религий меняются и нравственные установки. Белый вслед за Ницше отрицает абсолютность каких-либо нравственных ценностей, т. е. не считает их за таковые вообще. «Нравственности нет: существуют нравственности, подчиненные высшим принципам. *В христианстве нравственность без Христа — ничто.* Христос воплощает нравственность» (2, 215). Ницше кардинально переоценивает ценности, он снимает религию Христа, как устаревшую, и на ее место ставит религию сверхчеловека, пророчески возвещенную вторым «Я» Ницше — его Заратустрой. Соответственно и христианская нравственность оказывается относительной и снимается новой «нравственностью» Ницше-Заратустры-сверхчеловека. «В христианстве источник нравственности — Христос, и им все определяется. В ницшеанстве — сверхчеловек. Христос был: следовательно, у нас есть мерило нравственности. Сверхчеловек — будет; следовательно, нравственно то, что способствует его появлению». Белый признает, что нравственность Ницше — это *особая* нравственность, но он убежден, что это именно *нравственность,* и в ней он видит новый виток развития человечества, будущее человечества. Более того, он усматривает общую религиозную сущность в христианской и ницшеанской системах нравственности. Обе они признают высшие ценности, хотя и различные, и в нравственности видят лишь путь к ним, а не самоцель, как безрелигиозные этические системы. Белому представляется возможным перенести разговор о системах нравственности в плоскость «сравнения Лика Христа и Лика Сверхчеловека» (2, 216).

Для Белого Ницше, в первую очередь — символист и, может быть, даже первый символист, ибо он еще и человек «с углубленным сознанием» (1, 172), который созданием своего главного (и символистского, и пророческого !) произведения «Заратустры» отсек себя нового от себя самого, декадента и тайного пессимиста, «связанного с передовыми дегенератами своего времени — Шопенгауэром и Вагнером» (2, 85). По-

этому его «Сверхчеловек» воспринимается и понимается Белым, прежде всего, как «религиозно-художественный символ» в одном ряду с такими символами, как «Вечное возвращение», «Остров блаженных», «Пещера Заратустры» (там же). Глубинное происхождение этого символа он связывает со словами из «Апокалипсиса»: «Дам ему (побеждающему. — *В.Б.*) белый камень и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр 2, 17). Белый убежден, что Ницше был одним из тех «побеждающих», кому Дух обещал дать камень с *именем*. И таковым именем было — «сверхчеловек». «Никто лучше Ницше не понял бы смысла этих слов. Вторично родиться звал нас Ницше...» (2, 65) . Сам термин «сверхчеловек» Ницше чисто формально, подчеркивает Белый, заимствовал из «Фауста» Гёте и вложил в него свой символический смысл. Неверно видеть в *сверхчеловеке* Ницше биологическую личность человека или коллективную личность человечества. «Скорее, это — принцип, слово, логос или норма развития, разрисованная всеми яркими атрибутами личности. Это — икона Ницше». Само же учение Ницше о личности представляется ему моралью, объяснимой «в свете теории ценностей — теории символизма» (2, 68). Сверхчеловек Ницше, таким образом, воспринимается Белым в качестве одного из основных (если не главного) символов новой системы ценностей, которую он полагает в фундамент своего символизма как новой системы миропонимания (и не только *понимания,* как мы увидим далее). Лик этого *сверхчеловека* представляется ему не менее привлекательным, чем лик исторического Христа. Не случайно он называет его *иконой* Ницше[50].

Да и сам Ницше, несмотря на все его внешне демонстративное антихристианство, глубоко ассоциируется у Белого с Христом. В статье «Фридрих Ницше» (1907), как и в других работах, часто цитируя тексты Нового Завета и особенно свою любимую книгу «Откровение святого Иоанна Богослова», Белый проводит смелые параллели и аналогии между Христом и Ницше. Не вдаваясь здесь в подробности этой сложной и специальной темы, не могу не указать на некоторые из его «аналогий»[51], чтобы нагляднее представить глубинную логику мышления одного из главных и самобытных теоретиков русского символизма, ибо уже сам по себе этот почти парадоксальный для академической науки (и кощунственный для христианского богословия) параллелизм свидетельствует о своеобразии мышления Белого и в какой-то мере является одним из ключей к его символизму.

«Только Христос и Ницше знали всю мощь и величие человека». «Не надо обращать внимание на форму символических проповедей; она отражает эпоху. И не в догматах суть религиозных учений. Ницше можно сравнить с Христом. Оба уловляли сердца людские, голубиную кротость соединили с змеиной мудростью» (2, 69). «И там, на горизонте, стоят они, оба царя, оба — мученика, в багрянице и в тернии, — Христос и Ницше: ведут тихий свой разговор» (2, 71). «Свет мой даю вам» — девиз и того и другого, а люди пытаются искать у них «учение» (72). «Если Христос распят человечеством, не услышавшим призыва к возрождению, — в Ницше распято смертью само человечество, устремленное к будущему... Ницше сам себя распял... Крест Ницше — в упорстве

роста в нем новых переживаний без возможности сказаться им в ветхом образе вырождающегося тела» (82); Голгофа Христа и голгофа Ницше — для нас равноценны и т. п.

Подобных сравнений, иногда более, иногда менее парадоксальных, подкрепляемых то цитатами из Ницше, то из Нового Завета, немало у Белого. Суть же их сводится к тому, что в Ницше, как и в Христе, он видит одного из «великих учителей жизни, созидавших религию жизни» (2, 88). Ницше приходит на смену Христу в тот момент, когда христианство исчерпало себя, и призывает нас с новой силой и энергией встать на тот же «вечный» путь, который мы позабыли: «путь, которым шел Христос, путь, которым и шли и идут *«радж-йоги»* Индии». Достигув состояния «высшего мистического сознания», он в «Заратустре» явил человечеству «образ Нового Человека», встал на практический путь «к телесному преображению личности». Здесь соприкоснулся он и с тайными учениями древности, и с современной теософией (там же). Вот что собственно заворожило русского символиста в личности и (все-таки!) в учении Ницше — указание пути к реальному духовному и *телесному* (даже!) преображению человека[52] и жизни в целом. Этот мотив станет ведущим в теории и практике его символизма и приведет в конце концов к Рудольфу Штейнеру в Дорнах.

Многое привлекало Белого в Ницше. Он чувствовал в нем родственную душу и ощущал себя временами почти мистическим преемником его. Если предшествовавшие Ницше философы, писатели, композиторы создавали гениальные произведения, то он, по убеждению Белого, «создал новую породу гения» (2, 62). Русскому символисту импонирует, что Ницше, подобно Авенариусу, был «философом алогизма», но в отличие от Авенариуса понял невозможность реализации алогизма в лоне теоретической философии. И поэтому он строит свою систему не на доказательствах, а на *внушении*, не на теории, а на художественном творчестве (2, 66). «Он символист, проповедник новой жизни, а не ученый, не философ, не поэт, хотя все данные только философа, ученого или поэта у него были». Синтезировав в себе эти данные, он стал «проповедником новых ценностей» (2, 75), и миссия этого проповедничества очень близка натуре Белого. Теории Ницше противоположны теориям чистого созерцания. «Ницше провозглашает действие: отказ от созерцания и утверждение воли к действу он проповедует; между тем проповедь его прямо вытекает из развившегося созерцания» (2, 154). В Ницше Белого, как чуткого поэта, пленяет нечто «невыразимое», ибо это «невыразимое» не исключительно его, но и «наше» тоже. Только в эпоху, предшествовавшую появлению Христа, ощущает Белый, совершалось то, что ныне совершается «в глубине нашей души» (души нашей культуры. — *В.Б.*). И волею истории именно Ницше было предопределено почувствовать этот процесс и выразить его своим бытием. «Храм новой души воздвиг Христос: и история повернула свое колесо; какой-то храм пытался выстроить Ницше, не потому, что хотел, а потому, что верно подслушал совершающееся в чутких душах, где все — обломки рухнувших ценностей». Он первым заговорил «о возвратном приближении Вечности — о втором пришествии — кого, чего?..» Он был обручен с Вечностью (2, 81-82). «После Ницше мы уже больше не можем гово-

рить ни о христианстве, ни о язычестве, ни о безрелигиозной культуре: все объемлет в себе религия творчества жизни... даже ветхих богов. Ницше понял, что человек уже перестает быть человеком и даже образ бога к нему неприменим; эту страшную тайну носил он в себе...» Только в «Заратустре» он сумел выразить ее рядом символов. Но символы у Ницше не говорят, они «только кивают» (2, 77). Именно это высочайшее понимание места, роли, сущности нового человека в будущем и заражало (точнее — заряжало) каким-то мистическим оптимизмом и творчество, и теоретические изыскания Белого. Показательно в этом плане интимное признание Белого, которым он завершил в 1920 г. свой большой очерк «Кризис культуры». Удивительное переживание испытал он на могиле Ницше под Лейпцигом:

Когда я припал к могильной плите, пишет Белый, я явственно почувствовал:

«...конус истории отвалился вдруг таинственно от меня; мне казалось явственно, что событие путешествия нашего к праху почившего Ницше — событие неизмеримой, космической важности и что я, преклоняясь к могиле, стою на вершине чудовищной исторической башни, которая — рухнула, отделилась от ног, так что я — в пустоте — говорю: «Ecce homo».

И я — «Ecce homo».

Так мне показалось. И мне показалось еще: невероятное Солнце слетает: в меня!

Переживания на могиле Ницше во мне отразились странной болезнью... продолжились в Базеле; часто казалось: я — распятый; так бродил над зелеными, быстротекущими струями Рейна; вонзалися тернии в чело века, *которое возносил я над Рейном; казалось, что гибель культуры носил я в себе; странно: тернии жизни моей обнаружились в Дорнахе мне.*

Злобно каркнула здесь мне ворона» (3, 296).

Анализу этого интересного текста и самого переживания Белого можно посвятить специальное исследование. Можно и просто принять его как важнейшее *событие* жизни Белого и как *свидетельство* — важнейшее подтверждение почти мистического влияния Ницше на жизненно-поэтическую и теоретическую позиции русского символиста.

Отсюда понятно и регулярное соединение Белым своего понимания символизма с именем Ницше. Иногда декларируемое, чаще — сокровенное, но хорошо ощущаемое. В Ницше он видел первого в истории новоевропейской культуры философа, который сознательно встал на путь преображения из философа в мудреца, на путь перехода «от критицизма к символизму» (2, 211-212), что в его глазах являлось истинным восхождением от низшего уровня духовного бытия к более высокому.

Отсюда уже открывается путь и к собственно символистской теории Андрея Белого (кстати, уже актом и жестом принятия своего псевдонима свидетельствовавшего о принятии как бы нового «крещения» — символизмом).

В автобиографическом очерке «Почему я стал символистом и почему я не перестаю им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» (1928) Белый, уже пережив сильнейшие влияния теосо-

фии и антропософии, дифференцирует «три сферы символизма», внутри которых постоянно обитали его душа и дух, и как теоретика, и как практика символического опыта. Они суть: «Сфера Символа, символизма как теории и символизации как приема. Сфера Символа — подоплека самой эсотерики символизма: учение о центре соединения всех соединений; и этот центр для меня Христос[53]; эсотерика символизма в раскрытии по-новому Христа и Софии в человеке (вот о чем мимика моих «*Симфоний*»); сфера теории — сфера конкретного мировоззрения, овладевшего принципом построения смысловых эмблем познания и знаний; сфера символизации — сфера овладения стилями творчеств в искусстве; в подчинении этой сферы символизму[54] и в подчинении символизма самой сфере Символа изживался во мне принцип тройственности, лежащий в основе пути символизма» (3, 435-436).

Здесь в предельно концентрированной форме Белый изложил сущность своего экзистенциального переживания символизма (бытия в нем) и понимания его и его основных сфер, которое складывалось у русского символиста на протяжении двух десятилетий его активной духовно-творческой деятельности, его опыта совершенствования сознания на путях проникновения в сокровенные сферы бытия. За каждым словом этой емкой формулировки стоят годы мучительных поисков, сотни исписанных страниц, десятки статей и докладов, несколько томов художественных произведений и целая жизнь богатых духовно-соматических переживаний и событий. Однако Белому так и не удалось, и он сам неоднократно подчеркивает это в своей творческой автобиографии, сесть за написание целостной и законченой теории символизма, хотя, убежден он, все предпосылки у него для этого были — и концепция, и множество заготовок, но не нашлось времени и соответствующей атмосферы для такой работы. Единственное, что ему удалось — это собрать все свои статьи о символизме в три сборника и издать их в 1910-1911 г., т. е. в момент, как уже указывалось, апогея теории и практики русских символистов, да в самой автобиографии дать на двух страницах достаточно полный, хотя и лаконичный конспект этой теории.

Наиболее теоретичной и философичной в этом собрании из 65 статей стала «Эмблематика смысла», опубликованная в сборнике «Символизм». Именно в ней Белый уделил первое и самое пристальное внимание Символу (с большой буквы), пытаясь путем помещения его в насыщенное поле апофатически-антиномических определений обозначить вербально его некую абсолютную, почти трансцендентную сущность. Здесь еще нет прямого отождествления этого Символа с Христом, нет и намеков на то, что Белый был в это время знаком с апофатическим богословием. Однако его начитанность в Св. Писании (особенно — знание текстов Нового Завета и его любимой книги — «Откровения») не вызывает сомнения, как очевидно и стремление замаскировать эти знания (в данной статье особенно) под новейшую западноевропейскую философию. Ясно, что и антиномизм главных христианских догматов (христологического и тринитарного) не могли не привлечь его внимания, хотя, кажется, в прямую он нигде не говорит об этом. Все это нашло отражение в его попытках вербально описать Символ, хотя он сам вполне резонно сомневался в их окончательном успехе.

В результате возникает представление о Символе, как о некоем запредельном смысловом начале, абсолютном Единстве (или Едином — почти в неоплатоническом смысле), из которого проистекает все бесконечное множество смыслов (=символов), наполняющих бытие. «*Единство есть Символ*» (1, 91) — метафизическая формула русского символиста; credo его философии и эстетики. При этом Белый усматривает в Символе некий бытийственный смысловой абсолют, к которому равно возможны и равно недостаточны подходы как со стороны традиционной философской гносеологии, так и со стороны онтологии. Он — *над* и онтологией и гносеологией, как бы снимая их на более высоком уровне — *символизма*, как соответствующей теории, и *символизации*, как символистского творчества. В этом плане Символ — это «эмблема эмблем», если под эмблемой понимать схему, как основу классификации понятий. Символ — «абсолютный предел для всяческого построения понятий» (1, 95). Более того, он «есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам: Символ есть в этом смысле предел пределов» (1, 113). В патристике эта формула могла бы быть приложена и фактически прикладывалась, только с некоторыми модификациями, к Богу. Однако в «Эмблематике смысла» еще относительно молодой философ Белый устраняется от традиционного богословия и подчеркивает (хотя и достаточно невнятно), что его Символ — не божество: «В понятии о Символе мы самое божество обусловливаем символами» (1, 131)[55].

Для поэта-символиста смысл бытия в конечном счете сводится к *познанию* и *творчеству*, при этом первое рассматривается как путь ко второму. Отсюда «символическое единство есть единство ряда познаний в ряде творчеств» (1, 97). А на уровне Символа вольно или невольно логика рассуждений приводит Белого к высшему Абсолюту Логосу — Слову, которое — он ссылается здесь на Евангелие от Иоанна — было у Бога, было Богом и стало Плотью (1, 98). Слово и Плоть у Белого — антиномические составляющие Символа. Однако всему христианскому миру известно, что это — два естества Христа, о чем вынужден будет, как мы видели, сказать и сам Белый десятилетие спустя. Здесь же он переводит разговор в сферу творчества, что для символизма крайне важно. Слово стало Плотью в акте творчества, высшего непостигаемого творчества. Слово — предмет *познания*; Плоть — предмет *творчества* (или творения, в христианской лексике). Утверждение: «*Слово, ставшее Плотью*», обрекает нас на двойственность, полагает Белый. И снятие этой двойственности он видит в триаде: «*Слово есть Плоть*». А «эта триада (Есть, Слово, Плоть) — Символ» (1, 98). Не вдаваясь в рассмотрение достаточно путаных доказа— тельств Белого в этой области (да и какие доказательства здесь возможны или уместны ?), которые приводят его к выводу, что вершиной «всякой творческой символизации» является Богоявление (1, 99), отметим, что они в общем-то необходимы Белому для того, чтобы утвердить Символ в качестве единого и единственного предела любого познания и творчества, объединяющего их в нечто целостное.

«*Смысл познания и творчества в Символе*» — гласит 18-е определение Символа в ряду из 23 определений-заклинаний (см.: 1, 131-132), смысл которых сводится именно к этой формуле, так или иначе интерпрети-

рованной и магически утвержденной (на уровне магии дефинитивных формул) в модусе *единства* феноменов познания, творчества, содержания, формы, эмблемы, переживания, смысла, бытия. И резюме, выводящее в сферу художественного творчества, или искусства: *«23) Символ раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается»* (1, 132).

Итак, Символ в теории Белого — это высшая, объективно существующая духовная сущность. « (Символ непознаваем, несотворим, всякое определение его условно)» (1, 132) — в скобках (!), как бы между прочим, дает Белый дефиницию, дословно прилагаемую в христианском богословии к Богу. В данном случае — сознательное стремление поставить символизм выше всех религий, в том числе и христианства.

Само обозначение и понятие «Символ», как и все остальные его определения и обозначения, — лишь *символы*, но сам Символ не есть символ. Он — «воплощение», в терминологии Белого, или фактически неописуемая, но лишь обозначаемая, знаменуемая сущность. Образом Символа является Лик. Он многообразно предстает в различных религиях. Поэтому задача символизма относительно религий «состоит в приведении центральных образов религий к единому Лику» (1, 133). Этим Ликом впоследствии для него окажется все-таки Лик Христа, переосмысленного в антропософском духе.

Личная встреча Белого в 1912 г. с Рудольфом Штейнером и последующее углубленное знакомство с его теориями (особенно слушание лекций этой харизматической личности) убедило его, как он писал в автобиографии, что его символизм — это теория, близкая к тому, что Штейнер называл антропософией. Именно штейнеровское учение о Христе[56], как грядущем созидателе нового витка культуры с новым более совершенным человеком, убедило Белого в том, что его Символ практически тождествен этому Христу. И именно переживаниями «ритма пришествия сферы Символа, или Христа», был наполнен, вспоминает Белый в 20-е годы, «старый» текст «4-й симфонии», « (написанный в 1902 г., *искалеченный* в 1906 г. «Кубок Метелей»)», да и все его творчество тех лет (см.: 3, 460-461).

Под *символом* (со строчной буквы) Белый понимает в целом некую многозначную единицу особого семантического уровня, которая обладает рядом своеобразных качеств, далеко не все из которых ему удается достаточно ясно прописать вербально. Исходя из традиционной для русского символизма этимологии слова «символ» (как *соединения* — см. выше), Белый утверждает, что *символ* указывает на результат «органического соединения» чего-либо с чем-либо, т. е. более высокого уровня соединения, чем подразумевается под термином *синтез* (он видит в нем лишь механический конгломерат) (1, 71). Символ — это «отливка», «отпечаток» «внутренне-переживаемого опыта человечества». При этом художественная символика есть отпечаток личного творчества, а религиозная — «индивидуально-расового» (1, 47).

Символ принципиально неоднозначен и не формализуем на логическом уровне. Он не дает точного знания о своем содержании, но лишь в большей или меньшей мере намекает на него. Символы не говорят, но «подмигивают» и «кивают», со ссылкой на своего кумира Ницше, неоднократно повторяет Белый (2, 77; 3, 435 и др.)[57]; но они

«кивают» «о действительно переживаемом, о творимом, о третьем, о царстве *«символа»*» (3, 435). Символ — это нечто внешнее, надежно укрывающее внутреннее и защищающее его от непосвященных: «Символ — оболочка идеи, оболочка «Тао»» (2, 132)[58]. «Идеология шлема и бронировки» — это идеология символического мышления (3, 435). Сокрытие и защита, однако, — не главные функции символа, но скорее необходимость, вытекающая из принципиальной трудновыразимости его внутреннего содержания. Главная же его задача, конечно, позитивная — открывать тайну тем, кто способен ее понять. «...Символ — окно в Вечность» (2, 212), а соответственно и путь к Символу. Таким образом, Белый в своем понимании символа во многом продолжает (вероятно, сам того не подозревая) традиции александрийско-каппадокийских отцов Церкви, которые разработали, как мы видели, развернутую систему символизма, основывающуюся на принципе, сформулированном Климентом Александрийским: «сокрывая раскрывать»[59].

Если до отцов Церкви у Белого не дошли руки (позже он достаточно внимательно прочитал русские переводы некоторых трактатов псевдо-Дионисия Ареопагита), то труды известного культуролога и лингвиста XIX в. А. А. Потебни он, как и другие символисты, видимо, изучал внимательно, ибо понимание Белым слова как символа и общая концепция языка во многом основываются на теории Потебни[60]. Ему Белый посвятил и статьи 1909-1910 г. «Мысль и язык (философия языка А.А.Потебни)» и «Магия слов». Белому, как и другим символистам, импонировала и была глубока понятна идея Потебни о том, что мысль не просто выражается с помощью языка, но создается только и исключительно в языковой среде. До мысли «изреченной»[61] где-то в глубинах сознания живет некое знание, не поддающееся адекватному словесному выражению. Но оно рвется к реальному воплощению, и слово становится таким символом-воплощением, магическим звуковым символом, не только несущим какую-то мысль, но и обладающим некоей особой энергией. «Язык — наиболее могущественное орудие творчества. Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование» (1, 226). *Утверждаю* почти онтологически (ставлю на тверди), почти так же, как первый Творец утверждал (=созидал) мир своим Словом. Мир звуковых символов, созданных словом, — это «третий мир» наряду с внешним и внутренним мирами человека. Он соединяет их на некоем сущностном уровне и активно влияет на каждый из них. Он обладает реальной *магической* силой.

Белый выделяет три типа слов: «живое слово» («живую речь») — цветущий творческий организм; слово-термин — «прекрасный и мертвый кристалл, образованный благодаря завершившемуся процессу разложения живого слова» и «обычное прозаическое слово», т. е. слово стершееся, утратившее свою жизненную образность, звучность, красочность и еще не ставшее идеальным термином — «зловонный, разлагающийся труп» (1, 233). Только *живое слово* наделено творческой энергией, заклинательной магической силой. Живая речь глубже проникает в сущность явлений, чем аналитическое мышление, подчиняет явление человеку, владеющему этой речью, покоряет и преобразует явление. Именно такой речью пользуются всевозможные ведуны, заклинатели, маги; но она же

доступна и истинным поэтам. Образная поэтическая речь «и есть речь в собственном смысле» — это живая речь, обладающая реальной магической силой (1, 230-231 и др.). Белый сам был наделен даром такой речи. «Творческое слово созидает мир» (1, 231). В примечании к этому выводу Белый показывает, что он сознательно опирается здесь и на Евангелие от Иоанна, и на гностичекую традицию, наделявшую слово божественной энергией. Эта библейско-гностическая идея, имеющая и более древние корни и лежащая в основе всей многовековой словесной магии и искусства заклинания, в начале нашего столетия получила новые творческие импульсы благодаря расцвету теософии, с одной стороны, и несколько позже — у неоправославных мыслителей в связи с так называемым «имеславием»[62] — с другой. В частности, П. Флоренский определил в 1922 г. символ как такую «сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, сраствореннаяс энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»[63]. Очевидно, что Андрей Белый мог бы двумя руками подписаться под этим определением, ибо оно по существу соответствовало его пониманию и символа в целом, и символа-слова в частности.

Когда он регулярно повторяет мысли о магической силе слова, о слове как «заклятии вещей» и «вызывании бога», он пытается передать нам свое реальное ощущение сильной энергии слова, которая не поддается вербализации, но завораживает любого поэта и человека, обладающего даром поэтического ви́дения. По глубокому убеждению Белого (здесь он опять близок к Потебне), таким даром обладают не только поэты, но и «народ» в целом. Одсюда его постоянный интерес к фольклору, народным обрядам и обычаям, могучей народной стихии в ее религиозно-творческом проявлении (см. хотя бы его «Серебряного голубя», в котором Н. Бердяев почувствовал глубокое проникновение Белого в мистическую стихию народной души[64]). Размышления о слове-символе приводят Белого к убежденности в самостоятельном бытии символа, как онтологической сущности, обладающей своей энергией и действенностью, соответственно. Художественный символ «становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно» (1, 242).

Многие русские символисты стремились к созданию *таких* символов, *такого* искусства. Именно в этом смысле надо понимать утверждение Белого о том, что «цель поэзии — творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений», т. е. уже выход за рамки собственно искусства в сферу реальной жизни, выход, как убежден Белый, *за* пределы чистой эстетики. В этом случае даже «бесцельная игра словами оказывается полной смысла: соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности» (1. 234). Здесь, как бы походя (что присуще вообще стилистике Белого-теоретика), он высказывает удивительную для того времени пророческую (и ясновидческую) мысль, в которой дается художественное credo практически основного направления движения художественной культуры XX в. В России уже через пару лет этот принцип (во многом независимо от концепции Белого) начнут активно применять в словесности, сразу же доведя до логического парадоксального предела, Крученых, Бурлюк, Хлебников и другие футуристы (в их

скандально знаменитой «зауми»[65]), и искусственно пресечено все будет уже в 30-е годы. Последними здесь оказались Хармс и ОБЭРИУты[66]. На Западе подобные практики активно внедряли дадаисты и сюрреалисты, затем они активно вошли в литературу «потока сознания» и театр абсурда. Одно из первых обоснований этому глобальному принципу современного искусства в одной формуле дал Андрей Белый, кстати, также одним из первых и начавший его осторожно применять в своем творчестве еще в первые годы нашего столетия. Не случайно в современном литературоведении его считают «отцом футуризма»[67] и предтечей «модернистского» романа, ставят в этом плане в один ряд с Джойсом[68]. Более подробно свою мистическую эстетику поэтического языка, способного помимо разума воздействовать на душу человека, он изложил в 1917 г. в трактатах «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» и «Глоссолалия»[69]. Здесь много внимания уделено звуковой стороне языковых символов, культурно-исторической этимологии и даже физиологии звуковых лингвистических символов, их ассоциативной семантике[70] , магии неологизмов и т. п. Эти теории непосредственно вырастали на базе собственных творческих экспериментов, как в поэзии, так и в романах «Петербург» и «Котик Летаев». Все это позволило, в частнгсти, Ю. М. Лотману прийти к выводу о «поэтическом языке высокого косноязычия» Белого как о форме поиска «другого языка», наиболее полно выражающего суть его духовно-поэтических исканий — одновременно в роли пророка и толкователя своих же пророчеств[71].

Провидчески ощущая надвигающийся кризис культуры, о чем он не забывает регулярно напоминать читателям, Белый — не пессимист. Он уповает на великое значение новой символической поэзии, символического искусства в деле созидания новой культуры. «Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающей над нами. Мы еще живы — но мы живы потому, что держимся за слова. Игра словами — признак молодости; из-под пыли обломков разваливающейся культуры мы призываем и заклинаем звуками слов. Мы знаем, что это — единственное наследство, которое пригодится детям... Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива.

Мы — живы» (1, 243-244)[72].

Мы живы благодаря бессмертию художественных символов. Именно о них и их созидательной энергии часто и настойчиво, хотя и не всегда вразумительно (на то он и поэт, утверждающий «бесцельную игру словами»), говорит нам Андрей Белый. Правда, он не чурается иногда и точных дефиниций. В частности, *художественный символ* он определяет через понятие *символического образа*, к которому приходит от выявления трех смысловых уровней символа, от «трехсмысленного смысла его: 1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заведомы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он — живая цельность переживаемого содержания сознания» (1, 171). Вот этот символический образ («как единство переживания»),

данный «в средствах изобразительности», т. е. реализованный в материале искусства, Белый и называет *художественным символом* (1, 137)[73]. Символический же образ в нашей душе он предлагает называть «символическим образом переживания». Этот образ стоит уже ближе к религиозному символизму, полагает Белый, чем к эстетическому; включен в сферу религиозного опыта. Он не является художественным символом, подчеркивает Белый, но входит в него в процессе творчества. На этом основании он делает вывод, что художественное творчество обусловлено творчеством религиозным (1, 137-138).

Единство изобразительных средств Белый называет *стилем*. «*Художественный символ* не есть это единство, хотя и оно входит в него» (1, 138). При этом он подчеркивает, что символ не является ни аллегорией, ни эмблемой. Последнюю он дефинирует как определение символа «в терминах познания» (там же).

В поздний антропософский период своей деятельности Белый будет неоднократно возвращаться к попыткам осмысления и определения символа под самыми разными углами зрения. При этом чаще на первый план здесь начинает выступать религиозная ипостась символа, осмысленная им в неохристианском антропософском духе. Вспоминая о своих духовно-религиозных переживаниях с детских лет до зрелого возраста, он, предвосхищая игровую теорию культуры Йохана Хейзинги[74], настаивает на своем «игровом подходе к христианству», утверждая при этом, что *играл* он *всерьез* (3, 423). И *играл* он символами, в том числе христианскими, в которых видел «особый род символов, отличающихся чистотой и благородством». Евангельские символы представлялись ему особенно «прозрачными»; в них как бы втягивались его моральные и художественные впечатления. И если многие другие символы часто «раскалывались» для него на их этическую и эстетическую компоненты, то религиозные символы обладали удивительной целостностью; в них «*краски* и *свет* соединялись в прозрачность блеска» (3, 423). Именно эти символы, как мы увидим далее, постоянно приводили Белого к осознанию теургического характера символа и символизма в целом; за подобными символами усматривал он какое-то смутное, но грандиозное будущее культуры. «... Мой *«символ»* и означал: действительность еще не данную, но загаданную в реализации истинного и должного познавательного акта» (3, 487).

В духе астрального геометризма антропософии[75] он пытается даже осмыслить символ как *третье* глубинное измерение *догмата* (в общем смысле, не только религиозного): «... в символе догмат — не круг, а спиралью построенный конус вращения; линия эволюции в конусе *догмато-символа* есть из единственной первоположенной точки растущая плоскость кругов и фигур, в круги вписанных..; все точки всех линий кругов и окружностей, перетекая во времени, пухнут; в первона'альной вершине растущего конуса — соединение мига Вечности; свет наполняет весь конус; и гонит, и ширит, вращаясь, бегущий, растущий, вскрываемый догмат: в воплощениях времени. Символизм — глубина догматизма; и — рост догматических истин» (3, 292). В этой почти заговорно-бессмысленной (хотя и логически строго продуманной и сопровождающейся графическим чертежом) экстатической теории русского по-

клонника антропософии, только что вышедшего из очередного медитативного транса, заключена та удивительная магия слов (его поэтическая глоссолалия), о которой часто говорит теоретик Белый и которой прекрасно умеет пользоваться Белый-практик. Ее кажущаяся бессмысленность содержит ключ по меньшей мере к огромному миру искусства геометрических абстракций, который на практике был реализован русским (да и западным) авангардом в кубизме, футуризме, кубофутуризме, супрематизме, лучизме, кинетизме и т. п. Трудно сказать, сознавал ли это сам Белый, но в подобных его теориях-заклинаниях мы прозреваем вдруг те глубинные духовные основания, на которых внесознательно строили свою творчески-художественную практику многие авангардисты начала XX столетия.

Возвращаясь ко времени издания «Символизма», «Луга зеленого» и «Арабесок», т. е. в 10-е годы — периоду относительно простых и ясных дефиниций, перейдем к более детальному рассмотрению двух других сфер символизма: собственно *символизма* и *символизации*. Здесь тоже нет столь желанной одномерному мышлению прагматизма однозначности понимания, но просматриваются некие полисемантичные закономерности, знаменующие многомерные пространства символического сознания. Стремясь «в двух словах охарактеризовать терминологическую разницу» понятий *символизма* и *символизации*, Белый пытается развести два смысла самого термина «символизм»: с одной сторны, как мы уже видели, он обозначает им самую символистскую *теорию* (см., в частности: 3, 435), а с другой — понимает под ним сферу *творчества*: «Теория символизма по отношению к искусству и религии есть теория творчества; таково ее более частное определение; *символизм же есть само творчество*» (1, 138).

При этом сфера творчества представляется Белому разделяющейся на ряд иерархических «зон». Примитивную зону являет собой символический образ переживаний, когда творчество заключается в некоем единстве ритмизованных движений в первобытном хаосе чувств. Более сложный символ, художественный, возникает, когда символический образ переживаний выносится из души и воплощается в каком-либо «материале изобразительности». Еще более сложное «единство» составляет символ религиозный — как стремление «оживить» символ, заставив его говорить «языком человеческих поступков». Это достигается тем, что сам художник и его окружающие становятся «художественной формой», сами формы поведения людей превращаются в форму художественного творчества, образуя феномен религии. И, наконец, «религиозный символ, т. е. прекрасная жизнь человека, взятая как норма человеческого поведения, превращает единство человеческой природы в двуединый образ Богочеловека; так восходим мы к творчеству теургическому» (1, 139).

«Рациональная» мысль с трудом продирается через эти внешне вроде бы ясные, но символически многосмысленные, или субъективносмысленные, построения. Своеобразное субъективное понимание религии, художества, Богочеловека, формы и содержания Белым не дает ключа к однозначности толкований частностей. Это не мешает тем не менее увидеть общую тенденцию русского символиста к выявлению

уровней, или зон, человеческого творчества по их аксиологической высоте: «Примитивное, художественное, религиозное и теургическое творчество суть этапы все того же (т. е. символического. — *В.Б.*) творчества; *определяя творчество с точки зрения единства, мы называем его символизмом;* определяя ту или иную зону этого творчества, мы называем такую зону символизацией.

Итак.

Символ дается в символизме.
Символизм дается в символизациях.
Символизация дается в ряде символических образов.
Символ не понятие, как и символизм не понятие.
Символ не метод, как и символизм не метод» (1, 139).

«Здесь мы остановимся...», — переводит дух Белый в начале следующего параграфа. Действительно, не мешает остановиться и поразмыслить...

Глубинный, надрациональный смысл «теории» Андрея Белого, в этом нас убеждают уже многие приведенные здесь примеры, состоит в ее принципиальной многосмысленности и формальмально-логической неоднозначности, многослойности. *Полисемия* — основа его художественного мышления и теоретических рассуждений. Может быть, именно поэтому он так и не собрался изложить свою «теорию» символизма в виде целостного строго выстроенного учения, хотя и постоянно декларировал свои намерения сделать это. Однако, как художник, он столь же постоянно ощущал принципиальную невозможность подобной дискурсивной вивисекции по существу иррационального сознания «врожденного» символиста. «Мысль изреченная есть ложь». А под «мыслью» здесь понималась не философская или теоретическая мысль, а некое неформализуемое в слове состояние сознания, трудно уловимое для разума (и тем более — рассудка).

В своих многочисленных «теоретических», будто бы теоретических, как бы теоретических статьях и докладах, — сегодня мы сказали бы, используя модный жаргон постмодернистов, *симулакрах* теории, — Белый оставался прежде всего поэтом, поэтом-символистом[76]. Отсюда заведомая обреченность на неудачу попыток реконструкции из теоретического наследия Белого некой одномерной «теории» символизма. Оптимальный вариант проникновения в нее: просто читать тексты Белого и пытаться вжиться в них. Единственное, что остается в таком случае современному исследователю, — это интуитивно-аналитическое проникновение в духовный мир Белого с последующим написанием текстов, на современном уровне выражающих опыт этого проникновения.

Обозначив однажды *символизм* (в отличие от *символизации*) как *теорию* и громогласно объявив, что такая теория уже существует в его голове, один из главных теоретиков символизма заявляет, что она еще не написана и, более того, — «пока теория символизма (а значит, и сам символизм как теория. — *В.Б.*) вся еще в будущем» (1, 275). Только в 1928 г. в своей творческой автобиографии Белый изложит конспект те-

ории, существовавшей, как он утверждал, в его замысле еще в 1907-1910 гг. и распыленной по 65 статьям трех символистских сборников. Этим и завершится его осмысление символизма в качестве чистой теории, ибо уже на раннем этапе творчества он пришел к своеобразному пансимволизму, который никак не позволял ему замкнуть символизм в броню того, что понималось тогда под *теорией.*

Усиленно штудируя в юности крупнейших философов от Платона и Аристотеля до Канта, неокантианцев и современных ему мыслителей различных направлений, а также многие научные теории своего времени, Белый пришел к выводу, что основу любой теоретической философии составляет миропонимание, или мировоззрение, смысл которого может быть понят как *ценность,* т. е. как аксиологический феномен. Мировоззрение тогда представляется живым *творчеством*, а теоретическая философия оказывается лишь[77] его *символическим* выражением на вербальном уровне. Все философские системы предстают тогда как «способы символизировать мир ценного» в строгих философемах. Истинный символист чувствует себя свободно в мире этих символов, ибо понимает, что за внешним покровом философем скрыто глубинное знание. Суть эзотерики символизма — «приоткрыть, показать», смотреть не на буквальный философский вывод, «а *мимо вывода, сквозь вывод*». Только в этом случае возможна истинная «теория познания», которая «освобождает от философии» и выводит в сферу жизненного творчества — это истинный *символизм* (1, 72; 79).

Кажется, что уроки подобного понимания философского текста (да и любого текста вообще) хорошо усвоила современная философия постмодернизма, хотя и несколько в ином плане и ключе, чем они были преподаны Белым, — постмодернистами отброшена духовная аура символизма. Современная новейшая философия смотрит скорее не в духовную глубь текста, а в стороны — на его «края», «поля», утилитарный психофизиологический контекст его появления. Но все-таки *не* в *сам* текст!

Смысл символизма как теории в *эстетике* Белый видит в том, что символисты «осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не в известном смысле, и что эстетика единственно опирается на символизм и из него делает все свои выводы; все же прочее — несущественно. А между прочим это *«все прочее»* и считалось истинными критериями оценки литературных произведений» (1, 268). Таким образом, смысл символизма как теории заключается, согласно главным интенциям Белого, в том, что он не столько предлагает нам какие-то принципиально новые теории, сколько перемещает акценты и установки в уже наработанных культурой теориях (философии и эстетике особенно) в направлении более пристального всматривания в сущность описываемых ими феноменов; от видимых теоретических форм двигаться в их глубину — *сквозь* них вглубь. В этом случае философия Аристотеля оказывается лишь символической структурой, со-крывающей идеи платонизма, а поэзия Данте, Пушкина или Гёте — способом проникновения в духовные миры, не имеющим ничего общего с внешне описанными явлениями.

В своей полисемии понимания символизма Белый, как мы неоднок-

ратно убеждались, на одно из первых мест ставит тождество символизма с творчеством, и с художественным творчеством (= с искусством) прежде всего. Иного вряд ли и можно ожидать от большого поэта. В этом случае он часто говорит о *символизации*, хотя точного разграничения семантики терминов не придерживается. И даже регулярнее употребляет термин *символизм* именно применительно к искусству.

«Искусство есть символизация ценностей в образах действительности». Характер отношения к символизируемым ценностям и способ символизации определяет, по Белому, «разнообразие форм символизма» (2, 245). Под способами символизации в искусстве Белый понимает в первую очередь основные творческие методы, или, как он называет их, — «школы»: романтизм, классицизм, реализм и символизм как школа. Таким образом, применительно к художественному символизму он раскрывает два значения этого понятия — узкое — символизм как художественная школа (или направление), — и широкое — символизм как творческий *метод* любого искусства. «Символизм в широком смысле не есть школа в искусстве. Символизм — это и есть искусство». В этом плане бессмысленным представляется ему противопоставление реализма символизму, ибо реализм (как школа) является лишь одной из конкретных форм реализации символизма как творческого метода искусства в целом (2, 240). Суть же *художественного символизма* состоит в том, что это — «метод выражения переживаний в образах» (2, 33; 67); «способ выражения», который осуществляется «в свободе отношения к образам видимости как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта» (1, 152). Художник остается свободным в выборе образов видимой действительности как материала для выражения, в свободе их изменения и насыщения своими переживаниями; он свободен в обращении с выразительно-изобразительным материалом, но при этом остается *верным действительности*, вызвавшей переживание, ставшей предметом его внутреннего опыта, т. е. более истинной действительности, чем та, которая дана нам в результате чувственного опыта восприятия внешнего мира.

В своей символистской эстетике Белый различает как minimum три содержательных компонента искусства: *сущность*, *смысл* и *форму* проявления смысла. «Вопрос о сущности искусства остается неразрешимым», — констатирует он и здесь же в духе полисемии и символистского алогизма мышления дает определение: «*Сущность* искусства есть открывающееся посредством той или иной эстетической формы безусловное начало» (1, 147). Таким образом, понимание сущности искусства Белым вполне определенно. «Неразрешимым» для него в этой дефиниции остается фактически само содержание этой сущности — «безусловное начало», которое, что следует из контекста многих текстов Белого, вынесено им в запредельные сферы трансцендентного и час о почти сливается с понятиями божества, «иглы» Единого Плотина, которая (см. ниже об этом символическом образе Белого) венчает собор европейской культуры, или даже христианского Бога. Отсюда очевидное для Белого выведение искусства из религии.

«Смысл искусства есть проявление в целях этого начала» (1, 147), т.е. Белый непосредственно связывает смысл с принципиальной *целе-*

сообразностью искусства, которая начинается в чисто эстетической сфере (кантовское *целесообразное без цели*) — соотношения и организации форм творчества — и в конце концов выводит за пределы искусства в самую жизнь: окончательная цель искусства — это «искусство жить» (2, 44; 195; 200 ff). «Смысл искусства — пересоздать природу нашей личности» (1, 170).

Разнообразны исторические *формы* проявления этого смысла — в многообразии искусств, направлений, школ и т. п.

Возвращаясь к сущности и смыслу искусства, мы видим, что оба эти компонента в понимании Белого почти однозначно тяготеют к религиозной сфере. И если о *сущности* он, по определению, говорит мало, то на религиозном *смысле* искусства, как мы уже отчасти убедились, настаивает достаточно регулярно. Для него, как и для Вяч.Иванова, бесспорно религиозное происхождение искусства. Его секуляризацию в Новое время он, как и многие представители русской культуры начала века, рассматривал как временное явление, отнюдь не способствовавшее повышению его ценности. Символизм же собственно и должен, по убеждению Белого, напомнить искусству о его истоках, истинной сущности и вернуть искусство в сферу религиозной деятельности по преображению жизни (привести к теургии).

Белый не устает констатировать и подчеркивать, что именно символизм открыл теснейшую связь искусства с религией и отныне убедительно доказано, что «область религиозного творчества близко соприкасается с искусством» (1, 142); что «именно в форме творческих символизаций происходит совпадение искусства с религией» (1, 100); что традиционное искусство обладает «религиозной сущностью» и «религиозный смысл искусства эзотеричен: содержание искусства здесь — содержание преображенной жизни. К такой жизни искусство зовет» (1, 170); что в Новое время в период господства науки и философии «сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества» (1, 267); что искусство — «кратчайший путь к религии» (1, 380) и т. д. и т. п. Поэтому символизм, даже художественный, даже как творческий метод искусства, — выше искусства в узком новоевропейском смысле слова. Взятый со стороны формы, он ничем не отличается «от приемов вечного искусства»; взятый со стороны содержания, он уходит своими корнями в древнюю или восточную мистику, а в целом является неким единством того и другого — формы и содержания, искусства и мистики, искусства и религии (1, 54; 142; 165). «Новизна» того искусства, которое мы называем сегодня собственно символизмом, — «в подавляющем обилии старого»: древней и средневековой, восточной и западной мистики (1, 55; 142-143). Все прошлое разом вошло в современное искусство, убежден Белый. «...Мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас. Это потому, что стоим мы перед великим будущим» (1, 143). Пафос «великого будущего»[78], характерный и для других символистов, а также для многих представителей русского авангарда и «религиозного ренессанса» начала нашего столетия, определялся во многом именно как-то по-новому открытой и переосмысленной религиозной установкой, осознанием религиозных основ культуры. В канун безудержного взрыва анти-

религиозного научно-технического прогресса, какой-то научно-технологически-потребительской вакханалии XX столетия представители «серебряного века» видят (в этом были едины и Белый, и Кандинский, и Флоренский) некие грандиозные перспективы развития духовной культуры во многом на путях нового единения искусства и религии (традиционной или по-новому понятой — в данном случае не столь существенно).

Господствующий во второй половине XX столетия в евроамериканской культуре (в последние десятилетия к ней энергично присоединилась и Россия) постмодернизм тоже может не без гордости заявить (и заявляет), что в нем смешались, всплыли и причудливо переплелись все культуры и искусства прошлого (в значительно большей мере и степени и с большей свободой и фантазией, чем в символизме, естественно). Однако пафос грядущего духовного возрождения культуры символистов сменился в постмодернизме всеразъедающей иронией или осознанно безразличной к будущему игрой эстетствующего сознания всеми формами предшествующих культур и искусств. Век (как и Культура в целом) состарился и забыл о своих юношеских мечтах и грезах.

Белый и Вяч. Иванов едины в разделении символизма на *реалистический* и *идеалистический*, и понимают они это разделение практически одинаково. Для Белого две формы символизма олицетворяются символами Гелиоса, высвечивающего сущности вещей в их видимой явленности, и Орфея, вызывающего в мир действительности фантастические призраки, не данные в самой природе, но поющие голосом «вечного» (см.: 1, 262-264; 161-163). При этом Белый менее ригористичен по отношению к идеалистическому символизму, чем Иванов. Отдавая предпочтение реалистическому символизму, он полагает, что обе разновидности имеют религиозный смысл и равное право на существование (1, 163). В небольшой статейке «Realiora» (1908) — отклике на доклад Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» — Белый не столько по существу полемизирует со своим коллегой, сколько пытается показать, что идеи, сформулированные (более строго и четко. — *В.Б.*) Ивановым, высказывались неоднократно и нашим полемистом еще в 1904-1905 гг. (см.: 2, 286 ff).

Фактически едины Белый и Иванов и в понимании общего и различного у западных и русских символистов, хотя высказывали они эти суждения в несколько отличной (что типично для поэтов-символистов) форме. Белый, в частности, делает акцент на том, что и западный и русский символизм — религиозны по своему смыслу (1, 282-283). Однако русский символизм, взяв многое у западного, погрузился в народную (фольклорную) стихию, пережил ее в себе и осознал себя преображающей силой этой стихии. В этом плане вся русская литература от «Слова о полку Игореве» до Некрасова, Достоевского и новейших писателей представляется ему «сплошным призывом к преображению жизни», чего нет (или почти нет) в западной литературе XIX в. В этом плане и Пушкин, и Гоголь, и Некрасов, и Достоевский, и Толстой едины; они все — *проповедники*, а их великим прообразом, звучащим крайне современно, «альфой и омегой литературы русской» является «Слово» — «апокалипсис русского народа».

Все русские писатели, каждый по-своему, стремятся «сказать несказанное, выразить невыразимое», суть которого в своеобразной чаемой эсхатологии. «Религиозная жажда освобождения глубоко иррациональна в литературе русской» (1, 285), и к ее реализации осознанно стремится символизм. Западная литература старше русской, поэтому реальнее ее заслуги в области «технических завоеваний». Однако русская литература сильнее ее в проповеди. Проповедническое начало — стихия русской литературы. Между тем и многие западные символисты (Ницше, Ибсен, Уайльд, Метерлинк, Гамсун) «скинули маску, превратились в проповедников, проповедников иного, им неведомого совершенства: они несли культ личности в жизнь, культ музыки в поэзию, культ формы в литературу» (1, 292). Русские же символисты углубились в старую национальную литературу, по-новому ее переосмысливая, понимая многие прямые социальные тенденции ее в новом религиозно-преображающем свете. Западный символизм оказал сильное влияние на становление русского символизма — не отрицает очевидного Белый. Однако индивидуальное и универсальное у нас и на Западе понималось по-разному. Вот почему универсалист Достоевский, считает Белый, выражавший стремление целого народа, воспринимался Ницше, как индивидуалист, а «великий индивидуалист Ницше для целой группы русских символистов явился в свое время переходом к христианству. Без Ницше не возникла бы у нас проповедь неохристианства» (1, 295). Отчасти и поэтому западноевропейский символизм, «переброшенный в Россию, принял столь определенную, религиозно-мистическую окраску; а эта окраска неизменно приведет его к народу. И уже приводит: по-новому воскресает в нас народ; по-новому углубляем мы тенденциозность литературы русской» (там же). Современная русская литература идет с Запада на Восток, от личности — к народу, от культа литературной формы — к религии; в этом главный смысл и основная тенденция развития художественного символизма в России в понимании Андрея Белого; символизма, последовательно и настойчиво выходящего, вырывающегося *за* рамки традиционного искусства.

Символизм, по Белому, — это многомерный феноменальный мир духовно-материального бытия человека в модусе его пограничной ситуации *между* сущностью и явлениями; жизнью и смертью; будущим и прошлым. Современное, т. е. символическое, прежде всего, искусство (как квинтэссенция символизма) «обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека *(сверхчеловека* Ницше. — *В.Б.)*; и мы подслушиваем в себе смерть и разложение; мы — мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же — еще не рожденные к новой жизни; наша душа чревата будущим; вырождение и возрождение в ней борются» (2, 222). Символизм для Белого — это образ жизни и образ мышления на рубеже между жизнью и смертью культуры и человечества. Поэтому содержание символов нового искусства — или свет, «окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, разложение, смерть» (2, 222). Уже в начале столетия Белый провидел сущность основной духовно-художественной мифологемы всего последнего века нашего тысячелетия, обозначив ее емким понятием символизма.

Более того, для позднего Белого вся культура, по крайней мере средиземноморско-европейская с античных времен до современности, — это некий живой (почти готический по стройности и возвышенности) символический храм. Культура «символична всегда», ибо «существо символизма — строительство мира», притом «строительство» органическое, *естественное* оплотнение мыслительных структур надматериального бытия. Именно здесь, согласно Белому, проходит принципиальный водораздел между *культурой* и *цивилизацией*, а кризис современной культуры состоит в первую очередь в полном смешении этих понятий. Если культура — это *естественное* «оплотнение» «мыслесуществ» духовного объективного мира, то цивилизация — *искусственное* производство из феноменов культуры вторичных предметов, как правило, утилитарного потребления человека. Мысленный мир вливает нам в душу нечто, оживающее там в виде образа, который когда-то «выпадет», воплотится своей явной природой. Такова суть культуры. Образ «мыслесуществ» «есть символ; он мысленен, т. е. *жив*; мысль есть солнце живое, сияющее многообразием блесков, лучей иль... «умов», по выражению Ареопагита[79]; они — существа иерархической жизни: Архангелы, Ангелы, Власти, Начала, Господства, Престолы; все образы в нас (иль — культуры) суть плоти их жизни» (3, 289). Таким образом, к 1918 г. (когда была написана цитируемая здесь работа Белого «Кризис культуры») русский символист приходит как к само собой разумеющемуся осознанию *истока* своего (да и любого вообще в христианской культуре) символизма — теории символизма автора «Ареопагитик», легшей в основу всей последующей христианской культуры. В начале XX в., в частности и в теории Андрея Белого, но не только у него, христианская культура возвращается в каком-то смысле «на круги своя». Точнее — проходит очередной виток духовной спирали.

Цитируя далее трактат «О небесной иерархии» Ареопагита, Белый уже в теософском духе развивает его идеи применительно к культурологии. Символы, как воплощения небесных чинов, формируют природу души, чтобы затем с ее помощью образовать «иную природу: материки, на которых мы будем ходить, будут водными, после — воздушными». Мир «фантазии» онтологизируется. Культуры, отжившие в человеке, «разлагаются в мир природных предметов и мир отвлеченных понятий; последний, извне налагаясь на первый, преобразует его в мир изделий; культура — фантазийна; а фантазия — мысленна; цивилизация — фабрична всегда» (3, 289). Культура — инволютивна, в то время как цивилизация — эволютивна, но одномерна. Символ цивилизации — линия; в ней предельно сужен кругозор. Символ сущего — круг, однако воплощение сущего во времени ныне невозможно. В культуре, которую ожидает Белый в будущем, «мы увидим соединение *линий с кругами:* в *спираль символизма*» (там же). Таким образом, *символизм* в полном и окончательном своем воплощении, согласно одной из концепций Белого, — это грядущая более совершенная культура, которая должна возникнуть как некое единение современной культуры и цивилизации.

Здесь не место заниматься интересной символической культурософией Белого — она должна стать предметом специального научного рассмотрения. Однако я не могу удержаться, чтобы не привести один

культурософский и почти поэтический текст теоретика русского символизма, из которого даже без специального комментария видна духовная суть и ориентация его культуросимволизма. Перед нами оригинальная русская символистская модификация неоплатонически-христианской сущности европейской культуры.

«Парадоксально сказать: из Плотина течет величавая форма позднейших соборов; здесь арки и дуги суть струи: источника музыки; где-то там, на вершинах Плотинова духа, «единое» мысли его, как игла, проколола Платоново небо идеи; в отверстие мысли, свергаясь, протек прямо в кровь человека: экстаз интуиции; в за-экстазной дали открывалось «Видение» *Павла. И школа Павла в Афинах запечатлела градацию низлетающих струй Божества; в описании ангельских иерархий*; это все, ниспадая на нас, оживает, кипит в ярко-пламенном Августиновом сердце; оплотневает рассудком (схоластикой), массивами камня: соборами, готикой*[80].

Если бы философеме Плотина дать плоть из камней, перед нами б восстал собор Страсбурга; то, что еще не остыло (в рассудке и в камне), то вытекло из готической формы — хоралом и фугою; и продолжало струей прорываться сквозь кровь человека.

Из Баха повытекла музыка; в Бахе вспоен весь Бетховен.

Струей мусикийской истек живописный источник из первого века; его отложения суть государство и церковь: — он сам отложился «культурой».

Культура — зеленая поросль над струйкою религиозного нового импульса. И этот импульс — Христов» (3, 270).

Имеющий уши слышать, да слышит... Ибо перед нами — духовная музыка... «Музыка идеально выражает символ, — утверждает Белый. — Символ поэтому всегда музыкален» (2, 207). Культура в ее историческом развитии представляется Белому бесконечно длящейся и вознося-щейся к небу музыкально-архитектурной (специально — готической) симфонией. И творчество его все пронизано музыкой — от раннего жанра поэтически-прозаических произведений, точно названных им самим *симфониями,* через его поэзию до музыкальных эпосов (сознания и культуры) — «Петербурга», «Котика Летаева», «Масок»[81]. Именно на музыкальной волне своего творчества (как истинно символистского) Белый выше всего возносится к запредельным мирам, доступным в большей мере религии, чем искусству.

И для Белого символизм, как мы неоднократно убеждались, теснейшим образом связан с религией, религиозным сознанием, религиозной культурой, как в историческом плане, так и в эсхатологическом. Религия, в его понимании, — «система последовательно развертываемых символов» (2, 208); и даже само религиозное *откровение* «есть система правильно развертываемых символов», ибо символ, по Белому, — «окно в Вечность» (2, 212), с которой религия обычно бывает почти на «ты». А его собственный символизм, понимаемый им «как стройная теория знания и творчества» (которой он так никогда и не прописал), рассмат-

* Дионисий Ареопагит. — прим. Андрея Белого

ривался им как «символ веры и знания новой эпохи, обнимающей, может быть, столетия будущего» (3, 456).

Все устремления русского символиста, весь пафос его поэтического творчества, теоретических изысканий и жизненный путь, как поиск способов совершенствования индивидуального сознания, были ориентированы на это «лучшее» будущее. Эсхатологизм и футурологический оптимизм в среде символистов особенно характерны именно для Белого. Понятен в этом плане и путь его духовного движения: Ницше, «Откровение» Иоанна, русское народное христианство (полуязыческого окраса), социальная тенденциозность русской демократической литературы XIX в. вплоть до принятия революционного пафоса, утонченный мистицизм западных символистов, теософия и антропософия Штейнера. Все это, хотя и по-разному, но неумолимо ориентировало его личное понимание символизма не только в качестве направления в искусстве («школы»), творческого метода или даже миропонимания, но и в конечном счете — как действенной силы и энергии грядущего преобразования мира и человека, их преображения в более высокий статус бытия. Эта высшая цель символизма обозначалась им, как и другими символистами, термином *теургии*.

Ницше и Ибсен в 1905-1910-е гг. стали для Белого главными предвестниками чаемой им теургии; подлинными революционерами жизни. Они наметили идеалы, показали пути реализации мечты о преображении жизни. Однако для достижения этого, убежден русский символист, мы должны преобразиться сами, порвав со всеми старыми предрассудками и формами и способами жизни. Мы должны подложить динамит под старую историю во имя абсолютных ценностей, «еще не раскрытых сознанием, — вот страшный вывод из лирики Ницше и драмы Ибсена. Взорваться со своим веком для стремления к подлинной действительности — единственное средство не погибнуть» (2, 161). Ницше без Ибсена — голова без туловища и обратно, вместе они — живой организм, но безглазый. Кто-то третий должен дать ему зрение, соединить окончательно. Это зрение — *религиозное видение*. И оно — у евангелиста Иоанна, которого очень любит Белый, ибо в симбиозе Ницше-Ибсен-Иоанн видит реальный выход к новой «преображающей религии», в которой «символика становится *воплощением*, символизм — *теургией*» (2, 194).

В мудрости Ницше Белый усматривает «стремление к теургии»; многие места этой мудрости, считает он, «сквозят теургизмом» (2, 218-219). Однако суть теургии, считает он, наиболее четко сформулировал Вл. Соловьев, и Белый, как и другие русские символисты, придерживается его понимания. В интерпретации русского поэта оно звучит так: «Соединение вершин символизма как искусства с мистикой Владимир Соловьев определил особым термином. Термин этот — теургия» (2, 218). Христианская основа определенно довлеет в этом «соединении» у Белого, ибо внутренним двигателем его он считает господа, который (он дважды ссылается на Левит. 26, 12) вселяется в теургов. «Теургия — вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы». И если в художественном символизме мы имеем первую попытку показать вечное в преходящем мире, то в теургии — начало конца этого символизма. «Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем

преображения воскресшей личности. Личность — храм Божий, в который вселяется Господь» (2, 219).

Теургия поэтому — та цель, к которой собственно, согласно Белому, устремлена культура в своем историческом развитии и искусство, как ее часть, и символизм — тем более как высшее достижение искусства и мост от него к реальной действительности. Человеческое творчество на высшем его этапе состоит из трех восходящих «актов», в терминологии русского символиста. Первый акт — это создание мира искусств. Второй — «созидание себя по образу и подобию мира», т. е. совершенствование самого себя, которое происходит в острой борьбе со своим косным «я», со «стражем порога», который не пускает личность в царство свободы. Здесь происходит трагический разлад личности с самой собой, уход художника из искусства. Отсюда становится понятным сожжение «Мертвых душ» Гоголем, сумасшествие Ницше (а в другом месте Белый упомянет с почтением и о безумии Врубеля), «глухое молчание Толстого». И третий акт (грядущий) — вступление личностей в царство свободы и «новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас тайно вписанных Духом» (2, 465). Этот последний акт и соответствует, в понимании Белого, уровню теургического творчества (= бытия), основанного на духовной инспирации свыше.

В другом месте он описывает его как слияние природного «я» художника с самим творчеством, когда его жизнь становится «художественной», т. е. творчески одухотворенным бытием, а сам он являет собой *«слово, ставшее плотью»*. Свершается «пресуществление искусства в религию жизни» (1, 265). В теургии, как высшей форме человеческого творчества, ознаменованного схождением в душу теурга высшего духовного начала, красота сливается с нравственностью в неделимое единство (2, 172), и здесь уже не приходится различать этику, эстетику, религию или познание. Все сливается в единое *творчество* — созидание новой жизни и нового человека (и человечества) на исключительно идеальных духовных основаниях всеединого первозданного бытия. Образы и события Священной истории служили своего рода парадигмами для теургического опыта самого Белого. В поздней автобиографии он вспоминал, что в дотеософский период термин *теургия* означал для него «творческое заново переплавление материалов и образов религиозной истории в нечто, имманентное мне, сквозь меня прорастающее; «Теургия», как *«богоделание»*; говоря более внешне, — мифотворчество» (3, 423).

Символизм, таким образом, в понимании Белого, — это творческий путь к грядущему преобразованию и даже «преображению» человека, человечества, жизни общества в более совершенные состояния на основе импульсов духовной энергии и духовных парадигм, получаемых достигшими высших ступеней духовного развития символистов=теургов из высших духовных сфер бытия. Отсюда полное переосмысление Белым и русскими символистами его поколения русской демократически ориентированной литературы XIX в. В критике русскими писателями социальной действительности, в их призывах к демократическим и революционным преобразованиям общества символисты усматривали нечто близкое и к своему отношению к реалиям русского общества. Отсюда их пози-

тивная оценка революционных и бунтарских движений в России. В них Белый и Блок, например, усматривали начала теургического преобразования общества, социальный и пока безрелигиозный толчок к последующим духовно-социальным преобразованиям космического масштаба. Другой вопрос, что реальность русских революций очень скоро привела их к осознанию утопичности этих надежд и чаяний.

Белый осознает иллюзорность своих мечтаний о социальных коммунах, мистериальных действах, которые, как он полагал в юности, должны были бы стать основой для теургического «претворения» жизни и человека. Однако, у него до конца дней сохранится главное — собственно творческое и жизненное credo — *символизм вскрыл смысл человеческой истории и культуры как телеологического стремления к воплощению трансцендентного Символа в реальной жизни.* Сие возможно только на путях теургической символизации, и «нормой» этой символизации, или теургии, как высшего этапа созидания жизни является «Лик Символа» (1, 112). Задача теургов: максимально приблизить реальную жизнь к этой «норме», что возможно только на по-новому понятой религиозной (и именно христианской) основе. Лик Символа — это «Лик самого божества; Символ дает свою эмблему в Лике и Имени Бога Живого; в теургии этот лик есть эмблема ценности». Лик Логоса — это мужская стихия творчества и ею предопределяется и «женственная стихия» религиозного и эстетического творчества, которая символизируется образом «Вечной Женственности, Софии или Царства Небесного» (1, 116).

Белый, как и многие другие символисты, приходит здесь фактически на путь *софиологии*, проложенный Вл. Соловьевым и активно проторенный несколько позже П. Флоренским и особенно С. Булгаковым. Софиология превратилась у них, как мы видели, в целую систему неоправославной эстетики. Символисты более активно реализовали ее в своем поэтическом творчестве. «Стихи о Прекрасной Даме» Блока или «Кубок метелей» Белого — яркие подтверждения этого. Здесь и важнейшая категория христианской религиозной жизни *любовь* вполне естественно и органично включается в теургическую сферу. Какое же высшее творчество без эроса?

«Теургическое созидание приобщает любви. Мы начинаем любить явление, видя его идею. Мы начинаем любить мир идеальной любовью» (2, 117). Белый напоминает слова ап. Павла о любви (1Кор 13,3) и переходит к теургическому эросу. Любовь — «преобразовательна, символична. Символическая любовь переносит в Вечность точку ее приложения. Воплощение вечности есть теургия. Любовь теургична по существу. Следовательно, в ней мистика. Организация любви религиозна» (2, 117). Религиозный, т. е. сакрально-мистический, и катартический характер теургии подчеркивается у Белого и ее непосредственной связью с важнейшим религиозным феноменом — молитвой. Почти повторяя средневековых аскетов в их определении сущности молитвы, Белый утверждает, что молитва (особенно слезная) очищает наше духовное зрение: «Ослепительный блеск идеального после пролитых слез. Молитва — условие, переплавляющее скорбь в радость». И поэтому именно «в молитве вершины искусства соединяются с мистикой. Соединение мистики с искусством есть теургия» (2, 117).

Теургический принцип в художественном творчестве Белый, может быть, сам того еще тогда до конца не сознавая, наиболее ярко воплотил в 4-й симфонии «Кубок метелей». В авторском предисловии к ней он писал: «В предлагаемой «Симфонии» я хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха, как предощущали ее и раньше Платон, Гёте, Данте, — священной любви. Если и возможно в будущем новое религиозное сознание, то путь к нему — только через любовь»[82].

И эта «Симфония» действительно является уникальной Симфонией Любви в ее теургическом, выше описанном ракурсе; может быть, одним из лучших произведений Белого, да и всего русского символизма, в этом плане. Хотя в ней и ощущаются еще некоторые художественные провалы и какие-то шероховатости, но целое — все-таки грандиозно.

В основе сюжета — тривиальнейший любовный *четырехугольник*: юная красавица Светлова, ее муж — толстый инженер, ее идеальный возлюбленный — Адам Петрович и влюбенный в нее же старик генерал Светозаров. Эти персонажи-символы вовлечены мистической зимней вьюгой в некое космогоническое движение в пространстве христианского универсума, в котором находится достаточно места и некой поэтической мистике и ясновидению, и элементам городского быта и сельского летнего пейзажа, и фантасмагории какого-то монастыря, в котором Светлова после дуэли и смерти (или = безумия после ранения на дуэли) Адама Петровича оказывается игуменьей (и молодой красавицей-ведьмой почти одновременно <— неким прообразом Маргариты Михаила Булгакова>, носительницей земного и небесного эросов в их антиномическом единстве), и элементам и образам русского полуязыческого фольклора. Эсхатология небесного Эроса — великой космической любви господствует здесь над апокалиптическими мотивами; в конце концов «Синева Господня победила время». И смертельно пораженное крестом и Христом время извивающимися кольцами золотистого змея-дракона-епископа осыпалось в небытие. Нужен ли в этой симфонии сюжет (дань оперному началу, что ли, и изобразительной традиции реалистической литературы?), даже не очень ясно. Может быть, без него симфония была бы сильнее? Хотя, кажется, нужен — как некий внешний уровень музыкально-символического мышления, от которого надо оттолкнуться, чтобы нырять в глубину (или возноситься в вышину) символического космоса. Он одновременно и приземляет симфонию, и дает возможность уловить некую дистанцию между мирами символизируемого и символизирующего; он же позволяет и возникнуть некой легкой ауре иронического отношения к описываемому (то, что Вл. Соловьев, говоря о своей поэме «Три свидания», обозначал, как шутливая форма, что ли?), отдать дань своему в целом материалистически-позитивистскому времени, что уже в наше время обернулось более сильной и подчеркнутой иронией ко всему и вся в постмодернизме наших дней.

Космотеургический эрос у Белого *софиен*. Вполне осознанно он с большим художественным тактом и духовным подъемом показал это и

в своей поэме зрелого периода «Первое свиданье» (1921) — сокровенном поэтическом отклике на «Три свидания» Вл. Соловьева. Приведу только один пример из этой поэмы:

Так из блистающих лазурей
Глазами полными огня*,
Ты запевающею бурей
Забриллиантилась — в меня:
Из вышины — разгулы света;
Из глубины — пахнуло тьмой;
И я был взят из молний лета
До ужаса — Тобой: Самой.[83]

Возведя здесь вроде бы конкретную «даму сердца» Надежду Львовну Зарину (символическое именование своей первой мистической «любви» — М. Морозовой) до уровня символа Софии, Белый системой художественных образов в который раз утверждает эстетическую актуальность символизма и убедительно показывает, что жизненную силу его составляют символы *Софии* и *любви*. И в раннем творчестве — в Симфониях (особенно — в 4-й), и в поздней поэме.

Воспеваемая им *любовь* — это платоническая любовь к Софии, но часто — и любовь Софии ко Христу, Божественной Невесты Церкви к своему господину — Господу; и, обратно, любовь Господа к Софии, Своей Премудрости, любовь Христа к Своей Церкви. Это та любовь, в духе которой св. Григорий Нисский толковал «Песнь песней»[84], о чем Белый вряд ли знал наверняка, но к пониманию чего его привела вся атмосфера софиолого-эротических интуиций «серебряного века». Здесь он, по-своему интерпретируя, активно опирается на Вл. Соловьева, который «с бессмертных высот платонизма и шеллингианства... увидел розовую улыбку Мировой Души (к слову сказать, у Соловьева она не такая уж и «розовая», а скорее — улыбка «Джоконды». — *В.Б.*). Он понял и сладость «Песни Песней», и знаменье "Жены, облеченной в солнце"» (1, 376). Эту Душу мира, которую Соловьев идентифицирует с Софией[85], Белый понимает как «совершенное человечество, вечно заключающееся в божественном существе Христа. Тут мистическая сущность церкви совмещена с образом вечной женственности, невесты Агнца. Тут Альфа и Омега истинной любви. Отношение Христа к церкви — жениха к невесте — бездонно-мировой символ. Всякую окончательную любовь этот символ высвечивает. Всякая любовь есть символ этого символа. Всякий символ в последней широте явит образ Жениха и Невесты. Звук трубы призывно раздается из *«Нового Иерусалима»*. Вершины всякого символа — о последнем, о конце всего» (2, 118).

Как мы уже имели возможность не раз убедиться, этот «конец всего» для Белого отнюдь не трагедия бытия, но — эсхатологическое упование на новое, более совершенное духовно-материальное бытие, спо-

* Строка Лемонтова «*С глазами полными лазурного огня*» перешла в тему Вл. Соловьева «Три свидания», откуда попала в сокращенном виде в мою поэму. — Примеч. Андрея Белого.

собствовать приближению которого и призван, по его убеждению, истинный символизм. Сущность символизма Белого, в отличие от собственно художественного символизма Бальмонта и Брюсова, достаточно точно сформулировал его современник Эллис: «... показать всю безграничность символизма во всех его универсальных устремлениях, сделать все возможные, крайние выводы из теории художественного творчества, как созерцания сущностей в явлениях, установить теоретически и практически все самые сложные связи символизма с чистой мистикой (вплоть до духовидения и теургии), современной научной философией и главными формами «нового религиозного сознания» — явилось миссией А. Белого»[86].

Рефлекия символизма. Эллис

В 1910 г. Эллис (Л. Л. Кобылинский), один из хорошо известных в то время символистов, издал книгу «Русские символисты», в которой попытался (и во многом успешно) в какой-то мере подвести итоги русскому символизму за прошедший период на примере исследования творчества трех крупнейших символистов: Бальмонта, Брюсова и Белого. Наряду с достаточно точным и до сих пор не утратившим своей научной значимости анализом творчества этих поэтов и характеристики их места и позиции в русском символизме, он показал и свое видение символизма в целом, в чем-то уточняя и проясняя уже выявленные здесь теоретические концепции и установки русских символистов.

Пальму первенства среди теоретиков символизма в целом Эллис отдает Стефану Малларме, замечая, что гениальную интуицию Бодлера о символе как *соответствии* он развил в законченную символическую теорию *аналогий* (22)[87]. Исходя из идеи синтеза науки, религии, понятой в духе экстатической мистики, и символической поэзии, Малларме представлял весь мир в виде *символической книги*, системы символов, созданных Богом и ведущей людей к Его постижению. Художника (символиста, в первую очередь) Малларме считал пророком и жрецом. Его задача — вчитываться в символический бесконечный трактат Вселенной и строить свою идеальную систему символов, выражающих его понимание вселенского символизма, ведущих к нему его читателей (зрителей). Отсюда *символ*, дефинирует Эллис, — это «обнаружение и видимое воплощение той вечной сущности, которую Малларме на своем полугегельянском языке называл «Raison centrale»». Объединив в единое целое метафизику, мистику и эстетику, Малларме видел смысл символизма, как высшей формы искусства, в создании особого *литургического* языка поэтических образов, с помощью которого удастся выразить аналогии между всеми вещами и явлениями бытия, восходящего к общему корню и истоку — Богу, и в конечном счете прийти к постижению Бога через систему символов (22-23). Это понимание символа и символизма главой французских символистов Эллис кладет в основу своих представлений, делая акцент именно на осознании символа как феномена, выявляющего аналогии и соответствия между самыми разными вещами и явлениями.

Символизм представляется Эллису совершенной формой *созерцания*, а «творческое созерцание» — «единственным методом познания живой сущности явлений» (27). Выводя таким образом символизм в сферу высшей гносеологии, русский символист вслед за своим французским кумиром утверждает, что познание «живой сущности явления» возможно только на недискурсивных путях художественного символизма, лежащего в основе любого настоящего искусства (см.: 8-10; 18), и в сфере чистой мистики — «созерцание в смысле непосредственного, мистического восприятия вещей потустороннего мира, которое вполне покрывается общепринятым понятием «откровения»». Низшим в этом плане оказывается философское созерцание — «интеллектуальное созерцание» (31).

Символический метод в искусстве является, по Эллису, высшей точкой «художественно-созерцательного постижения мира» (32); стремлением к «созерцанию безбрежности», которое наш теоретик видит, прежде всего, у К. Бальмонта (72). Центральной идей, управляющей лирикой В. Брюсова, его основным настроением является, по Эллису, «жажда ощутить до бесконечной меры потусторонний мир, слиться с сущностью всех явлений и коснуться таинственного средоточия вселенной» (165). Со ссылками на Брюсова Эллис подчеркивает, что главное значение символизма состоит в сознательном освобождении искусства от всяческих внешних и утилитарных задач и в возведении его сущности «к созерцательному постижению сущностей», к свободному устремлению «сквозь видимый мир в таинственный и бесконечный мир сверхчувственных сущностей» (139).

Почти дословно повторяя отцов Церкви и неоплатоников, с чьими текстами в оригинале он вряд ли был знаком, но, конечно, знал их идеи в интерпретации Вл. Соловьева и западных мистиков, Эллис констатирует, что для человека, который по своей природе принадлежит и к материальной, и к духовной сферам, одновременно «и вещь и дух, и феномен и ноумен во всей сложности сплетения форм проявленности», Вселенная неизбежно предстает «совокупностью вещей и бесконечным рядом ступеней мировой души». Чистая сфера духа доступна только бестелесным существам, вещи в своей материальной вещности существуют только для тех, «кто сам вещь»; все же промежуточные ступени между вещью и духом открыты для двойственных по своей природе существ, среди которых находится и человек (197). Многие из материально-духовных посредников создает сам человек для постижения с их помощью духовной сферы. К ним относится и вся сфера искусства, а символизм, как его высшая и тончайшая форма, в первую очередь, ибо он сознательно ориентирован на духовное созерцание. Символист обладает почти «нечеловечески-зорким и изощренным» взглядом, который проникает сквозь покровы явлений и прозревает «иной мир». Таинственная созерцательная способность символиста превращает всю Вселенную в бесконечную сеть соответствий и аналогий, в бесконечные ряды ступеней восхождений и нисхождений в мир абсолютной духовности и обратно.

Художественный символизм в совершенстве владеет методом «созерцательного постижения», обладает даром «напрягать эту жажду пос-

ледней тайны, это влечение к безбрежному до самой последней грани» (194). И жажда бесконечного в человеческой душе, особенной в утонченной душе символиста, сама бесконечна. Символизирующий дух, восходя по символическим ступеням познания (здесь опять нельзя не вспомнить об иерархическом символизме псевдо-Ареопагита, как о системе восхождения к Богу), «неизбежно развивает в себе влечение к постижению последнего символа, того Великого Символа, который является как бы символом всех символов, связывая и разрешая их, обусловливая и предопределяя. Великий Символ держит их собой, таинственно сам себя обусловливая.

Всякий символист знает это сжигающее стремление к постижению Великого Перво-символа; быть может, смутное мерцание Его и служит полусознательным мотивом к построению всех других символов» (194).

История духовной культуры в христианском ареале возвращается «на круги своя». После нескольких столетий секуляризации и увлечения естественными науками, позитивизмом и материализмом, на рубеже мощного скачка бездуховных цивилизационных процессов XX в., культура уже изнутри своей секуляризированной («свободно» развивавшейся вне церковного «диктата») части — светского искусства приходит к выводу существования абсолютного духовного Начала бытия, Первопричины мира, т. е. проще говоря, старого доброго Бога, которого в рамках новой художественной рефлексии, опосредованной классической немецкой философией, теперь называют Перво-символом, Великим Символом или просто Символом с большой буквы. Глубинная духовная суть от этого не меняется. Символизм ясно и осознанно в лице своих крупнейших представителей как на Западе, так и в России тяготеет к возврату в лоно традиционной религии, хотя и в силу культурно-исторических обстоятельств своего времени желал бы внести в нее некоторые свои символы, а точнее — обозначить по-новому традиционные символы.

При этом символисты хорошо сознают, что их символизм, т. е. *художественный* символизм, все-таки не религия и не предендует на ее роль и функции в культуре. Он по-своему ведет человека к той же цели, что и религия, не покушаясь на подмену ее или вытеснение. Эллис, в частности, понимает, что художественный символизм, отрывая душу от привязанности к чисто материальному миру и увлекая ее в бесконечные сферы духа, тем не менее не может вести ее в этом направлении до логического конца и как бы удерживает на полпути. В этом он видит принципиальный антиномизм символизма, его духовно-гносеологическую ограниченность. Открывая всюду таинственные соответствия между двумя мирами, выявляя тысячи нитей, связывающих их, художественный символизм, полагает Эллис, не может до бесконечности продолжать свои построения, не выходя за пределы собственно искусства; «всего ярче намекая на последнюю Тайну, говоря о Едином Первоисточнике, он утрачивает всякую почву, лишаясь опоры в растворенной им же реальной почве, в мире феноменов» (194).

Говоря другими словами, искусство в понимании Эллиса — это духовно-*материальный* феномен, в котором вещная, материальная составляющая — не досадный придаток, но фундамент, на котором только и

может существовать истинное произведение искусства. Символизм осознав, что главной целью искусства является возведение человека в духовные миры, поднялся до той грани, на которой он должен или совсем оторваться от материи, т. е. перестать быть искусством (превратившись, например, в религию или чистую мистику), или сознательно остановиться на пути восхождения к Перво-Символу, только *намекая* на него еще в конкретно-чувственных формах искусства. Эллис приводит схему из 11 основных «противоречий», или «антиномий» (как он их называет, хотя, строго говоря, они не являются антиномиями), любого художественного творческого процесса (см.: 195), которые проясняют механизм возникновения «предела» духовному восхождению на путях символического (=художественного) творчества. Их суть сводится к природе искусства: его чувственный, существующий во времени и пространстве материал не позволяет окончательно преодолеть себя в плане неискаженного выражения вневременной и внепространственной духовной сущности вещи. Эта двойственность искусства определяется двойственной природой самого человека.

Кроме материально-духовной сущности самого символа, определяемой тем, *что* он символизирует и *через что,* существенным для его понимания является и его принципиальная относительность — ориентация на субъект восприятия: «***как и для кого*** обнаруживается сущность» в символе. Это еще одно ощутимое ограничение художественного символизма (196). Символизируемое и символизирующее, с одной стороны, и объект и субъект символического акта — с другой, определяют границы символизма как художественного феномена. Эллис, как и Вяч. Иванов и Андрей Белый, подчеркивает соблазн символизма нарушить эти границы и выйти за рамки чистого созерцания в сферу «действия», или реального единения субъекта и объекта, слияния того, что искусство по природе своей разъединило в процессе исторического развития и даже противопоставило друг другу. Самого Эллиса символизм интересует в основном как художественное явление, однако как проницательный аналитик он вынужден признать, что символизм, как «самая тонкая и чуткая форма искусства», «по существу склонен к слиянию с мистицизмом и ясновидением» (197).

В этом плане, убежден Эллис, символическое созерцание не имеет предела, или ограничения, в самом себе (как методе). Оно ограничивается только способностями субъекта к духовному восприятию, его «духовными органами». Поэтому реально символическое искусство — это процесс последовательного восхождения на одну из ступеней духовного созерцания, углубление познания лишь на один ближайший «план бытия». Когда он будет органически освоен, возможен подъем на новую ступень и т. д. (256). Существенной заслугой символизма поэтому Эллис считает, «что он непосредственно и до конца проникся ***чувством бесконечной возможности творческого самоуглубления***, что особенно подчеркнул и выдвинул вопрос о связи художественных методов с ***метаморфозой самого субъекта***». Символизм осознал себя в качестве действенного способа совершенствования духовного мира человека, его сознания. «Однако последней тайны символизм не обнаружил и не мог обнаружить». Он не смог из самого себя явить того «нового человека».

о котором даже самый радикальный провозвестник «индивидуалистических тенденций символизма» Ф. Ницше говорил лишь в будущем времени — как о грядущем «в будущих веках». В этой неосуществленности «всей бесконечности полета при остром сознании неизбежности и необходимости его» Эллис видит «самую глубокую трагедию всего современного символизма, всего современного миросозерцания» (257). Как мы помним, Белый не видел этой трагедии (позже о ней в несколько иной форме скажет и Н. Бердяев), хотя Эллис убежден, что здесь же коренится и «трагедия творчества и личности» самого А. Белого (257).

Эллис в данном случае говорит о Белом как о художнике-символисте, о символисте в узком смысле, ибо собственно символизм Белого, в отличие от чисто художественного символизма Бальмонта и Брюсова, он видит за рамками искусства как такового. Уже в 1910 г. он четко определяет, что «единственный смысл, цель и оправдание всего того, что сделал и делает А. Белый, заключается в особой форме ясновидения, в предвозвещении и предвосхищении иных, новых форм бытия, в безумно-страстном и неуклонном созидании во имя того нового и единого Лика, который открывается нам в каждой строке, им написанной, невзирая на все бесконечные противоречия их. Сущность А. Белого и его творчества — за пределами «строгохудожественных» рамок», о чем собственно Белый и сам неоднократно заявлял (184). Для него, как и для его кумира Ницше, художественный символизм — не самоцель, но только средство для решения внехудожественной (или сверххудожественной) задачи. Этим, кстати, Эллис объясняет и специфический (хаотический, разорванный, нескоординированный и т. п.) стиль Белого. «Символизм А. Белого всегда граничит с тем единственно-своеобразным стилем, которым отмечен пророческий пафос «Апокалипсиса»» (185). В Белом соединились художественный символизм и мессианство: «Он соединяет в себе и свободное художественное созерцание (символизм), и лицезрение тайны... он и рассказывает о новом Боге, как о грядущем, и видит его внутри себя» (186). А это влечет за собой выход из чистой сферы искусства в область теургического действия — черта, в наибольшей мере характерная для Белого и для русского символизма в целом.

Мережковский, Белый, Вяч. Иванов, подчеркивает Эллис, под влиянием Ницше развернули формулу символизма в учение «о великом мистическом делании, окрасив ее даже в яркий апокалипсический и эсхатологический цвет» (140). В отличие от них Бальмонт и особенно Брюсов остались в рамках чисто художественного (т. е. продолжающего французские традиции) символизма. Его суть, как мы уже видели, Эллис усматривает в особой форме созерцания, которая доступна только утонченным избранным натурам. Главной чертой символизма, как *высшего метода художественного творчества*, согласно Эллису, является «аристократический индивидуализм», который в принципе чужд всякой «народности» или «соборности». Этот символизм является чисто и собственно эстетическим феноменом, для описания которого нередко подходят даже понятия узкого *эстетизма*. Эстетизм, понимаемый Эллисом как «жажда чистой Красоты», очищенной ото всех иных элементов, он считал одним из важнейших полюсов символизма, усматривая

его, в частности, в ранней лирике Бальмонта (76; 79-81; 97 и др.) и в поэзии Брюсова (122 и далее).

Книга Эллиса была задумана и написана им в период апогея русского символизма, когда одновременно остро обозначились и многие его противоречия и все громче стали звучать пророчества о кризисе и закате символизма. Эллис, мастерски проанализировав творчество трех крупнейших в его понимании символистов, на основе этого анализа попытался показать достижения символизма и реальные причины, позволившие заговорить о его кризисе, и сделать свой оптимистический вывод о будущем этого движения в России.

Выбранные им три поэта из достаточно большой плеяды русских символистов — не личные пристрастия одного из участников движения. В его понимании они символизировали три последовательных этапа русского символизма: *романтический* с культом отрешенной мечты (Бальмонт), *классический*, или «символический в собственном смысле термина», с его методом «соответствий» и стремлением к созерцательному постижению мира (Брюсов) и «*экстатический*», или «символизм ясновидения» (Белый), превращающий символизм из эстетики в миросозерцание и теургическое действо (273). Эти три этапа Эллис свел в очень показательную таблицу характеристик, которую я не могу не привести здесь, чтобы не растекаться далее мыслью по древу в попытках как-то подвести некоторый итог рассуждениям автора (274-275):

Общая схема развития русского символизма

Представители:	К. Бальмонт	В. Брюсов	А. Белый
Форма символизма	Романтический символизм	Эстетический символизм в строгом смысле термина	Символизм ясновидения
Способ символизации	Отрешенное грезение	Сосредоточенно-созерцательное постижение	Экстатическое слияние
Преображение res через	Мечту	Прозрение	Видение
Метод символизации	Противопоставление res и realiora	Ощущение в res — realiora	Слияние с realiora и восхождение к Ens realissimum
Общий характер творчества	Иллюзионистический идеализм	Идео-реализм	Теургическая символика
Формально-художественное определение	Эстетика отражений и чистая лирика теней	Ритмика соответствий («correspondances») и символика полярностей	Мистика Всеединства

Исходная точка миросозерцания	Крайний импрессионизм [Философия мгновенья, имморализм]	Стремление к дифференциации, объективизм и специализация	Жажда центрального синтеза
Философская первопосылка	Плюрализм	Дуализм	Монизм
Этическое самоопределение	Идеал прекрасной влюбленности	Идея жертвенного достижения	Культ священной любви
Преобладающая сторона духа	Чувство	Разум	Воля
Центральное устремление творчества	Лирика женственности и чувственной неги	Эротика и культ страсти	Религиозный пафос Вечной Женственности
Первоцель	Отрешение	Созерцание	Призыв (и жажда действа)
Отношение к общественности	Эготизм	Индивидуализм	Соборность
Верховный идеал	Красота	Истина	Совершенство
Форма развития творческого «я»	Полная трансформация «я»	Органическая эволюция	Хаотическая динамика форм при неизменности центральной идеи
Общее определение творчества	Исключительно поэтическое творчество	Поэтика, слитная с метафизическим самоопределением и научным методом	Всесторонне-синтетическое творчество (поэтика, философия, наука, мистика)
Главное поэтическое средство	Рифма	Эпитет	Ритм
Историческое место в развитии символизма	Прошлое символизма	Настоящее	Будущее

Итак, уже из этой схемы ясно видно, что будущее символизма Эллис связывает с творчеством Белого и в нем же видит определенную высшую точку достижений символизма. «... В творениях А. Белого, — утверждает он, — проявляется maximum напряжения символической идеи, становящейся уже идеей теургизма и универсального синтеза, находя себе соответствие в учении В. Иванова о мифе и символике» (276). Одновременно в последних произведениях Брюсова и во всех «самых ценных и разносторонних произведениях А. Белого», включая его «Серебряного голубя» и книгу статей «Символизм», во всем творчестве Вяч. Иванова, решительно преодолевшего остатки эстетизма и иллюзионизма и завязывающего «великий узел между символическим искусством и иерархической мистикой», Эллис видит «эпоху кризиса русско-

го символизма» (277). Суть этого *кризиса* (в изначальном смысле термина — как тяжелого переходного этапа) он усматривает в изначальной самопротиворечивости и двойственности символизма, и особенно — русского.

Противоречие это заключается в том, что символизм, с одной стороны, очень быстро превратился в России в синтетическое миросозерцание, которому стал доступен иной мир, «как устойчивая высшая сфера, как realiora, он (символизм. — *В.Б.*) уже стал отлагаться в строгие формы единой ***символики***, он замыслил уже о новой культуре и новой личности», т. е. встал на путь теургического творчества. С другой стороны, он продолжал оставаться и остается еще чисто художественным направлением, школой в искусстве, исповедующей «чистое искусство», догмат имморализма и безграничного индивидуализма, «боясь всякой устойчивости, всякого чувства действительности (хотя бы и потусторонней)». На основе этого в символизме стали развиваться «догматизм, иллюзионизм, формализм и солипсизм» (285), приведшие к его кризисному состоянию.

Однако этот кризис, в понимании Эллиса, отнюдь не означает «агонию и смерть» символизма, о чем писали в то время многие его критики, ибо это было бы равносильно «смерти всей культуры и прекращению всякой идейной жизни вообще, что немыслимо» (279)[88]. Выход из этого кризиса, считает Эллис, был уже ясно указан самими символистами, в частности, представителем «классического» (т. е. чисто художественного) символизма Брюсовым в его статье 1905 г. «Священная жертва» и Белым во многих его статьях. Суть его — выход *за* пределы искусства в самую жизнь. Credo символизма, прописанное символистами еще в 1904-1905 гг. и частично реализованное в их творчестве, особенно А. Белым, заключается в понимании символизма не только как литературной «школы», но и как «служения». «... Их символизм уже достиг ступени искания Единого Первосимвола, их символизация — уже четко проступающая символика. Им открыт путь в Вечное, а следовательно, и в будущее!» Поэтому настоящий кризис символизма Эллис считает лишь временным явлением, которое будет изжито на новом этапе путем устранения отмеченного выше противоречия. Он верит в великое мировое будущее символизма.

«Мы знаем, — заключает он книгу, — что, с самого начала всесторонне подойдя к символике искупления, символисты воочию узрели тот Верховный, венчающий систему, Символ, который неизбежно возникает пред всяким созерцающим ***Ens realissimum***, перед всяким через экстатическое ясновидение вознесшим свой дух к преддвериям божественного царства вечного света, абсолютного ритма и совершенной гармонии. Этот Первосимвол, этот верховный Лик — лик Вечно-Женственный, ***Лик Мадонны*** «! Служить ему, преклоняться перед ним, молить его об искуплении — единственный и абсолютный путь, убежден Эллис, который избавит нас ото всех ужасов современности и приведет к явлению среди нас Того чаемого учителя, «которого мы встретим именем нового Парсифаля!.. Да будет!..» (287).

Итак, крупнейшие теоретики русского символизма А. Белый, Вяч.

Иванов, Эллис пришли разными путями, но внутри одного и того же мыслительно-творческого потока в общем-то к одним и тем же выводам. Начав под влияним французских символистов как литературно-художественное течение, или направление, символизм в России на уровне саморефлексии достаточно быстро пришел к осознанию того, что традиционное новоевропейское искусство, сущность которого составляет символическое выражение, достигло в символизме, как художественном направлении, своей высшей точки развития и переросло само себя в качестве феномена искусства. В начале нашего столетия творческий дух осознал ограниченность рамок традиционного искусства (того, которое в Новое время было названо «изящным искусством», профессионально отделенным от иных сфер бытия и культуры) и попытался на практике и особенно в теории русского символизма показать, что преодоление творческого кризиса культуры возможно только на путях выхода творчества за пределы искусства в сферу созидания новой жизни — нового уровня бытия, ориентированного на высшие духовные ценности. Прежде всего — на ценности, открытые человечеству христианством и по-новому переосмысляемые в нашем столетии.

Через несколько лет после апогея символизма появилась фундаментальная работа крупнейшего русского философа Николая Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916), в которой автор, в частности, дал уже философско-культурологическую оценку символизму, расставив более точно некоторые акценты. Он полностью солидарен с символистами в понимании символа как основы любого искусства, символизма — как его высшей ступени. Несколько варьируя их формулировки, он утверждает, что «символ есть мост, переброшенный от творческого акта к сокровенной последней реальности»[89]. Однако, убежден Бердяев, на путях искусства нет возможности достичь этой «реальности». В символизме творчество перерастает рамки искусства и культуры, оно рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию. «Символизм есть жажда освободиться от символизма через осознание символической природы искусства. Символизм есть кризис культурного искусства, кризис всякой серединной культуры. В этом его мировое значение». Трагедия христианского творчества «с его трансцендентной тоской завершается в символизме». Символисты стали предтечами и провозвестниками «грядущей мировой эпохи творчества», творчества самой жизни на новых духовных основаниях. За символизмом следует «мистический реализм», за искусством — теургия[90]. И Бердяев, как уже указывалось (см.: С. 295), дает наиболее точное и ясное определение теургии, которую русская эстетика прозревала со времен Вл. Соловьева, но так и не дала столь четкой формулировки.

«Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия — сверхкультурна. Теургия — искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую». В теургии кончаются всякое традиционное искусство и литература, всякое разделение творчества; в ней завершается традиционная культура, как дело рук человеческих, и начинается «сверхкультура». Ибо «теургия есть действие человека совместно с Богом, — богодейство, богочеловеческое творче-

ство»[91]. Многие русские символисты, и особенно приведенные в данной работе мыслители, *так* и ощущали смысл символизма и теургии, но почему-то стеснялись произнести (или написать) слово «Бог» применительно к грядущему теургическому творчеству. Над ними еще тяготели мощная новоевропейская традиция понимания творчества как человеческого (и часто сугубо индивидуального) деяния, с одной стороны, и необходимость символически выражать свои мысли даже во вроде бы самых что ни на есть дискурсивных формулировках — с другой. Поэтому последнее и наиболее точное слово о символизме пришлось сказать философу.

XX век не дал нам, кажется, прямого подтверждения истинности чаяний символистов и русских религиозных философов. Однако, как мне представляется, еще рано ставить крест на их пророчествах и упованиях. Кризис культуры, который так ясно ощутили многие представители «серебряного века» русской культуры, более глубок и длителен, чем это казалось наиболее оптимистичным из них. Будем надеяться, однако, что он все-таки — *переход,* а не предел.

Примечания

[1] По словам Н. Бердяева у многих в тот период преобладало «жуткое чувство наступления новой мировой эпохи, чувство катастрофического» *(Бердяев Н.* Типы религиозной мысли в России // Собр. соч. Т. 3. Paris, 1989. С. 527).
[2] Цит. по: *Эллис.* Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск, 1996. С. 21.
[3] См.: История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 76-77.
[4] *Эллис.* Указ. соч. С. 4.
[5] Цит. по: Там же. С. 153.
[6] *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. М., 1994. С. 163.
[7] Там же. С. 169.
[8] Там же. С. 174.
[9] Там же. С. 278.
[10] *Эллис.* Указ. соч. С. 139.
[11] Там же. С. 140.
[12] Там же. С. 151.
[13] *Брюсов В.* Собр. соч. М., 1975. Т. 6. С. 93.
[14] Там же. С. 92. Брюсов цитирует стихотворение Фета «Ласточки».
[15] Там же.
[16] Там же. С. 178. Так писал Брюсов в 1910 г., и эта точка зрения более отвечала его пониманию искусства, символизма и собственным творческим установкам как художника. Однако в 1905 г. в небольшой статейке «Священная жертва» он высказал идеи, восторженно принятые всеми русскими символистами-теургами, ратовавшими за расширительное понимание символизма. Эту статью он закончил манифестарным призывом, развитым затем особенно активно Андреем Белым. «Мы требуем от поэта, — писал Брюсов, — чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, но свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь. На алтарь нашего бо-

жества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта» (там же. С. 99).

[17] Там же. С. 91.

[18] Там же. С. 93.

[19] Небольшая статья Блока цитируется по изданию: *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. М.; Л., 1962. Страницы указаны в скобках.

[20] «...У нас (символистов. — *В.Б.*) лица обожжены и обезображены лиловым сумраком» этой реальности, — констатирует Блок (там же. С. 432).

[21] Подробнее см.: *Бычков В. В.* София и софийность. Творческие начала в культуре // *Бычков В. В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. С. 267-302; также глава 2 данного раздела.

[22] Сопоставлению демонической темы у Врубеля и Блока посвящена статья: *Примочкина Н. Н.* Сопоставительный анализ произведений словесного и изобразительного искусства («Демоническая» тема в творчестве А. Блока и М. Врубеля) // Методология анализа литературного произведения. М., 1988. С. 107-132.

[23] Как точно подметил Ж. Нива, «символисты постепенно стирают границу между творчеством и размышлениями о творчестве» (История русской литературы. XX век. Серебряный век. С. 85).

[24] Там же. С. 76-77.

[25] Цит по: Там же. С. 79.

[26] Интересно, что еще двадцатилетним юношей в 1891 г., мечтая о создании гениальной книги, Леонид Андреев изложил с подчеркнуто сатанинской бравадой свое творческое credo, в котором пророчески выразил основные лейтмотивы не только своего творчества, *антитезы* не только символизма в его крайних формах, но и фактически — многих больших сфер художественной атмосферы всего грядущего столетия, ПОСТ-культуры XX в.: «Я хочу показать всю несостоятельность тех фикций, которыми человечество до сих пор поддерживало себя: Бог, нравственность, загробная жизнь, бессмертие души, общечеловеческое счастье и т. д. ... Я хочу быть апостолом самоуничтожения. Я хочу в своей книге подействовать на разум, на чувства, на нервы человека, на всю его животную природу. Я хотел бы, чтоб человек бледнел от ужаса, читая мою книгу, чтоб она действовала на него, как дурман, как страшный сон, чтоб она сводила людей с ума, чтоб они проклинали, ненавидели меня, но все-таки читали ее и... убивали себя.» (ц.ит. по: История русской литературы. XX век. Серебряный век. С. 380).

[27] *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 350-351.

[28] *Белый А.* На перевале. Берлин, 1923. С. 65. Интересно, что практически в это же время Шпенглер работает над своим «Закатом Европы» (впервые опубликован в 1920 г.).

[29] Ср. «Аврору» Якова Бёме или образ Зариной — первой любви лирического героя поздней поэмы Белого «Первая любовь».

[30] См.: *Эллис.* Указ. соч. С. 112.

[31] Подробнее о символической теории и практике Иванова см.: *Tschöpl C.* Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie. München, 1968; *West J.* Russian symbolism. A study of Viacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetics. London, 1970; *Holthusen J.* Vjačeslav Ivanov als symbolischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München, 1982; *Malcovati F.* Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia. Firenze, 1983.

[32] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974. С. 589. Далее работы о символизме Иванова цитируются в основном по этому тому с указанием в скобках стр.

[33] Подробнее об этой критике см.: *Мазаев А. И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992. С. 172 и далее.

[34] Ж. Нива справедливо отмечает, что эротический аспект символизма, восходящий к Вл. Соловьеву, породил в России «великолепную эротико-мистическую поэзию» (История русской литературы. XX век. Серебряный век. С. 87).
[35] Интересно заметить: анализируя творчество Иванова, Н. Бердяев, считавший, что в его теории «есть очень много верного. Это — превосходная феноменология художественного творчества» (указ. соч. С. 525), констатировал «тяготение всего его существа, всего его творчества к религии женственного божества. Весь творческий облик В. Иванова дает основание предположить, что корни его существа погружены в эту женственную мистическую стихию, что он и творить может лишь через женственное начало, через прививку женственной гениальности... Он скорее астрален или эфирен, чем духовен, он весь в игре астрально-эфирных блестящих оболочек» (там же. С. 527).
[36] См. подробнее: *Булгаков С.* Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917. С. 254, 257, 267 и др.
[37] «Хор, — писал он, — постулат нашего эстетического и религиозного credo; но мы далеки от мысли или пожеланий его искусственного воссоздания» (559). Он органичен истинному религиозному сознания и, по мысли Иванова, с естественным ростом и преображением последнего возродится сам.
[38] См.: Священник *Павел Флоренский.*Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 201-213.
[39] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. III. С. 167.
[40] Там же. С. 168.
[41] Литературное наследство. Т. 85. М., С. 514.
[42] См.: *Соловьев В. С.* Собр. соч. Брюссель, 1966. Т. 1. С. 286.
[43] «Можно ли художественной интуицией проникать в духовный мир и есть ли в ней надежный критерий для «испытания духов»? Крушение романтика терпит именно в этой точке. Критерия нет, художественное прозрение не заменяет веры, духовного опыта нельзя подменить ни медитацией, ни восторгом, — и неизбежно все начинает расплываться, змеиться (путь «от Новалиса к Гейне»). «Свободная теургия» оказывается путем мнимым и самоубийственным...» *(Флоровский Г.* Пути русского богословия. Paris, 1983. С. 469).
[44] *Соловьев В. С.* Собр. соч. Т. 3. С. 190.
[45] Здесь, конечно, приходится оставлять без комментария для нашего контекста не очень важные факты, что Пушкин, например, никогда не видел Аполлона Бельведерского в оригинале, что сам мраморный «оригинал» из Ватиканского музея — лишь копия *бронзового* оригинала Леохара, и даже — что сам Иванов в целом не считал античное искусство (во всяком случае, обнаженную скульптуру) теургическим (в чем мы уже могли убедиться), но лишь «идеалистическим», т. е. — не восходящим к сущностям вещей, но создающим свои произведения на основе субъективных «эстетических» канонов.
[46] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Духовно-эстетические основы русской иконы.
[47] Этой проблеме посвящена статья Вяч. Иванова «Символика эстетических начал» (1905), и эти идеи проходят через всю его эстетику (см.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 823-830).
[48] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. М., 1992. С. 129-131 и далее.
[49] В скобках вторая цифра указывает страницу, а первая — следующие новейшие издания теоретических сочинений Андрея Белого: 1 — *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. М., 1994; 2 — То же издание. Т. 2; 3 — *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
[50] Я уже указывал, что символисты вряд ли знали православное богословие иконы во всей его глубине и многоаспектности, но их русско-православные генетические корни, их исконная принадлежность к православной культуре давали им правильное ощущение сакральной сути этого центрального для право-

славной культуры феномена. И именно в этом смысле они обычно и употребляют термин *икона*: Вяч. Иванов, как мы видели, — применительно к идеальному изображению Афродиты, Белый — для выражения сущностного значения символа *сверхчеловека* в духовной системе Ницше.

[51] «Аналогия», как известно, один из главных принципов символистского мышления, наиболее полно осмысленный еще Стефаном Малларме (см.: *Малларме С.* Демон аналогии // Малларме С. Собрание стихотворений. М., 1990). Русские символисты активно опирались на этот принцип и в своих теориях, и в художественной практике.

[52] Собственно на это же была ориентирована и христианская (греко-византийская в первую очередь) аскетика. Известно, что А. Блок читал по крайней мере один из томов «Филокалии». Был ли знаком Белый с православной аскетикой по источникам, мне неизвестно, но о сущности учений ряда западных христианских мистиков он знал достаточно хорошо и из них, конечно, — и о реальном преображении плоти еще при жизни аскета.

[53] Понятно, что именем Христа Белый в этот период уже обозначает не только Христа Нового Завета, но и образ, преломленный под влиянием антропософской философии Христа Р. Штейнера. Прослушав в 1913-1914 г. его курс «Христос и духовные миры», Белый выразил свои переживания от этого курса (и на этом курсе) как «посвящение» в невыговариваемую тайну Христа. Штейнер, писал он впоследствии, «молча ГОВОРИТ... О ХРИСТЕ» *(Белый А.* Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982. С. 296).

[54] Полагаю, что именно так должно читаться это слова, исходя из логики изложения, хотя в публикации стоит «символизма» — явная опечатка, нарушающая смысл предложения.

[55] Позже он почти сольет это понятие с Христом. В этом, как и во многом другом, выразится его глубинная противоречивость, восходящая до принципиальной антиномической полисемии.

[56] Подробнее на этом учении Белый останавливается в специальной главе своей книги «Воспоминания о Штейнере» *(Белый А.* Воспоминания о Штейнере. С. 295-344).

[57] Это же определение символа Ницше (символы «не говорят, они только кивают. Глупец тот, кто хочет узнать от них что-либо») приводит и Эллис (указ. соч. С. 25).

[58] Белый, видимо, в кругах теософов, с которыми он активно общался в период 1907-1912 гг, почерпнул и некоторые поверхностые сведения о даосизме.

[59] Подробнее о святоотеческом и византийском символизме см.: *Бычков В. В.* AESTHETICA PATRUM. Т. I. С. 241-243; *он же.* Малая история византийской эстетики. С. 80-92.

[60] Подробнее см.: *Weststein W.G.* Potebnja and Russian Symbolism // Russian Literature. Septembre. 1979. P. 443-462.

[61] Белому, как и вообще всем настоящим поэтам, ласкает слух уже приводившаяся строфа Тютчева.

[62] См., например, во многом перекликающуюся с идеями (и названием) статьи Белого работу о. Павла Флоренского «Магичность слова» *(Флоренский П. А.* Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 252-273), хотя в понимание энергетики слова Белый и Флоренский вкладывают несколько отличающиеся смыслы. См. также развитие этих идей Флоренским и его понимание символа в статье «Имеславие как философская предпосылка» (там же. С. 281-321). Источники по имяславию опубликованы в последнее время в : Начала. № 1-4. М., 1996.

[63] Там же. С. 287.

[64] См. статью Бердяева «Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // *Бердяев Н.* Типы религиозной мысли. С. 413 и далее. Многие страницы дихотомии Россия-Запад в «Серебряном голубе» посвятил Вл. Алексан-

дров: *Alexandrov Vl.* Andrey Bely. The major symbolist fiction. Cambridge (Mass.), London, 1985. P. 82ff.

[65] Хрестоматийный стишок Крученых «Дыр бул щыл» был написан в конце 1912 г. полностью из «неведомых» слов. Подробнее о влиянии Белого на русских поэтов-экспериментаторов первой трети нашего столетия см., в частности, в интересной статье: *Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 338-366.

[66] Подробнее см.: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.

[67] См.: *Chizhevskii D.* Anfänge des russischen Futurismus. Wiesbaden, 1963. S.9.

[68] Подробнее см.: *Woronzoff Al.* Andrej Belyj's «Peterburg», James Joyce's «Ulysses» and the Symbolist movement. Bern, 1982; *Weber R.* Der moderne Roman: Proust, Joyce, Belyj, Woolf und Faulkner. Bonn, 1981.

[69] См.: *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин, 1922.

[70] Последняя, несомненно, восходит к подобным идеям, поэтически изложенным еще А. Рембо в его стихотворении «Гласные».

[71] Подробнее см.: *Лотман Ю. М.* Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. С. 438-439.

[72] «Игра словами» и вера в их магическое значение активно проявились в собственном творчестве Белого, особенно в его знаменитых романах «Петербург», «Котик Летаев», «Маски». Это позволило, в частности, современному ученому говорить о «религии» русского символизма, заключающейся в вере в особую значимость создаваемой символистами «недискурсивной речи о божественном, об абсолюте» (см.: *Nivat G.* Vers la fin du mythe russe. Lausanne, 1982. P. 159). Игровой характер художественного языка Белого, его эстетической стилистики подчеркивает А. Хёниг (см.: *Hönig A.* Andrey Belyjs Romane: Stil und Gestalt. München, 1965. S. 75).

[73] Именно это понимание художественного символа было реализовано Белым в его главных романах, что позволило исследователям считать его родоначальником «романа сознания» в России (см.: *Deppermann M.* Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins: Symbolisierung und Kriese der Kultur um die Jahrhundertwende. München, 1982. S. 148ff).

[74] См. его знаменитую работу «Homo ludens» *(Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992), впервые увидевшую свет в 1938 г.

[75] Ср. попытки описания праобразов искусств Р. Штайнером в виде геометризованных духовных конструкций в лекции «Сущность искусств» *(Штайнер Р.* Из области духовного знания, или антропософии. М., 1997. С. 336 и далее).

[76] Если современный исследователь справедливо отмечает, что «новая форма» в «Котике Летаеве» — это «совершенная смесь поэзии и прозы» (см.: Andrey Bely. A critical Review. The University press of Kentucky, 1978. P. 16), то почти то же самое можно было бы сказать и о «теории» Белого.

[77] Сам Белый очень не любил это словечко *лишь* в применении к его символизму, что однажды допустил Штейнер, но нередко сам давал повод для подобного словоупотребления.

[78] Не следует, однако, забывать, что этот «пафос» проявлялся у Белого на фоне постоянного ощущения глобального кризиса (перелома) культуры, мироощущения, сознания, всей жизни человеческой, что постоянно проявлялось в его апокалиптических пророчествах и настроениях, особенно усилившихся в период первой мировой войны, когда он написал свои четыре «кризиса» («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры» и несколько позже — «Кризис сознания»). Ж. Нива вообще считает сердцевиной и главной загадкой всего творчества Белого «апокалиптичность его видения мира» (История русской ли-

тературы. XX век. Серебряный век. С. 110). В «Записках чудака» Белый рассказывает, например, об одном юношеском апокалиптическом видении в храме на Пасху, которое он впоследствии подверг символическому толкованию в антропософском духе: «Как будто церковь оборвалась одною стеною в *ничто*; я увидел *конец* (я не знаю, чего — моей жизни иль мира?), но будто: дорога истории упиралась в два купола: Храма; и — толпы народа стекались туда; будто выборные от всего человечества, облеченные в блеск и виссон, простирались сквозь звуки и краски в *ничто*, обрывавшее все» *(Белый А.* Записки чудака. Т. 1. Берлин, 1922. С. 96). Подробнее об апокалиптике символизма Белого см.: *Cioran S.* The apocalyptic symbolism of Andrej Belyj. The Hague, 1973.

[79] Здесь Белый походя, но в очень существенном аспекте касается теории небесной иерархии крупнейшего отца Церкви псевдо-Дионисия Ареопагита (подробнее см.: *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. СПб., 1997).

* Дионисий Ареопагит (прим. Андрея Белого)

[80] Теорию специфического воплощения схоластических идей (mental habit) в готической архитектуре, пожалуй, независимо от идеи Андрея Белого развил в своей лекции «Готическая архитектура и схоластика» (1948) крупнейший искусствовед нашего столетия Эрвин Панофски (см.: Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957).

[81] Подробнее о музыкальном характере произведений Белого см.: *Kovač A.* Andrej Belyj: The «Symphonies» (1899-1908): A reevaluation of the aesthetic-philosophical heritage. Bern, München, Frankfurt a.M., 1976; *Steinberg A.* Word and music in the novels of Andrey Bely. Cambridge, London, New York, 1982.

[82] *Белый А.* Симфонии. Л., 1991. С. 254.

[83] *Белый А.* Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 471.

[84] Анализ этого интересного трактата св. Григория см.: гл. 3 раздела «ВИЗАНТИЯ» данной книги.

[85] Подробнее об этой неоднозначной идентификации см.: *Бычков В. В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. С. 274-282.

[86] *Эллис.* Указ. соч. С. 181.

[87] Здесь и далее «Русские символисты» Эллиса цитируются с указанием в скобках страницы по цитированному уже изданию: *Эллис.* Русские символисты.

[88] То, что казалось немыслимым русскому символисту в начале века, в его конце представляется вполне реальной ситуацией. Современная ПОСТ-культура — ярчайший симптом этого, если уже не сам состоявшийся факт (подробнее о ПОСТ-культуре см.: *Бычков В. В.* Искусство нашего столетия // КорневиЩе 0Б. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 111-186; 213-216; *Bychkov V.* The art of our century // KornewiSHCHe. A Book of Non-Classical Aesthetics. Moscow, 1998. P. 49-164; 194-198).

[89] *Бердяев Н.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека. // Собр. соч. Т. 2. С. 275.

[90] Там же. С. 276-277.

[91] Там же. С. 283.

Глава 4

Апокалиптические прозрения авангарда

Ощущение глобального кризиса культуры и искусства, перехода их в какое-то новое качество особо остро выразилось в искусстве авангарда начала XX в., и русского авангарда в частности. Анализу процессов, происходивших и происходящих в художественной культуре последнего столетия христианской эры, я посвятил специальное исследование «Художественный апокалипсис культуры», которое является органичным продолжением данной книги, ее третьим томом, антитомом. Здесь я ограничусь только одним аспектом авангардного искусства, которым можно завершить разговор о двухтысячелетнем бытии христианской культуры в ее традиционном облике. Именно — о духовных поисках искусства, уже выходящего или вышедшего за духовное поле христианства, но за неимением новых духовных идеалов еще прочно опирающегося на христианские духовные парадигмы, хотя и уже в достаточно свободной интерпретации.

Я остановлюсь здесь на двух крупнейших фигурах русского и мирового авангарда — основоположнике абстрактного искусства Василии Кандинском и создателе супрематизма Казимире Малевиче. Оба они так или иначе вышли из православной культуры и, еще помня о своей духовной родине и остро ощущая какие-то принципиально новые интенции времени, устремились на поиски новых путей духовно-художественного бытия культуры.

Свою философию искусства крупнейший живописец XX в. В. В. Кандинский изложил в ряде книг и статей, главными среди которых являются книги «О Духовном в искусстве» (1911), «Ступени» (1918), «Точка и линия на плоскости» (1926), а также статьи, опубликованные в альманахе «Синий всадник» и других зарубежных изданиях, ибо с 1897 г. Кандинский жил в Германии, а с 1933 г. во Франции, за исключением периода 1915-1921 г г., проведенного в основном в России.

В этих работах Кандинский пытался осознать смысл искусства, и своего в том числе, и передать это понимание зрителям своих картин, которые, как крайне новаторские для того времени, естественно, не вызывали однозначной оценки. Одну из главных целей своих теоретических сочинений он видел в том, чтобы пробудить в читателях «способность восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах». Эта цель до сих пор остается крайне актуальной в культуре, а значимость многих суждений русского живописца сегодня, пожалуй, еще более существенна, чем в начале века.

Свое время Кандинский наряду со многими его современниками в России осознавал как время духовного пробуждения «от долгого периода материализма» — особенно в искусстве. Прошедший век представлялся ему одной из тех эпох, которые отреклись от Духа, утратили способность его чувствовать (см.: Es. 18) [1]. В новом же веке он ощутил наступление «Эпохи Великой Духовности»[2], которая требовала адекватного ей искусства. Отсюда осознание Кандинским высочайшей роли искусства и художника в этот значительный период в истории культуры. Искусство, писал он, «дитя своего времени» и, как часть духовной жизни, «обладает пробуждающей, пророческой силой». Художнику дан дар особого видения. Он — пророк и ясновидец, наделенный высшим знанием пути. «Сопровождаемый издевательством и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества» (Дух. 22). На своих плечах ощущал Кандинский непомерную тяжесть этой «повозки» и стремился не только своим художественным творчеством, но и словесно передать открывшиеся ему знания.

Весь окружающий человека мир предстал перед его обостренным духовным взором звучащим космосом духовности, бесконечной симфонией Духа. В любом предмете универсума душа художника ощущала глубинную жизнь, улавливала «внутреннее звучание», отличное от звучания всех остальных предметов и не стоящее в прямой зависимости от внешнего, «практически-целесообразного» смысла этого предмета. «Мир звучит. Он есть космос духовно действующих существ» (Es. 40). Эту духовную жизнь предметов хорошо ощущают дети и умеют безыскусно передать в своих рисунках. В каждом детском рисунке без исключения, полагал Кандинский, «обнажается собственное внутреннее звучание предмета». Взрослые же всеми силами стремятся отбить у детей эту удивительную способность и вытеснить ее «практически-целесообразным», т. е. утилитарным, отношением к миру. И им это, увы, удается! Только истинные художники сохраняют на всю жизнь детское «ясновидение», основав на нем свое творчество.

Итак, художник, по Кандинскому, «слышит» внутреннее звучание космоса и каждого отдельного предмета, «видит» его сокровенную духовную жизнь и стремится материализовать ее, воплотить средствами подвластного ему искусства. Отсюда — ясное и четкое отношение русского живописца к проблеме содержания и формы. Для него содержание первично, а форма вторична. Главное в искусстве, считает он, *что*, а не *как*, и это *что* (= содержание = дух = внутреннее звучание) и определяет *как* (=форму = средства выражения). Кандинский — враг всяческого формализма, «искусства для искусства», «чистого искусства», увлечения формотворчеством. Кредо его творчества: *форма определяется содержанием*. «Самым важным вообще является не форма (материя), а содержание (дух), — писал он в статье «О вопросе формы» (Es. 22). Только за свойства самой формы (прекрасная, безобразная, тонкая, грубая и т. п.) ее нельзя оценивать как позитивную или негативную. Форма относительна, и ее оценка имеет смысл только при соотнесении ее с содержанием, т. е. с духовным началом.

Это убеждение не сразу сформировалось у основоположника абстрактной живописи. Долгие годы напряженных поисков с кистью в руке и размышлений привели его в наиболее плодотворный период его твор-

чества к уверенности, что «центр тяжести искусства лежит не в области «формального», но исключительно во внутреннем стремлении (содержании), повелительно подчиняющем себе формальное» (Ступ. 34-35). Собственный живописный опыт и изучение истории искусства убедили его в том, что «не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот» (Ступ. 36). Под «содержанием» он имеет в виду, естественно, не литературный сюжет или «рассказ» (который вообще может присутствовать в картине, но не обязателен для нее), а «сумму возбуждений, которые вызываются с помощью живописных средств» (Es. 171).

При этом Кандинский ясно сознает, что четких границ между формой и содержанием не существует, как собственно говоря и между материей и духом. «Все ли материя? Все ли дух? Не может ли различие, которое мы делаем между материей и духом, быть только градациями, или только материи, или только духа?» (Дух. 31). Также с формой и содержанием в искусстве — где одно переходит в другое, уловить очень трудно. Тем не менее — между ними огромное расстояние! И в искусстве, настаивает Кандинский, никак нельзя останавливаться на форме («застревать» на внешнем, как скажет несколько позже о. Павел Флоренский), хотя многие, увы, именно так и поступают. «Как много тех, кто искал Бога, но остался стоять у изваянной фигуры! Как много тех, кто искал искусства, но завис на одной форме, которую художник использовал для своих целей, будь то Джотто, Рафаэль, Дюрер или Ван Гог!» Они подобны тому пассажиру, который собрался ехать из Мюнхена в Берлин, а сошел в Регенсбурге (т. е. на ближайшей станции) (Es. 22-23).

Содержание, выражаемое в искусстве, — специфично. Оно отлично от любого другого «содержания», например — науки или религии. Это такое содержание, «которое может вместить в себя только искусство; и только искусство способно ясно выразить это содержание средствами, которые только ему, искусству, присущи» (Дух. 31). Это содержание Кандинский называет «художественным содержанием», душой искусства, без которого его тело (*как*) никогда не будет жить полной здоровой жизнью. Это содержание не только специфично в целом, оно индивидуально для каждого художника — у каждого оно — *свое*; а отсюда — и *свои* формы выражения, которые не лучше и не хуже других. Они равноценны, если адекватно выражают *свое содержание* (Es. 20).

Глубоко индивидуально выражая чисто живописными средствами открывшееся лично ему *содержание* — мощное *духовное* звучание космоса, Кандинский стремился найти и адекватное ему словесное описание. Последнее оказалось значительно более трудным делом, чем создание живописных шедевров, но тем не менее отнюдь не безнадежным.

При всей самобытности художественного содержания каждого произведения искусства Кандинский усматривает в нем и некое объективное начало, общее для искусства в целом. Он обозначил его как «объективное в искусстве», которое, как ощущал сам живописец, «особенно напряженно» стремилось проявить себя в его время, мучительно искало адекватных форм выражения (Дух. 135). И современное Кандинскому искусство предоставило такие формы, явилось «материализующей силой», воплощающей «созревшее для откровения Духовное» (Es. 27).

Сам процесс воплощения Духовного в искусстве представляется Кандинскому в следующем виде. В определенное время возникает необходимость в творчестве. «Творящий Дух», который наш живописец считает возможным обозначить и как «абстрактный Дух», подступает к душе художника и возбуждает в ней некое стремление, внутренний порыв. При определенных условиях он приводит к созданию в человеческом духе новой ценности. И художник сознательно или бессознательно устремляется на поиски материальных форм для воплощения «живущей в нем в духовной форме новой ценности» (Es. 19). Фактически эта «новая ценность», а она уникальна, у каждого художника в данный момент творчества «своя», и составляет содержание произведения искусства, хотя главным («важнейшим») остается Дух, Абсолют, «который явил себя в этой ценности» (Es. 19). В конечном счете настоящий художник работает, исходя не из каких-либо внешних побуждений, но исключительно «прислушиваясь к категорически приказывающему гласу, который является гласом Господа, пред которым он склоняется и чьим рабом он является» (Bd I, 59).

Художественное содержание рассматривается Кандинским, как мы уже отчасти убедились, в контексте анализа творческого процесса. Подобный подход в полной мере доступен, пожалуй, только художнику, и он дает интересные для философии искусства результаты. В отличие от многих теоретиков и художественных критиков того времени Кандинский утверждал, что художественное творчество в глубинных своих основаниях не подчиняется произволу художника. Не он управляет творческой силой, но она сама движет им, побуждая искать наиболее адекватные его творческой субъективности формы выражения. «Ядро души имеет божественное происхождение и духовно» (Bd I, 51), — утверждал Кандинский, во многом солидаризуясь с популярными в то время теософскими и антропософскими учениями. В человеке оно обрастает особой «плотью души», подверженной внешним воздействиям, которые и определяют ее «окраску», существенно влияющую на создаваемое произведение искусства. Однако сквозь эту окраску у настоящего мастера всегда слышен некий неизменный звук камертона «ядра души». Им-то и определяется в конечном счете значение художника и его творчества.

Правильно «настроенная» рука живописца управляется именно этим камертоном, а не разумом и часто действует вопреки разуму — как бы «от себя» (von selbst). Созданная таким образом форма приносит художнику «такую радость, которая не сравнима ни с чем другим» (Bd I, 52-53). В творческом процессе участвуют как интуиция, так и логика, а управляет ими, соотносит и контролирует их творящий дух художника, направляемый божественным Духом. В целом, убежден Кандинский; «возникновение произведения имеет космический характер», а не произвольный и субъективистский (53).

Трудно сказать, насколько хорошо знал Кандинский историю философии. Однако то, что он был в достаточной мере знаком со многими аспектами немецкой культуры, хорошо известно. И в изложенной выше концепции творчества мы слышим ясно различимые мотивы неоплатонической эстетики в интерпретации немецких романтиков. Мотивы эти, как мы не раз убеждались, были не чужды многим представителям

русской художественной интеллигенции начала XX в. В строгом, неоплатонически-феноменологическом духе несколько позже их изложит в своей «Диалектике художественной формы» А. Ф. Лосев[3].

Вернемся, однако, к Кандинскому. В творческом акте он отмечает три побудительные причины или, в его терминологии, «три мистические причины», «три мистические необходимости» (почему мистические и в каком смысле мистические, автор «Духовного в искусстве» не разъясняет; скорее всего имеется в виду бессознательный характер действия этих «причин»): 1) необходимость выразить в искусстве себя («индивидуальный элемент»); 2) необходимость выразить свою эпоху, ибо художник — дитя этой эпохи («элемент стиля во внутреннем значении»), и 3) необходимость выразить то, «что свойственно искусству вообще» независимо ни от каких субъективных факторов, некое *вечное содержание искусства*, которое Кандинский обозначает как «элемент чисто-и-вечно-художественного». Этот элемент «проходит через всех людей, через все национальности и через все времена», его можно «видеть» в произведениях любого художника, любой эпохи, любого народа. «Духовный взор» открывает этот элемент за первыми двумя (Дух. 82).

Первые два элемента преходящи. Они актуальны только в эпоху создания произведения и в ближайшие к ней; затем постепенно утрачивают свое значение. Поэтому элемент индивидуальности для Кандинского не имеет большого значения в искусстве. Главное — его вечное, объективное содержание — «элемент чисто-и-вечно-художественного», который не только не утрачивает своего значения со временем, но, напротив, сила его постоянно возрастает. Египетская пластика волнует нас сегодня значительно больше, чем она могла волновать ее современников. Истинное художественное содержание было скрыто от современников под печатью эпохи, личности художника. Для нас же в ней слышится «неприкрытое звучание вечности — искусства» (Дух. 83).

Чем сильнее в произведении первые два элемента, тем оно доступнее современникам. Напротив, перевес третьего элемента часто закрывает произведение от ближайших к нему поколений, но он свидетельствует о величии произведения и художника. Все три элемента теснейшим образом переплетены в произведении и образуют «целостность произведения», которая таким образом складывается из разнородных элементов — преходящих и вечного, и первые два, как правило, заслоняют третий от современников. «Процесс развития искусства состоит, до некоторой степени, в выделении чисто-и-вечно-художественного от элементов личности и стиля времени» (Дух. 83). При этом Кандинский хорошо сознает сложную диалектику художественного феномена: «объективный элемент» искусства («чисто-и-вечно-художественное») «становится понятным с помощью субъективного», т. е. только через субъективное может выразить себя. Здесь Кандинский приходит к формулированию важнейшего принципа художественного творчества, который обозначается им как *принцип внутренней необходимости* и лежит в основе всей его теории.

«Неизбежное желание самовыражения объективного есть сила, которую мы здесь называем внутренней необходимостью; сегодня она нуждается в *одной* общей форме субъективного, а завтра — в *другой*. Она

является постоянным неутомимым рычагом, пружиной, которая непременно гонит нас вперед» (Дух. 84). Внутренняя необходимость является тем двигателем, который управляет и творчеством каждого художника (его индивидуальной творческой силой), и развитием искусства в целом. С ее помощью объективное художественное содержание, или Духовное, стремится материализоваться, обрести чувственно воспринимаемую форму. «Короче говоря, — пишет Кандинский, — действие внутренней необходимости, а значит и развитие искусства, является прогрессивным выражением вечно-объективного во временно-субъективном, а с другой стороны, это есть подавление субъективного объективным» (Дух. 84).

«Временно-субъективное» и есть *форма* произведения искусства. Она несет на себе печать личности художника, стиля эпохи, и в ней же воплощено *чисто-и-вечно-художественное*. «Итак, форма есть выражение внутреннего содержания. Такова ее внутренняя характеристика» (Дух. 69-70). Выбор формы и все манипуляции с ней определяются только *внутренней необходимостью*, действующей в художнике, как правило, бессознательно, интуитивно. Поэтому ни у одной из форм нет преимущества перед другой. Все формы равноправны, «художник может пользоватья для выражения любой формой», если она есть продукт внутренней необходимости (Дух. 85). Отсюда следует, что сознательное искание художником индивидуального почерка или стиля эпохи не имеет большого смысла. Родство произведений искусства состоит не во внешнем, «а в корне всех основ — в мистическом содержании искусства». И погоня за «направлением», «школой» и другими формальными признаками времени может только увести художника от этого содержания — главной цели искусства. Ему полезнее оставаться глухим к поветриям времени. «Его отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости». Только тогда он будет с легкостью использовать любые формы и средства, как «дозволенные», так и «недозволенные».

«Таков единственный путь, приводящий к выражению мистически необходимого. Все средства святы, если они внутренне необходимы. Все средства греховны, если они не исходят из источника внутренней необходимости» (Дух. 86). Этот «источник», неоднократно подчеркивает Кандинский, действует в художнике бессознательно, автоматически, независимо от его воли, разума, рассудка. В «Ступенях» он пишет, что ни одна из использованных им форм не была «придумана», не явилась результатом «логического размышления». «Я не умел выдумывать форм, и видеть чисто головные формы мне мучительно. Все формы, когда бы то не было мною употребленные, приходили ко мне «сами собою»: они то становились перед глазами моими совершенно готовыми — мне оставалось их копировать, то они образовывались в счастливые часы уже в течение самой работы» (Ступ. 30).

Законы внутренней необходимости объективны, но они же одновременно и «законы души»; на этих-то объективно-субъективных законах и основывается искусство. Поэтому главным критерием в оценке произведения искусства является чувство, особое *художественное чувство*, безошибочно улавливающее соблюдение или несоблюдение этих зако-

нов в искусстве (Ср.: Es. 26; Дух. 77). Отсюда в теории Кандинского имеется и другой подход к принципу внутренней необходимости — от субъекта восприятия[4]. «Ясно, — пишет он,— что гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе. Мы назвали здесь этот принцип принципом внутренней необходимости» (Дух. 70). Для зрительного восприятия, например, значимо воздействие цвета предмета, его форм и его самого, независимо от цвета и формы. Каждый из этих трех элементов обладает своим звучанием и художник обязан сгармонизировать их на основе «принципа целесообразного прикосновения к человеческой душе» (Дух. 77). Без этого не может быть настоящего искусства.

То, что чувство (художника и зрителя) воспринимает в искусстве как созданное по законам внутренней необходимости, ощущается им как *прекрасное*, или внутренняя красота, которая, по мнению Кандинского, не имеет ничего общего с внешней красивостью и даже полностью противоположна ей. Человеку, привыкшему к «красивости», часто внутренняя красота искусства представляется уродством (Дух. 46). Именно так, например, многие современники воспринимали музыку друга Кандинского, крупнейшего композитора XX в. Арнольда Шёнберга. Так воспринималась и живопись самого Кандинского всеми зрителями, лишенными художественного чувства или способности духовного видения, что в данном случае можно считать почти идентичным.

«Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости. Прекрасно то, что прекрасно внутренне», — говорит Кандинский (Дух. 144) и разъясняет, что речь идет не о внешней и даже не о внутренней нравственности, а о том, что в совершенно неосязаемой форме служит обогащению души. Поэтому в живописи, например, прекрасен всякий цвет, ибо он вызывает вибрацию души, а «каждая вибрация обогащает душу». И поэтому, наконец, внутренне прекрасным может быть все то, что внешне даже «уродливо» (Дух. 144). Отсюда Кандинский приходит к уже формулированному Аристотелем, а затем Дионисием Ареопагитом, но основательно забытому заключению, что в искусстве нет «уродливых» форм, если эти формы суть выражение внутреннего содержания; «все целесообразно-безобразное... в произведении искусства — прекрасно» (Ступ. 43).

При этом крупнейший живописец нашего столетия спешит пояснить, что не может быть и речи о каком-то искусственном процессе интеллектуального поиска форм для какого-то вымышленного содержания. В труде художника *все органично и все — бессознательно.* «Уже выше было сказано, что рождение подлинного произведения искусства есть тайна. Если жива душа художника, ей не нужны костыли головных рассуждений и теорий. Она сама найдет что сказать; сам художник при этом может в ту минуту и не сознавать, что именно. Ему подскажет *внутренний голос души*, какова нужная ему форма и где ее почерпнуть (из внешнего ли, или внутреннего «естества»)» (Дух. 143, примеч.).

Главным в вопросе формы, таким образом, для Кандинского является не ее характер, а органичность вырастания из соответствующего содержания, т. е. «выросла ли форма из внутренней необходимости или нет» (Es. 23). И процесс этот, как правило, осуществляется бессозна-

тельно, контролируемый только художественным чувством мастера, его духовной установкой.

Осмысливая свой собственный творческий опыт, Кандинский писал, что с годами он обрел счастливую способность освобождаться от «посторонних шумов» и ясно слышать внутреннее звучание каждой формы, даже самой незаметной; «слышать слабейшие голоса», ощущать жизнь форм. Одновременно он обрел способность совершенно свободно извлекать из неисчерпаемой «сокровищницы форм» именно те формы, которые необходимы для данного произведения. При этом уже не было нужды как-то специально думать о содержании. Правильно выбранная форма выражает свою благодарность художнику тем, что сама заботится о содержании. Здесь, полагает Кандинский, лежит решение вопроса «абстрактного искусства», да собственно и любого искусства. Оно остается безмолвным только для того, кто не в состоянии «слышать» форму. В конечном счете «содержанием» живописи является сама живопись. Она дружески говорит с тем, для кого каждая форма жива, содержательна, звучит духовно (см.: Es. 207-208).

Размышляя уже непосредственно о живописи, хотя этот вопрос имеет и более широкое теоретическое значение, Кандинский указывает, что существует два полюса форм воплощения внутреннего содержания: «большая абстракция» и «большой реализм» (Es. 27). Между ними лежит поле бесконечных промежуточных возможностей — от «чистейшей абстракции» до «чистейшего реализма». Для художника настало время неограниченной свободы в формах выражения. Однако, здесь же напоминает Кандинский, «эта свобода в то же время и одна из величайших не-свобод, так как все эти возможности — внутри и по ту сторону границ (абстракция — реализм. — *В. Б.*) — вырастают из одного и того же корня: из категорического зова внутренней необходимости» (Дух. 134). И это крайне важное напоминание. Художник свободен теоретически, ибо ко времени Кандинского искусство (живопись, во всяком случае) овладело практически всеми возможными формами и способами выражения, а теория в лице того же Кандинского признала их полное равноправие. Однако, оказывается, не во власти художника (имеется в виду — настоящего, слышащего зов Духовного) произвольно распоряжаться этими формами. Их выбор подчинен жестким законам внутренней необходимости (за которой, как мы помним, стоит стремящееся выразить себя через художника объективно существующее Духовное), хотя и уникальной в каждом художнике, но отнюдь не произвольной, не подчиняющейся всякой его прихоти. Кандинский, как большой мастер, хорошо слышавший зов Духовного, творивший в период написания своих главных теоретических трудов в окружении целой плеяды крупных живописцев XX в. из «Голубого всадника», хорошо знал это отнюдь не из вторых рук, а на собственном опыте и из опыта своих одаренных друзей, среди которых на первом месте следует, конечно, назвать великого духовидца и тончайшего музыкально одаренного живописца Пауля Клее.

Искусство, по Кандинскому, всегда содержало в себе два элемента: чистую абстракцию и чистый реализм, но в различных соотношениях. Обозначив их как «чисто художественное» и «предметное», основопо-

ложник абстракционизма считает, что второе в искусстве всегда служило первому. Ибо главной целью искусства всегда было «художественное», которое Кандинский в чистом виде усматривает только в *абстрактном,* т. е. применительно к живописи, — в «беспредметной» гармонии цвета и формы. Однако он не принижает и уж никак не отрицает предметного и даже «реалистического» искусства. Его слабость Кандинский усматривает в том, что внешний вид обыденных предметов, наделенных помимо внутреннего еще и «внешним» (нехудожественным) звучанием, сильно затрудняет выражение «третьего элемента» («чисто-и-вечно-художественного»). Тем не менее в истории искусства Кандинский видит живописцев, которым и в реалистической форме удалось предельно выразить Духовное. Это прежде всего такие непопулярные в «бездуховном» XIX в. художники, как Россетти, Бёклин, Сегантини. Чисто теоретически, в понимании родоначальника абстракционизма, реалистические формы ничем не хуже абстрактных.

В искусстве существенно их сочетание. При этом в «реализме» штрихи абстрактного значительно усиливают внутреннее звучание произведения и обратно — «в абстракции это звучание усиливается штрихами реального» (Es. 30). Можно указать на целый ряд превосходных работ Кандинского этого типа. В частности, «Импровизация 11», 1910, ГРМ; «Св. Георгий 2», 1911, ГРМ; «Пейзаж» (Dünaberg), 1913, Эрмитаж и др.

Каждая форма, как и ее элементы, обладает своим звучанием и для искусства в конечном счете важно именно это звучание, внутренняя жизнь формы, независимо от ее внешнего вида — абстрактного или предметного. В сущности, перед главной задачей искусства «реализм равен абстракции» и обратно. «Величайшее различие во внешнем становится величайшим равенством во внутреннем» (Es. 31). В принципе безразлично, какую форму использует художник, абстрактную или «реальную», ибо «обе формы внутренне равны». И только сам художник на основе принципа внутренней необходимости может решить, какую форму ему следует применять в каждом конкретном случае. В этом смысле, полагает Кандинский, «в принципе не существует вопроса формы» (Es. 36). В искусстве в конечном счете значимо только содержание[5]. Оно объективно, абсолютно, духовно. Оно определяет жизнь произведения искусства, как автономного «живого существа». Произведение настоящего искусства, отделившись от художника, обретает «самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом». Произведение искусства — не пассивный предмет. Оно обладает активными созидательными силами, живет и участвует в формировании духовной атмосферы. В этом — главное назначение искусства.

«Моя цель, — писал Кандинский, — создать живописными средствами, которые я люблю более других художественных средств, такие образы, которые вели бы свою самостоятельную, интенсивную жизнь, как чисто живописные существа» (Bd I, 25). Притом существа, наделенные высокой духовной энергией. Кандинский обладал (и сознавал это) редкой, а может быть, даже и уникальной способностью «путем ограничения внешнего заставить сильнее звучать внутреннее». До болезненно-

сти остро ощущая внутреннее звучание, или «дух», «внутреннюю сущность, тайную душу» (Ст. 15) каждой вещи и универсума в целом, Кандинский пришел в конце концов к убеждению, что в живописи наиболее полно и глубоко выразить это «звучание» можно только с помощью гармонизации на холсте абстрактных пятен цвета и свободно движущихся линий, т. е. в беспредметной живописи. Русский живописец свято верил, что за этой живописью великое будущее.

Он был глубоко убежден, что абстрактное искусство — это новая и более высокая ступень в развитии живописи, хотя и не отрицал всех предшествующих ступеней. Без них, полагал он, не было бы и ее, как без корней и ствола не может быть ветвей и кроны дерева. Считая все формы в искусстве в принципе равноценными, если они возникли как естественное самовыражение Духа, Кандинский признавал и определенный исторический прогресс в искусстве; и параллель «развитию» искусства усматривал в христианстве. В первом немецком издании «Ступеней» (которое имело название «Rückblicke», 1913) он писал : «Искусство во многом подобно религии. Его развитие не состоит из новых открытий, которые зачеркивают старую истину и клеймят ее как заблуждение (как это, по-видимому, обстоит в науке). Его развитие заключается в мгновенных озарениях, подобных вспышкам молнии» (Bd I, 46)[6]. Они и высвечивают новые перспективы, новые истины.

Приход беспредметной живописи на смену «реалистической» Кандинский сравнивает с появлением Нового Завета Христа, который не разрушил Ветхий Завет Моисея, но возник на его основе и углублял и развивал его более простые, прямолинейные нормы и установления. Если Закон Моисея в большей мере касался внешних поступков человека, то новозаветная этика прежде всего ориентирована на внутренние «деяния», для нее существенны и «мысленные грехи». Нечто подобное усматривает Кандинский и в беспредметной живописи. Она не отрицает и не зачеркивает старое искусство, но лишь «внутренне логично» и «чрезвычайно органично» развивает его.

В ней делается акцент на требовании «внутренней жизни в произведении». И в этом родоначальник абстракционизма усматривает еще одну существенную параллель с христианством: «Здесь я к моему удивлению заметил, что это требование выросло на основе, которую Христос установил в качестве основы нравственной оценки. Я заметил, что этот взгляд на искусство является христианским и что он в то же время таит в себе необходимый элемент для получения «третьего» откровения Духа» (Bd I, S. 47-48). Это открытие Кандинский сделал не без влияния теософии и антропософии, которыми он, как и многие художники того времени, живо интересовался и, конечно, читал труды, а может быть, и слушал лекции постоянно гастролировавшего тогда по Европе Рудольфа Штайнера, создателя знаменитого Гётеанума. Для нас в данном случае важны не эти влияния, но сам факт осознания Кандинским своего искусства, как находящегося в русле христианской традиции художественного творчества.

Более того, уже в русском издании «Ступеней» Кандинский уточняет, что он имеет в виду более конкретную христианскую традицию — именно русскую. Понимание «внутренней жизни» произведения в ка-

честве основы искусства, утверждает Кандинский, «вырастает в то же время из чисто русской души» (Ступ.50, примеч.) , для которой важен не столько внешний поступок, сколько внутренняя интенция. «Внешняя шаткость и внутренняя точность в этом отношении высоко развиты у русского народа», что нередко квалифицируется «поверхностными» иностранными наблюдателями как «беспринципность». Усмотрение сущностной близости своего искусства к новозаветному христианству и к русской, притом «народной» (т. е. крестьянской в его понимании) душе, укрепляло самого Кандинского, отнюдь не однозначно, чаще холодновато или враждебно, чем доброжелательно, принимавшегося художественной общественностью того времени, в убеждении истинности своего пути.

Остро и глубоко ощущая духовное в каждом предмете, в каждой форме, в каждом цвете, линии и т. п., Кандинский много внимания уделил в своих теоретических трудах изучению всех элементов художественного языка живописи, их синестезическому звучанию, их символике. Он был глубоко убежден, что «анализ художественных элементов является мостом к внутренним пульсациям произведения» (Punkt 14). В изучении цвета он опирался и на учение о цвете Гёте, и на современное ему цветоведение, и на восприятие цветов немецкими и французскими символистами. Будучи вице-президентом ГАХН, он организовал в ней Психофизиологическое отделение, где известные ученые и художники совместно занимались изучением проблем творчества и восприятия искусства. Там в 1921 г. он прочитал, в частности, доклад на тему «Основные элементы живописи», главные идеи которого легли затем в основу курсов лекций, прочитанных в «Баухаузе» (где он обосновался с 1922 г.) , и в 1926 г. были частично опубликованы в книге «Punkt und Linie zu Fläche».

Помимо элементарной символики цветов Кандинский уделял большое внимание внутренним соответствиям цветов и форм. Так, он был убежден, что «желтое есть высшее движение в остроте, почему и соответствует треугольнику. Синее есть высшее углубление, почему и соответствует кругу. Красное есть высшее внутреннее движение, почему и соответствует квадрату» и т. п.[7] Несмотря на внешнюю примитивность и элементарность этих «соответствий», Кандинский был убежден, что именно с подобных шагов начинается путь к изучению более глубоких семантических, синестезических, ассоциативных, символических связей и корреляций в живописном произведении. Об этом свидетельствуют и его теоретические работы, и, главное, живописные полотна, но также — и некоторые его поэтические опыты. Приведу, в частности, достаточно известное стихотворение Кандинского «Видеть» из альбома «Звуки», в котором предпринимается поэтическая попытка проникновения в мир цвето-звуко-форм.

Синее поднялось и упало.
Острое, тонкое свистнуло и вонзилось, но не проткнуло.
Ухнуло по всем концам.
Густо-коричневое повисло будто навеки. Будто навеки повисло.
Будто, будто, будто...

... Будто. Шире разведи руками. Пошире, пошире.
А красным платком закрой свое лицо.
А, может быть, оно все еще и не сдвинулось, а сдвинулся только ты.
Белый скачок за белым скачком.
А за этим белым скачком еще белый скачок.
Вот нехорошо, что ты не видишь мути: в мути-то оно и есть.
Отсюда все и начинается..... Треснуло....[8]

Видя, какие большие и важные шаги сделала живопись в его время по пути раскрепощения от всего наносного, внешнего, не имеющего прямого отношения к ней самой; от того, что было ей навязано извне — особенно в бездуховном XIX в., он сетует на то, что она еще не имеет достаточно развитой научно обоснованной теории. Последняя, по его убеждению, должна состоять из двух основных частей: из «позитивной» науки, занимающейся элементами искусства и их взаимосвязями с позиций психофизиологии, и из философии искусства, изучающей его духовные основы и духовный потенциал. Если его первая книга «О духовном в искусстве» стала важной частью этой философии искусства, то написанная в период «Баухауза» «Точка и линия на плоскости», — без сомнения, важный фрагмент первой ступени науки о живописи.

При этом Кандинский убежден, что без первой ступени фактически невозможна и вторая. «Только этот путь микроскопического анализа (всех элементов живописи. — *В. Б.*) приведет науку об искусстве к всеохватывающему синтезу, который распространяется значительно дальше границ искусства в область 'единства' 'человеческого' и 'божественного' « (Punkt 19). Это живое и необходимое единство в конечном счете не есть плод голого рассудка ученого, но возникает из приходящего изнутри произведения потрясения, ведущего в свою очередь к удивительным переживаниям. Только тогда мертвые знаки искусства становятся *живыми символами*, и оживает то, что до того казалось мертвым (Punkt 22-23). Новое искусствоведение представляется, таким образом, Кандинскому не менее живым феноменом, чем само искусство, органически вытекающим и дополняющим ее на вербально-семиотическом уровне и перекрывающим собой пропасть между человеком (реципиентом) и искусством. «Естественно, — пишет он, — что новое искусствознание может возникнуть только тогда, когда знаки станут символами, и открытые глаза и уши осуществят путь от молчания к говорению. Кто не в состоянии сделать этого, должен оставить в покое «теоретическое» и «практическое» искусство — его усилия не только не наведут мост, но напротив еще больше расширят сегодняшнюю пропасть между человеком и искусством» (Punkt 23).

Сам русский художник и теоретик искусства считал, что ему по плечу работа наведения мостов между зрителем (и художником) и искусством, и свою теорию он и посвящает решению этой задачи, хотя хорошо сознает, что время для ее полной реализации еще не настало. Поэтому он начинает с «азов» художественной азбуки во всех смыслах.

В частности, он достаточно подробно и глубоко занялся такими элементами изобразительно-выразительного языка, как *точка, линия, плоскость*. Они предстают перед его духовным взором могучими визуальны-

ми символами, обладающими неисчерпаемым запасом самой разнообразной энергии. *Точка* — это невидимая и нематериальная сущность, некий нуль, обладающий огромным потенциалом. «В нашем представлении этот нуль — геометрическая точка — объединен с высочайшей сжатостью, то есть с величайшим молчальничеством, которое, однако, говорит. Так в нашем представлении геометрическая точка является высшим и в высшей степени единственным *объединением молчания и говорения*» (Punkt 21). Поэтому свою материализацию она обрела в первую очередь в письме (in der Schrift — в письменности), которое одновременно принадлежит языку и молчанию. В текущей речи письма точка является ее перерывом, разрывом, молчанием, небытием, т. е. негативным моментом и одновременно — мостом от одного бытия к другому (позитивный момент). В этом и состоит ее главное «внутреннее значение» в письме.

Особый акцент Кандинский делает на реальной антиномической символике *молчания* точки. «Звучание молчания, обыкновенно соединяемого с точкой, столь велико (laut), что оно полностью заглушает другие свойства» (22). Именно эта характеристика оказывается особо значимой при использовании точки в живописи. Если изъять точку из ее обычного утилитарно-целесообразного контекста письма, она начинает жить как *самостоятельная сущность* и подчиняться только законам внутренней целесообразности, которые зависят уже от множества факторов контекста живописного произведения и от ее формы, цвета, географии в пространстве живописного произведения и т. п. вещей. Изучению всего этого собственно и посвящена книга Кандинского «Точка и линия на плоскости», и здесь, конечно, нет смысла пересказывать ее очень точные и глубоко продуманные формулировки. Лучше самого художника не скажешь. Да и речь у нас собственно о другом. Кандинский удивительно тонко ощущал духовное звучание всех элементов живописной структуры, начиная с точки, линии, элементарного цвета и кончая их богатейшими и сложнейшими конструкциями, творцом наиболее сложных из которых был он сам.

В начале нашего столетия, на которое приходится «серебряный век» русской культуры, «русский духовный ренессанс», Кандинский, как и многие наиболее духовно одаренные личности отечественной культуры того времени, ощутил наступление принципиально новой эпохи (которой, увы, пока не настал, видимо, час осуществиться) — эпохи *всеобъемлющей Духовности*. И он, как мог, и своим творчеством, и своей теорией готовил пути этой эпохе.

Да, считал Кандинский, сейчас человечество, погрязшее в материализме, позитивизме и материальных благах и устремлениях, в целом еще не готово к восприятию Духовного ни в мире, ни в религии, ни в искусстве. Но что-то меняется в универсуме, и уже возникают условия, необходимые для «переживания человеком сначала духовной сущности в материальных вещах, а позже духовной сущности в отвлеченных вещах. И путем этой новой способности, которая будет стоять в знаке «Духа», родится наслаждение абстрактным — абсолютным искусством» (Ступ. 52).

Конечно, от зрителя потребуются дополнительные и немалые усилия

для развития способности «переживать чисто художественнную форму», но они с лихвой окупятся открывшимися ему в этом искусстве новыми неведомыми духовными мирами. Цель абстрактного искусства — существенно обогатить душу человека, идущего по путям духа, в новую духовную эпоху — лучшую эпоху человеческой истории; бесконечно расширить его духовные горизонты приобщением к новым реальностям. Отсюда живопись понимается Кандинским как *мироздание,* созидание новых духовных миров. «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» (Ступ. 34).

Именно поэтому Кандинский неодобрительно относится к утвердившимся обозначениям его живописи как абстрактной, нефигуративной, беспредметной и т. п. Точнее всего, считает он, называть ее «реальным искусством» (reale Kunst), ибо это искусство не копирует видимую действительность, но создает новый художественный мир духовной природы и ставит его рядом с уже существующим внешним миром (Es. 182-184). И это именно *реальный мир*, получающий свое полноценное бытие исключительно с помощью искусства. Созидая его, художник обходится без видимой «натуры», но бессознательно руководствуется «законами природы», космическими законами универсума, слышать которые и повиноваться которым для художника — «высшее счастье» (Es. 194). Кандинский обрел это счастье и всеми силами стремился приобщить к нему своих зрителей.

Будучи, прежде всего, живописцем, Кандинский большое внимание уделял всем основным видам искусства, ибо хорошо ощущал и сознавал, что каждый из них обладает сугубо своими средствами и способами выражения Духовного, приобщения человека к различным его аспектам. Как и некоторые наиболее духовно одаренные художники, музыканты, поэты, философы и богословы его времени, он видел, что различные виды искусств, практически исчерпав свои видовые возможности выражения Духа, тяготеют к некоему синтезу — объединению своих сил для выведения Искусства на новый уровень выражения и проникновения в духовную сферу. Он предвидит возникновение в будущем принципиально нового синтетического «монументального искусства» на основе объединения «сил различных видов искусства». Символически оно представляется ему в виде некой «духовной пирамиды, которая дорастет до неба» (Дух. 56).

Большое внимание разработке теоретических проблем искусства уделил и другой крупнейший русский авангардист Казимир Малевич. Он достаточно подробно изложил свою эстетическую позицию в целом, свое понимание искусства (или как он всегда писал Искусства — с большой буквы), живописи, истории искусства и собственно его высшего (supremus!) этапа, как он считал,— *супрематизма*[9]. В течение бурной творческой, педагогической и исследовательской деятельности и под влиянием не менее бурных внешних обстоятельств того времени

отдельные взгляды и представления Малевича нередко достаточно сильно менялись, иногда на диаметрально противоположные, но генеральная линия его концепции, его понимания искусства оставалась достаточно целостной и однозначной.

Кратко она может быть условно обозначена как линия практически чистого эстетизма, апологии неутилитарного Искусства, свободного от любой социальной, политической, экономической или религиозной ангажированности, имеющего свой самоценный предмет — *красоту* и *гармонию* и свою цель — *эстетическое наслаждение* («приятное эмоциональное» состояние, «приятное удовлетворение чувства» — Теория 275, 279, 280, 290 и др.). Линия классического эстетизма, которая приобрела у Малевича неожиданный поворот и вывела его к теории *беспредметной* экономично-минималистской живописи, в конечном счете отрицающей собственно живопись в ее традиционном бытии и переходящей в некое особое трансцендентное «измерение», открывающееся по ту сторону абсолютного «нуля».

При изучении эстетики Малевича приходится иметь в виду, что его мировоззренчески-идеологическая позиция предельно *эклектична*. Как он сам писал, он нигде никогда ничему систематически не учился. Однако, как человек энергичный, волевой, обладавший могучим творческим потенциалом и тонким живописным чутьем, он тянулся ко всему тому, чем была заполнена духовная атмосфера Москвы и Петербурга первой трети века. А она была в прямом смысле слова переполнена *всем*, чего достигла духовная культура человечества (во всех сферах — философии, религиозных исканиях, науке, искусстве и т. п.) к тому времени. На русский язык переводилось, читалось и обсуждалось в бесчисленных салонах и кружках *все*, чем жила интеллигенция того времени во всем цивилизованном мире. Поэтому человек, тянувшийся к знаниям, но не имевший какой-то строгой духовно-концептуальной линии, направлявшей его искания, имел в своей голове пеструю мозаику из всего и вся. Таковым было и научно-философско-религиозно-идеологическое содержание головы Малевича, если судить по его теоретическим работам (к тому же он еще и совершенно не заботился о грамматике и стилистике русского языка, что еще усиливает впечатление эклектизма). Его «философия»— это яркая и эмоциональная смесь каких-то вульгарно-материалистических научных взглядов, примитивной историософии, оригинальной, но псевдонаучной этимологии, обрывков идей Шопенгауэра, Ницше, античной и буддийской философий, современных теософских суждений, каббалистических представлений, примитивизированного христианства, идей Э. Маха, Р. Авенариуса, П. Д. Успенского, М. О. Гершензона, русских космистов и т. д. и т. п.[10] В первые послереволюционные годы к этому еще добавлялись некоторые ходовые лозунги и представления из большевистской социологизаторской фразеологии, а в манифестах — хлесткие призывы эпатажного нигилизма. В целом в своем мировоззренческом эклектизме Малевич явился ярким предшественником принципиального эклектизма ПОСТ-культуры, активно заявившей о себе уже во второй половине нашего бурного столетия[11]. Этот же эклектизм и непоследовательность просматриваются, хотя и в меньшей мере, и в его эстетико-искусствоведческих суждениях.

Согласно Малевичу, человеческая культура (или цивилизация) исто-

рически сложилась из трех главных элементов, или систем: *гражданской*, включающей все социальные, политические, экономические институты и отношения, *религиозной* и *Искусства;* или как афористически кратко и метко обозначил их Малевич в последней опубликованной при жизни брошюре: *Фабрика, Церковь, Искусство*[12] . Первая система, или сфера человеческой деятельности, изначально возникшая для поддержания жизнедеятельности человека (забота о теле), с развитием науки и техники достигла к нашему времени полного извращения, захватив и подчинив себе большую часть человечества и его деятельности, в том числе и Искусство. Обобщенно-саркастически Малевич именует ее *харчевой* сферой: «харчевая культурная плантация», «харчелогия», «харчеучение», «харчевокухонная классовая деятельность», «харчевики» и т. п. Эта *харчевая* система очень рано научилась использовать Искусство для украшения, оформления своей достаточно примитивной и неприглядной сути, превратив его в *средство* для более эффективного достижения своих целей. Идеал этой сферы совершенно чужд Малевичу: работай как вол, чтобы создать рай для телесных потребностей на земле. Этот идеал одинаков у капиталистов, социалистов, коммунистов, поэтому Малевич, в первые постреволюционные годы увлекавшийся коммунистической фразеологией, как и многие другие авангардисты, уже в 20-е годы с одинаковой неприязнью относился ко всем харчевикам-материалистам независимо от их классовой и партийной принадлежности.

Более сложным было его отношение к религии и Церкви. Здесь у Малевича нет ясной позиции и его суждения и утверждения в разные периоды колебались от почти вульгарно-материалистически-атеистического отношения к Церкви и особенно к конкретной церковной деятельности до почти апофатически-мистического понимания Бога. На уровне ratio и под влиянием вульгарного материализма и позитивизма, господствовавших в среде русской интеллигенции пред— и первых пост-революционных лет, пафоса революционного строительства нового бесклассового технизированного общества Малевич осмысливает религию в материалистических категориях, как систему, возникшую на основе непонимания многих природных закономерностей для заполнения вакуума не-знания и утоления духовного голода человека. Церковь в этом плане призывает людей к труду, смирению и терпению в земной жизни ради достижения некоего мифического небесного рая после смерти. Для прикрытия пустоты и неосновательности этой концепции Церковь также активно и регулярно эксплуатировала Искусство, принуждая его украшать то, что само по себе вряд ли привлекло бы к себе людей (266ff, 287). «Ризами [художники] прикрыли священников и ризами вождей иных и обманули народ красотою, ибо под красотой скрыли лик действительности» (299). Религия в этом плане практически отождествляется Малевичем с наукой, ориентированной на поступенчатое *познание* мира. Что не удавалось познать науке, относили к сфере религии и требовали веровать в это (267 и др.).

С другой стороны, личный внерациональный духовный и художественный опыт подвел создателя супрематизма к особой *границе* бывания, *за* которой его внутреннему взору открылась некая *реальная* умонепостигаемая *бездна сущности,* пустыня небытия, *Ничто,* по ту сторо-

ну которого ощущалось тем не менее *Нечто*. И чем-то *жутким* и *страшным* веяло оттуда, но и влекло неодолимо...

Отсюда и особая *апофатика* Малевича в понимании Бога в его эстетике (о чем ниже), и все-таки в целом позитивное отношение к религии, как к духовному феномену, отрицающему *харчевые* заботы и сродному в этом Искусству. В лучших традициях христианской апофатики (хотя вряд ли Малевич даже слышал этот термин или читал кого-либо из отцов Церкви) он в каком-то экстатическом откровении утверждает, что «истинный Бог» «ничего не знает, ничего не видит и ничего не может» (301). И лишь религия «достигает Бога как абсолюта (душа есть Бог)». Традиционные искусства располагаются несколько ниже; они — «только подсобные ступени. Категории художества стоят первой ступенью после религии... Техника — третья ступень, она выражает рациональную телесную заботу... Отсюда рассматриваю религию как высшую степень легкости, [как] состояние, вне материи существующее, где материя исчезает в духе, душе, образе. Это последнее техническое явление перед беспредметностью» (263)[13]. Однако Искусство стоит ненамного ниже религии и в чем-то практически равно с ней, ибо «о-художествить — все равно что о-Божествить, о-красить, о-святить» (265). И само Искусство в общем-то возникло из религии. Линия религии как бы распадается на две. «Сам Бог уже нечто красивое», поэтому и религия, и Искусство основываются на «чистоте» и красоте. «Искусство окрашивает религию», в красоте храма и богослужения господствует эстетика ритмов и гармонии (104).

Общий эклектический характер мировоззрения Малевича определял и нередкие изменения его представлений о многих проблемах, связанных с искусством, косвенно выявляя их своеобразную и реальную амбивалентность. Так, в 1919 г., только что миновав бурный период своей супрематической «революции» в искусстве и приступив к теоретическому осмыслению свершенного, он активно развивает идеи эволюции, прогресса и даже революции в искусстве. Искусство, как и культура в целом, представляется ему находящимся в постоянном развитии и движении, а в наше время — достигшим своего революционного этапа. Суть его — в освобождении искусства от утилитарных связей с «харчевой» жизнью и религией, в утверждении его самоценности, в замене миметически-изобразительного подхода к природе на чисто знаковый (208). «Эволюция в искусстве движется дальше и дальше, ибо движется и все в мире, и не всегда в искусстве бывает эволюция, а и революция. Кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической, политической жизни 917 года. Эволюция и революция в искусстве имеет одну цель, выбраться к единому творчеству — сложению знаков вместо повторения природы» (210). Начало этому процессу положил Сезанн, а вершиной и завершением его является супрематизм.

Однако уже в 1924 г. в большом трактате «Искусство» Малевич приходит к иному выводу, фактически отрицающему какую-либо сущностную эволюцию в искусстве. «Искусство существует вне культурного прогресса, не имеет времени и не имеет исторического развития» (277). Нет никакой разницы между искусством Древнего Египта и современ-

ным, а искусство первобытного человека ничем не хуже и не слабее классического искусства, ибо в отношении Искусства первобытный человек был равен современному (292). Он так же хорошо, если не лучше нас, чувствовал красоту и гармонию и умел воплотить их в своем орнаментальном искусстве. Более того, искусство первобытного человека, полагал Малевич, было практически неутилитарным, не связанным ни с «харчевой», ни с религиозной сферами. Использовать искусство как *средство* стали позднее, и только с импрессионистов (Клода Моне, в частности), но особенно — у Сезанна, в кубизме, футуризме и супрематизме оно практически опять вышло на абсолютно неутилитарный уровень, близкий к уровню первобытного искусства.

Собственно неизменным сущностным ядром и содержанием любого настоящего Искусства Малевич считал неутилитарную самоценную *красоту,* которая возникает на основе *гармонии* всех элементов, часто контрастирующих друг с другом (274). Искусство недвижимо, ибо совершенно, Искусство не имеет цели и не должно иметь, ибо оно *абсолютно.* А поэтому искусство негров, китайцев, европейцев и т. п. может в равной мере восприниматься всеми, если удается отвлечься от его «идеологических различий» и сделать установку на восприятие собственно художественной, внеутилитарной, т. е. «*беспредметной*», т. е. *эстетической* в конечном счете, сущности Искусства (289). Истинным «содержанием» Искусства является оно «само как таковое», его «строй формовых элементов» (285). В частности, для живописи — это сама *живопись* — соотношение цветовых масс и форм, живописная фактура, реальная жизнь и развитие цветовых пятен, их «энергийная» сила и динамика; «чистый элемент живописный» и т. п. «Живопись есть сконструирование цвета в общую массу, которая является живописной тканью»; «живопись есть проявление чувств к цвету и выражение через конструирование последнего своего контакта с цветным явлением». Живописцу каждый предмет предстает «беспредметной комбинацией цветов», или «цветописью». «Чистый беспредметный контакт» с таким (т. е. истинным) Искусством доставляет зрителю «приятные эмоциональные переживания» (319). В этом собственно и состоит художественно-эстетическое credo Малевича, на основе которого он и пришел к супрематизму. Здесь, как мы видим, достаточно регулярно мелькает важный и значимый для него термин *беспредметное*, поэтому имеет смысл внимательнее всмотреться в его содержание.

Малевич употребляет его в нескольких взаимопересекающихся смыслах, восходящих к его философско-эстетическим представлениям. Согласно им, весь «мир как факт суждения» является «предметным» миром, а «мир как факт вне суждения» — *беспредметным* (243). Суждение же у Малевича в данном случае тождественно осознанию, мышлению, разуму. Таким образом, неосознаваемый мир, мир вне познающего разума и является миром беспредметным. «Чистая работа организма — работа вне сознания и вне учета, безóбразна, беспредметна» (254). К возможностям же разума и сознания Малевич относится скептически, как художник хорошо ощущая их принципиальную ограниченность, а отсюда *беспредметность* выступает у него практически онтологическим основанием бытия. «Осознать предмет нельзя, — безапелляционно кон-

статирует он, не утруждая себя доказательствами и по— своему интерпретируя взгляды известных в то время эмпириокритицистов, — ибо все есть осязательная беспредметность взаимодействий» (243).

Наука и религия, базирующиеся, по его мнению, на разуме ступени познания, ограничены в своих гносеологических возможностях. Их в этом плане превосходит искусство, которое «обратно» первым двум ступеням. Оно «опровергает разум и признает безразумное чувство — наитие, вдохновение, настроение...» «Художество» поэтому есть результат «беспредметного отношения, <оно существует,> не отвечая зачем, почему... Оно познает явление, познает природу, их натуру, характер и т. д. в эстетическом мировоззрении» (267). Мир, таким образом, по Малевичу, в сущности своей *беспредметен*, т. е. пребывает вне сферы действия разума, и только внеутилитарное искусство, основывающееся на эстетических (внеразумных) принципах, т. е. тоже *беспредметное* в своей основе, в состоянии «познать» его. При этом беспредметность (= сущность) искусства осмысливается основателем супрематизма как высшая ступень *разумной* деятельности человека. «Художество, которое и должно быть вне разума, ибо оно <то> завершение, где разум прекращает свою деятельность. И это только последняя вершина разумной деятельности, после которой вступаем в беспредметность или заумь, [вне относительно] сфер<ы> познания, знания эстетики» (269).

Беспредметность отождествляется здесь с *заумью*, которой увлекались русские поэты-футуристы, друзья Малевича; с *тем*, что уже *за* умом. Малевич и сам создал при переходе от кубофутуризма к супрематизму несколько полотен «заумного реализма», в которых *заумь* выражалась нарочито прямолинейным совмещением несовместимых вещей: наложением почти реалистического изображения коровы на скрипку в окружении кубистических аксессуаров («Корова и скрипка», 1913); храма, селедки, свечи, сабли, лестницы — на физиономию англичанина («Англичанин в Москве», 1914) и т. п. В письме своему другу М. В. Матюшину Малевич писал в 1913 г.: «Мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас зародился другой, который в сравнении с отвергнутым нами может быть назван заумным, у которого тоже есть закон и конструкция, и смысл, и, только, познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно новом, заумном»[14].

Под *беспредметностью* Малевич понимал также принципиальную неутилитарность искусства, особенно нового. «Предметом» в этом плане оказывается любая утилитарная функция художества. Искусство «по существу беспредметно, безобразно, вне идей целевых» (334), — не устает повторять русский авангардист и эстет. Оно беспредметно, ибо «перестало обслуживать вождей и попов», и вот они объявляют его «абстрактным», а скоро заклеймят и антинародным, пророчески предвещает Малевич (300); хотя основа этой беспредметности — гармония, беспредметная линия первобытного и крестьянского орнаментов, комбинации цветовых пятен, доставляющие радость чувствам, — хорошо и без всякой науки понятна и доступна народу с древнейших времен (289, 319, 333 и др.)

«Беспредметники»[15] (фактически чистые эстеты) хотят освободить Искусство ото всего внехудожественного, «строить мир по чувству приятных восприятий»; они «созерцают мир явлений и образ их творится

внутри созерцающего — отсюда, если возникает новая реальность, то только реальность как «мир в себе» (333). Они признают «Искусство как таковое», основывающееся на *контакте* с явлениями через посредство одного из чувств (334). Беспредметное искусство — это «чистое Искусство» (340); оно обязательно содержит в себе «чистое выражение ощущений» и некий «абсолютный неизменный элемент» Искусства (357)[16], благодаря которому Искусство обладает вечной ценностью и именно ради него хранится в музеях. «...Вещи художественные являются беспредметными, т. е. устойчивыми, неизменными. Обществу же кажется, что художник делает ненужные вещи; оказывается, его ненужная вещь существует века, а нужная — один день» (358). Наконец, «мир как беспредметность» понимается Малевичем в виде некой вневременной, внепространственной, внепредметной, внеценностной, внематериальной «пустоши» и «покоя», абсолютного Нуля и Ничто. О нем свидетельствует лишь совершенно чистая, белая пустая «скрижаль» немотствующего художника, дошедшего до супрематического предела бытия (288 и др.).

Таким образом, под *беспредметностью* в искусстве в самом общем плане Малевич понимал его *художественность,* его *эстетическую ценность* вне связи с какими-либо иными внехудожественными (преходящими) функциями. Ею обладает любое настоящее искусство, но вот только со времени импрессионистов художники осознали, что искусство можно и нужно освободить от всяческого внехудожественного (внеживописного — для живописи) балласта. Моне, Сезанн, кубисты, футуристы, русские кубофутуристы — главные вехи, по Малевичу, на пути этого освобождения. И он делает следующий и последний шаг — *супрематизм.*

Собственно сам термин, как и большинство названий авангардных направлений (в отличие, скажем, от импрессионизма или кубизма), никак не отражает сущности супрематизма. Фактически в понимании Малевича это оценочная характеристика. Супрематизм — просто высшая ступень развития искусства на пути освобождения от всего внехудожественного, на пути предельного выявления *беспредметного,* как сущности любого искусства. В этом смысле Малевич и первобытное орнаментальное искусство считал супрематическим (или «супремовидным» — 289).

Конкретно же он применил этот термин впервые к большой группе своих картин (39 или больше) с монохромными геометрическими абстракциями, включая знаменитый «Черный квадрат» на белом фоне, «Черный крест» и др., выставленных на петроградской футуристической выставке «ноль-десять» в 1915 г. Именно за этими и подобными им геометрическими абстракциями и закрепилось название супрематизма, хотя сам Малевич относил к нему и многие свои работы 20-х годов, внешне содержавшие некоторые формы конкретных предметов, особенно — фигуры людей, но сохранявшие «супрематический дух». Да и собственно более поздние теоретические разработки Малевича не дают оснований сводить супрематизм (во всяком случае самого Малевича) только к геометрическим абстракциям, хотя они, конечно, составляют его ядро, сущность и даже (черно-белый и бело-белый супрематизм) подводят живопись к *пределу* ее бытия вообще как вида изобразительного искусства, т. е. к живописному нулю, за которым уже нет собственно живописи. Этот путь во второй половине века и продолжили многочисленные

направления в артдеятельности, отказавшиеся от кистей, красок, холста. Многие создатели новейших направлений в искусстве, современных артефактов чтят Малевича своим предтечей и духовным отцом.

Быстро пройдя в своем супрематическом творчестве три основных этапа, как писал сам Малевич, черно-белый, цветной и белый (белое на белом) с 1913 по 1918 г., он пытается осмыслить суть открытого им пути и направления. При этом наблюдается смена акцентов и тональности в понимании сути и задач супрематизма от экстремистски-эпатажного манифестирования в работах 1920-1923 г г. к более глубоким и спокойным рассуждениям 1927 г.

В брошюре-альбоме 1920 г. «Супрематизм. 34 рисунка» Малевич определяет три периода развития супрематизма в соответствии с тремя квадратами — черным, красным и белым — как *черный, цветной* и *белый*. «Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя» (232). Стремясь освободить искусство от внехудожественных элементов, Малевич своим черным и белым «периодами» фактически «освобождает» его и от собственно художественных, выводя «за нуль» формы и цвета в некое иное, практически внехудожественное и внеэстетическое измерение.

«О живописи в супрематизме не может быть речи. Живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого», — эпатирует он здесь публику и своих коллег-художников (236). «Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано эстетической необходимостью как цвета, так и формы или фигуры; тоже черный период и белый» (233). Главными параметрами супрематизма на этом этапе ему представляются «экономическое начало», энергетика цвета и формы, своеобразный космизм.

Отголоски многочисленных естественнонаучных (физических, в частности), экономических, психологических и философских теорий того времени сливаются здесь у Малевича в эклектическую (а сегодня мы сказали бы постмодернистскую — хотя и у главного авангардиста!) теорию искусства. Как художник с тонким живописным чутьем, он ощущает различную *энергетику* (реальную энергетику) любого предмета, цвета, формы и стремится «работать» с ними, организовать их в плоскости холста на основе предельной «экономии» (эту тенденцию в наше уже время по-своему разовьет *минимализм*). «Экономия» выступает у Малевича при этом «пятой мерой», или пятым измерением искусства[17], выводящим его не только из плоскости холста, но и за пределы Земли, помогая преодолеть силу притяжения, и, более того, — вообще из нашего трех-четырехмерного пространства в особые космическо-психические измерения.

Супрематические знаковые конструкции, заменившие, как утверждал Малевич, символы традиционного искусства, превратились вдруг для него в самостоятельные «живые миры, готовые улететь в пространство» и занять там особое место наряду с другими космическими мирами (233). Увлеченный этими перспективами, Малевич начинает конструировать пространственные «супремусы» — *архитектоны* и *планиты*, как прообразы будущих космических станций, аппаратов, жилищ и т. п. Категорически отказавшись от одного, земного, утилитаризма, он под влиянием новейших фи-

зико-космических теорий, увы, приводит искусство к новому утилитаризму, уже космическому. Но это будет несколько позднее — в середине 20-х годов в период работы в ГИНХУКе. В 20-м же году в Витебске Малевич, хотя декларативно и отрицает живопись как пришедшую к нулю, тем не менее пытается все-таки осмыслить значение именно живописных, правда, предельно «экономных» элементов супрематизма.

Его главный элемент — *квадрат*. Потом будут комбинации квадратов, кресты, круги, прямоугольники, реже — треугольники, трапецоиды, эллипсоиды. Квадрат, однако, — основа геометрического супрематизма Малевича. Именно в квадрате усматривал он и некие сущностные *знаки* бытия человеческого (черный квадрат — «знак экономии»; красный — «сигнал революции»; белый — «чистое действие», «знак чистоты человеческой творческой жизни» — 236), и какие-то глубинные прорывы в *Ничто*, как нечто неописуемое и невыговариваемое, но *ощущаемое*.

Черный квадрат — знак *экономии*, пятого измерения искусства; «последняя супрематическая плоскость на линии искусств, живописи, цвета, эстетики, вышедшая за их орбиту» (98). Стремясь оставить в искусстве только его сущность, *беспредметное*, чисто художественное, он выходит «за их орбиту», и сам мучительно пытается понять, *куда*. Сведя к минимуму вещность, телесность, изобразительность (образ) в живописи, Малевич оставляет лишь некий *пустой* элемент — собственно *пустоту* (черную или белую) как *знак*-приглашение к бесконечному углублению в нее — в Нуль, в Ничто или — в себя. Не случайно ему, в общем-то далекому от традиционного христианства, оказывается близким одно из интереснейших изречений Христа. «Понял Христос все, когда сказал, что царство небесное внутри нас есть» (296), — простодушно одобряет он Господа[18]. Не следует искать ничего ценного во внешнем мире, ибо его там нет. Все благое — внутри нас, и супрематизм способствует концентрации духа созерцающего на его собственных глубинах. Черный квадрат — приглашение к медитации! И путь!» «...три квадрата указывают путь» (236). Однако для обыденного сознания это слишком трудный и даже страшный, жуткий «путь» через Ничто в Ничто. И Малевич в своем творчестве отступает от края абсолютной апофатической бездны в цветной супрематизм — более простой, доступный, художественно-эстетический... Гармонически организованное парение легких цветных конструкций из геометрических форм, хотя и выводит дух созерцающего за пределы обыденной земной атмосферы в некие более высокие уровни духовно-космического бытия, тем не менее не оставляет его один на один с трансцендентным Ничто...

Более взвешенно и продуманно «философию супрематизма» Малевич изложил к 1927 г. в записях, которые долгое время хранились за рубежом, были впервые опубликованы по-английски Т. Андерсеном в 1978 г. и только совсем недавно увидел свет и русский оригинал (см.: Теория, 347-362 и др.). Здесь еще раз констатируется, что супрематизм — это высшая ступень Искусства, сущность которого *беспредметность*, осмысленная как чистое *ощущение* и *чувствование*, вне какого-либо подключения разума. Искусство, расставшись с миром образов и представлений, подошло к пустыне, наполненной «волнами беспредметных ощущений», и попыталось в супрематических *знаках* запечатлеть ее (347-348).

Малевич признается, что ему самому стало жутко от открывшейся бездны, но он шагнул в нее, чтобы освободить искусство от тяжести и вывести его на вершину. В этом своем почти мистико-художественном погружении в «пустыню» всесодержащего и изначального Ничто (за нуль бытия) он *ощутил,* что *сущность* не имеет ничего общего с видимыми формами предметного мира — она совершенно беспредметна, без-лика, без-образна и может быть выражена только «чистым ощущением». А «супрематизм есть та новая, беспредметная система отношений элементов, через которую выражаются ощущения... Супрематизм это тот конец и начало, когда ощущения становятся обнаженными, когда Искусство становится как таковое без-ликое» (Теория, 350-351)[19]. И если сама жизнь и предметное искусство содержат только «образы ощущений», то беспредметное искусство, вершиной которого является супрематизм, стремится передать только «чистые ощущения» (355). В этом плане изначальный первоэлемент супрематизма черный квадрат на белом фоне «есть форма, вытекшая из ощущения пустыни небытия» (350).

Вообще квадрат стал для Малевича тем элементом, с помощью которого он получил возможность выражать самые разные «ощущения» — покоя, динамики, мистические, готические и т. п. «Я получил тот элемент, через который выражаю те или другие мои бывания в разных ощущениях» (362).

Точной формулировки смысла, который он вкладывает в термин «ощущение», Малевич, естественно, не дает, ибо он не был ни психологом, ни лингвистом, ни философом. Думается, что речь у него идет о том психологическом отношении, состоянии, которое мы сегодня называем «переживанием», а сами идеи, как указывалось, навеяны махистскими представлениями, хотя этот вопрос, как и вообще проблема *понимания* и осмысления всех основных терминов Малевича, еще требует специального изучения. К ним, в частности, наряду с *беспредметностью* и *экономией,* о которых уже частично шла речь, следует отнести и термины *распыление, прибавочный элемент* и др.

Распыление — своего рода эсхатологическое (и недостаточно ясное) понятие у Малевича, вероятно, заимствованное у Н. Бердяева, который еще в 1914 г. употреблял его, анализируя кубистические картины Пикассо (см. ниже). Согласно миропониманию Малевича, человечество от некоего первобытного идеального единства с природой и космосом, созидая цивилизацию, культуру, технику, искусство, «распыляло» себя во множестве своих «достижений». Каждый гений приносил с собой «силу», распыляющую человечество и, вот, XX в.— некий предел «распыления» — перехода в новое качество. «Совершенство мира в распылении» и «это распыление совершилось» (369, 370). Мы (человечество) «распылили» «себя в мировых знаках» и опять «воплощаемся» (растворяемся?) во всей Вселенной, наполняя ее собой, т. е. идем к некоему духовно-физическому слиянию с космосом. Естественно, что супрематизм и как художественное направление, и как «искусство жизнетворчества» играет в этом процессе важнейшую роль. Собственно в искусстве «распыление», как конкретное освобождение от видимой материальной оболочки предметного мира, начал кубизм (см.: Теория, 216, 269) и довел до логического завершения супрематизм.

Понятие *прибавочного элемента* относилось Малевичем непосредственно к живописи, и притом новейшего времени. Очевидно, что само название навеяно популярной в то время Марксовой теорией *прибавочной стоимости*, хотя по существу не имеет к ней никакого отношения. У Малевича прибавочный элемент живописи — это некоторая структурообразующая закономерность, характерная для того или иного направления, т. е. главный принцип организации произведения искусства, его пластической формы в данном направлении. Теория «прибавочного элемента» разрабатывалась им в годы работы в ГИНХУКе. В 1925 г. им была написана специальная работа на эту тему «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи.» В таблицах, подготовленных для Берлинской выставки 1927 г., Малевич показывает в качестве «прибавочных элементов» для импрессионизма — *свет,* для сезаннизма — *волокнистую кривую*, для кубизма — *серповидную линию,* для футуризма — *движение* и для супрематизма — *прямую линию* (Кат. 211). Каждому из них соответствовала и своя система цветовых «прибавочных элементов», которые были также глубоко проработаны Малевичем и представлены на этих таблицах. Теория «прибавочного элемента» явилась важным шагом на пути структурного анализа произведений современного искусства и нашла практическое применение в педагогической деятельности Малевича.

В его теории видное место занимает и термин *без-ликость,* который употребляется им обычно в одном ряду с такими терминами, как *беспредметность* и *без-образность*, и означает в широком смысле отказ искусства от изображения внешнего вида предмета (и человека), его видимой формы. Ибо внешний вид, а в человеке лицо, представлялся Малевичу лишь твердой скорлупой, застывшей маской, личиной, скрывающей сущность. Отсюда отказ в чисто супрематических работах от изображения каких-либо видимых форм (=образов=ликов), а во «второй крестьянский период» (конец 20-х — начало 30-х годов) — условно-обобщенное, схематизированное изображение человеческих фигур (крестьян) без лиц, с «пустыми лицами» — цветными или белыми пятнами вместо лиц *(без-ликость* в узком смысле). Ясно, что эти «без-ликие» фигуры выражают «дух супрематизма», пожалуй, даже в еще большей мере, чем собственно геометрический супрематизм. Ощущение «пустыни небытия», бездны Ничто, метафизической пустоты здесь выражено с не меньшей силой, чем в «Черном» или «Белом» квадратах. И цвет (часто яркий, локальный, праздничный) только усиливает жуткую ирреальность этих образов. Глобальный супрематический апофатизм звучит в этих «крестьянах» 1928-1932 г г. с предельной силой.

В научной литературе стало почти общим местом напомнить фразу из полемики Бенуа и Малевича о «Черном квадрате» как о «голой иконе». «Без-ликие» крестьяне основателя супрематизма могут претендовать на именование супрематической *иконой* в не меньшей, если не в большей мере, чем «Черный квадрат», если под *иконой* понимать выражение сущностных (эйдетических) оснований архетипа. Апофатическая (невыразимая) сущность бытия, вызывающая у человека неверующего ужас перед Бездной небытия и ощущение своей ничтожности перед величием Ничто, а у грядущих экзистенциалистов — страх перед бессмысленностью жизни, выражены здесь с предельным лаконизмом и

силой. Человеку же духовно и художественно одаренному эти образы (как и геометрический супрематизм) активно содействуют в достижении созерцательного состояния или погружению в медитацию.

У Малевича было много последователей в России в 1915-1920 г г., которые постепенно все отошли от супрематизма. Исследователи усматривают его прямое влияние на весь европейский конструктивизм. Это и верно и неверно. Вокруг Малевича было много подражателей, но ни один из них не проник в истинный дух супрематизма и не смог создать ничего, хоть как-то по существу (а не по внешней форме) приближающееся к его работам. Это касается и конструктивизма. Конструктивисты заимствовали и развили некоторые формальные находки Малевича, не поняв или резко отмежевавшись (как Татлин) от самого духа супрематизма, по сути своей гностико-герметического, а в чем-то даже и интуитивно-буддистского. Да и сам Малевич, как интуитивный эстет и приверженец «чистого искусства», резко отрицательно относился к «материализму» и утилитаризму современного ему конструктивизма (Теория, 250). Более последовательных продолжателей супрематизма Малевича следует искать скорее среди минималистов и некоторых концептуалистов второй половины нашего столетия.

Крупнейшие русские авангардисты, на эстетических взглядах которых я здесь кратко остановился и чьи произведения заняли видное место среди наивысших достижений искусства XX в., хорошо ощущали наступление какого-то глобального переходного периода в культуре. В художественном творчестве и в теоретических рассуждениях они стремились выразить суть этих ощущений и профетических предчувствий. Кандинскому это удавалось в равной мере и в искусстве, и в теории. Малевичу — в наибольшей мере в живописи, хотя и в теоретических суждениях его, как мы видели, нечто вразумительное достаточно интенсивно пыталось прорваться сквозь джунгли словесно-мыслительных напластований. Большинство авангардистов начала XX в., как русских, так и зарубежных, активно контактировавших друг с другом, ощущали примерно то же, но выражали дух своего времени только в искусстве, не пытаясь философствовать и теоретизировать. Другое дело, что манифестарный пафос был присущ практически всем авангардистам, но он, как правило, не носил характера глубокого проникновения в суть художественных и общекультурных явлений, что отличало теоретические работы Малевича и особенно Кандинского.

Общим для авангардистов начала столетия было ощущение, что они стоят на рубеже завершения многовековой новоевропейской (или вообще европейской со времен античности) культуры, или искусства по крайней мере, и являются представителями принципиально нового этапа культуры и искусства. Кандинский осознавал его как эпоху Великой Духовности после нескольких веков материалистического засилия. Другие, напротив, увлеченные новейшими достижениями естественных наук, были убеждены в начале новой научно-технической эры, отринувшей всякие религиозные, идеалистические, гуманистические и т. п. предрассудки. На уровне теории к последним принадлежали, прежде всего, футуристы и конструктивисты, хотя творчество их показывает, что на практике наиболее талантливые из них еще питались глубинными дарами Духа.

Показательна в этом плане реакция на авангард тех из христианских мыслителей, которые имели достаточно развитое эстетическое чутье и пытались всерьез осмыслить феномен авангарда. Одним из них был о. Сергий Булгаков. Свои размышления о кубистических работах Пикассо из собрания Щукина он изложил в специальной статье. В ней он мимоходом достаточно высоко оценил книгу Кандинского «О духовном в искусстве», признав ее интересной и содержательной, несмотря на некоторую «философскую незавершенность» (37, прим.)[20]. Он высоко отозвался об эстетическом значение картин импрессионистов, Гогена, Сезанна, Матисса из того же собрания, но заметил, что это радостное воспевание славы красоте на уровне бездумного птичьего щебета вряд ли дозволено «нашему серьезному, утомленному, осознавшему трагическую сторону жизни веку... Современному человеку в известном смысле непозволительно мироощущение Матисса, завороженного пением своих красок, влюбленного в свою палитру, или даже экзотического Гогена, спасающегося на Таити от болезни европеизма» (26).

Зато эту болезнь выносил в себе и выплеснул на холсты в виде «уродливых и гнусных» образов Пикассо. Атмосфера мистической жути, доходящей до ужаса, охватывает зрителя в залах, где собраны его холсты. Искусство Пикассо видится Булгакову насквозь мистичным, проникнутым чувством нарастающей тоски и ужаса бытия (27). Оно, без сомнения, духовно, но это «духовность вампира или демона: страсти, даже и самые низменные, взяты здесь в чисто духовной, бесплотной сущности, совлеченные телесности». Работы Пикассо, убежден Булгаков, без сомнения, имеют высокое художественное исполнение и их уродливо геометрические формы полностью отвечают содержанию, которое с их помощью пытается передать художник. Фактически быстро перестаешь замечать парадоксальность этих форм, настолько сильно действует то, что ими выражено. Булгакову картины Пикассо, особенно выражающие его понимание Женственности, Души мира (к ним он применил ставшую популярной у критиков авангарда метафору «труп красоты», вынесенную и в заглавие статьи), видятся почти как «чудотворные иконы демонического характера» (29). Он ощущает изливаемую ими «некую черную благодать», порожденную адом, который носит в душе этот художник. Однако в них есть что-то столь характерное для нашей эпохи, что картины Пикассо волнуют и будоражат душу современного человека больше, чем классические произведения. Работы Пикассо представляются Булгакову особенно созвучными русской мятущейся душе, пребывающей в мучительных поисках Бога; они напоминают ему образы многих произведений Гоголя и Достоевского. Геенна и бунтующее демоническое начало кипят в них. Здесь отрицается божественная красота творения, изображается в разлагающемся виде, но это разложение — не выдумка художника, а результат его видения каких-то греховных пропастей нашего мира, «ноуменального греха». И поэтому Булгаков считает Пикассо большим художником, которому открылись какие-то астральные пласты бытия с их зловещей чудовищной мистикой, отрицающей или не знающей истинного Бога (34-37). «В творчестве Пикассо выражается религиозная мука и отчаяние, все оно есть вопль ужаса пред миром, как он есть без Бога и вне

Бога». Это «могучее религиозное искушение, испытание веры» (38). В работах Пикассо он усматривает аналогию химерам на наружной балюстраде собора Парижской Богоматери — этим «демоническим чудовищам высочайшей художественной силы и глубочайшей мистической подлинности». Для Булгакова всегда было загадкой, «какая мука исторгла их из души художника». «Не есть ли и творчество Пикассо — Chimères на духовном храме современного человечества?» (39).

Итак, для Булгакова нет сомнения в том, что кубистические работы Пикассо — это могучее мистическое искусство, имеющее даже свои прообразы в средневековой культуре. Однако по сути своей это как бы антиискусство, ибо предметом настоящего искусства, согласно его эстетике, является красота, т. е. стремление к выражению божественной софийности бытия, а здесь перед нами искусство, с могучей силой выражающее распад истинного бытия, его греховное состояние, которое тем не менее имеет место в самой жизни человеческой и до предела выявилось в каких-то своих аспектах именно в начале XX в. Искусство Пикассо — это то мистическое *другое*, что противостоит софийному бытию и софийному искусству.

Не прошел мимо щукинского собрания работ Пикассо и Н. Бердяев. При этом он еще более тесно связал и его искусство и авангард в целом с некими новыми космогоническими процессами, пробужденными техническим прогрессом того времени. В том же 1914 г., что и Булгаков, он посетил щукинскую выставку и написал статью «Пикассо». Когда входишь в комнату с его картинами, писал он в ней, «охватывает чувство жуткого ужаса. То, что ощущаешь, связано не только с живописью и с судьбой искусства, но с самой космической жизнью и ее судьбой» (2, 419)[21]. В Пикассо Бердяев увидел гениального выразителя процесса *распластования*, *разложения*, *распыления* физического, материального тварного мира, который русский философ и сам ощущал (не без помощи авангардного искусства начала столетия) в качестве важнейшего космического события современности. Этот процесс, считал он, ощутили еще импрессионисты и пошли по пути размягчения, устранения твердых пластических форм живописи с помощью чисто цветовых красочных вибраций. Кубизм явился реакцией на импрессионистское размягчение предметного мира. Кубисты вслед за Сезанном попытались аналитическим путем найти структурные костяки предметов, выявить прочные скелеты материальных вещей, основания пластических форм. Однако они не нашли ничего. Твердость, тяжесть, скованность форм в работах Пикассо лишь кажущиеся. Кубики его скелетов тварного мира рассыпаются при малейшем прикосновении. Пикассо срывал один материальный покров с вещей за другим и дошел до беспощадного разоблачения «иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты. За пленяющей и прельщающей женской красотой он видит ужас разложения, распыления» (421). Он, как ясновидящий, смотрит сквозь все покровы материальных вещей, доходит до их глубин и не видит там ничего кроме гримас скованных духов природы.

В современном искусстве, констатирует Бердяев, мы наблюдаем глубочайший кризис живописи и искусства в целом, который состоит в глобальной дематериализации, развоплощении. Живопись погружает-

ся в глубь материи и там, говоря теософским языком, «переходит от тел физических к телам эфирным и астральным». Уже у Врубеля «началось это жуткое распыление материального тела» (421). Оно активно наблюдается у импрессионистов, кубистов и футуристов. И эта дематериализация искусства идет не от погружения в духовность, а «от погружения в материальность». В раннем итальянском искусстве (Бердяев имеет в виду ранний Ренессанс), наполненном глубокой духовностью, дух *воплощался* в ясных пластических формах. «В современном искусстве дух как будто бы идет на убыль, а плоть дематериализуется» (422). И причину этого явления он видит не в искусстве, но в самом бытии.

Чуткие люди, обладающие мистической чувствительностью к космической жизни, ощущают процесс какого-то глобального таинственного расслоения, распластования, распыления самого бытия. В человеческой жизни он особенно очевиден. «Наша жизнь есть сплошная декристаллизация, дематериализация, развоплощение. Успехи материальной техники только способствуют распылению исторических тел, устойчивой плоти родовой жизни. Все устои колеблются, и с ними колеблется не только былое зло и неправда жизни, но и былая красота и былой уют жизни» (423). Материальный мир долгое время представлялся нам незыблемым и вечным, но эта его устойчивость оказалась относительной. Ныне изжиты «те состояния духа, которые породили эту устойчивость и кристаллизованность воплощенного материального мира». Дух человеческий вступает в какую-то совершенно новую стадию, и во всем материальном и социальном бытии человека и в искусстве видны следы этого процесса (423). Бердяев убежден, что разлагается «старый синтез предметного, вещного мира, гибнут безвозвратно кристаллы старой красоты», и новейшее искусство ясно выражает суть этого процесса. Глобальный переходный период космического масштаба привел к кризису традиционного искусства и культуры. Искусство Пикассо кричит о том ужасе, который человек испытывает в эту эпоху. Пикассо, как и другие авангардисты, захваченные космическим вихрем перемен, знаменует собой не начало нового творчества, но конец старого. Ибо в их искусстве мы видим только гениальное выражение разрушения и конца старой красоты, воплощенной в предметности бытия, но не видим ростков новой красоты. Сам же Бердяев убежден, что красота «вечна и присуща глубочайшему ядру бытия». Вершащийся ныне космический процесс он не склонен рассматривать как конец бытия, но лишь — как переход на иной уровень, которому несомненно присуща и своя красота, отличная от ныне известной нам. Поэтому-то новейшее искусство пока не чувствует ее, но обязательно на каком-то этапе придет к ее выражению. Трудность ее ощущения состоит, видимо, в том, что это будет уже чисто духовная красота. Ибо распыляется ныне материя, а дух и человек, как образ и подобие абсолютного бытия, не могут распылиться. Искусство же все еще сильно привязано к материи и болезненно ощущает дематериализацию. Пикассо не знает духа и поэтому так трагично его искусство. Однако ничего из ряда вон выходящего, с точки зрения Бердяева, не происходит. Нынешний этап он рассматривает как «болезнь возраста бытия», когда совершается смена материальных покровов мира. Старые одежды истлевают и спадают. Гря-

дут новые, но Пикассо, как и многие современные художники, видит только это распадение и трагически переживает его, что мы и наблюдаем в его искусстве (424-425).

В литературе нечто подобное кубизму Пикассо и одновременно футуризму Бердяев усматривает в «Петербурге» Андрея Белого, которого он считает самым крупным и значительным писателем современной эпохи и ставит его в один ряд с Гоголем и Достоевским (440). Белый, считает он, как и Пикассо, остро ощущает процесс космического распластования, распыления, декристаллизации вещного мира, нарушения и стирания установившихся границ между предметами. Это гениально показано в его романе путем перевода действия из физического плана в астральный, когда происходит смешение и смещение различных плоскостей бытия, перехода одного человека в другого, одного предмета в иной (440). Космические вихри современного бытия нашли свое непосредственное выражение в словесных вихрях романа. Белый распыляет и расплавляет утвердившиеся в культуре кристаллы слов, свидетельствуя этим об эфемерности материального бытия и нестабильности человеческого существования.

Бердяев считает Белого одновременно кубистом и футуристом в литературе, не используя почему-то более подходящий в данном случае термин *кубофутуризма* — достаточно яркого и типично русского авангардного феномена в живописи. При этом он подчеркивает, что Белый соединял в «Петербурге» свой кубизм и футуризм с символизмом, против которого активно выступали другие футуристы (443). В отличие от последних он не нивелирует человека в своем романе, но хорошо ощущает и выражает ситацию его расщепления в вершащемся космическом процессе. «А. Белый погружает человека в космическую безмерность, отдает его на растерзание космических вихрей. Теряется граница, отделяющая человека от электрической лампы. Раскрывается астральный мир». В этом смысле Бердяев считает «Петербург» астральным романом, в котором все выходит за границы физической плоти мира и душевной жизни человека и проваливается в космическую бездну. В Белом, как и в Пикассо, он видит гениального художника переходной космической эпохи, который сам погружен в кошмарный космический вихрь и практически еще не видит зарождающейся будущей новой красоты.

В целом авангардисты (сам Бердяев не употребляет этот термин, так как не видит в них ничего авангардного) являются, в понимании русского мыслителя, именно представителями переходной эпохи *распыления* материального уровня бытия на материальной же основе. Интересно, что, как уже указывалось, и Малевич часто в поздний период говорил о некоем глобальном *распылении* , в котором он прозревал «совершенство мира», и главных выразителей этого процесса видел в кубистах, футуристах и супрематистах. Приведу только пару отрывков из его «стихотворений», написанных в 1918-1919 гг.:

Так кубизм — ясно указал нам на состояние
Мира-вещи, он указал, что Мир через долгий
Путь образования лика шел к распылению,
и в распылении было целостное его существо.

— — —

Человек первобытный
день за днем шел к распылению, и наш
20-й век является одним из грандиознейших
веков прошлого, он образует ясно порог
через который человек не переступит иначе
как только через распыление, и это распыление
совершилось... [22]

Фактически и Малевич, и Бердяев, хотя под разными углами зрения, видели один и тот же процесс глобального перелома в культуре. Только Бердяев усматривал в нем отражение некоего грандиозного космического процесса, а Малевич ограничивал его уровнем в общем-то только человеческой жизни, вынося свой супрематизм в сферу нейтрального вневременного космического бытия. Именно поэтому его искусство лишено того трагизма, ужаса, «уродства», которые Бердяев видит в творчестве кубистов, футуристов или в «Петербурге» Белого. Следуя логике Бердяева, можно было бы именно в супрематизме Малевича усмотреть выражение той новой духовной красоты, которую русский философ прозревал в грядущей ступени антропокосмического бытия. Отчасти это чувствовал и сам Бердяев. В 1918 г. он писал, что именно в супрематизме ставится задача «окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно непохожий на весь природный мир. В ней не должно быть ни природы, со всеми ее образами, ни человека. Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это — освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего» (408-409).

В только что процитированной статье «Кризис искусства», написанной через несколько лет после заметок о Пикассо и «Петербурге», Бердяеев сосредоточивает свое внимание на итальянском футуризме, как наиболее ярком выразителе именно кризисной стороны культуры и искусства. Истоки истинного искусства Бердяев видит в органическом единстве древних культовых действ. Отсюда органика античного и средневекового искусства и тяготение к ней символизма. Футуризм и кубизм, напротив, суть искусства аналитические, соответствующие современному апокалиптическому состоянию универсума.

Интересно, что причину этого состояния Бердяев видит не в каких-то потусторонних уровнях бытия, но в самой человеческой цивилизации — именно в техническом прогрессе, в машинизации и механизации. По его мнению, машина нарушила «вековечный лад органической жизни»; с нее начались радикальные изменения не только в человеческой жизни, но и во всем универсуме, который вступает ныне «в новый мировой эон». С машинизацией нарушился ритм «органической плоти в мировой жизни», жизнь оторвалась от своих органических корней. «Органическая плоть заменяется машиной, в механизме находит органическое развитие свой конец. Машинизация и механизация — роковой, неотвратимый космический процесс. Нельзя удержать старую органическую плоть от гибели» (407-408).

Процесс машинизации не следует, однако, понимать упрощенно, как торжество материализма и гибель духа. Бердяев считает, что машинизация способствует как дематериализации, распылению плоти мира, так и освобождению духа из плена органической природы. «Машина есть распятие плоти мира, — апокалиптически пророчествует русский философ, — победоносное ее шествие истребляет всю органическую природу, несет с собою смерть животным и растениям, лесам и цветам, всему органически, естественно прекрасному». Романтическая печаль о погибающей красоте природы и культуры не может остановить этот роковой процесс. «Так свершается судьба плоти мира, она идет к воскресению и к новой жизни через смерть» (408).

Футуристы ощутили только внешнюю часть этого процесса — разрушение плоти мира в результате машинизации и воспели машину и принесенное ею разрушение. Иных планов бытия, скрытых за внешними покровами, они не знают и не желают знать. Они пассивно отражают процессы объективно-предметного мира, ничего не зная о творческом духе, созидающем из ничего. В этом их ограниченность и заслуга. Они ясно показали, что невозможен возврат к традиционному искусству, культивировавшему красоту. «Мир развоплощается в своих оболочках, перевоплощается. И искусство не может сохраниться в старых своих воплощениях. Оно должно будет творить новые, не материальные уже тела, должно будет перейти в иной план мира. Истинный смысл кризиса пластических искусств — в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости» (409-410).

Ростки такого искусства Бердяев, как мы видели, усматривал в супрематизме и в произведениях Андрея Белого. В «футуристическом творчестве» последнего он видел существенное отличие от остальных футуристов в «большем духовном ведении», в способности к созерцанию «иных планов бытия» (411). Хотя и Белому не открылась еще «новая красота», его искусство, как и все современное искусство, не радует, но он мучительно стремится к новым мирам, а футуристы в своей слепоте идут к зияющей бездне (412). Бердяев считал, что нужно понять и принять футуризм, но двигаться к новому творчеству совершенно иным путем. Этот путь проходит в плоскости *теургии*, о которой мечтали лучшие символисты и провозвестники религиозного искусства. Однако здесь не должно быть поспешности и никакого насилия, даже со стороны религии. Искусство должно прийти к теургии, т. е. духовному творчеству самой жизни, свободно, опираясь на внутренние духовные потребности человека. Истинному теургическому искусству религиозность будет имманентна; сквозь него будет просвечивать духовная жизнь человека. Однако переход к такому искусству, который уже начался, видится Бердяеву в апокалиптических цветах космического распыления, «распластования» и расщепления. Человек тем не менее не должен и не может погибнуть в этом процессе. Он — не пассивное его орудие, но активный творец бытия. Космическое распластование не может уничтожить человеческой личности, его индивидуального «я». Человеческий дух освобождается в этом горниле от власти органической материи. «Машина клещами вырывает дух из власти у материи,

разрушает старую скрепку духа и материи. В этом — метафизический смысл явления машины в мир» (413). И именно его не поняли футуристы; они погрязли в погибающей материи. Новое искусство будет творить уже в образах более тонкой плоти.

Футуристический пафос скорости, принесенной машиной, внешне отражает глубинные процессы бытия апокалиптического характера, ибо апокалиптические пророчества говорят об ускорении времени, в котором грядет катастрофическое изменение универсума. Оно сопряжено с огромными опасностями. Футуризм — это явление апокалиптического времени. «То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира. Это более страшно и более ответственно, чем представляют себе футуристы» (414). В поднявшемся космическом вихре, в бешеном ускорении бытия все смещается со своих мест, расковывается былая материальная скованность. В нем могут погибнуть все ценности человечества, сам человек «может быть разодран в клочья», может не только возникнуть новое искусство, но и погибнуть всякое искусство вообще. Первая мировая война воспринималась Бердяевым именно как война футуристическая, как футуризм, перешедший в самую жизнь. Так же несколько позже он оценит и русскую революцию.

Интересно, что очень часто в подобном зловеще апокалиптическом духе видел мир в то время и еще один крупнейший провидец среди живописцев Марк Шагал. Свое видение бытия в хассидо-христианском духе он воплотил не только во множестве уникальных полотен, но и пытался его выразить словесно. «Бог, перспектива, цвет, Библия, форма и линии, — писал он, — традиции и то, что называется «человеческим»: безопасность, семья, школа, воспитание, слово пророков, а также жизнь со Христом, — все это расклеилось, вышло из колеи. Вероятно и мною среди всего этого овладело сомнение, и я начал писать опрокинутый мир; я отделял головы от моих фигур, расчленял их на части и заставлял их парить где-то в пространстве моих картин»[23]. И подобные умонастроения характерны были для многих авангардистов начала нашего столетия.

Европейская культура достигла к XX в. своей вершины, за которой последовал глубокий декаданс. Обновление ее ищется в некотором новом внутреннем варварстве. Таким варварством на вершине культуры Бердяев считал футуризм, как и многие другие направления современного ему искусства. «Является такое чувство, что покровы культуры, вечно-классической культуры, канонической культуры, разодраны навеки и не может уже быть возрождения в старом смысле слова, которое всегда было возвратом к античности. Разрыв покровов культуры и глубокая в ней расщелина есть симптом некоего глубокого космического процесса. Мир меняет свои одежды и покровы» (418). И Бердяев не видит безысходности в этой ситуации. Традиционная культура, полагает он, не является единственным путем претворения тьмы в свет, хаоса в космос. Возможны и другие пути. «Через культуру лежит путь вверх и вперед, а не назад, не к докультурному состоянию, это — путь претворения самой культуры в новое бытие, в новую жизнь, в новое небо и новую землю» (418). Лишь на этом пути возможно избежать погруже-

ния во мрак небытия и подчинить варварские ритмы новой космической грамонии. Грядет новый этап духовно-теургического творчества человека в единстве со всем универсумом. Выход из сегодняшнего кризиса культуры Бердяев видит только в переходе «в новый мировой эон, в котором всякое творчество будет уже продолжением Божьего творения мира» (419). Однако это не мгновенный акт. Искусство и культура должны постепенно изжить себя. Будут еще писаться стихи и картины, но в творчестве соразмерно духовному возрастанию человека будет постепенно нарастать ощущение внутренней катастрофы. Новый этап культуры и искусства не может быть навязан извне. Он вырастет изнутри и свершится то, что должно совершиться.

Путь движения художественной культуры от авангарда начала века до постмодернизма его конца во многом подтвердил пророческие слова русского мыслителя. Во всяком случае в части нарастания катастрофизма и разложения классического типа художественного мышления. Однако, это уже тема другого разговора. *Художественному Апокалипсису Культуры*, каковым и явилось искусство XX в. в целом, посвящен третий том моего исследования. В нем как бы дано крупное увеличение последнего века христианской культуры, анализу сущностных аспектов которой в ее двухтысячелетней истории я посвятил данную работу.

Примечания

[1] В скобках даются сокращенные обозначения книг Василия Кандинского: Дух. — О духовном в искусстве. [Нью Йорк], 1967; Ступ. — Ступени. Текст художника. М., 1918; Es. — Essays über Kunst und Künstler. Bern, 1973; Punkt — Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern-Bümpliz, 1973; Bd I — Die Gesammelten Schriften. Bd I. Bern, 1980.

[2] *Кандинский В.* О сценической композиции // Изобразительное искусство. № 1. Петербург, 1919. С. 49.

[3] Подробнее см.: *Бычков В. В.* Выражение невыразимого, или Иррациональное в свете ratio // *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 888-906.

[4] Понятно, что у Кандинского речь идет об идеальном субъекте восприятия, так же как и об идеальном художнике, хотя он специально этого нигде не оговаривает, но имеет в виду свой собственный художественный опыт, оцениваемый им очень высоко.

[5] Мы помним, что точно на такой же позиции стоял и о. Павел Флоренский, когда писал, что Церковь в конечном счете интересует не форма, но содержание, выражаемое ею.

[6] В русском издании 1918 г. слово «религия» заменено на «нематериальное знание» и значительно затушевано сравнение искусства с христианством.

[7] Цитируется по изданию: *Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б.* Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994. С. 88.

[8] Цит. по указ соч.: С. 164.

[9] Большая часть теоретического наследия Малевича опубликована за рубежом. См. наиболее полное издание: *Malevich K. S.* Essays on art. Vol. I-II. 1915-33; Copenhagen, 1968; *Malevich K. S.* The world as Non-Objectivity. Unpublishing writings. 1922-25. Vol. III. Copenhagen, 1976; *Malevich K. S.* The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublishing writings 1913-33. Vol. IV. Copenhagen, 1978. Началась публикация его неизданных трудов и в России. См.: *Казимир Малевич.* 1878-1935

[Каталог выставки, Ленинград, Москва, Амстердам. 1988-1989] (при цитировании сокращенно — Кат.); *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись.Теория. М., 1993 (при цитировании сокр. — Теория и стр.); *Малевич К.* Собр. соч. в пяти томах. Т.1. М., 1995; Т.2. М., 1998.

[10] Всерьез в этой псевдофилософской мешанине сегодня пытаются разобраться некоторые современные ученые. См., в частности: *Martinau E.* Malevitch et la philosophie. Lausanne, 1977.

[11] Подробнее о понятии ПОСТ-культуры см.: *Бычков В. В.* Искусство нашего столетия. ПОСТ-адеквации // КорневиЩе 0Б. Книга неклассической эстетики; ПОСТ— // Там же.

[12] *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922.

[13] Далее мы увидим, что *беспредметность* у Малевича выступает сущностным основанием Искусства, откуда косвенно выявится его (Искусства) приоритет перед религией в системе (хотя и часто непоследовательной и бессистемной) русского супрематиста.

[14] Цит. по: *Ковтун Е. Ф.* Путь Малевича // Кат. С.155.

[15] Здесь Малевич обозначает этим термином прежде всего супрематистов; на каком-то этапе беспредметниками стали называть себя художники круга Родченко, и тогда Малевич отмежевался от него, остановившись на *супрематизме* (см.: Теория, 131).

[16] В. Кандинский, как мы видели выше, назвал его «элементом чисто-и-вечно-художественного».

[17] Подробнее об этом «измерении» и о соотношении его с «четвертым измерением» Хинтона-Успенского см. в работах Д. В. Сарабьянова и А. С. Шатских: Теория, С.112; 180-182. Сам термин «экономия» вошел в теорию Малевича явно под влиянием хорошо известной тогда теории «экономии мышления» австрийского философа и физика Э. Маха. К нему же восходят и представления Малевича о мире как о «комплексе ощущений».

[18] Ср.: Теория, 351; Малевич вспоминает евангельский текст: «Ибо вот, Царствие Божие внутрь вас есть» (Лк 17,21), который традиционно в христианстве понимается как Царствие Божие «посреди вас есть», т. е. по-иному, чем его интерпретирует Малевич, как мы увидим далее.

[19] Эта концепция Малевича впрямую перекликаются с идеями Э. Маха, который считал, что задача науки — описание «ощущений», из которых собственно и состоит мир.

[20] Статья Булгакова «Труп красоты» (1914) цитируется по изданию: *Булгаков С. Н.* Тихие думы. М., 1996.

[21] Здесь и далее статьи Бердяева цитируются по изданию: *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1-2. М., 1994 с указанием тома и стр.

[22] *Малевич*, Теория, 369, 370.

[23] Цит. по: *Walther I. F. Metzger R.* Marc Chagall. 1887-1985. Köln. 1987, S. 82. Апокалиптическим аспектам творчества Шагала посвящены многие страницы бесчисленных монографий о нем. См., в частности, и в интересной новейшей работе: *Ball-Teshuva J.* Marc Chagall. 1887-1985. Köln etc, 1998.

На пороге третьего тысячелетия

Человечество подошло к знаменательной дате. 2000 лет новой эры, *христианской* эры. И это не просто одна из круглых или даже очень круглых дат. Смею утверждать, что дата именно *знаменательная*. Дата *символическая* в христианском понимании этого термина, т. е. *сущностная*, несущая в себе нечто большее, чем простую фиксацию одной из множества бесчисленных точек на временной оси.

К тысячелетнему юбилею христианской эры крещеное человечество подходило с трепетом и апокалиптическим страхом. Ожидалось наступление Страшного Суда. Ожидания, кажется, не оправдались; во всяком случае в тех буквальных формах, как это мыслилось нашими предками десять веков назад. Сегодня большая часть христиан не ожидает ни конца света, ни Суда в двухтысячном году. Они поумнели и поглупели одновременно. И тем не менее весь ход современной истории, анализ христианской культуры и особенно культуры XX столетия показывают, что мы приближаемся к некоему *глобальному переходу* в какое-то принципиально иное качество, точнее уже достаточно давно находимся в состоянии стремительного в историческом масштабе перехода в новый эон своего бытия.

И речь в данном случае идет не только о христианской культуре, но о Культуре вообще, о человечестве в целом. Однако оставим этот глобалистско-профетический тон для тех, кто одарен способностью универсалистского мышления в столь крупных категориях. Мои достаточно смутные ощущения и предчувствия основываются только на попытках всмотреться в христианскую культуру на протяжении двух тысячелетий ее существования, притом — только в православном ареале и только sub specie aesthetica, т. е. в аспекте православного художественно-эстетического сознания и бытия.

Однако, как уже было показано, этот аспект рассмотрения выбран отнюдь не случайно и данная работа, надеюсь, убедила в том читателей. Именно эстетический аспект рассмотрения культуры позволил наиболее рельефно выявить и внутренне пережить систему тех феноменов, в которых с наибольшей полнотой проявились сущностные черты Лика культуры, ее уникальная эйдетическая душа. Во всяком случае пример христианской культуры подтверждает это достаточно основательно. О других культурах мне говорить, естественно, трудно.

Токи эстетического сознания пронизывают христианскую культуру

во всех ее плоскостях и сферах и на протяжении всей истории ее существования. Получив откровение Нового Завета из уст самого Господа, трагически пережив Его позорную казнь и далеко не сразу и не однозначно поверив в Его Воскресение во плоти и Вознесение на небо, наиболее открытая духу нового этапа космоургии часть средиземноморского человечества приступает к строительству новой культуры. И основные этапы этого строительства во многом реализуются в эстетической сфере. Начинается оно с бескомпромиссной борьбы с разгулом чувственных наслаждений, пандемически охватившим все население ойкумены. Среди главных обвинений, предъявленных ранним христианством языческой античности, фигурировало обвинение в безмерном и подавляющем господстве в обществе разнузданной чувственности, плотского гедонизма во всех его формах: в языческих культах многочисленных, большей частью сексуально озабоченных богов и божков, отправление которых сопровождалось часто вакхически-эротическими оргиями; в наслаждениях властью, доходящей до бессмысленной жестокости (садизма и мазохизма, сказали бы мы теперь), богатством, направленным на удовлетворение изощренных чувственных потребностей, попирающих все и всяческие нравственные принципы; в культивировании жестоких и кровавых зрелищ цирка и амфитеатра; наконец, в создании огромной индустрии низкопробных искусств, ориентированных в позднеантичный период на разжигание чувственных страстей в зрителях (сегодня мы назвали бы это порнопродукцией).

Отсюда «эстетика отрицания» ранних христиан, неудержимое стремление к нравственной чистоте, эстетической простоте и естественности во всем. При этом отнюдь не отрицалось и не умалялось плотское начало в человеке, но ему было определено его естественное место. Позднеантичному культу тела, телесности, вещи, искусственного предмета, приоритету чувственных наслаждений христианство противопоставило наслаждения духовные, основывающиеся на новой системе ценностей, в которой человек, в частности, занял второе место после Бога, являясь Его образом и подобием в единстве духовного и телесного начал. Приоритет отдается духовному началу, но при ясном осознании его нераздельности с телесным. Греховным признается не само тело, без которого и вне которого не было бы и человека, но плотская, телесная устремленность человека, интенция к чувственным наслаждениям, страсть, чувственное вожделение, похотливые помыслы.

Система основных идеалов христианской культуры уже в святоотеческий период складывается в этико-эстетической плоскости и описывается в терминах *блаженства, духовной радости, наслаждения, сладости, красоты, возвышенного и духовного эроса.* Осознав личностного Бога и Творца всего универсума в качестве трансцендентной сущности, вечно пребывающей в умонепостигаемом триипостасном единстве и в то же время имманентной сотворенному миру, т. е. признав принципиальную *антиномичность* Бога на уровне его вербального описания, христианство поставило ясный и четкий предел любому рационально-мыслительному познанию Его и дальнейшему дискурсивному описанию. Человеку дано откровение *знать* только одно, что Он *имеет бытие* (ὁ ὤν). Остальной опыт коммуникации с Богом переносится во внераци-

ональные, внедискурсивные сферы. Принципиальный антиномизм основных догматов (тринитарного и христологического) христианства является существенным трамплином для духовно-мистического прыжка в эти сферы, которые сегодня могут быть условно обозначены как сферы *сакрального духовно-чувственного пребывания в бытии-знании*. Христианство глубоко проработало и реализовало в процессе исторического развития три основные формы такого опыта сверхразумного бытия-знания — литургический опыт, мистический и художественный, которые достаточно сильно и в разных отношениях переплетались между собой в ходе исторического бытия христианской культуры.

Христианская культура — тео-антропо-центрична. Трансцендентно-имманентный Бог является Первопричиной, Творцом (=Художником) и Движителем универсума, Сверхкрасотой и Сверхблагом. Он творит мир по законам высшей красоты, и Его главным творением, венцом творения является человек, созданный *руками* Господа по *Своему образу и подобию*. Отсюда следует, и этим вдохновлялась вся христианская культура, что нечто *сущностно антропное* принадлежит Образу Бога. Свидетельством особого отеческого отношения Бога к человеку является наделение его дарами от своей сущности: разумом (=словом), свободой воли, способностью любить. Бог как *личность* любит свое творение — мир, а в нем особо — человека и полагает *любовь* в качестве важнейшего принципа бытия универсума, и в особенности в основу взаимоотношений человека с Богом и людей между собой. Своей жертвенной любовью (земной жизнью и смертью Христа) стремится Он помочь людям исправить порчу, произошедшую с человечеством в результате ошибочного использования им свободы воли и тем самым личным примером указывает людям путь и принципы земной жизни, взаимоотношений в социуме, отношения к Богу.

В качестве высшей цели человеческой жизни и человеческого бытия в целом христианство, опираясь на Св. Писание и соборный (богодухновенный) опыт Церкви, церковное Предание, выдвинуло идеал полного слияния человека с Богом в акте бесконечной взаимной любви на высшей онтогносеологической ступени бытия без утраты им своего личностного самосознания, само-бытности. Главным свидетельством истинности реализации этого акта космического эроса является, согласно сущностной христианской доктрине, неописуемое, превышающее все, представимое человеком, *духовное наслаждение*, состояние беспредельного *блаженства*. Это состояние обещано христианским праведникам и святым в качестве божественного вознаграждения в раю, но приблизиться к нему они могут еще и в этой земной жизни, особенно на путях мистического опыта, который в наиболее чистом виде возможен только в условиях ухода от мира, монашеского аскетического подвига. Об этом красноречиво свидетельствует подробно проанализированная в книге *эстетика аскетизма*. Однако и богослужебный опыт, вершиной которого является Евхаристия — принятие в себя плоти и крови Христовых, и молитвенно-медитативное приобщение к святым первообразам и к Первообразу через посредство икон имеют своим результатом высочайшую *духовную радость*, нередко сопровождающуюся созерцанием неописуемого сверхфизического света.

Таким образом, сущностное ядро христианской культуры, а возможно, и любой истинной культуры, как исторической формы бытия единой универсальной человеческой Культуры, составляют феномены, так или иначе наиболее адекватно описываемые в эстетической терминологии. Ибо там, где речь идет о взаимоотношениях человека с высшими духовными уровнями, не поддающимися прямой вербализации, смолкает разум, и эстетический опыт и разработанная на его основе терминология оказываются наиболее адекватными для выражения их на уровне человеческого сознания. Этим активно пользуется любое богословие, любая религиозная философия, и христианство не является здесь исключением.

Более того, эстетические основания культуры определяются не только ограниченностью дискурсивно-аналитических и вербальных возможностей человека, но и самой онтологией культуры, законами ее становления и бытия. Ибо Культура в самом общем космоантропном плане — это само-*выражение* Духа в потоке социально-исторического бытия человечества интенциями, способностями и силами этого исторически меняющегося человечества. Фактически Культура есть результат *теургии* в том смысле, как ее определил в конечном счете Николай Бердяев, — процесс совместного бого-человеческого творчества жизни в интересах человека, которые в высшем смысле не противоречат первоначальному божественному замыслу. Бердяев, как мы помним, относил это понятие только к будущему творчеству, имея в виду сугубо *осознанный* подход к нему людей. До сих пор же Культура творилась людьми вроде бы стихийно, вне осознания ими теургизма и даже своеобразного телеологизма культуросозидательного процесса.

Культура возникает из двух взаимокоррелирующих величин: *постоянной*, сущностной — Духа и *переменной* — системы форм Его духовно-материального выражения на конкретном этапе развития человечества в конкретной этногеографической среде. Отсюда — определенное множество конкретных, самобытных, известных истории культур, составляющих единую живую меняющуюся во времени Культуру, как среду полноценной творческой жизни человека. Таким образом, *сущность Культуры* и всех ее составляющих определяется *Духом*, а самобытность и своеобразие конкретных культур — вторым переменным этносоциоисторическим фактором. Соответственно, Культура и частные культуры как результат (и процесс одновременно, ибо существуют они только в потоке времени) *выражения*, т. е. *становления в форме* некоего содержания, *формо-образования*, уже онтологически тяготеют к сфере эстетического.

Отсюда становятся понятными и эстетические принципы, и феномены, заложенные в основе христианской, как и любой другой, культуры. Поэтому эстетический аспект изучения культуры не только не является случайным или маргинальным, как это видится предельно рационализированному сознанию науки XX в., но представляется наиболее продуктивным, ибо он позволяет с наибольшей полнотой выявить сущностные, ценностные и общечеловеческие феномены и характеристики культуры. Этот аспект предполагает не только и не столько аналитическое препарирование культуры (хотя и не отказывается от него

полностью), сколько органическое вживание в культуру, переживание ее в качестве своего собственного бытия-сознания при определенном и вполне осознанном дистанцировании от нее.

Исследователь конца XX в., выросший и воспитанный в лоне христианской культуры, волею истории поставлен в этом плане в наиболее выгодное положение. Ему не приходится предпринимать особых усилий, чтобы вжиться в объект своего исследования, что необходимо, скажем, представителям других культур или ученым-материалистам, ибо он еще живет этой культурой и в этой культуре. Ему практически не требуется и дистанцироваться от нее, ибо сама христианская культура в своих основных феноменах как минимум на протяжении столетия со все возрастающей скоростью удаляется от него в глубь истории, переживая фактически последние моменты завершающегося этапа своей активной творческой жизни. Последнее утверждение, хотя и далеко не ново в культурологии XX в. (сошлюсь хотя бы на А. Тойнби, хотя истоки его восходят еще по крайней мере к Ницше, а затем усиливаются у Шпенглера), непосредственно вроде бы не вытекает из завершаемого исследования. Основные аргументы для его обоснования с наибольшей ясностью выявились в христианской (т. е. в евроамериканской, прежде всего) культуре XX в. и в силу определенных обстоятельств не столько в России (хотя и в ней тоже), сколько в западных странах христианского ареала. В данном случае я упоминаю этот значимый факт как бы на полях, не вдаваясь в подробности, которым посвящен мой специальный исследовательский проект «Художественный Апокалипсис Культуры», находящийся в стадии завершения и как бы в определенном смысле подтверждающий намеченные в этой книге выводы, но уже на ином уровне дискурса, в иных формах и способах вербального выражения. Однако основные выводы уже сами во многом напрашиваются и в последних трех главах данной работы.

Вернусь, однако, на круги своя. Мы достаточно подробно проследили, *как* в лоне христианской культуры (точнее ее восточной, греко-славянско-православной ветви, которую я считаю наиболее полно и глубоко выражающей сущность христианской культуры) на протяжении двух тысячелетий формировались и функционировали ее основные духовные, нравственые, художественно-эстетические ценности, многие из которых носят универсальный, т. е. далеко выходящий за пределы собственно христианства, характер. Однако не столько они порознь, сколько постепенно складывавшийся на их основе в уникальных условиях Средиземноморья, а затем средневекового славянства и Руси исторически флюктуировавший *Лик* этой *культуры* достоин удивления, даже восхищения и пристального вглядывания. Он предстал нам многоликим и многомерным, оборачивающимся множеством своих лиц, личин и частных ликов, одни из которых, промелькнув, исчезали навеки, другие продолжали сиять или просвечить сквозь всевозможные наслоения на протяжении всей истории этой культуры.

Глубинный антиномизм относится к структурообразующим принципам этой культуры. Возникнув из культа Логоса («В начале было Слово»!), она сразу же поставила достаточно жесткие пределы человеческому разуму и слову, ограничив их сферой тварного мира. Главный

закон античной философии — *непротиворечия* был отменен для уровней высшей духовности. *Алогизм* и *абсурдное* были признаны в качестве легитимных стражей всего сверхразумного мира, путь в который открывали только вера и духовно-сакральный опыт. В тварном мире на помощь слову были призваны *образ, символ, знак. Творчество*, и именно творение «по образу и подобию», было осознано в качестве нормы человеческого бытия, ибо божественная парадигма творческой деятельности была передана людям Св. Писанием. Сущность и лучшие стороны человека должны были раскрыться и раскрывались в творчестве, постоянно вдохновляемом и осеняемом самим Св. Духом.

Бог не только творил (и *творит*, ибо для Него не существует времени, Он — вне временного потока, и все его деяния длятся вечно, т. е. — всегда в настоящем) «по образу», но и являл (*являет*) Себя людям в образах. Поэтому *образ* (*икона*) становится важнейшим феноменом и категорией одновременно христианской культуры; образ во всех его ипостасях — от словесно-поэтических образов священных текстов и богослужебных молитв до иконописных образов (собственно икон), сакральных образов-символов богослужения, духовных образов-видений и знамений, открывавшихся мистикам и святым. Христианская культура — это *культура образа, иконы*, пожалуй, в большей мере, чем культура слова в его буквальном смысле. Образ занимает главное место в этой культуре на ее сакрально-бытийственном (или онтологическом) уровне. Слово же активно функционирует только в богословской сфере, т.е. на путях постижения и описания тварного мира, на низших ступенях богопознания и в сфере организации индивидуально-социальной жизни христиан. И здесь оно опять же часто выступает не в своей лингвосемантической функции, а в структуре более сложных образований — словесных образов и символов.

Всеобъемлющий *символизм* составляет основу всей познавательно-интеллектуальной, но также и сакральной сфер этой культуры. Христианская культура — культура глобального символизма. При этом символ функционирует здесь и в своей узкой знаково-семиотической функции, и в образно-эстетической, и в сакрально-литургической. Если в первом случае он обладает относительно ограниченной семантикой, достаточно однозначно прочитываемой в поле данной культуры, во втором — допускает более свободное множество ассоциативно-субъективных прочтений, хотя и ограниченных все-таки рамками семантического поля культуры, то в третьем случае он наделяется духовной энергией архетипа. В частности, в иконах эта энергетика определяется *подобием* (сходством) образа с архетипом, *именем* первообраза и на более поздних этапах — таинством *освящения* иконы.

Не вдаваясь в дальнейшие подробности изложения того, чему собственно посвящена вся книга, можно констатировать, что своеобразие православной культуры, сложившейся и достигшей апогея в Византии в IX-XIV вв., получившей особую и, в первую очередь, высокохудожественную интерпретацию в южнославянских странах и в Древней Руси, пережившей новый взлет и декаданс в России конца XIX — первой трети XX в., описывается системой взаимосвязанных категорий, главными среди которых можно назвать *антиномизм, образ, символ, знак, ико-*

ну, слово, возвышенное, прекрасное, творение, творчество, свет, цвет. К основным характеристикам художественно-эстетического сознания, получившим предельное выражение в культуре Древней Руси, можно отнести *соборность, софийность, символизм, системность, каноничность, духовность, повышенную нравственно-этическую ориентацию.* Важнейшими сферами православной эстетики, без сомнения, являются *эстетика аскетизма* и *литургическая эстетика.*

Проделанный в данной работе анализ основных исторических этапов православной культуры, или точнее — христианской культуры в православном ареале, показывает, что 2000 лет новой эры — это, конечно, достаточно условная, скорее чисто символическая дата для собственно христианской культуры. Даже само христианство не достигает к 2000 г. своего двухтысячелетия, а культура моложе религии на несколько столетий. Тем не менее рождение Иисуса Христа, произошедшее, кстати, как считает современная наука, на несколько лет ранее нулевого года христианской эры, является вполне закономерной датой для отсчета возраста христианской культуры. Она началась с религии, провозглашенной Христом. Однако первые века новой эры, когда проходило достаточно мучительное утверждение новой религии и нового мировоззрения, мироощущения, вряд ли еще можно считать веками новой культуры. Фактически только завершалась позднеантичная греко-римская культура со всеми ее основными параметрами, когда и христианство утверждалось в одном ряду с другими религиозными культами. Трудно сказать, когда точно Византия перешла из римской культуры в христианскую; этот процесс длился несколько столетий. В качестве условной вехи можно, пожалуй, с достаточными основаниями считать VI в. — век первого бурного взлета византийской культуры сразу во всех главных ее сферах и на христианской основе. Вся жизнь византийцев этого столетия уже была пронизана христианским духом, что отмечено появлением шедевров христианского искусства в архитектуре, живописи, церковной поэзии и в словесности, не говоря о богословии, достигшем своего расцвета еще в IV в. В VI в. Византия имела развитое богослужение и достаточно развитый институт монашества. Весь ритм жизни византийцев подчинен теперь новому временному циклу, определяющемуся богослужебным каноном, и мы получаем реальные основания констатировать появление новой никогда еще не существовавшей культуры — христианской. Ибо господствующими в ней стали христианское мировоззрение, христианская религия с развитым культом, который включал в себя практически все основные виды искусства, христианская этика и основывающаяся на ней или хотя бы легитимно тяготеющая к ней система организации социальной жизни, христианская регламентация поведения всех членов общества — от императора до последнего нищего и бродяги.

Наибольшей полноты и расцвета христианская культура в ее византийско-православном варианте достигла в средневековой Византии и в Древней Руси (XIV-XVI вв.). Именно тогда сформировался и с наибольшей силой выявился ее своеобразный Лик, были осознаны высокие идеалы духовного совершенства человека, созданы выдающиеся духовные и художественные ценности, прежде всего, в сферах сакрально-ми-

стического опыта и аскетической практики, литургической жизни и основных видов связанных с ней искусств — в архитектуре, живописи, иконописи, гимнографии, словесности различных жанров, церковной музыке (певческом искусстве). В XVII в. (особенно во второй половине) начинается постепенно ускоряющийся процесс вестернизации русской православной культуры, который в начале XVIII в. приводит к фактической секуляризации культуры, уже господствовавшей на Западе. С этого времени начинается процесс упадка и постепенного разрушения христианской культуры, от которой к XX в. живыми (не музеефицированными) носителями остаются фактически только религия и некоторые маргинальные направления (а точнее отдельные личности) в искусстве и философии. Последний значительный всплеск христианской культуры на Востоке произошел в первой трети XX в. и получил название «русского духовного ренессанса». Он активизировал духовные поиски (в основном на христианской основе, хотя уже не только на ней одной) во всех главных сферах культуры, и прежде всего в философии, богословии и искусстве. В художественной культуре впоследствии он был обозначен как «серебряный век русской культуры». Однако для этого периода, как мы убедились, был характерен в целом достаточно широкий духовно-эстетический поиск, существенно выходивший уже за рамки собственно христианской культуры или пытавшийся столь широко модернизировать сущностные основы христианства, что фактически во многом обесценивал их.

В самом богословии, в его новаторском русле — в *неоправославии* (хотя существовало в XX в. и достаточно сильное традиционалистское направление, представленное такими талантливыми мыслителями и учеными, как М. Поснов, Г. Флоровский, Вл. Лосский, В. Зеньковский, И. Мейендорф, А. Шмеман и некоторые другие), активно разрабатываются такие концепции (как *теургия*, *софиология*), которые существенно выходят за рамки традиционного христианства и фактически знаменуют собой некоторый новый этап духовного развития, который, опираясь на христианство и его главные ценности, открывает возможность христианам для широких духовных (и художественно-эстетических) поисков в тесном контакте с достижениями других культур. В XX в. затухающая христианская мысль во всплесках своих новаторских направлений активно прислушивается и присматривается к опыту и поискам теософии и антропософии, различных философских, богословских, религиозных движений и учений Запада и Востока, к достижениям современной науки и ищет пути к принципиальному обновлению. Все это с очевидностью свидетельствует об *историческом конце христианской культуры*, как некоего самобытного этапа Культуры. К концу XX в. от христианской культуры живой остается фактически только религия, которая тоже достаточно активно размывается всевозможными духовными и антидуховными движениями нашего времени, действующими как извне, так и изнутри. С определенной долей достоверности сегодня можно предполагать, что мы стоим на пороге перехода человечества в новый духовный эон с принципиально новой, возможно, *единой* религией или тем, что может быть открыто (явлено) человечеству в первые столетия третьего тысячелетия в качестве основы его духовного бытия.

Русская религиозная философия конца XIX — начала XX в. внесла свой существенной вклад в поиски новой универсальной духовно-мировоззренческой системы, разработав на основе исторического христианства и платонизма такие весомые в духовном отношении универсальные блоки, как *философию положительного всеединства, софиологию, учение о свободной теургии.* Основоположником и первым разработчиком их, как мы видели, стал Вл. Соловьев, а его ревностными последователями в этом плане такие крупные мыслители начала XX в., как Флоренский, Бердяев, С. Булгаков. Концепция положительного всеединства по-новому поставила идею всеобъемлющей космической гармонии, которая должна объединить на новом уровне человеческую культуру со всем универсумом и его Первопричиной — на синтетическом уровне бытия-знания, когда человечество осознанно поставит своей главной целью внутреннее органическое единство с Богом и природой. Фактически за положительным всеединством Соловьева просматриваются самые общие очертания единой культуры будущего.

Софиология открыла в сфере божественного бытия высшее Женское Начало, уравняв его в Мужским (Логосом) и восстановив изначальное антиномическое вне-антропо-половое единство в высшей духовной сфере. Этим в какой-то мере, возможно, намечаются пути к узрению принципиально новой формы явленности тварному миру высшего Духовного Начала. Софиология утвердила красоту в качестве высшего принципа антропо-космического бытия, обозначив его как *софийность.* Эта категория вполне может стать одной из главных категорий будущей универсальной целостной гуманитарной науки, которая уже идет на смену современным гуманитарным дисциплинам.

«Свободная теургия» Соловьева, обозначавшаяся его последователями просто как *теургия* и понимавшаяся как *осознанное* единство мистики, искусства и техники на путях *преображения* жизни под водительством Бога, или высшего Духа, как грядущее *искусство созидания жизни* на совершенно новых принципах, фактически является неким глубоким духовным провидением созидательного принципа культуры будущего.

Процесс глобального космического перехода к чему-то принципиально иному в духовно-материальном бытии человека и всего универсума остро почувствовали многие русские мыслители и художники самой разной ориентации начала XX в. Сегодня это ощущение характерно для множества представителей различных культур уходящего столетия. Сами процессы, осуществляющиеся в современной культуре, свидетельствуют (просто кричат) об этом переходе. Однако это уже тема для специального разговора, которому я посвящаю отдельное исследование.

4 апреля 1998 г.

Список сокращений

Арт. — Послания старца Артемия, XVI века // РИБ. Т. VI. Кн. 1. СПб., 1878

БАН — Библиотека Академии наук СССР (России)

БТ — Богословские труды. М.

ВВ — Византийский временник

ВД — [*Симеон Полоцкий*] Вечеря душевная. М., 1683

ВДИ — Вестник древней истории

Влад. — Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу. Изд. подг. Е. С. Овчинниковой // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964

ВМ — *Симеон Полоцкий.* Вертоград многоцветный. БАН. № 31. 7. 3.

ВМЧ — Великие Минеи Четии, собранные всероссийским митрополитом Макарием. М.; СПб., 1868-1917

Дан. — *Жмакин В.* Митрополит Даниил и его сочинения: Приложение. М., 1881

Дил. — *Смоленский С. В.* Мусикийская грамматика Николая Дилецкаго // ПДП. Вып. 128. 1910

ДмР — Сочинения святаго Дмитрия, митрополита Ростовскаго. Ч. 1-4. М., 1848-1849

ДрП — Древнерусские предания (XI — XVI вв.). М., 1982

Ер. — Книга Еразма о Святой Троице // ЧОИДР. Кн. 4. 1880

ЖА — Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960

ЖК — Пространное житие Константина-Кирилла Философа // *Лавров П. А.* Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности. Л., 1930. С. 1-39

ЖСт — Житие святого Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым. СПб., 1897

ЗРВИ — Зборник радова византолошког института. Београд

ИПС — Иконописный подлинник новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века. М., 1873

Ист. — Истины показание к вопросившим о новом учении. Сочинение инока Зиновия. Казань, 1863

КИ — Казанская история. М.; Л., 1954

КХ — Книга хожений: Записки русских путешественников XI-XV вв. М., 1984

ЛЗАК — Летопись занятий Археографической комиссииМакс.— Сочинения преподобного Максима Грека. Ч. 1-3. Казань, 1859-1862

МдИР — Материалы для истории раскола за первое время его существования. Т. I-VIII. М., 1875-1887

Моск. соб. — Московские соборы на еретиков XVI века // ЧОИДР. № 3. М., 1847

Муз. э. — Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. М., 1973

ПВЛ — Повесть временных лет // ПЛДР 1

ПВЛ-I — Памятники византийской литературы IV-IX веков. М., 1968

ПВЛ-II — Памятники византийской литературы IX-XIV веков. М., 1969

ПДП — Памятники древней письменности. СПб.

ПЛДР — Памятники литературы Древней Руси. М.; 1 — XI — начало XII века. 1978; 2 — XII век. 1980; 3 — XIII век. 1981; 4 — XIV — середина XV века. 1981; 5 — вторая половина XV века. 1982; 6 — конец XV — первая половина XVI века. 1984; 7 — середина XVI века. 1985; 8 — вторая половина XVI века. 1986; 9 — конец XVI -начало XVII века. 1987; 10 — XVII в. Книга первая. 1988.

ПМЭМ — История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.

Просвет. — Просветитель, или Обличение ереси жидовствующихъ. Творение преподобного отца нашего Иосифа, игумена Волоцкаго. Казань, 1882

ПСВ — Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени // РИБ. Т. 13. 1909

ПСРЛ — Полное собрание русских летописей

РИБ — Русская историческая библиотека. СПб.

Розыск — Розыск, или список о богохулных строкахъ и о сумнении святых честных икон, диака Ивана Михайлова сына Висковатого // ЧОИДР. № 2. 1858

РП — Русская повесть XVII века. М., 1954

РСП — Русская силлабическая поэзия XVII — XVIII вв. Л., 1970

СК-I — Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI — первая половина XIV в.). Л., 1987

СК-II/1 — Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV — XVI в.) Часть 1. А — К. Л., 1988

СК-II/2 — Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV — XVI в.) Часть 2. Л — Я. Л., 1989

СЛИП — Слово к люботщателем иконнаго писания // Вестник археологии и истории, издаваемый императорским археологическим институтом. Вып. 20. СПб., 1911

Слова — [Иосиф Волоцкий] «Слова» о почитании икон // *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.; Л., 1955. Приложение № 17

Слово — *Молдован А. М.* «Слово о законе и благодати» Илариона. Киев, 1984

Спаф. — *Николай Спафарий.* Эстетические трактаты. Л., 1978

СПИз — *Симеон Полоцкий.* Избр. соч. М.; Л., 1953

ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Л.

ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете

ЮКрП — *Юрий Крижанич.* Политика. М., 1965

BS — Byzantinoslavica. Prague

BZ — Byzantinische Zeitschrift. Leipzig. München

CSEL — Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum. Wien

DOP — Dumbarton Oaks Papers. Cambridge/Mass.

GCS — Griechische christliche Schriftsteller der ersten Jahrhunderte. Berlin

Mansi — Sacrorum Concilliorum nova et amplissima collectio. Ed. J.-D. Mansi. Paris

PG — Patrologiae cursus completus. Ed. J.-P. Migne. Series graeca. Paris

PL — Patrologiae cursus completus. Ed. J.-P. Migne. Series latina. Paris

SK — Seminarium Kondakovianum. Praha

SP — Studia Patristica. Berlin

TU — Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur. Berlin

Указатель имен

Аввакум Петров (1620-1682) II - 117, 120-122, 124-130, 132-136, 138, 139-146, 154, 155, 158, 163, 164, 198, 203, 222
Августин Аврелий (354-430) I - 14, 33, 54, 55, 90, 131-390, 396; II - 180
Авенариус Р. (1843-1896) II - 419, 471
Авраамий, инок (ум. 1672 г.) II - 136
Авраамий Суздальский (перв. пол. XV в.) II - 62-64
Азарьин Симон (XVII в.) II - 183
Амвросий Медиоланский (333/334 или 339/340-397) I - 131, 151, 195, 197, 203, 207, 209, 226, 249
Анаксагор (500-428 до н. э.) I - 139
Анаксимандр из Милета (ок. 610 - после 547 до н. э.) I - 139
Анаксимен из Милета (585-525 до н. э.) I - 139
Андреев Л. Н. (1871-1919) II - 400, 452
Андрей Критский (VII - нач. VIII) I - 547, 555; II - 187
Андрей Рублев (1360/70 - ок. 1430) II - 49, 50, 51, 55, 70, 72, 74, 77, 78-83, 88, 103, 208, 215, 222, 224, 229, 232, 233, 384, 385.
Анненский И. Ф. (1855-1909) II - 395
Антисфен (ок. 444-366 до н. э.) I - 139
Антоний Великий (ок. 250-356) I - 512-514, 519, 522, 523
Апулей (ок. 125 - ок. 180) I - 60, 134, 140
Ареопагит, псевдо-Дионисий (V-VI вв.) I - 38, 117, 165, 245, 259, 278, 279, 291, 292, 294, 295, 314, 333, 335-340, 348, 454, 455, 457, 459, 462, 463, 532, 534, 535, 537, 549, 556-558, 561, 567; II - 15, 108, 113, 114, 121, 122, 156, 223, 362, 363, 366, 424, 435, 463
Арий (ум. 336 г.) I - 323, 420
Аристид Квинтиллиан (III-IVвв.) I - 395, 396
Аристипп (2-я пол. V в. - нач. IV в. до н. э.) I - 139
Аристобул (IV-III вв. до н. э.) I - 103
Аристотель (384-322 до н. э.) I - 18, 65, 216, 239, 261, 284, 298, 334, 455; II - 15, 19, 124, 169, 315, 349, 430, 463
Арнобий (ок. 300) I - 52, 53, 56-58, 69, 90
Артемий, старец (XVI в.) II - 406, 462
Архелай (ок. 413-399 до н. э.) I - 139
Астерий Амасийский (ум. 410) I - 406, 462
Афанасий Александрийский (Великий) (295-373) I - 131, 151, 209, 286, 288, 294, 316, 323, 374-377, 392-394, 423, 440, 444, 446, 512-514, 519; II - 94, 95, 111, 122, 340
Афинагор Афинский (II в.) I - 48, 49, 72, 86

Байрон Д. (1788-1824) II - 280
Бальзак О. (1799-1850) II - 409
Бальмонт К. Д. (1867-1942) I - 438; II - 375, 395, 396, 442, 443, 446, 447
Баратынский Е. А. (1800 -1844) II - 412
Белобоцкий Андрей (сер. XVII - нач. XVIII в.) II - 173
Белый Андрей (1880-1934) I - 11; II - 282, 287, 297, 336, 343, 395-397,

399, 400, 403, 416-442, 445-449, 451, 454-456, 485, 487
Бёме Я. (1575-1624) II - 334, 409
Бердяев Н. А. (1874-1948) I -11; II - 272, 287, 294-297, 390, 413, 425, 446, 450, 451, 453, 479, 483-489, 499
Блок А. А. (1880-1921) II - 336, 343, 395, 397-401, 403, 439, 452, 454
Бодлер Ш. (1821-1867) II - 265, 296, 397-401, 403, 439, 452, 454
Боэций (480-524) I - 179
Брюсов В. Я. (1873-1924) II - 395-397, 399, 401, 403, 442, 443, 446-449, 451
Булгаков С. Н. (1871-1944) I - 11, 17, 482; II - 72, 272, 286, 297, 327-331, 333, 340, 343-356, 359-374, 393, 408, 413, 415, 439, 482, 483, 499
Бурлюк Д. Д. (1872-1967) II - 425
Бухарев А. М. (о. Феодор) (1824-1871) II - 249-252, 291, 302

Вагнер Р. (1813-1883) II - 265, 296, 417
Ван Гог В. (1853-1890) II - 459
Варлаам Калабрийский (1290-1348) I - 306, 307, 542, 545
Варрон Теренций (116-27 до н. э.) I - 62, 134, 180
Василий Великий (329-379) I - 55, 131, 207, 245, 255, 262, 286, 290, 294, 318, 319, 320-324, 330, 351-367, 382-387, 417, 418, 425, 430, 431, 438, 439, 442-444, 457-459, 535; II - 15, 16, 18, 25, 26, 74, 77, 94, 95, 122, 188, 330
Васнецов В. М. (1848-1926) II - 296, 327, 328, 385
Вейдле В.В. (1895-1979) II - 299-301
Вергилий (70-19 до н. э.) I - 58, 134
Верлен П. (1844-96) II - 265
Витрувий (2-я пол. I в. до н. э.) I - 70
Владимиров Иосиф (сер. - 2-я пол. XVII в.) II - 187, 197, 200-209, 212-224
Врубель М. А. (1856-1910) II - 329, 385, 395, 398, 399, 402, 438, 452, 484

Гален (129-199) I - 179, 284, 298; II - 124
Гамсун К. (1859-1952) II - 434
Гауденций (позднеантичн. автор) I - 395
Георгий Пахимер (XIII в.) I - 556, 560
Герман Константинопольский, патриарх (VIII в.) I - 451, 547, 556, 561-564
Гермес Трисмегист (нет свед.) I - 140
Гесиод (VIII-VII вв до н. э.) I - 89
Гёте И. В. (1749-1832) II - 280, 315, 318, 410, 418, 430, 440, 467
Гиппиус З. Н. (1869-1945) II - 395
Гиппократ (ок. 460- ок. 370 до н. э.) I - 298; II - 124
Гоген П. (1848-1903) II - 327, 482
Гоголь Н. В. (1809-1852) II - 239-251, 262, 331, 399, 412, 433, 438, 485
Голубкина А. С. (1864-1927) II - 331
Гольбейн Ганс Младший (1497 или 1498 - 1543) II - 330
Гомер (IX- VIII вв. до н. э.) I - 58, 89; II - 58, 243-245, 280, 318
Гораций (65 - 8 до н. э.) I- 80
Григорий Назианзин (Богослов) (ок. 330-390) I - 55, 93, 131, 290, 294, 318, 319, 354, 362,

380, 381, 383, 388, 389, 418-428, 431, 437, 438, 439, 534; II - 210
Григорий Нисский (ок. 335-394) I - 93, 101, 131, 230, 239, 275, 276, 290, 297, 318, 320, 324-334, 338, 349-370, 382, 393, 394, 418, 423, 432-436, 440, 444-446, 557; II - 441
Григорий Палама (XIV в.) I - 281, 305-308, 310-313, 532-543, 551, 567; II- 84, 85, 367
Григорий Синаит (60-е гг. XIII в. - 40-е гг. XIV в.) I - 281, 305-307, 532
Григорий Цамблак (1365-1419?) II - 28
Грюневальд М. (между 1470 и 1475-1528) II - 34

Даниил Заточник (XII или XIII в.) II - 34
Даниил, игумен (2-я пол. XI в. - нач. XII в.) II - 36, 37, 39
Даниил Черный (ок. 1360-1430) II - 51
Даниил, митрополит (ум. 1547) II - 43, 44
Данте Алигьери (1265-1321) II - 280, 318, 430, 440
Денисов Семен (1682-1741) II - 148-150, 200
Державин Г. Р. (1743-1816) II - 240, 318, 430, 440
Деррида Ж. (р. 1930) I - 325
Джойс Д. (1882-1941) II - 300, 426
Дилецкий Н. П. (ок. 1630-ок. 1680) II - 185-190, 193
Димитрий Ростовский (1651-1709) II - 156, 203, 246
Диоген Лаэртский (III в.) I - 139; II - 124
Дионисий Александрийский (ум. 264/265) I - 124
Дионисий Ферапонтовский (ок. 1440- после 1502-1503) I - 544; II - 74, 78, 82-88, 215, 232, 233.
Добролюбов А. М. (1876-1944) II - 399
Достоевский Ф. М. (1821-1881) II - 252-258, 281, 288, 290, 296, 303, 328, 330, 351, 355, 410, 433, 434, 485
Дюшан М. (1887-1968) II - 322

Евномий (ум. 398 г.) I - 216, 323
Евсевий Кесарийский (Памфил) (263-340) I - 93, 397-400, 452; II - 162
Евфимий Тырновский (XIV в.) II - 28, 56
Евфимий Чудовский (ум. 1705) II - 163, 170, 172, 173
Евфросин, инок (2-я пол. XVII в.) II - 146, 147, 150, 180-182
Епифаний Премудрый (вт. пол. XIV - перв. четв. XV в.) II - 49, 50, 53-57, 67, 80, 144, 167
Епифаний Славинецкий (ум. 1675) II - 118, 159, 164
Ермолай-Еразм (XVI в.) II - 158
Ефрем Сирин (IV в.) II - 42

Жуковский В. А. (1783-1852) II - 243-246, 412

Зизаний Лаврентий (ум. после 1633) II - 169
Зиновий Отенский (ум. ок. 1568) II - 44, 45, 48, 108-113, 121
Зосима, инок (перв. пол. XV в.) II - 60

Ибсен Г. (1828-1906) II - 296, 416, 434, 437
Иван Висковатый (ум. 1570) II - 106-109, 112, 113
Иванов А. А. (1806-1858) II - 246, 250-252

Иванов Вяч. И. (1866-1949) II - 282, 297-299, 314, 343, 395, 397, 398, 401-403, 408-416, 432, 433, 445, 448, 450, 453, 454
Иероним Стридонский (347-419/420) I - 131, 203, 230
Иларион (сер. XI в.) II - 33, 35, 38, 40
Ильин И. А. (1883-1954) I - 12; II - 302
Иоанн Геометр (X в.) I - 408
Иоанн Грамматик (нач. VI в.) II - 10, 11
Иоанн Дамаскин (ок. 675-753) I - 262, 284, 296, 297, 451, 453-460, 462, 467, 480, 555; II - 15, 105, 187, 206, 289, 361, 368
Иоанн Златоуст (344/54-407) I - 55, 131, 207, 290, 394, 395, 535, 561; II - 74, 107, 122, 143, 178, 188
Иоанн Лествичник (до 579 - ок. 649) I - 512, 513, 515, 519, 520, 523, 524, 543; II - 312
Иоанн Мосх (ум. 619) I - 511, 515, 519, 521
Иоанн Неронов (XVII в.) II - 179
Иоанн Сан-Франциский (Д. Шаховской) (1902-1989) II - 303
Иоанн Шевелев (Наседка) (ок. 1570-ок. 1660) II - 183
Иоанн Экзарх Болгарский (IX - нач. X вв.) II - 8, 14-28
Иоанникий Галятовский (XVII в.) II - 166
Иосиф Волоцкий (ум. 1515) II - 42, 51, 52, 65-70, 83
Иосиф Ракендит (1280-ок. 1330) I - 303
Ипполит Римский (III в.) I - 547
Ириней Лионский (ок. 126 - ок. 202) I - 72, 73, 85-87, 115
Исаак Сириянин (Ниневийский) (VII в.) I - 517-520, 524, 525
Истомин Карион (кон. 40-х гг. XVII в. - 1717) II - 157, 204-206

Кандинский В. В. (1866-1944) I - 11, 178, 261; II - 88, 284, 314, 315, 317, 319, 327, 390, 433, 457-470, 481, 482
Кант И. (1724-1804) II - 324, 430
Кассиодор Флавий Магн Аврелий (ок. 487-578) I - 179
Кафка Ф. (1883-1924) II - 300
Квинтиллиан (ок. 35-ок. 96) I - 395, 396
Киприан Карфагенский (после 200 г.-ок. 258) I - 51, 64, 67, 75, 79, 80, 124, 272
Киприан, митрополит (ок. 1330-1406) I - 203; II - 28, 51.
Кирилл Иерусалимский (IV-V вв.) I - 556, 564.
Кирилл Туровский (ум. до 1182) II - 33, 35, 36, 121.
Климент Александрийский (ок. 150 - ок. 215) I - 50-52, 80, 84-86, 88, 89, 94, 98, 106, 124, 239, 262, 317, 330, 336, 383, 405, 455, 561; II - 102, 424
Климент Охридский (ок. 830-916) II - 8, 11-14, 28
Комиссаржевская В. Ф. (1864-1910) II - 399
Константин, епископ (IX в.) II - 7, 8
Константин-Кирилл Философ (ок. 827-869) II - 7-11, 14, 28, 332, 335, 391
Константин Костенчский (XV в.) II - 56
Константин Манасси (XII в.) I - 299
Коренев И. Т. (ум. 1680-1681) II - 185-188, 190, 193

Косьма Маюмский (VIII в.) I - 555; II - 187
Крижанич Юрий (1618-1683) II - 163, 190-196
Крученых А. Е. (1886-1968) II - 425, 455

Лазарь, иерей (ум. 1682) II - 122, 123, 139, 141
Лактанций, Луций Цецилий
Фирмиан (ум. после 317 г.) I - 54, 57-59, 64, 69-71, 74-77, 80, 81, 86, 90, 92, 272, 285, 293, 348; II - 21, 367
Лев Математик (IX в.) II - 8
Леонтий из Неаполя
Критского (VII в.) I - 523
Леонтьев К. Н. (1831-1891) II - 257-262, 308, 331
Лермонтов М. Ю. (1814-1841) II - 399, 401, 412
Лесков Н. С. (1831-1895) II - 303
Лихуд Ионникий (1633-1717) II - 158
Лихуд Софроний (1652-1730) II - 173
Лосев А. Ф. (1893-1988) I - 262, 298; II - 371, 391, 461
Лосский В. Н. (1903-1958) II - 356, 418
Лотман Ю. М. (1922-1993) II - 390, 426
Луллий Раймунд (1235 - ок. 1315) II - 148

Макарий Египетский (IV в.) I - 277, 284, 286, 289, 293, 294, 509, 510, 516, 519, 521, 534
Максим Грек (1475-1556) II - 158, 201
Максим Исповедник (ок. 580 -662) I - 279, 280, 292, 339-348, 410, 534, 556, 560, 561
Малевич К. С. (1878-1935) II - 457, 470-481, 485, 486, 490
Малларме С. (1842-1898) II - 265, 442, 454
Мануил Панселин (2-я пол. XIII в.) I - 492, 493, 501
Маринетти Ф. Т. (1876-1944) II - 297
Марциан Капелла (1-я пол. V в.) I - 179
Матисс А. (1869-1954) II - 482
Мах Э. (1838-1916) II - 471
Медведев Сильвестр (1641-91) II - 157, 164
Мезенец Александр (сер. XVII в.) II - 177, 178
Меланхтон Филипп (1497-1560) II - 173
Мережковский Д. С. (1866-1941) II - 395, 403, 446
Метерлинк М. (1862-1949) II - 434
Мефодий (ок. 815-885) II - 7, 11, 28
Минский Н. М. (1855-1937) II - 395
Минуций Феликс, Марк (II в.) I - 56, 60, 64, 75, 272
Мицкевич А. (1798-1855) II - 280

Наум (IX в.) II - 7
Некрасов Н. А. (1821-1877/78) II - 433
Немесий Эмесский (ок. 400) I - 284-288, 296; II - 21, 367
Нестеров М. В. (1862-1942) II - 329, 385
Нестор (1050-у - нач. XII в.) II - 34, 41
Никита Стифат (XI в.) I - 527, 530
Никифор Григора (1295-ок. 1360) I - 301, 302
Никифор Каллист (ум. ок. 1350) II - 215
Никифор, патриарх
Константинопольский (ум. 829 г.) I - 297, 469-480; II - 368
Николай Кавасила (1320-1371) I - 281, 282, 305, 308-310, 312-314, 532, 565
Николай Месарит
(рубеж XII - XIII вв.) I - 408-416, 491

Никон (1605-1681) II - 80, 116-120, 150, 187, 197, 200, 201, 217
Нил Анкирский (ум. ок. 430) I - 286, 289, 293, 509, 511, 512, 514-517, 520
Нил Сорский (XV - нач. XVI в.) II - 42, 83, 232
Ницше Ф. (1844-1900) II - 399, 416-420, 434, 437, 438, 446, 471, 495
Нумений (2-я пол. II в.) I - 103

Овидий (43 до н. э. - 18 н. э.) II - 191
Ориген (185-253) I - 89, 92-124, 216, 217, 239, 317, 318, 324, 330, 338, 383, 400, 455, 561; II - 102

Павел Силенциарий (VI в.) I - 401, 402
Пахомий Серб (ум. после 1484) II - 50, 52
Пикассо П. (1881-1973) II - 297, 482-486
Пифагор Самосский (VI в. до н. э.) I - 139; II - 124, 161, 191
Платон (427-347 до н. э.) I - 70, 72, 95, 97, 100, 104, 134, 139, 140, 195, 216, 261, 284, 291; II - 19, 56, 124, 161, 191, 195, 315, 345, 349, 363, 366, 430, 436, 440
Плешкович Иоанн (2-я пол. XVII в.) II - 197, 200, 201, 213, 214, 221, 222
Плиний Младший (ок. 61 - ок. 113 г.) I - 186.
Плотин (204/205-270) I - 30, 33-42, 70, 90, 100, 109, 113, 134, 154, 155, 157, 160, 168, 177, 216, 240, 246, 253, 255, 261, 284, 285, 372, 463, 468; II - 349, 367, 431, 436
Плутарх из Хиронеи (ок. 45 - ок. 127) I - 65, 262, 303
По Э. (1809-1849) II - 401
Порфирий (234-301/305) I - 140
Потебня А. А. (1835-1891) II - 424
Пракситель (ок. 390-ок. 330 до н. э.) I - 49
Прокопий Газский (род. в к. V в.) I - 403
Прокопий Кесарийский (ок. 500 - после 565) I- 402, 404, 405
Пруст М. (1871-1922) II - 300
Пушкин А. С. (1799-1837) II - 240, 241, 246-249, 254-257, 280, 281, 283, 284, 288, 314, 412-414, 430, 433, 453

Рафаэль С. (1483-1520) II - 327, 408, 459
Родченко А. М. (1891-1956) II - 259
Розанов В. В. (1856-1919) II - 259
Роман Сладкопевец (кон. V в. - ок. 560) I - 555
Руфин Аквилейский (345-410) I - 92

Сарбевский М. К. II - 169, 170
Сведенборг Э. (1688-1772) II - 334, 409
Севериан Гавальский (ум. 415-430) II 15-17, 19, 22, 27
Сезанн П. (1839-1906) II - 327, 473, 474, 476, 482, 483
Секст Эмпирик (кон. II - нач. III в.) I - 216, 222, 396
Сенека Луций Анней (ок. 4 г. до н. э. - 65 н. э.) I - 76
Сергий Радонежский (1321-1391) II - 47, 53, 55, 80, 83, 229, 232, 384
Симеон Новый Богослов (949 - 1022) I - 527-532

Симеон Полоцкий (1629-1680) II - 155, 163, 165-170, 172, 174, 175, 189, 197, 198, 204-208, 210, 212, 213, 222, 223
Симеон Солунский (XV в.) I - 550-553, 556, 565-572
Симеон Юродивый I - 510, 522, 523
Скрябин А. Н. (1871/72-1915) II - 395, 412
Смотрицкий Мелетий (ок. 1578 - 1633) II - 169, 173
Сократ (470-399 до н. э.) I - 139
Соловьев Вл. С. (1853-1900) II - 272-295, 297, 303, 316, 327, 331, 333, 334, 336, 338, 340, 343, 345, 351, 392, 394, 398, 400, 402, 413, 439-441, 443, 450, 499
Соловьев С. М. (1885 - 1942) II - 334
Сологуб Ф. К. (1863-1927) II - 395, 396, 399
Софроний Иерусалимский (ум. 641-644) I - 555, 565
Спафарий Николай Милеску (1636-1708) II - 159-162, 169, 172
Стефан Новгородец (XIV в.) II - 59-61
Сципион Африканский Младший (185-129 до н. э.) I - 191

Татиан Сириец (II в.) I - 48, 56, 58, 86
Татлин В. Е. (1885-1953) II - 321, 481
Тертуллиан (ок. 155 - после 220) I - 48-50, 58, 60, 62, 63, 65-69, 71, 73-75, 79, 81, 82, 90-92, 165, 272; II - 21, 367
Тойнби А. (1889 - 1975) II - 495
Толстой А. К. (1817-1875) II - 288-290, 303
Толстой Л. Н. (1828-1910) II - 257, 258, 261-272, 276, 290, 399, 433
Трубецкой Е. Н. (1863-1920) II - 72, 75, 88, 96, 356-358
Трубецкой С. Н. (1862-1905) I - 17, 29
Тургенев И. С. (1818-1883) II - 249, 250, 259
Тютчев Ф. И. (1803-1873) II - 282, 288, 412

Уайльд О. (1854-1900) II - 265, 434
Успенский Л. А. (1902-1985) II - 72, 356
Ушаков Симон (1626-1686) II - 187, 197, 204-206, 209, 210, 217, 218, 221

Фалес Милетский (ок. 625 - ок. 547 до н. э.) I - 139
Федор Иванов (XVII в.) II - 122, 130, 135, 137, 141, 155
Феодор Метохит (1270-1332) I - 300-303
Феодор Мопсуестийский (ум. 428 г.) I - 561, 562
Феодор Студит (759-826) I - 297, 462-468, 479, 555; II - 91, 187, 361, 362, 368
Феодорит Кирский (ум. ок. 466 г.) I - 293, 316, 317; II - 15, 23.
Феодосий Косой (XVI в.) II - 109
Феодосий Печерский (ум. 1074) II - 232
Феофан Грек (ок. 1340-после 1405) I - 481, 544; II - 50, 51, 74-78, 83, 232
Феофан Никейский (XIV в.) I - 310
Феофил Антиохийский (II в.) I - 49, 56, 86, 115
Феофраст (372-288 до н. э.) I - 261
Фидий (нач. V в. - ок. 432-431 до н. э.) I - 49, 51, 52
Филипп Монотроп (XI в.) I - 298
Филипп Философ (XII в.) I - 276, 277

Филодем из Гадары
(110-40/35 до н.э.) I - 216
Филон Александрийский
(28/21 до н. э. - 41/49 н. э.) I - 9, 17-32, 40, 51, 78, 83, 84, 86, 94, 103, 106, 216, 228, 284, 285, 317, 318, 324, 330, 338, 372, 400, 455, 557
Флавий Филострат II
(ок. 160-170 - 244-249) I - 186, 402, 403
Флоренский П. А. (1882-1937) I - 11, 17, 438, 449, 481, 542; II - 9, 72, 80, 86, 250, 272, 297, 308-329, 331-333, 340-342, 344, 356, 360, 362, 370, 371, 374-391, 408, 412-415, 425, 433, 439, 454, 499
Флоровский Г. В. (1893-1979) II - 413, 415, 453, 498
Фома, инок (XV в.) II - 52
Фотий, патриарх (IX в.) I - 405, 478, 479; II - 8, 14
Франк С. Л. (1877-1950) II - 403
Франциск Ассизский
(1181 или 1182-1226) II - 266, 296

Хайдеггер М. (1889-1976) I - 325
Хармс Д. И. (1905-1942) II - 426
Хейзинга Й. (1872-1945) I - 13; II - 427
Хлебников Велимир (1885-1922) II - 425
Хомяков А. С. (1804-1860) II - 228, 303
Хорикий Газский (VI в.) I - 407, 456

Цельс (II в.) I - 98, 103, 104, 118, 122
Цицерон Марк Туллий
(106-43 до н. э.) I - 61, 69-71, 77, 134, 139, 180, 187, 198, 202, 216, 226, 239, 261; II - 191

Черноризец Храбр (X в.) II - 7, 8
Чернышевский Н. Г. (1828-1889) II - 249, 250, 287
Чюрлёнис М. К. (1875-1911) II - 412

Шагал М.З. (1887-1985) II - 488
Шайдур Иван (XVI в.) II - 177
Шекспир Уильям (1564-1616) II - 280, 318
Шеллинг Ф. В. (1775-1854) II - 334
Шестов Л. И. (1866-1938) II - 417
Шмелев И. С. (1873-1950) II - 303
Шопенгауэр А. (1788-1860) II - 275, 394, 396, 417, 471
Шпенглер О. (1880-1936) II - 495
Штейнер (Штайнер) Р. (1861-1925) II - 416, 417, 419, 423, 437, 454, 455, 466

Эллис (Л. Л. Кобылинский)
(1874-1947) II - 395, 396, 401, 408, 442, 450, 456
Эпиктет (50-130) I - 76

Юлиан Аскалонит (VI в.) I - 293
Юстин (Иустин) Философ
(ум. ок. 165 г.) I - 76, 86, 88; II - 122, 298

Языков Н. М. (1803-1846/47) II - 246, 247
Ямвлих (ок. 280-ок. 330) I - 140

Summary

At the Threshold of the Third Millenium

Humanity has approached a glorious and symbolic date: 2000 years of the Christian era. All the course of contemporary history, the analysis of Christian culture and particularly the 20th-century culture indicate that we are approaching a certain global transition to an essentially other quality. To be precise, we have been in the state of this headlong — according to the standards of history — transition already for a rather long time. And in this case one speaks not only about Christian culture, but about Culture as the main carrier and means of expression of the Spirit in the form of the created world in general — as well as about humanity in the whole. In this case my presentiments and reactions are based on my attempts to get an insight into Christian culture over the 2000-year period of its existence in the Orthodox world — and moreover sub specie aesthetica, i.e., from the point of view of the Orthodox artistic and aesthetic mentality.

This aspect has not been selected by chance. It is precisely the aesthetic point of view at culture that allows to bring forward most efficiently, as well as internally re-live, the system of that phenomena in which the essential features of the Face of culture — its universal eidetic soul — manifest themselves most fully. In any case the example of Christian culture confirms this in the most substantial way.

Aesthetic currents penetrate Christian culture in all its aspects and dimensions during the whole history of its existence. Having received the revelation of the New Testament from the mouth of God himself and having tragically experienced his shameful death — far from having believed at once and univocally in his Resurrection in the flesh and Ascent to heaven — that portion of the Mediterranean people which was more open to the spirit of the new period of cosmourgy begins to build the new culture. The main stages of this building process are realized, in many aspects, within the sphere of the aesthetic. This process starts from an uncompromizing struggle against the anarchy of sensual pleasures which had taken over pandemically the whole population of the oecumene. Among the main accusations cast by the early Christianity against the pagan Antiquity was an accusation of the limitless and oppressive domination in the society of unbridled sensuality and fleshly hedonism in all its forms. It was expressed in the pagan cults of numerous, for the most part sexually oriented deities, whose worship was often accompanied by bacchanals and erotic orgies; in the enjoyment of power which was taken to the limits of senseless cruelty (sado-masochism, as we would say now), and of riches which were used to satisfy refined sensual needs which trampled under foot all moral principles; in the cultivation of the cruel and gory spectacles of the circus and amphitheatre; finally, in the creation of an enourmous industry of low-grade arts which were oriented, in the late Ancient period, towards kindling sensual passions in the spectators (nowadays we would call it porn production).

Hence the «aesthetic of negation» of the early Christians, their striving

for moral purity, aesthetic simplicity and naturalness in everything. At the same time the fleshly element in the human being was far from being negated or denigrated: it was simply assigned its natural place. To the late Ancient cult of the body, fleshliness, thing, artificial object, priority of sensual pleasures Christianity opposes pleasures spiritual which are based on a new system of values according to which in particular the human being holds a secondary position after God, being his image and likeness in its unity and harmony of both spiritual and bodily elements. It is the spiritual element that holds the priority, however granted that it is understood as inseparable from the bodily element. It was not the body itself — without which the human being itself would not exist — that was considered sinful, but carnal and bodily intentions of men, their inclination towards sensual pleasures, passions, lust, and lecherous thoughts.

Already in the Patristic period the system of the main principles of Christian culture is formed in the dimension of ethics and aesthetics and described in terms of blessedness, spiritual joy, pleasure, sweetness, beauty, sublime and spiritual eros. Having recognized the personal God the Creator of the whole universe as a transcendent entity which always abides in the inconceivable unity of its three hypostases, while at the same time being immanent to the created world, i.e., having recognized the essentially antinomical nature of God, Christianity put a clear and distinct limit to any conceptual or rational knowledge, as well as discursive description, of him. The revelation is done to man to know only one: that he possesses being (ὁ ὢν). The remaining part of the experience of communicating with God is transferred into the non-rational, non-discursive areas. The essential antinomism of the fundamental dogmas of Christinaity is an essential launching ground for a spiritual and mystical leap into these areas which could be provisionally defined nowadays as the areas of sacred spiritual-sensual abiding in being-knowledge. In the process of its historical development Christianity has thoroughly worked out and realized three basic forms of such experience of supra-rational being-knowledge: liturgical, mystical, and artistic. In the course of the history of Christian culture these three forms were intertwined rather tightly in many respects.

Christian culture is theo-anthropocentric. The transcendent-immanent God is the First Cause, the Creator (= Artist), and the Prime Mover of the Universum, as well as the Supra-beauty and Supra-goodness. He creates the world according to the laws of the highest beauty, and his main creation, or the crown of his creation, is the human being who is created by the hand of the Lord in his image and likeness. The whole of Christian culture proceeded from, and was inspired by, the premise that there is something essentially human in the Image of God. The special paternal attitude of God towards the human beings becomes clear from the fact that he bestowed upon them the gifts characteristic of his own essence: reason (= speech), the free will, and the capacity to love. God as a person loves his creation — the world and in it especially the human being — and poses love as the most important principle of the existence of the Universum, and especially as the foundation of the relationship between man and God and the human beings between each other. It is through his love (the earthly life and death of Christ) that he strives to help the human beings to repair the damage

brought by them upon themselves as a result of their misuse of the free will. In this way through his personal example he shows to the human beings their way and the principles of their earthly life, their relationships between each other, and their relationship to God.

As the highest goal of the human life and human existence in general, Christianity, drawing on the Holy Scriptures and the joint divinely inspired experience of the Church and the ecclesiastical tradition, proposed the ideal of total merging of the human beings with God in the act of infinite reciprocal love at the highest onto-gnoseological stage of being — however, without the loss of their personal identity and self-consciousness. The main witness of the true realization of this act of cosmic eros is, according to the Christian doctrine, the indescribable spiritual pleasure, or the state of infinite bliss, which transcends all that can be imagined by a human being. This state is promised to the righteous Christians and Christian saints as a divine reward in paradise; however, they can approach it already in this earthly life, especially on the ways of mystical experience which in its most pure form is possible only under the condition of withdrawal from the world, i.e., monastic or ascetic feat. The aesthetics of asceticism which is analysed in detail in the present book is an eloquent witness to this. Apart from the above, both liturgical experience, with the eucharist at its peak, and the communion with the holy archetypes and the Archetype through the mediation of icons by means of prayer and meditation result in the highest spiritual joy which is often accompanied by seeing the indescribable supra-natural light.

Therefore the essential nucleus of Christian culture, and, perhaps, any true culture as a historical form of being of the one universal human Culture, consists of the phenomena which, in this or another way, are most adequately described in aesthetic terms. For where one speaks of a relationship between the human being and the higher spiritual spheres which are not subject to direct verbalization reason is silenced and aesthetic experience and the terminology which is based on it become the most adequate means of expressing something about these spheres at the level of human consciesness. Any theology and any religious philosophy actively utilizes these means, Christianity being no exception here.

Moreover, the importance of aesthetic element in culture derives not only from the limitations of discursive, analytic, and verbal capacities of the human being, but also from the ontology of culture itself: from the laws of its being and becoming. For Culture in its most general cosmo-anthropological aspect is a self-manifestation of the Spirit in the flow of the social-historical being of humanity in the form of intentions, capacities, and powers of that historically changeable humanity. In fact, Culture is a result of theourgy, according to the understanding of N. Berdyayev, i.e., a joint divine-and-human process of creating life in the interests of humanity. In Berdyayev, as we remember, this notion referred to the future creative activity, understood as a conscientious approach on the part of the humans. To this point, however, Culture was created by the humans unconsciously, without any awareness on their part of the theourgism, or even a certain teleologism of the process of creating culture.

Culture emerges out of two correlative quantities: the constant essential,

— the Spirit — and the variable — the forms of His spiritual and material expression at a certain stage of the development of humanity in a concrete ethnic and geographical environment. Hence comes a certain plurality of particular idiosyncretic cultures known to history (the Buddhist, Islamic, and Christian, among others, being supra-national) which constitute a united, living, temporally changeable Culture as the environment for the creative life of man. Thus the essence of Culture and all its components is determined by the Spirit, while the peculiarities and idiosyncrasies of particular cultures — by the second variable ethnic-social-religious-historical factor. Subsequently both Culture and particular cultures as a result — but at the same time as a process, since they only exist in the flow of time — of expression, i.e., coming into being as a form of a certain contents, certain form-ation, ontologically already gravitate towards the area of the aesthetic.

Hence become understandable the aesthetic principles and phenomena which lie at the foundation of Christian — and, for that matter, any other — culture. Therefore, it is not only that the aesthetic aspect of the study of culture is not accidental or marginal, but on the contrary it appears to me to be the most productive, for it allows to bring forward most fully the phenomena and characteristics of culture that are essential and pertain to the system of values and humanity as a whole. This aspect presupposes not only, and not so much an analytic-anatomic dissection of culture (although it does not give it up completely), as an organic immersion into culture, living it as your own being-consciousness, but at the same time consciously keeping a certain distance from it.

A 20th-century scholar of Christian culture brought up within the Christian tradition finds himself in the most favourable position in respect to the the subject of his analysis. On the one hand, he needs to spend no effort on identifying with the object of his research, as would, e.g., a representative of another culture or a materialistic scientist, since he still lives by and within this culture. On the other hand, nor does he need to keep a distance from it, for Christian culture itself, in its most essential manifestations, has been withdrawing from him into the depths of history with an over increasing speed — at least for the last century — in fact, seeing the last moments of the final stage of its active and creative life. The latter statement, although it is far from being novel in the 20th-century culturology (one may recall, e.g., A. Toynbee, although its origins go back at least as far as Nietzsche), does not seem to follow from this study which is nearing its completion. The main arguments in its favour most clearly emerged in the 20th-century Christian (i.e., Euro-American) culture: due to certain circumstances, not so much in Russia (although there also) as in the Western parts of Christianity. In the present case I simply mention in passing this significant fact, without going into details which I analyse in a separate study «The Artistic Apocalypse of Culture» which is also close to completion. However, the main conclusions in many ways already follow from the material put together in the last three chapters of the present monograph.

However, I am returning to my subject. We have presented, with a fair amount of detail, how within Christian culture (more precisely, within its

Eastern Orthodox — Greek and Slavic — branch which I would characterize as reflecting the essence of Christian culture most fully and in greatest depth) over the period of two thousand years were formed and functioned its main spiritual, ethical, and artistic-aesthetic values, many of which have a universal nature, i.e., far exceeding the limits of Christianity as such. However, it is not so much these values taken separately as the historically fluctuating Face of this culture that deserves admiration and precise observation: the Face which was gradually formed on their basis under the unique conditions of the Mediterranean, and later medieval Slavic regions and Rus. It appeared to us in its multifaceted and multidimensional nature, turning to us its multitude of faces, masks, and apparitions, some of which had flashed and vanished forever, and some continued to shine through a variety of layers over the history of this culture.

The structural principles of this culture include one of deep antinomism. Having emerged from the cult of the Logos («In the beginning was the Word»!), it immediately put rather rigid limits to reason and words by restricting them to the sphere of the created world. The main law of ancient philosophy — that of non-contradiction — was suspended for the highest levels of spirituality. The a-logical and the absurd were acknowledged as the legitimate guardians of all the supra-intelligible world, the way to which was opened only through faith and the experience of the sacred. In the created world, the image, symbol, and sign were called upon to lend help to words. Creative activity, and in particular the one «according to the image and likeness,» was accepted as a norm of human existence, for the divine paradigm of creative activity had been transmitted to men by the Holy Scriptures. The essence and the best aspects of the human being were expected to come forth, and did come forth, in creative activity which was continuously inspired and blessed by the Holy Spirit himself.

God not only created (and still creates, as for Him time does not exist, He is outside the stream of time, and all of His deeds last forever, i.e., they always remain in the present) «according to the image,» but also appeared (appears) Himself to men in images. Therefore the image (the icon) becomes one of the main phenomena and category simultaneously of Christian culture: the image in all of its hypostases — from the verbal and poetic images of the sacred texts and liturgical prayers to the iconic images (icons themselves), the sacred images-symbols of the liturgy, and the spiritual images-visions and omens which were revealed to the mystics and the saints. Christian culture is, perhaps, to a greater degree a culture of the image and the icon, rather than a culture of the word in its literal sense. The image occupies the main place in this culture on its sacred-ontological level. The word, however, only functions actively in the theological sphere, i.e., on the ways of comprehending and describing the created world and on the lower steps of comprehending God. However, even here the word is most frequently used not in its linguistic-semantic function, but within the structure of more complex formations: verbal images and symbols.

All-encompassing symbolism forms the basis of all the congnitive-intellectual, but also sacred, sphere of this culture. Christian culture is the culture of global symbolism. The symbol here is used in a variety of its functions: narrow sign-semiotic, imaging-aesthetic, and sacred liturgical. If

in the first case its semantics is relatively limited and interpreted rather univocally within a held of the given culture, and in the second allows for more freedom and a variety of subjective associations and readings (although they are still limited within the framework of a culture), in the third case the symbol is fully endowed with the *spiritual* energy of the archetype. In particular, in icons this energetics is determined by the likeness between the image and the archetype, by the name of the archetype, and, at a later stage, by the sacrament of the blessing of the icon.

Without indulging into further details of that which has become the subject of the whole book, one may postulate that the specific character of the Orthodox culture — which was formed and flowered in 9-14th c. in Byzantium, which received a peculiar, and, first of all, highly artistic interpretation in the Southern Slavic regions and in the medieval Rus, and which had experienced a new rise and a particular decadence in the 19th-beg. 20th c. in Russia — can be described by a system of interconnected categories, the most prominent of which are: *antinomism, image, symbol, sign, icon, word, the sublime, the beautiful, creation, creativity, light, colour.* To the main characteristics of artistic-aesthetic consciosness — which has received their ultimate expression in the culture of medieval Rus — belong *sobornost', sofijnost', simbolism, systematicity, canonicity, spirituality*, and *increased moral* and *ethical orientation.* The main sections of the Orthodox culture without any doubt are the *aesthetics* of *asceticism* and *liturgical aesthetics.*

The analysis of the main historical stages of the Orthodox culture — or, rather, Christian culture in the Orthodox regions — which has been performed in the present study shows that the year 2000 A.D. is certainly a rather provisional, or even symbolic, date for Christian culture as such. Even Christianity itself does not reach its second millenium towards the year 2000, and culture is younger than religion by several centuries. Nevertheless, the birth of Jesus Christ — which, as a matter of fact, took place several years before the year 0 A.D., according to contemporary scholarship — is an absolutely legitimate date to start the calculation of the age of Christian culture. For the latter began with the religion announced by Jesus Christ. However, the first centuries of the new era, when a rather painful process of establishing the new religion and new world view was in place, can hardly count as the centuries of new culture. In fact, the time when Christianity affirmed itself among other religious cults was still the time of late Ancient Greco-Roman culture, with all its main characteristics: albeit in its final stage. It is hard to indicate precisely the exact point of the transition of Byzantium from the Roman culture to Christian: this process lasted for several centuries. However, the 6th century may, perhaps, be named as a provisional turning point with a great deal of accuracy. This was the century of the first impetuous rise of Byzantine culture in all its main areas at the same time: and on Christian grounds. All the life of the Byzantines of that century was already permeated by the Christian spirit which is marked by the appearance of the masterpieces of Christian art in architecture, painting, ecclesiastical poetry, and letters, not to mention theology which flowered already in the 4th c. In the 6th c. Byzantium had a developed liturgy and a rather well developed monastic community. All the

rhythm of Byzantine life was already subjected to the new temporal cycle which was determined by the liturgical canon. Thus we have a real basis for acknowledging the appearance of the new culture which thus far had not been in place: Christian. For it was dominated by a Christian world view, Christian religion with a developed liturgy which included almost all the main types of art, Christian ethics together with a system of social life based on it, or at least oriented on it, and a Christian rule of conduct for all the members of the society, from the emperor down to the last beggar.

Christian culture in its Byzantine-Orthodox variation reached its highest peak in the medieval Byzantium and Rus (14-16th c.). It was then that its peculiar Face was formed and emerged with utmost power, the highest steps of spiritual perfection of man were reached, and outstanding spiritual and artistic values were created, first of all, in the areas of sacral-mystical experience, ascetic practice, and liturgical life, as well as within many art forms associated with the latter: in architecture, painting, icon painting, hymnography, various genres of letters, and liturgical chant. The 17th c. (especially its second half) sees the beginning of the process of Westernizing of the Russian Orthodox culture which gradually accelerates and in the beg. of 18th c. leads to the de facto secularization of culture — already predominantly secularized in the West. From this point on, the process of decline and desintegration of Christian culture gains its momentum: the culture of which, towards the 20th c., only religion and some marginal trends (more exactly, selected individuals) in art and philosophy are left as its living carriers (as ooposed to museum exhibits). The last significant outburst of Christian culture in the East happened in the first third of the 20th c. and received the name of «Russian spiritual Renaissance.» It revitalized the spiritual quest (mainly on the Christian grounds, although already not exclusively) in all main areas of culture, and first of all in philosophy, thelogy, and art. Later on it was traditionally styled as the «Silver Age of Russian culture.» However, this period featured a rather broad spiritual and aesthetic quest which already essentially exceeded the framework of Christian culture per se, or, else, attemped such a broad modernization of the essential foundations of Christianity that, in fact, devalued them in many ways.

During this period in theology — to be precise, in its innovative trend, *Neo-Orthodoxy* (although the 20th c. saw also a rather strong traditionalist trend represented by such talented thinkers and scholars as M. Posnov, G. Florovsky, Vl. Lossky, V. Zenkovsky, A. Shmeman, I. Meyendorf, et al.) — such concepts as theourgy and sofiology are being actively developed. These concepts essentially transgress the limits of traditional Christianity and, in fact, announce a certain new stage in spiritual development which, while still being based on Christianity and its main values, opens up for the Christians a possibility for a broad spiritual (and artistic-aesthetic) quest in close contact with the achievements of other cultures. In the 20th c. the fading Christian thought, in the outbursts of its innovative trends, eagerly listens to and considers the experience accumulated in theosophy, anthroposophy, and various philosophical, theological, and religious movements and teachings of both the East and the West, as well as the achievements of contemporary science, and is in search of the ways towards

its essential renewal. All this is a clear witness of the end of the history of Christian culture as a certain idiosyncratic stage of Culture. Towards the end of the 20th c. it is only religion that, in fact, remains alive of the whole of Christian culture: religion which is also vigorously pulled apart by the various spiritual and anti-spiritual movements of our time which operate both from the outside and from the inside. With a certain degree of certitude we can assume nowadays that we are standing at the threshold of the transition of humanity into the new spiritual aeon: the one with a radically new and *united* religion, or, else, any of its alternatives that can be revealed (manifested) to the humanity in the first centuries of the third millenium as the foundation of its spiritual existence.

Russian religious philosophy of the end of the 19th - beg. of the 20th c. made an essential contribution to the quest for a new universal system of spirituality, or a new world view, by developing, on the basis of historical Christianity and Platonism, such building blocks as the *philosophy of positive unification* (vseedinstvo), *sofiologys,* and the *teaching about free theourgy*. The founder and the first theoretician of these theories became Vl. Solovyov, who was succeeded by his eager followers: the prominent thinkers of the beg. of the 20th c. Florensky, Berdyayev, S. Bulgakov. The concept of *positive unification* brought to a new level the idea of all-embracing cosmic harmony which is expected to unite the human culture with the whole universe and its First Cause at a new, synthetic level of being-knowledge. In fact, behind Solovyov's positive unification one sees the most general contours of a certain united culture of the future. *Sofiology* revealed, within the sphere of divine being, the highest Feminine Principle and equated it with the Masculine (the Logos), thus having restored the primordial pre-anthropo-sexual unity in the highest spiritual sphere. Perhaps, this theory to a certain degree outlines the way towards discerning a radically new form of manifestation of the highest Spiritual Principle. Sofiology put forwards *beauty* as the highest principle of anthropo-cosmic existence, having defined it as *sofijnost'*. The latter category can very well become one of the main categories of the future holistic universality of the humanitarian science which is already on its way to replace the humanities disciplineof today.

Solovyov's «free theourgy» — which was referred to by his successors simply as «*theourgy*» and understood as the *acknowledged* unity of mysticism, art, and technology on the ways towards reforming life under the guidance of God (or the highest Spirit), or as the future *art of creating* life according to radically new principles — is, in fact, a certain deep spiritual vision of the creative principle of the culture of the future.

Many Russian thinkers and artists of various orientations in the beginning of the 20th c. sharply sensed the coming process of global cosmic transition to something essentially *other* in the spiritual-material being of humanity and the whole universe. Nowadays this feeling is present in many prepresentatives of the most diverse cultures of the departing century. The very processes that take place in contemporary culture bear a witness to (no, shout outloud about!) this transition. However, this is already a subject for a different study, to which I would like to devote a separate monograph.

(tr. by Oleg Bychkov)

Библиография

Монографии

1. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. — М. Искусство, 1977. — 199 с.
2. Эстетика поздней античности. II-III века. — М. Наука, 1981. — 325 с.
3. L'estetica bizantina. Problemi teorici. Prefazione di Andre Guillou. — Bari: Congedo Editore, 1983. — 203 p.
4. Estetica antichitatii tirzii. Secolele II— III. Prefatâ de Ion Janosi. — Bucuresti: Editura Meridiane, 1984. — 420 p.
5. Византийска естетика. Теоретически проблеми. — София: Наука и изкуство, 1984. — 180 с.
6. Эстетика Аврелия Августина. — М.: Искусство, 1984. — 264 с.
7. A bizánci esztétika — Budapest: Condolat, 1988. — 235 p.
8. Византијска естетика. Теоријски проблеми. Перев. Димитрије М.Калезич. — Београд: Просвета, 1991. — 329 с.
9. Малая история византийской эстетики. — Киев: Путь к Истине, 1991. — 407 с. (Библиография 1970-1990).
10. Естетскиот лик на битието. — [Скопье]: Табернакул, 1992. — 104 с.
11. Русская средневековая эстетика. XI — XVII века. — М.: Мысль, 1992. — 638 с. с илл.
12. The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky. — Crestwood, NY: St.Vladimir's Seminary Press, 1993. — 101 p.
13. Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. — 2-е изд. — М., Мысль, 1995. — 637 с. с илл.
14. AESTHETICA PATRUM. ЭСТЕТИКА ОТЦОВ ЦЕРКВИ. I. Апологеты. Блаженный Августин. — М., Ладомир, 1995. — 593 с. (Zusammenfassung, Summary, Résumé).
15. Духовно-эстетические основы русской иконы. — М., Ладомир, 1995. — 332 с. + 32 ил.

Брошюры

16. CORPUS AREOPAGITICUM как один из философско-эстетических источников восточно-христианского искусства. — Тбилиси, 1977. — 12 с.
17. CORPUS AREOPAGITICUM als eine der philosophisch-ästhetischen Quellen ostchristlicher Kunst. — Tbilissi, 1977. — 16 S.
18. Об эстетической значимости восточно-христианского искусства. — Тбилиси, 1983. — 11 с.
19. Эстетическое сознание Древней Руси. — М. Знание, Серия «Эстетика». № 1, 1988. — 64 с.
20. Эстетика в России XVII века. — М., Знание, Серия «Эстетика». № 4, 1989. — 64 с.
21. Эстетический лик бытия (Умозрения Павла Флоренского) — М. Знание, Серия «Эстетика». № 6, 1990. — 64 с.
22. Смысл искусства в византийской культуре. — М., Знание, Серия «Эстетика». № 4, 1991. — 64 с.

Авторские проекты

23. История эстетической мысли. — М.: Искусство, 1985. — Т. 1. Древний мир. Средние века. — 464 с., Библиография.

24. История эстетической мысли. — М.: Искусство, 1985. — Т. 2. Средневековый Восток. Европа XV — XVIII веков. — 456 с., Библиография.
25. Художественно-эстетическая культура Древней Руси. — М., Ладомир, 1996. — 560 с., илл., Библиография, Résumé.
26. KorneviSHCHe. A Book of Non-Classical Aesthetics — М., ИФ РАН, 1998. — 248 p.
27. КорневиЩе 0Б. Книга неклассической эстетики. — М., ИФ РАН, 1998. — 270 с.

Статьи, доклады, тексты

28. Гносеологические корни восточно-христианского искусства // Вопросы истории и теории эстетики. — М., 1970. — Вып. 4-5. — С. 218-238.
29. К вопросу о восточно-христианской гносеологии // Историко-философский сборник. — М., 1971. — С. 57-80.
30. Значение изобразительного и выразительного в художественной структуре новгородской иконы к. XIV-нач. XVв. «Земная жизнь Христа» // Краткие тезисы докладов к научной конференции «Живопись Древнего Новгорода и его земель XII — XVII столетий». — Л., 1972. — С. 17-18.
31. Проблема образа в византийской эстетике // Вестник МГУ. — Сер. Философия. -1972. — №1. — С. 50-59.
32. Эстетические аспекты иконографического канона в восточно-христианском искусстве // Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1972. — Вып.7. — С.148-168.
33. Образ как категория византийской эстетики // Византийский временник. — М., 1973. — Т. 34. — С. 151-168.
34. Das Problem des Bildes in der byzantinischen Ästhetik // Wissenschaftliche Zeitschrift. Martin-Luther-Universität. Halle-Wittenberg. Gesellschafts — und sprachwissenschaftliche Reihe. Halle, 1975. — № XXIV/2. — S.75-84.
35. Об эстетической значимости художественных оппозиций // Теоретические проблемы марксистско-ленинской эстетики. Материалы II Всесоюзной конференции по марксистско-ленинской эстетике. Москва. 1972 год. — М., 1975. — С. 195-200.
36. Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. — М., 1975. — С. 129-145.
37. Эстетика Филона Александрийского // Вестник древней истории. — М., 1975. — № 3 (133) — С. 58-79.
38. Из истории византийской эстетики // Византийский временник. — М., 1976. — С. 160-191.
39. Культура пізнього еллінізму // Всесвіт. Київ, 1976. — № 12. — С. 177-189.
40. Эстетические взгляды Климента Александрийского // Вестник древней истории. — М., 1977. — № 3 (141). — С. 69-91.
41. Zur ästhetischen Analyse von Kunstwerken // Kunst und Literatur. — Berlin, 1977. — № 6. — S. 613-626.
42. Zu den philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen der altrussischen künstlerischen Denkweise//Gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung des byzantinischen Kunstexports für die Länder Mittel— und Osteuropas. Programmheft. — Berlin, 1977. — S. 22-23.
43. Античные традиции в эстетике раннего Августина // Традиция в истории культуры. — М., 1978. — С. 85-104.
44. Aristoteles und einige Probleme der frühbyzantinischen Ästhetik // World Congress on Aristotle. Summaries of Papers. Thessaloniki. 7-14 August. 1978. — Athens, 1978. — P. 37.
45. Zu den philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen der altrussischen künstlerischen Denkweise//Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel— und Osteuropas. — Halle, 1978. — 1978/13(K 4). — S. 263-282.
46. Die philosophisch-aesthetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites // PHILOSOPHIA. — Athenai, 1979. — T. 8-9. — S. 341-353.

47. HE THEORIA TOY PLOTINOY GIA TO HORAIO HOS MIA APO TIS PEGES TES BYZANTINES AISTHETIKES (La théorie Plotinienne du Beau en tant que l'une des sources de l'esthétique Byzantine) // CHRONIKA AISTHETIKES (Annales d'esthétique). — Athenes, 1978-1979. — T.17-18. — P.107-120; 134-135.
48. Проблема художественного творчества в европейской средневековой культуре // 9th International Congress of Aesthetics. — Beograd, 1980. — Vol. 1. — P. 85-89.
49. Die philosophisch-ästhetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites // Der byzantinische Bilderstreit. Sozial-ökonomische Voraussetzungen — ideologische Grundlagen — geschichtiche Wirkungen. — Leipzig, 1980. — S. 58-72.
50. Zum Problem der ästhetischen Revelanz der Kunst im byzantinischen Raum // Wandmalerei des Hochfeudalismus im europäisch-byzantinischen Spannungsfeld (12. und 13. Jahrhundert). — Halle, 1981. — S.13-14.
51. Три тенденции понимания образа в ранней средневековой эстетике // Eikon und Logos. Beitrage zur Erforschung byzantinischer Kulturtraditionen. — Halle, 1981. — 1981/35 (K6) Bd I. — S. 15-26.
52. Die Ästhetik als ein aktuelles Problem der gegenwärtigen Byzantinistik // XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten. I. Teil. Hauptreferate. Beiheft (= Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik). — Wien, 1981. — 31/Beiheft. — S.1.1 (6 S).
53. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма // Философия искусства в прошлом и настоящем. — М., 1981. — С. 67-123.
54. Aristoteles und einige Probleme der frühbyzantinischen Ästhetik // Proceedings of the world congress on Aristotle. Thessaloniki. August 7-14, 1978. — Athenai, 1981. — Vol. II. — P. 31-34.
55. Важные проблемы позднеантичной философии // Вестник древней истории. — М., 1981. — № 1. — С. 186-190.
56. За източниците на средневековната теория на знака и значението // Литературна мисъл. — София, 1982. — № 5. — С. 121-137.
57. Некоторые приемы художественной интерпретации мифологического текста в древнерусской живописи // Литература и живопись. — Л., 1982. — С. 112-127.
58. К диалектике художественного мышления // Эстетика и жизнь. — М., 1982. — Вып. 7. — С. 22-44.
59. При изворите на средневековната теория на изкуствата // Литературна мисъл. — София, 1983. — № 8. — С. 73-91.
60. За разбирането на образа в ранната средневековна култура // Философска мисъл. — София, 1983. — № 8. — С. 95-102.
61. Канон // Краткий словарь по эстетике. — М., 1983. — С. 62-63.
62. Катарсис // Там же. С. 64.
63. Мимесис // Там же. С. 90-91.
64. Plotins Theorie des Schönen als eine der Quellen der byzantinischen Kunst // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. — Bonn, 1983. — Bd 28/1. — S. 22-33.
65. К проблеме эстетической значимости искусства византийского региона // Зограф. Часопис за средневековну уметност. — Београд, 1983. — № 14. — С. 22-26.
66. Technology, Art and Man (в соавторстве с L.Byckova) // Problems of Contemporary Aesthetics. — M., 1984. — P. 249-260.
67. Проблеми на изкуството в ранновизантийската естетика // Проблеми на изкуството. — София, 1984. — № 1. — С. 41-44.
68. Das ästhetische System des Aurelius Augustinus. Ein Versuch zur historisch-philosophischen Rekonstruktion // Философско-эстетические проблемы искусства. Тезисы докладов советских ученых к X Международному конгрессу по эстетике(- Канада, Монреаль, 15-19 августа 1984 г.) — М., 1984. — Ч. II. — С. 165-171.
69. У истоков средневековой теории знака и значения // Проблеми на теорията и историята на литературата. Сборник в чест на 70-годишнита на акад. Пантелей Зарев. — София, 1984. — С. 226-244.

70. Глава 15. Формирование основных принципов византийской эстетики // Культура Византии. IV — первая половина VII в. — М., 1984. — С. 504-545.
71. Проблемы искусства в ранневизантийской эстетике // Античность в культуре и искусстве последующих веков. Материалы научной конференции 1982. — М., 1984. — С. 42-54.
72. К вопросу о древнерусской эстетике (Методологические заметки) // Старобългарска литература. — София, 1984. — Кн. 16. — С. 18-25.
73. Важный аспект ранневизантийской эстетики // Зборник радова Византолошког института. — Београд, 1984. — Т. XXIII. — С. 31-47.
74. Kanon jako kategoria bizantyjskiej estetyki // Ikona. Symbol i wiobrazenie. — Warszawa, 1984. — S. 61-82.
75. О предмете истории эстетики // Античная культура и современная наука. — М., 1985. — С. 295-303.
76. К вопросу о древнерусской эстетике (методологические заметки) // Проблемы изучения культурного наследия. — М., 1985. — С. 303-311.
77. Об одной форме византийского эстетического сознания // Диалектика эмоционального и рационального в художественном творчестве и восприятии. — М., 1985. — С. 38-61.
78. Александрийский эллинизм // История эстетической мысли. — М., 1985. — Т.1. — С. 240-254.
79. Ранняя патристика // Там же. С. 254-273.
80. Византия // Там же. С. 328-370.
81. Символизм апологетов (на груз. яз.) // Литературули Сакартвело. — Тбилиси, 1985. — № 42 от 18 октября. — С. 6.
82. Введение // История эстетической мысли. — М., 1985. — Т. 2. — С. 5-10.
83. Эстетические аспекты в трудах Дионисия Александрийского // Старобългарска литература. — София, 1985. — Кн. 18. — С. 42-46.
84. Бизантинэ, Арта бизантинэ // Литература ши арта Молдовей. Енчиклопедие (на молд. яз.). — Кишинэу, 1985. — Т. 1. — С. 96-97.
85. Канон // Там же. С. 278.
86. Катарсис // Там же. С. 290.
87. И увидел человек красоту... // Литературная газета. — М., 1986. — № 33 от 13 авг. — С. 2.
88. К методологии изучения средневековой эстетики // Методологические и мировоззренческие проблемы истории античной и средневековой философии. — М., 1986. — Ч. 1. — С. 21-24.
89. Византийски страници от историята на изкуствознанието // Изкуство. — София, 1986. — № 10. — С. 40-50.
90. Теория образа в византийской культуре VIII-IX вв. // Старобългарска литература. — София, 1986. — Кн. 19 — С. 60-74.
91. Проблема человека в патристической философии // Зборник радова Византолошког института. — Београд, 1986. — Т. XXIV-XXV. — С. 9-24.
92. Естетички погледи у делима Дионисија Александријског // газета: Књижевна реч. — Београд, 1987. — № 299. — 25 апреля. — С. 7.
93. Заметки к древнерусской философии искусства // Старобългарска литература. — София, 1987. — Кн. 20. — С. 40-56.
94. Софийность древнерусского эстетического сознания // Социально-культурный контекст искусства. Историко-эстетический анализ. — М., 1987. — С. 86-103.
95. Византийские страницы истории искусствознания // Взаимодействие эстетики, искусствознания и художественной критики. — М., 1987. — С. 9-28.
96. Эстетические представления в «Шестодневе» Иоанна Экзарха // Старобългарска литература. — София, 1987. — Кн. 21. — С. 50-66.
97. Теория искусства на закате русского средневековья // Зограф. — Београд, 1987. -№ 18. — С. 65-74. (Резюме сербохорватское).
98. Слово о Лосеве // Литературная учеба. — М., 1988. — № 1. — С. 154-155.

99. Борис Михайлов // Каталог выставки «Без четвертого». — М., 1988. — 1 с.
100. Рецензия на книгу: Завадский С. А., Новикова Л. И. Искусство и цивилизация. — М., 1986. — 272 с.// Философские науки. — М., 1988. — № 8. — С. 124-127.
101. Някои методологически проблеми на историко-естетическото изследване // Литературна мисъл. — София, 1988. — Кн. 4. — С. 95-111.
102. Словесность в оценке древнерусских книжников // Русская речь. — М., 1988. — № 4. — С. 95-100.
103. Эстетические проблемы в русской культуре середины XVI в. // Отечественная общественная мысль эпохи средневековья (историко-философские очерки). — Киев, 1988. — С. 222-237.
104. Некролог А.Ф.Лосеву (без подписи) // Философские науки. — М., 1988. — № 10. — С. 66-67.
105. Литература как выразитель эстетического сознания Древней Руси // Литература и искусство в системе культуры. — М. Наука, 1988. — С. 129-135.
106. Un Christianisme joyeux // Le Messager orthodoxe Millénaire du Christianisme Russe (1) — Paris, 1988. — N 107. — P. 95-98.
107. Трансформация византийской традиции в эстетике Древней Руси. Зиновий Отенский // Studia Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia. — Sofia, 1988. — Vol. 1. — P. 155-170.
108. Einige Grundzüge der altrussischen Kunst // Cyrillomethodianum. — Thessalonique, 1988. — XII. — S. 7-14
109. Абстракционизм // Эстетика. Словарь. — М., 1989. — С. 3-4.
110. Августин // Там же. — С. 7.
111. Византийская эстетика // Там же. — С. 39-41.
112. Древнерусская эстетика // Там же. — С. 85-86.
113. Кандинский // Там же. — С. 136-137.
114. Канон // Там же. — С. 137.
115. Катарсис // Там же. — С. 140-141.
116. Мимесис // Там же. — С. 204.
117. Незавершенности теория // Там же. — С. 230.
118. Неоплатонизма эстетика // Там же. — С. 231-232.
119. Оппозиция эстетическая // Там же. — С. 242-243.
120. Псевдо-Дионисий Ареопагит // Там же. — С. 282-283.
121. Средневековая эстетика // Там же. — С. 329-331.
122. Сюрреализм // Там же. — С. 339.
123. Татаркевич // Там же. — С. 342.
124. Фовизм // Там же. — С. 374.
125. Фома Аквинский // Там же. — С. 375-376.
126. Bild, Darstellung und Ikone im orthodoxen Kulturkreis. Aus byzantinischer Zeit ererbte Leitlinien orthodoxer Geisteskultur // Stimme der Orthodoxie. — Berlin, 1989. — N 5. — S. 43-48.
127. Глава 13. Эстетика // Культура Византии. Вторая половина VII-XII в. — М., 1989. — С. 401-469.
128. Традиция символизма в древнерусской эстетике // Византия и Русь. — М., 1989. — С. 133-138.
129. Die Liebe als Fundament menschlicher Existenz // Stimme der Orthodoxie. — Berlin, 1989 — N 11; 12. — S.36-44; 37-42.
130. Из истории византийской гносеологии (к публикации сочинений Псевдо-Дионисия Ареопагита) // Философия и социологичексая мысль. — Киев, 1989. — № 12. — С. 93-96.
131. Die ästhetischen Anschauungen des Patriarchen Nikephoros // Byzantinoslavica. — Prague, 1989. — T. L. Fasc.2. — S.181-192.
132. И увидел человек красоту...// Книги не молчат. Из публицистики восьмидесятых. — М., 1989. — С. 255-258.
133. Проблема пространства и времени в иконе (отрывки из «Виз.эст.» 1977.

с.144-145; 145-146; 148-149; 153-154; 159-164) // Orosz ikon. Русская икона (сборник текстов для занятий по истории древнерусской культуры и литературы). Сост. В.Лепахин. (На правах рукописи). — Сегед, 1989. — С. 187-200.
134. Schönheit verweist auf Transzendenz. Maxim Grek — Zur Entwicklung des philosophisch-ästhetischen Gedankens in der Alten Rus // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. — Bonn, 1989. — Bd 34/1. — S. 73-81.
135. Умозрения Павла Флоренского — венец православной эстетики // Грани. — Франкфурт/Майн, 1990. — № 157. — С. 258-282.
136. Идеал любви христианско-византийского мира // Философия любви. — М., 1990. — Т.1. — С. 68-109.
137. За естетическото значение на Ерминията // Проблеми на изкуството. — София, 1990. — № 2. — С. 55-57.
138. На путях «незнаемого знания». К публикации малых сочинений из CORPUS AREOPAGITICUM // Историко-философский ежегодник '90. — М., 1991. — С. 210-220.
139. L'esthétique internationale en Russie au 17éme siècle. Juraj Krizanic et Nicolai Milescu Spatarul // Syntesis Philosophica. — Zagreb, 1990 — T. 9 (vol.5, fasc 1) — P.161-182.
140. Первоосновы эстетики по Лосеву // Символ. — Париж, Декабрь 1990. — Т. 24.— С. 183-203.
141. Заметки к древнерусской философии искусства // Проблемы русской средневековой художественной культуры (Материалы и исслед. Гос. музеи Моск. Кремля). — М., 1990. — С. 18-30.
142. Житие Константина как один из основных источников философско-эстетической мысли средневековых славян // Старобългарска литература. — София, 1990. — Кн. 23-24. — С. 8-12.
143. Medunarodna estetika u Rusiji XVII stoljeca. Juraj Krizanic i Nicolai Milescu Spatarul // Filozofska istrazivanja. — Zagreb, 1990. — T. 36, Sv.3 — S. 697-714.
144. Провидец отчужденного града // Горизонт. — М., 1990. № 10.
145. Возвышенным земное укрепляя (Религиозно-эстетические феномены в России «смутного времени»)//Грани. — Франкфурт/Майн, 1991. — № 159. — С. 253-268.
146. Выражение как главный принцип эстетики А.Ф.Лосева // А.Ф.Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. — М., 1991. — С. 29-37.
147. Die geistigen Grundlagen der altrussischen Kunst. I. Die Theologie der Ikone in byzantinischen Welt // HERMENEIA. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. — Bochum, 1991. — Hft 1. — S. 6-12.
148.Die geistigen Grundlagen der altrussischen Kunst. II. Die ästhetischen Grundzüge der Kunst Altrußlands // HERMENEIA. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. — Bochum, 1991. — Hft 2-3. — S. 66-70.
149. Das Licht geistiger Verklärung. Einblick in die Lehre Hesychasten // Stimme der Orthodoxie. — Berlin, 1991. — Mai/Juni. — S. 42-46.
150. Феномен искусства в византийской культуре // XVIII Международный конгресс византинистов. Резюме сообщений. — М., 1991. — Т. 1. — С. 197-198.
151. [Глава] 18. Византийская эстетика в XIII-XV вв. // Культура Византии. XIII — первая половина XV в. — М., 1991. — С. 412-447.
152. Носилац божанске енергије. / Интервью, данное В.Бычковым г-ну Милораду Лазичу для газеты «Политика»/. // Политика. — Београд, 1991. — от 26 октобар. — С. 16.
153. Die Eigenart des russischen ästhetischen Bewußtseins im Mittelalter // Ostkirchlichen Studien. — Würzburg, 1992. — Bd 41, Hft 1. — S. 22-33.
154. Духовное как эстетическое credo Василия Кандинского // Литературное обозрение. — М., 1992. — № 3/4. — С. 79-87.
155. Феномен руске средновековне естетичке свести // Источник. Часопис за веру и културу. — Земун. Сремски Карловци, 1992. — № 2. — С. 22-33.
156. Православная эстетика в период позднего византийского исихазма // Le

Messager. Вестник русского христианского движения. — Париж, Нью Йорк, Москва, 1992. — № 1 (164). — С. 33-62.
157. Палимпсест звучащего безмолвия. ПОСТ-адеквации в каталоге: Борис Михайлов. Настоящее неопределенное. — [М., 1993].
158. Die neoorthodoxe Theologie der Ikone // Ostkirchliche Studien. — Würzburg, 1993. — Bd 42, März, Hft 1. — S. 36-50.
159. Феномен древнерусского эстетического сознания // Утренняя звезда. Научно-художественный иллюстрированный альманах Международного Центра Рерихов. — М., 1993. — № 1. — С. 221-236.
160. Икона у светлости неоправославне естетике XX века // Источник. — Београд, 1993. — № 7-8. — С.134-142.
161. Эстетический космос Лосева (фрагмент) // Мысль и жизнь. К столетию со дня рождения А.Ф.Лосева. Часть первая. — Уфа, 1993. — С. 55-58.
162. Einige Grundzüge der altrussischen Kunst // Tausend Jahre Taufe Russlands. Russland in Europa. Herausgeg. von H.Goltz/ — [Leipzig, 1993]. — S. 375-382.
163. Рецензия на книгу: Ruzena Dostalova. Byzantska vzdelanost. Praha, 1990.415 pp. // Byzantinoslavica. — Prague, 1993. — T. LIV, 2.— P.344-346.
164. ДУХоВИДцы от русского искусства XX века. ПОСТ-адеквации// Поиск смысла. Сборник статей участников международной научной конференции «Русская культура и мир» (Нижний Новгород, сентябрь, 1993 г.). — Нижний Новгород, 1994. С. 240-255.
165. «Диалог культур и энтелехия культуры.» (Выступление на круглом столе на эту тему) // Диалог культур. Материалы научной конференции «Виппоровские чтения — 1992». — М., 1994. — Вып. XXV. — С. 219-221 (невычитанная стенограмма).
166. Круг проблем православной эстетики // Вестник Московского Университета. Серия 7. Философия. — М., 1994. — № 2. — С. 51-55.
167. Рецензия на книгу: Hans Belting. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1991. 700 S. // Ostkirchliche Studien. — Würzburg, 1994. — Bd 43, April, Hft 1. — S. 68-71.
168. Духовно као естетичко // Свети кнез Лазар. Часопис Рашко-призренске епархије. За духовни препород. — Призрен, 1994. — № 2(6). — С. 69-74.
169. Телесность как категория русского религиозно-эстетического сознания (исторический аспект) // Русская культура и мир. Тезисы докладов участников II Международной научной конференции. — Нижний Новгород, 1994. — Часть I. — С. 84-86.
170. Эстетика византийского исихазма // Старобългарска литература. — София, 1994. — Кн. 27. — С. 51-68.
171. Künstlerische und Ästhetische Aspekte in der Sophiologie Vater Sergi Bulgakows // Stimme der Orthodoxie. — Berlin, 1994. — N 4. — S. 26-30.
172. Эстетический космос Лосева // Начала. — М., 1994. — № 2-4. — С. 224-232.
173. Художественно-эстетическая культура Древней Руси. XI-XVII века. [аннотация проекта] // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. № 1. М., 1995. — С. 179-182.
174. Выражение невыразимого или иррациональное в свете ratio // Лосев Алексей Федорович. Форма. Стиль. Выражение. — М., Мысль, 1995. — С. 888-906.
175. ПОСТ-адеквации как одна из форм философии современного искусства // Парадигмы философствования. Вторые международные философско-культурологические чтения. 10-15 августа 1995. — СПб, 1995. — С. 273-279.
176. Неформализуемый гносис Оригена // Социальная философия и философская антропология. Труды и исследования. — М., 1995. — С. 103-125.
177. Икона// Русская философия. Словарь. Под общей ред. М.А.Маслина. — М., 1995. — С. 177-179.
178. Умозрения Павла Флоренского — венец православной эстетики // П.А.Флоренский и культура его времени. P.A.Florenskij e la cultura della sua epoca. Atti

del Convegno Internazionale Universita degli Studi di Bergamo 10-14 gennaio 1988. — Marburg, Blaue Hörner Verlag, 1995. — S. 381-397.
179. Эстетический космос Лосева // Лосевские чтения. Философия. Филология. Культура. К столетию со дня рождения А.Ф.Лосева (1893-1993). — М., 1996. — С. 109-115.
180. Аллегорическая экзегеза как феномен эстетического сознания // Библия в культуре и искусстве. «Випперовские чтения -1995». Вып. XXVIII. — М., 1996. — С. 46-55.
181. Философия искусства Павла Флоренского // Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. — М., [1996]. — С. 285-333.
182. Патристические истоки средневекового символизма // Матеріали до Міжнародної наукової конференції: Семантика образу в культурі середньовічної Европи: Схід — Захід. — Київ, 1996. — С. 7-8.
183. Der Platz des Ästhetischen in der Kultur // Stimme der Orthodoxie. Festschrift Konrad Onasch. — Berlin, 1996. — N 3. — S. 50-52.
184. Казимир Малевич // Русское подвижничество. — М., 1996. — С. 399 — 415.
185. Estetiniai rusiskos sofiologijos aspektai // SIAURES ATENAI. — Vilnius, 1996. — N 46 (340). — P. 1, 11.
186. Bizantija (Viktoras Byčkovas atsako i Simonos Skaisgirytes klausimus) // SIAURES ATENAI. — Vilnius, 1996. — N 46 (340). — P. 3, 11.
187. Введение // Художественно-эстетическая культура Древней Руси. — М., 1996. — С. 7-11.
188. Глава 1. Эстетическое сознание Древней Руси // Там же. Книга первая. — С. 15-45.
189. Глава 1. Постсредневековые реминисценции // Там же. Книга вторая. — С. 303-312.
190. Глава 3. Юрий Крижанич // Там же. — С. 328-336.
191. Глава 4. Николай Милеску Спафарий // Там же. — С. 337-344.
192. Глава 5. «Урядник сокольничья пути» // Там же. — С. 345-351.
193. Глава 6. Теория живописи // Там же. — С. 352-357.
194. Марица Прешич. ПОСТ-адеквации (фрагмент). (русский, сербский и английский текст — пер. О.Бычкова). — Марица. Альбом. — Београд, 1996. — (без нумерации стр.)
195. Религиозно-эстетическое сознание в России XIX-XX веков. Пролегомены к Тексту о современном этапе поисков духовного в искусстве // Вопросы искусствознания. — М., 1997. — X(1/97). — С. 317-340.
196. Apie kulturu estetiskuma, ikonas ir postmodernuji mena. Su profesorium, Rusijos MA akademiku Viktoru BYČKOVU kalbasi Simona SKAISGIRITE-MAKSELIENE. — KULTUROS BARAI. — Vilnius, 1997. — N 4 (388). — P. 45-50.
197. Russian Aesthetics of the Early Twentieth Century on the Essence of Art // Celebrating Creativity. Essays in honout of Jostein Bartnes. Ed. by K.A.Grimstad and I.Lunde. — Bergen, 1997. — P. 325-336.
198. In Search of the Spiritual Foundations of Art: The Artistic Culture of the Avangarde // Spectrum. Studies in the History of Culture. — Vilnius, 1997. — Vol. 1. — P.173-215 (transl. by O.Bychkov).
199. Русская религиозная эстетика XX века о смысле искусства // Stimme der Orthodoxie (= Festschrift für Fairy von Lilienfeld). — Berlin, 1997. — N 3. — S. 182-184.
200. О студии Милорада Лазича «Естетика Доментијанових житија» // Предисловие к книге: Милорад М.Лазич. Естетика Доментијанових житија. — Подгорица, 1997. — С. 5-9.
201. Das Kunstverständnis der russischen religiösen Ästhetik im 20. Jahrhundert // Stimme der Orthodoxie. — Berlin, 1997. — N 4. — S. 38-40.
202. Эстетический смысл софиологии о. Сергия Булгакова // Введение в храм. — М., 1997. — С. 649-657.

203. The Aesthetic Aspect of Sophiology in Russian Culture at the Turn of the Twentieth Century // Cultural Discontinuity and Recostruction: The Byzantino-Slav heritage and the creation of a Russian national literature in the nineteenth century. — Slavica Norvegica IX. — Oslo, 1997. — P. 46-62.
204. Абстрактное искусство // Культурология. XX век. Словарь. — Спб, 1997. — С. 8-9.
205. Авангард // Там же. — С. 11-15.
206. Концептуализм (в соавторстве с Л.С.Бычковой) // Там же. С. 196-199.
207. Модернизм // Там же. С. 290-291.
208. Психологизмот и илузионизмот во византиската уметност // Пелагонитиса. Списание за православна вера, култура, образование и уметност. — Битола, 1997. — № 3/4. — С. 82-90 (македонский язык).
209. Религийско-естетичка свест у Русији XIX и XX века // Богословље. — Београд, 1997. — № 1-2. — С. 5-17.
210. Non-classical aesthetics as rhizome. «Kornewishche» as non-classical aesthetics// KornewiSHCHe. A Book of Non-Classical Aesthetics — Moscow, 1998. — P. 7-13.
211. «KornewiSHCHe». POST-adaequational avant-scriptum // Ibid. — P. 13-20.
212. The art of our century // Ibid. — P. 49 — 164.
213. The Lexicon of Non-classical Aesthetics and Artistic Culture: The concept of the Project // Ibid. — P. 165 — 167.
214. Kandinsky // Ibid. — P. 185 — 187.
215. POST— // Ibid. — P. 194-196.
216. POST-adaequations // Ibid. — P.197 — 198.
217. Surréalisme // Ibid. — P. 220 — 222.
218. Suprématisme // Ibid. — P. 233 — 247.
219. Неклассическая эстетика как *корневище*. «КорневиЩе» как неклассическая эстетика//КорневиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики. — М., 1998. — С. 7-10.
220. ПОСТ-адеквационный авант-скриптум // Там же. — С. 10 — 14.
221. Икона и русский авангард начала XX века // Там же. — С. 58 -75.
222. Искусство нашего столетия. ПОСТ-адеквации // Там же. — С. 111 — 186.
223. Материалы к Лексикону неклассической эстетики. Концепция проекта // Там же. — С. 187— 189.
224. Концептуализм (в соавторстве с Л.С.Бычковой) // Там же. — С. 201 — 204.
225. ПОСТ— // Там же. — С. 213-216.
226. Постимпрессионизм (в соавторстве с Л.С.Бычковой) // Там же. — С. 216-220.
227. Verden som mytisk bilde (интервью норвежского корреспондента Beate Petersen с В.Бычковым о Флоренском) // Morgenbladet. Kulturavisen Argang 179 (Nr 16). — 24. april 1998 [,Oslo] — S. 10-11.
228. Философия Лексикона // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. — М., 1998. — № 3. — С. 160 — 167.
229. V. Bychkov. Ästhetische Prophezeihungen des russischen Symbolismus // Abstracts. XIV International Congress of Aesthetics. >>Aesthetics as Philosophy<<. — Ljubljana, 1998. — 1 S (S10A).
230. Byzantine Aesthetics // Encyclopedia of Aesthetics, ed. M. Kelly. — New York, Oxford, 1998. — Vol. 1. — P. 321-323.
231. Icon // Ibidem. — Vol. 2. — P. 448-450.
232. Russian Aesthetics: Religious Aesthetics (в соавторстве с О.Бычковым) // Ibidem. — Vol. 4. — P. 195-202.
233. Духовный космос Кандинского // Многогранный мир Кандинского. — М., 1998. — С. 185-206.
234. Абстрактное искусство // Культурология. XX век. Энциклопедия. — Т. 1. — СПб, 1998. — С. 8.
235. Авангард // Там же. — С. 9-11.
236. Концептуализм (в соавторстве с Л.Бычковой) // Там же. — С. 325-327
237. Модернизм // Там же. — Т.2. — С. 61.

Содержание

Южные славяне 5
Глава 1. Путь от греков в славяне 7

Древняя Русь 31
Глава 1. Духовное как эстетическое 33
Глава 2. Очарованье лепотой 38
Глава 3. Премудростью цветущее искусство 49
Глава 4. Философия в красках 72
Глава 5. Канон как основа творчества 91
Глава 6. Между «реализмом» и «символизмом» 99
Глава 7. Раскол 116
Глава 8. На пороге Нового времени 153
К новому символизму 153
Словесность 162
Музыка 176
Живопись 196
Глава 9. Феномен древнерусского эстетического сознания 228

Россия. XIX-XX века 237
Глава 1. Христианская философия искусства 239
Гоголь 239
Бухарев 249
Достоевский 252
Леонтьев 257
Лев Толстой 263
Вл. Соловьев 272
Религиозная эстетика в XX в. 294
Глава 2. Эстетика неоправославия 308
Эстетическое измерение бытия 308
Софиология 332
Смысл иконы 356
Глава 3. Символизм в поисках духовного 394
Вячеслав Иванов 401
Андрей Белый 416
Рефлекия символизма. Эллис 442
Глава 4. Апокалиптические прозрения авангарда 457

На пороге третьего тысячелетия 491

Список сокращений 500
Указатель имен. *Составитель Л.С. Бычкова* 502
Summary 510
Библиография 518

Виктор Бычков

2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica

Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия

Компьютерная верстка Ю.В. Балабанов

Лицензия ЛР № 071351 от 23.10.96
Подписано в печать 12.01.99. Гарнитура Таймс
Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная
Печать офсетная. Усл. печ. л. 33 Уч.-изд. л. 39,96
Тираж 3000 экз. Заказ № 3277

Издательство Фонда поддержки науки и образования
«Университетская книга»
Санкт-Петербург, ул. Моисеенко, д. 10

Отпечатано с оригинал-макета
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12