

Российские
ропилеи

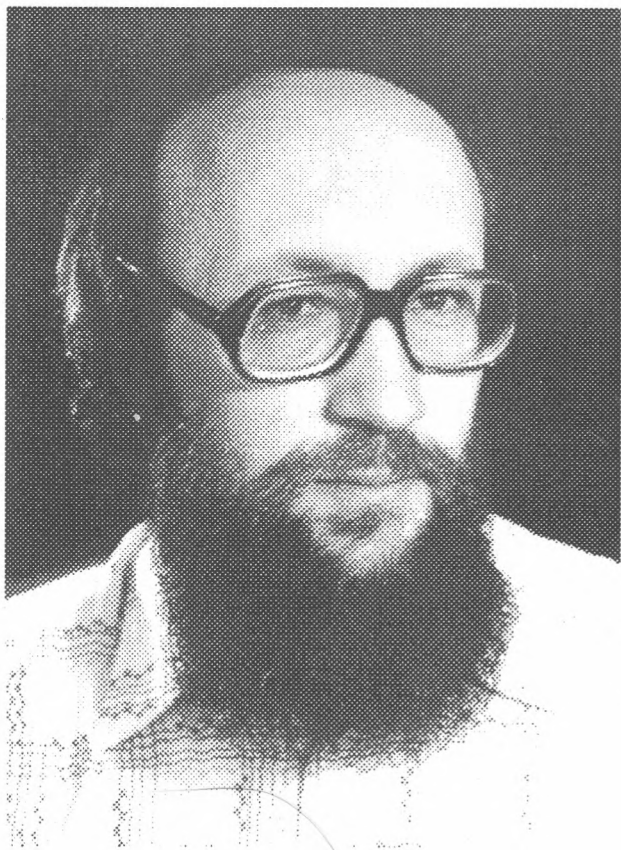
**Виктор
Бычков**

**2000 лет
христианской
культуры**

sub specie aesthetica



**Том 1.
Раннее христианство.
Византия**



Бурцев

*Людмиле Бычковой,
дорогому другу,
жене,
помощнику
с любовью и благодарностью
посвящаю*

Серия основана в 1998 г.

В подготовке серии принимали участие
ведущие специалисты
Центра Гуманитарных
научно-информационных исследований,
Института научной информации
по общественным наукам,
Института всеобщей истории
Российской академии наук,
Университета Российской Академии
образования

Виктор БЫЧКОВ

**2000 лет
христианской культуры
sub specie aesthetica**

**Том 1.
Раннее христианство.
Византия**

ЦГНИИ ИНИОН РАН

**Университетская книга — УРАО
Москва Санкт-Петербург**

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. Быčkova

Художник: П.П.Ефремов

Б 95 **Виктор Бычков.** 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. В 2-х тт. Том 1. Раннее христианство. Византия. М.-СПб.: Университетская книга, 1999. 575 с. - (Российские Пропилеи)

ISBN 5-7914-0045-4

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

Монография известного философа, культуролога, искусствоведа В.В. Быčkova 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 5-7914-0045-4

© С.Я. Левит, составление серии, 1999

© В.В. Бычков, 1999

© Университетская книга, 1999

От Филона до Флоренского

Христианская эра приближается к своему эпохальному юбилею – 2000-летию. Историки культуры и философы навостряют перья, у них уже чешутся руки, и зуд славословия или, напротив, нищенской иронии одолевает многих из пишущей братии. И много чего, истинного и суетного, будет с новым пафосом сказано и написано в эти переходные к третьему тысячелетию годы о христианстве. Не хотелось бы утонуть в половодье юбилейных изданий, но жизнь, посвященная изучению христианской культуры, не позволяет и остаться безучастным к этой, хотя и достаточно условной, но сущностной дате. Отсюда – эта книга. Как подведение определенных итогов тому, что сделано лично мною к моменту, имеющему символическое значение в жизни каждого христианина, как серьезный повод для размышлений по поводу...

Исчисление времени от Рождества Христова утвердилось, прежде всего, в странах Западной Европы в период с VI по X в. Предложил его в середине VI в. монах римской церкви Дионисий Малый (Dionysius Exiguus), установивший Рождество Христово на 25 декабря 753 г. от основания Рима. Таким образом 754 г. *ab urbe condita* стал первым годом христианской эры. Папская канцелярия усвоила это летоисчисление только в X в. (при Иоанне XIII), западные хронисты и историки начали применять его значительно раньше. Византия вела свой календарь от сотворения мира – от 5509-5508 гг. до Р. Х. Этим исчислением пользовался и славянский православный мир, включая средневековую Русь. Только Петр Великий перевел своим указом Россию с 1 января 1700 г. (7208 г. от сотв. мира) на европейское летоисчисление (христианской эры). Однако и сегодня этим исчислением пользуется далеко не все человечество. Во многих восточных странах существуют иные системы отсчета времени. Единственной формой хронологии *христианская* (или *новая*) эра является на сегодня для евро-американской цивилизации.

Исчисление времени в истории человечества никогда не было делом произвольным. Как правило, за точки отсчета брались значимые для человечества в том или ином ареале историко-культурные события. Китайская эра ориентировалась на легендарное появление «первочеловека», древнееврейская – на сотворение мира, греческая – на первую Олимпиаду, исламская – на бегство Мухаммеда из Мекки в Медину и т. п. В греко-римской ойкумене к VI в. не только большая часть населения была христианизирована, но сложилась *принципиально новая куль-*

тура, отличная по основным параметрам от существовавших ранее, хотя и возникшая на их основе. Началось самоосознание культуры, потребовавшее для своей культурно-исторической легитимизации установления даты своего рождения. Вполне естественно, что за такую дату был принят год рождения основателя христианства.

Очевидно, что религия и культура не тождественны. Религия складывается раньше и соответствующим образом перестраивает общественное сознание, влияет на коллективное бессознательное. Начинают формироваться новые культово-культурные архетипы, которые и образуют фундамент новой культуры. Свой адекватный облик (точнее Лик) христианская культура обрела только в зрелой Византии и Древней Руси (греко-православная ветвь, о которой в основном речь в данной работе) и в средневековой Западной Европе (латинско-католическая ветвь). Именно тогда все главные сферы человеческой жизни и духовно-материального неутилитарного творчества, все основные социальные институты оказались полностью охваченными христианским духом; религия, церковный культ, христианское миропонимание стали главными культуросозидающими факторами. Наибольшей полноты и адекватности выражения христианская культура достигла в сферах церковной богослужебной жизни, включавшей богословие (в качестве своей теории) и все основные искусства того времени — архитектуру, живопись, пластику, музыку и гимнотворчество, словесные и прикладные искусства; в мистико-аскетической жизни (монашество), также имевшей свою богатую теоретическую традицию, и в сфере художественно-эстетического сознания, которое на практике было теснейшим образом связано с первыми двумя сферами, хотя и обладало определенной самостоятельностью.

На основе богодухновенных текстов Св. Писания и соборного опыта Церкви первых веков христианства (духовной традиции, церковного Предания) христианство сформировало новую систему миропонимания и соответствующего ему личностно-социального поведения; систему *познания-служения*. Христианство — это религия искупления, данная человечеству на новой ступени его бытия-сознания. Центром ее является трансцендентно-имманентный личностный триединый Бог, описываемый антиномическими догматами, принципиально вынесенными за пределы формально-логического мышления. Он является абсолютной Истиной, Мудростью, Благодатью, Красотой, Любовью, Творцом из ничего всего универсума, в котором практически абсолютной (после Бога) ценностью стал человек, сотворенный по образу и подобию Божию и наделенный (наряду с ангелами) свободной волей. Человек был замыслен Богом и создан как бессмертное существо, в котором была реализована гармония духовного и материального начал при первенстве духовного. На него изливалась беспредельная любовь Бога и уделом его было главенствовать в тварном мире и наслаждаться блаженной жизнью в Эдеме.

Нарушив заповедь Бога, человек был лишен бессмертия и обречен на тяжкое земное существование до осознания своего греха, покаяния, исправления и совершенствования. При этом он утратил «подобие» Божие, но сохранил его «образ», свободу воли и божественное благорас-

положение, любовь и милость. Однако он плохо всем этим распоряжался в своей земной истории, только усугубляя первородный грех. Для искупления его, облегчения бремени человека Бог из великой любви к своему творению послал к людям Сына Своего, воплотившегося от Св. Духа и Девы Марии — Иисуса Христа. Он принес людям Новый Завет Бога (Бог заключил с людьми Новый Союз), наставлял людей своим примером и проповедями и искупил их грехи Своей позорной, мученической смертью на кресте. Воплощение Господа и Его Воскресение и Вознесение во плоти еще раз осватило материю. Христианство — это религия, утверждающая *гармонию духа и материи* при несомненной активности духовного начала и его приоритете. Греховность оно видит не в материи, но в злоупотреблении ею духовно-душевной субстанцией. В грехах человеческого повинно не столько человеческое тело, сколько его душа, плохо управляющая телом.

Христианство в целом — оптимистическая религия; это религия победы света над мраком, святости над тлением, нравственной силы над злом и смертью, единства над разделением, любви над враждой и рознью, ибо основу ее составляет вера в Божественную Справедливость и Божественное Всепрощение, хотя грешникам она и грозит посмертным наказанием. Однако благодать и святость, сходящие на многих праведников еще при их жизни, чудеса, творившиеся многими святыми, укрепляют христиан в вере в Милость Бога и в грядущее Царство Божие, где люди обретут вечное блаженство, суть которого скрыта от смертных. В качестве главных принципов социального бытия, ведущих к праведной жизни, христианство выдвинуло идеалы *прощения и любви* к ближнему, как следствие любви к Богу и Бога к людям.

Многие из религиозных и нравственно-этических принципов, составивших духовное ядро христианства, назревали и в той или иной форме выражались и в культурах античного мира (древнееврейской и греко-римской), но там они не были господствующими. Только на рубеже христианской эры — у стоиков, киников, эллинизированных иудеев, особенно рельефно — у Филона Александрийского, в некоторых иудейских сектах они начали приобретать главенствующую роль, существенно повлияв на становление собственно христианской доктрины уже в среде учеников Христа и первых христианских мыслителей — ранних отцов Церкви. Поэтому многие истоки христианской культуры (не только самой религии) можно усмотреть в различных феноменах, концепциях, теориях позднеантичной культуры. На уровне дискурсивного выражения символической фигурой в этом плане является крупнейший александрийский мыслитель, эллинизированный иудей Филон, живший на рубеже христианской эры, старший современник Христа, предпринявший на философско-богословском уровне одну из грандиозных попыток соединить Афины и Иерусалим, чем затем активно занимались, как мы увидим, многие ранние отцы Церкви.

Начавшийся с ранних христиан в сфере религиозной жизни и богословия процесс христианизации античной культуры достиг своего апогея, т. е. окончательного перехода культуры в новое качество, в Византии к IX в. Победа иконопочитания, закрепленная праздником Торжества православия, фактически знаменовала полное торжество христиан-

ской культуры на греческом Востоке. Не случайно, что борьба с одной из последних крупных ересей иконоборчеством продолжалась длительное время, охватила все население империи и проходила в плоскости религиозно-эстетического сознания и сакрально-художественной практики, а победа над ней была воспринята Церковью как окончательная победа христианства над ино-мыслием и ино-верием. Именно в сфере церковного искусства во всех его видах и жанрах и художественно-эстетического сознания в целом христианская культура нашла наиболее адекватное и притом общечеловеческое (т. е. доступное не только христианам) воплощение. Дух христианства обрел здесь универсальные формы выражения, в которых хорошо воспринимаются и специфика собственно христианской культуры в ее сущностных феноменах, и более общие токи космической духовности. Именно поэтому христианское (особенно средневековое) искусство вошло в сокровищницу мировой культуры и воспринимается в качестве художественно-эстетической ценности представителями самых разных этносов, религиозных и мировоззренческих ориентаций.

В связи с этим изучение христианской культуры под эстетическим углом зрения (*sub specie aesthetica*), чему и посвящена настоящая работа, представляется мне не только продуктивным в культурно-историческом контексте, но и просто необходимым. Другие аспекты рассмотрения, естественно, тоже важны и значимы, но они, пожалуй, не позволяют выявить столь рельефно специфику культуры, неповторимое очарование ее лика в его принципиальной многоликости, некую духовно-культурную ауру, которая выражается только в эстетических феноменах и лишь благодаря которой ощущается полноценная жизнь культуры. В идеале подобное исследование должно проходить на двух, постоянно переплетающихся уровнях — художественной практики, которая в нашем случае теснейшим образом соединена с богослужением, и дискурсивной рефлексии в соприкасающихся сферах. Попытки такого исследования, хотя и далекие от идеальных, предпринимаются и в данной работе.

Особое место в христианской культуре занимает XX в. Сегодня, когда он практически завершился, почти очевидно, что это — последний век христианской культуры. Кризис этой культуры, наметившийся на Западе еще в XVI в. (или даже в XIV, как считают некоторые западные исследователи), а в России с особой ясностью — с конца XVII в., разрешился в XX столетии угасанием христианской культуры (не религии!) и ознаменовался началом какого-то глобального переходного периода в принципиально новый эон культуры или того, что идет ей на смену. Некоторые исследователи конца XX — начала XXI в. оказались в особо выгодном положении. Они воспитались на еще живой христианской культуре, впитали в себя квинтэссенцию ее духовных ценностей, но уже осознали, что они — последние из представителей этой культуры, одной ногой уже стоящие в чем-то принципиально ИНОМ. Здесь открывается возможность уникальной исследовательской позиции — *дистанцирование изнутри*, что в культурологии предоставляется ученым, пожалуй, впервые в практике гуманитарных наук. И грех этим по мере способностей не воспользоваться. Очевидно, что через столетие у ученых

будет значительно больше и более систематизированного и упорядоченного материала по христианской культуре, однако перед ними уже будет лежать музейно-археологический экспонат. Нам же довелось еще интимно пообщаться со своей *Alma mater*, присутствовать при ее успехе, начать писать портрет ее неповторимого лика почти с натуры, а также попытаться приподнять тяжелый занавес грядущего: что же рождается *из и на* основе уходящих в прошлое культур (XX в. подвел черту не только под христианской культурой, но практически все традиционные культуры завершают свое славное многовековое бытие и поступают в распоряжение ученых и архивариусов). Занавес этот, однако, слишком тяжел...

В данном исследовании большое внимание уделено русской религиозной и художественно-эстетической культуре первой трети XX в., когда свершился последний и яркий взлет христианской культуры и ясно наметились черты ее окончательного угасания. В работах крупнейших мыслителей того периода Вяч. Иванова, Андрея Белого, В.Кандинского, С.Булгакова, Н.Бердяева, П.Флоренского и некоторых других этот процесс нашел свою дискурсивную фиксацию и в них же были намечены перспективы постхристианского (хотя в тот период это представлялось еще христианским)¹ духовно-художественного обустройства универсума.

Зрелая христианская культура имеет меньший возраст, чем некоторые другие великие культуры, однако все же достаточно солидный для того, чтобы встать в один ряд с крупнейшими культурами древности (древнеегипетской, шумеро-вавилонской, индийской или китайской) и современности (буддистской или исламской). Ясно, конечно, что значимость культуры определяется отнюдь не только и не столько ее возрастом, сколько совокупностью непреходящих духовных ценностей, созданных ею. И по этим параметрам, в чем нам отчасти предстоит убедиться и здесь, христианская культура не уступает крупнейшим культурам.

Исторически культуры формировались как по этнонациональному, так и (особенно в более поздние периоды) по духовно-религиозному принципам. Христианская культура относится к последним — это наднациональная культура, возникшая на основе христианской религии и формировавшаяся путем определенного синтеза греко-римской и ближневосточных культурных традиций. История христианской культуры имеет три главных этапа развития: *становления* (I–IV в.); *зрелости*, или *средневековый*, разветвляющийся на две культурные линии — византийско-православную и западноевропейскую (католическую), имеющие несколько отличающиеся хронологические рамки, но в целом завершающиеся к (или в) XVII столетию, когда начинается последний *новоевропейский* этап христианской культуры. Со средневекового периода возникают сложные пересечения развитой христианской культуры с национальными под-культурами тех стран, которые принимали христианство в качестве государственной религии. В Новое время христианская культура вообще как бы уходит внутрь европейских национальных культур, выступая их сущностным, но не всегда заметным центром и духовным содержанием.

Это можно хорошо проследить на русской культуре XVIII-XX вв. Поэтому изучать христианскую культуру наиболее продуктивно по периоду ее расцвета — средневековому, которому в данной работе и уделено основное внимание.

С конца Средневековья возможны и различные аспекты изучения европейской культуры. Если акцент делается на национальных особенностях, то можно говорить о русской, грузинской или любой другой национальной культуре; если же акцент будет сделан на более общих духовных ценностях, то мы имеем полное право говорить о восточнохристианском (или православном) и западноевропейском (или католическом) направлениях в этой культуре, включающих многие национальные культуры. И эти подходы равноценны и имеют равные права на существование. Все зависит от угла зрения, под которым мы рассматриваем сложные, развивающиеся, живые организмы той или иной культуры. Нет и не может быть единого универсального метода в культурологии. Чем больше аспектов и углов зрения на культуру актуализуется, тем богаче, насыщеннее, глубже она предстает перед нашим внутренним взором, раскрывается множеством граней и феноменов; представление о ней становится полнее и адекватнее.

Современная культурология демонстрирует большое многообразие подходов к изучению своего предмета, предоставляет богатый методологический инструментарий, с помощью которого выявляются все новые и новые уровни, грани, лики и «ландшафты» тех или иных культур. Это относится и к христианской культуре в целом, и к ее отдельным составляющим. В частности, интересна и актуальна, например, концепция христианской культуры русского мыслителя И.А.Ильина (1883-1954), с 1922 г. жившего в эмиграции. На ней я останавливаюсь подробнее в соответствующем месте². Здесь же я хотел бы только отметить, что, введя понятие христианской культуры, Ильин убедительно показал, что искусство, или шире — художественная культура, составляет *сущностное ядро* любой культуры, и христианской в частности. Я бы уточнил, — выступает своего рода барометром культуры, фиксирующим все ее состояния; выражением сущностного ядра вовне. Основу же ядра культур, возникших на религиозной основе, составляет сама религия. Другой формой выражения ее сущности уже на вербальном уровне, ее самоосмыслением является *богословие*. Между этими двумя феноменами, или взаимосвязанными полюсами самовыражения культуры, — *искусством* и *богословием* — существует некое мощное и еще малоисследованное духовно-энергетическое поле, которое ныне может быть наиболее точно обозначено как *эстетическое сознание* (или *эстетика*).

Здесь можно напомнить, что к сфере *эстетического* относятся все компоненты системы *неутилитарных* взаимоотношений человека с миром (природным, предметным, социальным и, прежде всего, духовным), в результате которых он испытывает *духовное наслаждение*. Суть этих взаимоотношений сводится или к *выражению* некоторого смысла в чувственно воспринимаемых формах, или к *самодовлеющему созерцанию* некоего объекта (материального или духовного). Ду-

ховное наслаждение (в пределе — эстетический *катарсис*) свидетельствует о глубинном *контакте* субъекта и объекта, о сверхразумном узрении субъектом в эстетическом объекте сущностных основ бытия, сокровенных истин Духа, неуловимых законов жизни и бытия во всей их целостности и гармоничности, об осуществлении в конце концов духовного контакта с Универсумом, с абсолютным Духом (а для христианина — с Богом), о прорыве связи времен и, хотя бы мгновенном, выходе в вечность, или точнее — об ощущении себя причастным вечности, причастным божественной сфере. *Эстетическое* выступает, таким образом, некой универсальной характеристикой всего комплекса неутилитарных взаимоотношений человека с миром, основанных на узрении им своей изначальной причастности к бытию и к вечности, своей гармонической вписанности в универсум, т. е. фактически является основополагающей культурологической категорией в самом широком смысле слова.

Исходя из вышесказанного, я хотел бы предложить в данной работе специфический исследовательский прием — *вхождение в культуру* путем достаточно основательного изучения ее некоторых сущностных аспектов; в данном случае — исторического бытия *духовно-эстетического лика христианской культуры в ее греко-православной форме*.

Ядро христианской культуры, как уже было указано, в наиболее чистом и полном виде сформировалось в Византии и нашло адекватное выражение и воплощение в византийском искусстве (в архитектуре, живописи, литературе, музыке, богослужебном синтезе искусств). Затем оно было активно усвоено и творчески переосмыслено южными и восточными славянами, получив «второе дыхание» в средневековой Руси, и, с другой стороны, оказало достаточно сильное влияние на становление западноевропейской средневековой культуры, которая достигла своего расцвета несколько позже византийской. Именно поэтому при анализе генезиса и исторического бытия христианской художественно-эстетической культуры и искусства стран православного ареала могут быть выявлены характеристики, парадигмы, феномены, характерные для христианской культуры в целом и в комплексе дающие достаточно полное представление о ней. Если в свое время известный культуролог нашего столетия Йохан Хейзинга убедительно доказал плодотворность рассмотрения культуры *sub specie ludi*³, то мне представляется еще более перспективным рассмотрение культуры *sub specie aësthetica*. Тем более что этот угол рассмотрения фактически развивает дальше концепцию голландского мыслителя, ибо игра является лишь одной из форм эстетической деятельности (хотя и наиболее древней и пронизывающей все культуры и цивилизации).

Таким образом, в данной работе предпринимается попытка введения современного человека, как правило, далекого от религии, в систему общечеловеческих ценностей, созданных христианской культурой, путем основательного знакомства его с художественно-эстетической культурой православного мира на протяжении его *двухтысячелетней истории*. В основу данной работы положены результаты моих многолетних научных исследований позднеантичной, ран-

нехристианской, византийской, древнерусской и русской православной культур, прежде всего, в аспекте духовно-эстетической значимости, которая представляется мне наиболее универсальной.

Апрель. 1998

Примечания

¹ Точно так же в свое время и крупнейший созидатель и теоретик христианской культуры Августин Блаженный считал себя полноценным представителем античной культуры и не предполагал, что он лично — уже один из столпов новой культуры.

² См.: Гл. 1 Раздела «РОССИЯ. XIX-XX века».

³ См. одну из его главных работ «Homo ludens» (*Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992).

Раннее христианство

Позднеантичные истоки и параллели

Если христианская религия имеет своим главным источником тексты Св. Писания, то христианская культура, как складывавшаяся в потоке конкретной социально-исторической реальности, естественно имела более широкий круг социокультурных источников, среди которых греко-римская и иудейская культуры в их позднеантичной редакции занимали главное место. Не имея здесь возможности подробно останавливаться на всех аспектах этих истоков и источников, да они и хорошо проанализированы современной наукой, я тем не менее хотел бы обратить внимание читателей на две фигуры позднеантичной культуры, духовное наследие которых активно использовали христианские мыслители на протяжении практически всей истории христианской культуры от первых отцов Церкви до С. Булгакова и П. Флоренского. Речь идет об эллинизированном иудейском философе Филоне Александрийском (последн. четв. I в. до н. э. — первая пол. I в. н. э.) и основателе неоплатонизма Плотине (204/205 — 270).

Филон Александрийский

«Филон — отмечал С.Н.Трубецкой, — ... представляет из себя в высшей степени сложное литературное явление, в котором перекрещивается чрезвычайно много умственных течений»¹. Типичный представитель эллинизма, живший в одном из главных центров эллинистической культуры на рубеже двух грандиозных эпох, он остро ощущал культурную ситуацию своего времени и его духовные потребности². Верующий иудей, родным языком которого был греческий, получивший великолепное классическое образование, знаток и поклонник античной литературы и философии, мыслитель, знавший учения египетских мудрецов и знакомый с текстами Авесты³, он был выдающимся эклектиком своего времени. Логика развития духовной культуры эллинизма породила осознанное стремление к синтезу двух культурных потоков — ближневосточного и греческого, и одной из главных ступеней на этом пути явилась эклектическая система Филона Александрийского. Его эклектизм находился на грани перехода в новое качество, но этот переход не мог осуществиться на уровне спекулятивного мышления. Новая духовная культура началась в другом месте, в других слоях на-

Глобальное объединение

селения и, прежде всего, на уровне религиозного сознания. Спекулятивная система Филона оказалась во многом родственной уже следующему этапу новой культуры — начальному этапу ее самосознания, попыткам ее понятийного самоосмысления и самооправдания перед уходящими, но все еще живыми культурами древности. Здесь Филон во многом предвосхитил христианских мыслителей. Не случайно современный историк философии Г. А. Вольфсон использует философию Филона в качестве «координатной системы» при анализе философских концепций отцов Церкви⁴.

Все сказанное относится и к эстетическим представлениям Филона, которые как бы изнутри высвечивают ажурную конструкцию его дискурсивных построений. Для нас в данном случае интересна общая картина его эстетических взглядов, ибо они через alexandрийских христиан оказали сильное влияние на раннехристианскую, а затем и византийскую эстетику. Кроме того, воздействие филоновских идей сильно ощущается в эстетике неоплатонизма, эстетических взглядах Талмуда и в исламской культуре.

В античной эстетике, начиная со времен Аристотеля, наметилась тенденция к появлению специальных эстетических дисциплин, таких как поэтика, филология, риторика, музыка, даже нечто близкое к описательному искусствознанию, — тенденция, развитая впоследствии западноевропейской наукой. Филон, а за ним и вся средневековая эстетика (особенно последовательно — восточнохристианская) уходит от этой тенденции, возвращаясь на позиции недифференцированного знания. Продолжая традиции ветхозаветной культуры, он воспринимал искусство как органический элемент общежизненной ситуации. Его эстетика функционировала внутри его мировоззренческой системы и практически не имела значения вне этой системы.

Филоновская теория познания насыщена противоречиями, порожденными попыткой соотнести на понятийном уровне рационалистические тенденции античной философии и иррационализм древнееврейской религии, придать иерусалимскому храму формы ордерной архитектуры. Нас его гносеология интересует здесь лишь в связи с его эстетикой⁵.

Филон заостряет до предела наметившуюся в Ветхом Завете и ранней талмудической литературе идею *трансцендентности* Бога. Первопричина всего выступает у него как бескачественное, «лишенное всякого определенного признака бытие» (Quod Deus sit. im. 55)⁶, как некая абсолютно замкнутая в себе («страна себя самого» — De somn. I 63) сущность, противостоящая во всем миру. Только Богу принадлежит истинное бытие, предметы же материального мира причастны лишь «быванию» (τὸ γίνεσθαι — Quod det. pot. insid. sol. 160-161). Поэтому и единственным именем его (ибо имя, по убеждению Филона, характерному вообще для древнееврейской традиции, выражает сущность предмета) является «сущее» (τὸ ὄν). Сущее же как в-себе-сущее «ни к чему не имеет никакого отношения»⁷. У Филона же намечается и идея имманентности Бога миру, развитая затем христианами мыслителями. Наряду с античным философским пониманием Первопричины как «абстрактной всеобщности» Филон усвоил и библейскую идею Бога, как личности, с которой возможно *интимное* общение⁸, конечно, не в сфере

формальной логики. Здесь он абсолютно трансцендентен. Все зная и объемля, он сам остается необъемлемым (*De fuga* 75) и непознаваемым.

В основном вопросе своей гносеологии — о познаваемости Первопричины — Филон пытается найти компромисс между эллинским философским стремлением к формализуемому знанию и ветхозаветным агностицизмом дискурсивного уровня. Первопричина — трансцендентна. Стремиться к познанию ее сущности — «Оигиева глупость». Даже самому Моисею в этом было отказано (*De post. Caini* 168-169). Ни чувством, ни разумом человек не может постигнуть сущности «поистине сущего» (*De mutat. nom.* 7).

Между тем вся литературная «продукция» Филона по сути своей не что иное, как несистематизированная наука о познании. Его исследовательская мысль направлена на понятийную фиксацию «умонепостижимых истин божественного откровения», скрытых в тексте Писания. Смысл человеческой жизни заключается, по его мнению, в стремлении к познанию Первопричины. «Познание и знание Бога — высшая цель [жизненного] пути» человека (*Quod Deus sit. im.* 143). Удаление мысли от познания Бога влечет за собой наказание и «вечную смерть» (*De post. Caini* 1-8).

Чтобы как-то выйти из этой противоречивой ситуации, Филон вводит множество *посредников* между трансцендентным Божеством и миром, используя идеи греческой философии и древнееврейской теологии. Это силы, идеи, херувимы, Логос. Все они, за исключением Логоса, слабо дифференцированы и имеют общее назначение. Они являются архетипами, прообразами материального мира⁹ и одновременно — творческими, формирующими мир принципами, активно действующими в мире и выполняющими к тому же карательную функцию¹⁰. Следует подчеркнуть онтологическую неопределенность посредников в филоновской системе, идущую от принципиального «эстетизма» этой системы. Как справедливо подчеркивал К. Борман, у Филона нет четкого различия «между понятием отделенными от Бога силами и реально отличными от него»¹¹. Силы и идеи суть наделенные самостоятельным бытием свойства Бога, часто совершенно неотделимые от него. Толкуя ветхозаветные метафоры, Филон сам постоянно использует метафорическое мышление.

Мир невидимых идей, сил, энергий объединен у Филона в Логосе — личностном посреднике между Богом и миром, творческом Разуме и Слове Божию, являющемся одновременно образом Бога, прообразом мира и органом его творения¹². Определяя Логос в антиномических терминах, Филон стремится снять онтологическое противоречие между трансцендентностью и имманентностью Божества — решить задачу, остро стоявшую в этот период в духовной культуре эллинизма. Филоновский Логос выполняет и важную гносеологическую функцию в качестве органа «божественного откровения». Вне Логоса неосуществимо познание трансцендентной Первопричины, но Логос открывается человеку только в результате длительного пути познания.

Первой ступенью на этом пути является познание мира. Это период ученичества, состоящий из трех этапов. На первом «любитель знаний» наблюдает явления природного мира, небесные светила, звезды,

ибо «духовный мир постигается посредством познания чувственного мира; последний — ворота к первому» (De somn. I, 188). На втором этапе он изучает подготовительные, пропедевтические науки общеобразовательного цикла, такие как грамматика, геометрия, астрономия, риторика, музыка и логика (De congr. erud. 11). На третьем, высшем этапе Филон, продолжая традиции античной духовной культуры, предлагает изучать истинную философию. Пропедевтические науки, как «искусства среднего типа» (140), несут далеко не полное и не точное знание. Они лишь подготовительный этап — «служанки философии» (79). Единственная госпожа всех наук — философия, изучающая не отдельные частности, а мир в целом, разясняющая достижения отдельных наук, ибо их основные положения коренятся в философии. То, что другие науки должны принимать на веру, философия подвергает подробному анализу (142-150). Но и сама философия состоит рабыней при мудрости (79), «ибо философия является стремлением к премудрости; премудрость же содержит знание божественных и человеческих [предметов] и их причин» (79). Поэтому стремление к истинному знанию, к премудрости составляет основу гносеологической системы Филона. При этом премудрость у него часто сливается с Логосом (Leg. alleg. I 65), хотя одновременно Логос является «источником премудрости» (De fuga 97) и, следовательно, премудрость, открываемая философу, и есть «откровение» Логоса — высшее знание об истине. К области философии Филон относит и толкование Писания, на чем мы остановимся ниже.

После изучения внешнего мира человеку необходимо обратить свой взор внутрь себя, ибо «познание себя ведет к познанию сущего» (De somn. I 60). Это вторая ступень на филоновском пути знания. Обращение к самопознанию, анализу своего внутреннего мира найдет в дальнейшем широкое распространение в теории познания неоплатоников и в «мистическом гносисе» христиан. Но и этот этап еще не дает высшего знания. Оно возможно лишь на третьей ступени, когда сам Бог придет на помощь человеку, открывая доступные его природе знания о себе (De Abrah. 68-88).

Для культурологии, истории философии и эстетики наиболее интересными и значимыми представляются первые две ступени филоновской гносеологии. Здесь помимо традиционной для античности похвалы философии и определения ее места и роли в цикле других наук Филон, опираясь во многом на стоиков, разрабатывает психологический механизм чувственного и интеллектуального восприятия.

Пропедевтические науки, к числу которых Филон относит и некоторые виды искусства, основываются на чувственном восприятии (αἴσθησις), дающем лишь неясные знания о мире. Философия же руководствуется разумом (νοῦς) и является более высокой ступенью познания (De congr. erud. 143). Разум (ум) ценится Филоном значительно выше, чем чувственное восприятие, однако он хорошо ощущает их глубокую взаимосвязь, хотя и не всегда может ее до конца объяснить. Поэтому часто он просто заостряет противоречия, не пытаясь снять их на понятийном уровне. Своеобразная форма изложения, на которой я еще остановлюсь, позволяет ему это делать, не порывая с античной греческой традицией.

Путем аллегорического толкования истории Адама и Евы Филон показывает взаимосвязь разума и чувства (De cherub. 54-65). Чувство потенциально содержится в разуме. Без чувства разум пассивен, он как бы спит и ничего не видит. Чувство вычленяется из разума, как Ева из ребра Адама. Вступив в связь с чувством, разум начинает познавать мир явлений. Сами чувства без руководства разумом также не в состоянии что-либо познать. Они — лишь его глаза, и он постоянно поддерживает их деятельность и руководит ими (De post. Caini 127). Существует реальная опасность влияния чувств на разум. Излишняя увлеченность чувством породила в результате первой связи разума с ним неразумие (De cherub. 65), хотя обычно чувства способствуют правильному восприятию внешнего мира и только удовольствие (ἡδονή) искажает это восприятие (Leg. alleg. III 61-64). Однако удовольствие не является отрицательным фактором в системе Филона. Стремление постичь логику взаимосвязи чувственного и интеллектуального познания заставляет его диалектически подойти к этой важнейшей в его мировоззрении категории. С ее помощью Филон пытается объяснить противоречивость духовной жизни, что приводит его к необходимости ввести в свою теорию познания непонятные элементы, т.е. апеллировать к иррациональной сфере. Это приводит к психологизации, и в частности к эстетизации (введением категории ἡδονή) процесса познания.

Гедоне — необходимое звено в структуре познания, ибо оно способствует соединению противоположностей — разума и чувства. Без него, как без змея в истории Адама и Евы, разум не может вступить в контакт с чувством (II 71). С точки зрения психологии восприятия, познание невозможно без гедоне, и как философ Филон ясно сознает это. Но с точки зрения морально-этической, гедоне — негативный фактор, и, если дать ему волю, оно превращается во зло. Гедоне как чувственное наслаждение стремится очаровать человека, парализовать разум, дать ему фальшивые образы вещей. «Ничто не влечет так душу к смерти, как безмерность наслаждений» (II 77). С гедоне Филон связывает и искусство. Различные виды искусства (живопись, скульптура, музыка) созданы для возбуждения «многообразных наслаждений» (II 75). Отсюда основным назначением искусства является услаждение чувств — зрения, слуха, осязания в соответствии с видом искусства. Более того, Филон и абсолютную красоту, присущую только Божеству, связывает с наслаждением. «Процесс отыскания красоты, даже если он не увенчается успехом, сам по себе доставляет наслаждение» (De post. Caini 21), т.е. важен не только конечный результат этого поиска, но и сам процесс его. Здесь древнееврейский утилитаризм уступает у Филона место греческому эстетизму. Филон, хотя и не очень четко, различает наслаждение, связанное с восприятием красивых форм и произведений искусства, и наслаждение, доставляемое стремлением к абсолютной красоте. Первый тип гедоне — чисто чувственное наслаждение, второй — наслаждение более высокого уровня. Не случайно во втором случае он использует не глагол ἡδομαι, а προεφραίνω, имеющий общий корень с φρόνησις (умственная деятельность). На двойственность иного характера категории гедоне у Филона указывал в свое время и немецкий филолог К. Зигфрид. По его мнению, Филон отличал гедоне как чувственное наслаж-

дение от гедоне как потребности в чувственном наслаждении. При этом первое находится во чреве, а второе живет в груди человека¹³.

Таким образом, *гедоне* занимает в системе Филона важное место, хотя его вряд ли можно зачислить в приверженцы гедонизма. Скорее наоборот, он проповедует закон Моисея, окрашивая его в тона стоической нравственности. К гедоне Филон относится очень подозрительно, а часто и отрицательно. С явным одобрением описывая в трактате «О созерцательной жизни»¹⁴ обычаи и строгие нравственные правила общины терапевтов, Филон говорит о наслаждении как болезни души, от которой исцеляют терапевты (*De vit. cont.* 2). Они «презирают телесные наслаждения» и «изо всех сил отвращаются от чувственных удовольствий» (68; 69).

Что же заставляет Филона так тщательно исследовать эту категорию? Дело в том, что в эстетической по сути своей концепции наслаждения Филон усматривает выход из формально-логического агностицизма своей гносеологии. Коль скоро в познании Божества цель и смысл всей человеческой деятельности, а Божество трансцендентно, т.е. непознаваемо, и даже многочисленные посредники не могут до конца удовлетворить ищущее сознание, то Филон приходит к выводу, что сам процесс познания Бога доставляет наслаждение (*De spec. leg.* I 39-40). Может быть, этого и достаточно для человека, стремящегося к познанию абсолюта? Метод и практика философствования самого Филона (на чем мы еще остановимся) убеждают нас в том, что для себя он ответил на этот вопрос утвердительно. Ясно, что эта концепция гедоне могла возникнуть только на основе таких по многим параметрам противоположных культур, как эллино-античная и ближневосточная¹⁵. С другой стороны, гедоне как важному гносеологическому принципу и гедоне как нравственному злу — этой антиномии, слабо еще нащупанной Филоном, но уже объединившей его этику, эстетику и науку о познании, — суждена была длительная жизнь в истории европейской духовной культуры.

Интерес эллинистической эстетики к категории *фантазия* нашел отражение и в работах Филона. Фантазия связана у него с процессом чувственного восприятия, является практически его результатом и может быть понята как *представление*. При этом Филон убежден, что одно чувство дает лишь «неясные представления»¹⁶ об объекте и только чувственно-интеллектуальное (чувство + разум) восприятие формирует в психике адекватный образ воспринимаемой действительности (*φαντασία καταληπτική*). Таким образом, фантазия в соответствии со стоической традицией понимается Филоном не как воображение, а как психический образ воспринимаемого мира.

Из чувственных органов Филон, продолжая античную традицию, отдает предпочтение зрению. В трактате «О жизни Авраама» аллегорическое толкование гибели Содомы и Гоморры (147-166) позволяет ему изложить свое отношение к зрению. Зрение — это основной орган души, поэтому все душевные движения, стремления и заблуждения находят отражение в глазах, как в зеркале. Зрение — наиболее одухотворенное из чувств. С его помощью душа может видеть не только физический свет, но и духовный, т.е. это важнейший орган познания как

чувственных, так и духовных предметов. Не случайно высшей наградой для аскета считается, по мнению Филона, видение Бога (De praem. et poen. 36), являющееся и его ведением, знанием, одновременно. Доставляя человеку большую часть сведений о мире, зрение побуждает его к философствованию, так что «мудрость и философия берут свое начало не от чего иного в нас, как от главенствующего из чувств — зрения» (De Abrah. 164)¹⁷. Даже в познании истинно сущего главную роль играет зрение, а не слух, как бы полемизируя с ветхозаветной традицией, заявляет Филон (De post. Caini 167-168), опираясь на фразу из Второзакония: «Видите, видите, что это я и нет Бога, кроме меня» (Deut. 32, 39).

Божество прекрасно, а прекрасное можно прежде всего созерцать, и это приводит Филона даже к убеждению в возможности зрительного восприятия голоса Бога, давшего Моисею заповеди (De decal. 47-48). Подтверждение этого он видит в ветхозаветном выражении: «И весь народ видел (έώρα) звук (τὴν φωνήν) и свет и звук трубный...» (Exod. 20, 18). Конечно же, развивая свою мысль Филон, божественный голос воспринимается не слухом, а зрением души. В отличие от него «чувственное зрение» видит все, за исключением звука.

Глаза души, глаза разума, духовное видение — эти наполовину метафорические выражения, наполовину рабочие понятия психологии Филона выступают позитивными элементами в его мировоззренческой системе. К чувственному же зрению, как и к гедоне, у него двойственное отношение. Конечно, зрение — главный орган восприятия материального мира, побудивший разум к философствованию. Но ведь внешний мир — это ничто, тень и пустое сновидение (De gigant. 177). Так ли уж важно его знание? Кроме того, зрение несет много ложных сведений и часто возбуждает в человеке гедоне. И все же Филон много внимания уделяет физическому зрению. Опираясь на теорию Аристотеля и других античных авторов, он излагает свои взгляды на процесс зрительного восприятия. Для истории эстетики они интересны тем, что к ним, так или иначе их трансформируя, будут обращаться и неоплатоники, и многие христианские мыслители. Последние свяжут проблему зрительного восприятия с теорией образа и изображения.

«Физиология» зрительного восприятия Филона была еще в конце прошлого века подробно исследована М. Фрейденталем в его не утратившей до сих пор научной ценности работе, посвященной теории познания Филона¹⁸. Суть ее сводится к следующему.

Органом зрения является глазное яблоко. Предметы реального мира, и в частности цвета, существуют объективно. Необходимым элементом процесса зрительного восприятия является свет. Без него невозможен контакт между предметом и глазом. Темнота прячет все под своим покровом. Свет, падая на предметы (цвета), выявляет их. Лучи от внешнего источника света (солнца или огня), смешанные с воздухом, объединяются с внутренним светом глаз. Источником этого света является душа. Встреча двух противоположно направленных световых потоков в глазном яблоке создает необходимые условия для зрительного восприятия.

Интерес к зрению, видению, созерцанию как в античной эстетике, так и у Филона тесно связан с понятиями *красоты* и *прекрасного*. Эти

категории занимают видное место в его парадоксальной системе. Продолжая традиции своих античных предшественников, Филон не дифференцирует их и практически не отделяет от понятия *блага*. Прекрасное играет у него важную роль одновременно в учении о познании, этике и эстетике, объединяя их в единой системе его миропонимания. Прекрасное (красота — τὸ καλόν), как уже указывалось, важнейшее свойство Первопричины, в идеале доступное духовному созерцанию. Стремление к нему, даже не достигающее цели, доставляет человеку наслаждение. Необходимо постоянно размышлять о прекрасном, с тем чтобы оно утверждалось в душе и вытесняло оттуда пороки (Leg. alleg. III 16). Существуют определенные «границы прекрасного» (De post. Caini 88), установленные здравым смыслом и божественными ангелами. Пороки нарушают их, в результате чего прекрасное вытесняется «чувственным и бездушным» (99). Терапевты, по мнению Филона, видят во сне «красоту божественных добродетелей» (De vit. cont. 26). Прекрасное выступает здесь особым духовно-добродетельным состоянием души, а в целом оно понимается Филоном как высшая ступень блага¹⁹, которая не может быть ничем заменена. Как видим, у Филона заметна тенденция к дифференциации *прекрасного* и *благого*, но пока больше в этической плоскости, а не в эстетической. «Границы прекрасного» — это прежде всего границы нравственного порядка, и установлены они в душе человека. Не внешний вид человека, а его моральный облик меняется при нарушении этих границ. Поэтому Бог у Филона не прекраснее, но «лучше» (κρείττων), чем красота (De opif. mundi 8).

Однако этико-психологическое понимание прекрасного вряд ли могло бы существовать у Филона вне его онтолого-гносеологических представлений о прекрасном. Широко используя в своей системе платоновскую концепцию идей, согласно которым был создан видимый мир, Филон отказывается или по крайней мере не настаивает на платоновском принятии красоты материального мира или произведений искусства. Ветхозаветная идея творения и принцип целесообразности всего существующего, а также глубоко символический подход к миру самого Филона заставляют его признать в красоте мира лишь «прекрасное подражание», созданное на основе «прекрасного образца» (16). Видимый мир сотворен по образу прекрасного «мира идей», является его символом; в нем и через него постигается тот мир (духовное через чувственное), и у Филона нет оснований отказывать ему в определении *прекрасный*.

Здесь следует указать на различное отношение Филона к материи и к материальному миру. Опираясь на учение стоиков, Филон полагал, что косная, бесформенная материя существовала вечно²⁰, являя собой антитезу Богу как разумному и духовному началу. Бог сформировал мир из материи, придав ей форму. К предвечной материи Филон относился отрицательно, а к материальному миру — двойственно. Поскольку он создан из материи, он чужд Богу, пассивен и ничтожен; но поскольку он сформирован, одушевлен и пронизан божественным Логосом, он совершенен и прекрасен. Это двойственное отношение к миру — не случайное противоречие во взглядах Филона, а принципиальный антиномизм мышления, который он в ряде основных положений заостряет до предела и не пытается снять его на понятийном уровне.

Одухотворенный Логосом мир понимается Филоном как живое разумное существо, как совершеннейший в отношении добродетели сын Божий (Quaest. in Gen. IV 188), стоящий выше человека. Он служит посредником между Богом и человеком.

Однако если в понимании прекрасного Филоном мы еще не можем констатировать резкого отхода от платоновской концепции, то в отношении к искусству его расхождение с Платоном очевидно. Платон считал красоту в искусстве незначительной и малоценной, «подражанием подражанию». Филон же в трактате «О провидении» утверждает, что красота человека «стоит гораздо ниже красоты художественных произведений»²¹. По его мнению, человек, постигнувший красоту природы и искусства, конечно же, не будет восхищаться быстротечной красотой человеческого тела. «И почему тот, — вопрошает Филон, — кто наилучшим образом [все] понимает, будет волноваться из-за красоты тела, которую гасит быстрое время, заставляя ее, вообще обманчивую (особенно обманывающую глаза людей), убывать и слабеть, прежде чем она расцветет на некоторое время? И особенно после того, как он видел это [красоту. — В.Б.] в неодушевленных предметах и травах, в прекрасных творениях живописцев и скульпторов, а также в живых картинах (*vivis picturis*) и образах других мастеров...» (De provid. II 21). Грек, даже времен эллинизма, вряд ли отважился бы на такое утверждение. Красота человека, лежащая в основе не только эстетики, но и всего миропонимания античности, красота человеческого тела как идеал античного искусства — эта красота обесценивается, ставится ниже изделий художника. Искусство, таким образом, поднимается на более высокую ступень, чем просто ремесло, и намечается принципиально новая эстетическая тенденция. Она одинаково чужда как античной, так и ветхозаветной эстетике, хотя к последней стоит ближе. Древние евреи не знали и не ценили красоту в искусстве, но они так же мало ценили и красоту человеческого тела. Субординация, вводимая Филоном, не затрагивала интересов этой эстетики, но подрывала основы эстетических идей платонизма.

Эстетизм филоновского мышления, последовательный, хотя, видимо, не всегда осознаваемый, приводит его к смелому для религиозного мыслителя сравнению. Искусство, по его мнению, для художника является тем же, чем Бог для мудрецов, — высшим пределом всех устремлений, «олимпийским подвигом» (De plant. 71):

Красота материального мира и прекрасное в искусстве ценились Филоном выше красоты человека в связи с его резко отрицательным отношением к человеческому телу (продолжение этических традиций киников и стоиков). В теле Филон видел причину всех несчастий человека. Чувственные вожеления тела омрачают душу и разум и препятствуют познанию Бога. Тело — это «грязная темница», в которой заключена душа (De migr. Abrah. 9), могила души. При этом красота человека преходяща (De prov. II 21), а прекрасное — постоянно. Мудрец радуется «постоянству прекрасного» (De plant. 170).

Отделяя «искусство» (*τέχνη*) от «ремесла», Филон понимает искусство все же очень широко. Он применяет термин «искусство» ко всякой предметной или духовной деятельности, ведущей к познанию или вы-

явлению красоты, прекрасного. Рассуждая, например, о безграничности знаний, о бесконечности процесса познания (ибо чем больше человек познает, тем яснее понимает, что этот процесс безмерен), Филон считает возможным назидательно закончить свое рассуждение древним изречением: «Жизнь коротка, искусство вечно» (De somn. I 10).

Относительно собственно искусства, в частности изобразительного, Филон не питает особых иллюзий и подходит к нему с реалистических для того времени позиций. Он не отрицает его, но и не видит в нем никакой святости. Активно выступая против идолопоклонства как темного невежества, он заявляет, что художник, конечно, выше и достойнее творения рук своих. Идолопоклонники же украшают статуи золотом и драгоценными камнями, а их творцов обрекают на безвестность и нищету. И уж полным безумием является почитание в качестве священных изображений, сделанных своими собственными руками (De decal. 66-67). Скульптура и живопись привлекают людей красотой внешних форм, а поэзия — ритмом и гармонией стихов (De spec. leg. I 28-29), поэтому нет никаких оснований почитать их за нечто божественное. Эти идеи в дальнейшем почти дословно будут повторять и ранние христианские апологеты.

Привыкший под всякой вещью, фразой, всяким словом и даже буквой искать скрытый смысл высших истин, Филон с тех же позиций подходит и к красоте в искусстве. Он призывает не увлекаться красотой формы, а видеть за ней красоту содержания, ибо «введенный в заблуждение красотой слов и предложений» человек может отказаться от «истинной красоты, содержащейся в данных произведениях» (De migr. Abrah. 20). Здесь Филон опять выступает активным продолжателем лучших традиций античности. Не случайно его мысли перекликаются с идеями не менее известного в эстетике современника Филона — автора трактата «О возвышенном», утверждавшего, что в искусстве различные формальные приемы типа риторических фигур, особой композиции, тропов, метафор, специального подбора слов и т. п. служат лучше всего выражению содержания. Сближает этих авторов еще и то, что оба они, хорошо чувствуя духовные потребности времени, часто говорят практически об одном и том же, используя различные термины: Филон — традиционное *прекрасное* (τὸ καλόν), а псевдо-Лонгин — новую категорию *возвышенное* (τὸ ὑψος).

Итак, красота (прекрасное) занимает в системе Филона одно из видных мест, хотя он ясно сознает, «что все чрезмерно прекрасное [вообще] редко» (Quod omn. prob. lib. sit. 63), поэтому-то «ничто прекрасное не должно замалчиваться» (De vit. cont. 1). Категория эта имеет у него много значений и оттенков, что позволяет использовать ее в различных областях духовной культуры как некий связующий элемент. В этике прекрасное противостоит пороку, служит для обуздания страстей и телесных вожделений (De post. Caini 182). В гносеологии красота — предел стремлений субъекта познания, но также и стимул влечения к науке, истине и одновременно символ науки и истины (не только конечной, но и промежуточных истин — пропедевтических наук)²². Наконец, в эстетике прекрасное — главная характеристика Первопричины, божественных идей, Логоса, видимого мира. Красота — оценочный показа-

тель образов (Quis rer. div. her. sit. 231), произведений искусства. Повсюду «возникновение прекрасного несет смерть безобразному», как воссияние света уничтожает тьму (Quod Deus sit im. 123).

При этом на каждом из уровней прекрасное у Филона имеет свою антитезу, что свидетельствует о ясном понимании им различных значений этой категории и о сознательном стремлении к использованию ее в качестве объединяющего элемента своей несистематизированной системы. На гносеологическом уровне прекрасному противостоит *незнание, неразумие*, на этическом — *порок*, на эстетическом — *безобразное*.

Не меньшую роль, чем прекрасное, играет в эстетике Филона категория *свет* (φῶς), берущая свое начало в древних восточных культурах. Филон хорошо осведомлен о роли света в философско-религиозных и эстетических воззрениях Ближнего и Среднего Востока и активно вводит его в свою систему наряду с понятием прекрасного. *Свет* был важнейшей категорией ветхозаветной эстетики²³, но играл незначительную роль в классической эстетике древних греков. Оппозиция *свет-тьма* имеет у Филона тройную семантическую нагрузку. На гносеологическом уровне она тождественна оппозиции *знание-незнание*²⁴, на этическом, восходящем к древнеперсидским культам, — *добро-зло* и на эстетическом, развитом самим Филоном на основе ветхозаветной эстетики, — *прекрасное-безобразное*. Практически именно с Филона берет начало широко известная «световая эстетика» Средних веков.

По степени материализации Филон различает несколько световых уровней. Каждый из них имеет свой носитель света: Божество, Логос, душа человека, солнце и звезды и, наконец, тьма²⁵. Определенный свет соответствует каждой из ступеней — от сверхчувственного божественного через духовный, разумный и естественный, воспринимаемый зрением свет до его полного отсутствия — тьмы. Каждый вид света играет роль посредника на одной из ступеней познавательного процесса²⁶. Естественный свет, как было уже показано, является посредником чувственного зрения. Однако зрительное восприятие возможно только при контакте этого света с более духовным, «изливаемым душой» (ab anima irrigatur) человека, «ибо душа в высшей степени светоподобна» (Quest. in Exod. II 80). Логос тоже является носителем духовного, ноэтического света, который способствует познавательной деятельности на уровне разума, т.е. на высшей ступени мыслительной деятельности. И, наконец, божественный, не воспринимаемый чувственными органами свет выступает посредником высшего знания, даруемого человеку Богом — знания Бога. Лишь избранные мудрецы достигают этой ступени познания. Божественный свет, тождественный «объективному знанию», воспринимается только «глазами души» (De migr. Abrah. 39).

С помощью понятия *свет*, равно как и *красота*, Филон стремится преодолеть агностицизм формально-логического уровня своей «системы» (а практически и всей эллинистической философии). Не разумом, но путем эмоционально-эстетического переживания постигается Божество. В соответствии с распространенной в эллинистической гносеологии идеей «подобное познается только подобным»²⁷, Филон считает, что человек прежде всего должен быть «просвещен» (φωτίζειν, illuminare) божественным светом, в результате этого он в сверхчувственном и

сверхразумном экстазе может постигнуть божественную Истину. Таким образом, «световая эстетика» Филона, как и у его христианских последователей, тесно переплетена со «световой мистикой» как одним из способов постижения Первопричины.

Важную роль играет в эстетике Филона и категория *гармонии*. Однако Филон не вносит в ее понимание ничего нового по сравнению с античными учениями. Гармония понимается им в пифагорейском смысле, лишаясь, однако, космического абсолютизма. Мир гармоничен и законосообразен, но эта гармоничность и законосообразность мира лишь следствие божественного творения и управления миром. Логос соединяет многообразные и разновеликие элементы материального мира в единой гармонии (De plant. 8-10). Принцип гармонической организации мира отражается и в лучших произведениях человеческой деятельности. Музыка гармонична, и мелодичный звон колокольчиков — символ «гармонии и созвучия» видимого мира (De vita Mos. II 119). Гармония наряду с ритмом является важным структурным принципом и поэзии. Именно ритмом и «гармонией стихов» прельщает поэзия людей (De spec. leg. I 28).

Особое место в эстетике Филона, а точнее во всей его философии, занимает еще одна категория, практически как таковая впервые вводимая им в эстетику, хотя и на основе стоических изысканий в этом направлении. Эта категория, сыгравшая впоследствии важную роль во всей европейской средневековой эстетике и в христианском миропонимании в целом, не нашла еще четких дефиниций и определенного термина для своего обозначения в системе александрийского мыслителя, но сущность и значимость ее были хорошо прочувствованы Филоном и определили основу метода его философствования. Речь идет о категории, которая обобщенно может быть обозначена как *символический* (или *аллегорический*) образ. Категория эта имеет множество порой трудноуловимых, семантических оттенков, ибо с ее помощью Филон пытался связать принципиально несвязуемое, доказать формально-логически недоказуемое — имманентность миру трансцендентного Бога. Удалось ли это Филону — вопрос, в данном случае не представляющий для нас особого интереса. Важно другое: стремление решить сложнейшую для философского мышления эллинизма задачу привело Филона к введению в свой категориальный аппарат нового понятия, при этом понятия очень емкого, принципиально многозначного и многоуровневого. Естественно, что Филон затруднялся обозначить эту емкую категорию каким-либо одним термином. Он употребляет практически в качестве синонимов (хотя и с еле уловимыми семантическими оттенками) такие термины, как *образ* (μίμημα, τρόπος), *изображение* (εἰκών, ἀπεικόνισμα), *символ* (σύμβολον), *аллегория* (ἀλλήγορία), и ряд близких к ним по значению слов.

Весь видимый мир, включая философские, религиозные и литературные тексты, а также произведения искусства, является отражением и системой символов мира невидимого. Солнце у Филона — «изображение» божественного света, одежда первосвященника — «отображение» мира в целом, цветы на ореолах — символ земли, а отдельные персонажи Ветхого Завета — «образы душевных состояний» и т.п. Чтобы яснее представить роль и значение новой категории в системе Филона, время обратиться к особенностям его философского метода.

Этот метод основывается на символично-аллегорическом толковании книг Ветхого Завета. Еще стойки аллегорически понимали древние мифы, полагая, что их натуралистический антропоморфизм неприличен при суждениях о богах и является невежественным предрассудком. Среди евреев рассеяния широко распространились традиции символично-аллегорического восприятия каждого библейского слова, что способствовало и более широкому распространению Ветхого Завета в эллинистическом мире²⁸. Современник Филона, один из авторов Мишны, рабби Гиллель разработал семь приемов толкования Писания. Однако филоновская экзегеза далеко выходит за узкие рамки этого литературного жанра. Толкование и комментирование текстов Св. Писания для Филона только повод и удобная форма изложения своей философии.

Постоянное обращение к ближневосточной культуре, выдвижение эстетически окрашенной этики на первый план²⁹ позволили Филону наметить плодотворный для того времени выход из ряда философских противоречий эллинистической культуры. Прежде всего, Филон отказывается от логически последовательного изложения своих философских, религиозных, этических и эстетических взглядов. Его привлекает нерасчлененность мифологического мышления. Однако непосредственно заниматься мифотворчеством столь изощренному в эллинских науках приверженцу философии, как Филон, было невозможно, и он обращается к приему, более соответствовавшему развитому понятийному мышлению и духу времени — к экзегезе религиозных текстов. Полагая априорным источником истины тексты Писания, он облачает свою мировоззренческую систему в форму свободного толкования Септуагинты, причем толкования вдохновенного, блещущего удивительной игрой мысли, неистощимой фантазией, обещенного в яркую, часто художественную форму. По меткому замечанию С. Н. Трубецкого, у Филона «суеверное отношение к тексту легко уживается с произволом»³⁰.

Яркое описание филоновского метода находим мы в работе В. Ф. Иваницкого: «В области символов и отвлечения от конкретного Филон чувствует себя необыкновенно свободно. Однако далеко не так свободно следит за мыслями автора читатель. В быстрой смене различных символов, самым причудливым образом переплетающихся один с другим, где одна аллегория нагромождается на другую, один символ нанизывается на другой, мысль читателя в конце концов запутывается, и он теряет нить рассуждений автора. С горечью вспоминает он слова Полония о речах Гамлета: "Безумие... но систематическое". Жаль ему становится этого, несомненно свежего и сильного ума, который иссушил свою душу в бесплодных аллегориях»³¹.

Но так ли уж бесплоден был аллегорический метод Филона в духовной атмосфере I в.? Видимо, нет и скорее — наоборот, он оказался плодотворным и перспективным для определенного этапа развития человеческого мышления. Свободное комментирование Ветхого Завета, переход мысли от одной идеи к другой, с ней внешне никак не связанной, позволяют Филону без демонстративных выпадов против формальной логики поставить ряд проблем и заострить многие противоречия, не снимаемые на понятийном уровне. Снятие их для себя самого Филон, видимо, нашел в полухудожественной форме изложения. Нанизывая

один символ на другой, он с упоением погружается в поток свободных ассоциаций, забывая иногда даже об исходном пункте своих рассуждений. Он наслаждается свободной игрой ассоциаций, их перетеканием одна в другую, их неувовимостью и многозначностью. А ведь это толкование (Писания!) и есть, по мнению Филона, один из путей познания истины, и он доставляет духовное наслаждение — не в этом ли главный эстетический смысл и значение его аллегорического метода?

Сам Филон вряд ли до конца сознавал это, но интуитивно он уже нащупал путь, по которому через несколько столетий устремится греко-византийское мышление — путь эмоционально-эстетического гносиса. Полагая, что важным результатом познания Первопричины является уже само *наслаждение* процессом познания, независимо от интеллектуального постижения конечной истины, Филон своим творчеством, формой своего философствования вольно или невольно стремится показать, что одним из путей непонятийного познания является сам процесс творчества. Филон не дает эксплицитного ответа на многие острые вопросы эллинистической философии, но имплицитно, в неформализованном виде они содержатся в системе метафор, символов, образов и ассоциативных связей его аллегорического комментария книг Ветхого Завета. Именно здесь находился источник будущего художественно-эстетического гносиса христиан. Это подтверждает не только полухудожественная форма филоновского философствования³², но и содержание многих его комментариев. Эротическое слияние, к примеру, является у Филона устойчивым символом познавательного процесса (см. упоминавшиеся уже толкования «познания» Авраамом Агари, Адамом — Евы и т.п.). В качестве психофизиологического обоснования этой символики у него выступает теория *гедоне*. Но если эрос у Филона еще символ, то уже у Плотина сам акт мистического познания Единого по эффекту эмоционального наслаждения подобен эротическому акту (см. En. VI 9,9).

Для истории культуры филоновский метод «аллегорического комментария» важен не только использованием в процессе познания эмоционально-эстетической информации. Его развернутое применение, в частности и к анализу художественного текста, привело Филона к постановке таких значимых для эстетики и искусствознания проблем, как *интерпретация* художественного текста и роль символа, аллегории, изображения в нем. Конечно, не следует видеть в Филоне эстетика новейшего толка. Филону и в голову не могла прийти идея специально заниматься таким незначительным делом, как эстетические проблемы или хотя бы анализ искусства. С него хватало и философии. Однако стихия культурно-исторического процесса предназначила ему в качестве материала для интеллектуальных упражнений среди прочих и художественные тексты в составе Септуагинты. Обладая высокой философской и филологической культурой и будучи уверен в том, что анализируемые им тексты имеют не только буквальное содержание, используя опыт предшествующих экзегетов, как греческого, так и еврейского происхождения, Филон среди многих проблем вольно или невольно должен был поставить вопросы, имеющие отношение к эстетике. Они-то и интересны для нас прежде всего.

Тексты Септуагинты, по убеждению Филона, наделены тайным, глубинным смыслом, скрытым от профанов под оболочкой общедоступного

изложения древнееврейской истории. Соответственно и своей задачей Филон ставит прочтение этих текстов как символических и аллегорических, т.е. выявление их скрытого смысла. При этом исходным постулатом его анализа является убежденность в том, что исследуемые тексты — целостная, замкнутая в себе структура³³, каждый элемент которой вплоть до отдельных слов, артиклей, даже отдельных букв и грамматических ошибок, а также все приемы организации текста обладают своей особой (небуквальной), зависящей от конкретного контекста семантикой³⁴. Ясно, что этот принцип, примененный к обычному тексту, чреват субъективистским произволом, к чему на практике часто приходит сам Филон, но в отношении художественного текста он в определенном смысле плодотворен³⁵.

Собственно аллегорический, или символический, смысл текста понимается Филоном достаточно расплывчато³⁶. Это некое духовное содержание (*τὰ νοητά*), лежащее за буквальным текстовым изложением, иносказательный «аллегорический образ» (*ὁ τρόπος ἀλληγορίας*), нечто скрытое от непосредственного взора, заключенное где-то в «подсознании» (*τὰ ἐν ὑπονοίαις* — De Iosepho 28). Сами аллегории, как заметил еще К. Зигфрид, выступают у Филона в качестве феноменов художественной действительности (*etwas Künstliches*)³⁷, организованных по законам искусства. Они и называются у него «мудрым зодчеством» (De somn. II 8). В соответствии с этим Филон полагает, что и выявление заключенного в них смысла не может быть произвольным, но должно основываться «на законах организации аллегорического текста» (De Abrah. 68), на правилах и «канонах аллегорий» (De somn. I 73, De spec. leg. I 287). Сам Филон не дал, к сожалению, специального изложения этих правил и канонов, что вполне соответствует духу его философствования, да, видимо, многие из них он не мог сформулировать даже для себя, а смутно ощущал их где-то на интуитивном уровне. Важно, что он ясно осознавал существование таких законов организации текста, постоянно помнил о них и стремился руководствоваться ими в своей комментаторской практике. Анализ текстов самого Филона, в частности, мастерски проделанный К. Зигфридом еще в прошлом веке, позволяет выявить главные из этих правил и канонов. При этом для нас основное значение имеет то, *какие элементы* текста привлекают внимание Филона в качестве носителей аллегорического смысла, а не конкретное значение тех или иных аллегорий в его интерпретации; ибо полностью захваченный своей идеей и своим методом, он наделяет аллегорическим смыслом и то, что не имеет прямого отношения к ветхозаветной символике и аллегористике.

Ветхозаветные тексты понимаются Филоном как «символическое выявление тайного и изречение неизрекаемого» (De spec. leg. III 178). Здесь он опирается на традиции эллинистических экзегетов, в частности терапевтов, для которых изреченное в словах — лишь «символ скрытого смысла», обнаруживаемый при толковании (De vit. cont. 28). Принцип символического понимания текста терапевтами, описанный Филоном, близок и к его собственному пониманию: «Толкование Св. Писания происходит путем раскрытия тайного смысла, скрытого в иносказаниях. Весь Закон кажется этим людям подобным живому существу, тело Закона — словесные предписания, душа же — заключенный в слова невидимый смысл. В нем разумная душа начала лучше видеть особые свойства. Она узрела нео-

бычайную красоту мыслей, отраженную в наименованиях, словно в зеркале, обнаружила и раскрыла символы, извлекла на свет и открыла помыслы для тех, кто способен по незначительному намеку увидеть в очевидном скрытое»(78)³⁸. Здесь важно отметить, что символический образ наделяется Филоном красотой, т.е. осознается не только как гносеологический, но и как эстетический феномен.

Буквальное значение того или иного текста, отрывка, предложения, слова или принимается Филоном наряду с аллегорическим, или исключается вообще и доказывается аллегорическое значение как единственное возможное³⁹. Второй прием Филон применяет только в тех случаях, когда, с его точки зрения, в тексте говорится что-либо недостойное Бога или когда буквальное значение противоречит аллегорическому или вообще не имеет смысла. Так же приходится отказываться от буквального понимания, когда в тексте применены очевидные метафоры типа: древо жизни, древо познания и т.п.⁴⁰

Среди особых приемов организации текста, выделенных Филоном в качестве носителей «глубокого» символично-аллегорического смысла, с эстетической точки зрения интересны следующие⁴¹.

Особое значение в тексте, по мнению Филона, приобретает повторение одного и того же термина дважды, типа *ἀνθρώπος ἄνθρωπος*; введение в текст кажущихся с точки зрения логики лишних выражений и слов. Повторение известных, ранее высказанных положений дополняет контекст или заостряет нечто особое в нем. Глубокий смысл, по мнению Филона, имеет для аллегорического текста использование синонимов. Применение конкретного термина тесно связано с общей семантикой текста⁴². Большой значимостью обладают выражения, построенные на игре слов. Конкретное слово в том или ином контексте может иметь различные значения. Отсюда многозначность термина в структуре аллегорического текста. Отдельные наречия, местоимения, частицы, род, число, падеж существительного, число и время глагола, части слова, незначительные изменения внутри слова типа характера ударения или переноса ударения со слога на слог, наличие или отсутствие артикля — все это, по мнению Филона, имеет прямое отношение к семантике «скрытого» смысла, хотя практически никак не влияет на буквальное значение текста. Эти интересные мысли Филона сейчас можно оценить как одну из первых и достаточно плодотворных в истории культуры попыток анализа структуры художественного текста, выявления специфических носителей особой, скрытой за буквальным значением текста информации.

Для художественного мышления последующего времени имеет важное значение филоновская символика различных вещей, предметов и явлений материального мира, символика растений, птиц, животных, космических тел и т.п.

Филон Александрийский, поставленный волею истории на стыке двух культурных эпох, как представитель двух пришедших в столкновение и уходящих уже культурных традиций, предвосхитил в своей эклектической системе многие новые черты грядущей культуры. Христианство не только первых веков, но и последующих времен, не только восточное, но и западное (см., в частности, принципы аллегорического толкования у Августина) активно развивало, хотя часто и не сознавая в этом, многие его идеи.

В контексте нашего исследования я останавлиюсь здесь только на одном аспекте учения знаменитого неоплатоника, оказавшем существенное влияние на эстетическое сознание всего христианского мира — на его учении о прекрасном. Развивая на новом культурно-историческом этапе платоновские идеи, Плотин посвятил вопросам прекрасного много места в своих «Эннеадах», и в частности два специальных трактата: «О прекрасном» (Эн. I 6) и «О мысленной красоте» (Эн. V 8)⁴³, в которых с достаточной полнотой представлена его эстетическая концепция, фактически подводящая итог античной греко-латинской эстетике.

В первом трактате Плотин начинает разговор о прекрасном с чувственно воспринимаемой красоты, сразу же оговариваясь, что прекрасными могут быть и поступки, и занятия, и знания, и добродетели, и им подобные явления. Прежде всего он подвергает критике известное стоическое определение красоты⁴⁴, имевшее хождение и во времена Августина, и в средневековой эстетике: «Почти все, можно сказать, утверждают, что красоту, воспринимаемую зрением, порождает соразмерность (*συμμετρία*) частей друг с другом и с целым в связи с прелестью красок. И для тех, кто это утверждает, и вообще для всех остальных быть прекрасным — значит быть симметричным и соразмерным. Для них ничто простое не будет прекрасным, а необходимым образом лишь сложное, и [лишь] целое будет для них прекрасным. Отдельные же части не будут для них прекрасны, части должны согласоваться с целым, чтобы получилось прекрасное. Между тем если целое прекрасно, то и части должны быть прекрасны, ибо [прекрасное] не может состоять из безобразных частей, но все части должны получить красоту» (Эн. I 6, 1). Плотин, пожалуй, впервые в истории эстетики поставил вопрос о красоте простых вещей, таких, как свет солнца, звезд, зарницы, локальный цвет, отдельно взятый звук и т. п., и на этой основе показал недостаточность традиционной формулы прекрасного. Далее, он подметил, что одно и то же симметричное и соразмерное лицо в одни моменты бывает прекрасным, а в другие нет. Поэтому, заключает он, и в самой соразмерности есть нечто иное, чем она сама, что придает ей красоту. Если же обратиться к прекрасным занятиям, речам, математическим знаниям, добродетелям и т. п. явлениям духовно-практической деятельности, то здесь уже, полагает Плотин, совсем неуместно говорить о соразмерности.

Стремясь понять сущность прекрасного в видимых предметах, он вынужден обратиться к сфере восприятия. Воспринимая прекрасное, душа настраивается на один с ним лад, принимает его в себя; натолкнувшись же на безобразное, она отвращается от него, чуждается его, не принимает в себя. Душа, принадлежа по своей сущности к лучшему из всего существующего, радуется, изумляется и принимает в себя только то, что сродно ей, подобно тому что принадлежит ей. Что же сходного у мира души и у прекрасных материальных тел? Плотин усматривает это сходство в *приобщенности к идее, эйдосу, внутренней форме* (*τὸ ἐνδον εἶδος*). Видимые тела «прекрасны через приобщение эйдосу, скажем мы,

ибо все бесформенное, способное по природе своей принять форму и эйдос и лишённое, однако, логоса и эйдоса, безобразно и чуждо божественному уму; и это все безобразно. Безобразно и то, что не подчинено форме и логосу, так материя не допускает полного оформления согласно эйдосу. Итак, эйдос, привходя [к материи], приводит в порядок то, что благодаря сочетанию должно сделаться единым из многих частей, и приводит в единую полноту целого, и в силу согласия делает единым. <...> Таким-то образом возникает прекрасное тело чрез приобщение логосу, исходящему от божественного [начала]» (Эн. I 6, 2).

Плотина интересуют не формальные признаки прекрасного, но его сущностная причина, и он усматривает ее в некоторой *идее*, или *эйдосе*⁴⁵, находящем выражение в материи. Главной характеристикой прекрасного (и не только в мире визуальных форм) выступает у него *степень выраженности эйдоса* в иерархически более низкой ступени бытия. Красота начинает проявляться в материи по мере ее упорядочивания (оформления) и преодоления духовным эйдетическим началом, которое находит пластическое воплощение в прекрасных телах и произведениях рук человеческих. Так, «внешний вид здания, если удалить камни, и есть его внутренний эйдос, разделенный внешнею косной материей, эйдос неделимый, хотя и проявляющийся во многих [зданиях]» (Эн. I 6, 3). Таким образом, Плотин в русле позднеантичного платонизма нашел новое и более обобщенное решение проблемы прекрасного. Под его определение подходили как сложные, так и простые эстетические объекты, как предметы материального мира, так и явления разнообразной предметно-практической и духовно-интеллектуальной деятельности. Воплощение или выражение того или иного эйдоса платоник мог спокойно найти практически во всяком элементе и явлении любой сферы универсума. К примеру, «простая красота цвета [возникает] благодаря форме и преодолению темного начала в материи присутствием бестелесного и умного света, который является эйдосом (идеей)». Поэтому и самый огонь прекрасен более остальных тел, так как по отношению к остальным элементам он занимает место эйдоса, ибо он и выше других тел по положению, и самое легкое из тел, будучи близким к бестелесному. <...> и огонь изначально имеет цвет, остальные же тела от него получают эйдос цвета. Итак, он (огонь. — В.Б.) блестит и сверкает, будучи как бы эйдосом. Все же, что не властвует [над материей], так как обладает скудным светом, не прекрасно, как не причастное всецело эйдосу цвета» (Эн. I 6, 3).

От чувственно воспринимаемого прекрасного Плотин переходит, «восходя вверх», к рассмотрению прекрасного «более высокого порядка», которое приемлется душой без посредства органов чувств и недоступно чувственному восприятию. Таким образом, Плотин намечает иерархический подход к сфере прекрасного, что вполне закономерно вытекает из его эманационно-субординативной концепции универсума и хорошо соответствует духу платонизма.

Ко второму уровню прекрасного Плотин относит красоту занятий и знаний, «сияние добродетели», «прекрасный лик справедливости и умеренности», и т. п. вещи, которые своей красотой значительно превосходят красоту природных явлений. Прекрасное этого уровня доставля-

ет наслаждение, потрясение, изумление значительно большей силы, чем красота телесная (Эн. I 6, 4). Чтобы выявить суть «душевной» красоты, Плотин применяет прием «от противного», выясняя сначала сущность безобразного души, которое проявляется в невоздержанности, несправедливости, обилии страстей, в трусости, любви к нездоровым плотским наслаждениям и т. п. Безобразное души состоит в загрязненности ее всяческими телесными пороками. «Итак, мы едва ли ошибемся, сказав, что душа становится безобразною в силу смешения и соединения с телом и материей и склонности к ним. Это безобразие заключается в том, что душа бывает не чистою, не несмешанною» (Эн. I 6, 5), и, следовательно, красота души и всего этого уровня вообще заключается в очищении от тленного, телесного.

«Итак, душа очищенная становится эйдосом и логосом, вполне бестелесною, разумною, всецело принадлежит божеству, в котором источник прекрасного и всего подобного, что сродни ему. Итак, душа, возведенная к уму, — прекрасное во много большей степени». Плотин переходит к следующей ступени красоты — уму. При этом мысль его постепенно переключается от души человека к Душе и Уму мира, которые истекают из Единого или Бога и образуют весь мир и его красоту. «Красота, — продолжает Плотин, — свойственная душе от природы, а не заимствованная, и есть ум и то, что проистекает из ума, ибо лишь тогда душа бывает поистине только душою. Поэтому-то правильно говорится, что добро и красота для души заключаются в том, чтобы уподобиться Богу, ибо оттуда прекрасное и всякий иной удел сущего» (Эн. I 6, 6). Бог являет собой вершину эстетической иерархии. По сравнению с ним материя выглядит безобразной. В Боге неразрывно соединены высшее благо и красота, которая поступенчато эмануирует в мир материального бытия: «... и на первом месте следует поставить красоту, тождественную с добром, из которого проистекает непосредственно ум как прекрасное. Душа же — прекраснее благодаря уму, а все остальное прекрасное — в поступках, в занятиях — прекрасно уже благодаря душе, дающей форму. Душа, равным образом, делает уже прекрасными и те тела, которые так называются: так как душа божественна и как бы часть прекрасного, то [все вещи], с которыми душа соприкасается и подчиняет их себе, она делает прекрасными, насколько они способны приобщаться красоте» (Эн. I 6, 6).

Божество, высшее благо описывается в этом трактате в эстетической терминологии. Его видение, по сути дела, тождественно акту эстетического восприятия: «Кто еще не лицезрел его, тот стремится к нему как к благу; кто же видел, тот восхищается как прекрасным, бывает преисполнен изумления, смешанного с блаженством, испытывает безболезненное потрясение, любит истинной любовью, со страстным пылом, смеется над всякою другою любовью и презирает то, что прежде считал прекрасным». В процессе этого постижения субъект сам приобщается высшей красоте, становится прекрасным: «Итак, если кто-либо узрел то, что стоит во главе хоровода всех вещей, что дает, оставаясь в самом себе, и ничего в себя не принимает, узрел, пребывая в созерцании подобного и наслаждаясь им, в каком еще прекрасном нуждался бы он? Оно, будучи само наивысшей и первой красотой, делает любящих его прекрасными и достойными любви» (Эн. I 6, 7).

Итак, в трактате Эн. I 6 Плотин дает четкую иерархию красоты, или прекрасного⁴⁶. Причиной и источником красоты является Бог, как высшее единство добра и красоты. От него красотой наделяется Ум, который сообщает ее в виде эйдосов Душе, Душа же дает форму, или эйдосы, т. е. красоту, всей духовно-практической деятельности человека и его душе, и в последнюю очередь всем телам материального мира. Человек, в свою очередь, как существо духовное, т. е. присущее эйдосу, имеет потребность в общении с красотой и в идеале — стремление приобщиться к высшей красоте, обладание которой доставляет неопишемое блаженство. Относительно высшей ступени, т.е. Бога, Плотин не может дать точной дефиниции: то ли это единство добра и высшей красоты, то ли — «добро, стоящее превыше красоты, — источник и первоначало прекрасного». Ум уже полностью принадлежит к сфере прекрасного. Он источник эйдосов, а красота — это и есть эйдосы, и «все прекрасно благодаря идеям — порождениям и сущности ума» (Эн. I 6, 9). Эйдосы выступают главным носителем красоты в эстетической иерархии Плотина.

В трактате Эн. V 8 Плотин дополняет свою иерархию красоты и делает ряд интересных эстетических выводов. Прежде всего, здесь вводится в иерархию красота искусства. Произведения искусства обладают особой, чувственно воспринимаемой красотой, которую придает бесформенному природному материалу художник. Форма же, или эйдос, произведения искусства сначала появляется в замысле художника и лишь затем реализуется в материале. Возникает этот эйдос у художника потому, что он (художник) причастен *искусству*. «Следовательно, — заключает Плотин, — красота эта присутствовала в искусстве в более высоком виде. Именно не привходит в камень та красота, что в искусстве, но она остается [не причастной камню], а привходит от него (искусства) другая, меньшая, чем эта. Да и эта не осталась чистой в камне и не осталась такой, как хотел художник, но [такой], насколько камень поддался искусству. Если искусство творит то, что оно [есть само по себе] и чем обладает, то оно в большей и истиннейшей степени прекрасно, обладая красотой искусства, конечно, большей и прекраснейшей, чем та, которая есть во внешнем [проявлении]» (Эн. V 8, 1).

Итак, Плотин впервые сознательно и аргументированно поставил вопрос о связи искусства (при этом он имел в виду прежде всего изобразительные искусства и архитектуру, т.е. не «свободные», но «механические» искусства!) с красотой. «В античную эпоху, — писал В. Татаркевич, — об этой связи говорили мало. Именно Плотин увидел в прекрасном первостепенную задачу, ценность и меру искусства. То был, по выражению одного исследователя, «непреодолимый подвиг Плотина»⁴⁷. Развивая платоновские идеи, Плотин утверждает, что существует некая чисто духовная дисциплина искусства типа, скажем, науки музыки или поэтики, в которой и обитает идеальная красота искусства. Художник, овладев этой дисциплиной, «наукой», стремится на ее основе творить собственно материальные произведения искусства, грубая и косная материя которых не позволяет до конца воплотить идеальную красоту искусства, поэтому реальные произведения содержат лишь более или менее удачные отображения этой красоты. Степень приближения к «внут-

ренной форме» искусства зависит от таланта и технической подготовки художника.

В соответствии с таким осмыслением задач искусства Плотин уточняет и значение термина *подражание* применительно к изобразительным искусствам. В понимании крупнейшего неоплатоника они подражают не внешнему виду природных предметов, но их «внутренней форме», их эйдосам, идеям, логосам, стремясь выявить и выразить в полномоу организованных с помощью искусства материальных формах внутреннюю красоту изображаемой вещи. «А если кто-нибудь принимает искусства, — пишет Плотин, — на том основании, что они в своих произведениях подражают природе, то прежде всего надо сказать, что и произведение природы подражает [чему-то] иному. Затем необходимо иметь в виду, что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям (λόγους), из которых состоит и получается сама природа, и что, далее, они многое созидают и от себя. Именно они прибавляют к так или иначе ушербному [свои свойства] в качестве обладающих красотой» (Эн. V 8, 1).

Эти важные выводы античного мыслителя легли в основу не только средневековой эстетики, но вдохновляли и вдохновляют на творческие подвиги десятки поколений художников вплоть до наших современников. У многих теоретиков и практиков современного искусства мы найдем высказывания, почти дословно совпадающие с платиновскими. И это не случайно, ибо суждения об искусстве этого, по выражению В. Татаркевича, «наиболее абстрактного и трансцендентного из античных философов»⁴⁸ отнюдь не были плодом чистого умозрения. Напротив, они опирались на глубокое проникновение в наивысшее достижение античного художественного гения — творчество знаменитого Фидия (см.: Эн. V 8, 1).

Подчеркнув еще раз, что внешняя красота как в природе, так и в искусстве не является главной, но люди, не понимая, что через внешнюю на них действует внутренняя красота, гонятся обычно именно за телесной красотой (Эн. V 8, 2). Плотин опять напоминает об иерархичности красоты, дополняя иерархию новыми членами. Так же как между произведением искусства и Душой он вводит красоту самого искусства, так и между природными произведениями и Душой он ставит некоторую идеальную красоту природы. «Итак, и в природе существует смысл красоты, являющийся первообразом по отношению к [красоте] телесной; а по отношению к той, что в природе, существует еще более прекрасный смысл в душе, от которого возникает и тот, что в природе» (Эн. V 8, 3). Здесь же Плотин отождествляет красоту со светом, отмечая, что красота Ума передается Душе, «принося ей свет от большего света, как от красоты первичной». Эти идеи впоследствии положил в основу своей эстетики анонимный автор знаменитых «Ареопагитик»⁴⁹.

От Ума, развивает далее свою теорию Плотин, происходит не только красота Души, но и красота богов, которые совместно с Единым образуют некую божественную целостность — космос божественности. Все «боги возвышенные прекрасны; и красота их неизъяснима» (Эн. V 8, 3). Плотин говорит, конечно, не о внешней форме богов, хотя считает, что и таковой они обладают, но об их внутренней сущности, ко-

торая имеет бытие внутри божественного космоса в глубоком духовном единстве с Первопричиной. Единство этого высшего мысленного космоса антиномично (единство и различие одного и всех богов) и частично предвосхищает антиномическое единство тождества и различия ипостасей в христианской Троице, как его позже осмыслили, видимо, не без платиновского влияния, отцы православной догматики. Плотин так представлял себе высшего бога — источник всей красоты и божественный космос: «И он, возможно, придет (после молитвы к субъекту духовного созерцания. — В. Б.), неся свой собственный космос со всеми богами в нем, будучи одним и всеми, когда и каждый есть все боги, соединяясь в одно и различествуя заложенными в них силами, но по одной силе, свойственной многим, одним бог, будучи одним, является всеми богами.

Действительно, сам он не убывает, когда те все возникают. Они — вместе, и, в свою очередь, каждый — порознь в непротяженном покое, без всякой чувственной формы. В последнем случае один был бы в одном месте, другой же — где-нибудь в другом, и каждый был бы в самом себе не весь. Не имеет он [высший бог] и разных самостоятельных частей в других или в самом себе; каждое в отдельности целое не есть [тут] раздробленная сила и такая по величине, сколько в ней измеренных частей. Оно все есть сила, идущая в беспредельность и до беспредельности наполненная силой. И он, высший бог, настолько велик, что и части его стали беспредельными» (Эн. V 8, 9). Эти идеи Плотина имели большое историческое будущее, ибо намечали путь к преодолению однозначного дискурсивного описания величин, выходящих за узкие рамки формальной логики. Греческая патристика особенно охотно встала на этот путь. Предельной виртуозностью в описании нелогических закономерностей, как известно, отличался псевдо-Дионисий Ареопагит⁵⁰. Латинское христианство осталось менее восприимчивым к антиномическому мышлению. Августину потребовалось написать целый большой трактат (один из главных в его творчестве), чтобы, используя все свои знания, всю свою «диалектику» и риторику, попытаться *логически* доказать возможность и истинность бытия *нелогичного* божественного Троиинства. По сути дела, разъяснению и обоснованию только что приведенной мысли Плотина, которая, видимо, была известна Августину, но применительно уже к христианским ипостасям, и посвящен его трактат «О Троице».

Возвращаясь непосредственно к эстетике, отметим, что именно этот антиномический и максимально прекрасный мысленный космос Плотин наделяет истинным бытием. У него, как и вообще в греко-римской античности, красота онтологична (собственно *κόσμος* по-гречески и есть красота, украшение, и не случайно здесь именно этот термин применяет Плотин). Но у автора «Эннеад» красота является не просто свойством бытийствующей субстанции, как во всей античной традиции до него, но относится к самой сущности бытия. Степень причастности бытию у него пропорциональна красоте субстанции: чем она прекраснее, тем — бытийственнее, ближе к истинному и вечному бытию, и обратно. «Тамашняя же потенция, — пишет Плотин, — имеет только бытие, и только бытие в качестве прекрасного. Да и где сущность была бы лишена

бытия в качестве прекрасного? С убылью прекрасного она терпит ущерб и по сущности. Потому-то бытие и вожделенно, что оно тождественно с прекрасным, и потому-то прекрасное и любимо, что оно есть бытие. Зачем разыскивать, что для чего является тут причиной, если тут существует одна природа? Эта вот [чувственная] ложная сущность, конечно, нуждается в прекрасном лжеобразе, приходящем извне, чтобы и оказаться прекрасной и чтобы вообще быть. И она постольку существует, поскольку участвует в красоте, соответственной эйдосу, будучи совершеннее в меру этого приятия. Ибо более принимает форму (эйдос. — В. Б.) та сущность, которая есть собственно прекрасная» (Эн. V 8, 9). В другом месте Плотин прибегает к образному выражению единства и неразрывности бытия и красоты и роли прекрасного в качестве показателя благополучия бытия: «Прекрасное ведь и есть не что иное, как цветущее на бытии», «цветущая на бытии окраска есть красота» (Эн. V 8, 10). Глубинная связь сущностных основ бытия с красотой, гениально прочувствованная греческой античностью, выраженная в ее искусстве и на закате античной культуры четко прописанная Плотиним, сохранится, как мы увидим, и в основании христианской культуры, свидетельствуя о значении эстетического ключа для проникновения в «святая святых» этой культуры, как собственно и человеческой Культуры в целом.

В конце трактата Эн. V 8 Плотин выдвигает бога, как отца всего прекрасного, выше всей иерархии, а «первично прекрасным» обозначает его сына, т.е. Ум. Душа же мира, как получившая красоту от него, отождествляется здесь с Афродитой (Эн. V 8, 13).

Таким образом, у Плотина вырисовывается стройная иерархия красоты, состоящая из трех ступеней. Первая, и высшая, ступень — это *умопостигаемая* красота. Источником ее является Бог (= высшему благу), а главными носителями последовательно выступают Ум и Душа мира, которая, в свою очередь, дает начало следующей ступени красоты — *постигаемой душой* (человека). На этой ступени находится идеальная красота природы, красота души человека и красота добродетелей, наук, искусства. Нижнюю ступень иерархии занимает *чувственно воспринимаемая красота*, к которой Плотин относит реальную красоту мира и красоту произведений искусства. Передача красоты с высших ступеней иерархии на низшие производится с помощью эйдосов, исходящих от Ума, и имеет общую тенденцию к увеличению степени материализации красоты, ее огрублению. На эту иерархию, так или иначе ее переосмысливая, во многом ориентировалась средневековая эстетика и художественная культура.

Другой, не менее значимой проблемой для средневековой, да и христианской в целом эстетики была плотинская концепция восприятия прекрасного. Не останавливаясь на ней подробно, отмечу лишь следующие основные моменты. Путь постижения красоты представлялся Плотину восхождением по иерархической лестнице. Первый шаг на этом пути начинается с «бегства» от чувственно-воспринимаемой красоты «в родное отечество» — на более высокие ступени духовной красоты. На это, полагает Плотин, намекал в «темных выражениях» еще Одиссей, который бежал от Цирцеи и Калипсо, даривших ему усладу

для глаз и чувственные наслаждения. Необходимо, как бы закрыв глаза, пробудить в себе внутреннее духовное зрение, «которое имеется во всех, а пользуются им немногие», и с его помощью приступить к созерцанию более высоких ступеней прекрасного (Эн. I 6, 8). Внутреннее зрение, пробудившись, сразу не в состоянии смотреть на «блестящие предметы», т.е. на высшие ступени прекрасного. Поэтому сначала душа должна научиться видеть прекрасные занятия и прекрасные дела, которые совершаются хорошими людьми. После этого следует «взирать на души тех, кто совершает прекрасные дела. Итак, каким же образом узрел бы ты красоту хорошей души? Обратись к самому себе и посмотри» (Эн. I 6, 9). Этот призыв обратиться внутрь себя, к созерцанию глубин своего внутреннего мира — важное достижение позднего платонизма (начала его мы находим еще у Филона Александрийского) и раннего христианства, которое было подхвачено и активно развито патристической мыслью и средневековой мистикой и философией. Оно оказало существенное влияние и на развитие эстетической мысли, ибо привлекло особое внимание к глубинным движениям в человеческой душе, к процессу эстетического восприятия, эстетического суждения и т. п.

Понятно, что, погрузившись в созерцание своих глубин, далеко не всегда найдешь там красоту — слишком уж удобно это место для сокрытия всего недостойного, порочного, безобразного, что отнюдь не чуждо человеку. Поэтому, подчеркивает Плотин, если не найдешь внутри себя красоты, начинай ее формировать в себе, наподобие скульптора, стремящегося изваять прекрасную статую: «Одно он отсекает, другое полирует, одно сглаживает, другое подчищает, пока не выявит лицо статуи прекрасным. Так и ты: удали лишнее; выпрями то, что криво; очистив темное, сделай его сияющим; и не прекращай обрабатывать свою статую, пока не заблестит перед тобою богоподобная сияющая красота добродетели, пока не узришь мудрость, восседающую в священном чистом [величии]» (Эн. I 6, 9).

Достигнув этой ступени, созерцающий субъект сам становится «истинным светом», «самим зрением», способным к восприятию высшей красоты, ибо, полагает Плотин, акт восприятия возможен только в том случае, если воспринимающий становится «родственным и подобным» объекту восприятия. Никогда глаз наш не увидел бы солнца, если бы не был солнцеподобным, и душа не в состоянии узреть прекрасное, не сделавшись прекрасной. Поэтому всякий, кто желает видеть прекрасное, должен сам прежде стать прекрасным (Эн. I 6, 9), т.е. подготовить свой внутренний мир для восприятия прекрасного. Только после этого возможно окончательное и полное восприятие красоты. Здесь Плотин приходит к тонким психологическим наблюдениям. Он показывает, что процесс восприятия красоты — процесс предельной психической активности субъекта восприятия, когда он, охваченный любовью к объекту, сам приобщается к его красоте, как бы внутренне сливается с ней и созерцает ее внутри себя — «тот, кто созерцает его пронизательно, в самом себе имеет созерцаемое» (Эн. V 8, 10).

Плотин ощущал, что в процессе восприятия прекрасного в душе возникает некий аналог объекта, некий образ, близкий, почти тождественный объекту, который и возбуждает духовное наслаждение. Кро-

ме того, он знал и о другом виде восприятия, нередко предшествующем только что описанному, когда душа переносит на объект восприятия свой собственный образ и созерцает его как принадлежащий объекту. Такое восприятие представлялось Плотину неистинным, но находящимся на пути к истинному (Эн. V 8, 11). Восприятие прекрасного у Плотина во многом отождествлялось с постижением Первопричины, которое также осуществляется на сверхразумных путях, в том числе и эстетических, в акте экстатического озарения. Мудрость богов «высказывается не в суждениях, а в прекрасных образах»⁵¹, а их сущность не подлежит дискурсивному описанию. Поэтому, вероятно, не так уж парадоксален, как это казалось В. Татаркевичу, тот факт, «что этот наиболее абстрактный и трансцендентный из античных философов уделял так много внимания эстетике и сыграл такую важную роль в ее истории»⁵².

С особым интересом относился Плотин к зрительным образам и изобразительным искусствам. А. Грабар⁵³, а вслед за ним и В. Татаркевич показали, что разработанная Плотинем теория изобразительных искусств была реализована не позднеримским, но раннехристианским искусством, т.е. послужила определенным теоретическим фундаментом для европейского средневекового искусства и особенно — византийского. Мы приведем здесь резюме этой теории, данное В. Татаркевичем. Живопись по природе своей не имеет дела с «тем» миром, хотя и может его иметь, если, подобно музыке, сосредоточит свои усилия на ритме и гармонии⁵⁴. Кроме того, она должна придерживаться следующих принципов. Необходимо избегать тех изменений, которые являются, по мнению Плотина, следствиями несовершенства зрения: уменьшения величины и потускнения цветов предметов, находящихся вдали; перспективных деформаций, изменения облика вещей вследствие различия освещения. Следует изображать вещи так, как мы видим их вблизи при всестороннем освещении, изображать их все на первом плане, во всех подробностях и локальными красками. Далее так как материя отождествляется с массой и темнотой, а все духовное есть свет, то живопись, для того чтобы прорвать материальную оболочку и достичь души, должна избегать изображения пространственной глубины и теней. Изображенная поверхность вещи должна излучать сияние, которое и является блеском внутренней формы вещи, т.е. ее красотой⁵⁵. Искусство, отвечавшее этим требованиям, возникло в христианском мире еще до Плотина. Неизвестно, знал ли он о его существовании. Во всяком случае, он лучше и глубже, чем его христианские современники, изложил принципы этого искусства и обосновал их теоретически, исходя из своей эстетической концепции.

Завершая краткий очерк плотиновской теории красоты, подведем некоторые итоги. Плотин в русле своей философии, опираясь на античные традиции и остро ощущая духовную атмосферу своего времени, создал практически новую теорию прекрасного, оказавшую существенное влияние на европейскую средневековую эстетику. Наиболее значимые для последующего развития эстетики положения этой теории могут быть сведены к следующим.

1. Плотин дал определение красоты как наиболее совершенного и полного выражения в материале внутренней формы, эйдоса, идеи вещи или явления.

2. Автор «Эннеад» построил развернутую иерархическую систему прекрасного, нижнюю ступень в которой заняла красота материального мира и произведений искусства.

3. Красота у Плотина неразрывно связана с сущностью и является показателем бытийности ее носителя.

4. Красота впервые в истории эстетической мысли была сознательно связана с искусством. Важнейшую цель искусства Плотин усмотрел в выражении внутренней красоты изображаемой вещи, ее «внутренней формы», идеи, эйдоса.

5. Плотин разработал интересную теорию восприятия красоты, уделяв главное внимание специфическим процессам психики субъекта восприятия.

6. В «Эннеадах» намечена новая теория изобразительного искусства, которая нашла свое отражение в раннехристианском искусстве, а полное воплощение в искусстве Византии.

Примечания

¹ Трубецкой С. Н. Филон и его предшественники // Вопросы философии и психологии. Кн. I. М., 1988. С. 177.

² Подробнее см.: *Daniélou J. Philon d'Alexandrie*. Paris, 1958.

³ См.: *Siegfried C. Philo von Alexandria als Ausleger des Alten Testaments*. Jena, 1875. S. 140-141, а также: *Иваницкий В. Ф.* Филон Александрийский: Жизнь и обзор литературной деятельности. Киев, 1911. С. 511-512. Т. Моммзен писал: «Филон, один из самых знатных и богатых иудеев эпохи Тиберия, фактически относится к своей родной религии не многим иначе, чем Цицерон — к религии римской; однако сам он считал, что не уничтожает ее, но лишь раскрывает ее внутренний смысл» (*Моммзен Т.* История Рима. Т. V. М., 1949. С. 443).

⁴ См.: *Wolfson H. A. The philosophy of the church fathers*. Vol. 1. Cambridge (Mass.). Следует, правда, отметить, что в этой «координатной системе» не всегда можно точно определить параметры того или другого явления христианской философии, ибо Вольфсон в своей предшествующей монографии («*Philo. Foundations of religion philosophy in Judaism, Christianity and Islam*». Vol. 1-2. Cambridge (Mass.), 1947) во многом модернизировал взгляды Филона, пытаясь, по меткому выражению его оппонента К. Бормана, «превратить Филона из эклектика в систематика» (*Bormann K. Die Ideen— und Logoslehre Philos von Alexandrien: Eine Auseinandersetzung mit H. A. Wolfson*. Köln. 1955. S. 5).

⁵ Подробнее о теории познания Филона см. в указанной монографии Г. А. Вольфсона, а также в работах: *Freudenthal M. Die Erkenntnislehre Philos von Alexandria*. Berlin, 1891; *Jonas H. Gnosis und spätantiken Geist*. Bd. II, H. 1. Göttingen, 1954. S. 70-121.

⁶ При цитировании работ Филона дается общепринятое сокращенное латинское название работы, глава и параграф по изданию: *Philonis Alexandrini Opera*. Ed. L. Cohn et P. Wendland. Berolini. 1896-1926. Vol. I-VII.

⁷ De mut. пом. 27. Трансцендентный характер Бога у Филона и вытекающий отсюда агностицизм подчеркивает в своем исследовании Г. Ионас: *Jonas H. Op. cit.* Bd. II, H. I. S. 74-80; 82-83.

⁸ Именно эту сторону филоновской философии, как своеобразнейшую, особо выделял А. Ф. Лосев: «Но тут появилось такое огромное историко-философское явление, как Филон Александрийский, который как раз давал и учение о Первоедином абсолюте, и теорию интимно-личностного восхождения к нему» (*Ло-*

сев А.Ф. История античной эстетики. М., 1979. [Т.5]: Ранний эллинизм. С. 765).

⁹ См.: De opif. mundi 16, 34; De spec. leg. I 171; также: Siegfried C. Op. cit. S. 211-218.

¹⁰ См.: De Deo 5-6 (латинские тексты цит. по изданию: *Philonis Judaei Opera omnia*. Ed. K. Tauchnitz. Lipsiae, 1851-1853. Т. I-VIII); также: Трубецкой С. Н. Указ. соч. С. 150.

¹¹ Bormann K. Op. cit. S. 72.

¹² Учение Филона о Логосе подробнее см. в работах С. Трубецкого, Г. Вольфсона, К. Бормана, Г.-Ф. Вейса (*Weiss H.-F. Untersuchungen zur Kosmologie des hellenistischen und palästinischen Judentums*. Berlin, 1966. S.248-282) и других авторов.

¹³ См.: Siegfried C. Op. cit. S. 247.

¹⁴ См. русский перевод М. М. Елизаровой в издании: Тексты Кумрана. М., 1971. Вып. I. С. 376-385.

¹⁵ Подробнее с указанием соответствующей литературы см.: Бычков В.В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика отцов Церкви. Т.1. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 13-35.

¹⁶ Подробнее о филоновском понимании *фантазии* см.: Freudenthal M. Die Erkenntnislehre Philos von Alexandria. S. 54, 59-61.

¹⁷ Платон только сравнивал процесс познания со зрительным восприятием (см.: Resp.VI 508a-509b).

¹⁸ См.: Freudenthal M. Op. cit. S. 43-49.

¹⁹ De post. Caini 95. Вспомним, что и Платон считал идею блага «несказанно прекрасной» (Resp.VI 508e-509a).

²⁰ О противоречиях, возникших в филоновской концепции творения мира в связи со стремлением к синтезу библейской идеи «творения из ничего» (creatio ex nihilo) и платоновско-стоических идей об устройении неустроенной, безобразной, бесформенной и неупорядоченной вечно существовавшей материи см. подробнее в работе: Weiss H.-F. Op. cit. S. 18-44, 59-74.

²¹ Цит. по: Иваницкий В. Ф. Филон Александрийский. С. 55.

²² См., например, символическое толкование Филоном связи Авраама и Агари, когда «любящий учение ум» познает ее необычайную красоту и входит к ней (De congr. erud. 124-125). Агарь здесь — символ пропедевтических наук, и зачинает она в процессе ее «познания» умом (Авраамом) софиста (Исмаила).

²³ Подробнее см.: Бычков В.В. AESTHETICA PATRUM. Т. 1. С. 24-25.

²⁴ См.: Bultmann R. Op. cit. S. 32-33.

²⁵ См.: Klein F.-N. Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in den hermetischen Schriften. Leiden, 1962. S. 38. Клейн пропускает только душу, как носитель особого света.

²⁶ Ср.: Ibid. S. 59.

²⁷ См. подробнее с указанием библиографии: Klein F.-N. Op. cit. S. 213.

²⁸ По этому поводу еще Т.Моммзен писал: «Общие приемы так называемого аллегорического толкования, посредством которого философы, в особенности стоики, повсюду учтиво выпроваживали туземные языческие религии, были в равной мере применимы и неприменимы как к богам Илиады, так и к Книге Бытия: если под Авраамом Моисей понимал разум, под Сарой — добродетель, под Ноем — справедливость, если четыре райских потока обозначали четыре основные добродетели. — в таком случае самый просвещенный из эллинов мог верить в Тору» (Моммзен Т. Указ. соч. Т. V. С. 442).

²⁹ Как отмечал Э. Шюрер, выдвижение этики на первое место в философии перед логикой и физикой греков является характерной чертой всей иудейско-эллинистической философии, наиболее отчетливо проявившейся у Филона (Schurer E. Op. cit. S. 503).

³⁰ Трубецкой С.Н. Филон и его предшественники. С. 862.

³¹ Иваницкий В.Ф. Филон Александрийский. С. 539.

³² Филон не был открывателем этой формы философского мышления. Все философское наследие Платона, как известно, облечено в полухудожественную форму, хотя и совершенно иного вида и структуры, чем у Филона. При строгой логике платоновского изложения художественный эффект его диалогов только способствует доходчивости формально-логических заключений. У Филона же часть познавательной нагрузки перенесена с понятийного уровня на полухудожественную форму, т.е. на эмоционально-эстетический уровень. Поэтому если диалектические рассуждения Платона могут быть почти без всякого ущерба для них изъяты из художественной формы диалога и изложены на языке формальной логики, то по отношению к филоновской философии такая операция оказывается малоэффективной. Об этом убедительно свидетельствуют и многочисленные попытки современных исследователей рационалистически изложить философскую систему Филона. Она не поддается полной формализации. Отсюда и возможность противоположного понимания многих важнейших положений этой антисистемной системы (см. хотя бы показательную в этом плане полемику по основным понятиям филоновской гносеологии между К. Борманом и Г. Вольфсоном). Филон не дал логически замкнутой мировоззренческой системы. Решение некоторых проблем он перенес на уровень эмоционального переживания, зафиксировав это в полухудожественной форме своего символического комментария. Поэтому-то вне этой формы философия Филона во многом разрушается и не может быть правильно понята.

³³ Действительно, по убеждению Филона, как и его иудейских предшественников и современников, тексты Писания (особенно Пятикнижие Моисея) боговдохновенны и священны. А следовательно, они совершенны во всех отношениях и не содержат ничего случайного и ошибочного. Каждый значок имеет свой смысл. В принципе этот подход типичен для любой традиции религиозной экзегезы, однако в системе филоновского этико-эстетического философствования он играет особую роль.

³⁴ Эти филоновские идеи были близки и многим авторам Мишны, один из которых, Акиба бен Иосиф (I — нач. II в.), построил на них целую толковательную систему. «Он находил всевозможные намеки во всех грамматических особенностях языка Библии, в плеоназмах, в повторениях одного и того же закона, в соединительных и противительных союзах, в указательных местоимениях, в определенном члене, в личных местоимениях при глаголе и в местоименных суффиксах, словом, во всех тех «лишних» словах, частицах и буквах, которые, однако, необходимы во всякой связной речи» (*Переферкович М.* Талмуд, его история и содержание. СПб., 1897. Ч. 1: Мишна. С. 42).

³⁵ См., в частности, семиотический аспект подобного подхода в работе: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.

³⁶ Полный филологический анализ системы филоновского аллегорического комментирования с указанием влияний на него стоической и мирашистской комментаторской традиций был проведен Карлом Зигфридом в работе: *Philo von Alexandria als Ausleger des Alten Testaments.* Jena, 1875. На него мы во многом и опираемся в дальнейшем изложении. Дополнением к этой работе в плане классификации способов комментирования по отдельным работам Филона является филологическое исследование: *Adler M.* Studien zu Philon von Alexandria. Breslau, 1929; а в плане детального анализа филоновской техники аллегорезы — работа: *Christiansen J.* Die Technik der allegorischen Auslegungswissenschaft bei Philo von Alexandria. Tübingen, 1969.

³⁷ См.: *Siegfried C.* Op. cit. S.165.

³⁸ Трактат цитируется в переводе М. М. Елизаровой по указанному выше изданию.

³⁹ См.: *Siegfried C.* Op. cit. S. 165.

⁴⁰ Ibid. S. 166-168.

⁴¹ Подробнее см.: Ibid. S. 168-180.

⁴² Филон постоянно увлекается лингвистическими импровизациями на темы: чем отличается земледелец (γεωργός) от пахаря (ἐργάτης γῆς), пастух (ποιμήν) от скотовода — «кормящего скот» (κτηνοτρόφος), всадник (ἵππεύς) от наездника (ἀναβάτης), царь (βασιλεύς) от тирана (τύραννος) и т.п. (см.: *De agric.*; также: *Siegfried C.* Op. cit. S. 172-173).

⁴³ Трактат Эн. I 6 цитируется с некоторыми уточнениями по переводу, опубликованному В. Ф. Асмусом в издании: *Античные мыслители об искусстве: Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве.* М., 1937. С. 198-205; Эн. V 8 даны в переводе А. Ф. Лосева по изданию: *Памятники мировой эстетической мысли.* М., 1962. Т. I. С. 224-235.

⁴⁴ См.: *Stoic. veter. fragm. Arnim* III 392: «Красота тела — в симметрии частей, в хорошем цвете и физической добротности...» (Ср.: Ibid., III 278; 279; 472). Подобное понимание красоты было вообще характерным практически для всей доплотиновской греко-римской эстетики (см.: *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977. С. 323, 302).

⁴⁵ А. Ф. Лосев поясняет, что под эйдосом у Плотина «нужно понимать образ, или форму (буквально по-гречески «вид»), нематериальной природы, но с ярко выраженной картинной и пластической структурой» (см.: *Памятники мировой эстетической мысли.* Т. I. С. 222).

⁴⁶ Следует отметить, что ни Плотин, ни следовавший по его стопам в этой теме Августин не делали четкого терминологического различия между красотой и прекрасным.

⁴⁷ *Татаркевич В.* Указ. соч. С. 307.

⁴⁸ Там же. С. 301.

⁴⁹ См. подробнее: *Perpeet W.* Ästhetik im Mittelalter. Freiburg; München, 1977. S. 79.

⁵⁰ См.: *Бычков В.В.* Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М., 1977. С. 35-41.

⁵¹ *Татаркевич В.* Указ. соч. С. 306.

⁵² Там же. С. 301. Анализируя теорию искусства Плотина, В. Татаркевич и сам приходит к «снятию» этой «парадоксальности»: «Пребывая в сем наименее совершенном из миров, человек стремится вернуться в мир высший, мир абсолюта, откуда происходит и он. Искусство — один из путей к такому возврату. Творческая природа искусства — отражение абсолютного, творчески совершенного бытия. Поэтому прекрасное и искусство оказались существенным элементом философской системы Плотина» (там же. С. 308).

⁵³ См.: *Grabar A.* Plotin et les origines de l'esthétique médiévale // *Cahiers archéologiques.* Paris, 1945.

⁵⁴ См.: *Татаркевич В.* Указ. соч. С. 307.

⁵⁵ Там же. С. 309.

На переломе культурных традиций

Апологеты

Первых христианских мыслителей II-III вв., сознательно вставших на позиции последовательной борьбы с дохристианской культурой во всех ее основных аспектах и пропаганды, защиты и разработки основных принципов и положений христианской религии и культуры в целом, называют в науке апологетами¹. В своих ярких, пламенных трактатах, часто носивших профетически-манифестарный характер, они подвели итог античной культуре и провозгласили наступление принципиально новой эры в человеческой истории — эры Нового Завета, нового союза Бога с людьми, христианской эры. Они жили еще в античной культуре, были ее полноценными представителями, застали ее закат во всей яркости его декадансных изощрений и извращений и выступили яростными критиками и ниспровергателями этой культуры. Новая духовно-нравственная позиция позволила апологетам особенно остро и болезненно реагировать на негативные стороны уходящей культуры, часто гипертрофируя их в своем восприятии, и в полемике с ней начать формировать и обосновывать многие основополагающие установки и принципы новой культуры. В данной работе особое внимание я сосредоточиваю на эстетической сфере, которая к тому же до сих пор еще менее всего изучена наукой.

Эстетика отрицания

Наиболее резкой критике раннехристианские мыслители подвергали античные изобразительные искусства, усматривая в них один из главных источников языческих культов. В основе своей эти искусства были связаны с мифологией, т. е. изображали прежде всего античных богов и их деяния, а также древних героев. Особое распространение имели культовые статуи богов. Они помещались в храмах, перед ними, на площадях и улицах городов; почитались священными, перед ними совершались жертвоприношения. В активной борьбе с языческими религиозными «предрасудками», с языческим многобожием и антропоморфизмом первые христиане пришли к выводу, что изобразительные искусства более других способствовали утверждению культа античных богов, и поэтому активно выступили против них. В изображениях бо-

гов христианство вслед за древнееврейской религией усмотрело прежде всего идолов, ложных богов, и объявило им войну, в процессе которой выявились и многие эстетические представления защитников новой культуры.

В своей критике античных культовых изображений апологеты опирались на авторитет Библии, наиболее часто обращаясь к следующим библейским изречениям:

«Идолы язычников — серебро и золото, дело рук человеческих. Есть у них уста, но не говорят; есть у них глаза, но не видят; есть у них уши, но не слышат, и нет дыхания в устах их. Подобны им будут делающие их и всякий, кто надеется на них» (Пс 134, 15-18).

«Ибо все боги народов — идолы, а Господь небеса сотворил» (Пс 96, 5).

«Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им» (Исх 20, 4-5).

«Не делайте предо мною богов серебряных или богов золотых, не делайте себе» (Исх 20, 23).

«Ибо уставы народов — пустота: вырубает дерево в лесу, обделывают его руками плотника при помощи топора, покрывают серебром и золотом, прикрепляют гвоздями и молотом, чтобы не шаталось. Они — как обточенный столп, и не говорят; их носят, потому что ходить не могут. Не бойтесь их, ибо они не могут причинить зла, но и добра делать не в силах... Все до одного они бессмысленны и глупы; пустое учение — это дерево. Разбитое в листы серебро привезено из Фарсиса, золото — из Уфаза: дело художника и рук плавильщика; одежда на них — гиацинт и пурпур: все это — дело людей искусных» (Иер 10, 3-9).

«Высыпают золото из кошелька, и весят серебро на весах, и нанимают серебряника, чтобы он сделал из него бога; кланяются ему и повергаются перед ним. Поднимают его на плечи, несут его и ставят его на свое место; он стоит, с места своего не двигается; кричат к нему, он не отвечает, не спасает от беды. Вспомните это, и покажите себя мужами; примите это, отступники, к сердцу; Вспомните прежде бывшее, от начала века, ибо Я Бог, и нет иного Бога, и нет подобного Мне» (Ис 46, 6-9).

«Безумствует всякий человек в своем знании, срамит себя всякий плавильщик истуканом своим; ибо истукан его есть ложь, и нет в нем духа. Это совершенная пустота, дело заблуждения» (Иер 51, 17-18).

Всем, поклоняющимся изображениям и идолам, и Ветхий и Новый Заветы грозят страшными карами, часто изображая их в экспрессивной поэтической форме:

«И третий Ангел последовал за ними, говоря громким голосом: кто поклоняется зверю и образу его, и принимает начертание на чело свое или на руку свою; тот будет пить вино ярости Божией, вино цельное, приготовленное в чаше гнева Его, и будет мучим в огне и сере пред святыми Ангелами и пред Агнцем; и дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его, и принимающие начертание имени его» (Апокал 14, 9-11).

Имея длительную ветхозаветную традицию борьбы с идолопоклонством и изображениями вообще, ранние христиане с большим воодушевлением выступают против все еще живого и действенного античного искусства. Особенно активными в этом плане были Тертуллиан (ок. 155 — после 220) и Татиан Сириец (II в.). Посвятив критике идолопоклонства специальный трактат, Тертуллиан стремится показать, что «творцы статуй, образов и всяческого рода изображений» действуют по указке дьявола, а «основой идолопоклонства является всякое искусство (*ars omnis*), создающее каким-либо образом идолов». Искусство скульптора, живописца, швеи, гравера, направленное на создание изображений, служит, по мнению Тертуллиана, идолопоклонству и всячески им порицается (*De idol.* 3)². Более того, усматривая, что само слово «идол» восходит к древнегреческому εἶδος, которое он переводит как *forma*, и, соответственно, εἰδωλον — как уменьшительное, образовавшееся так же, как *formula* в латинском от *forma*, он полагает, что и «всякую форму или «формулу» необходимо считать идолом» (*ibid.*).

Татиан видел в Риме и других городах империи статуи известных «блудниц», названные именами богинь, статуи «недостойных людей», типа Эзопа и Сапфо, изображения непристойных мифологических персонажей³. Все они, по мнению строгого ревнителя новой культуры, служат растлению нравов и должны быть истреблены (*Adv. gr.* 33-35). Его фанатичный призыв: «Уничтожайте памятники нечестия»⁴, — на столетия стал знаменем воинствующих представителей раннехристианской Церкви в их кампаниях по уничтожению памятников античного искусства.

С именами Тертуллиана, Татиана и других апологетов (греческих и латинских) тесно связан первый этап христианского иконоборчества⁵. Выступая против изображения античных богов, апологеты даже в мыслях не допускали возможности культового изображения своего Бога.

Трезвый, хотя и не беспристрастный подход со стороны ко всем явлениям античной культуры позволил апологетам сделать интересные наблюдения в области изобразительного искусства. В статуях античных богов они не видели ничего священного. По материалу они родственны различным бытовым сосудам и домашней утвари. Своими формами и своей мнимой святостью они обязаны художникам. На веществе, часто использовавшемся до этого в нечистых сосудах, художники с помощью своего искусства запечатлевают очертания (τὸ σῆμα) богов⁶. При этом мастера обращаются со статуями богов во время их изготовления не очень-то почтительно, так же как и с любым другим строительным материалом. Да и сами статуи, будучи освящены и водружены на почетные места, засиживаются насекомыми и птицами, пауки оплетают их паутиной, в них поселяются мыши. Будь они священные, разве могло бы все это свершаться безнаказанно?⁷

Развенчивая миф о божественности статуй богов, Афинагор, опираясь на античные легенды и истории (в частности, на Плиния Старшего), стремится изложить «реальную историю» изобретения пластических искусств. Некий Саврий Самосский положил начало «теневого живописи» (σκιαγραφία), нарисовав тень лошади⁸. Кратон Сикионский изобрел живопись (γραφική), изобразив на выбеленной доске тени мужчин и женщины. Девушка из Коринфа и ее отец стоят у начала короп-

ластики (искусства статуэток). Девушка изобразила на стене тень своего спящего возлюбленного. Ее отец-горшечник, обрадованный полным сходством, вырезал изображение из стены и обложил его глиной. Жившие позже Дедал и Феодор Милетский добавили к этому изготовление большой объемной скульптуры. Вообще, полагает Афинагор, изображения и статуи богов появились недавно, так что известны имена художников, изготовивших их впервые. Статуи Артемиды Эфесской и Афины сделал ученик Дедала Ендий; Аполлона Пифийского создали Феодор и Телекл; Аполлон Делосский и Артемиды — творения Идектея и Ангеллиона; Гера Самосская и Аргивская — дело рук Смилиды; Афродита Книдская в виде гетеры — произведение Праксителя, а остальные статуи богов вышли из-под резца Фидия. Короче говоря, подводит итог своему «искусствоведческому» экскурсу Афинагор, нет ни одной из статуй, которая не получила бы свое бытие от человека. Следовательно, они не боги, но «земля, камни, вещество и тонкое искусство (περίερως τέχνη)» (Leg. 17). Смешным кажется Феофилу Антиохийскому, что скульпторы и живописцы, изготавливая богов, обращаются с ними как с обычными материалами, но, увидев произведения рук своих в храме или в каком-либо доме, поклоняются им, приносят жертвы, забыв, что эти боги остались тем же, чем были в их руках, — камнем, медью, деревом или другим каким веществом (Ad Aut. II, 2).

В полемике с язычниками, стремясь показать, что крест как форма является структурной основой многих творений природы и предметов обихода, Тертуллиан дает интересное описание процесса создания статуй.

Любому скульптурному изображению предшествует макет, сделанный из глины. Прежде всего ваятель ставит деревянный каркас («в форме креста, — подчеркивает Тертуллиан, — так как тело наше имеет скрытую форму креста», что ясно видно, когда человек стоит с распростертыми руками). На этот каркас накладывается глина, выявляя внешнюю форму статуи. Затем полученное изображение претворяется в мраморе или переносится на медь, серебро или любой другой материал (Ad nat. 12).

Конечно, не скрытая внутри античных статуй форма креста, но, против, их антропоморфизм (как и самих античных богов) не позволяет апологетам поклоняться им. Тертуллиан усматривает оскорбление богам, если они, конечно, существуют, в изображении их в тех же формах, что и умерших людей (10). Христианская идея трансцендентности Бога лежит в основе негативного отношения апологетов к изображениям, отсутствия у них интереса к пластической форме. Эстетическое кредо раннего христианства Тертуллиан лаконично выразил в духе христианской парадоксии: «Для нас не имеет значения, какова форма, ибо мы почитаем бесформенные изображения» (*deformia simulacra*) (14). Эта формула, имевшая скорее богословский (Тертуллиан хотел сказать, что христиане почитают Бога, вообще не имеющего внешней формы), чем эстетический характер, во многом отразила тенденцию развития раннехристианского эстетического сознания — от изоморфных изображений к условным и символическим⁹.

Высокая духовность христианского учения представляется апологетам несовместимой с античным эстетизмом, античным «пластическим»

мышлением. Именно в этом плане понимал Климент Александрийский Моисеев запрет изображений, которому «подражал и Пифагор»: «Запрет весьма мудрый. Законодатель хотел возвысить наши умы в области созерцательные, а не останавливать их на материи. Неверно, что величие Божие потеряет в своем блеске, если Божество не будет представлено обыденным искусством; напротив, поклоняться существу бестелесному, доступному лишь духовному зрению, изображая его в чувственной форме, значит только унижать его. Так думали и умнейшие из египетских жрецов» (Str. V 28, 4-5)¹⁰. Эти идеи стали аксиомой для патристической эстетики, ориентируя ее от миметического образа к условному. Они вдохновляли не только иконоборцев, но и иконопочитателей, которые старались оправдать изображения не вопреки им, но наряду с ними и даже в подтверждение их.

Не столько само искусство, сколько его творцы вызывали недовольство апологетов. Весь свой гнев, все свое негодование в борьбе с идолопоклонством Тертуллиан направляет против художников, ибо в них видит и одну из главных причин идолопоклонства, и главных идолопоклонников.

Порицая художника как автора «ложных богов» и виновника идолопоклонства, Тертуллиан ни в коей мере не пытается принизить его значение как искусного мастера. Напротив, он с большим уважением относится к труду художника, обладающего творческим духом, высоким разумом, чувствующей душой, талантом (*ingenium*). Труд его достоин уважения и славы, ибо и слава античных богов, считает Тертуллиан, идет от славы выдающихся произведений искусства, но труд этот направлен не в то русло. Художники должны отказаться от изготовления идолов и направить свои усилия в сферу, сказали бы мы теперь, прикладного искусства и ремесла. Ведь помимо создания идолов, к примеру, «штукатур, — пишет Тертуллиан, — умеет и ремонтировать стены, и возводить кровли, и белить цистерны, и вывести киматий [на колонне], и создать множество других помимо изображений украшений для стен. Знают и живописец, и мастер по мрамору, и плавильщик, и любой чеканщик свои скрытые возможности, и притом менее трудоемкие. Тому, кто рисует изображения, не легче ли вывести абак [под капителью]? Тому, кто вырезает из липы Марса, не проще ли сделать шкаф? Нет ни одного искусства, которое не являлось бы матерью или родственником другого искусства, нет ни одного, свободного от других. Всех же искусств столько, сколько желаний у человека». Любому художнику поэтому легче и выгоднее заниматься бытовыми ремеслами, чем изготовлением культовых изображений (*De idol.* 8).

Помимо сугубо идеологической борьбы с идолопоклонством, как основой чуждой уже религии, в этом стремлении переключить внимание художника из сферы практически «чистого» искусства (изобразительного прежде всего) в область полезного ремесла отразилась и борьба древнееврейского и отчасти римского (здесь они во многом едины) утилитаризма с традициями греческого панэстетизма. Изображения, прежде всего статуи, по мнению ранних христиан, особенно вредны тем, что в них поселяются демоны, которым и поклоняются идолопоклонники. Это еще более усугубляет положение художников, ибо они

готовят жилища для демонов, слуг дьявола. Мнение это было общим у всех раннехристианских писателей¹¹. Киприан считал, что эти духи, или демоны, вдохновляли сердца языческих прорицателей, а иногда и творили мелкие чудеса (Quod idol. 3). Главная забота демонов, по мнению христиан, состоит в отвлечении людей от истинного Бога.

Стремление доказать, что в искусстве нет ничего священного, что оно лишь дело рук искусного мастера, заставляет апологетов внимательнее всмотреться в этот род человеческой деятельности и попытаться выявить некоторые его особенности и закономерности.

Климент Александрийский хорошо знал греческое искусство и неоднократно в своих работах писал о нем. Он полностью придерживался мысли Филона и ранних апологетов об отсутствии всякой святости и божественности в произведениях искусства. «Как бы ни было искусство совершенно, — читаем мы у него, — оно всегда остается только ремеслом, и произведения искусства не могут быть священными или божественными» (Str. VII 28, 4). Но Климент не останавливается на этой констатации, он стремится понять, почему произведения искусства отождествляются с богами и почему им поклоняются. Конечно, не сама материя явилась предметом поклонения. «Прекрасен паросский камень, но это еще не Посейдон; прекрасна слоновая кость, но она еще не Олимпиец. Материя всегда нуждается в художественной обработке» (Protg. 56, 5). Не материя, даже богатая, привела к почитанию статуй, а их художественный образ (τὸ σχῆμα), приданный материи искусством (56, 6). При этом Климент имеет в виду иллюзионистическое искусство, произведения которого были настолько «жизненны», что многие принимали их за действительность, и выступает против этого искусства. Со ссылкой на Филостефана и Посидиппа он рассказывает о двух случаях, когда юноши влюблялись в статуи обнаженной Афродиты, обнимали, ласкали их и стремились к соитию с ними. «Искусство, — заключает Климент, — до такой степени сильно вводит в заблуждение людей влюбляющихся [в его произведения], что низвергает их на дно пропасти. Оно действует возбуждающе, но не может ввести в обман людей разумных, живущих по [законам] разума; ибо только дикие голуби, [обманутые] иллюзорным подобием (δι' ὁμοιότητά σκιαγραφία), слетаются к живописным изображениям голубок, да кони ржут, [видя] прекрасно (καλῶς) нарисованных лошадей» (57, 3-4)¹². Подобным же образом люди неразумные и изображения других богов принимают за них самих, что и немудрено, так как эти изображения выполнены в таком же плане, ибо древнегреческие скульпторы, подчеркивает Климент, при изготовлении статуй богов использовали натуру. Так, Фидию при его работе над Зевсом Олимпийским натурой служил его помощник Калос, Пракситель ваял Афродиту со своей любовницы Краты, гетера Фрина служила не одному живописцу натурой для Афродиты, а многие статуи Гермеса ваяли с Алкивиада (53, 4-6). Эти сведения Климента, может быть, и неточны, но они важны для истории культуры и эстетики как одно из ранних описаний работы древнегреческих художников с натуры, приводящей к иллюзионизму (ὁμοιότητά) изображения, что способствовало отождествлению произведения с архетипом. Таким образом, одну из главных причин поклонения древних греков произведениям

искусства Климент усматривал в его иллюзорной подражательности. Этот важный вывод Климента сыграл видную роль в развитии эстетических, а позже и атеистических идей в европейской культуре.

Утилитаристски истолковывая природу искусства, Климент не отрицает его вообще, но призывает не принимать его произведений за действительность: «Пусть прославляется искусство, но да не вводит оно человека в заблуждение, будто бы оно само является истиной» (57, 6). Произведение искусства — только неодушевленный образ действительности, и поэтому любое живое существо, даже такое, как крот или землеройка, достойны большего почитания, чем статуи. «Мы же поклоняемся не чувственной статуе (ἄγαλμα) из чувственной материи, а духовному образу (ἄγαλμα), которым является единый и сущий Бог» (51, 6). Это по содержанию чисто христианское высказывание скрывает в себе противоречие, характерное вообще для мыслителей апологетического периода. Отказываясь от культа пластики, Климент находится тем не менее в плену «пластического» мышления. «Духовный образ» у него дословно — «духовная статуя» (νοητὸν τὸ ἄγαλμα ... ἐστὶ), т. е. образ трансцендентного Бога мыслится им все-таки пластически, — хотя и духовная, но все же «статуя» (ἄγαλμα).

Климент Александрийский, лучше других апологетов чувствовавший искусство, высоко оценивал значение «теории искусства» (τὸ τέχνης θεωρημα) для художественной практики, ибо, по его мнению, основные «принципы создания художественных произведений содержатся в теории искусства» (Str. VI 160, 1). Поэтому он часто затрагивает теоретические проблемы художественной практики, считая, видимо, своим прямым долгом оказать влияние на «правила» (θεωρημα) искусства. Следовательно, уже на рубеже II-III вв. в только что складывающейся христианской культуре уже начинает формироваться идея необходимости регламентации художественной деятельности.

Вслед за Климентом и Арнобий, опираясь на античных историков, повторяет, что знаменитая гетера Фрина Феспийская в своей красоте и привлекательности служила моделью для всех пользующихся известностью статуй Венеры как в греческих городах, так и везде, куда проникала любовь к подобного рода изображениям. Все художники того времени, достигшие первенства «в точной передаче сходства», с усердием состязались в перенесении черт лица гетеры на статуи Венеры. Они воодушевлялись не тем, чтобы возвысить богиню, но тем, чтобы как можно точнее изобразить Фрину под видом Венеры. И жертвы теперь, возмущается Арнобий, приносят не богине, но известнейшей блуднице (Adv. nat. VI 13). Так же и Фидий ваял Юпитера Олимпийского со своего помощника и любовника Пульхра (у Климента Александрийского он фигурирует под именем Калос; Арнобий почему-то дает латинский вариант имени). Шалость и ребячество усматривает Арнобий в том, что художники делают эти статуи объектом поклонения. Они забавляются при их изготовлении, сооружая памятники своим собственным страстям и вожделениям (VI 13).

В отношении изобразительного искусства некоторые апологеты (возможно, вполне сознательно) игнорировали его художественную значимость, подходя к нему лишь с узоутилитаристских религиозных позиций. Стремясь показать, что в статуях нет ничего достойного почита-

ния, Арнобий убеждает своих читателей, что придание материалу формы (человеческой, в частности) не наделяет его никакими новыми свойствами. Медь или мрамор остаются тем, чем они были, и в скульптуре. Более того, статуи весьма неприглядны изнутри — с массой соединительных скоб, крюков и т. п. крепежной арматуры. Они разрушаются со временем, в них находят приют мелкие животные, птицы, насекомые, пачкая их своими нечистотами. Даже птицы знают, что в статуях нет ничего достойного; Арнобий советует и людям учиться у птиц (VI 15-17).

Арнобий отвергает мысль язычников о том, что в скульптурах обитают боги, которым они и поклоняются. Опираясь на античную логику, он знает, что античному сознанию нелегко представить (а значит, этого и нет) одного бога, обитающим сразу во множестве статуй. «Отдельное и единое по природе не может быть многим с сохранением своего единства и целостности, и это тем более невозможно, если боги имеют, как показывают ваши верования, человеческие формы» (VI 19).

Далее, если боги обитают в статуях, то почему они не охраняют свои жилища, резонно спрашивает Арнобий. Почему Юпитер терпел, когда сицилийский тиран Дионисий Младший, насмехаясь, снял с его статуи золотую одежду, а статую Эскулапа лишил бороды. Царь кипрский Пигмалион полюбил как женщину статую Венеры, с древних времен почитавшуюся священной. Он клал ее на ложе, целовал, обнимал и предавался соитию с ней. То же самое нередко совершали и пылкие юноши со статуями Венеры. Где была в эти моменты богиня, спрашивает Арнобий. Правда, возможно, ей нравилось это, но почему боги не спасают свои статуи от пожаров, грабителей, оскорбителей? (VI 21-23).

В полемике с античностью апологеты часто, видимо вполне сознательно, упрощали представления своих противников по культуре, приписывая взгляды наиболее отсталых слоев греко-римского населения античной культуре в целом. Далеко не все из греков и римлян, поклоняясь статуям, считали, что в них обитают сами боги. Пигмалион, по античной легенде, полюбил не городскую святыню, но статую, созданную им самим, и вступил с ней в общение только после того, как Венера оживила ее¹³. Таким образом, апологеты упрощали многие мифы, сказания и представления античности. Для их философии характерно все что угодно, только не объективизм. Насущные задачи борьбы со старой идеологией подсказали им и один из наиболее действенных и простых способов этой борьбы — упрощение и вульгаризацию отдельных черт критикуемой культуры. При этом далеко не всегда этот прием использовался сознательно. Часто, особенно когда они брали тот или иной факт не из источника, но у своих коллег-апологетов, они и сами верили, что древние понимали дело именно так, как это представлялось христианам. Раннее христианство дает нам первый образец ярко выраженной воинствующей философии культуры. В последующие века, когда борьба с античностью станет не столь актуальной, болезнь упрощенческого критиканства уступит место более академичному подходу к осмыслению и охране античного наследия, но уже как *наследия*, а не живой культуры. Апологетам же приходилось еще сталкиваться с живой античностью, во многом жить ею и терпеть от нее, что и объясняет их воинственный пыл и настрой.

Лактанций в суждениях об изображениях практически повторяет все сказанное апологетами до него. При этом он делает акцент на том, что античные боги, т. е. статуи, всем своим бытием, формой, красотой, совершенством обязаны своему творцу — человеку. Поэтому художник, создавший их, достоин значительно большего уважения, чем сами эти боги (статуи)¹⁴. Между тем в Риме никто не смотрит на художника как на искусного умельца. Что может более противоречить здравому смыслу, удивляется Лактанций, чем почитание статуи и презрение к мастеру, ее сделавшему (Div. inst. II 14-15).

Перенесение внимания с произведения искусства на его создателя — человека — новая специфическая черта раннехристианской эстетики, следствием только что осознанного раннехристианского гуманизма. Статуя — всего лишь изображение человека, а ее создатель, художник — образ Бога, поэтому «неправильно и несообразно, что образ Божий (simulacrum dei) почитает образ человека» (II 17, 6). Для апологетов человек значительно выше любого дела рук его, в том числе и произведений искусства. Так полагало раннее христианство, не знавшее еще сакральных христианских изображений. Средневековая эстетика, как мы увидим, скорректирует это, ставшее к тому времени неактуальным, положение.

В своем противопоставлении человека (как творения божественного Художника) произведению искусства (как результату человеческой деятельности)¹⁵ апологеты исходили из тех же критериев миметического искусства, на которых базировалась и эллинистическая эстетика. Единственную функцию античного изобразительного искусства они видели в иллюзорном, зеркальном изображении действительности, более того — в полной копии действительности.

Истина искусства для Лактанция сливается с истиной действительности. «Что близкого к истине есть в скульптуре, — вопрошает он, — когда высшее и превосходящее искусство может лишь представить (imitari) не что иное, как только тень и отдаленный эскиз (набросок) тела? Может ли человеческое мастерство дать своим произведениям какое-либо движение или чувство?» (De ira Dei 10, 26). Уже Августин резко отступит от этой эстетической позиции своих предшественников, дав точное разграничение истины в искусстве и в действительности¹⁶, и только досужие искатели новых путей и форм в искусстве XX в. не мудрствуя лукаво парадоксально реализуют эту тайную мечту многих художников и теоретиков поздней античности в том направлении, которое в современном искусстве именуется боди-артом.

Не красного слова ради упомянули мы здесь это направление современного искусства. Его создатели вольно или невольно по-своему воплотили одно из важных положений раннехристианской эстетики, понимавшей человеческое тело как произведение божественного художника и противопоставлявшей его (живое тело) в качестве художественного идеала любым произведениям искусства, созданным человеком. Идея мира как результата художественной деятельности Бога-Творца и борьба с богатством и роскошью, губящими душу человека, лежали в основе этого эстетического идеала ранних христиан.

Сложным и противоречивым было отношение ранних христиан к

искусству слова, к поэзии и красноречию. Как известно, в Римской империи красноречию уделялось огромное внимание. Риторы, они же адвокаты, пользовались уважением во всех частях империи, риторские школы процветали. Не случайно поэтому, что почти все латинские апологеты и первые отцы Церкви были риторам или учителями красноречия до принятия христианства. Не случайно и то, что, приняв христианство, апологеты осудили свою мирскую профессию. И не потому, что она напоминала им об их языческом прошлом. Они осознали, что ее сущность, и именно *эстетическая* сущность, противоречит простоте и безыскусности христианской доктрины. Будучи профессиональными риторам, апологеты хорошо знали, что сила красноречия может проявляться не только в деле защиты истины, но и оправдания лжи и обмана — в последнем позднеантичные риторы явно преуспевали.

Искусство красноречия во времена апологетов (II–III вв.) во многом утратило свое практическое значение, превратилось в «чистое искусство», а подчас — в поверхностное эстетство. Ораторов мало интересовала теперь истина. Они соревновались друг с другом в красноречии на самые отвлеченные, часто заданные слушателями темы. Главной задачей оратора становится завоевание успеха у слушателей, которым больше импонировало не содержание речи, но сама эстетическая обработка темы¹⁷. При этом большое значение приобретали жесты оратора, его интонация, мимика и даже одежда. Ораторы часто превращались в актеров. Многие из них вели кочующую жизнь, гастролируя по всей империи. Некоторые зарабатывали своими речами и преподаванием огромные состояния и позволяли себе щеголять царской роскошью. Так, основатель риторской школы в Смирне Полемон выезжал не иначе, как на роскошной колеснице в сопровождении большого количества слуг, лошадей, собак (см.: Philost. Vita sophist. II 25). Одни ораторы выступали перед зрителями в роскошных одеждах, другие, напротив, в грязных отрепьях. «Красноречие сделалось театральным представлением... оратор принимал костюм, соответствовавший его роли, и красотой своей одежды или ужасом своих лохмотьев, приторностью голоса или грубостью произношения разом овладевал всеми глазами и ушами, чтобы вернее получить то, чего он всего более искал, а именно рукоплесканий»¹⁸. К подобного рода красноречию с неприязнью относились не только апологеты, но и многие представители поздней античности.

С другой стороны, ораторское искусство, пафос устного слова, декламации, риторский эстетизм — явления, характерные для греко-римской культуры. На Ближнем Востоке мудрец всегда — «книжник» и писец¹⁹; поэтому новая культура, сознательно ориентировавшаяся на древнюю мудрость Востока, принявшая *Писание* в качестве божественного законодательного документа, должна была критически отнестись к *устной* художественно организованной речи. Только позже христиане сумели по достоинству оценить и значение красноречия, но уже наполненного новым содержанием для пропаганды их идеологии. Уже IV в. на греческой почве даст великолепные образцы христианского красноречия (речи и проповеди Иоанна Златоуста, Григория Назианзина, Василия Великого), а несколько позже у Августина мы находим развитое и аргументированное учение о христианском красноречии — фактичес-

ки христианскую риторику. Однако новому осмыслению этого искусства должен был предшествовать естественный этап отрицания его, как важного компонента старой культуры.

Минуций Феликс, чтобы снизить эффект обвинительной речи Цецилия против христиан, после ее окончания замечает: «...большой частью в зависимости от таланта спорящих, от силы красноречия меняется положение самой ясной истины. Это случается, как известно, из-за легкомыслия слушающих, которые отвлекаются красотой слов от сути вещей и без рассуждения соглашаются со всем сказанным; они не отличают ложное от правильного, не зная, что и в невероятном бывает истина, и в истиноподобном — ложь» (Octav. 14, 3-4). Именно гносеологические соображения заставляли ранних апологетов с неодобрением относиться к красноречию, употреблявшемуся часто в тот период против христиан и их учения; они хорошо знали силу эстетического воздействия искусно построенной речи.

Татиан отрекается от красноречия, хотя замечает, что и он некогда славился в нем, но ведь античные ораторы извратили суть этого искусства. «Красноречие, — обвиняет их Татиан, — вы употребляете на ложь и клевету; вы продаете за деньги свободу вашего слова и часто представляете справедливым то, что в иное время считали недобрым» (Adv. gr. 1). На этой же позиции стоял и Феофил Антиохийский, полагая, что изысканные выражения доставляют удовольствие только людям с испорченным умом. «Любитель же истины не обращает внимания на цветистые речи, но исследует [самое] дело речи, что и каково оно» (Ad. Aut. 1).

В споре, указывал Минуций Феликс, истина обычно бывает достаточно темной, а искусная речь принимает часто вид основательного доказательства. Поэтому, считает он, необходимо все тщательно взвесить, «чтобы хотя и похвалить искусные хитросплетения [словес], но избрать, одобрить и принять то, что является истинно верным» (Octav. 14, 7). Выявлению же истины больше способствует безыскусная речь, ибо доказательство не скрыто в ней под покровом красивых фигур, а представлено в своей естественной форме, вытекающей из самой истины (16, 6). Более того, и здесь раннее христианство, может быть еще неосознанно, начинает использовать риторику в своих целях, ритор Арнобий направляет все свое *красноречие* на то, чтобы доказать преимущества грубого и безыскусного языка христианских текстов перед изысканной речью языческих ораторов и философов. Риторскому эстетизму позднеантичной культуры он, не без помощи этого эстетизма, противопоставляет раннехристианский религиозный утилитаризм. Здесь необходимо предоставить слово самому Арнобию, дающему прекрасные образцы того, как новая культура боролась со старой, используя ее же оружие. «Ваши писания, говорят [нам], усеяны варваризмами, солечизмами и обезображены грубыми погрешностями, — начинает Арнобий с популярного в то время упрека христианству, — этот укор совершенно детский и свойствен ограниченному уму. Если бы мы допустили правильность этого [упрека], то должны были бы изъять из нашего употребления некоторые виды плодов, как рождающиеся вместе с шипами и другими отбросами, которые не могут служить пищей для нас и, однако, не мешают нам пользоваться тем, что составляет их основу и

что определено природой служить нам на пользу. Ибо что мешает, спрашиваю я, и какие трудности возникают для понимания, когда что-либо излагается гладко или шероховато и грубо, и если произносится с повышением то, что следует произносить протяжно? И каким образом становится менее верным сказанное, если встречаются погрешности в числе, падеже, предлоге, причастии, союзе? Этот блеск языка и правильное построение речи пусть соблюдаются на ораторских кафедрах, в процессах, на форуме, в судах и пусть предоставляются особенно тем, кто, ища заманчивых удовольствий, все свое старание направляет на красоту слов. Когда речь идет о предметах, далеких от хвастовства, то необходимо обращать внимание на то, что говорится, а не на то, с какой красотой говорится, и не на то, что ласкает слух, а на то, какую пользу приносит это слушателям; тем более, как мы знаем, некоторые философы также не только пренебрегали отделкой языка, но даже, имея возможность говорить изящнее и с большей полнотою, нарочито пользовались обыденной простой речью, чтобы не нарушать строгости [рассуждений] и не тщеславиться пустым софистическим блеском. Ибо искать в делах серьезных удовольствия и, имея дело с больными, ласкать их слух приятными словами вместо врачевания их ран лекарствами, дело по меньшей мере легкомысленное» (Adv. nat. I 59).

Раннее христианство, осознавшее себя целителем человечества, стремилось лечить его, забыв на первых порах древнюю медицинскую истину о том, что горькое лекарство должно быть подслащено медом. Поздний Рим слишком увлекся «сладостями», чтобы помнить об истине. Поэтому апологеты и вынуждены были выступить против этого опасного увлечения, т. е. против чрезмерной эстетизации культуры. Не избежало оно при этом, естественно, и логических крайностей.

Отстаивая право первохристианских писателей даже на грамматические ошибки, Арнобий впадает в лингвистический релятивизм, заявляя, что, собственно, никакая речь по природе не бывает правильной или неправильной. Все грамматические правила, считает он, установлены людьми, т. е. условны и не являются обязательными нормами. Многие уважаемые римские писатели нередко нарушали эти правила (I 59). Однако уже ученик Арнобия Лактанций сознательно отказывается от эстетического аскетизма своего учителя и стремится не только использовать красноречие для обоснования христианских идей, но и подчеркивает его важность, утверждая, что «блеск и изящество речи украшают и в известной мере способствуют сохранению ее (истины. — В.Б.), ибо внешне богатая и сияющая красотой речь сильнее запечатлевается в умах» (Div. inst. I 1, 10). Истина может скорее понравиться, будучи украшенной изящными фигурами речи (I 1, 2); необходимо подсластить медом чашу небесной премудрости, чтобы из нее можно было пить, не досадуя на горечь лекарства (V 1, 14). Лактанций уже ясно видит, как можно использовать эстетический опыт античности для утверждения новых культурных ценностей, и сознает необходимость такого использования. В среде ранних христианских мыслителей начинает укрепляться идея преемственности традиций даже в культурах, сильно отличающихся по своим основным параметрам.

С тех же двойственных позиций, что и красноречие, оценивают апо-

логеты поэзию, проявляя серьезный интерес к этому виду искусства слова и высказывая иногда значимые для истории культуры суждения.

Так, Тертуллиан обращает внимание на тот факт, что в позднеантичной и особенно латинской литературе распространенным жанром являются центоны — произведения, собранные из стихов других авторов наподобие мозаик или коллажей. Тертуллиан приводит в качестве примера Гозидия Гета, «высосавшего» из Вергилия всю свою трагедию «Медея», и одного из своих родственников, построившего из стихов того же Вергилия целый ряд своих сочинений, в том числе и «Картину Кебета» («*Pinacem Sebetis*») ²⁰. Широко были распространены и гомеро-центоны. Библейская литература, подчеркивает Тертуллиан, еще более богата материалом, чем Гомер, для подобного рода творчества, к чему и прибегают еретики (*De praes. haer.* 39).

Арнобий считал, что поэтическое описание деяний античных богов доставляет удовольствие язычникам, поэтому они и стараются всячески защитить поэзию, утверждая, что ее образы основаны на принципе аллегорического описания природных явлений и закономерностей, известных из естественных наук. Сам он, видимо в полемических целях, воспринимал гомеровские и другие поэтические сказания буквально и не устал возмущаться «безнравственностью», красочно описанной в них (*Adv. nat.* IV 33-34).

Не менее критично относились к античной поэзии и греческие апологеты. Татиан негодовал по поводу того, что античная поэзия служит только для изображения сражений, любовных походов богов и тем самым — для «растления души» (*Adv. gr.* 1). Псевдо-Юстин порицал греческих поэтов, и особенно Гомера, за восхваление безнравственности и жестокости. Причину Троянской войны, описанной в поэме Гомера, он видит в столкновении неумеренной похоти «презренного пастуха», похитившего Елену, и бешеной страсти ее мужа Менелая, приведшего в волнение всю Грецию (*Orat. ad gr.* 1).

Критический подход к античной мифологии позволил Лактанцию увидеть в мифе результат поэтической деятельности. С явным удовольствием излагает он басню греческого поэта, в которой описывается триумф Купидона. Подробно перечислив все победы, одержанные им над богами, и особенно над Юпитером, поэт изображает последнего в цепях, предшествующим победителю в сопровождении всех богов, также закованных в цепи. «Строго говоря, — пишет Лактанций, — это не что иное, как поэтический образ (а poeta figuratum), но он весьма недалек от истины». Человек, увлекающийся плотскими наслаждениями, становится пленником, но не Купидона, как об этом писал поэт, а вечной смерти (*Div. inst.* I 11, 3-4). Лактанций ²¹ постоянно подчеркивал, что поэты творят особые поэтические образы, которые нельзя понимать буквально, но в которых тем не менее отражены элементы действительности. Эта концепция позволила ему взять на себя роль своеобразного художественного критика, стремящегося в поэтических образах мифологии усмотреть обыденные факты и события реальной действительности. Лактанций уверен, что поэты не все выдумывают, но, взяв какой-либо имевший место в действительности эпизод или предмет, многое в нем изменяют и облачают его в такие краски, что часто его и узнать

бывает невозможно. Но не следует обвинять поэтов в том, что они намеренно стремятся обмануть читателя. Просто они направляют свои усилия на то, чтобы в более достойном виде представить излагаемые события. Пересказав ряд мифологических сюжетов и показав их, с его точки зрения, реальную основу, Лактанций пишет: «Многое в таком-то плане преобразовали поэты, но не для того, чтобы оболгать богов, как думают [некоторые], а чтобы многоцветными образами (фигурами) придать изящество и красоту (*venustatem ac leporem*) своим песням. Те же, кто не понимает, чем, для чего и как создаются образы, объявляют поэтов лжецами и нечестивцами» (I 11, 36). С другой стороны, они часто принимают поэтические образы за действительность и «не знают, какова бывает мера поэтической вольности (*poeticae licentiae modus*), до какой степени простирается свобода воображения». Допуская «поэтическую вольность» в широких границах (так, что в поэтическом образе порой невозможно узнать реальный прототип), Лактанций тем не менее полагает, что «мера» (*modus*) ей есть; она — в объекте изображения. «Долг поэта, — считает он, — состоит в том, чтобы представить по-иному в иносказательных образах (*obliquis figurationibus*), с изяществом (*cum decore*) повернув куда-либо, то, что истинно существует» (I 11, 23-24). «Поэты сами ничего в целом не выдумали, они только до некоторой степени, может быть, [все] переместили и окутали иносказательными образами, чтобы под покровом сохранить истину» (I 11, 30).

Мысль эта важна и значима для всей раннехристианской и средневековой эстетики. Интересно, что Лактанций усмотрел приемы сознательного сокрытия истины под покровом художественной формы у античных поэтов. Многие раннехристианские и средневековые мыслители видели то же самое и в библейских текстах, а неоплатоники — в античной мифологии. Ни христиане, ни неоплатоники, ни тем более гностики (как и представители других влиятельных течений поздней античности) не воспринимали художественную форму искусства (в частности, поэзии) как самодовлеющую ценность. Они усматривали в ней только некий носитель или инструмент сокрытия истины.

Герменевтическим духом была пронизана вся позднеантичная культура, хотя, конечно, различные духовные течения и даже отдельные мыслители по-разному интерпретировали одни и те же поэтические образы. Большинство ранних христиан склонны были усматривать в образах Писания божественную истину; неоплатоники видели в гомеровских поэмах аллегорическое изображение космических, духовных и божественных сил²²; Лактанций же стремился отыскать в образах античной мифологии и поэзии отголоски обыденных событий древней истории. Все это многообразие подходов к поэтическому тексту легло впоследствии в основу науки художественной критики, с одной стороны, и экзегетики — с другой. Суть Лактанциевой критики мифологии сводилась к двум важным положениям. Во-первых, он видел в поэзии образное (от *figuratio*) отражение действительности и, во-вторых, стремился на этой упрощенно-реалистической основе развенчать религиозные заблуждения и суеверия древних.

Из всех античных искусств зрелишные подверглись наиболее резкой критике со стороны апологетов, ибо они больше всего противоречили

религиозным, этическим и эстетическим принципам новой культуры. Зрелищные искусства приобрели в Римской империи необычайный размах и широкую популярность²³. Как правило, зрелища являлись логическим завершением религиозных праздников и мистерий, но часто устраивались и самостоятельно. Во времена Тертуллиана в году насчитывалось до 135 праздничных дней, связанных со зрелищами. К середине IV в. их количество возросло до 175, из них 101 день был отведен для театральных представлений, 64 дня — для цирковых и 10 — для гладиаторских боев.

В театре²⁴ иногда еще ставились трагедии, но популярностью они в этот период уже почти не пользовались. Только пышность и необычная роскошь постановки еще могли привлечь зрителей того времени на трагедии. Чаше исполнялись отдельные, наиболее эффектные сцены трагедий с красивыми хорами и богатым реквизитом. На смену трагедии пришел пантомим, представлявший собой практически театр одного актера, который, используя элементы танца, мимики, игры, исполнял небольшие сценки на мифологические сюжеты, связанные, как правило, с любовными похождениями богов. Юпитер и Венера были излюбленными героями этого жанра, на что не раз указывали и апологеты. Актер пантомима один исполнял все роли — и мужские и женские. Его игру сопровождали музыка и пение, хоровое и вокальное. В хоровом сопровождении излагалось содержание пантомима. Однако наиболее искусные актеры стремились передать содержание только игрой и пластикой тела. Некоторым из них порой удавалось до такой степени перевоплощаться в образы своих персонажей, что зрители подчас забывали, что актер, исполняющий роль женщины, — мужчина. Выступления пантомимов часто носили подчеркнуто чувственный характер, что придавало им особый интерес в позднеимперском обществе.

Другим распространенным жанром театрального искусства поздней античности являлась пирриха — яркий красочный спектакль, исполнявшийся большим количеством танцовщиков и танцовщиц и приближавшийся по своей форме к балету. Представление проходило на фоне искусных иллюзионистических декораций и сопровождалось разнообразной музыкой. Красочное описание такого спектакля на сюжет «Суда Париса» приводит в своих «Метаморфозах» современник Минуция Феликса и Тертуллиана Апулей (X 30-34). Герой Апулея Луций, от лица которого ведется повествование, был как раз полномочным представителем той культуры и эстетики, с которой активно боролись апологеты. С особым удовольствием и любованием («наслаждаясь приятнейшим зрелищем») описывает Луций как раз те сцены спектакля, которые вызвали наибольший протест у его современника Тертуллиана: «Вслед за ними выступает другая, блистая красотой, чудным и божественным обликом своим указуя, что она — Венера, такая Венера, какой была она еще девственной, являя совершенную прелесть тела обнаженного, не покрытого, если не считать легкой шелковой материи, скрывавшей восхитительный признак женственности. Да и этот лохмоток ветер нескромный, любовно резвяся, то приподнимал, так что виден был раздвоенный цветок юности. то, дуя сильнее, плотно прижимал, отчетливо обрисовывая сладостные формы. <...> Стекаются тут вереницы пре-

лестных невинных девушек, отсюда — Грации грациознейшие, отсюда — Оры красивейшие, — бросают цветы и гирлянды, в угоду богине сплетают хоровод милый, госпожу усад чествуя весны кудрями. Уже флейты со многими отверстиями нежно звучат напевами лидийскими. Сладко растрогались от них сердца зрителей, а Венера, несравненно сладчайшая, тихо начинает двигаться, медленно шаг задерживает, медленно спиной поводит и мало-помалу, покачивая головою, мягким звукам флейты вторить начинает изящными жестами и поводить глазами, то томно полузакрытыми, то страстно открытыми, так что временами только одни глаза и продолжали танец»²⁵.

Наибольшим же успехом в Римской империи пользовались комические жанры — паллиата, ателлана и особенно мим. Позднеантичный мим (так назывались и жанр, и актер) являл собой балаганное, как правило, комическое представление с занимательным сюжетом, рассчитанное на невзыскательные вкусы широких народных масс. Древний мим был средоточием народной смеховой культуры²⁶. Его актеры — шуты, кривляки, жонглеры — воплощали на сцене балаганные, карикатурные «подобия», шутовские «подражания» жизни богов или людей. Цицерон называл передразнивания мимов «неумеренным подражанием» (*De orat.* II 59, 242). Основную тематику мимов составляли эротические сюжеты из мифологии и обыденной жизни (сценки чувственных наслаждений, любви, измен, ревности), приключения разбойников и т. п. Язык мима был прост и груб, тексты содержали много циничных шуток; жестикуляция и игра актеров усиливали их непристойность. Многие мужские персонажи выступали на сцене с пристегнутыми огромными кожаными фаллосами.

В миме периода Римской империи были сконцентрированы технические достижения многих искусств того времени. Все хитрости театральной техники (различные машины и механизмы), декорационного искусства, литературы (поэзии и прозы), музыки, танца, акробатики, мимического искусства, дрессированные животные — все это активно использовали постановщики мимов. В мимах играли мужчины, женщины и дети. Иногда даже, по ходу действия пьесы, на сцене реально казнили приговоренных к смерти преступников, что вызывало особый восторг зрителей. Искусство мима сознательно было рассчитано на вкусы и потребности самых грубых слоев римского населения. Весь богатый арсенал художественных и технических средств в нем был направлен исключительно на развлечение многоязычного и разноплеменного населения империи. Мим являлся своего рода индустрией древнего «кича», захватившей в период империи всю античную культуру, оттеснившей или совсем заглушившей почти все виды и жанры «серьезного», неразвлекательного искусства.

Не меньшей, чем мимы, популярностью пользовались в Риме зрелища цирка и амфитеатра. В цирках устраивались прежде всего состязания колесниц, но также и бои гладиаторов и зверей, сражения больших отрядов войск, конных и пеших. Римский цирк вмещал до 190 тыс. зрителей и никогда не пустовал. Амфитеатры служили главным образом для гладиаторских боев, но также и для казни преступников, приговоренных к растерзанию дикими зверями. На аренах амфитеатров, напол-

ненных водой, устраивались настоящие морские сражения. Гладиаторы при этом нередко разыгрывали мифологические или исторические сцены, заканчивавшиеся гибелью большинства участников.

Римская публика периода империи требовала зрелищ, наполненных грубой эротикой, убийствами, потоками крови, и она получала их. Основная эстетическая тенденция зрелищных искусств этого времени²⁷ состояла в максимально натуралистическом или шутовском копировании («подражании») действительности, в ущерб законам искусства, вплоть до включения в зрелище натуральных боев, убийств, половых актов. Даже в среде языческой интеллигенции подобное «искусство» вызывало серьезный протест.

Отношение апологетов к зрелищам — неотъемлемой части античной культуры — хорошо выявляет многие оппозиции двух, сменяющих друг друга этапов культуры. Наиболее развернуто позиция ранних христиан изложена в трактате Тертуллиана «О зрелищах» («De spectaculus»). Тертуллиан начинает трактат с разговора об истории зрелищ. Здесь он опирается в основном на античные источники (Варрона, Светония и др.). Важным для него является вывод древних авторов о том, что игры и зрелища возникли в тесной связи с религиозными обрядами, действиями, мистериями. Не случайно еще древние писатели считали, что лидийцы «учредили зрелища (spectacula) под именем религии», отсюда, полагает он, и называются они Ludi (игры) от Lydis (Лидия) (De spect. 5). Даже из названий самих древних игр и празднеств (Либерии, Консуалии, Эквирии и т. п.) видно, что все они учреждены в честь тех или иных богов, т. е. прямо связаны с идолопоклонством. Новые игры типа мегалезийских, Аполлониювых, Церериных и т. п. также связаны с религиозными обрядами. Все игры делятся на два вида: священные и похоронные (в память об усопших), но и те и другие — «одно идолопоклонство» (6).

Конечно, многие зрелища привлекательны своей красотой, блеском, пышностью. Чего стоят хотя бы цирковые игры. Им «в полном смысле слова подходит имя роскошь (ropra), доказательства чего заключены в них самих: это и ряды статуй, и множество картин, колесниц, тенс, армамакс, носилок, венков, [роскошных] одежд; а сколько сверх того церемоний, сколько жертвоприношений предшествует, сопровождает и завершает [эти зрелища]; сколько движется коллегий, жрецов, [различных] служителей, — [хорошо] знают [все это] люди этого города, в котором [прочно] восседает община демонов» (7), ибо все эти зрелища, конечно, имеют одну цель, полагает Тертуллиан, — идолопоклонство. Он приводит далее описание цирка, полное сарказма и насмешек в адрес религиозных суеверий античности, давая образец своего рода сатирической экфразы.

«Цирк прежде всего посвящен солнцу». Поэтому посреди него воздвигнуто изображение Солнца, которому цирк практически и служит храмом²⁸. Уверяют, что Цирцея учредила это зрелище в честь своего отца Солнца и дала ему свое имя. Идолопоклонство представляется христианам главным грехом язычества, поэтому и в цирке, как и в многочисленных нечестивых храмах, Тертуллиан видит прежде всего сонм идолов, считая любое античное изображение «священным» для римлян.

Здесь — статуи Кастора и Поллукса для тех, кто безрассудно верит, что Юпитер, превратясь в лебедя, стал отцом этих близнецов и они вылупились из яйца, снесенного Ледой. Там — изображения дельфинов, посвященные Нептуну. С другой стороны возвышаются огромные колонны со статуями в честь богинь посевов, жатвы, плодородия. Перед ними устроены три жертвенника самофракийским божествам. Самый же большой обелиск «выставлен на позор Солнцу». Иероглифы, начертанные на нем как некие таинства, хорошо свидетельствуют о том, что это суеверие берет свое начало у египтян. Все это «собрание демонов могло бы замерзнуть без своей Великой Матери; а поэтому она и предсидит над Эврипом» (8).

Но не только изображения в цирке связывает Тертуллиан с идолопоклонством. Ведь и сами скачки посвящены богам, а многие их элементы имеют символическое религиозное значение. Так, квадрига посвящена Солнцу, а упряжка с двумя лошадьми — Луне. Цвета одежды участников скачек также имеют сакральное значение. «Раньше было только два цвета — белый и красный: белый посвящался зиме из-за белизны снега, а красный — лету — от красного цвета солнца. В дальнейшем же как ради удовольствия, так и из суеверия красный цвет посвятили Марсу, белый — зефирам, зеленый — Матери-земле или весне, голубой — небу и морю или осени» (9).

Театр по своему назначению, считает Тертуллиан, практически не отличается от цирка. Зрелища театра, как и цирка, являются продолжением религиозного празднества. И в цирк, и в театр люди идут после совершения культовых жертвоприношений в храме. Однако чем же театр отличается от цирка? «Театр является в полном смысле слова святилищем Венеры». В старину, отмечает Тертуллиан, если вновь воздвигнутый театр не был удостоен торжественного посвящения, то цензоры, опасаясь порчи нравов, приказывали его разрушить. Поэтому Помпей Великий, чье величие уступило только величию его театра, соорудив великолепное здание «для позорных зрелищ всякого рода» и опасаясь справедливых упреков, которые могло навлечь это сооружение на его память, превратил основанный им театр в храм. Пригласив всех на освящение театра, он отнял у него звание театра, объявив, что освящается храм Венеры, которому приданы некоторые помещения для зрелищ. Таким-то способом он прикрыл именем храма это недостойное место, посмеявшись над благочестием (10). Тертуллиан говорит здесь о первом постоянном театре в Риме, сооруженном выдающимся политическим деятелем, полководцем, консулом Гнеем Помпеем в 55 г. до н. э. для умиротворения городского плебса. Театр был построен ниже храма Венеры, непосредственно примыкая к нему так, что зрительские места среднего сектора являлись как бы ступенями, ведущими в храм²⁹.

Театр, возмущается далее Тертуллиан, посвящен не только Венере, но и Либеру, богу вина. «Эти два демона пьянства и вожделения неразлучно соединены между собой и как бы состоят в тайном сговоре. Так что театр Венеры есть одновременно и дом Либеры». Оба эти божества воодушевляют театральные действия с их «непристойными жестами и телодвижениями», которыми особенно отличаются актеры в комедии. Эти последние вменили себе в обязанность приносить в жертву Вене-

ре и Либериу свою совесть, допуская непристойные вольности и изображая сексуальные сцены (10). Татиан негодует, что на сцене театра (имея в виду, вероятно, мимы) услаждают зрителей рассказами и показом «ночных дел», учат блудодеяниям (Adv. gr. 22). Минуций Феликс с возмущением пишет о «постыдных» представлениях любодеев на сцене театра (Ostav. 37), а Киприан просто обрушивается на театр за безнравственность его зрелищ. В послании к Донату он пишет: «В театрах ты увидишь нечто, что возбудит в тебе скорбь и стыд. [Там] трагик выпендренным слогом вещает в стихах о старинных злодеяниях. Древний ужас об отцеубийствах и кровосмешениях возобновляется, выражаясь в образах настоящего действия, чтобы проходящие века не изгладили из памяти то, что было совершено когда-то. Показывают всем, что опять может совершаться то, что уже совершилось. Никогда грехи древности не забываются, никогда [старинные] преступления не изглаживаются временем, никогда порок не предается забвению. Уже совершенное ставится в пример [современному]. На мимических представлениях услаждаются сценами пороков, о которых знают или по домашней жизни, или понаслышке. Смотря, учатся прелюбодейству; публичное одобрение зла способствует [распространению] пороков, и женщина, возможно, пришедшая на зрелище целомудренной, уходит со зрелища распутной. Отсюда видно, сколько порчи нравов! Сколько позора! Какую пишу для пороков дают жесты гистрионов; какой разгул непристойных инцестов готовится против закона и справедливости! Мужчины лишаются [там] мужественности, вся честь и крепость пола позорится расслабленностью тела, а [зрителям] больше нравится тот, кто лучше преобразится (fregerit — расслабится) из мужчины в женщину. Хвала растет с ростом преступления, и чем кто [предстает] гнуснее, тем он считается искуснее. И вот на него смотрят, и — о, ужас! — [смотрят] с удовольствием. Чему не научит такой [человек]? Он возбуждает чувство, шекошет страсти, подавляет самую стойкую совесть доброго сердца; у ласкающего порока нет недостатка в авторитете, чтобы под приятным внести в людей порчу» (Ad Donat. 8). Автор трактата «О зрелищах», приписываемого Киприану, стесняется даже рассказывать о том, что творится на сцене театра. Он подчеркивает, что «непотребств» сцены стесняются даже продажные женщины, скрывающие свое ремесло, стыдящиеся его (Ps.-Cypri. De spect. 6).

По мнению Лактанция, комедии чаще всего изображают соблазнение молодых девиц, трагедии же посвящены отцеубийствам и прелюбодеяниям жестоких правителей. Бесстыдные телодвижения актеров возбуждают сладострастие в зрителях. Изображая мнимые прелюбодеяния, актеры учат совершать их в жизни. Вожделение проникает через глаза молодых людей и возжигает их сердца огнем запретных желаний (Div. inst. VI 20, 27-31).

Эта сторона театральных зрелищ, конечно, больше всего противоречила строгим нравственным нормам христианского учения, которое возникло и формировалось как защитная реакция общества на опасное для культуры превышение меры «безнравственности» и распущенности в достаточно широких слоях римского общества. Поэтому апологеты сознательно подчеркивают в театральном зрелище, утрируя, как пра-

вило, его суть, только отрицательные стороны, используя их в качестве важного обличительного довода в своей критике римской культуры. Театр, утверждал Тертуллиан, а мимы его времени давали ему богатый материал для этого, является школой безнравственных и непристойных дел, где можно научиться всему тому, что в обществе официально порицается, но на что с удовольствием смотрят в театре. Трагедия и комедия преподают образцы жестокости, гнусных злодеяний, безграничной похоти и всяческих непристойностей (*De spect.* 17). Кто не смеет перед дочерью своей употребить грубого слова, сетует Тертуллиан, тот сам ведет ее в комедию, чтобы она набиралась там и сквернословия, и безнравственного опыта. Кто ужасается, видя труп человека, умершего обычной смертью, тот с удовольствием взирает в амфитеатре на искалеченные тела, плавающие в лужах крови (21). Тертуллиан, как и другие апологеты, возмущен таким лицемерием и усматривает в нем безнравственность и бесчеловечность всей римской культуры.

Здесь христиане затрагивают важный аспект позднеримской эстетики — явление контраста. Не ставя, естественно, перед собой задачи его специального анализа, они дают ему негативную оценку с позиций новой культуры. Интересно, что в дальнейшем христианство найдет и позитивное объяснение и применение ему в своей культуре³⁰.

Речь идет об изображении в искусстве явлений и предметов, считающихся непристойными и безобразными. Эстетическую значимость таких изображений показал еще Аристотель в «Поэтике»: «...на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях — например, на облики гнуснейших животных и на трупы» (*Poet.* 1448b, 9-12)³¹. Сам Аристотель объяснял этот эстетический феномен познавательной функцией подражания.

Неоднократно останавливается на шекотливом вопросе изображения порочных и непристойных явлений в искусстве Плутарх в трактате «Как юноше слушать поэтические произведения»³². Считая эти изображения вполне допустимыми, Плутарх стремится показать, что удовольствие здесь доставляет не порочный и безобразный объект изображения, но само искусство подражания. При восприятии таких произведений «юноша должен учиться ценить искусство и способность подражания, а воспроизводимые события и поступки — порицать и презирать. Подражать хорошему и подражать хорошо — не одно и то же. Подражать хорошо — значит воспроизводить точно и сообразно предмету. В таком случае дурные вещи дают и уродливые изображения» (*Quomodo adolesc. poet.* 3). Плутарх, таким образом, не ставит вопроса о том, почему поздняя античность увлеклась изображением вещей безобразных и непристойных, но лишь пытается объяснить привлекательность таких изображений эстетическими свойствами самого принципа «подражания».

Ясно, что механизм этого явления сложен и еще по сей день не до конца понятен науке. Очевидно, однако, что он коренится где-то в глубинах человеческой психики, в сферах внесознательного психического. Возможно, что в процессе восприятия подобных изображений в глубинах психики возбуждаются какие-то древние (близкие к животным) инстинкты, доставлявшие чувственное удовольствие нашим предкам и подавленные в человеке веками культурного развития. Как слабое эхо

того, что запретное и безобразное в сегодняшнем обществе когда-то таковым не являлось, но даже доставляло наслаждение, они приятно щекочут нервы и современному человеку. Позднеримская культура активно восприняла этот феномен как важнейший в эстетической сфере и постаралась во всех аспектах максимально реализовать его³³. Высмеивание и порицание пороков и безобразного в театре античной комедии постепенно перерастало в простое изображение их, а затем и в любование ими. То, что дома и в обществе надо было скрывать под маской приличия, этому в театре можно было сопереживать, радоваться и аплодировать. Смотреть в театре на то, что считалось предосудительным делать в жизни, было в порядке вещей. Ведь это искусство, а не жизнь. Однако мимических актеров и актрис и в жизни часто отождествляли с их героями. Восхищаясь ими в театре, римляне презирали их как членов общества. Мимических актрис в империи приравняли к публичным женщинам. Атлеты, наездники цирка, комедианты и гладиаторы в римском обществе считались самыми презираемыми людьми, хотя многие знатные дамы вступали с ними в тайные связи. «Они любят тех, — удивляется Тертуллиан, — кого наказывают; презирают тех, кого хвалят. Искусство славят, а художника порицают. Каково правосудие, когда человека бесчестят за то же самое, за что воздают ему честь? Или — какое [единодушное] признание злого дела, когда его автор, сколько бы ни доставлял удовольствия, не может быть оставлен без порицания!» (De spect. 22).

Принципиальное перемешивание искусства с жизнью составляло важную эстетическую норму поздней античности. Игра в театре хороша, очень похожа на жизнь, но почему же тогда не включить в спектакль элементы самой жизни. Они еще «натуральнее» их изображений. Актер умирает на сцене, «как в жизни», но ведь зрители знают, что он только *изображает* смерть. Куда более эффектно и захватывающе смотрелась бы настоящая гибель героя, и насколько больше возбуждала бы борьба, когда известно было бы, что один из сражающихся погибнет реально, сейчас, на глазах. Отсюда — сражения и гибель гладиаторов, осужденные преступники, умерщвляемые на арене, реальные пожары на сцене и т. п. Тертуллиан вспоминает, что он видел в театре, как тот, кто играл Аттиса, был действительно оскотлен на сцене, а игравший Геркулеса сожжен живым в финале представления (Apol. 15). Предпринимались даже попытки организовать перед зрителями настоящий половой акт. Как сказано в трактате, приписывавшемся Киприану, «в театре изыскивали способ совершать любодеяние на глазах [у зрителей]» (Ps. — Сург. De spect. 6). Вспомним, что и апулеевского Луция-осла ожидала участь публично бракосочетаться на сцене театра с осужденной на казнь преступницей (Metam. X 34). Представления с подобными вставками воспринимались римскими зрителями с воодушевлением, ибо они твердо знали — перед ними не сама жизнь (в действительности законы порицали и запрещали все это), но искусство, зрелище. Наличие сцены и мест для зрителей уже было достаточным условием для того, чтобы все происходящее на сцене воспринималось как ненастоящее, не подчиненное законам и логике обычной жизни. Поэтому, чем натуральнее было зрелище, чем больше в нем допускалось нарушений

запретов и обычаев этой жизни, тем оно активнее воздействовало на психику зрителя, доставляло ему дополнительное удовольствие, приоткрывая окно в мир подавленных инстинктов и влечений. Условность сцены открывала возможность компромисса между подавленными (но еще живыми) инстинктами и нравственным сознанием. Потоки крови, крики жертв, казни на сцене — настоящие, но все-таки они на сцене, а не в жизни, т. е. как бы совсем в ином мире.

Этой эстетической разнузданности, которую XX в., кстати, оценит в иной терминологии и отчасти попытается повторить в постмодернистской парадигме, апологеты могли противопоставить только иную крайность: «То, что неприемлемо в действительности, — заявлял Тертуллиан, — то не должно быть приемлемым и в сочинении» (*De spect.* 17)³⁴, т. е. шире — в искусстве, ибо речь у него идет о театре. Христиане усматривали в римских зрелищах, с одной стороны, угрозу нравственности, а с другой — акты варварства, бесчеловечности, антигуманности. Понятие гуманности было чуждо древнему миру; только раннее христианство наиболее последовательно осознало его и стремилось активно внедрить в культуру поздней античности. Для римлян бои гладиаторов и растерзание людей хищниками на арене — захватывающее зрелище, для христиан представления амфитеатра — верх бесчеловечности и жестокости (*ср. Tat. Adv. gr.* 23).

Бои гладиаторов, пишет Тертуллиан, восходят к древним погребальным обрядам, когда для облегчения душ усопших проливали на их похоронах кровь пленников или непокорных рабов. Затем последних стали обучать владению оружием, и обряд превратили в сцены увеселения. Со временем зрелище это становилось тем приятнее, чем больше в нем было жестокости. К мечу как орудию умерщвления людей на арене добавили свирепых хищников. Убиваемых таким способом долгое время считали жертвой, приносимой умершим родственникам. Жестокость сочеталась здесь с идолопоклонством (*De spect.* 12). И то и другое составляло предмет резкого неприятия христиан. Мы помним, с каким возмущением писал об институте гладиаторов Киприан (*Ad Donat.* 6), как гневно клеймил бесчеловечность и жестокость зрителей, требующих умерщвления израненных, истекающих кровью гладиаторов, Лактанций (*Div. inst.* VI 20, 8-13). Апологеты тесно связывали зрелища амфитеатра, как и другие представления, по их происхождению и функции с культовыми празднествами, т. е. с идолопоклонством, и это еще более усиливало степень неприятия ими всех зрелишных искусств древности.

Острота критики апологетами зрелищ была обусловлена напряженностью идеологической борьбы с языческим мировоззрением в целом. Однако далеко не все христиане отрицательно относились к зрелищам. Многие из них по окончании службы в христианском храме спешили в цирк или театр. При этом, как указывает автор приписываемого Киприану трактата «О зрелищах», они стремились даже оправдать зрелища, ссылаясь на авторитет Библии. И Илия, заявляют они, представлен там возницей Израиля, и Давид плясал перед ковчегом, и трубы, флейты, кифары, тимпаны, хоры часто фигурируют в Писании (*Ps.-Cyp. De spect.* 2). Автор трактата возражает, что все это никак не оправдывает языческих зрелищ. Давид плясал не для развлечения зрителей, но пе-

ред лицом Бога, и «он не отплясывал греческий эротический танец, выворачивая в непристойных движениях члены. Арфы, артишоки, флейты, тимпаны и кифары воспевали Бога, а не идола» (3).

Христианство уже на раннем этапе приходит к выводу, что порочны не все искусства вообще, но только искусства, чуждые их духовной культуре. Вывод этот вполне закономерен, и сам ход развития новой культуры рано или поздно должен был заставить ее теоретиков прийти к нему. Да и апологеты допускают его, правда, неохотно. Развернутое обоснование он получит уже у следующего поколения отцов Церкви. Пока же перед теоретиками и защитниками новой идеологии стояла задача всесторонне развенчать уходящую культуру со всеми ее ценностями, в том числе и эстетическими. А глубинная критика необходимо требовала изучения объекта, т.е. выявления его существенных сторон.

Зрелищные искусства позднего Рима ничем не могли привлечь теоретиков христианства. Они противоречили их нравственно-этическим нормам, их пониманию человека и человечности. Они были тесно связаны со всей духовной культурой, с религиями и культовыми действиями античного язычества. Они не могли удовлетворить духовные запросы христиан, ибо звали не к духу, но к плоти. Состязания в цирке, как и ипподромные страсти, представлялись христианам «пустыми» (*vanus*), в театральных представлениях видели они одну непристойность и суету (*vanitas*) (Ps.-Сург. De spect. 5; 7).

Христианская философия призывала человека отрешиться от мирской суеты, мелочных волнений и переживаний, погрузиться в глубины своего духа, в созерцание вечных абсолютных истин. И новая культура должна была всячески способствовать этому. Римские зрелища были направлены на противоположное — на возбуждение страстей, активную, даже буйную реакцию зрителей, и поэтому они никак не могли быть приняты христианством, стремившимся к практической реализации апостольского призыва: «Всякое раздражение, и ярость, и гнев, и крик, и злоречие со всякою злобою да будут удалены от вас» (Еф 4, 31). Зрелища же, как отмечал Тертуллиан, сильно тревожат наш дух. Они возбуждают удовольствие (*voluptas*), а где удовольствие, там и желание, ибо без желания и удовольствие неприятно. Желание же не бывает без соперничества, которое влечет за собой споры, ссоры, гнев, бешенство и другие страсти. «Не может быть спокойствия духа без молчания жизненных страстей. Никто не приходит к удовольствию без аффекта, никто не испытывает аффекта без соответствующих поводов. Эти поводы суть возбудители аффектов. Впрочем, если отсутствует аффект, нет никакого и удовольствия» (De spect. 15).

Осуждая зрелищные искусства, Тертуллиан одновременно вскрывает механизм их эстетического воздействия на зрителя. Зрелища возбуждают в человеке волнения души, аффекты, которые, в свою очередь, вызывают чувство удовольствия, т.е. они воздействуют исключительно на эмоциональную сферу психики. Таким образом, христиане видят в зрелищных искусствах как содержательную (в узком смысле слова — сюжетную, вербальную), так и эмоционально-аффективную стороны. И та и другая отрицались первыми идеологами христианства.

Тертуллиан сатирически описывает зрителей цирка, спешащих на представление. Он подчеркивает их возбуждение, смятение, волнение.

одурение на самом зрелище. С нетерпением ожидают они результата состязаний, вслух комментируя все происходящее, рассказывая соседу то, что тот и сам хорошо видит. Во время состязаний зрители горячатся, бешутся, ссорятся, оскорбляют друг друга, испытывая сильнейшие, но «бессмысленные», по глубокому убеждению Тертуллиана, страсти. (О неистовстве зрителей в цирке писал и Лактанций — Div. inst. VI 20, 32.) Для себя никакой пользы от этих страстей они не получают. «Что обретают для себя те, — спрашивает Тертуллиан, — кто так себя ведет, кто выходит из себя? Разве только то, из-за чего они находятся вне себя: они печалятся о несчастье других, счастьем [же] других — радуются» (De spect. 16). Тертуллиан подмечает здесь еще один важный эстетический момент в восприятии искусства — *эффект сопереживания*, который не имеет никакой утилитарной ценности и поэтому воспринимается ранним христианством как негативный. Апологеты имеют в виду в данном случае утилитаризм не меркантильно-обиходный, но духовный. Страстям и аффектам они противопоставляют философское бесстрашие. «Ты привередлив, христианин, — обращается Тертуллиан к своим единоверцам, защищавшим зрелища, — если желаешь удовольствия в [этом] мире, вернее, ты чрезвычайно глуп, если так понимаешь *удовольствие*. Философы присвоили это имя безмятежности и спокойствию; в нем они радуются, в нем развлекаются, в нем прославляются. Ты же вздыхаешь о мете, и о сцене, и о ристалище, и об арене» (28). Эти стоические мотивы, которыми вообще богаты суждения апологетов, свидетельствуют не об их глобальном антиэстетизме, но об ином, нетрадиционном для античности понимании эстетической проблематики. Христианству надо было прежде отказаться от античной эмоциональности и аффективности искусства, чтобы затем снова вернуться к ним уже в структуре новой эстетики.

Интересно, что не все раннехристианские писатели понимали удовольствие одинаково. Если Тертуллиан различает удовольствие эмоционально-аффективное (бытовое, идущее от искусства, чувственное) и удовольствие духовное (философского бесстрастия), то Арнобий знает только первое, которое, по его мнению, «есть как бы особого рода ласкание (adulatio) тела, воспринимаемое известными пятью чувствами» (Adv. nat. VII 4), и относится к нему отрицательно.

Лактанций различал целый спектр удовольствий. «Чувственные удовольствия» (sensus voluptates) он относил к той группе страстей наряду с гневом и желанием, которые постоянно ввергают человека во всяческие преступления (Div. inst. VI 19, 4). Удовольствия эти, приводит он мысль Цицерона (Cat. maj. 12, 40), противостоят уму и добродетели³⁵. Провидение Верховного Художника наделило человека удовольствиями, соответствующими всем органам чувств, чтобы добродетель постоянно тренировала себя в сражениях с ними, как со своими домашними врагами (Div. inst. VI 20, 3-5). Человеку необходимо держать чувственные удовольствия в предписанных им границах. «Удовольствия глаз различны и многообразны: они происходят от осмотра предметов, употребляемых человеком и радующих своими природными или созданными [свойствами]» (VI 20, 6). Философы призывали отказаться от них. Они считали, что смотреть на небо более достойное занятие для человека, чем на редкие и прекрасные предметы, разнообразные цвета,

блеск золота и драгоценных камней, украшающих богатейшие творения рук человеческих. Однако они сами остановились на земных зрелищах, от которых христианам, полагает Лактанций, необходимо отказаться. «Удовольствие слуха» (*aurium voluptas*) основывается на приятности (*sauvitas*) голоса и пения, и оно не менее порочно, чем удовольствие глаз. Особенно привлекательна в этом плане поэзия, услаждающая слух и ум своими образами (VI 21, 4-6). Но если эти два вида удовольствий имеют некоторое отношение к духу, то удовольствия вкуса, обоняния и тактильные Лактанций относит к грубым и чисто чувственным, общим у человека с животными. Порядочному человеку стыдно быть рабом своего желудка, услаждаться благовониями, погрязать в сладострастии. Рот, нос и половые органы необходимо использовать не для наслаждений, но только по их прямому назначению (VI 22-23).

Главные удовольствия для христиан — духовные, и они — «от похвалы Богу»; все остальные скоропреходящи и порочны — таков основной вывод Лактанция (VI 21, 6) и всего раннего христианства.

Становление христианской философии искусства

Кризис многих духовных идеалов античной культуры и активное развитие христианства в период поздней античности существенно отразились на эстетическом сознании греко-римского мира того времени. Со II-III вв. в духовной культуре Римской империи начинают складываться новые эстетические представления³⁶, составившие впоследствии основы византийской, и христианской в целом, эстетики.

Сложность рассматриваемого периода состоит в том, что новое и старое при всем их резком внешнем противостоянии переплетены и соединены здесь очень тесно. Как справедливо отмечал В. Татаркевич, «христиане, оставаясь в согласии со своей религией и философией, многое в эстетике могли заимствовать и действительно заимствовали у философов Греции и Рима: у Платона им импортировалось понятие духовной красоты, у стоиков — нравственной красоты, у Плотина — учение о красоте света и мира. Так же пифагорейское понимание красоты (как пропорции), аристотелевское понимание искусства, взгляды Цицерона — на риторику, Горация — на поэзию, Витрувия — на архитектуру соответствовали их взглядам на мир и человека. Так что если с возникновением христианства начинается новая эпоха в истории эстетики, то необходимо помнить, что в этой эпохе было по крайней мере столько же античной традиции, сколько собственно средневековых взглядов»³⁷. Раннее христианство, внешне стоявшее в активной оппозиции к античному эстетическому наследию, часто тем не менее повторяло известные суждения античных авторов, обращая их против этих же авторов. В этом — один из парадоксов, а точнее, одна из закономерностей рассматриваемой эпохи.

Эстетический принцип играл далеко не последнюю роль в становлении христианского мировоззрения. На то были свои существенные основания, среди которых можно назвать и кризис формально-логического, «диалектического» философствования в период эллинизма, и на-

следие античного панэстетизма, и религиозный, т. е. сознательно вне-разумный, характер этого мировоззрения, и опыт неутилитарно-созерцательного восприятия мира, и новое понимание человека в его взаимоотношениях с миром, и, наконец, просто естественную человеческую любовь к красоте окружающего мира. Древний библейский мотив творения Богом мира из ничего стал стержнем внерационального, и в частности эстетического, подхода к миру³⁸. Бог представлялся первым христианским мыслителям великим Художником, созидаящим мир как огромное произведение искусства по заранее намеченному плану. На этом главном постулате базировалась вся система эстетических представлений ранних христиан. Здесь же проходил водораздел между античной и средневековой эстетикой.

Богом освященное творчество

Тертуллиан, утверждая, что Бог творил мир из ничего, уподобляет процесс божественного творчества работе писателя, которому «непременно так следует приступать к описанию: сначала сделать вступление, затем излагать [события]; сначала назвать [предмет], потом — описать» (Adv. Herm. 26). Бог вершил творение мира в том же порядке: «Сначала он создал мир как бы из необработанных элементов, а потом занялся изукрашиванием их. Ибо и свет Бог не сразу наполнил блеском солнца, и тьму не тотчас умерил приятным лунным светом, и небо не сразу обозначил созвездиями и планетами» (29). Бог работал как настоящий художник, притом красота законченного произведения возникла не сразу, но постепенно в процессе творчества. В том же, что мир прекрасен, христиан убеждают и греки, «ибо украшением именуется у греков мир» (40)³⁹. Тертуллиан, таким образом, дает чисто эстетическую картину творения.

Идея уподобления Бога художнику, конечно, не была оригинальным изобретением христиан. Она принадлежит всей духовной атмосфере поздней античности и установить ее изобретателя вряд ли возможно. Другой латинский христианский философ Лактанций (к. III — пер. пол. IV в.) считал, что и Цицерон придерживался этого мнения, однако, если говорить строго, для Цицерона более регулярной была стоическая мысль о природе-художнице, создавшей мир как произведение искусства, о природе, идентичной с разумом мира и провидением.

В контексте своей мировоззренческой системы христиане значительно переосмыслили идеи языческих предшественников, поставив концепцию божественного творения в основу своей идеологии.

Художественное творчество Бога служило апологетам важным аргументом и в деле защиты материи и материального мира от нападков «спиритуалистов» и дуалистов, и для доказательства бытия Бога, и для обоснования реальности самого бытия. Как можно порицать материю и материальный мир, если их создал и украсил сам Бог?

Акт творения у христианских мыслителей, в отличие от стоической, Цицероновской, гермогеновской и им подобных теорий, является не только актом преобразования бесформенной материи в устроенный космос, но предстает *таинством* создания самого бытия из небытия.

Отсюда красота и устроенность мира становятся главным доказательством его *бытийственности*, как и истинности бытия его Творца.

Совершенно в эстетическом смысле понимал творение мира св. Ириней Лионский (II в.). Одним из первых в христианской эстетике он увлекся пифагорейско-платоническим мотивом «Книги премудрости» (Sap. 11, 20) и активно развивал его на христианской почве.

Бог творил мир с помощью своего «художественного» Логоса в соответствии с мерой, числом (ритмом), порядком, гармонией (Contr. haer. II 26, 3). В своем творчестве он не нуждался ни в «эманациях», ни в «излучениях», ни в платоновском «мире идей». Он творил из Самого Себя по созданному внутри себя образу мира⁴⁰. «В благоритмии, размеренности и слаженности» мира (что в латинском тексте было передано, как *eurythma, apta et consonantia*) видит Ириней великую мудрость Творца (Contr. haer. IV 383) и в духе пифагорейской эстетики представляет гармонию всех разнообразных и противоречивых элементов мира подобной гармоническому звуковому ряду музыкального инструмента: «Как бы ни были разнообразны и многочисленны сотворенные вещи, они находятся в стройной связи и согласии со всем мирозданием; но рассматриваемые каждая в отдельности они взаимно противоположны и несогласны...» (Contr. haer. II 25, 2).

Много внимания уделял красоте творения Афинагор Афинский (II в.). Бог сотворил вселенную своим Словом, и он не устает восхищаться «благочинием, всепронизывающим согласием, величием, цветом, образом (формой), стройностью мира» (Leg. 4). Сам процесс творения представляется ему художественным актом. *Создать, сотворить* означает в его, как и других апологетов, лексиконе украсить (*kosmevw*) и обратно (см.: Leg. 13). Идеи космического творчества и космического Художника занимают важное место во взглядах апологетов, по-новому ориентируя их эстетику. «Прекрасен мир, — писал Афинагор, — и величием небосвода, и расположением звезд в наклонном круге [зодиака] и у севера, и сферической формой. Но не ему, а его Художнику следует поклоняться». Как глина без помощи искусства, так и материя без Бога-художника не получила бы ни разнообразия, ни формы, ни красоты. Поэтому за искусство следует хвалить художника. Если мир «есть орган благозвучный и стройный», то я поклоняюсь не инструменту, но тому, кто настроил его и извлекает из него благозвучную мелодию.

Итак, красота творения (произведения) должна ориентировать, устремлять человека к его Творцу (художнику), приобщать зрителя к миру художника. «Если (как говорит Платон) [мир] есть искусство Бога, то, удивляясь его красоте, я приобщаюсь к Художнику», — утверждает важную для всей средневековой эстетики мысль Афинагор (Leg. 15-16). Эмоционально-эстетический момент *удивления красоте*, т. е. результат эстетического опыта, воспринимался апологетами и их последователями как акт приобщения к космическому Творцу. Эстетическое чувство, таким образом, осмысливалось как один из путей непонятного постижения Бога.

Художественное творчество, художник, искусство — эти понятия занимают важное место в качестве образных выражений во всей философии апологетов, что само по себе значит уже немало, ибо указывает на

особый интерес ранних христиан к сфере творчества. Много таких образов находим мы у Ириния Лионского. Так, он сравнивает тело человека с инструментом художника, а душу с художником. Взаимодействие их друг с другом подобно творческому акту. Как художник быстро создает идею произведения, но медленно реализует ее из-за неподатливости материала и медлительности инструмента, так и душа медленно управляет телом из-за его инертности (Contr. haer. II 33, 4). Сама же душа человека является материалом в руках божественного Художника, постоянно осуществляющего творческий акт по улучшению (украшению) своего главного творения. Красота и украшения души, о которых идет речь у св. Ириния — явления нравственно-этического порядка. Отсюда вся деятельность по совершенствованию человека (а она стояла в центре всего христианского учения) воспринималась христианами мыслителями как художественное творчество, результатом которого должен был явиться особый образ, прекрасное произведение искусства — совершенный в духовно-нравственном отношении человек.

Согласно христианскому учению, человек был замыслен и создан Творцом как вершина и венец видимого, чувственно воспринимаемого мира. В богослужении апостольского времени он именуется «украшением мира» (κόσμος κόσμος)⁴¹. Утратив с грехопадением свою красоту, человек может и должен, по представлениям христиан, вернуть ее себе, снова стать «красотой мира». Особое внимание к человеку (и его красоте, в частности) составляет важную черту раннехристианской эстетики. Новое отношение к человеку, долго вызревавшее в культуре эллинизма, ясно наметившееся в этике стоиков, наиболее полно и последовательно было сформулировано идеологами раннего христианства. Для эстетики и культурологии особый интерес представляет отношение христиан к человеческому телу.

Уже ригорист и религиозный максималист Тертуллиан, не питавший относительно него никаких иллюзий, приходит к пониманию важности и первостепенной значимости тела для человека. Он одним из первых в истории философии осознал сложную, противоречивую взаимосвязь в человеке материального и духовного, тела и души. По его глубокому убеждению, душа и тело неразрывно связаны в человеке и действуют в полном согласии друг с другом. Человек не может существовать без одной из этих составляющих. Духовная, мыслительная деятельность человека является производной тела, ибо «и без действия, и без осуществления мысль есть акт плоти» (De carn. resur. 15). Душа в человеке ничего не делает без тела. Чтобы еще больше оправдать тело, Тертуллиан и душу наделяет особой телесностью (17). Ни душа сама по себе не может быть названа человеком, так как она уже потом была помещена в тот образ, который назывался человеком, ни тело без души не является человеком, ибо, по выходе души, оно называется трупом. «Поэтому слово человек есть в некотором роде фибула, связывающая две субстанции; под этим словом не может пониматься ничего иного, кроме этих связанных [субстанций]» (40). Если человек грешит, то не из-за одного тела, но с помощью обеих субстанций: души, как побуждающей, и тела, как исполняющего (34). Поэтому и воскреснет человек в единстве души и тела. В теле должна открыться вечная жизнь: для это-

го и создан человек, для этого и воплотился Логос (44). Именно эти идеи вдохновляли христианскую антропологию, сотериологию, эстетику и художественную практику.

Тертуллиан указывает, что в его время повсюду, особенно в среде философов, было обычным делом порицать плоть за ее материальность, уязвимость, конечность и т. п. (4). Поэтому он считает важной задачей защитить ее от порицания, показать ее достоинства, что «принуждает» его «сделаться ритором и философом» (5). Главным аргументом в этой защите является уверенность в божественном происхождении плоти. Словами, убежден Тертуллиан, вряд ли можно воздать человеческому телу столько чести, сколько оказал ему тот, кто создал его своими руками, направляя на него свой ум, свою мудрость, свои действия и заботу. Как же порицать и хулить после этого плоть, тело? (6). Если даже дурна материя, как полагают многие философы, то Бог в состоянии был ее улучшить, создавая тело. Он извлек «золото тела» (*carnis aurum*) из «грязи», по представлениям позднеантичных спиритуалистов, земли.

Бог не мог поместить родственную ему душу в дурную плоть. Ибо даже люди, которые, конечно, не искуснее Бога, оправляют драгоценные камни не свинцом, медью или серебром, но обязательно золотом, притом самым лучшим и прекрасно обработанным. Душа и тело — едины в человеке. Тело одухотворяется душой, а душа имеет в теле вспомогательный аппарат чувств: зрение, слух, вкус, обоняние и осязание. Итак, хотя тело и считается слугой души, оно является сообщницей и соучастницей ее во всем, а значит и в жизни вечной (7). Более того, именно тело, плоть является «якорем спасения» (*cardo salutis*) человека (8). Поэтому Тертуллиан, несмотря на весь свой духовный ригоризм, призывает видеть, прежде всего, достоинства, положительные свойства плоти, которые в ней изначальны. Тело, по его мнению, служит украшением души (63). Порочна не сама плоть, но плотские вождения и неприглядные дела человека; они-то и достойны всяческого порицания (46).

Многие страницы своего трактата «О божественном творчестве» посвятил красоте и целесообразности человеческого тела Лактанций. Особое его восхищение вызывали руки человека. «Что скажу я о руках, — восклицает он, — орудиях разума и мудрости? Искуснейший художник создал их плоскими с небольшой вогнутостью, чтобы удобно было удерживать взятое, и завершил их пальцами, относительно которых трудно сказать, чем они превосходнее: красотой ли или [приносимой ими] пользой. Число их поистине совершенно и полно, порядок и устройство их превосходнейшие, линия суставов волниста и форма ногтей, завершающих пальцы и укрепляющих их мягкую плоть на концах, округла — [все это] являет красу великую» (*De orif. dei* 10, 23). Большой палец поставлен отдельно от других и выступает как бы вождем их. Он обладает наибольшей силой. В нем видно только два сустава, тогда как в других пальцах — по три. Третий его сустав скрыт в плоти руки «красоты ради». Если бы в нем были видны все три сустава, рука имела бы «вид непристойный и безобразный» (10, 24-25).

Интересно заметить, что рука, главное орудие практической деятельности человека, интересует Лактанция больше с чисто эстетической, чем с утилитарной точки зрения. Читая его описание человека,

постоянно ловишь себя на мысли, что перед тобой эстетический анализ скульптурного произведения большого мастера.

Полное описание человека выливается у Лактанция в настоящий гимн человеку, целесообразности организации его тела, его красоте. Восторг и удивление Лактанция так велики, как будто он первым (а его устами — христианство впервые) открыл и увидел совершенство и красоту человека, как будто вся античность с культом человеческого тела и его красоты, насквозь пронизанная телесными интуициями, не знала этого. Конечно, Лактанцию было отлично известно это, и он немало страниц посвятил критике античной культуры, прежде всего, за ее культ тела. В какой-то мере он и сам еще находился под влиянием этого культа, но для него он уже наполнен иным содержанием. Хотя красота и совершенство человека радуют его сами по себе, тем не менее он ни на минуту не забывает, что человек — произведение высочайшего, совершеннейшего Художника.

Высоко оценив человека с точки зрения его красоты и совершенства, апологеты отнюдь не останавливались на позиции чистого эстетизма. Любуясь телом как произведением искусства, они не забывают и о душе и идут здесь значительно дальше классической античности. Душа же у человека (любого человека) родственна Богу, поэтому христиане призывают с уважением и любовью относиться ко всякому человеку в единстве его души и тела.

Тертуллиан и Минуций Феликс (II-III вв.) гневно обрушиваются на римлян за бесчеловечность их обрядов и зрелищ, где льется рекой человеческая кровь. Но ведь это кровь бестиариев (борцов с животными) и гладиаторов — защищаются римляне. Для христианина и раб, и бестиарий, и гладиатор — люди, точно такие же, как и высокопоставленные граждане Рима. Ученик Тертуллиана священномученик Киприан Карфагенский (казнен в 258 г.) с гневом и горечью стремится доказать своим согражданам, что их жажда кровавых зрелищ является причиной гибели множества невинных людей. Он же обрушивается на жестокость системы римского «правосудия», часто поощрявшей садистские наклонности своих служителей (Ad Donat. 9). Римское общество не видело в человеке ничего святого. Долг, честь, слава ценились там значительно выше любой человеческой жизни. Христианство посмотрело на человека, притом на каждого конкретного человека, как бы низко он ни стоял на общественной лестнице, глазами Бога, который стал человеком, чтобы открыть ему возможность стать богом. С этих позиций человек становится высшей ценностью в мире, а *человечность* высшим и неотъемлемым свойством и человека, и человеческой культуры. Апологеты первыми в истории человеческого общества начали последовательную и сознательную борьбу за гуманное отношение к человеку.

В истории культуры наступил момент, когда человек начал сознавать, что он должен быть человеческим, что *человечность* (humanitas) — его основное достояние, а ее-то как раз и не хватало большей части населения бескрайнего римского мира, т. е. она еще не являлась тогда принадлежностью человеческой культуры. Античный герой и римский полководец, философ и поэт классической эпохи просто не знали, что это такое. Только поздняя античность впервые в истории культуры со-

знательно подняла голос в защиту слабого, обездоленного, страдающего человека, пытаясь и теоретически обосновать и доказать (опираясь на божественный авторитет, естественно), что человек должен быть прежде всего *человечным*.

В основе этой человечности лежало новое христианское понимание *любви*⁴². На смену духовному и философскому эросу античности христианство принесло интимную, глубоко человеческую, сострадательную любовь к ближнему, освятив ее божественным авторитетом, божественной заповедью и произведя ее от божественной любви. «Возлюбленные! — призывает апостол Иоанн, — будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий рожден от Бога и знает Бога; кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь» (In. 4, 7-11). Опираясь на апостольский авторитет, и автор «Послания к Диогнету» восхваляет «беспредельное человеколюбие» Бога, предавшего Сына своего во искупление грехов человеческих «за нас, святого за беззаконных, невинного за виновных, праведного за неправедных, нетленного за тленных, бессмертного за смертных» (Ad Diogn. 9).

Бог возлюбил людей, сотворив для них мир и подчинив им все на земле, создав самих людей по своему образу и наделив их разумом. Кто после этого не станет подражать Богу? Подражание же ему состоит не в том, чтобы иметь власть над другими или проявить силу по отношению к слабым, или стремиться к богатству. По-настоящему подражает Богу лишь тот, кто принимает на себя бремя ближнего своего, кто благодетельствует другим, кто раздает нуждающимся свое достояние и таким образом становится для них как бы Богом (10). К подражанию Богу в «човеколюбии» призывал и св. Юстин Философ (см.: Apol. I 10).

Много писал о гуманном отношении к человеку Лактанций, что наполняет его почти античный эстетизм новым, совершенно неантичным содержанием. Как и его предшественники, Лактанций не устает обвинять римлян в жестокости и за то, что они выбрасывают «лишних» детей на улицу, и за несправедливые суды, и, особенно, за жестокие зрелища. Не удовлетворяясь самим боем, зрители заставляют добивать раненых бойцов, просящих пощады, а чтобы кто-нибудь не спасся, притворяясь мертвым, требуют чтобы были добиты и лежащие без движения. Зрители негодуют, когда бойцы долго сражаются, не умерщвляя друг друга, и требуют, чтобы приведены были более сильные гладиаторы. «Этот жестокий обычай убивает [всякую] человечность», — заключает Лактанций (Div. inst. VI 20, 13).

А человеколюбие, человечность (humanitas) является, в понимании всех ранних христиан, главным свойством «человеческого разума, если он мудр» (III 9, 19). Здесь христиане во многом опираются на этические идеи стоиков, иногда повторяя их почти дословно, но в новом духовном контексте. Нередко они, чтобы четче провести границу между язычеством и христианством, сознательно замалчивают принадлежность (или идентичность) тех или иных идей стоикам (Сенеке или Эпиктету прежде всего). Апологеты, однако, более последовательно и результативно развивали идеи гуманного отношения к человеку, поставив их в центр своей мировоззренческой системы и попытавшись реализовать их в практической жизни.

Гуманность, милосердие, сострадание, любовь к людям — вот новая область чувств, открытая христианством и поставленная им в основу построения новой культуры. «Высшими узами, связывающими людей между собой, — писал Лактанций, — является гуманность; и кто разрывает их, должен считаться преступником и братоубийцей» (VI 10, 4). Христианство считает всех людей братьями в самом прямом смысле, т. к. все произошло от первого человека Адама. К идее кровного родства всех людей и восходит раннехристианский гуманизм.

Таким образом, развивает дальше свои идеи Лактанций, сущим злодеянием является ненависть к человеку, даже если он в чем-то виновен. Свирепыми зверями являются те, кто, отвергнув всякое чувство гуманности, грабит, мучает и умерщвляет людей. Эти, как и все другие, важные этические идеи христиане постоянно подкрепляют божественным авторитетом. Они искренне верят, ссылаясь на Евангелия, что сам Бог завещал «религиозно хранить между собою братский союз», не причиняя никому никакого зла (VI 10, 4-8).

Философы своим рационализмом отняли у человека милосердие и этим усугубили болезнь, которую обещали излечить, полагает Лактанций и без устали вызывает к «заблудшему» человечеству: «Нужно сохранять человечность (*conservare humanitatem*), если мы желаем по-праву называться людьми. Но что иное есть это самое сохранять человечность, как не любовь к людям (*diligere hominem*), ибо любой человек представляет собой то же, что и мы сами?» Ничего нет более противного человеческой природе, как раздор и несогласие. Справедливы, подчеркивает Лактанций, слова Цицерона, полагавшего, что человек, живущий «согласно природе», не может вредить другому человеку (VI 11, 1-2). И если вредить человеку не соответствует природе, то помогать ему — важнейшее свойство человеческого естества.

Многовековые страдания, слезы и унижения большей части человечества древнего мира привели наконец человека в период кризиса этого мира к глубинному прочувствованию и осознанию, что без человечности, без сострадания, без милосердия человеку нет больше возможности жить в своем обличье. Он должен или превратиться в зверя, или погибнуть. Не случайно именно в этот критический для человека (особенно на Востоке) период в среде самых отчаявшихся, исстрадавшихся людей одной из наиболее угнетаемых римских провинций является миру Богочеловек, учивший человеколюбию и милосердию, в себе сконцентрировавший все добродетели, бескорыстно претерпевший страдания, издевательства и позорную смерть на кресте для спасения человечества.

Первые сознательные теоретики христианства — апологеты всесторонне развивали, внедряли в жизнь и отстаивали в полемике с еще живыми античными традициями идеи гуманного, сострадательного отношения к человеку. История показала, что идеалам ранних христиан не суждено было воплотиться в социальной действительности. В течение двух тысячелетий они так и оставались сокровенной мечтой лучшей части человечества, теми духовными основаниями, которые питали тем не менее всю христианскую культуру.

Поздняя античность, на которую приходится века становления христианской культуры, не была исключительным этапом в истории культуры вообще и эстетики в частности. Однако вызревание новых социальных отношений и институтов, новая культурно-историческая ситуация привели к коренному изменению многих традиционных для античной культуры мировоззренческих представлений и, соответственно, к новым формам этико-эстетического отношения к миру. Господство иррациональных философско-религиозных течений в культуре поздней античности повлекло за собой перенесение высших ступеней познания (прежде всего, религиозного познания) в сферы «внерационального опыта» — религиозно-мистического и художественно-эстетического, что объективно повысило внимание к сфере эстетического в этот период⁴³. Онтологический характер эстетических представлений античности отчасти меняется теперь на гносеологический, этический и психологический. Это относится, прежде всего, к категории *прекрасного*, которая продолжает играть важную роль в эстетике и в это время.

С другой стороны, трансцендентализация главного объекта познания в христианстве приводит к повышению значимости всех средств *выражения* и *обозначения* этого объекта. На первый план и в эстетике выдвигается проблема *образа* во всех его аспектах от подражательного, зеркального образа до образа-условного знака. Кроме того, ориентация всей духовной культуры на постижение бесконечно возвышенного Бога привела к *сублимизации* (от *sublime* — возвышенное) всех эстетических представлений⁴⁴. Христианские представления о прекрасном в основном сложились в позднеантичный период и основывались в первую очередь на эстетических взглядах Филона Александрийского⁴⁵, ранних христиан (апологетов)⁴⁶ и неоплатоников⁴⁷.

Для раннего христианства характерна теснейшая связь эстетических представлений с его общими мировоззренческими и социально-идеологическими позициями; эта тенденция продолжится и в византийский период. Если говорить непосредственно о проблеме прекрасного, то анализ источников показывает, что три основные мировоззренческо-идеологические установки ранних христиан сыграли главную роль в их понимании прекрасного.

Во-первых, библейская идея творения мира Богом из ничего, как мы видели, привела христиан к высокой оценке естественной красоты мира и человека, как важнейшего показателя божественного творчества.

Во-вторых, строгая нравственная и высокодуховная ориентация христианского учения заставила его теоретиков осторожно и даже негативно относиться к материальной красоте как возбудителю чувственных влечений и плотских наслаждений.

И в-третьих, социальная и классовая неприязнь первых христиан, выражавших интересы угнетаемой и гонимой части римского населения, к имперской знати, утопавшей в роскоши, привела их к резко отрицательному отношению ко всей процветавшей в позднем Риме индустрии развлечений и украшений, т. е. к «искусственной» красоте. Украшения выступали в глазах христиан символом бесполезно потраченного

богатства, которое добывалось ценой злодеяний, крови, бесчеловечного отношения к людям. Все это существенно влияло на негативное отношение ранних христиан к красоте, созданной руками человека.

В подходе к украшениям апологеты отказываются от традиционных эстетических критериев, присущих как древнему Востоку, так и греко-римскому миру, основу которых составляла почти магическая красота драгоценных камней и благородных металлов. Чтобы снизить их эстетическую значимость, Тертуллиан нарочито призывает посмотреть на них с чисто бытовых утилитаристских позиций. Железо и медь, как металлы, значительно полезнее для человека, чем золото и серебро, а следовательно, и ценнее, пытается убедить он своих читателей (*De cult. fem.* I 5-6).

Однако не утилитарная бесполезность украшений и драгоценностей, конечно, смущала христианских теоретиков, но именно их эстетическая значимость, которую они всячески стремились умалить (только византийское христианство найдет применение и ей в структуре своего культа). Здесь мы вплотную сталкиваемся со сложными и противоречивыми представлениями античных христиан о красоте и прекрасном.

Драгоценности и украшения, вынужден признать Тертуллиан, усиливают красоту и привлекательность женщины, именно ее чувственную красоту, которая возбуждает страсть в мужчинах, влечет их к запретным удовольствиям и тем самым губит их для жизни вечной. Именно поэтому-то ради спасения себя и «своих братьев» Тертуллиан призывает женщин к отказу от украшений и даже к сокрытию и умалению их природной красоты.

Апологеты не отрицали, что существует и очень привлекательна телесная красота, но они осознали себя «приверженцами духовного» и последовательно стремились отказаться ото всего, что как-либо может ущемить их духовность. Вспомним сразу, что эта духовность с первых же своих шагов активно встала на защиту тела, плоти от слишком уж ретивых «спиритуалистов» как вне, так и внутри христианства. Тогда у нас не будут вызывать недоумения постоянные колебания апологетов от осуждения к защите телесной красоты и обратно. Тот же Тертуллиан, призывая женщин к сокрытию и умалению красоты, тут же добавляет: «Хотя, конечно, порицать красоту не следует, ибо она свидетельствует о телесном благополучии, является плодом божественного ваяния и в некотором смысле изящным одеянием души» (*De cult. fem.* II 2). Именно в этих переборах всех «за» и «против» красоты и проходил болезненный процесс выработки новых эстетических идеалов.

Римское общество, сетует Тертуллиан, уже давно живет только поддельной, искусственной красотой, забыв, что у человека есть своя природная красота. Все естественное, без украшений и косметики, считается в этом обществе неприятным, некрасивым и недостойным внимания. Тертуллиан не может согласиться с мнением сторонников украшений, что последние восполняют недостатки естественных форм. Он убежден, что блеск роскоши и покров украшений «затемняют красоту целомудрия и позорят общество граций» (II 9). Человек является, в глазах христиан, шедевром божественного творчества, пределом материальной красоты и совершенства. Как же можно, удивляется св. Кипри-

ан, дерзнуть изменять или «украшать» то, что создано высшим Художником. «Если бы некий живописец, — обращается он для сравнения к художественной сфере, — изобразил на картине чье-либо лицо, в совершенстве подражая телесным цветам, и [если бы,] когда портрет был завершен, другой, считая себя более искусным в живописи, приложил бы к нему свою руку, стремясь улучшить созданное, то он нанес бы первому художнику тяжкое оскорбление и возбудил бы [в нем] справедливое негодование. Не думаешь ли ты остаться безнаказанным за твою дерзость и безрассудную наглость — за оскорбление Художника-Бога?» (De hab. virg. 15).

И аргументация, и сам пример из сферы художественной деятельности очень показательны для раннего христианства, его специфического эстетизма. Настоящее произведение искусства, в понимании Киприана, самобытно и оригинально. В нем заключено нечто, присущее только его творцу и никто другой, как бы он ни был талантлив, не может улучшить чужое произведение искусства, тем более, если речь идет о божественном Художнике.

Путем отказа от излишних украшений, косметики и т. п. вещей христиане стремились усмотреть и обрести ту «естественную» красоту человека, в которой он был замыслен и создан Художником-Богом, но утратил ее с грехопадением. Климент Александрийский называл ее «истинной красотой» (τὸ κάλλος τὸ ἀληθινόν)⁴⁸. Она имеет у него больше духовно-нравственный, чем собственно эстетический характер, и тем не менее может быть усмотрена и во внешнем виде человека. Украшения же, наряды, драгоценности только заглушают ее. Женщины, писал Климент, «затемняют истинную красоту, скрывая ее под золотыми украшениями» (Paed. II 122, 2). Восхищение пестрыми, богато украшенными одеждами свидетельствует, по его мнению, лишь об отсутствии у человека чувства красоты, о его «дурном вкусе» (ἀπειροκαλία — II 111, 2), непонимании «естественной» красоты.

Кроме того украшения, драгоценности, богатые одежды возбуждают нездоровое чувственное влечение к их носителю, что ухудшает нравственную атмосферу в обществе. Поэтому апологеты настоятельно призывают римлян отказаться от украшений, носить одежды белого или простых природных цветов⁴⁹. Нравственная и духовная красота человека неразрывно соединяется апологетами с *простотой* и *естественностью* его внешнего вида. «Не насилуй красоты, о человек!.. — призывает Климент. — Будь царем, а не тираном своей красоты... Тогда только признаю я твою красоту, когда ты сохранишь образ ее чистым; только тогда буду я чтить в тебе красоту — истинный прообраз прекрасных вещей» (Protr. 49, 2).

Раннехристианская эстетика ставила ценности духовные и нравственные выше чисто и собственно эстетических и стремилась даже заменить ими эстетические, ибо в римском обществе того времени существовала достаточно осязаемая обратная тенденция. Красота культового действия или речи часто вытесняли и религиозную значимость культа, и содержание речи. Это хорошо чувствовали апологеты, сознательно выступая против подобного эстетизма. Лактанций упрекал своих языческих современников в том, что эстетические интересы вытеснили у них всякое благочестие. «Они приходят к богам (т. е. в храм. — В.Б.),

— негодует Лактанций, — не ради благочестия, ибо его не может быть в предметах земных и бранных, но чтобы впитывать глазами [блеск] золота, взирать на красоту полированных мраморов и слоновой кости, ненасытно ласкать глаз видом необычных камней и цветов одежд и созерцанием украшенных сверкающими самоцветами чаш. И чем более будет украшен храм, чем прекраснее будут изображения [в нем], тем, полагают они, больше в нем будет святости; следовательно, религия их состоит не в чем ином, как в восхищении человеческими влечениями (удовольствиями)» (Div. inst. II 6, 2-6).

Средневековому византийцу или православному русичу, привыкшим к яркому богослужебному действу с обилием изображений, богатейших мраморов, драгоценных камней, сосудов и утвари из золота и серебра, обилием свечей, многоцветных лампад, светильников будет не совсем понятен этот ригоризм и антиэстетизм апологетов. Но христианству необходимо было на первом этапе отказаться от античного культового эстетизма, чтобы затем, наполнив все его компоненты новыми значениями, осознать их уже как свои и обосновать их культовую необходимость. Чтобы прийти к средневековому, пожалуй, более глубокому, чем античный, эстетизму, новой культуре пришлось пройти эстетическое «очищение», отказаться, по возможности, от всех созданных до нее эстетических (художественных) ценностей, вернуться назад к эстетике природы⁵⁰, создать на базе платонизма и профетизма эстетику духа и только затем, на новом уровне опять реабилитировать эстетику художественной деятельности, наполнив ее новым духовным содержанием. Процесс этот протекал не одно столетие и сопровождался сложными духовными и социальными конфликтами. Апологеты стояли у его начала.

Еще один важный аспект раннехристианской эстетики проявился в понимании апологетами внешнего вида Христа. Почти все они полагали, что он не был красив⁵¹. Тертуллиан писал, что во внешнем облике Иисуса не было ничего небесного, ничего отличного от наших тел. Поэтому-то люди и удивлялись его уму, речам и проповедям, ибо они принадлежали человеку весьма заурядного внешнего вида. Тело его не имело не только небесной, но даже обычной человеческой красоты. Чем руководствовался Тертуллиан в этих, столь неожиданных для античной культуры, видевшей в своих богах и героях идеалы красоты и совершенства, выводах? Прежде всего, как это ни парадоксально, античными идеализированными представлениями.

Тертуллиану необходимо доказать, что Иисус имел настоящую человеческую плоть и что он реально воплотился, страдал и был казнен. Он лишает Христа телесной красоты, чтобы сделать более убедительным поругание и издевательства над ним, ибо им чаще всего подвергали в римском обществе людей презренных. «Отважился ли бы кто-нибудь коснуться в высшей степени необыкновенного тела [или] опозорить лицо плевками, если бы оно не заслуживало этого?» — спрашивает Тертуллиан (De carn. Christ. 9). Он хорошо знает, как высоко чтита греко-римская античность красоту, и поэтому сознательно наделяет Бога внешним видом, достойным оплевания и поругания. Такому вполне под стать позорная для римлян смерть на кресте, что и требовалось доказать Тертуллиану в данном трактате.

В другом месте он, конечно, «реабilitирует» Христа и относительно его внешнего облика, но не путем наделяния красотой, а утверждением того, что умаленность Бога не может быть оценена в системе обыденных человеческих ценностей «и Бог и тогда предельно велик, когда [кажется] людям ничтожным» (Adv. Marc. II 2). Здесь безвидность и ничтожность, некрасивость Иисуса начинают выступать у Тертуллиана некоторым важным эстетическим принципом в доказательстве уже божественности Христа, т. е. наделяются особой небуквальной, фактически диаметрально противоположной значимостью. *Безобразное* начинает приобретать в эстетике апологетов особое значение, ориентирующее реципиента на нечто, принципиально отличное от явлений и реалий тварного мира.

Раннее христианство не идеализировало безобразное, не подменяло им прекрасное, как это можно иногда слышать. Оно высоко, может быть выше, чем античность, ценило красоту реального мира; оно знало и почитало небесную красоту, но не наделяло ее переносным значением. Красота была значима для христиан сама по себе в своей явленности, как результат божественного творения. *Безобразное* же, ничтожное, безвидное выступало в их эстетике в качестве особой категории, не противостоящей прекрасному, но обладающей особой знаковой функцией и стоящей в одном ряду с такими категориями, как *символ* и *знак*.

Итак, носитель христианского нравственного идеала не обладал внешней красотой тела (эту мысль скорректируют последующие отцы Церкви, но апологеты в ней фактически едины), поэтому и христиане должны уподобляться ему не только духовно, но и физически, т. е. не заботиться о красоте тела, но даже, как призывали некоторые ригористы, умалять ее. Знаки духовной стойкости христианина, выразившиеся в увечиях тела, украшают, по мнению апологетов, тело лучше всяких драгоценностей. Непорочность — большее украшение для человека, чем живопись и золото для стен дома, ибо краски и позолота, слиняв, безобразят дом, а красота непорочности никогда не утрачивает своего блеска. Целомудрием прекрасны девы, а не красоты тела. Без украшения Христова (духовного украшения) женщина безобразна. Мученики украшаются как бы самую кровью Христа. Добродетели — высшее украшение, в которое может облечься человек. Подобные суждения наполняют трактаты ранних христиан, свидетельствуя, что нравственная красота для них была одной из главных ценностей на уровне человеческой экзистенции.

Чувственно же воспринимаемая красота неразрывно связана в эстетике апологетов с новой, сознательно вводимой ими в эстетику категорией *простоты* (ἡ ἀπλότης, simplicitas). Она появляется у них как одно из логических следствий христианского учения и как естественная реакция на изощренность и чрезмерность эстетических идеалов поздней античности. Именно *эстетическое* стремление к *простоте* и *естественности* лежало в основе борьбы ранних христиан с излишествами позднеантичной моды в сферах женских украшений, одежды, косметики и т. п.

Красота не признавалась апологетами без простоты, а простота, понятая как естественность в отличие от всего искусственного, художественного, созданного людьми, усматривалась в природе, т. е. отождествлялась не с примитивностью (хотя в религиозной гносеологии оправдывалось и это), но с природной сложностью и целесообразностью.

Наряду с переоценкой и дальнейшей разработкой проблем и представлений, возникших еще в классической античности, в период кризиса античного уклада жизни и классического мировоззрения в художественной культуре и эстетике римской ойкумены возникает ряд новых идей и категорий, которым суждено было сыграть важную роль во всей христианской культуре. Среди них главной и наиболее значимой является концепция *образа*, волновавшая позднеантичную и ранневизантийскую культуры на протяжении не менее чем восьмивекового периода и оказавшая сильное влияние на развитие европейского художественного мышления последующих столетий.

Многие факторы социального, политического, культурного и идеологического характера способствовали выдвиганию проблем образа и символа в духовной культуре того времени на первое место. В историко-философском плане следует указать на усложнение научного и философского знания в античном мире к этому времени, осознание ограниченности формально-логического мышления (развитие скептицизма, как крайней формы античного агностицизма), обращение к внутреннему миру субъекта познания, повышение интереса к сфере религиозного, иррационального и «нелогичного» постижения первопричины и т. п. Включение эстетической сферы в религиозную систему познания привлекло внимание мыслителей того времени и к специфике передачи знания способами, отличными от формально-логических сообщений. Здесь-то и выступает у позднеантичных мыслителей на первый план проблема образа во всех его модификациях — образа-подражания (подобия), образа-символа, образа-аллегии, образа-знака.

Образ понимался позднеантичной культурой в качестве носителя особого, недискурсивного знания, прежде всего. При этом на первое место выступали его эмоционально-эстетическая сторона, функции подражания, выражения и обозначения объекта.

Наиболее последовательно и осознанно в позднеантичном мире проблема образа и символа в их эстетико-экзегетических аспектах была поставлена Филоном Александрийским, опиравшимся в этом вопросе на стоическую и ближневосточную экзегетическую традиции. Необходимость введения этой категории возникла у него в связи со стремлением философски осмыслить характер библейского мышления и ввести его в духовный обиход эллинистического мира. Его идеи затем были развиты первыми отцами христианской Церкви — апологетами.

Мир, понятый как произведение искуснейшего Художника, а в нем и все, созданное руками человека, подражающего в своем творчестве божественному Творцу, представлялся христианским идеологам хранилищем особой информации, сознательно заложенной в него Богом и доступной восприятию человека. Необходимо только найти ключ к получению этой информации, хранящейся именно в *формах* произведений божественного и человеческого искусства. Проблема, таким образом, ставилась в чисто эстетической сфере — мир есть конкретно-чувственное *выражение* замысла Художника. Для описания его на вербальном уровне апологеты использовали целый ряд терминов типа: *образ*,

изображение, подражание, подобие, зеркало, символ, аллегория, знак, загадка, знамение и т. п., служивших в целом для передачи важной мировоззренческой идеи глобального образно-символического выражения духовных реальностей в мире сотворенных форм. Все бытие предстает в раннехристианской философии грандиозной всеобъемлющей и всепронизывающей системой образов и символов.

Центром наиболее последовательного и виртуозного образно-символического мышления была александрийская христианская школа, непосредственно опиравшаяся на метод своего земляка Филона. Однако дух образно-символического философствования, ориентированного не только на разумную, но и на эмоциональную сферу сознания, был присущ и малоазийским, и карфагенским, и римским христианам.

Наиболее полный материал по проблемам *образа* и *символа* мы находим у Климента Александрийского; именно у него начинает складываться христианское образно-иерархическое понимание универсума, нашедшее позже свое окончательное воплощение в иерархической системе автора знаменитых «Ареопагитик». Как отмечал В.Фелькер, Климент первым из христианских писателей сделал учение об образе (εἰκών) главным пунктом своей мировоззренческой системы⁵². Образ начинает играть у него роль структурного принципа, гарантирующего целостность всей системы. Бог — исходный пункт образной иерархии, Первообраз для последующих отображений. Его первым образом, максимально изоморфным, подобным ему практически во всем, является Логос. Это еще невидимый и чувственно не воспринимаемый образ. Его образом (по воле самого Логоса) выступает разум (или душа) человека — «образом образа состоит разум человека» (Strom. V 94, 5). Сам человек становится только «третьим образом Бога» (VII 16, 6). Это уже материализованный, визуально и тактильно осязаемый образ, достаточно слабо отражающий Первообраз. И совсем далеко «отстоит от истины» четвертая ступень образов — образы изобразительного искусства, в частности статуи, изображение людей или антропоморфных богов (Protr. 98, 3-4). Очевидна платоновская подооснова этой иерархии, хотя и развитая уже в христианском русле.

Внимательно всматриваясь в образно-символические представления апологетов, мы замечаем, что у них есть тенденция к различению, по крайней мере трех основных типов образа, которые условно можно было бы обозначить как *миметические* (подражательные), *символические*, или символично-аллегорические, и *знаковые* (в узком смысле слова «знак»). Отличаются они друг от друга характером выражения духовного содержания в материальных структурах. Для миметических образов характерна высшая степень изоморфизма, они подобны отражениям в зеркале. К ним апологеты относили все изобразительные искусства античности, которые, по их мнению, не имели самостоятельной ценности, но были значимы лишь как более-менее искусные (верные) копии оригиналов. Символические образы более условны. Кроме того, они обладают определенной автономной ценностью как самостоятельные предметы, но в их структуре или в ее отдельных элементах может быть достаточно уверенно усмотрено отражение каких-то иных реальностей. В знаковых образах соотношение между образом и отображаемым еще

более условно, но сохраняется определенная взаимопронизанность образа и денотата в отличие от ее полного отсутствия в чисто знаковой ситуации. Главную ценность здесь для апологетов представляет не денотат, но скорее десигнат или то, часто достаточно произвольное значение, которое они усматривали в знаке.

Главную роль в раннехристианской философии и эстетике играл средний тип образов — *символично-аллегорические*. Весь универсум и библейские тексты понимались апологетами, прежде всего, в свете этих образов. Два других типа — как бы семантические крайности главного типа. Тем не менее и они имели в раннехристианской культуре свое самостоятельное и существенное значение.

Миметические образы апологеты усматривали, прежде всего, в изобразительном искусстве, продолжая традиции античного иллюзионистического понимания скульптуры и живописи. В космической иерархии образов Климента Александрийского изображения живописцев и скульпторов занимают нижнюю ступень, максимально удаленную от высшей истины. Они в лучшем случае — лишь зеркальные копии материальных предметов, не обладающих своим онтологическим статусом.

Рассуждая о деятельности художника, Ириней Лионский отмечает, что хороший художник создает «похожие» (*similis*) образы, а плохой — «непохожие образы» (*dissimilis imagines*); «поэтому, если образ непохож, то плох художник» (*Contr. haer.* II 7, 2). Это чисто античное изоморфное понимание Ириней, как и некоторые другие раннехристианские мыслители, распространяет на «образ» вообще, не замечая, что оно вступает в противоречие с общим для духовной культуры христианства символично-аллегорическим пониманием образа.

Полемизируя с гностиками, св. Ириней стремился доказать, что «несходные и противоположные по природе вещи» не могут быть ни образами одного и того же предмета, ни — друг друга (II 7, 4). «Вещи же противоположные могут быть разрушительными для тех, которым они противоположны, но не их образами, как, например, вода и огонь, свет и тьма и многое другое никак не могут быть образами друг друга. Так же [предметы] тленные, земные, сложные, преходящие не будут образами тех [вещей], которые, по их мнению, духовны». Ириней спорит здесь с гностиками по поводу конкретно-чувственного изображения невидимых эонов. «Если они (гностики. — В. Б.) называют их духовными, неограниченными [ничем] и неотъемлемыми, то как могут [предметы], имеющие вид и ограниченные пределами, быть образами того, что не имеет вида и необъятно?» (II 7, 6). И далее Ириней сознательно противопоставляет миметическое понимание образа символическому: «Если же они скажут, что [эти вещи] — подобия не по виду и форме, а по числу и порядку произведения, то... их уже нельзя называть образами и подобиями (*imagines et similitudines*) находящихся сверху эонов; ибо как вещи, не имеющие ни формы, ни вида тех, могут быть их образами?» (II 7, 7).

Итак, образ, по Иринею, должен «по форме и по виду», т. е. по внешнему виду, прежде всего, быть подобным отображаемому прототипу. Если же прототип духовен, т. е. не имеет «внешней формы», то не может быть и его конкретно-чувственного образа, а то, что имеет не миметическое, не изоморфное подобие (вернее, соотношение) с прото-

типом, — то уже и не может быть названо его образом. Ириней дал классическое определение миметического образа, на которое впоследствии опирались, по-разному его истолковывая, и иконоборцы, и иконопочитатели в Византии. «Тип же и образ, — писал он, — по материи и по субстанции несколько отличны от истины (т.е. от прототипа. — В. Б.); но по виду и очертаниям должны иметь сходство [с нею] и по подобию должны выражать во внешней форме то, что отсутствует» (II 23, 1). Сам Ириней, как и другие раннехристианские мыслители, своей теорией миметического образа стремился доказать, что изображение (конкретно-чувственный образ) духовных предметов невозможно, т.е. был одним из «духовных отцов» иконоборчества.

В борьбе с идолопоклонством, выступая против изображений Бога, Лактанций заявлял, что образ имеет значение и важен тогда, когда отсутствует оригинал, т.е. выполняет чисто утилитарную функцию по замене оригинала. При наличии оригинала образ ненужен и бесполезен, а так как Бог находится везде, то в его изображениях нет надобности. Они бесполезны даже как напоминание о Боге, ибо слишком далеки от оригинала. Лактанций, доводя до логического предела позднеантичную теорию миметического образа, утверждает, что «изображение вечно живого Бога должно быть живым и обладающим чувствами» (Div. inst. II 2, 6-10). Это понимание образа, как практически тождественного оригиналу, лежало в основе всего как раннехристианского, так и последующих иконоборческих движений.

Отрицая возможность существования миметического изображения Бога в искусстве, апологеты не отказываются от понятия *мимесиса*, но переносят его в сферу морально-нравственного облика человека. У Климента Александрийского цель и смысл жизни человека, стремящегося к совершенству, к идеалу, к постижению высших истин, состоит в «подражании Богу». Миметический образ получает у ранних христиан новое развитие и новую интерпретацию в плоскости религиозно-нравственного совершенствования человека, сохраняя при этом свою эстетическую окраску, но наполняясь совершенно новым содержанием.

В основе этой теории лежит знаменитая ветхозаветная идея о том, что человек был создан «по образу и по подобию» (κατ' εἰκόνα ... καὶ καθ' ὁμοίωσιν) Бога (Gen. 1, 26). Именно она дала богатую пищу для всякой эстетики, ориентирующейся на Библию. Много внимания уделял ей Филон Александрийский. Христианские мыслители практически не замечали ее вплоть до последней трети II в.⁵³ Первых апологетов или вообще не интересовала эта проблема (Афинагор Афинский, Феофил Антиохийский), или же они уделяли ей мало внимания, не делая различия между εἰκών и ὁμοίωσις (Юстин, Татиан).

Продолжателями филоновских традиций в области эйконологии стали прежде всего гностики, а затем — Ириней Лионский и Климент Александрийский. В полемике с «ложными гностиками» Ириней сформулировал ставшее затем традиционным для многих христиан различие между «образом» (εἰκών, imago) и подобием (ὁμοίωσις, similitudo). *Образ* понимается Иринеем, с одной стороны, в смысле наделения души человека разумом и свободой воли, а с другой — в плане особой телесно-духовной организации человека, отражающей «в форме и виде»

прообраз. Для эстетики особенно важно это второе, *пластическое* понимание образа, как изначально данного в самом акте творения духовно-телесного облика, неразрывно связанного с самой природой человека. Он знаменует единство духовного и телесного начал, «смещение души и тела» (Contg. haer. II 8, 2; V 20, 1), которое не может быть утрачено человеком, пока он жив. Более того, сама «плоть» (σάρξ, саго) человека создана по образу Бога (V 6, 1)⁵⁴. Телесный вид человека является материальным выражением божественной духовности. Это было неясно, справедливо замечает Ириней, до вочеловечивания (воплощения) Логоса. Когда же сам Логос явился миру в образе человека, стала ясна сущность этого образа. «В прежние времена и было сказано, что человек создан по образу Бога, но это не было показано. Был еще невидимым Логос, по образу которого создан человек. Поэтому он (человек. — В. Б.) легко потерял подобие. Когда же Слово Божие стало плотью, Оно подтвердило то и другое; ибо и истинно показало образ, само став тем, что было его образом; и прочно установило подобие, делая человека соподобным невидимому Отцу посредством видимого Слова» (V 16, 2).

Ὁμοίωσις, таким образом, является у Ириней идеалом духовного, и прежде всего, нравственного совершенства человека; εἰκὼν же понимается им в двух смыслах: во-первых, как Логосоподобие в телесно-духовном единстве человеческой природы и, во-вторых, как Богоподобие — в его разуме и свободной воле.

Миметический образ трансформируется у ранних христиан в образ духовно-нравственный. Он все больше утрачивает чисто пластический характер, ярко выступавший в понимании изобразительного искусства, и почти сливается с символическим образом, который господствовал в раннехристианском миропонимании, выполняя анагогически-гносеологическую функцию.

Раннее христианство знало и разрабатывало на основе богатых античных и ближневосточных традиций и другой тип образа, во многом противоположный миметическому — *знаковый*, близкий к условному знаку.

Проблема *знака* в позднеантичной или в раннехристианской культуре требует специального изучения, далеко выходящего за рамки данного исследования. Здесь имеет смысл указать только на отдельные аспекты проблемы знакового образа, поднимаемой апологетами, но берущей начало еще в новозаветной литературе.

Во-первых, это распространенное в Новом Завете понимание знака как *знамения*, некоторого чудесного, нарушающего порядок феноменального бытия явления, возвещающего (знаменующего) собой некие сверхъестественные события, связанные, в основном, с осуществлением пророчеств. Так, ученики Христа просят Его сообщить, какое будет знаменование (σημεῖον) Его Второго пришествия и начала нового эона (Mat. 24, 3; Mar. 13, 4; Luc. 21, 7).

И во-вторых, использование термина σημεῖον для обозначения чудес, реально творимых на земле, прежде всего самим Христом, но также и Его учениками и реже ангелами и демонами. В «Евангелии от Иоанна» (изрядка и в других книгах Нового Завета) почти все чудеса Христа (исцеления, воскрешения, превращения воды в вино и т. п.) названы «знаками» (зна-

нениями), ибо автора, посвятившего свою книгу благовестию божественной сущности Христа, и чудеса интересовали не в их имманентной данности, но исключительно в их семантическом аспекте — как знаки божественности Иисуса. Эта связь знака с чудом привела к обратному — наделянию знака вообще чудесными свойствами, что также было присуще практически всей раннехристианской духовной культуре и имеет своими истоками ветхозаветные религиозные представления.

В целом знаковый образ, обладавший в понимании ранних христиан своей спецификой, тяготел, как и миметический, но с другой стороны, к символическому-аллегорическому образу. Синтез формально-логического и образно-пластического мышления наиболее полно осуществлялся в *символическом образе*. Он-то и занял главное место как в богословской системе, так и в эстетическом сознании ранних христиан, а затем и во всей христианской культуре.

Наиболее развернуто основные грани и стороны этого образа, весь широкий диапазон его значений проявились в подходе ранних христиан к библейской литературе и отчасти к античной мифологии, т. е. прежде всего в связи со словесными текстами — в их экзегетической практике.

Юстин Философ и Мученик рассматривал практически всю Библию как систему аллегорически-символических образов, специально созданную древними писателями, которые «открывали свои слова и действия в притчах и образах, скрывая [содержащуюся] в них истину, чтобы нелегко было всякому постигнуть многое и чтобы ищущие потрудились найти и узнать [ее]» (Труфл. 90). Речь у Юстина идет в основном о Ветхом Завете, почти все события которого он стремился осмыслить как символические, возвещающие пришествие Христа и главные события евангельской истории. Весь Ветхий Завет представлялся уже первому христианскому философу символическим провозвестием новозаветных событий.

У св. Юстина намечается понимание библейских образов в трех смыслах, хотя он и не акцентирует на этом специального внимания. Он, во-первых, показывает, что все в Писании допускает иносказательное толкование (129) и что многие события ветхозаветных текстов имеют и буквальное, и символическое значение (134). Последнее, в свою очередь, имеет разновидности, в частности, притчу (*παράβολή*) и «тропологический образ» (*τροπολογία*). Так, «Христос часто в притче называется камнем, а тропологически Иаковом и Израилем» (114).

Опираясь на филоновское понимание образа, Климент Александрийский одним из первых христианских писателей последовательно разрабатывает теорию символизма⁵⁵, основываясь прежде всего на библейском материале. Символический образ имеет у него сакрально-гносеологическую окраску. Он должен так «искусно скрыть истину», чтобы, «скрывая, высказать и, утаивая, выявить» ее (Strom. I 15, 1) и выявить в украшенном виде, ибо символом украшается божественная истина (V 45, 3). Эстетизм греческого мышления постоянно проникает в гносеологию и теологию Климента и других апологетов.

Иносказательная форма образа должна поддерживать исследовательский дух и трезвость ума у ищущего истину (VI 126, 1), чтобы разум человека, как бы осящая сопротивление оболочки (формы), за которой, по его убеждению, скрыта истина, напрягся и собрался с мысля-

ми для преодоления ее (V 24, 2). Символический образ необходим в литературном тексте для мобилизации духовных сил человека, для ориентации его разума на постижение высших истин бытия.

Одной из конкретных форм символического образа Климент, как и его предшественники, считал *притчу*, широко распространенную в библейских текстах. По его мнению, притча — это такой способ выражения мыслей, при котором не называется само явление, но изложением какой-либо простой вещи делается *намек* на более глубокий, истинный смысл: «Писание использует метафорический способ выражения; к нему относится и притча — такая форма выражения, которая не содержит в себе главного смысла (*κύριον*), но намекает на него и приводит к пониманию его, или, как говорят некоторые, это — форма, выражающая один смысл через другой...» (VI 126, 4). При этом притча специально рассчитана на многозначность восприятия, чтобы «истинное» (и конечно единственное) значение могли воспринять только люди, стремящиеся к истинному знанию. Поэтому пророки «облекли обозначаемое ими в такие выражения, которые в различных умах вызывают различное понимание» (VI 127, 4). В данном случае Климент хорошо чувствует и осознает принципиальную многозначность словесного образа и стремится использовать ее в теологических целях⁵⁶. Для истории культуры важно, что эта многозначность была понята им как результат особого, сознательно использованного литературного приема.

Символико-аллегорическое понимание Св. Писания вслед за Филоном и Климентом активно развивал их последователь Ориген (о нем подробнее см. ниже). Последующие экзегеты, развивая идеи ранних апологетов и Оригена, доведут понимание библейского текста до четырех и более смыслов, что будет общим местом в духовной культуре Византии и найдет отражение практически во всех видах византийского искусства, на которое также будет распространен многоуровневый символико-аллегорический подход.

Художества в оценке апологетов

В своем диалоге с античностью раннее христианство, конечно, не забыло такой важной части античной культуры, как искусство. Любой античный человек, а именно таковыми и были по воспитанию и образованию многие раннехристианские мыслители, с детства был охвачен комплексом античных искусств. Его образование в школе начиналось с заучивания отрывков из Гомера и Гесиода; музыка, поэзия, риторика, трагедия и комедия античных авторов, зрелища цирка и представления мимов в течение всей жизни сопровождали его; предметы прикладного искусства, а также скульптура, живопись, архитектура окружали его повсеместно. Художественными ритмами и формами была наполнена жизнь античного человека и почти все раннехристианские мыслители (особенно западные) до принятия христианства успели в полной мере (а некоторые и чрезмерно) вкусить этой жизни.

Принятие новой мировоззренческой системы заставило апологетов при их критическом анализе всей античной культуры уделить достаточно внимания и сфере искусства, художественной культуре. Новые ду-

ховные идеалы, и прежде всего новое понимание Бога, новое отношение к человеку, новые морально-этические нормы и новое отношение к природе, заставили ранних христиан, как мы видели, резко критически отнестись практически ко всему античному искусству. Однако эта критика у ведущих теоретиков христианства никогда не была огульной, анархистской; она всегда основывалась на конкретных основаниях, диктуемых новой мировоззренческой системой, т. е. проводилась последовательно в русле их общей теории культуры.

Все апологеты согласны с тем, что искусства доставляют человеку удовольствие, поэтому они выступают против искусств, возбуждающих чувственные (часто грубые и животные) удовольствия, но начинают приходить к мысли, что искусства, вызывающие духовную радость, полезны христианству. Лактанций отмечал, что люди занимаются искусствами ради трех целей: для получения удовольствия, ради прибыли и ради славы. Поэтому они, как и науки, не являются высшим благом. Их добиваются не ради их самих, но для какой-то иной цели (*Div. inst.* III 8, 25), т. е. искусства с точки зрения чистой духовности всегда утилитарны. В этом Лактанций и видит их главную пользу. Они должны способствовать «более приятному» преподнесению истины, которая для христиан является абсолютной высшей ценностью и освящается ореолом божественности. Истина выше каких бы то ни было искусств.

Искусства и науки, отмечал Арнобий, служат людям для благоустройства и улучшения жизни и появились на свет не так давно (*Adv. nat.* II 69). Некоторые искусства служили в античности для украшения предметов обихода и самого человека, т. е. апологеты уже ясно сознают, что определенный класс искусств, прежде всего прикладные, тесно связан с красотой, является ее носителем. К этому выводу они пришли, изучая опыт античной культуры, и поэтому негативно относились к декоративно-прикладному искусству. Им представлялось, что красота, которую несло это творимое людьми искусство, стремилась соперничать с красотой природы, созданной Богом, и воспринималась ими как более низкая, слабая, недостойная и даже безобразная по сравнению с природной красотой. Важно, однако, отметить, что именно апологеты начали осознавать связь красоты с искусством. Они, а за ними Плотин, подготовили в этом направлении почву для более глубоких выводов блаженного Августина.

Показав, что древность обожествила многих изобретателей искусств, Тертуллиан стремится доказать своим возможным языческим оппонентам несостоятельность этой акции. Он подмечает важную историческую закономерность художественной культуры. Все искусства, показывает он, активно развиваются, и современные художники значительно искуснее древних. Поэтому они, пожалуй, более достойны обоготворения, чем их древние коллеги. «Считайте меня лжецом, если древность устарела не во всех искусствах, так как ежедневно появляются везде новые [произведения]. И поэтому тех, кого вы обоготворяете за искусства, вы оскорбляете в самих искусствах и вызываете их [на состязание] с непобедимыми соперниками» (*Ad nat.* II 16), т. е. с современными художниками. К выводу о развитии и прогрессе в искусстве Тертуллиан пришел, как видно из его высказывания, на основе сравнения произведений древнего и современного ему античного искусства.

К его времени, видимо, наряду с прекрасными и высокохудожественными образцами иллюзионистически-импрессионистского римского искусства (типа помпейской живописи) еще сохранялось большое количество предметов архаической культуры, что и позволило ему сделать этот важный для истории культуры вывод. Помимо своего содержания, он интересен еще в нескольких аспектах. Во-первых, из него ясно следует что апологеты не отрицали огульно все достижения античной культуры, но внимательно изучали их и делали на этой основе часто интересные и значимые в культурно-исторической перспективе выводы. Во-вторых, из него видно, что историзм, вообще присущий библейско-христианской культуре, уже со II-III вв. начал активно распространяться на понимание художественной культуры.

Этот историзм противостоял часто у апологетов традиционализму. Древность, греко-римская прежде всего, во многом утрачивает ореол святости и предстает в глазах апологетов в свете истории, хотя еще и достаточно смутном и призрачном. Наконец, пафос созидания новой культуры и отрицания всего старого распространяется у Тертуллиана и на античные искусства. Новое и в языческом мире представляется ему более совершенным, чем старое.

Апологеты пришли к единому выводу, что в искусствах, и прежде всего изобразительных, активно используемых в культовых целях, нет ничего священного. Они созданы руками, умом и гением человека-художника, и поэтому художник достоин значительно больших почестей и похвалы, чем его произведение. Творение искусного мастера, отмечал Киприан (*De hab. virg.* 13), является оригинальным произведением художника. Никакой другой мастер не должен и не может исправить или улучшить работу своего коллеги, не исказив ее сути и красоты.

Все искусства, указывал Тертуллиан, возникли для удовлетворения многочисленных желаний и потребностей человека и они все связаны друг с другом, находятся в том или ином родстве или взаимной зависимости. Нет ни одного «свободного от других видов» искусства (*De idol.* 8).

Апологеты активно выступали против отождествления произведений изобразительного искусства с действительностью, и прежде всего против иллюзионистической скульптуры поздней античности. Они чувствовали, что процесс этот чреват обратимостью. От принятия искусства за действительность (общение со статуей Венеры как с живой женщиной, к примеру) один шаг до включения элементов реальной действительности в искусство. И поздняя античность сделала этот шаг. При этом в искусство, как с негодованием отмечали апологеты, были включены наиболее возбуждающие низменные чувства в зрителях, запретные или непоощряемые в реальной жизни общества явления, типа истязания и убийства людей, реального «изображения» сексуальных актов на сцене и т. п. Все это вело, по мнению апологетов, к поощрению и стимуляции нездоровых инстинктов в зрителях, падению нравов в обществе, унижению человека, обесцениванию его жизни. Поэтому-то апологеты и выступали активно против всех зрелищ, т. е. против массовой культуры и кича, сказали бы мы теперь, позднеантичного общества.

Внимание апологетов к зрелищным искусствам позволило им подметить, что в основе их лежит не интеллектуальное, но эмоционально-

аффективное восприятие, и процесс сопереживания играет важную роль в их восприятии. Они не распространяли, однако, этот вывод на все искусство.

Относительно поэзии и живописи апологеты подметили, что художники допускают большие вольности. Тертуллиан неодобрительно отзывался о «поэтическом и живописном произволе» (*poetica et pictoria licentia*), сравнивая его с еретическими учениями (*Adv. Marc. I 3*). Лактанций, напротив, оправдывал «поэтическую вольность» (*poetica licentia*), как характерную, профессиональную черту поэтического искусства (*Div. inst. I 11, 23-24*).

Общий негативный и подчас предельно критический тон отношения апологетов к античным искусствам являлся во многом следствием их учения о человеке и человечности. Раннехристианский гуманизм, особенно II — нач. III в. в целом занимал крайне непримиримую позицию относительно всей гуманитарной культуры античности, включая и искусство. В этом его специфика и его слабость, которую начали осознавать уже Лактанций и греческие отцы Церкви IV в., пытавшиеся как-то исправить положение. Более радикальные меры по объединению христианского гуманизма и гуманитарной культуры античности предпринимались затем уже в византийской культуре в периоды так называемых «ренессансов», предельные всплески которых отмечены в XIV-XV вв.

Таким образом, раннее христианство в процессе своей всеохватывающей критики античной культуры сформулировало ряд иногда противоречивых, но интересных и значимых положений, заложив первые теоретические основания христианской культуры.

Ориген

Особое место среди апологетов занимает фигура Оригена, о котором вскользь уже упоминалось. Во-первых, он был *первым* христианским мыслителем, который пытался сознательно создать *систематическое* христианское учение, основы которого изложил в своем трактате «О началах». И во-вторых, Ориген был единственным из апологетов, который, несмотря на его огромный вклад в развитие христианского богословия, был фактически осужден Церковью как еретик. Анафематствование оригенистов произошло по инициативе императора Юстиниана I (543 г.).

Трактат «О началах», который вызывал гневные нарекания со стороны многих клириков и при жизни Оригена, и особенно после его смерти, к сожалению, не дошел до нас в полном виде. Сохранились только его фрагменты в сочинениях других отцов Церкви и достаточно свободный, «исправленный» латинский перевод пресвитера Руфина Аквилейского (ок. 345 — 410). Из этого перевода трудно понять, за что же все-таки так сурово обошлась Церковь с одним из своих наиболее талантливых и вдохновенных защитников и пропагандистов, хотя, безусловно, в учении Оригена много элементов, которые не вошли в установившийся позже канон христианской догматики.

Во всяком случае, общеизвестно сильнейшее влияние Оригена на

всю последующую патристическую мысль да и на христианское богословие (особенно грекоправославное) в целом. Церковный историк Евсевий Кесарийский (263-340) и крупнейшие отцы Церкви IV в. Григорий Богослов и Григорий Нисский испытали безусловное воздействие богословско-философских идей Оригена. (В частности, к нему восходят первые грекоязычные концепции Богочеловека и Троицы.) Экзегетическая методика Оригена легла в основу александрийско-каппадокийского направления в патристике, и, соответственно, его эстетическое сознание оказалось близким многим греческим отцам Церкви. Он считается родоначальником нравственно-практического направления в христианской мистике (концепция пламенной любви к Богу и учение об обожении как «воображении» Христа в сердце верующего) и т.д. и т.п.⁵⁷ Неприемлемыми для официальной Церкви оказались воспринятая Оригеном от платоников идея о предсуществовании душ, его учение об апокатастасисе — конечном спасении, просветлении и единении с Богом всех душ и духов и ряд других. Обо всем этом в науке существует большая специальная литература. Нас в данном случае будет интересовать другое.

У Оригена начала складываться *система* христианской религиозной философии, в которой эстетическое сознание играло далеко не последнюю роль. В становящейся христианской культуре, как мы уже отчасти имели возможность убедиться, оно активно вторгалось в сферы гносеологии и онтологии, и именно тогда, когда дискурсивное мышление испытывало определенные трудности, когда познавательные интенции богослова или философа подводили его к иррациональной сфере. Ориген в этом плане представляет для нас особый интерес. В нем на высоком духовном уровне органично сочетался систематизаторский ум философа-аналитика с тонким чувством христианина-практика, углубленного в мистический опыт сверхразумного бытия. Органическому сочетанию этих обычно трудносовместимых в одном человеке способностей и помогало эстетическое сознание Оригена, нашедшее выражение как в его учении о познании, так и в его религиозной онтологии.

Неформализуемый гносис

... и слышал неизреченные слова,
которых человеку нельзя пересказать.
(2 Кор 12, 4)

В древности не один апостол Павел слышал «невыговариваемые слова», получал невербализуемое ведение, «знал» то, *что* превышает человеческое «знание». Ориген был убежден, что библейские пророки и евангелисты владели знаниями о вещах более высоких и возвышенных, чем те, о которых они поведали в своих книгах, ибо получили они эти знания, таинственно просветившись по милости Божией. Они точно знали, *о чем и как* им следует писать, чтобы нечто из своих знаний передать всем, «имеющим уши слышать», а *что* необходимо сокрыть за завесой молчания (Contr. Cels. VI, 6)⁵⁸.

«И когда семь громов проговорили голосами своими, я хотел было писать; но услышал голос с неба, говорящий мне: скрой, что говорили семь громов, и не пиши сего», — сказано в Откровении Иоанна Богослова (10, 4). В *От-кровении* — о *со-кровении*, о *со-кровенном*. Между этими двумя полюсами — *от-кровения* и *со-кровения* — и пульсировала мысль ранних христиан. Особого напряжения она достигла у третьего (после Филона и Климента) крупнейшего александрийца — Оригена, стремившегося постичь Истину, интегрируя идеи платонизма и озарения пророчества на основе евангельского учения.

Нам уже приходилось замечать⁵⁹, что эстетическое сознание христиан, наиболее полно выраженное в святоотеческой письменности, теснейшим образом связано с их способами и формами познания, с их учением о знании и познании, т.е. что эстетика отцов Церкви может быть правильно понята только в контексте христианского миропонимания, и в частности патристической гносеологии, а для ранних александрийцев — *гносисо-логии* — учении о гносисе⁶⁰. У Оригена это учение находилось, пожалуй, в фокусе всех его богословско-философских изысканий, и поэтому имеет смысл остановиться на некоторых его аспектах.

Ориген, как и его близкие и дальние предшественники (греческие философы и христианские учителя), хорошо знал, что есть две мудрости — божественная и человеческая — и два вида знания — вещей божественных и вещей человеческих; и если второе более или менее доступно человеческому разуму, то первое — труднодостижимо, хотя и не невозможно. Земной гносис, или «внешнее учение», в котором определенных успехов добились греческие языческие философы, составляет лишь малую часть общего гносиса (In Ps. 36 Hom. V 1). Главное же — «небесный гносис» — знание духовных сфер, сущностей и самого Бога; он по Божией милости был более доступен ветхозаветным пророкам, ученикам Христа, евангелистам и составлял предмет особой заботы раннехристианских отцов Церкви. К уяснению путей овладения им и стремился Ориген.

Однако здесь перед его взыскующим умом возникло много проблем, и он хорошо сознавал их. Уже его предшественники Филон и Климент знали, что Бог в его сущности непознаваем человеческим разумом, т.е. высшее божественное знание сокрыто от нашего ума, и Ориген принимал это положение как должное. Для него, как и для Климента, разум отнюдь не являлся последней (или высшей) инстанцией в деле познания; тем не менее и он в глазах автора «О началах» не совсем бесполезен на путях божественного гносиса. Ориген убежден, что Бог одарил нас стремлением к постижению «истины о Боге и познанию причины вещей» отнюдь не для того, чтобы оно осталось неудовлетворенным. В противном случае пришлось бы считать, что «Творец-Бог напрасно вложил в наш ум любовь к истине» (De princ. II 11, 4). Для христианина подобная мысль недопустима, и на основе своего собственного духовного опыта и свидетельств мудрых предшественников Ориген заключает, что благочестивые люди (пневматики, гностики) и при жизни получают кое-что из «безмерных сокровищ божественного гносиса» и тем самым развивают в своих душах любовь и стремление к исследованию истины, которая в полном объеме будет открыта им в будущем веке (II 11, 4).

Доступные нашему познанию частицы божественного гносиса — фактически предварительный набросок, эскиз истины, начертанный рукой самого Иисуса Христа «на скрижалях нашего сердца». Здесь Ориген, как и другие Отцы, прибегает к художественной аналогии, т.е. подключает эстетическое сознание к пояснению собственно гносеологической проблемы. Как живописец сначала набрасывает тонкими линиями общий рисунок картины, чтобы затем было легче писать ее красками, так и Господь дает некоторым людям уже в этой жизни некое «предначертание истины и знания», которому в будущей жизни должна быть придана «красота законченной картины» (*pulchritudinem perfectae imaginis*) (II 11, 4).

Далеко не все устаиваются чести получить «предначертание истины», но только predisположенные к духовной жизни — пневматики, или гностики, или люди «внутренние». Им божественный гносис (доступный в этой жизни) дается в «ясных» выражениях (т.е. им открывается внутренний смысл учения). Для большей же части людей — соматиков гносис вообще закрыт, а «внешним» (или психикам) учение дано в «неясных притчах» (III 1, 17). Кроме того, многие «божественные тайны», сокрытые от земных мудрецов, открыты младенцам, пребывающим благодаря этому в состоянии «высшей степени блаженства» (III 1, 12).

В отличие от Климента Ориген избегает точных определений гносиса, не полагаясь, видимо, на адекватность словесного выражения. У него гносис — это некий сложный, многоаспектный феномен, близкий к глубинному созерцанию — *пребыванию в созерцании*. Как отмечает В. Фёлькер, и терминологически у Оригена *γνῶσις* и *θεωρία* употребляются как синонимы⁶¹. В отличие от «человеческих знаний», добытых мудрыми людьми с помощью разума, гносис — дар Божий в награду за нашу любовь к истине и стремление к познанию; это результат откровения самого Бога или Св. Духа (In Ierem. Hom. X 1). Ориген нередко пытается описать его в виде особого духовного света, *просвещения*, опираясь на свидетельства как библейских («наших» в терминологии Оригена) мудрецов, так и греческих. Он с одобрением вспоминает, что Платон в письме к Диону (Ер. 7) писал о невыговариваемости и невыразимости словами высшего блага. Только в результате длительных умственных трудов и упражнений оно вдруг возникает в душе в виде некоего света (Contr. Cels. VI 3). Об этом же еще до Платона, как считает Ориген, ссылаясь на Книгу Псалмов, говорили и авторы Св. Писания (VI 5).

Просвещение духовным светом способствует возникновению и возрастанию гносиса в человеке, приближает его к Логосу и продолжается в нем и после смерти — в раю, приводя к полному гносису, понимаемому Оригеном как *единение* (*ἐνωσις*) с Богом (In Ioan. Com. XIX 4). Это — конечная цель гносиса; его венец — в бесконечном *блаженстве* будущего века, в прямом, без посредства Логоса *созерцании* Бога, в полном *слиянии* с Ним при сохранении принципиального различия сущностей. Многообразны, трудны и длительны пути к этой цели.

Вряд ли можно говорить (что правомерно, скажем, относительно Климента) о поступенчатом возрастании гносиса у Оригена. Тем не менее очевидна общая тенденция этого возрастания — от рационального знания к иррациональному, мистическому, сверхразумному. При

этом Ориген еще столь высоко ценит первый, рациональный уровень познания, что в своем компендиуме христианского учения («О началах») отводит ему видное место в «полном гносисе», которым пневматик будет обладать в будущей жизни.

Весь комплекс знаний дает только Христос-Логос. При этом благочестивые (или пневматики) будут на первом этапе иметь как бы «двойное знание». Одно они получают в земной жизни, исследуя многообразие мира и доискивая его причин. После смерти же им будет дано и «истинное познание» этого разнообразия. В первый период после смерти их души будут еще пребывать на земле, в месте, которое Св. Писание называет раем. Здесь они пройдут начальный этап обучения, получая в основном рациональные «истинные» знания обо всем, что они видели и знали при жизни (De princ. II 11, 6).

Они обретут полные знания о человеке, душе, уме; о духе, действующем в каждом из них, и о благодати Св. Духа, даваемой им; об Израиле, его истории и значении, многие религиозные истины; о творении и Творце, о всех животных и растениях; об ангелах и о суде божественного Промысла, который ожидает всех людей и животных (II 11, 5). Чистые сердцем и непорочные умом, однако, очень скоро двинутся дальше и через «обитатели различных мест» достигнут Царства небесного. Эти «обитатели» греки называли «сферами», а Писание — «небесами». В каждом из этих небес, которые прошел Иисус при вознесении, святые узнают, что там делается и почему. Затем Бог откроет святым все о небесных телах, обо всем творении, причины всех вещей. И только после этого им будет дано знание о небесных чинах и духовных сущностях, которые они смогут созерцать и познавать «лицом к лицу». Ум, достигший этой ступени совершенства, напится «созерцанием и познанием вещей и уразумением их причин», и только на самой вершине гносиса этой пищей станет «созерцание и познание Бога» (II 11, 7).

В трактате «О началах» не говорится прямо о характере и форме этого «созерцания и познания», однако из многочисленных и гомилетических сочинений Оригена, особенно из его толкований псалмов и книги Песни Песней, становится ясно, что речь идет, конечно, не о рациональном (формализуемом, вербализуемом) знании, а о его более высоких формах. При этом выясняется, что эти формы доступны пневматiku (или гностику) не только после смерти, но и в земной жизни — на путях мистического гносиса с помощью божественного «просвещения».

Оригена не без основания считают предтечей монашеского, т.е. индивидуального *мистического гносиса*. Он много внимания уделил вопросам аскезы, мистики, мученичества⁶² как путям к истинному гносису, проповедовал идеи отречения человека от всего земного, что должно было способствовать еще при жизни выходу его «за» пределы человеческого (ὕπερ ἄνθρωπον — In Ioan. Com. XIII 7), превращению в ангела; размышлял о мистическом опыте — «духовном браке» души с Логосом, «подражании» Иисусу с целью «обретения утраченного подобия Богу», самозабвенной мистической любви к Богу, ведущей к непосредственному созерцанию Его и к полному слиянию с Ним, т.е. к обожению⁶³. Затрагивались Оригеном и вопросы мистического видения и экстаза⁶⁴. Главная линия оригеновского гносиса, как ее хорошо просле-

дил В. Фёлькер, развивается не в рациональной, а в мистической сфере. «От укорененной в чувстве Логосо-мистики, которая хорошо выражается символикой брачных отношений, идет путь к Бого-мистике, к экстатическому *visio beatifica* и отказу от всех личных связей, что оценивается не как утрата, но как ценное приобретение. Только при полной концентрации на Божественном, только при причастности к его бытию душа может стать его сосудом. Бог — все во всем — это последнее значение, какое гносис имеет у Оригена, и этот гносис приравнивается им к блаженству»⁶⁵.

Итак, и Платон, и пророки, и первые ученики Христа, и раннехристианские мыслители, т.е. все предшественники Оригена, и он сам были едины в том, что *высшее Благо* невыговариваемо и невыразимо словами, а *истинный гносис* реализуется на внерациональных, невербальных путях. С другой стороны, вся эта невербальная, мистическая сокровенная *гносисология* и самим Оригеном, и всеми его предшественниками излагается в словесной форме. Отсюда — повышенный интерес Оригена к слову, имени, глубокое благоговение перед их тайной.

У Оригена *антиномизм* в отношении слова, имени как носителя и выразителя смысла достигает особой остроты. С одной стороны, как мы уже отчасти видели, он достаточно скептически относится к его возможностям на путях высшего гносиса. Завершая изложение начал христианского миропонимания и догматики, он в духе греческого философствования предупреждает читателя: «Итак, всякий, кому дорога истина, пусть поменьше заботится об именах и словах, так как у каждого отдельного народа существует различное употребление слов, и пусть больше обращает внимание на то, что обозначается, нежели на то, какими словами обозначается». Внимательно изучая тексты Св. Писания, Ориген приходит к выводу, «что есть такие вещи, значение которых вовсе нельзя выразить надлежащим образом никакими словами человеческого языка, — такие вещи, которые уясняют больше чистым разумом, чем какими-нибудь свойствами слов. <...> О том, что говорится [в Писании], следует судить не по слабости слова, но по божественности Св. Духа, вдохновением которого они написаны» (De princ. IV 3, 15)⁶⁶.

С другой стороны, ему не чужда и ветхозаветная традиция понимания слова, имени как *носителя сущности именуемого*. В своих сочинениях он неоднократно возвращается к мысли о том, что имена не случайно и не произвольно даны предметам и людям, но как-то связаны с сущностью или характерными чертами именуемого (см.: Exhort. 46; De orat. 24, 2; Contr. Cels. I 24 и др.). Особенности духа, души и тела человека отражены в его имени, поэтому в Писании зафиксированы случаи, когда с изменением некоторых черт менялось и имя человека: Аврам на Авраам, Симон на Петр, Савл на Павел и др. (De orat. 24, 2). Соответственно имена ангелов (Михаил, Гавриил, Рафаил и др.) выражают те служения, которые они призваны выполнять по воле Божией (Contr. Cels. I 25).

Более того, имена, слова, само их звучание наделены *силой именуемого*. На этом основано воздействие некоторых заклинательных формул и персидских и египетских имен на тех или иных духов. Подобная сила заключена и в имени «нашего Иисуса»; она служила орудием изгнания многих демонов из душ и тел, одержимых ими. При этом действенная

«внутренняя сила» слов, как было замечено знатоками искусства заклинаний, заключена «в свойствах и особенностях звуков». Соответственно заклинательные формулы и магическая сила имен действительны только на отечественных языках, в оригинальном звучании и не сохраняются при переводе на другие языки (I 25).

Все сказанное в полной мере относится и к именам Бога. Полемизируя с Цельсом, который полагал, что безразлично, каким именем обозначить высшую сущность — то ли Зевсом, то ли Адонаем, то ли Саваофом, то ли как-то иначе, — Ориген утверждал, что имена Бога не произвольны, но связаны с его сущностью (V 45). Фактически в них заключено целое «таинственное богословие», возводящее дух к Творцу Вселенной. Изреченные же в определенном порядке, они обладают «особой силой» (I 24). Поэтому христиане и не называют своего Бога Зевсом и т.п. именами. «Мы не верим, — писал Ориген, — что Зевс и Саваоф имеют одну и ту же сущность» (V 46). Если к этому добавить еще, что христианство отождествляло Логос-Слово с одной из ипостасей Бога и *Логосо-логия* занимала видное место в учении первых александрийских отцов, то станет понятным особое внимание Оригена к именам, словам, словесным конструкциям, вообще к словесной материи — особенно священных текстов, текстов Св. Писания.

Древность всегда с повышенным интересом, почтением, а нередко и со священным трепетом относилась к слову, прозревая в нем какие-то магические и сакральные силы, глубинные энергетические токи и связи с сущностными основаниями бытия. И христианство не было в этом плане исключением, усвоив и признав за свои многие вербальные интуиции древнего мира. Отказываясь от каких-то из них, как не соответствующих их религиозной доктрине, христиане активно развивали другие, осознав Слово в качестве Начала и источника тварного бытия.

Итак, Ориген, опираясь на предшествующие философско-религиозные традиции, на тексты Св. Писания и свой собственный духовный опыт, оказывается перед ситуацией многоаспектного, полифункционального бытия слова в культуре. Слово стоит *до* и *в начале* творения, ибо это одна из ипостасей Бога, притом — *творческая ипостась*. Ориген, как и многие ранние отцы Церкви, отождествляет ее с Софией — Премудростью Божией⁶⁷, утверждая, что мир был сотворен Словом-Премудростью. Слово (имя) каким-то образом связано с сущностью вещи и нередко бывает наделено силой, или энергией, обозначающего; в нем открываются какие-то аспекты сущности. С другой стороны, далеко не все, особенно в духовной и божественной сферах, можно выразить словами. Словесный текст является достаточно слабым отражением истинного знания. И тем не менее он активно используется не только людьми, но и более высокими духовными сущностями для передачи знания, гносиса. При этом акцент делается на своеобразной амбивалентности (и даже антиномичности) словесного текста — одновременно в одном тексте *от-крывать* и *со-крывать* знание в зависимости от субъекта восприятия.

Все это побуждает Оригена, как и его александрийских предшественников Филона и Климента, при всем его скепсисе относительно возможностей слова, с особым пристрастием изучать тексты Св. Писа-

ния, доискиваясь в них сокровенных смыслов, пытаюсь усмотреть в слове то, чего в нем вроде бы и невозможно усмотреть. На этом пути он вынужден от слова как самоценной смысловой единицы перейти к *словесным конструкциям — словесным образам, символам, аллегориям* и т.п., т.е. к проблемам *герменевтики* словесного текста. Здесь он видит себя наследником и продолжателем дел самой Софии Премудрости Божией, которая в его понимании потому именуется Словом Божиим, что открывает всем прочим разумным существам именно в словах тайны, сокрытые в ее глубинах: «Она называется Словом потому, что является как бы толкователем тайн духа» (De princ. I 2, 3).

И хотя эти тайны Божественной Премудрости составляют предмет высшего гносиса, реализующегося на невербальных уровнях, сама Премудрость воплотила определенные знания и в словесных текстах, побуждая многие поколения экзегетов отыскивать их в формах, в принципе мало для них приспособленных. И здесь речь идет уже не об отдельных словах, хотя и о них тоже, а о словесных структурах — образах, символах, притчах, иносказаниях, аллегориях и т. п. Человеческий ум, вдохновляемый высшими силами, изобрел немало способов и форм образно-иносказательной речи для передачи знания, и всеми ими, согласно Оригену, в изобилии пользовались авторы Св. Писания.

По мнению Оригена, в человеческой душе есть особые силы и чувства (правда, они не у всех людей развиты) для формирования и восприятия образов. Создаются они с помощью некой «руководительной» силы души, которую Ориген называет *ἡγεμονικόν*, а воспринимаются «особого рода божественным чувством»⁶⁸. Присуще это чувство блаженным и святым, и оно как бы совершенствует, обостряет, преобразует все обычные органы чувств человека: зрение, слух, вкус, обоняние и осязание. С его помощью человек видит, слышит и т. п. не чувственные вещи, но духовные (Contg. Cels. I 48). Обладающие этим чувством и в словесных образах способны увидеть глубинные небуквальные уровни.

Понятно, что образное выражение рассчитано не на простаков, и Ориген неоднократно подчеркивает это, стремясь доказать высокообразованным критикам христианства, что под внешне простой формой христианского учения сокрыты особые знания. Многообразные же формы их выражения в загадках, «таинственных речениях», «параболических и трудно понимаемых фразах» помимо сокрытия истины от непосвященных служат и для «упражнения ума слушателей», воспитания из них мудрецов (III 45). Только последним, да и то с божественной помощью, могут открыться истинные смыслы иносказательных, прикровенных выражений, ибо, хотя «все символическое и образное приземленнее и менее ценно, чем истинное и духовное», все же оно выше собственно земных ценностей (De orat. 14, 1).

В опыте восприятия и понимания образов существенное значение имеет подготовка (уровень знаний, духовный опыт и т.п.) субъекта восприятия. В этом плане для эстетики и искусствознания особенно интересны замечания Оригена об изменчивости внешнего облика Христа в зависимости от уровня духовной зрелости смотрящих на него. В рамках своего глобального и свободного метода (о котором речь впереди) аллегорической экзегезы он считал, что именно на это указывает и сам

Иисус в словах: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин 14, 6), «Я есмь хлеб» (Ин 6, 35), «Я есмь дверь» (Ин 10, 9) и т. п. Каждому он является и видится в том облике, какой доступен его восприятию. Только Петру, Иоанну и Иакову он показал себя на Фаворе в божественном блеске. Остальные же ученики, оставленные им под горой, были не в состоянии созерцать «Его Величие». В земной жизни он менял свой облик, и не видевшие его могли затем узнавать его. Поэтому и потребовался поцелуй Иуды, чтобы пришедшие за Иисусом не ошиблись. По воскресении он являлся только тем, кто по своему духовному уровню был уже в состоянии его увидеть. Гонителям же своим он не показал себя ни разу, боясь ослепить их не подготовленные для этого глаза своим сиянием (Contr. Cels. II 64).

Но если Иисус (Божественный Логос), по Оригену, сам являл людям тот свой облик, который был доступен их восприятию, то со словесными образами дело обстоит несколько иначе. В одном и том же образе (и облике) духовный взор читателя может усмотреть разные сокрытые в нем смыслы, разные семантические уровни. В первую очередь это касается текстов Св. Писания, над которыми Ориген размышлял всю свою жизнь.

Поздняя античность, на которую пришлось годы жизни и деяний Оригена, — это расцвет герменевтики, экзегетики, гомилетики, время изучения, осмысления, толкования текстов, утвердившихся в культуре в качестве авторитетных, сакральных, священных. Ориген, ранние христианские апологеты, иудейские экзегеты, гностики размышляли над библейскими текстами; современник Оригена Плотин фактически комментировал Платона и т. д. Комментаторски-герменевтический дух времени как нельзя лучше способствовал расцвету изощренной аллегорезы и самого Оригена.

«Неизреченные слова», в которых истина открывалась пророкам и евангелистам, они облекли в словесные символы, и Св. Писание, по убеждению Оригена, есть полная и всеобъемлющая *символическая философия бытия*, требующая своего прочтения. Те, кто внимательно читает Писание, узрит в каждом описываемом историческом событии символ (σύμβολον) более глубоких истин (II 69). Однако иудеи да и многие христиане видят в библейских текстах только буквальный смысл и на его основе делают неверные выводы. Так, евреи не признали в Христе Мессию, ибо не усмотрели за внешним содержанием библейских текстов предсказанных пророками событий, которые должны были сопровождать его явление (De princ. IV 2, 1).

Ориген не устает порицать и тех христиан, которые привыкли буквально понимать Писание, «угодная больше своему удовольствию и похоти и будучи учениками одной только буквы». Они полагают, что «обетования» будущего века «будут состоять в телесном наслаждении и роскоши»; поэтому они и «желают по воскресении иметь такие тела, которые никогда не были бы лишены способности есть, пить и делать все, что свойственно плоти и крови». Они мечтают, что Иерусалим будет восстановлен из драгоценных материалов, что им будут прислуживать иноплеменики, что к ним потекут сокровища со всего мира, и т. д. и т. п. В подтверждение этого они приводят многие места из Ветхого и Нового Заветов, «не зная, что их нужно понимать образно». Эти христиане, считает Ориген, веруя во Хри-

ста, мыслят и понимают Писание еще по-иудейски (II 11, 2). Те же, кто понимает Писание «по разуму апостолов», т. е. видит в нем истины, сокрытые под сенью буквального повествования, те надеются, что святые в будущем веке будут есть не земную пищу, а «хлеб жизни, насыщающий душу пищей истины и премудрости», просвещающей ум. «Напитанный этой пищей премудрости ум достигнет чистоты и совершенства, с какими человек был создан изначально, и будет восстанавливать в себе образ и подобие Божие». Богатством же, которое нищие необразованные верующие обретут в небесном Иерусалиме за свою добродетельную жизнь, будет высшее знание (II 11, 3).

Удивительны эти дух и пафос чисто эллинского философского сознания, присущие многим раннехристианским мыслителям, и Оригену прежде всего. Их уже давно утратили сами языческие философы поздней античности. Стоицизм, скептицизм, неоплатонизм отошли от несколько наивного упования эллинской классики на познавательные возможности человека. Ранние христиане, и особенно александрийцы, усмотрели выход из тупиков античного агностицизма в сферах *благодатного откровения* истины, сакрального опыта и на путях герменевтики Св. Писания — постижения его образно-символического языка, способного выразить невыразимые, невыговариваемые, неформализуемые на уровне обычного языка знания и истины.

Вчитываясь в тексты Писания⁶⁹, Ориген обнаруживает в них по меньшей мере три смысловых уровня, соответствующих трем уровням человеческого восприятия — *телесному, душевному и духовному* (IV 2, 4). Не каждый текст Писания содержит все три смысла. Есть тексты, в которых вообще отсутствует буквальный (т.е. телесный — τὸ σωματικόν) смысл. О том, что в каком-либо тексте может не быть иносказательного смысла, Ориген молчит. За этот безбрежный пансимволизм он будет впоследствии неоднократно осуждаться многими отцами Церкви, хотя и найдет достойных последователей в лице великих каппадокийцев, и прежде всего — Григория Нисского. В своих семантико-герменевтических исследованиях Ориген активно опирается на апостола Павла, утвердившего в христианстве традицию иносказательного понимания многих изречений Иисуса. Начало этой традиции, как известно из Евангелия, было положено самим Христом, часто говорившим притчами и нередко здесь же разъяснявшим их смысл.

Все это дало основание Оригену утверждать, что три смысла в тексты Писания были вложены Св. Духом по промыслу Божию (IV 2, 7) или самим Словом Божиим (IV 2, 9). При этом часто в них специально нарушена последовательность изложения, отсутствует изящество речи (ὑλαφρόν), чтобы читатель не отвлекался внешним повествованием («телесным» смыслом) и его красотой, но искал бы внутренний смысл. В противном случае, считает Ориген, мы едва ли подумали бы о каком-либо ином смысловом плане, кроме поверхностного (πρόχειρον — дословно: «находящегося под рукой»). «Поэтому Слово Божие позаботилось внести в Закон и Историю некоторые как бы соблазны, камни преткновения и несообразности (ἁδύνατα)» (IV 2, 9). Споткнувшись о них, человеческий ум начинает доискиваться причины, т. е. всматриваться в текст, искать иные смыслы⁷⁰. Фактически ради них, т. е. ради

духовного содержания, Писание и дано людям. При этом Слово, считает Ориген, придерживалось определенного принципа. Там, где историческое событие могло соответствовать «таинственным предметам», оно использовало текст в чистом виде «для сокрытия глубочайшего смысла от толпы»; там же, где исторические деяния не подходили (Ориген, естественно, не дает критерия такого соответствия) для выражения духовных смыслов, там «Писание вплело в историю то, чего не было на самом деле, — частью невозможное вовсе, частью же возможное, но не бывшее в действительности». В одних местах эти вставки невелики, в других же достаточно пространны (IV 2, 9).

Подобным же образом Дух Божий обошелся и с Евангелиями и апостольскими посланиями. В этих книгах также содержится много такого, чего не было на самом деле и что не во всем согласуется с разумом, если их понимать буквально (IV 2, 9; 16). Ориген приводит примеры подобных несуразных и бессмысленных в буквальном понимании мест из Писания. Вряд ли разумный человек, читая о днях творения, считает Ориген, поверит, что первые три дня были без солнца, луны и звезд; что Бог насаждал рай в Эдеме наподобие человека-земледельца; что древо жизни или древо познания — это настоящие деревья с плодами, которые можно попросту съесть, или что Бог вечером разгуливал по раю, как обычный человек по саду, а Адам прятался под деревом. Все это «образно» (τροπικῶς) указывает на некие тайны, смысл которых далек от буквального содержания самих рассказов (IV 3, 1).

Много неразумного и невозможного с точки зрения буквального понимания содержится в заповедях Моисея и в евангельских текстах. Например, запрет есть коршунов, которых никто и при величайшем голоде никогда не употребляет в пищу. Или не существующее в природе животное трагеллаф, которое Моисей повелевает приносить в жертву, и т. п. А как понимать евангельское утверждение об обидчике, ударяющем по правой щеке, когда нормальный человек (не левша) всегда сначала бьет по левой? И почему именно правый глаз служит к соблазну? И т. п. Все эти примеры, завершает свои рассуждения Ориген, я привел для того, чтобы доказать, «что божественная сила, давшая нам Св. Писание, имела целью, чтобы мы не принимали слова Писания только буквально, так как по букве они иногда не сообразны с истиной, даже бессмысленны и невозможны» (IV 3, 4).

Конечно, в Писании много и истинных исторических сообщений; так же и многие заповеди следует понимать буквально. Только «духовных», т. е. исключительно символических, мест в Писании меньше, чем имеющих и буквальный смысл. Однако сокровенное знание аллегорически содержится и там, где буквальный смысл невозможен, и там, где он вполне реален. Писание все имеет духовный смысл (τὸ πνευματικόν); но не все — буквальный (τὸ σωματικόν) (IV 3, 5). Отсюда и особый герменевтический пафос Оригена.

Сам отрывочный, непоследовательный способ изложения библейской истории уже указывает, по Оригену, на необходимость иносказательного толкования многих событий и текстов, их описывающих. Ибо они рассчитаны на два класса читателей — простых верующих (для них — буквальный смысл) и «тех немногих», которые пожелали бы вник-

нуть в сокровенный смысл этих событий. И усмотрение аллегорического смысла не изобретение современных иудеев или христиан; к образному выражению мыслей, убежден александрийский мыслитель, сознательно прибегли и сами авторы Св. Писания, чтобы иносказательно выразить глубокий внутренний смысл учения (Contg. Cels. IV 49).

На это же двойное прочтение ориентирована и внешне простая форма изложения в Св. Писании — чтобы и необразованный читатель получил свою долю буквального знания, и пневматик постиг глубинный «духовный смысл». При этом оба смысла часто заключаются в одном и том же тексте (IV 71).

Буквальный смысл Писания доступен всем верующим, а вот иносказательный открывается только по благодати Божией (IV 50), которая, полагал Ориген, дается не только христианам. В полемике с Цельсом, считавшим многое в Писании баснями, недостойными внимания, Ориген убежден, что Цельс не читал серьезных аллегорических объяснений Писания. А таковыми он считает и толкования пифагорейца Нумения, и сочинения эллинизированных иудеев Филона и Аристобула. Книги последних, писал он, настолько удачно передают мысли священных писателей, «что даже греческие философы могли бы увлечься чтением их. В этих книгах мы находим не только изысканный и отделанный слог, но также и мысли, и учение, и надлежащее пользование теми местами Писания, которые Цельс считает баснями» (IV 51). Понятно, что в этот же ряд (а может быть, и выше) Ориген ставит и свои толкования библейских текстов.

Ориген различает ряд способов, в которых пророки выражали свои знания, но называет только три из них: *собственно-словесный* (αὐτολεξεί), *энигматический* (δι' αἰνυμάτων — «через загадки») и *аллегорический* (δι' ἀλληγορίας), добавляя, что есть и другие (I 50). К сожалению, точных разъяснений и для названных способов Ориген не дает. Да это и вряд ли возможно, ибо для понимания (уразумения) смыслов всех этих «тропов» необходимо некое «мистическое созерцание» (μυστικὴ θεωρία — II 6), результаты которого плохо поддаются словесной фиксации. Можно только предположить с большей или меньшей долей вероятности, что «собственно-словесный» способ выражения соответствует телесному смыслу, согласно трехуровневому делению в «О началах» (IV 2, 4), энигматический — душевному, а аллегорический — духовному. Это соотнесение было бы убедительно, если бы Ориген не упоминал о неких «других образах». С какой из трех составляющих человека (телом, душой или духом) могут быть соотнесены они, неясно.

Итак, пафос непостигаемой возвышенности Бога, удивительной высоты и духовности христианского учения привел Оригена (а в его лице и берущее от него направление в патристике — так называемое *александрийское*) к осознанному утверждению *символично-аллегорического* (т.е. небуквального) уровня словесного текста (прежде всего священного) в качестве наиболее высокого и, соответственно, предпочтительного. Этот же пафос и развитое воображение способствовали появлению в его гомилетике очень свободных и даже произвольных в богословском плане, но *художественно* часто оригинальных и убедительных толкований Св. Писания, что объективно свидетельствует об активном включении Оригеном в свою философско-богословскую методологию форм и способов художественно-

эстетического опыта, или *эстетического сознания*, для которого образно-символическое, нелогичное и даже абсурдное с позиции формальной логики мышление является определяющим.

Фактически с ним мы сталкиваемся на каждом шагу Оригеновых толкований и шире — в самом способе его мышления. Обращаясь, например, к платоновской гносеологии, он напоминает о четырех ступенях (или элементах) познания любой вещи: *имя, речь, образ* (εἶδωλον) и *знание* (см.: Plat. Ep. VII 342ab) и толкует их применительно к христианству следующим образом. Имени соответствует (ἀνάλογον) Иоанн Предтеча, речи (или слову) — Иисус; слово εἶδωλον христиане не употребляют в позитивном смысле⁷¹, но этой ступени, по Оригену, соответствует «отпечаток ран», которые производит в душе внедряющееся в нее слово, т.е. сам Христос, проникающий в нас через слово. И четвертой, высшей ступени познания (знанию, по Платону) соответствует у христиан *Премудрость-Христос* (σοφία ὁ Χριστός), которой обладают люди совершенные (Contr. Cels. VI 9). Речь здесь идет как об *источнике* абсолютного знания Софии Премудрости Божией, так и об исходящем от нее самом *знании* — о «божественной мудрости»⁷², которая, по Оригену, во-первых, дар Божий, во-вторых, наука познания и, в-третьих, — вера, несущая спасение почитающим Бога (VI 13).

С точки зрения традиционно-философской, пожалуй, только последний, четвертый этап «соответствия» может быть хотя бы как-то понят и оправдан; в трех других «анalogии» весьма произвольны, и никакая традиционная философия их не примет, а богословие еще и сочтет еретическими. Однако с позиции художественно-эстетической, или образно-символической, подобные соотнесения (ἀνάλογον) вполне уместны и их ассоциативно-семантические линии достаточно очевидны. Своим ἀνάλογον Ориген, может быть, сам того не подозревая, открывает богословско-философскому мышлению, испытывающему трудности на путях формальной логики, русло художественно-эстетического опыта, не претендующего на однозначность, строгую логику, формальную доказуемость. И в своей экзегетике он смело устремляется вперед, навстречу опасности.

Трудно сказать, как сам Ориген отнесся бы к подобной интерпретации его метода, но в его время еще никто и не знал о таком специфическом духовном опыте, как художественно-эстетический, хотя он, естественно, имел широкое распространение на практике. В частности, постоянное внимание Оригена к Платону, который активно опирался на этот опыт в своей философии, использование им многих платоновских образов и символов в экзегетике⁷³ позволяют заключить, что Ориген интуитивно тяготел к сфере эстетического сознания, причем в большей мере, чем к чистому и строгому философствованию (аристотелевского типа). Сам он в соответствии с духом времени осмысливал этот свой опыт несколько в ином плане. Вопреки противнику христиан Цельсу, считавшему иудейские и христианские священные тексты безыскусными и не имеющими никакого иного смысла, кроме буквального (IV 87), Ориген верил в эзотеризм библейских книг. Он неоднократно утверждал, что они написаны по вдохновению Св. Духа и содержат скрытый смысл, правильно понять который можно, только руководствуясь откровением Св. Духа, т.е. следуя путем, указанным Хрис-

том (V 60). Себя самого он видел в ряду таких пневматиков, что и вдохновляло его на герменевтические эксперименты со Св. Писанием.

До Оригена ни один христианский мыслитель не толковал в таком объеме и столь подробно тексты Св. Писания. В своих гомилиях и комментариях он затронул почти все книги Ветхого и Нового Заветов⁷⁴; и толковал и разъяснял каждый текст, каждый образ, каждое действие персонажей, каждое слово увлеченно и вдохновенно. Радость постижения смысла, обретения истины переполняет все экзегетические работы Оригена; он безусловно верит в то, что получает из глубин своего духа истинные знания и испытывает от этого утешение и неопишемое наслаждение. «Ведь кто удостоился участия в Святом Духе, тот, познавши неизреченные тайны, без сомнения, получает утешение и сердечную радость (*laetitia cordis*)» (De princ. II 7, 4).

Всмотримся в некоторые характерные для Оригена аллегорезы⁷⁵. Так, под «хлебом насущным» из «Отче наш» (Лк 11, 3) он склонен на основе Ин 6, 51; 54-57 и др. понимать Христа (De orat. 27, 3-4). Восхождение Иисуса на небо он предлагает рассматривать не буквально, а духовно (23, 2) и «аллегорически», и видеть в Христе «трон» Отца, а в Церкви Христовой — «подножие ног Его» на основе Ис 66, 1, Деян 7, 49 (23, 4; 26, 3). В чисто духовном плане видится Оригену и «Царство Божие»; под ним следует «разуметь то счастливое состояние разума, когда его мысли упорядочены и проникнуты мудростью; а под Царством Христовым нужно разуметь слова, высказанные для спасения слушателей и исполнения дела праведности и прочих добродетелей: ибо Сын Божий есть *Слово* (Ин 1, 1) и *праведность* (1 Кор 1, 30)» (25, 1).

Интересна Оригенова экзегеза на Книгу Бытия. Здесь за незамысловатым повествованием о сотворении мира Ориген, принимая его и буквально, усматривает духовный смысл, раскрывающий глубинное содержание христианства. Уже в первом слове «Начало» в первой фразе: «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт 1, 1), — Ориген усматривает Слово Божие, Спасителя, Иисуса Христа (In Gen. Hom. I 1). И далее ведет толкование, выходя в основном на уровень христианской этики. О водах *вышних* и *нижних*, разделенных твердью неба (Быт 1, 7), он пишет: «Таким образом, причастностью вышней воде, которая поверх небес, каждый верный становится небесным, т.е. когда он весь ум свой устремляет к вещам возвышенным и высоким, помышляя не о земном, но о небесном, ища горнего, где Христос восседает одесную Бога» (I 2)⁷⁶.

Плоды и семена, которые произрастила земля (Быт 1, 11-12), в духовном смысле означают, что «и мы также должны и плод приносить, и семена иметь в самих себе, т.е. содержать в сердце своем семена всех добрых дел и всех добродетелей, с тем чтобы, укоренившись в нашем сознании, они побуждали нас поступать по справедливости во всех случаях жизни» (I 4).

Слова «да будут светила на тверди небесной» (Быт 1, 14) Ориген переосмысливает применительно к внутреннему миру христианина: «Как на той тверди, которая уже называется небом, Бог велит быть светилам,... так может произойти и в нас, если только мы будем стремиться называться и стать небом: тогда будем иметь в себе светила, освещающие нас, — Христа и Его Церковь» (I 5).

Под «большими рыбами» и пресмыкающимися (Быт 1, 21) Ориген понимает «нечестивые и безбожные мысли», а под птицами нечто доброе, и здесь же он предвосхищает вопрос: а почему, создав нечто недоброе, Бог увидел, «что это хорошо»? На что, не задумываясь, в духе свободной аллегористики отвечает: «Для святых является хорошим все, что враждебно им, ибо они могут одержать над этим победу и тем самым удостоиться перед Богом еще большей славы». Какое может быть достоинство в добродетели, если за нее не нужно бороться с противным? Поэтому Бог и создал «больших рыб» и пресмыкающихся и увидел их разную пользу для стремящихся к добродетели (I 10).

Что сказать обо всем этом? Да и было уже достаточно сказано за прошедшие столетия... Строго критикуя Оригена с позиций немецкой научной библиистики за слишком вольные, иногда даже смешные и «ненаучные» толкования, исследователь прошлого века делает вывод: «...его столь многочисленные экзегетические сочинения в том, что касается исследования текста, насколько совершенно бесполезны для здравого научного объяснения Писания, настолько могут быть интересны в некотором ином отношении»⁷⁷. Ныне очевидно, что на это «иное отношение» может с большим основанием претендовать история эстетики. Экзегетика Оригена, как и его александрийских предшественников Филона и Климента, конечно же, в значительной мере продукт свободно творящего эстетического сознания, чем строго научного мышления. В своих гомилиях Ориген в большей степени художник, чем богослов новоевропейского толка. Его дух погружен в стихию аллегорически-символических образов, глубоких духовно-пластических ассоциаций, наконец, древних глубинных архетипов.

Для доказательства истинности своих толкований Ориген привлекает, как правило, другие тексты Писания (обычно из Нового Завета), в которых то или иное ключевое слово разъясняемого образа стоит в необходимом для Оригена смысловом контексте. Однако и здесь, строго говоря, речь может идти только о свободном художественно-ассоциативном параллелизме, но никак не о строгих доказательствах формально-логического типа. Но Оригену этого вполне достаточно, ибо он уверен, что обладает глубинным, полученным от Бога видением символических уровней текстов Св. Писания. Строгий схоласт, может быть, и отмахнется от этой «уверенности» древнего мыслителя, но человек, занимающийся художественным мышлением и эстетическим сознанием, т. е. сферами духовной жизни, альтернативными философскому и научному знанию, отнесется к ней с большим доверием и вниманием. Сегодня, когда мы хорошо знаем, что *феномены художественной деятельности* не просто игрушки развлекающегося от безделья сознания, но особые *формы выражения* духовных сущностей; что *символы* в широком смысле слова — нечто большее, чем условные знаки; что дискурсивное мышление — не единственная и далеко не самая оптимальная форма познания и что высшая духовная жизнь не сводится только к формально-логическому мышлению, мы, конечно, с большим интересом отнесемся к проявлениям подобного типа мышления в древности, и в частности — в раннем христианстве. Человеческому сознанию тогда были еще доступны результаты древнего духовного опыта, живы еще

были архетипические смыслы и символы, о которых мы теперь только можем догадываться.

Ясно, что эти вопросы требуют специального изучения. Здесь только можно указать на существование проблемы, с тем чтобы привлечь к ней внимание ученых и наметить направление исследований, а именно — рассматривать экзегетико-герменевтические опыты Оригена не столько в узкобогословском плане, где они действительно дают не очень много, но на уровне художественно-эстетического опыта проникновения вглубь сакральных текстов.

Взять, к примеру, хотя бы такой древний символ человеческой культуры, как *Ноев ковчег* — символ спасения жизни на Земле в момент всемирной катастрофы. Ориген посвятил ему специальную беседу в своих гомилиях на Книгу Бытия. Ощущая особую значимость этого символа, он проводит толкование его по трем уровням отдельно: *буквальному, духовному и нравственному*, обосновывая наличие этих уровней ссылкой на трехэтажную надводную часть ковчега. Три этажа, полагает он, указывают на три смысла в Писании, а два подводных этажа — на то, что в некоторых текстах не бывает буквального (исторического) смысла (II 6).

Опираясь на эту дефиницию смысловых уровней и соотнося ее с указанными выше, можно полагать, что нравственный уровень соответствует *душевному* уровню введенного ранее деления, хотя точного соответствия здесь нет. Если *душевный* смысл текста занимает иерархически среднее положение между буквальным и духовным, то о *нравственном* смысле, введенном здесь, сказать это трудно. Ориген обращается к нему в последнюю очередь, после буквального и духовного толкований и в вводном тексте никак не обозначает иерархическое место этого уровня: «В самом деле, первое, предшествовавшее [другим] буквальное (историческое) изъяснение было положено снизу, словно некое основание. Следующее за ним, таинственное (духовное. — В. Б.), было более высоким и возвышенным. Попытаемся же, если сможем, добавить и третье, нравственное» (II 6).

В буквальном изъяснении Ориген достаточно подробно стремится показать критикам и скептикам, что все изложенное в этом тексте вполне могло быть и было осуществлено и нет никаких оснований считать рассказ о ковчеге выдумкой, включая его форму и размеры.

По форме Ноев ковчег представлял собой огромное пирамидальное сооружение, собранное из четырехгранных деревянных брусьев, пазы между которыми были залиты смолой. Пирамидальная форма придавала ему особую устойчивость и непотопляемость. Он имел два этажа в нижней, подводной, части — на верхнем хранилась пища для обитателей ковчега, нижний использовался в качестве отхожего места. Три верхних этажа были жилыми. На нижнем помещались дикие и свирепые животные и пресмыкающиеся, выше — более спокойные и мирные и на самом верху — люди, как существа разумные, мудрые, признанные главенствующими на земле.

В *духовном* плане рассказ о Ноевом ковчеге представляется Оригену символическим изображением основ христианского миропонимания. Ной выступает прообразом самого Иисуса Христа, потоп знаменует конец мира, который со страхом и надеждой на спасение ожидается

христианами. Этажи ковчега и содержащиеся на них живые существа указывают на структуру Церкви и различные уровни совершенства ее членов — от нижнего, где обитают те, чьи сердца «не смягчила сладость веры» (свирепые животные), до высшего, где пребывают умудренные в вере (Ной и его родственники, т. е. сам Иисус Христос и близкие к нему по духу). Мощные стены ковчега из четырехгранных брусев — надежная защита для тех, кто внутри Церкви; смола, скрепляющая их, — внешняя и внутренняя святость. Числа, указывающие на размеры ковчега, «освящены великими тайнами», и каждое из них наполнено символическим содержанием. Ориген указывает на некоторые из значений чисел: 100 — «число всей разумной твари»; 50 — знаменует отпущение (грехов, на свободу и т. п.) и прощение и т. д. Этажи ковчега означают также и преисподнюю, землю и небо, согласно словам ап. Павла: «Дабы пред именем Иисуса преклонилось всякое колено небесных, земных и преисподних» (Флп 2, 10). Объединенность всех живых существ в ковчеге является образом Царства Божия, где пасутся вместе волк и ягненок, барс и козленок, лев и волк (II 5).

Наконец, на уровне *нравственного* толкования Ориген видит в Ноевом сооружении ковчег нравственного спасения, который представляется ему «библиотекой Божественного слова», складывающейся из нравственных норм, заповедей и добродетелей (*библиотекой души*). Они же, в свою очередь, записаны в книгах пророков, апостолов и других добродетельных мужей, т. е. составляют уже *библиотеку духовных книг*. Ковчег и является символом этой библиотеки. «Ты же, если строишь ковчег (в душе своей. — В. Б.), если собираешь библиотеку, собирай ее из писаний пророков и апостолов либо тех, кто прямо следовал им в вере, и сделай ее «двухэтажной» и «трехэтажной». С ее помощью изучи буквальные повествования; с ее помощью познай «великую тайну», коей преисполнены Христос и Церковь; с ее помощью учись очищать душу, сбрасывая пленяющие ее оковы, и размещать в ней «отделения и отделения» различных добродетелей и совершенств. Ты поистине «осмолишь ее внутри и снаружи», «неся в сердце веру, а устами исповедуя [ее]», имея внутри знание, а снаружи деяния, шествуя с чистым сердцем внутри и с непорочным телом снаружи» (II 6). Оструганные и отшлифованные четырехгранные брусья предстают здесь книгами почитаемых христианами авторов, ибо им удалось отсечь и отрубить все пороки, отшлифовать и уравновесить со всех сторон свою жизнь, в то время как книги языческих авторов представляются грубыми, неотесанными бревнами.

Итак, *Ноев ковчег* на нравственном уровне (т. е. уровне души) видится Оригену символом нравственной культуры человечества как *библиотеки*, т. е. хранилища духовных и нравственных ценностей, воплощенных в письменном, книжном слове. И этот ковчег — спаситель человечества, вообще жизни на земле от гибели. Спасение через *Церковь*, Иисуса Христа, спасение через нравственную *культуру*, спасение через *Библиотеку духовных книг*. Спасаящая человечество культура как библиотека освященных Церковью книг — один из важнейших глубинных (как правило, до сих пор еще не до конца осознанных) символов Средневековья; и он впервые был хорошо прочувствован и выражен одним из первых крупнейших апологетов христианства на путях свободного

символико-аллегорического толкования Св. Писания, т. е. на путях *символического выражения* неформализуемого духовного опыта, на путях, которые мы сегодня относим к сфере эстетического опыта, эстетического сознания.

Этот вывод можно без особых натяжек распространить на все экзегетико-герменевтическое творчество Оригена. Осознав ограниченность сферы рационального, дискурсивного познания, он в поисках более совершенных форм и способов познания вывел свой гносис на уровень свободной символико-аллегорической герменевтики, т. е. фактически на уровень неформализуемого эстетического сознания, и пришел на этом пути к интересным находкам, выявлению значимых для культуры символов и архетипов, более полное осмысление которых еще ждет своего часа.

Эстетика космического бытия

Значительный пласт раннехристианского эстетического сознания был связан, как мы видели, с принципиальной для христианства концепцией творения мира Богом из ничего, концепцией, по сути дела, выводящей и богословие, и философию в эстетическую сферу. Ориген приложил немало усилий для развития именно эстетических аспектов этой концепции, хотя понимал суть творения отнюдь не традиционно. У него есть специальная гомилия на Первую Книгу Бытия, повествующую, как известно, о сотворении мира. Однако в ней мы не находим почти ничего интересного для нашей темы, ибо там Ориген рассматривает только аллегорические уровни понимания Книги Бытия, а буквальному смыслу, т. е. собственно творению мира, не уделяет практически никакого внимания. Поэтому по интересующей нас здесь проблеме нам придется обращаться к другим трудам мыслителя.

Творцом и Художником мира, по Оригену, является невидимый и умонепостигаемый Бог, имеющий вечное бытие «в трех ипостасях» — Отце, Сыне и Св. Духе⁷⁸. «Троица, и только она одна, превосходит всякое понятие не только о времени, но и о вечности» (De princ. IV 4, 1). Бог благ, *прекрасен* (καλός) и всегда пребывает в состоянии *блаженства* (εὐδαιμονία) (Contr. Cels. IV 14-15). Он выше всяческого понятия о пространстве, месте и т. п. и при этом вездесущ. Он прост и един, ибо является причиной всего. «Он есть Ум и в то же время — источник, от которого получает начало всякая разумная природа, или ум» (De princ. I 1, 6). И, однако, это не абстрактное и безличное *Единое* Плотина, а конкретное живое существо, самознающая *личность* в трех ипостасях. Ипостаси же (Отец, Сын и Св. Дух) не равны друг другу (в этом и состоит субординационизм Оригена, за который он был порицаем официальной Церковью). Сын меньше Отца, и его деятельность простирается только на разумные существа, Св. Дух меньше Сына, и его воздействие ограничивается только святыми (De princ. I 3, 5; ср. также: In Ioan. Com. II 6; XIII 25).

Именно этот, недоступный в своей абсолютной простоте человеческому пониманию Бог и является Творцом всего космоса. Притом *единственным* Творцом. В борьбе с еще живым и даже процветающим язы-

ческим политеизмом этот тезис приходилось не просто утверждать, но и доказывать. Ориген, как и некоторые другие христианские мыслители, делал это с помощью эстетической аргументации. Мир *един, целостен, совершенен и гармоничен* и в силу этого может быть произведением *единственного* Художника — Бога (Contr. Cels. I 23). Много творцов вряд ли смогли бы добиться такой согласованности всех частей космоса и столь высокого гармонического порядка во всем. Но если *эстетические* качества Универсума являются едва ли не главным аргументом в пользу единственности Творца, то отсюда понятно и высокое место эстетического сознания в христианстве, и, соответственно, роль искусства в системе зрелой христианской культуры. Фундамент этого закладывали уже первые христианские мыслители, и Ориген был одним из наиболее активных среди них в этом плане. При этом небезынтересно отметить, что многие из тех положений его богословской концепции, которые не вписались впоследствии в официальную доктрину христианства, активно способствовали разработке собственно христианской эстетики.

Концепция творения у Оригена вытекает из его понимания Творца. Бог вечен и пребывает во времени. Для него все Его бесконечное бытие — один «сегодняшний день» (In Ioan. Com. I 32). Но Бог — Вседержитель и, более того, — *вечный* Вседержитель; а это означает, что «всегда должно было существовать и то, чрез что Он есть Вседержитель, и всегда было подчинено Ему все, состоящее под Его владычеством» (De princ. I 2, 10). Мир, таким образом, *совечен* Богу, существовал всегда, и акт творения, по Оригену, следует понимать не во временном, но только в логическом смысле.

Точнее, разъясняет Ориген в другом месте, наш мир, творение которого описано в Книге Бытия, не единственный во времени. Он действительно имеет начало и будет иметь конец. Но до него существовали другие миры и после него будут тоже. Размышляя над «новым и особым термином», которым в Писании обозначено «сотворение» мира — *καταβολή* (ср.: Мф 13, 35; Ин 17, 24; Еф 1, 4) и который в буквальном смысле означает «низвержение», «низведение», Ориген и строит свою концепцию творения. До сотворения мира все твари существовали вечно в некотором невидимом высшем состоянии. Что это за состояние, Ориген не поясняет, но, безусловно, это не мир платоновских «идей», ибо эту теорию Платона Ориген считал ложной.

«Итак, словом *καταβολή*, по-видимому, указывается *низведение* всех вообще существ из высшего состояния в низшее, но вся тварь питает надежду на освобождение от рабства тлению» и возвращение в изначальное состояние, когда она еще пребывала в *блаженном наслаждении* (De princ. III 5, 4). Суть же творения состояла в том, что «Художник всего» создал материю и из нее — тела всем тварям, соответствующие «низшему» состоянию нашего видимого мира.

При этом было сотворено не бесконечное, но ограниченное количество материи (именно такое, какое необходимо «для украшения мира») и конечное число разумных (или духовных) тварей. Если бы их было бесконечное число, их нельзя было бы познать и описать; «бесконечное по природе непознаваемо» даже для Бога (II 9, 1).

Непосредственным творцом нашего мира является Слово Божие, Сын

Божий, Христос, ибо через Него как через свою ипостась творит Бог (Contr. Cels. VI 60; De princ. II 9, 4 и др.). Библейское выражение о том, что Бог при сотворении мира что-то делал «своими руками», Ориген, естественно, считает здесь образным выражением (Contr. Cels. VI 61).

Ипостась Сына у Оригена несколько ниже ипостаси Отца, ибо Сын лишь Слово, образ, первая объективация хотения Отца, внутреннее самооткровение Отца. Отец — единое простое сокровенное Начало, которое открывается в Сыне и обретает множественность, сложность, разнообразие, красоту. Главным отличием Сына от Отца является его рождение. При этом рождение впервые Оригеном осмысливается не как единоразовый акт, но как *вечно длящийся сакральный процесс*. «Не родил Отец Сына и перестал рождать, но всегда рождает Его», ибо Сын — *сияние Его славы* (ср.: Евр 1, 3), а сияние длится, пока светит свет (In Ierem. Nom. IX 4). «Рождение Сына есть нечто исключительное и достойное Бога; для него нельзя найти никакого сравнения не только в вещах, но и в мысли, и в уме, так что человеческая мысль не может понять, каким образом нерожденный Бог делается Отцом едиnorodного Сына. Ведь это рождение — вечное и непрерывающееся наподобие того, как сияние рождается от света» (De princ. I 2, 4).

Идею о вечном, безначальном и бесконечном, т.е. вневременном, рождении Сына современное богословие считает самым ценным вкладом Оригена в ее сокровищницу⁷⁹.

Для нас же здесь особо важно, что постоянно рождающаяся (т.е. находящаяся в бесконечном становлении, притом становлении и эстетическом, ибо — «сияние славы») ипостась Бога выступает непосредственным творцом конкретно воспринимаемого (тварного) мира.

У Оригена Сын предстает потенциальной энергией, глубинной сущностной силой Бога — *vigor virtutis*, духовной энергией и мощью божества — его *творческой энергией*. «Рождение Сына есть действие силы, адекватной самой сущности Отца; Сын рождается не из существа Отца, он в строгом смысле не есть ни объект, на который воздействует сила Отца, ни произведение этого действия: Сын есть само ипостасное действие силы Отца, его объективирующееся хотение, различаемое от существа Отца»⁸⁰. Если Отец, по Оригену, — единое простое начало, Бог — сокровенный, но живой, т.е. имеющий интенцию к откровению, то Сын и является этим первым внутренним самооткровением Отца в многообразной *идеальной красоте*. Только Сын вмещает в себя *сияние* всей *славы* Отца, всю волю Отца, и поэтому он является первым и главным «Его образом» (εἰκὼν αὐτοῦ — In Ioan. Com. XIII 36). И этот первый и идеальный образ находится в состоянии совершенного знания Отца и *духовной радости* и *наслаждения* от созерцания в самом себе своего архетипа, т.е. Отца (XXXII 18).

Как сам «невидимый Бог», так и его «знание» и его «созерцание» неопишутся, однако уже в Его образе — в Боге-Сыне они предстают у Оригена или, точнее, следуя принципам его экзегетики, аллегорически изображаются в виде *сияния славы, величия, соразмерности, красоты* (Contr. Cels. VI 69), т.е. в чисто эстетических характеристиках. Отсюда и возможность самосозерцания и самонаслаждения самого Слова, а также — наслаждения пневматиков, достигших возможности созерцания Бога-Сына; хотя, как

подчеркивает Ориген, такое созерцание — нелегкое дело, ибо для этого пневматик должен обладать высшей формой мудрости — «божественной мудростью», о которой мы уже говорили.

С Оригена и первых отцов Церкви начинается долгая и устойчивая традиция отождествления Бога-Сына, Логоса, второй ипостаси Троицы, с ветхозаветной Премудростью Божией, с которой и в которой Бог сотворил мир, т. е. с *творческим началом Бога*, с Его творящим Принципом.

Σοφία, shokta — *мудрость*, или *Премудрость* — один из древнейших архетипов, пра-образов культуры. Святоотеческое понимание Софии основывается на своеобразном толковании книг Премудрости Ветхого Завета: Книги Притчей Соломоновых, Книги Премудрости Соломона и Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова.

В Книге Притчей Соломоновых Премудрость как некая странница бродит по дорогам и распутьям, поднимается на возвышения, останавливается у городских ворот и у дверей каждого дома и вызывает к разуму людей, повествуя о самой себе.

До творения мира:

- 8.22 Господь имел меня началом пути Своего,
прежде созданий Своих, искони;
23 от века я помазана,
от начала, прежде бытия земли.

Во время творения Богом мира:

- 8.30 тогда я была при Нем художницею,
и была радостью всякий день,
веселясь пред лицом Его во все время,
31 веселясь на земном кругу Его,
и радость моя была с сынами человеческими.

В истории человеческого рода:

- 9.1 Премудрость построила себе дом,
вытесала семь столбов его,
2 заколола жертву, растворила вино свое
и приготовила у себя трапезу;
3 послала слуг своих провозгласить
с возвышенностей городских:
4 «кто неразумен, обратись сюда!»

Эти словесные самооткровения Софии породили огромную толковательную литературу в христианской, в том числе и в православной русской, как мы увидим далее, культуре. Нам в данном случае важно отметить лишь, что София предстает здесь не каким-то абстрактным принципом бытия, но достаточно выраженной *личностью*, которая имеет *бытие* у Бога до начала творения, до начала времени, в вечности; что она сама является *Началом* творения; что в акте творения мира она выступает *художницею* и *радостью* (т. е. *творческим*, а именно *эстетическим Началом*) и что в «нашем веке», в человеческой истории, она предстает активным носителем и проповедником мудрости.

Намеченный здесь образ Софии развивается в Книге Премудрости Соломона:

- 7.21 Познал я все, и сокровенное и явное;
 ибо научила меня Премудрость, художница всего
 (ἡ γὰρ πάντων τεχνίτης),
- 22 ибо в ней ⁸¹ есть дух разумный, святой, едиnorodный,
 многочастный, тонкий, удобоподвижный, светлый, чистый,
 ясный, невреждительный, благолюбивый, скорый, неуждержимый,
- 23 благодетельный, человеколюбивый, твердый, неколебимый,
 спокойный, беспечальный, всевидящий и проникающий все
 умные, чистые, тончайшие духи.
- 24 Ибо премудрость подвижнее всякого движения,
 и по чистоте своей сквозь все проходит и проникает.
 Она есть дыхание силы Божией
 и чистое излияние славы Вседержителя. <...>
- 26 Она есть отблеск вечного света и чистое зеркало
 действия Божия и образ благости Его.
- 27 Она — одна, но может все,
 и, пребывая в самой себе, все обновляет,
 и, переходя из рода в род в святые души,
 приготовляет друзей Божиих и пророков;
- 28 ибо Бог никого не любит, кроме живущего с премудростью.

Далее говорится о том, что София прекрасна, «приседит престолу» Бога, является тайной хранильницей знания Божия, имеет «сожитие с Богом» и т. п. Здесь, таким образом, более подробно разъясняется онтологический статус Софии и ее функции как самостоятельной духовной сущности, теснейшим и таинственным образом связанной с Богом.

Подобные идеи развиваются и в Книге Премудрости Иисуса, сына Сирахова (гл. 1 и 24). Здесь говорится о том, что Софию Господь «произвел» «прежде век от начала» и что она не скончается «во веки». Он «излил ее на все дела Свои и на всякую плоть по дару Своему, и особенно наделил ею любящих Его» (1, 9-10); София «вышла из уст Всевышнего и подобно облаку покрыла землю» (24, 3).

Уже из этих нескольких цитат видно, что яркий образно-поэтический язык книг Премудрости не дает возможности создать какую-либо однозначную концепцию Софии. Ее сущность настолько сложна, многомерна и многозначна, что не поддается строгой вербальной формализации. Авторы книг Премудрости, хорошо ощущая это, прекрасно использовали возможности поэтического языка, чем подготовили почву для последующей многовековой герменевтической традиции.

Идеи книг Премудрости были восприняты в большей или меньшей степени всеми основными духовными движениями поздней античности — *неоплатонизмом, гностицизмом и христианством*.

У основоположника неоплатонизма Плотина София имеет выраженную онтолого-эстетическую окраску. Речь о ней идет в трактате «Об умной красоте» (Эн. V 8), и она предстает здесь как творческий принцип бытия («все происходящее, будь то произведение искусства или природы, создает некая мудрость (софия), и творчеством везде водителемствует мудрость» (V 8, 5), как совокупность всего «сотворенного сущего» (V 8, 4), как сущность самого бытия («истинная софия есть бы-

тие (οὐσία = сущность), и истинное бытие есть софия» — V 8, 5)⁸². Ни о каком личностном начале Софии здесь нет и речи.

В многочисленных концепциях гностиков, возникавших, как правило, на основе слияния библейских, других ближневосточных и эллинских традиций, София появляется в различных обликах. Чаще всего так обозначается один из многочисленных (отнюдь не главных) эонов (духовных сущностей), составляющих божественную Плерому (полноту). Нередко он изображается в виде страстного юного существа, наделенного почти человеческими чувствами и влечениями. Выделяется эротический аспект Софии. Эту гностическую традицию понимания Премудрости развивала и средневековая Каббала (мистическое учение евреев), а за ней и отдельные западноевропейские мистики и визионеры Нового времени.

Раннехристианские отцы Церкви тоже не могли пройти мимо столь важного образа Св. Писания, как Премудрость. В частности, Ориген уделяет Софии достаточно внимания в своей христологии. Для него (на основе новозаветного тезиса о Христе как «Божией силе и Божией премудрости» — 1 Кор 1, 24) София Премудрость Божия — это Сын Божий Христос: «Единородный Сын Бога есть Премудрость Его, существующая субстанциально» (De princ. I 2, 2), «Сын есть Премудрость, а в Премудрости нельзя мыслить ничего телесного» (I 2, 6), Христос «есть Премудрость Божия» (In Ierem. Hom. VIII 2), «Спаситель наш есть Премудрость Божия» (IX 4), Бог-Сын, «через которого все стало и который есть Премудрость Божия, открывающаяся во всех частях Вселенной» (Cont. Cels. VI 69), и т. д. и т. п. Поэтому все, что в Св. Писании говорится о Софии, он относит к Христу, и в этом плане ветхозаветная софиология обращается у него в христологию, наполняется новыми смыслами. Главный и единственный признак Сына во внутритроичной жизни Бога — *рожденность* — переносится теперь и на Софию. «Бог-Отец никогда, ни на один момент не мог, конечно, существовать, не рождая этой Премудрости» (De princ. I 2, 2).

Участие Сына=Слова=Премудрости в творении мира достаточно основательно разрабатывается Оригеном, и София предстает у него *личностным* носителем всей совокупности божественных идей творения. «В этой самой ипостаси Премудрости находилась вся сила и предначертание будущего творения — и того, что существует с самого начала мира, и того, что происходит впоследствии; все это было предначертано и расположено в Премудрости силою предведения. Ввиду этих-то творений, которые были как бы предуказаны и предначертаны в самой Премудрости, Премудрость и говорит через Соломона о себе самой, что она сотворена началом путей Божиих или, что то же, — содержит в себе начала, или формы, или виды всего творения» (I 2, 2). Кроме того, София, по Оригену, как уже указывалось, есть форма и способ самооткровения Бога миру и именно поэтому она называется «Словом Божиим»: «Премудрость открывает всем прочим [существам], т. е. всей твари познание тайн и всего сокровенного, содержащегося внутри Божией Премудрости; она называется Словом потому, что служит как бы толкователем тайн духа (mentis)» (I 2, 3).

Эти две концепции: отождествление Софии со вторым лицом Троицы — Богом-Сыном и понимание ее в качестве предвечной целостной и полной совокупности всех идей (форм, эйдосов, архетипов) творения, т. е.

бытия всего сотворенного универсума, стали общим местом почти у всех отцов Церкви. Только апологеты Феофил Антиохийский (Ad Aut. 2, 10) и Ириней Лионский (Contr. haer. IV 20, 1) отождествляли Софию с третьей ипостасью Троицы — Святым Духом. Относительно же понимания Софии в качестве носителя всей полноты творческих замыслов Бога и конкретного их исполнителя все отцы Церкви были едины.

Точно так же, как Сын и Слово Божие именуется и реально является Премудростью Божией, он есть и Истина, и жизнь, и Воскресение, ибо все эти имена «взяты от дел и сил Его, и ни в одном из этих наименований даже самая поверхностная мысль не может разуместь ничего телесного, имеющего величину, или форму, или цвет» (De princ. I 2, 4). У Оригена, на что уже указывалось, начинается складываться будущая христианская *философия имени*, прозревающая в именах (особенно Божиих) нечто большее, чем просто условные знаки. Своей исчерпывающей полноты она достигнет лишь к концу V в. в катафатическом богословии знаменитого автора «Ареопагитик», но будет волновать умы богословов и философов до XX в. Мистическое, неуловимое балансирование имени между сущностью именуемого и условным знаком, между онтологией и гносеологией станет в патристике со времен Оригена для многих камнем преткновения.

Все это относится и к оригеновскому пониманию Премудрости. Александрийский мыслитель определяет ее как субстанциальное начало творения, реальную Художницу мира, «парение силы Божией и чистое истечение славы всемогущего Творца, отражение вечного света, неиспорченное зеркало величия Божия и образ Его благодати»⁸³ и одновременно — как «знание вещей божественных и человеческих и их первопричин» (Contr. Cels. III 72). Совмещая в одной дефиниции Премудрости классическое античное определение мудрости как гносеологической категории и библейский почти личностный образ Премудрости Божией, Ориген фактически закладывает основы принципиально умонепостигаемого многомерного антиномического христианского образа Софии, над которым впоследствии будут ломать головы многие мистики и мыслители христианского мира, как западного, так и православного, вплоть до нашего столетия, а может быть, и будущих времен.

Эта труднопонимаемая София, тождественная Слову Божьему, представляется Оригену *путем*, ведущим к Отцу (De princ. I 2, 4), ибо помимо всего прочего именно она делает человека *мудрым*, т. е. приводит его к истинному знанию. Однако мало кто, как свидетельствует и ап. Павел (1 Кор 2, 6-8), достиг этого знания. Проповедниками и носителями его являются христиане. Мир же остается охваченным двумя другими формами «мудрости», согласно ап. Павлу, — «мудростью века сего» и «мудростью князей века сего». В специальной главе «О троякой мудрости» трактата «О началах» Ориген дает свое понимание этой проблемы.

Под «мудростью князей мира сего» он разумеет «египетскую, так называемую тайную и сокровенную, философию; астрологию халдеев и индийцев, обещающих высшее знание, а также многообразные и разнообразные мнения греков о Божестве» (De princ. III 3, 2). Под «князьями мира» имеются в виду некоторые духовные силы, которые сами считают свою мудрость и свои знания истинными и стремятся из благих побуждений наделить ими людей (III 3, 3).

«Мудростью мира сего» Ориген склонен считать мудрость, с помощью которой постигается все, относящееся к нашему земному миру, и которая не претендует на познание Бога, сущности мира и других высоких предметов. К этой «мудрости» Ориген относит традиционные для его времени искусства: поэзию, грамматику, риторику, геометрию, музыку. К ним же он причисляет и медицину. «Во всех этих искусствах, нужно думать, и заключается мудрость века сего» (III 3, 2). Ее производят особые «князья», которых Ориген называет «энергиями» (*energiae*) мира сего; каждая из них вдохновляет определенную деятельность людей. Так, существует специальная энергия, «которая инспирирует» (*inspirat*) поэзию, есть другая, [внушающая] геометрию, — и так каждое искусство и науку (*artes disciplinasque*) этого рода побуждает особая сила». Многие греки считали, что поэзия вообще не может существовать без исступления (*insania*) ума, и их легенды наполнены эпизодами о прорицателях, исполняющихся вдруг духом «безумия». Подобного рода энергии лежат и в основе «чудес», творимых всевозможными магами, чародеями и волшебниками.

В целом Ориген как истинный христианин, вкусивший от Премудрости Божией, невысоко оценивает и «мудрость века сего», и «мудрость князей», но считает их вполне приемлемыми, если они не вредят человеку и не уведут его от истинной Премудрости.

Бог с помощью своей Премудрости, своего предвечного Слова сотворил *мир* (*κόσμος*), и Ориген прилагает много усилий, чтобы осознать причины, характер, смысл и динамику бытия этого мира. Здесь он опирается прежде всего на греческий текст Св. Писания — Септуагинту и духовный опыт поздней античности. Греческое слово *κόσμος*, подчеркивает он, многозначно и имеет, сказали бы мы теперь, как онтологический (*мир*), так и эстетический (*украшение*) смыслы. Авторы Септуагинты употребляют его в обоих значениях, и Ориген сразу же акцентирует на этом внимание, приводя соответствующие цитаты (II 3, 6), ибо для его семантически обостренного восприятия эстетический смысл термина, обозначающего весь *мир в целом*, имеет существенное, если не сущностное, значение.

Миром (или космосом) в онтологическом смысле называется, по Оригену, и наш видимый мир с его небом, землей и всеми обитателями, и вся Вселенная в целом, включая и ее духовные сферы, и та невидимая и недоступная человеческому восприятию часть Вселенной, из которой явился к нам Господь наш — Спаситель, согласно его высказыванию: «Я не от мира [сего]» (Ин 17, 14). Интересно, что Ориген и этот невидимый и неописуемый мир не склонен считать «бестелесным», полемизируя в этом плане с платоновской концепцией абсолютной реальности мира «идей». Он подчеркивает, что христиане не признают существование каких-то образов, которые греки называют идеями (*ιδέας*); мы совершенно чужды того, пишет он, чтобы признавать бестелесный мир, существующий только в воображении ума и в игре представлений, и «я не понимаю, как можно утверждать, что Спаситель — из этого мира или что туда пойдут святые» (II 3, 6). Несомненно, что «тот мир» «славнее и блистательнее» нашего видимого мира, однако его местонахождение и конкретные свойства недоступны человеческому

разуму. Тем не менее и он, как и вся сотворенная Вселенная, «телесен», хотя эта «телесность» может быть самого утонченного свойства. Бестелесна, по Оригену, только Троица (II 2, 2).

Вселенная, называемая космосом, состоит из четырех частей: *вышенебесного, небесного, земного и преисподнего*. Миром также именуют и некую «высшую сферу», обозначаемую греками как ἀπλάνη⁸⁴, — это «мир святых и достигших высшей чистоты». А выше него есть еще одна сфера, объемлющая пространства всех сфер и также называемая этим емким словом мир (κόσμος).

Кроме того, наш видимый мир, по убеждению Оригена, не является единственным и во времени. До него существовали подобные ему (хотя и не равные, не точные копии) миры и будут существовать и после. Однако об этих мирах человеку не дано знать ничего определенного.

Итак, обобщает Ориген, «миром мы теперь называем все, что находится выше небес, или на небесах, или на земле, или в так называемой преисподней, и вообще все какие бы то ни было места и всех тех, которые живут в них: все это называется миром» (II 9, 3). Все части мира обитаемы и наполнены разнообразными существами — от «вышенебесных», облеченных в утонченные сияющие небесные тела, до человека, животных, птиц и других земных существ.

Ориген различает три вида разумных существ: *небесные, земные и преисподние*. К небесному виду он причисляет, ссылаясь на ап. Павла (Еф 1, 21), чины ангелов, сил, начальств (или начал), властей, престолов и господств (I 5, 11 и др.). Это высший вид разумных существ, которые (кроме части ангелов) никогда не отпадали от Бога, находятся во вневременном состоянии блаженства, в том «Начале», в котором был сотворен весь мир и к которому он должен вернуться в грядущем «конце» (De princ. I 6, 2; 5, 1; Contr. Cels. IV 29). Ориген не знает и не определяет никаких свойств и отличий этих чинов, хотя считает, что они у них есть. Однако имеют они их не изначально, но получили за свои дела и побуждения. Отличия эти запечатлены в их именованиях и связаны с порученными им функциями в мире. Так, «начала имеют начальство», «власти имеют власть», господства господствуют, престолы являются «начальниками суда и управления» (De princ. I 8, 4). Ангелы поставлены самим Богом над каждым человеком и над каждой Церковью. В свою очередь над ними стоят более высокие чины ангелов — архангелы, каждый из которых также выполняет свои функции. Например, Рафаилу поручены дела лечения и врачевания, «Гавриилу — наблюдение за войнами, Михаилу — попечение о молитвах и прошениях со стороны смертных» (I 8, 1) и т.п. Небесные чины иерархичны — «различные силы по заслугам, а не по преимуществу природы превознесены и поставлены над теми, над кем они начальствуют или властвуют» (I 5, 3). Структуры же небесной иерархии Ориген еще не знает; она будет открыта в патристике значительно позже. В окончательном виде ее опишет только псевдо-Дионисий Ареопагит где-то на рубеже V-VI вв.

Земной чин составляет род человеческий — это те существа, которые по своей воле (ибо все разумные существа наделены свободой воли) отпали от Бога и «ниспали из первоначального состояния блаженства», но способны еще вернуться в это состояние под воздействием наставлений

и учения (I 6, 2). В преисподней же обитают существа, павшие настолько глубоко, что не только сами не в состоянии внимать истинным наставлениям, но и ведут борьбу с людьми, пытающимися постигнуть истину и встать на пути возвращения к Богу. Это диавол и отпавшие с ним ангелы. Они являются главными носителями зла в мире (I 6, 3).

Все существа и вообще весь тварный мир, по Оригену, состоят из *тел*, которые, в свою очередь, образованы из материи (ὕλη) прибавлением к ней качеств — теплоты, холодности, сухости и влажности. Сама материя сотворена Богом бескачественной и бесформенной, но нигде и никогда не существовала и не существует в обособленном аморфном виде, ибо создана как основа тел, обладающих *формой, видом, величиной, цветом* (II 1, 4; 4, 3). Именно поэтому, считает Ориген, материя была сотворена в конечном счете для «украшения мира» (II 9, 1).

В зависимости от уровня, который занимают существа в мире (в соответствии со степенью их отпадения от первоначального состояния), они получают и соответствующие тела. Небесные чины блистают красотой небесных сияющих эфирных тел, не доступных восприятию человеческими чувствами, земные существа имеют более плотные и грубые тела (II 2, 2). Другими словами, характер телесности разумных существ зависит от степени их греховности (равно и — своевольной удаленности от первоначального блаженного состояния), однако сами по себе материя и тело не содержат ничего нечистого и греховного. «Природа тела не является нечистой (οὐ μιὰρά); телесность сама по себе, по своей природе, не связана с грехом — этим источником и корнем нечистоты» (Contr. Cels. III 42). Полемизируя здесь с Цельсом, отстаивавшим характерную для позднеантичных дуалистов концепцию изначальной «нечистоты» (μιὰρότερα) тела, Ориген закладывает одно из важнейших положений всей христианской культуры (и, соответственно, открывает широкие перспективы христианской эстетике и художественной культуре) — *о принципиальной безгрешности, сакрально-этической нейтральности материи, телесности, плоти*.

Это положение станет одним из главных культуросозидающих принципов христианского Средневековья, одним из основных внутренних стимулов искусства христианского мира, но наряду с этим — и одной из труднейших проблем, вставших перед патристической, да и более поздней богословской мыслью. И здесь Ориген, как и другие отцы Церкви его и последующего времени, достаточно эффективно опирается на опыт эстетического сознания.

Материю в необходимом количестве, тела и весь тварный мир создал первый Художник — Бог и оценил свое творение как *прекрасное* (καλὰ λίαν). Отсюда и Ориген видит мир в свете этой божественной, по сути своей эстетической, оценки. Материя создана в определенном количестве «для украшения мира» (De princ. II 9, 1); душа человека является в некотором смысле одеждой и украшением тела (II 3, 2); различие и почти бесконечное разнообразие тел служит украшением миру, и это разнообразие могло осуществиться только в «телесной материи» (II 3, 3) и т. д. В конечном счете сотворение материи и разнообразных тел видимого мира и явилось причиной красоты тварного мира.

Далее Ориген задумывается и над причинами разнообразия образу-

ющих мир тел, и над характером их организации в нечто целостное, каким и является, по его убеждению, мир. «Разнообразие не есть первоначальное (principium) состояние твари», — считает Ориген (II 9, 7). Вначале Бог сотворил все разумные существа «равными и подобными», ибо у него не было причины для различия. Однако свободная воля привела одних к сохранению совершенства путем подражания Богу, других — к отпадению от Него в той или иной степени. Именно это отпадение (или падение) и явилось главной причиной различия и разнообразия существ тварного мира (II 9, 6). «Действительно, не то ли послужило причиной разнообразия мира, что существа, возмущившись и уклонившись от первоначального состояния блаженства и будучи побуждаемы различными душевными движениями и желаниями, превратили единое и нераздельное добро своей природы в разнообразные духовные качества, соответственно различию своих намерений?» (II 1, 1). Этому способствует легкая трансформируемость «телесной природы» — возможность переходить из одного качества в другое (II 1, 4).

Допустив, таким образом, многообразие форм и видов тварных существ, Бог не позволяет им привести мир в хаотическое состояние. «Неизреченным искусством своей Премудрости» он обращает во благо все, что бы ни происходило в мире по своеволию отдельных существ, т. е. элементов творения. Он приводит в *согласие* и *гармонию* все разнообразие уклонившихся в разные стороны тварей. Он организует их деятельность так, чтобы все разнонаправленные движения душ работали для общей пользы, *полноты* и *совершенства единого мира*; чтобы самое разнообразие умов служило достижению этой единой цели тварного бытия — совершенству целого. Единая сила, именно сила Премудрости Божией, которая, сотворив мир, участвует и в управлении им, — эта сила «связывает и содержит все разнообразие мира и из различных движений образует одно целое; иначе столь великое мировое дело распалось бы вследствие разногласия душ» (II 1, 2).

При этом гармонизация мира осуществляется без какого-либо насилия над каждым из существ, т. е. полностью сохраняется их *свободная воля*. Мудрость же божественного управления миром заключается в том, что «различные движения их воли искусно направляются к гармонии (consonantiam) и пользе единого мира. Так, одни существа нуждаются в помощи, другие могут помогать, иные же возбуждают брани и состязания против преуспевающих, — и все это затем, чтобы в борьбе лучше обнаружилось усердие этих последних, а после победы надежнее сохранялось состояние, приобретенное ими путем затруднений и страданий» (II 1, 2). Идея божественной гармонизации и упорядочения разнообразных и часто противодействующих существ и явлений в мире будет постоянно волновать отцов Церкви. Много внимания ей уделит, в частности, Блаженный Августин, разрабатывая концепцию глобального *порядка* в Универсуме⁸⁵.

Ориген, стремясь к предельной конкретизации идеи *мировой гармонии* разумных существ, делает характерное для раннехристианского мышления, хотя, может быть, и не совсем адекватное его же собственным представлениям, сравнение: «Как наше тело, будучи единым, сложено из многих членов и содержится одною душою, так, думаю я, и весь мир нужно считать как бы некоторым необъятным и огромным

животным, которое содержится как бы единою душою, силой и разумом Бога» (De princ. II 1, 3). Ясно, что Ориген не наделяет каждый член и орган человеческого тела свободной волей, а вот усмотрение общего функционально-гармонизованного подобия между человеком и универсумом, своеобразный космический антропоморфизм вполне в духе и позднеантичного мышления, и христианского пафоса целесообразной организации всего тварного мира и высокого места в нем человека.

Другим символом гармонической и упорядоченной организации космоса разумных существ предстает у Оригена разумно устроенный дом. Бог, управляя каждым существом в соответствии с его «заслугами», сводит все многообразие действий и помыслов различных умов «к гармонии единого мира; из различных сосудов, или душ, или умов Он создал как бы один дом, в котором должны находиться сосуды не только золотые и серебряные, но и деревянные и глиняные; и одни сосуды — для почетного употребления, другие же — для низкого» (II 9, 6). В конечном счете, по Оригену, причина разнообразия в мире и заключается в изначально промысленной идее божественной *гармонизации* Универсума, в создании *совершенного целостного организма*, в котором каждое существо, каждое тело и явление займет *свое место* и будет выполнять *свои функции*.

Поэтому один из видов наказания (в частности, человека) Ориген усматривает в *выведении души из общей гармонии*, из *порядка* и связей бытия. Душа тогда будет мучиться и страдать от ощущения полного разлада с собою «во всех своих разумных движениях», «чувствовать возмездие за свое непостоянство и беспорядочность» (II 10, 5). И обратно, жизнь «будущего века» представляется александрийскому мыслителю *пределом совершенства, красоты и гармонии* во всех отношениях. Его эсхатология пронизана эстетическими интуициями.

Конец мира Ориген видит *подобным* началу (I 6, 2), т. е. тому тварному миру, который был замыслен и создан Творцом с помощью его Премудрости. При этом он категорически не согласен с теми, кто считает, что этот «конец» будет сопровождаться уничтожением материи, плоти, телесности; он не может себе представить, как кто-либо, кроме самого Бога-Троицы, может существовать «без материальной субстанции и без всякой примеси телесности». Ориген склонен предполагать, что конец мира, «переход от видимого к невидимому» будет заключаться не в уничтожении материи и телесности, но в их обновлении, в «некотором изменении качества и преобразовании формы», в «изменении форм настоящего мира» (I 6, 4). Суть этих изменений будет состоять в утончении плоти и в некоторой «идеализации» формы, приближении ее к первоначальному состоянию (согласно замыслу Творца).

Относительно Воскресения людей в своих телах у Оригена (на основе I Кор 15, 35-38; 42-44) сложилась следующая концепция (см. Cont. Gels. V 18-19; De princ. II 10, 1-3 и др.). После смерти человека его тело распадается на мельчайшие составляющие, как и любое другое материальное тело, и эти составляющие остаются в составе материи. Когда же архангел протрубит сигнал к воскресению мертвых, для каждого тела соберутся все частицы, которые составляли его до смерти. Однако они необязательно будут те же самые, но скорее всего — *такие же*⁵⁶. Прак-

тически неизменной останется только форма. Точнее — узнаваемой, но идеализированной — без телесных дефектов, признаков пола и возраста. Люди станут подобны ангелам. Сама плоть утончится, станет нетленной, т. е. тела, «посеянные» душевными, воскреснут духовными, повторяет Ориген тезис из Павлова Послания (1 Кор 15, 44)⁸⁷.

«Духовное тело» будущего века будет во всем превосходить наше видимое тленное тело. «...Можно только предполагать, — писал Ориген, — какую красоту (*decor*), каким великолепием (*splendor*), каким блеском (*fulgor*) будет обладать духовное тело» (*De princ.* III 6, 4). Освободившись от слабости, немощи и болезней, в какие тело было вовлечено греховным своеволием человека, оно «изменится в состояние славы... станет сосудом чести и жилищем блаженства» (III 6, 6). Однако не все тела по воскресении будут равны между собой. Тела праведников воссияют как солнце, луна и звезды, а тела грешников и безбожников будут более темными и мрачными. Они должны еще будут пройти длительный период очищения, прежде чем достигнут первоначального состояния «славы». Каждое существо (и человек в том числе) будет осуждено по грехам его на свой срок очищения, которое будет сопровождаться адскими муками и горением в неугасимом огне.

Огонь этот, считает Ориген, ссылаясь на пророка Исайю (Ис 50, 11), не следует, однако, понимать внешним образом. Пламя этого огня будет гореть внутри каждого грешника, и пищей ему будут накопленные при жизни грехи и злые деяния. Главным же мучителем человека станет его *совесть*. Она с помощью божественной силы будет воспроизводить в памяти «некоторые знаки, или формы», всех гнусных, постыдных и злых дел человека. Совесть сама «будет преследовать себя и изводить своими собственными терзаниями, и сама делается своею обвинительницею и свидетельницею [против себя]»; она сама выстроит орудия мучений «вокруг субстанции души из гибельных греховных настроений» человека (II 10, 4).

В результате такого мучительного очищения в конце концов все существа могут вернуться в первоначальное состояние, как грешные люди, так и отпавшие ангелы (I 6, 3). Ориген называет этот процесс «восстановлением» (*ἀποκατάστασις*)⁸⁸, которое предполагает следующий и последний шаг в космогенезе — упразднение какого-либо разнообразия и *полное единение* всех существ и всего бытия *в целом* с Богом, когда «будет Бог все во всем» (1 Кор 15, 28). Ориген понимал это состояние как первоначальное состояние тварного мира до грехопадения, когда разумный дух каждого существа не будет ничего иного воспринимать, видеть, понимать, кроме Бога; когда Бог станет «пределом и мерою всякого его движения», и он никогда не пожелает вкусить плода от древа познания добра и зла. Тогда все вернется в свое исходное состояние и «поистине Бог будет все во всем» (III 6, 3).

Итак, мы видим, что классические эстетические законы и принципы (красота, совершенство, гармония, соразмерность, украшенность, целостность, единство разнообразного и т. п.) играли и играют, согласно Оригену, важную роль в космическом творчестве Премудрости Божией по созиданию и управлению Универсумом. При этом мы оставили не затронутым еще один важный творческий принцип, который, в

отличие от уже рассмотренных, не был присущ греко-римскому эстетическому сознанию, но был развит именно первыми отцами Церкви на основе Св. Писания. Речь, конечно, идет о понятии и категории *образа*.

Мы уже видели, что эта категория занимала видное место в онтологии, гносеологии, этике и эстетике ранней патристики, и Ориген здесь не был исключением. Более того, типичные для ранних отцов Церкви идеи были организованы у него впервые в *систему* христианского миропонимания. Это касается и концепции образа. В предыдущем параграфе мы рассмотрели эстетико-гносеологический аспект образа (или символа) у Оригена. Здесь нас интересует его онтолого-эстетический аспект.

В этом плане Ориген различает, ссылаясь на традицию («что люди обыкновенно называют...»), *два вида образов*: «Иногда образом называется то, что обыкновенно изображается или высекается на каком-нибудь материале, т. е. на дереве или на камне. Иногда же образом называется рожденный по отношению к родившему, а именно: когда черты родившего совершенно похожи на черты рожденного» (I 2, 6). Первый вид — это, как мы видим, образы изобразительного искусства. Они не имеют полного «сходства» (или тождества) с прообразом. Так, живописные картины не передают объема изображаемого объекта; статуи, напротив, передают объем, но не имеют цвета; восковые фигуры имеют цвет и объем, но не отображают внутренней стороны предмета (In Matth. Com. X 11). К этому типу образов в Универсуме Ориген относит прежде всего человека, созданного «по образу и подобию Божию».

Второе значение образа приложимо к Сыну Божию как «невидимому образу невидимого Бога, подобно тому как Сиф, по историческому повествованию, есть образ Адама» (De princ. I 2, 6). Здесь Ориген, однако, как и другие отцы Церкви, не имеет, естественно, ясного представления о сути этого образа и ограничивается цитатами из Св. Писания и некоторыми, в общем достаточно противоречивыми представлениями. С одной стороны, этот *Образ*, как единственный и уникальный, практически во всем подобен Архетипу. В этом плане Ориген даже упрекает Целься в том, что тот не различает выражений «быть по образу Бога» (κατ' εἰκόνα θεοῦ) и «быть образом Его» (τῆς εἰκόνης αὐτοῦ). «Образом Бога является «рожденный прежде всех творений» (Кол 1, 15), само-Слово (αὐτολόγος), само-Истина, само-Премудрость, «образ его благодати» (Прем 7, 26); «по образу» же создан был человек» (Contr. Cels. VI 63). Иисус Христос, как воплотившаяся ипостась Сына, также сохраняет в себе образ Бога (см.: De orat. 22, 4 и др.).

С другой стороны, следуя своему принципу субординационизма в ипостасях Троицы, Ориген постоянно подчеркивает, что Сын (Христос) не равен Отцу, что Он свят, но меньший Отца и по «икономии» и «по сущности» (In Ioan. Com. II 21; II 18); что он «ни в чем не сравним с Отцом; ибо Он есть образ (εἰκὼν) благодати Его и сияние не Бога, но славы Его и вечного света Его». (XIII 25). Отсюда вроде бы следует, что этот Образ существенно отличается от Архетипа. Достаточно ясными относительно этого типа образа у Оригена являются две вещи. Во-первых, «только один Сын может вместить всю волю Отца, поэтому Он и является Его образом» (XIII 36). И в этом смысле образ совершенно неотделим от первообраза, как воля, происходящая от ума, но не отделяю-

шая от него никакой части и сама не отделяющаяся от него (De princ. I 2, 6). И во-вторых, в образе созерцается первообраз: «В Слове, которое есть Бог и образ Бога невидимого, созерцается родивший его Отец, так как взирающий на образ невидимого Бога тотчас же может видеть первообраз этого образа — Отца» (In Ioan. Com. XXXII 18). Как это конкретно осуществимо, Ориген не разъясняет, но важен сам принцип понимания образа как некоего онтологического посредника на пути созерцания недоступного восприятию архетипа. Этот аспект универсален для обоих типов образа и имеет прямое отношение к эстетической функции образа.

О первом виде образа Ориген размышляет, когда речь у него заходит о человеке и особенно о сотворении человека. В общем случае под «образом Бога» в человеке он имеет в виду его «умственную природу» — ум, разум (De princ. I 1, 7; Contr. Cels. IV 86 и др.). Более конкретно и развернуто в духе оригеновской герменевтики эта проблема обсуждается в XIII главе Первой гомилии на Книгу Бытия.

Комментарий на известное место о сотворении человека (Быт 1, 26) Ориген начинает с указания на высокую значимость человека в Универсуме для автора Книги Бытия, который подчеркивает это двумя способами. Во-первых, указанием на то, что из всех существ только человек (наряду с небом, землей и небесными светилами) был создан самим Богом; все остальное было сотворено по «Его повелению». «Из этого ты можешь судить о величии человека, который приравнивается к столь важным и великим предметам» (In Gen. Hom. I 12). И во-вторых, только о человеке сказано, что он сотворен «по образу Божию» (I 13 и далее изложение идет по этой главе). Однако речь здесь идет, полагает Ориген, не о телесном, видимом человеке с его материальным телом, а о нашем внутреннем, бестелесном, невидимом и бессмертном человеке в единстве его души и духа⁸⁹.

Само выражение «по образу Божию» (а не «по образу Своему»)⁹⁰ Ориген склонен понимать в том смысле, что человек был создан не по образу самого Бога (который у Оригена часто отождествляется с Отцом), но по подобию «образа Божия», которым является, как всем известно, Спаситель. Человек сотворен «по подобию» Спасителя, т.е. является «образом образа» Божия, и поэтому именно Христос принимает особое участие в человеке. Видя, что человек по своей воле отложил прочь Его образ и «облекся в образ диавола», Христос сам принял «образ человека», т.е. «образ (forma) раба», и сам пришел к людям, чтобы способствовать восстановлению своего образа.

Христиане еще при жизни, приходя к Христу, становятся «сообразными» (conformes) Его «умного» образа, Его «славного тела». Так «преобразились» (reformati) по подобию Спасителя апостолы, хотя сначала имели в себе, как и многие из нас, образ диавола. Однако все они, так или иначе приходя «к образу Божию», созерцая Его, и сами преобразались «в образ образа Божия» (forma imaginis Dei). Павел (Савл) настолько был предан образу диавола, что люто преследовал христиан, но, когда увидел «великолепие и красоту» образа Божия (т.е. Спасителя), преобразился по его подобию.

Итак, уже само созерцание «образа Божия» преображает всю суть

человека, восстанавливает его изначальное идеальное состояние и способствует обретению им «подобия Божия». Дело в том, что Ориген, внимательно анализируя текст Быт 1, 26-29, пришел к убеждению, что, хотя Бог и намеревался сотворить человека «по образу» и «по подобию» (1, 26), но сотворил его только «по образу» (1, 27). Это означает, по Оригену, что достоинство «подобия» человек должен приобрести себе «собственными прилежными трудами в подражании Богу, так как возможность совершенства дана ему вначале через достоинство образа, совершенное же подобие он должен получить в конце сам через исполнение дел» (De princ. III 6, 1). И это *подобие Богу*, как *идеальное онтологическое состояние человека*, к которому он должен стремиться в течение своей жизни, имеет, согласно эсхатологии Оригена, тенденцию к совершенствованию и превращению в *единство* с Богом (III 6, 1), о котором мы уже говорили.

Таким образом, попытка Оригена по созданию первой системы христианского вероучения, оказавшаяся в богословском плане не совсем удачной, что, собственно, вполне закономерно для первой попытки, дала помимо богатейшего богословского опыта и интересный материал историко-эстетического плана. Она убедительно показала, что новое христианское миропонимание уже на раннем этапе должно было опираться на эстетическое сознание практически на всех главных направлениях своей системы. Эстетический опыт оказывал значительную помощь как мыслителям и теоретикам христианства уровня Климента или Оригена в построении их концепций и систем, так и непосредственным «практикам» христианской жизни, церковным пастырям вроде Киприана Карфагенского или Дионисия Александрийского.

Примечания

¹ Подробнее с указанием на соответствующую научную литературу о культурологии апологетов см.: Бычков В.В. AESTHETICA PATRUM. Т. 1. С. 52-133.

² Тексты Тертуллиана цитируются по изданию: CSEL, vol. 20; 47; PL, t. 1.

³ См.: Kalkmann A. Tatians Nachrichten über Kunstwerke // Rheinisches Museum, 1887. Bd 42.

⁴ ἐναπόλλυτε τῆς κακίας τὰ ὑπομνήματα (Adv. gr. 34).

⁵ См. подробнее: Elliger W. Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten. Leipzig, 1930; Kitzinger E. The cult of images in the age before iconoclasm // DOP, t. 8, 1954; Ladner G. B. The concept of the image in the Greek fathers and the Byzantine iconoclastic controversy // DOP, 1953, t. 7.

⁶ См.: Justini Philosophi Apol. I, 9; Epistola ad Diognetum 2. Сочинения апологетов Юстина Философа и Мученика, Татиана, Афинагора Афинского, Феофила Антиохийского, Гермия Философа цитируются по изданию: PG t. 6; Иринея Лионского — по PG t. 7, Ипполита Римского — по PG t. 10 в общепринятой в науке пагинации.

⁷ См.: Apol. 12; а также: Minucii Felicis Octavius, 23-24. «Октавий» Минуция Феликса цитируется по: CSEL, vol. 2.

⁸ σκίαγραφία здесь понимается Афинагором в изначальном, буквальном смысле — как изображение тени. В античности этот термин имел обычно более широкое значение, определяя объемное (со светотеневой и цветовой моделировкой) пространственное, близкое к иллюзионистическому изображение. Здесь может быть понят и как графика — контурный рисунок.

⁹ Интересно, что живший несколько раньше Тертуллиана Дион Хрисостом в своей «Олимпийской речи» доказывал, что не постижимых человеческими чувствами и невидимых богов вполне пристойно изображать только в человеческом облике, ибо человек — наиболее благородное и прекрасное создание природы. См.: *Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. М., 1979. С. 184.

¹⁰ Климент цитируется по: *Clemens Alexandrinus* [Werke]. Berlin, 1960-1972. Bd 1-3 (in Reihe: GCS).

¹¹ См.: *Tert. De spect.* 12; *Min. Felic. Octav.* 27; *Cypr. Quod idol.* 3. Тексты св. Киприана цитируются по : CSEL, vol. 3.

¹² Здесь Климент имеет в виду любимые в эллинистический период и воспетые в бесчисленных греческих эпиграммах иллюзионистические изображения знаменитых «лошадей» Апеллеса. Вспомним также «телку» Мирона, «виноград» Зевксиса, клевать который с полотна слетались птицы, наконец, «занавес» Паррасия, который ввел в заблуждение самого Зевксиса, попытавшегося его отдернуть. См.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики, [т. 5]: Ранний эллинизм. С. 405.

¹³ См.: *Ovid. Metam.* X 243 ff.

¹⁴ Мысль о том, что художника следует ценить выше произведений его искусства, высказывали и Сенека, и со ссылкой на Менандра Юстин (*Apol.* I 20), и Афинагор (*Leg.* 15), и Климент Александрийский (в ряде мест).

¹⁵ Вспомним, что Филон Александрийский ценил красоту произведений искусства значительно выше красоты человека.

¹⁶ См.: *Бычков В. В.* Античные традиции в эстетике раннего Августина // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 90-93.

¹⁷ Лукиан едко высмеял любителей риторского эстетизма, процветавшего в период «второй софистики», в своей «Похвале мухе» (О второй софистике см.: *Lesky A.* A history of Greek literature, P. 829-845; *Kennedy G.* The art of rhetoric in the Roman World 300 B. C. — A. D. 300. New Jersey, 1972. P. 553-613.)

¹⁸ *Марш К.* Философы и поэты-моралисты времен Римской империи. М., 1879. С. 230.

¹⁹ См.: *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 188-200.

²⁰ Последнее указание весьма любопытно, так как трактат под таким названием известен в греческой редакции и относится исследователями ко II в. См.: *Sebetis tabula/ Recognovit.* Fr. Drosihn. Lipsiae, 1871; *Нахов И. М.* Традиции аллегоризма и «Картина» Кебета Фиванского // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 71-76.

²¹ Об отношении Лактанция к поэзии и поэтическому творчеству см.: *Messmer E.* Laktanz und die Dichtung. München, 1974.

²² См.: *Тахо-Годи А. А.* Художественно-символический смысл трактата Порфирия «О пещере нимф» // Вопросы классической филологии. М., 1976. Вып. 1. С. 3-27; *Попова Т. В.* Гомер в оценке неоплатоников // Древнегреческая литературная критика. М., 1975. С. 415-449.

²³ См.: *Friedländer L.* Sittengeschichte Roms. Köln, 1957. S. 422-553; *Kahrstedt U.* Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit. Bern, 1958. S. 251-271; *Симонс Т.* Очерки древнеримской жизни. СПб., 1879.

²⁴ См.: *Варнеке Б.* Очерки из истории древнеримского театра. СПб., 1903; *Он же.* История античного театра. М.; Л., 1940; *Каллистов Д. П.* Античный театр. Л., 1970; *Головня В. В.* История античного театра. М., 1972.

²⁵ *Апулей.* Метаморфозы, или Золотой осел (Перев. М. Кузьмина). Цит. по: *Ахилл Татий.* Левкиппа и Клитопонт. Лонг. Дафнис и Хлоя. *Петроний.* Сатирикон. *Апулей.* Метаморфозы, или Золотой осел. М., 1969. С. 522-523.

²⁶ О происхождении, развитии, содержании и поэтике *мима* подробнее см.: *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 230-267.

- ²⁷ Об эстетике римских кровавых зрелищ см.: *Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. С. 52-54.
- ²⁸ Култ Солнца, пришедший с Востока, был распространен в Римской империи. В одной из молитв того времени Солнце называется Вседержителем (павторкатор), духом мира, силой мира, светом мира». См.: *Nilsson M. P.* Geschichte der griechischen Religion. München, 1950. Bd II. Die hellenistische und römische Zeit. S. 493.
- ²⁹ См.: *Головня В. В.* Указ. соч. С. 363.
- ³⁰ См.: *Бычков В. В.* Византийская эстетика. С. 133-134.
- ³¹ Перев. М. Л. Гаспарова, цит. по: Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 116.
- ³² Русский перев. Л. А. Фрейберг см.: Памятники поздней античной научно-художественной литературы. М., 1964. С. 11-46; анализ эстетических аспектов трактата см.: *Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э.
- ³³ К. Шнейдер, подчеркивая доминирование эмоционального над рациональным в культуре позднего эллинизма и раннего христианства, отмечает, что именно в этот период стойки открывают важный психологический закон — «закон противоположности чувств: глубочайшими чувствами являются не удовольствие или неудовольствие, но удовольствие и неудовольствие совместно» (*Schneider C.* Geistesgeschichte des antiken Christentums. München, 1954, Bd I. S. 159-160).
- ³⁴ quod in facto recitur, etiam in dicto non est recipiendum.
- ³⁵ Цицерон писал в «Катоне Старшем»: «...нет преступления, нет дурного деяния, на которое страсть к наслаждениям не толкнула бы человека; разврат, прелюбодеяния и всяческие гнусности порождаются одними только соблазнами наслаждения. Если самое прекрасное, что даровала человеку природа или божество, — это разум, то ничто так не враждебно этому божественному дару, как наслаждение; где властвует похоть, нет места воздержанности, да и вообще в царстве наслаждения доблесть утвердиться не может» (Перев. В. Горенштейна, цит. по: *Цицерон, Марк Туллий.* Избр. соч., М., 1975. С. 370).
- ³⁶ Языческие компоненты позднеантичной эстетики подробнее образом проанализировал в 7-м и Первой части 8-го тома своей «Истории античной эстетики» (М., 1988, 1992) А.Ф.Лосев.
- ³⁷ *Tatarkiewicz W.* Historia estetyki. II. Estetyka sredniowieczna. Wrocław. Warszawa. Kraków, 1962. S. 8.
- ³⁸ Подробному анализу развития в позднеантичной культуре идеи творения мира «из ничего» посвящена первая часть монографии: *Weiss H. F.* Untersuchungen zur Kosmologie des hellenistischen und palästinischen Judentums. Berlin, 1966.
- ³⁹ Тертуллиан имеет в виду, что слово κόσμος у греков означает и мироздание (космос), и украшение, красу.
- ⁴⁰ См.: *Balthasar H. U. von.* Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Bd. II, Einsiedeln, 1962. S. 71-72.
- ⁴¹ См.: *Casel O.* Das christliche Opfermysterium. Zur Morphologie und Theologie des eucharistischen Hochgebetes. Graz. Wien. Köln, 1968. S. 339.
- ⁴² Подробнее см.: *Bytschkow V.* Die Liebe als Fundament menschlicher Existenz // Stimme der Orthodoxie. Berlin, 1989. N 11. S. 36-44; N 12. S. 37-42; *Бычков В.В.* Идеал любви христианско-византийского мира // Философия любви. М., 1990. Т. 1. С. 68-109.
- ⁴³ См. подробнее: *Бычков В.В.* Византийская эстетика. С. 14-64.
- ⁴⁴ О сублимизации византийского искусства см.: *Michelis P. A.* An Aesthetic Approach to Byzantine Art. London, 1955.
- ⁴⁵ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Эстетика Филона Александрийского // ВДИ, № 3, 1975. С. 58-79; *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 82-128.

- ⁴⁶ Подробнее об эстетике ранних христиан см.: *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. II-III века. М., 1981; *он же.* AESTHETICA PATRUM. Т. 1. С. 13-291.
- ⁴⁷ См.: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм; *он же.* История античной эстетики. Последние века. М., 1988.
- ⁴⁸ См.: подробнее: *Бычков В.В.* Эстетические взгляды Климента Александрийского // ВДИ, № 3, 1977. С. 81.
- ⁴⁹ См.: *Clem. Alex. Paed.* II 108, 4; *Cypr. De hab. virg.* 14.
- ⁵⁰ См.: *Méhat A.* Étude sur les «Stromates» de Clément d'Alexandrie. Paris, 1966. P. 344-345.
- ⁵¹ См.: *Justin. Tryph.* 36; *Clem. Alex. Paed.* III 3, 3; *Tertul. Jud.* 14; об отношении к телу и телесной красоте в древнем ближневосточном мире см.: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 60-64.
- ⁵² См.: *Völker W.* Der wahre Gnostiker nach Clemens Alexandrinus. Berlin, 1952. S. 114.
- ⁵³ См. подробнее: *Strucker F.* Die Gottebenbildlichkeit des Menschen in der christlichen Literatur der ersten zwei Jahrhunderte: Eine Beitrag zur Geschichte der Exegese von Genesis I, 26. Münster i. W., 1913.
- ⁵⁴ Ср.: *Strucker A.* Op. cit. S. 100-102.
- ⁵⁵ См.: *Völker W.* Op. cit. S. 17; *Osborn E. F.* The Philosophy of Clement of Alexandria. Cambridge, 1957. P. 168-174; *Бычков В.В.* Эстетические взгляды Климента Александрийского // ВДИ, №3, 1977.
- ⁵⁶ Ср.: *Osborn E. F.* Op. cit. P. 170.
- ⁵⁷ Богословско-философским идеям Оригена посвящена огромная литература. См., в частности: *Болотов В.В.* Учение Оригена о Св. Троице. СПб., 1879; *Елеонский Ф.* Учение Оригена о божестве Сына Божия и Духа Святого. М., 1881; *Danielou J.* Origene. Paris, 1948; *Balthasar H.U.* von. Origenes: Geist und Feuer. Ein Aufbau aus Origenes Schriften. Salzburg, 1951; *Crouzel H.* Theologie de l'image de Dieu chez Origene. Paris, 1956; *Nautin P.* Origene. Paris, 1977; см. также библиографию: *Crouzel H.* Bibliographie critique d'Origene // Instrumenta patristica. Steenbrugge, Den Haag, 1971, t. VIII; 1982, t. VIII a; *Farina R.* Bibliografia Origeniana: 1960-1970. Roma, 1971.
- ⁵⁸ Работы Оригена цитируются в основном по изданию GCS с учетом PG, t. 11-17 и русских переводов изданных в России трактатов «О началах», «Против Цельса», «О молитве» и «Увещание к мученичеству».
- ⁵⁹ Подробнее см.: *Бычков В.В.* AESTHETICA PATRUM. Т. 1. С. 94-133 и др.
- ⁶⁰ Для Климента и Оригена *гносис* еще не был негативным понятием, связываемым более поздними отцами Церкви с ложным гносисом, хотя Ориген употреблял этот термин уже более осторожно, чем Климент; он знал учение гностика Валентина (ум. ок. 160 г.) и не разделял многих его положений.
- ⁶¹ *Völker W.* Das Vollkommenheitsideal des Origenes: Eine Untersuchung zur Geschichte der Frömmigkeit und zu den Anfängen christlicher Mystik. Tübingen, 1931. S. 84.
- ⁶² См. его специальный трактат «Увещание к мученичеству».
- ⁶³ Подробнее см., например: *Völker W.* Op. cit., S. 98-144.
- ⁶⁴ *Ibid.*, S. 138-144.
- ⁶⁵ *Ibid.*, S. 144.
- ⁶⁶ Русский перевод трактата «О началах» цит. по изданию: Творения Оригена, учителя александрийского. в русском переводе. Вып. I: О началах. Казань. 1899.
- ⁶⁷ См.: *Contr. Cels.* VI 69; *De princ.* I 2, 2; I 8, 3.
- ⁶⁸ Здесь Ориген ссылается на греческий текст Книги Притчей Соломоновых (2, 5): «Ты чувство божественное обретешь».
- ⁶⁹ Подробнее о библейской экзегетике Оригена см.: *Gogler R.* Zur Theologie des biblischen Wortes bei Origenes. Düsseldorf, 1963.

⁷⁰ Эти идеи впоследствии лягут в основу концепции «неподобных подобий» псевдо-Дионисия Ареопагита (см., например: Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 89-92).

⁷¹ В их лексиконе, как мы видели, так обозначаются статуи языческих богов — идолы, к которым у ранних христиан было резко отрицательное отношение.

⁷² Ориген вслед за Платоном (Ер. VI 322 de) и Псалмопевцем различает две мудрости — божественную и человеческую.

⁷³ Анализу оригеновских образов и символов и отысканию их платоновских прототипов посвящена диссертация: Lettner M. Zur Bildersprache des Origenes: (Platonismen bei Origenes). Ausburg, 1962.

⁷⁴ Ср.: Bohringer Fr. Origenes und sein Lehrer Klemens, oder die alexandrinische und innerkirchliche Gnosis des Christentums. Stuttgart, 1874. S. 373.

⁷⁵ Подробнее об аллегорическом методе Оригена см.: Hanson C. Allegory and Event: A study of the Sources and Significance of Origenes' Interpretation of Scripture. London, 1959.

⁷⁶ Здесь и далее первые две гомилии на Книгу Бытия цитируются в переводе А. Г. Дунаева. Изданы в GCS (Origenes Werke, Bd. 6).

⁷⁷ Bohringer Fr. Op. cit. S. 373.

⁷⁸ Важной заслугой Оригена в богословии считается введение понятия «трех ипостасей» (In Ioan. Com. II 6) применительно к Троице (см.: Болотов В. В. Указ. соч. С. 251-252).

⁷⁹ Ср.: Болотов В. В. Указ. соч. С. 209, 380.

⁸⁰ Там же. С. 243.

⁸¹ Уточнено по греческому тексту Септуагинты, которым обычно пользовались грекоязычные отцы Церкви и многие латинские: "Ἐστὶν γὰρ ἐν αὐτῇ.

⁸² Цитаты из Плотина даны в переводе А. Ф. Лосева по указанному выше изданию.

⁸³ Ср.: Прем 7, 25-26.

⁸⁴ В античной философии (у Аристотеля, Плутарха) так обозначались «неподвижные звезды» в отличие от движущихся планет.

⁸⁵ Подробнее см.: Бычков В.В. AESTHETICA PATRUM. Т. 1. С. 361-369.

⁸⁶ Здесь у Оригена явно слышны отзвуки атомистической картины мира, разработанной древнегреческими философами Демокритом и Эпикуром.

⁸⁷ У ап. Павла читаем: «Так и при воскресении мертвых: сеется в тлении, восстает в нетлении; сеется в уничтожении, восстает в славе; сеется в немощи, восстает в силе; сеется тело душевное, восстает тело духовное» (1 Кор 15, 42-44).

⁸⁸ Именно эта концепция *апокатастасиса* явилась одной из причин зачисления Оригена в еретики.

⁸⁹ Подробнее см.: Crouzel H. Theologie de l'Image de Dieu chez Origene. Paris, 1956; Maloney G. A. Man, the Divine Icon: The Patristic Doctrine of Man made according to the Image of God. New Mexico, 1973. P. 68-87.

⁹⁰ Ориген пользовался, видимо, текстом Септуагинты, где стоит только одна эта фраза: κατ' εἰκόνα θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν («по образу Божию сотворил его»); в синодальном же переводе, восходящем к древнееврейскому оригиналу, стоит и то и другое, что делает толкование Оригена неубедительным: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его» (1, 27). Это же чтение дает и Вульгата, а вот церковнославянский перевод повторяет версию Септуагинты.

Латинская парадигма

This image shows a completely blank white page. It is surrounded by a thick black border, which appears to be the edge of a scanner or a frame. There are no markings, text, or illustrations on the page itself.

Наиболее активно многие основные черты христианской культуры начали складываться и формироваться в IV в., когда христианство было признано наконец в качестве равной среды других, а затем главной и единственной религией Римской империи. Особого расцвета достигает в этом столетии христианское богословие. IV в. по-праву считается «золотым веком» патристики. Именно в этом веке были выработаны основные догматы христианства и утверждены на первых Вселенских соборах, сформированы главные положения христианского мировоззрения, заложен фундамент всех сфер христианской культуры, начало формироваться церковное искусство (архитектура, живопись, гимнография), достигла высокого уровня христианская словесность, возникла монастырская культура. При этом, как и в период апологетов (II-III в.), христианство сохраняется еще единым в грекоязычной и латиноязычной частях империи, хотя в силу различий языков, менталитета и базовых культурных традиций (эллинистической или римской) намечается и некоторое различие в культурно-духовных приоритетах, конфликт между которыми, однако, проявится значительно позже и приведет в конце концов к схизме XI в. — расколу, разделению церквей и культур на греко-византийскую (православную) и латинско-западную (католическую). В IV в., однако, никто об этом еще не мог и подумать. Великие отцы Церкви на Востоке (Афанасий Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и др.) и на Западе (блаженный Иероним, Амвросий Медиоланский, Аврелий Августин) вдохновенно трудились над решением практически одних и тех же духовных и общекультурных проблем, внося существенный вклад в формирование единой христианской культуры. Однако в силу указанных выше различий в культурно-исторических предпосылках они нередко отдавали особое предпочтение различным сферам, аспектам, феноменам этой культуры. Поэтому, скажем, если догматика и мистика в это столетие наиболее активно разрабатывались на Востоке, то более общие культурно-эстетические и философские проблемы стояли в центре внимания латинских отцов. В частности, наибольший вклад в развитие этих сторон христианской культуры внес выдающийся латинский мыслитель блаженный Августин (354-430), доживший до разгрома западной части империи войсками вандалов. Его вкладу в христианскую культурологию и разработку им ряда сущностных проблем христианской культуры и эстетики посвящен данный раздел¹.

Глава 1

Два града

Когда войска Алариха в 410 г. опустошили Рим, в среде язычников вспыхнула очередная волна антихристианских возмущений. Бедствия Рима ставились в вину христианскому государству, поправшему древних богов, которые и мстят теперь за нанесенное им оскорбление. Давно вроде бы миновали времена христианской апологетики, но перед фактом достаточно сильных нападков на христианство со стороны, казалось бы, уже совсем побежденной античности Августину, всегда живо откликавшемуся своими работами на актуальные идеологические движения времени, приходится взяться за перо, чтобы написать еще одну (в длинном ряду) апологию христианства, последнюю в позднеантичный период и самую грандиозную, подводившую итог раннехристианской апологетике.

Завоевание Рима варварами послужило важным толчком к созданию «Града Божия» (*De civitate Dei*), над которым гиппонский епископ работал с 413 по 426 г.² Однако появление этой грандиозной, во многом итоговой работы Августина закономерно вытекало и из его внутренних философских устремлений. Мыслителю, долго не принимавшему христианство, высмеивавшему его с позиций язычника, слишком хорошо знавшему всю языческую антихристианскую аргументацию, — этому мыслителю, наконец-то пришедшему к Христу, конечно, необходимо было не только обосновать свою веру, но и аргументированно разбить доводы бывших единомышленников, а также еще раз в процессе написания опровержения глубже пережить свою новую позицию; еще раз убедить самого себя на уровне *ratio* в истинности избранного пути. Таким же образом в свое время он выступил против учений скептиков и манихеев, которыми увлекался в юности. Эти частные опровержения нашли место и на страницах итоговой работы. Кроме того, жанр апологии давал ее автору возможность для широких философских обобщений, для изложения практически всей своей мировоззренческой системы. Уже раннехристианские апологеты поняли это, явившись фактически создателями первой философии культуры. Августин, продолжая их традицию, в деталях повторяя какие-то их положения, дал в целом законченную систему своей, основанной на христианском миропонимании, философии истории и культуры³. Многие идеи, сведенные в «Граде Божиим» в единую систему, более подробно разрабатывались автором на протяжении все-

го предшествовавшего периода и в той или иной форме были выражены во многих его работах, проповедях, письмах.

Основу августиновской философии культуры составляет идея существования двух общин, двух «государств» или «двух градов» — божественного (*civitas Dei*) и земного (*civitas terrena*). К первому относятся все духовные силы и верные Богу существа, добрые ангелы, истинные христиане и добродетельные люди. Все же, отягощенные грехами, бесчестными делами, плотскими и суетными влечениями, материальными заботами «века сего», идущие путями заблуждений и т. п., составляют граждан земного, преходящего града. «Два града, — писал Августин, — нечестивцев и праведников — существуют от начала человеческого рода и пробудут до конца века. Теперь граждане обоих живут вместе, но желают разного, в день же Суда поставлены будут розно»⁴. Для жителей земного града, т. е. для большинства людей, град Божий должен служить всеобъемлющим *идеалом*. К нему принадлежат все те, кто стремится жить «по духу» (*secundum spiritum*), а к земному — живущие «по плоти» (*secundum carnem*); к тому — живущие по законам Бога, к этому — по человеческим установлениям (*De civ. Dei* XIV 1; 4). Два града явились следствием двух родов любви — «земной создан любовью к самим себе, доведенной до презрения к Богу, небесный — любовью к Богу, доведенной до презрения к самому себе» (XIV 28). Град Божий странствует внутри града земного, как *civitas peregrina*, и подвергается постоянным гонениям со стороны последнего. Их тесная переплетенность (до такой степени, что один человек может носить в себе начала и того и другого) не мешает им находиться в постоянной борьбе, которая и составляет основу мирового исторического процесса, драматически развивающегося от грехопадения Адама до грядущего Страшного суда. В этой концепции, как мы видим, отразилось, хотя и в христианизированном виде, языческое, в частности и манихейское, дуалистическое мировоззрение⁵. По манихейским и другим гностическим теориям в мире тесно перемешаны частицы Добра и Зла, Света и Тьмы, которые ведут нескончаемую борьбу. У Августина они переосмыслены в два града. Небесный град представляется ему идеальным вечным царством блаженства (II 29), тем раем, о котором постоянно мечтал многострадальный человек древнего мира, влача беспросветную материальную жизнь. «Тот град вечен; там никто не рождается, потому что никто не умирает; там истинное и полное счастье — не богиня [счастья], а дар Божий. Оттуда мы получили залог веры на то время, пока, странствуя, воздыхаем о красоте его» (V 16).

В Послании к Галатам апостола Павла (Гал 4, 21-31), напоминает Августин, дан прообраз града Божия — Иерусалим. Но это лишь тень, «служебный образ» для обозначения «горного Иерусалима». Ветхозаветный закон и организованное на его основе общество выполняли в представлении бл. Аврелия лишь служебную функцию обозначения града Божия. «Так, некоторая часть земного града стала образом града небесного, ибо обозначала не себя, а другой [град]; и потому была служебной» (*De civ. Dei* XV 2). Основателем земного града, подчеркивает Августин, был братоубийца Каин; ему соответствует и братоубийца Ромул — основатель Рима. Мир и Рим основаны на крови и преступлении —

в этом главное зло земного града. Авель явился прообразом странствующего и гонимого небесного града (XV 15), который наиболее зримо и полно реализовался в этом эоне с приходом в мир христианской Церкви, полномочно представляющей град Божий, который восторжествует лишь с концом «века сего». Земной град — это вся история человечества, история «земных царств». Она насчитывает «семь веков: первый — от Адама до потопа; второй — от потопа до Авраама; третий — от Авраама до Давида; четвертый — от Давида до переселения в Вавилон; пятый — от вавилонского переселения до Рождества Христова; шестой — длится сейчас от Рождества Христова и седьмой — будущий век» (XXII 30). Вся вторая половина трактата Августина (кн. XI–XXII) посвящена истории земного града в его борьбе с небесным градом. В будущем веке все граждане земного града, если не успеют приобщиться к жизни «по духу», будут осуждены на вечные муки, а скитальцы града Божия обретут покой и вечное несказанное *блаженство*.

Все ли отрицательно, с точки зрения Августина, в граде земном? И каким образом его граждане могут прийти к знанию града Божия? Оказывается, есть сложное и противоречивое образование, порожденное самим земным градом (конечно, не без участия Бога) и внутри него (града) существующее; развивающееся по мере движения человеческой истории и способствующее отдельными своими частями переходу граждан земного града от жизни «по плоти» к жизни «по духу». Таким образованием предстает в теории Августина *культура*. Августиновское понимание культуры во многом строится на культурологических взглядах древних римлян (прежде всего на концепции Цицерона⁶), увиденных в свете раннехристианского историзма и эсхатологизма.

В истории только мировые катаклизмы, стихийные бедствия, войны способствовали «очищению», или духовному прозрению, какой-то части бесчисленного населения земного града. Здесь действовал «бич Божий». Но, кроме него, есть еще и «глас Божий», материализующийся на уровне земного града в различных формах культуры, доступных восприятию человеческой душой, имеющей от природы духовную основу. В культуре много сторон и аспектов, но в целом она должна быть направлена на улучшение человека, его возвышение к духовным идеалам.

Ко времени написания «Града Божия» Августин неплохо для своего времени знал историю духовной культуры и рассматривал ее под определенным углом зрения, опираясь в основном на библейские тексты и сочинения римских писателей. В крупнейшей христианской апологии цитируется не менее 35 античных авторов, из них Варрон — не менее 210 раз, Вергилий — не менее 85, Цицерон — не менее 55, Платон — 20 раз; Апулей — 27 раз; в трактате множество античных реминисценций и пересказов отдельных идей античных писателей (в частности, Плотина)⁷. Библия цитируется в «Граде Божиим» не менее 1400 раз. На апологетов Августин, как правило, не ссылается, но черпает у них многие факты и аргументы.

Здесь не место заниматься всесторонним рассмотрением философии культуры Августина. Это предмет специального рассмотрения. Однако и обойти вниманием основные ее положения, особенно связанные с центральной темой данного исследования, не представляется возможным.

Культура, как и весь земной град, существует, по мнению Августина, во времени, имеет определенное историческое развитие от сотворения человека до конца мира. Град Божий — пребывает в вечности. Перейти из одного града в другой — значит осуществить переход от временного бытия к вечному бытию. И перед Августином со всей остротой встает проблема *времени*. Quid sit tempus (что есть время) — один из главных вопросов его философии⁸.

В кн. XI «Исповеди» мы можем проследить, как мучительно билась мысль Августина в поисках ответа на него. Нет вроде бы более понятного для людей слова, чем «время». Мы хорошо понимаем, о чем идет речь, когда слышим его или употребляем сами. «Что же такое время? Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время; если бы я захотел объяснить спрашивающему, — нет, не знаю. Настаиваю, однако, на том, что твердо знаю: если бы ничто не проходило, не было бы прошлого времени; если бы ничто не приходило, не было бы будущего времени; если бы ничего не было, не было бы и настоящего времени. А как могут быть эти два времени, прошлое и будущее, когда прошлого уже нет, а будущего еще нет? И если бы настоящее всегда оставалось настоящим и не уходило в прошлое, то это было бы уже не время, а вечность; настоящее оказывается временем только потому, что оно уходит в прошлое. Как же мы говорим, что оно есть, если причина его возникновения в том, что его не будет! Разве мы ошибемся, сказав, что время существует только потому, что он стремится исчезнуть?» (Conf. XI 14, 17).

До творения мира Богом времени не было. Бог пребывал во «всегда неизменной вечности». Творение вызвало некое движение; моменты этого движения и изменения в мире и образуют время (De civ. Dei XI 6), т. е. время — следствие движения сотворенного. До создания твари оно не существовало. Следовательно, заключает Августин, легкомыслен вопрос, почему Бог ничего не делал в течение бесчисленных веков, предшествовавших творению, ибо самих этих «веков» не было, они еще не были созданы. «Если же раньше неба и земли вовсе не было времени, зачем спрашивать, что Ты делал тогда. Когда не было времени, не было и «тогда»» (Conf. XI 13, 15). Бог всегда *пребывает* в вечности, а в ней «ничто не преходит, но пребывает как настоящее во всей полноте; время, как настоящее, в полноте своей пребывать не может» (XI 11, 13).

Что же тогда это самое время? Как понимать долготу или краткость времени? Где существует это «долгое» или «краткое» время? В прошлом? Но его уже нет. В будущем? Но его еще нет. Значит, в настоящем. Но если мы возьмем отрезок настоящего времени любой длины — в сто лет, в год, в месяц, в день, в час и т. д., то увидим, что он состоит как бы из трех участков. Один из них находится в прошлом, другой — еще в будущем и третий, кратчайший, неделимый уже даже на мельчайшие части миг и составляет собственно настоящее время. Он так краток, что длительности в нем нет. «Если бы он длился, в нем можно было бы отделить прошлое от будущего; настоящее не продолжается» (XI 15, 20). Но где же тогда мы можем измерять время, сравнивать временные отрезки и т. п.? Где же существует это неуловимое время, которому все подчинено в материальном мире?

После длительных рассуждений Августин приходит к выводу, что

время существует только в нашей душе. Прошлое — в памяти; будущее — в ожидании. Его можно предвидеть по некоторым признакам, существующим уже в настоящем. Сущность настоящего времени составляет *созерцание* (intuitus). «Правильнее было бы, пожалуй, говорить так: есть три времени — настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего — это память; настоящее настоящего — это непосредственное созерцание; настоящее будущего — его ожидание» (XI 20, 26). Августин, таким образом, сознает, что время лишено онтологического статуса, и усматривает его только в душе субъекта как определенную характеристику тварного бытия.

Рассматривая вопрос измерения времени, он приходит к выводу, что звук не измеряется ни тогда, когда он уже отзвучал, и ни тогда, когда он еще не прозвучал, и ни в момент самого звучания; и все-таки он измеряется. Где же? Августин находит решение опять внутри субъекта познания: «В тебе, душа моя, измеряю я время. <...> В тебе, говорю я, измеряю я время. *Впечатление* от проходящего мимо остается в тебе, и его-то, сейчас существующее, я измеряю, измеряя время. Вот где, следовательно, время, или же времени я не измеряю» (XI 27, 36). Августин приходит к субъективно-психологическому решению проблемы времени. Быстротечность времени, неуловимость момента перехода от будущего к прошедшему заставляют его заняться психологией восприятия времени, предельно субъективизировать это понятие. «Каким же образом уменьшается или исчезает будущее, которого еще нет? Каким образом растет прошлое, которого уже нет? Только потому, что это происходит в душе, и только в ней существует три времени. Она и ждет, и внимает, и помнит: то, чего она ждет, проходит через то, чему она внимает, и уходит туда, о чем она вспоминает» (XI 28, 37). Время, таким образом, созданное, по Августину, в момент сотворения мира, является мерой прохождения тварного мира во всех его формах и находится и измеряется в душе человека. Время — производная сотворенного мира. «Там же, где нет никакой твари, чрез изменяющиеся движения которой образуются времена, там совершенно не может быть времен» (De civ. Dei XII 16).

Для Августина, как и для всего раннего христианства, время (как и пространство, что хорошо показано в гл. 7 «Исповеди») является одной из характеристик мира явлений и немислимо вне и без него. До сотворения этого мира времени не было, и оно исчезнет вместе с ним. Поэтому время само по себе мало интересовало христианских теоретиков. Главное внимание их было приковано к *самому миру явлений*, его происхождению, существованию и развитию.

Относительно самого человека время понимается Августином как: «путь к смерти, на котором никому не позволяется остановиться даже на малое время или идти несколько медленнее» (XIII 10). И только на этом временном пути человек может приобщиться к граду Божию и достичь *вечности*, которая во всем противоположна времени. Сам Бог обитает в ней. Она и есть *истинное бытие*. Она неизменна и непреходяща. В ней назначено пребывание града Божия; Августин отождествляет ее с Богом: «Умственным взором я отделяю от вечного всякую из-

менчивость и в самой вечности не различаю никаких промежутков времени, так как промежутки времени состоят из прошедших и будущих изменений предметов. Между тем нет преходящего в вечном и нет будущего; ибо что проходит, то уже перестает существовать, а что будет, то еще не начало быть; есть только вечность; она не была, как будто ее уже нет; не будет, как будто ее еще нет. Поэтому только она сама могла вполне истинно сказать человеческому уму: «Я есть сущий», — и только о ней одной могло быть вполне истинно сказано: «Сущий послал меня». Время же «является знаком, т. е. как бы следом вечности» (De Gen. ad lit. imp. 13, 38). Град Божий видит свою цель в вечности: град земной пребывает в быстронесущемся потоке времени.

Развивая библейскую традицию, Августин представляет время линейным и конечным. Тварный мир движется от своего сотворения к концу «века сего» и измеряется равномерно текущим временем. Движение человечества во времени составляет содержание истории, борьба и существование двух градов протекает в истории, и философия культуры Августина предельно исторична. Из всех греко-римских писателей поздней античности Августин был, пожалуй, самым чутким к истории и историзму. Два главных произведения гиппонского мыслителя по сути своей — две своеобразные истории — история духовного развития и становления самого Августина и история духовной и культурной жизни человечества на протяжении всех «семи веков» его существования. Историзм Августина отличен от историзма в его современном понимании. В основе его лежат провиденциализм и телеологизм. Ряд сил управляет извилистым, но тем не менее поступательным движением истории. Одна из них (главная в земном граде) основывается на свободной воле падшего человечества и направлена на приобретение всеми правдами и неправдами максимума земных благ (таких, как богатство, плотские удовольствия, почести, слава, власть и т. п.). Эта сила движет как отдельными людьми, так и земными царствами, постоянно отвергающими человечество в бесчисленные войны, массовые убийства, грабежи, насилия и всяческие несправедливые деяния. Другая сила, внешне достаточно слабая в масштабе земной истории, но постоянно действующая, исходит из града Божия, стремящегося доступными ему средствами исправить пути града земного, остановить злодеяния, прежде всего путем нравственной проповеди, воспитания и просвещения заблудшего человечества. Именно в этом усматривает Августин одну из главных функций Церкви, которая должна в идеале направлять государство по пути истины¹⁰.

Движение истории поступательно (раннее христианство верило в исторический прогресс), ибо божественным Провидением определена цель, к которой придет человечество в конце своей истории. От воли людей зависит лишь количество и характер исторических зигзагов, которые еще сделает человечество до этой предопределенной цели — Царства Божия, да и они все известны божественному Провидению. Августиновская философия истории основывается здесь на одной из главных антиномий христианской теории — свобода воли-провиденциализм, — в которой нашли отражение реальные противоречия социальной истории. Полностью осознать их мыслители того времени, естественно, не могли, но почувствовали их достаточно ясно.

Августин начиная с 396 г. (трактат «Ad Simplicianum») разрабатывает концепцию предопределения (*praedestinatio*), которая вступает в острое противоречие как с христианским учением о свободе воли человека, так и с рядом главных положений его же теории культуры. Согласно этой концепции, Бог изначально по своей «безграничной милости» предопределил вполне конкретное число (соответствующее числу «отпавших» ангелов) людей (каждого персонально) к вечной блаженной жизни. Только эти «избранные» (*electi*) независимо от их образа жизни и мышления в этой жизни, достигнут Царства Божия. Остальные же, независимо от их заслуг или прегрешений, обречены на вечную гибель (*praedestinati interitum* — In Ioan. ev. 48, 4, 6). Кто попал в число «избранных», известно только Богу. Людям остается лишь с трепетом ожидать исполнения своей судьбы¹¹.

Несмотря на то что концепция предопределения противоречит гуманистическому пафосу новозаветной и раннехристианской литературы, фактически обесценивает или вообще перечеркивает многие позитивные стороны учения самого Августина, да и, по сути дела, обесмысливает самую идею Церкви, он упорно держался за нее в поздний период своей деятельности. Для этого он вынужден был даже прибегать к весьма искусственным превратным толкованиям достаточно ясной мысли апостола Павла о том, что Бог «хочет, чтобы все люди спаслись и достигли познания истины» (1 Tim. 2, 4) (см.: De corr. et grat. 14, 44; 15, 47). Здесь не место заниматься этим феноменом августиновского мировоззрения, но о нем следует помнить как о реальном противовесе многим излагаемым здесь идеям Августина, свидетельствующем о глубоких противоречиях, постоянно терзавших душу этого мыслителя.

Историзм Августина последовательно телеологичен и, соответственно, остротенденциозен. Августин, как истинный христианин, знает конечную цель социальной истории — торжество града Божия и рассматривает всю реальную и мифологическую историю как путь к этой цели. Поэтому только события и явления истории, культуры, идеологии, способствующие осуществлению этой цели, признаются Августином как положительные и прогрессивные. Все остальное воспринимается им как негативное, греховное, составляющее основу преходящего земного града. С этих позиций и рассматривает он историю духовной культуры, философии, искусства.

Августин, как известно¹², с юности полюбил мудрость, философию. С годами он достаточно хорошо освоил античное философское наследие и до конца своих дней сохранял любовь и уважение к нему. Однако далеко не все в античной философии было принято христианским мыслителем. К философам материалистической ориентации он относился с презрением, считая, что с ними нет смысла и толковать (De vera relig. 4, 6). Начатки истинной философии и зерна мудрости усматривал Августин только у античных идеалистов. Он высоко ценил многие идеи Платона, «мудрейшего из философов» (Contr. acad. III. 17, 37), с почтением относился к автору «почти божественного» учения — Пифагору (De ord. II 20, 53), Плотина почитал за выдающегося философа и вообще полагал, что платоники ближе других философов подошли к истине (De civ. Dei VIII 1). Много интересного нашел он у «первого латин-

ского философа» Цицерона, которого, как бы раскаиваясь за свое излишнее увлечение его идеями в молодости, наградил в зрелом возрасте титулом «лжефилософа» (*philosophaster*) (II 27).

В качестве примера остротенденциозного историзма Августина можно сослаться на его краткий историко-философский очерк в VIII кн. «Града Божия». Августин указывает на две философские школы — италийскую, родоначальником которой был Пифагор, первый назвавший себя не мудрецом, но «любителем мудрости» — *философом*, и ионийскую с основателем Фалесом Милетским. Фалес и его последователь Анаксимандр не знали божественного начала и пытались объяснить мир исходя из материальных оснований. Поэтому они не интересуют Августина. Зато их последователи Анаксимен, Анаксагор, Диоген, Архелай связывали творение мира с божественной силой и даже пытались ее исследовать. Учеником Архелая считают Сократа, который направил всю философию из натурфилософского русла на пути морального улучшения и совершенствования человека. Видимо, он считал, что нечистые от земных страстей души не должны касаться вещей божественных. После славной жизни и смерти Сократа осталось много его последователей, направлявших свои усилия на изучение нравственных вопросов, открывавших человеку путь к блаженной жизни. Каждый из них понимал благо по-своему. Аристипп видел его в наслаждении, Антисфен — в добродетели, другие — в чем-либо ином.

Стремление к мудрости, считал Августин, бывает *деятельным* и *созерцательным*. Деятельная (*in actione*) философия имеет своей целью улучшение нравов в обществе, организацию правильного порядка жизни; созерцательная же (*in contemplatione*) — занимается исследованием причин и первооснований всех явлений, поисками истины. Типичным представителем этой философии считается Пифагор, а превзошедшим других в деятельной философии — Сократ. Платону, самому талантливому ученику Сократа, отмечает Августин, ставят в заслугу соединение этих двух типов философствования в более совершенную философию (*De civ. Dei* VIII 4). Показательно, что в качестве одной из главных заслуг Платона Августин выделяет именно этот факт. Как известно, христианство возникло и развивалось на основе синтезирования греческой *умозрительной философии* и ближневосточной (древнееврейской прежде всего) *деятельной* (направленной на активную организацию и регламентацию всей жизни общества и каждого индивида) *религиозной мудрости*. Августин уже у Платона усматривает начала этого жизненно важного для всего христианства синтеза. Здесь носителем деятельно-нравственной философии выступает Сократ, но Августин хорошо знает, что Платон посещал Ближний Восток. И хотя, замечает Августин, это было примерно 100 лет спустя после жизни Иеремии и задолго до перевода Библии на греческий язык, тем не менее Платону, видимо, были известны библейские книги, о чем Августин заключает прежде всего на основании «Тимея» (VIII 11).

Другую важную заслугу Платона Августин видит в том, что он разделил философию на три части: *нравственную* (деятельную), *натуральную* (натурфилософию) и *рациональную* (логику) (VIII 4). Самого Августина интересуют только религиозные идеи Платона и его последова-

телей. Прежде всего его внимание привлекают платоновские мысли о Боге как о причине всякого бытия, разумном начале и порядке жизни, ибо они легли в основу и его собственной философии. Платон, по Августину, называл мудрым человека, подражающего Богу, любящего и познающего его. Эта мысль лежит в основе и христианской философии. Высоко ценит Августин и логику платоников, полагая, что в ней они добились больших успехов, чем эпикурейцы или стоики, ибо последние в своих логических исследованиях опирались на телесные чувства, а платоники только на «умственный свет» (VIII 7). Неприязнь Августина к материалистическим тенденциям в философии приводит к тому, что он (вольно или невольно) представляет мысли стоиков или эпикурейцев в огрубленном виде. Напротив, взгляды Платона и его последователей он стремится максимально приблизить к христианским, т. е. «очистить» от присущей им тяги к материальности, телесности, приписывая даже иногда Платону чисто христианские идеи. Особенно близок Платон христианам, полагает Августин, в этике, ибо, по Платону, человек обретает блаженство не в теле и не в душе, а в Боге. Философию Платон отождествляет с любовью к Богу. Только любящий Бога и подражающий ему может достигнуть познания его, т. е. наслаждения предметом своей любви, или блаженной жизни. Бог, по Платону в интерпретации Августина, — высшее благо (VIII 8).

После Платона Августин переходит к платоникам, из которых наиболее известными считает Плотина, Ямвлиха, Порфирия и африканца Апулея, писавшего как по-гречески, так и по-латыни (VIII 12). Главный недостаток их воззрений он видел в том, что они допускали культ греко-римских богов. Вслед за раннехристианскими апологетами Августин потратил немало сил, развенчивая традиционных богов греко-римского пантеона. Именно на этом поприще ему пришлось скрестить перо с платониками, стремившимися дать новое истолкование мифологии и тем самым спасти традиционные ценности античной культуры, и попытаться противопоставить их христианству. Здесь идеолог новой религии был неумолим даже по отношению к столь уважаемым им языческим авторитетам. Интересно, что их он пытается победить не своей собственной аргументацией, а апеллируя к текстам почитаемого в позднеантичном языческом мире Гермеса Трисмегиста (VIII 23-24)¹³, в которых говорится о том, что античные боги не что иное, как создания людей. Изобретя искусство делать статуи, люди создали изображения богов и вложили в них с помощью магического искусства души демонов. Они-то и творят мелкие чудеса, заставляя людей поклоняться этим статуям как богам. В других местах Августин с помощью уже платонических идей будет бороться с античными суевериями. В этом суть августиновского историзма — не беспристрастное изложение фактов истории культуры или философии, но активное использование их в своих идеологических целях, доходящее подчас до, пожалуй, внесознательной фальсификации отдельных фактов или идей. Августин видит себя идеологом града Божия и стремится осмыслить всю социальную историю и историю духовной культуры как тернистый путь к торжеству этого Града. Соответственно, вся дохристианская культура рассматривается им под углом выявления в ней тех идей, которые будут приняты затем

христианством. Именно наличие этих идей служило христианским идеологам, с одной стороны, критерием оценки тех или иных культурно-исторических явлений, этапов, отдельных учений, а с другой — использовалось в качестве аргумента в пользу истинности самого христианства. История духовной культуры человечества (как в ее ближневосточном, так и в греко-римском направлениях) предстает у Августина как путь к христианству и, соответственно, к признанию и принятию града Божия. Все заблуждения и отклонения от этого пути суть уступки граду земному, отклонение от истины и от конечной цели. В истории человечества на земной град больше работала греко-римская культура, а на град Божий — ближневосточные народы. Поэтому, будучи последовательным приверженцем греко-римской мудрости, Августин тем не менее вынужден отдавать приоритет в сфере духовной культуры не античным философам, но библейским пророкам (De civ. Dei XVIII 37 и др.).

Итак, земной град в процессе своего исторического существования создает, не без божественной помощи, конечно, культуру, лучшие достижения которой (прежде всего в сферах философии и религии) направлены на приобщение людей к граду Божию. С приходом христианства град Божий получает в человеческом обществе свой официальный институт — Церковь, которая и должна, по мнению Августина, последовательно направлять человечество к истине. Правители земного града, и прежде всего монархи, наделенные властью от Бога, должны руководствоваться в своей деятельности указаниями Церкви. Ибо только под руководством Церкви жители земного града могут приобщиться к граду Божию и достичь по прохождении «века сего» высшего блага.

Августин много внимания уделял вопросу *блага* (добра) (*bonum*) и *зла*, стремясь отыскать истинное решение вопроса, на который еще Варрон нашел у античных философов 288 вариантов различных ответов (см. XIX 1). *Высшим благом*, по Августину, является вечный, простой, неизменяемый и не подверженный порче Бог¹⁴. От него происходят все остальные блага, в том числе и в материальном (тварном) мире. Бог не создал ничего злого, неблажного. Зло несубстанциально. Оно состоит в отклонении от блага, т. е. от бытия, в нарушении божественного онтологического порядка. Полное уменьшение (исчезновение) блага приводит к прекращению бытия. «... Следовательно, — заключает Августин, — все, что есть, — есть доброе (благое), а то зло, о происхождении которого я спрашивал, не есть субстанция» (как долгое время считал Августин в юности. — В. Б.). (Conf. VII 12, 18). «Зло (*malum*) не обладает никакой природой; но утрата блага получило название зла» (De civ. Dei XI 9). Зло — это отсутствие или недостаток блага, порча (*conversio*) блага, и поэтому без блага, делает диалектический вывод Августин, не было бы и зла. Рассмотрим подробнее эти суждения Августина, ибо частным случаем их является диалектика прекрасного и безобразного в природе, так как в мире природных явлений Августин отождествлял благое с прекрасным, а безобразное со злым. «Итак, — рассуждает гиппонский мыслитель, — сколько бы природа ни подвергалась порче, в ней [всегда] остается благо, которого она может лишиться; поэтому если в природе останется что-либо, что уже не может быть испорченным, то она станет совершенно не могущей быть испорченной, и этого высокого

блага она достигнет с помощью порчи. И если не перестанет подвергаться порче, не перестанет также иметь благо, которого могла бы лишиться ее порча. А если она истребит природу целиком и полностью, то не останется никакого блага, так как не будет и никакой природы. Поэтому порча не может уничтожить добро кроме как с уничтожением самой природы. Итак, вся природа есть благо — большое благо, если не может подвергаться порче, и малое, если — может» (*Enchirid.* 12). Порча поэтому может существовать только вместе с благом, ибо при отсутствии последнего исчезает и природа, в которой только и может существовать порча. Соответственно и злым может стать только благое, а там, где нет никакого добра, не может возникнуть и зло. Здесь Августин развивает диалектические идеи посланий ап. Павла¹⁵, сознательно доводя их до предельной остроты. «Следовательно, ничто не может стать злым, кроме как некоторого блага. И хотя это кажется абсурдным, однако вывод из всего рассуждения принуждает нас неизбежно утверждать это». Нельзя, конечно, упрощать этот вывод, называя зло благом, а благо — злом. «Итак, вся природа, хотя и порочная, добра, поскольку есть природа, и зла — поскольку порочна» (13). Здесь Августину приходится допустить исключение из основного закона античной диалектики, которую он так почитал, — закона непротиворечия. «Благо и зло, эти противоположности, могут быть одновременно в одной и той же вещи. Зло из блага и во благе. Вот почему к этим противоположностям, которые называются злом и благом, неприменимо диалектическое правило, гласящее, что две противоположности нигде не существуют вместе». Ни один предмет не может быть одновременно белым и черным, прекрасным и безобразным, пища — горькой и сладкой и т. п. Почти все они несовместимы, и только такие бесспорные противоположности, как добро и зло, не только могут быть вместе, но помимо добра и кроме как в добре зло вообще существовать не может, хотя добро может обходиться и без своей антитезы (14).

Внимательное наблюдение за социальной историей, за реальными процессами и явлениями в современном ему обществе привели Августина к уточнению (пока на уровне исключения) античного правила «непротиворечия». Оказывается, важнейшая космосоциальная закономерность не подчиняется этому правилу, противоречит ему; жизнь природы и общества развивается далеко не всегда по законам формальной логики. Позднеантичная мысль и наиболее последовательно христианская (вспомним хотя бы первого латинского апологета Тертуллиана) с разных сторон и в различных аспектах все чаще и чаще приходит к этому важному в истории диалектики выводу¹⁶. Для христиан он являлся лишним доказательством ограниченности человеческого разума, покоящегося на законе непротиворечия, и весомым аргументом в пользу религиозного иррационализма. Августин стремился объяснить с помощью сделанных выводов закономерность сложной переплетенности в социальной истории злых и праведных деяний, града земного и града небесного. В реальной истории град Божий терпит от града земного, но без первого не было бы и второго.

Благо, таким образом, бывает, по Августину, разных градаций. Человек до грехопадения, т. е. до нарушения запрета, обладал вечным бла-

гом; совершив первородный грех, он был отрешен от высшего блага и допущен к благу же, но преходящему, от духовного блага к благам телесным, т. е. к благам града земного (*De vera relig.* 20, 38). Однако, погрузившись в эти блага, лучшие представители человеческого рода сохранили тоску по высшему благу и стремление к нему. Они осознали, что «высшее благо есть вечная жизнь, а величайшее зло — вечная смерть», поэтому для достижения первой и избежания второй людям необходимо вести *добродетельную жизнь* (*De civ. Dei* XIX 4), т. е. стремиться приобщиться к граду Божию. В другом месте Августин уточняет, что высшее благо для человека состоит не просто в вечной жизни, но в жизни *блаженной* (VIII 16). Поэтому все усилия града Божьего направлены на приведение грешного человечества к конечной и желанной цели — *блаженной жизни*. Блаженство, блаженная жизнь (*beatitas, beatitudo, vita beata*) — важнейшие понятия в мировоззрении Августина, без которых не может быть правильно понята ни его философия, ни его эстетика. Но прежде чем подробнее заняться ими, необходимо сделать одно важное отступление.

В XI кн. «*De civitate Dei*», рассуждая о предметах и явлениях тварного мира, Августин подчеркивает, что существует ряд критериев для их оценки. Предметы могут оцениваться как по их месту и роли в универсуме, в природе, так и по пользе, приносимой человеку, или с позиции чувственного удовольствия. «Таким образом, — пишет Августин, — при свободе суждения существует большое различие между разумным основанием (*ratio*) мыслителя и потребностью нуждающегося или удовольствием желающего ... первое ищет того, что открывается истинным для умственного света, а удовольствие ищет того, что приятно ласкает телесные чувства» (XI 16). В зависимости от оценивающего субъекта возможны как минимум три критерия оценки предметов и явлений нашего мира: с позиций пользы (т. е. утилитарный), с позиций истины (т. е. философский) и с позиций наслаждения (т. е. эмоционально-эстетический). Неоднократно возвращаясь в различных работах к этим критериям, и чаще всего к утилитарному и эстетическому, Августин приходит к выводу, что утилитарный подход к вещам присущ только земному граду, появился после грехопадения в связи с возникшей немощью человеческой и упразднится в «грядущем веке» с исчезновением материальных потребностей у людей. Небесному граду и людям духовным свойствен только критерий неутилитарного *духовного наслаждения*, т. е. практически эстетический подход к миру. Философский подход тоже преходящ, так как искание истины и истинных отношений нужно только на путях ко граду Божию.

Таково видение вещей с точки зрения оценивающего субъекта. Кроме того, сами вещи по своему экзистенциальному назначению делятся на три группы. Одними из них человек должен только наслаждаться, другие служат только для его пользы, а есть и такие, которые и полезны, и приносят удовольствие. «Предметы наслаждения (*fruendum*) делают нас блаженными, а предметы пользы (*utendum*) помогают нам в достижении блаженства и как бы способствуют овладению теми предметами, которые делают нас блаженными, и тесному соединению с ними» (*De doctr. chr.* I 3, 3). Что касается людей «наслаждающихся» и «пользующихся», то они поставлены посредине между предметами пользы и наслаж-

дения и должны по естественному закону стремиться ко вторым, как более высоким. Таким образом, у Августина намечается ценностная иерархия универсума по критерию неутилитарности или специфического гедонизма. Внизу находятся чисто утилитарные предметы, вверх — предметы абсолютного духовного наслаждения. Люди же иногда сбиваются с истинного пути и делают объектом наслаждения сугубо утилитарные, низкие предметы, что уводит их от истинных предметов наслаждения. «*Наслаждаться*» (*frui*), — поясняет далее Августин, — означает не что иное, как сильно *любить* некую вещь *ради нее самой*. *Пользоваться* (*uti*) же [вещью] — значит употреблять ее в качестве средства для достижения предмета любви, поскольку он является достойным любви» (I 4, 4).

Те же, кто начинает наслаждаться низкими утилитарными предметами, уподобляются страннику, много страдавшему на чужбине и стремящемуся обрести счастье в родном отечестве. Для достижения его ему нужны были средства передвижения — колесницы, корабли и т. п., но, получив их, странник увлекся путешествием и стал наслаждаться самой поездкой, кораблями, колесницами, забыв о конечной цели пути — своем отечестве, где он мог бы обрести не преходящее удовольствие, но истинное блаженство. Соответственно и все мы, заключает Августин, странствующие в этом мире вдали от отечества, если желаем возвратиться в него и обрести истинное блаженство, «должны [только] пользоваться этим [земным] миром, а не наслаждаться, чтобы невидимое божественное стало видимым для нас сквозь сотворенные вещи, т. е. чтобы посредством телесных и временных вещей мы приобрели познание о вечном и духовном» (I 4, 4). Таким образом, чистое наслаждение связывается Августином с *познанием* высших абсолютных истин, т. е. с чисто духовной сферой (ср.: *De divers. quaest.* 35). Он разъясняет далее, что «из всех вещей вообще только теми следует наслаждаться, которые мы называли вечными и неизменяемыми; остальными же следует [только] пользоваться, чтобы достичь наслаждения первыми» (*De doctr. chr.* I 22, 20).

Главным «предметом наслаждения является Отец и Сын и Дух Святой, т. е. Троица, некий единый высочайший предмет, общий для всех наслаждающихся ею». Ничто чувственное не должно быть предметом самодовлеющей любви, если мы желаем свободного погружения души в наслаждение небесным светом (I 10, 10). Это ясно относительно предметов материального мира, т. е. чисто утилитарных, а как быть с самим человеком? Ведь он, наслаждающийся и пользующийся предметами, и сам является вещью, притом созданной «по образу и подобию Божию», т. е. вещью весьма важной и значимой в универсуме. Здесь возникает трудный вопрос: должны ли люди наслаждаться собой, или только пользоваться, или и то и другое одновременно? Нам дана заповедь, рассуждает Августин, взаимно любить друг друга. Но, спрашивается, должны ли мы любить человека ради него самого или для чего-то иного? Если ради него самого, то мы должны наслаждаться им, т. е. обрести в нем свое блаженство. Августин уверен, что это неистинное наслаждение и блаженство и, следовательно, человеком, в том числе и самим собой, как и другими объектами чувственного мира, можно пользоваться для достижения высшего предмета наслаждения — Бога. Только в нем достигается полное и нескончаемое наслаждение (I 22, 20-21).

Существует ряд ступеней наслаждения, соответствующих своим предметам любви. Августин насчитывает четыре таких предмета: «Первый — выше нас; второй — мы сами; третий — рядом с нами или равен нам; последний — ниже нас». Относительно первого и третьего даны божественные заповеди (любви к Богу и любви к ближнему); второй и четвертый не нуждаются в заповедях, так как человек, как бы ни удалялся он от истины, по естественному природному закону всегда любит себя и свое тело (I 23, 22).

Итак, истинным наслаждением Августин считает любовь к духовному предмету ради него самого, т. е. бескорыстную любовь, единственной целью которой является удовольствие, что Августин хорошо разъясняет в следующем месте: «Однако [понятие] наслаждаться (*frui*) употребляется [в смысле] ближайшем к [выражению] «пользоваться с удовольствием» (*cum delectatione uti*). Ибо, когда присутствует то, что мы любим, оно необходимо приносит с собой удовольствие; и если ты от него приходишь к чему-то иному, что пребывает неизменным, то ты пользуешься им [для какой-либо цели] и говоришь о наслаждении (*frui*) в несобственном, небуквальном смысле. Если же ты истинно предан [только ему] и останавливаешься [на нем], усматривая в нем (удовольствии. — В. Б.) цель своей радости, то, верно, и в собственном смысле называешь ты это наслаждением (*frui*)». И чтобы не прослыть апологетом чистого гедонизма, Августин тут же добавляет: такое понятие наслаждения, в собственном смысле, может быть отнесено только к Троице, ибо она одна есть «благо высочайшее и неизменное» (I 33, 37). Однако и это ограничение отнюдь не мешает уже сделать вывод, что Августин теснейшим образом связал область высших духовных ценностей со сферой того, что современная наука дефинирует как *эстетическое*, т. е. являющееся предметом неутилитарного самодовлеющего созерцания и доставляющее субъекту духовное наслаждение.

Удовольствие, наслаждение, блаженство оказываются у Августина взаимосвязанными понятиями, определяющими смысл человеческого существования, т. е. решение главных проблем человеческого бытия перенесено Августином в сферу религиозно-эстетического опыта. Именно здесь осуществляется единение двух градов, один из которых целиком принадлежит к уровню пользы, а другой — к области духовного наслаждения, вершину которого составляет *блаженство*. Присмотримся к специфике этой важной религиозно-эстетической дефиниции августиновской философии.

В постановке проблемы блаженства гиппонский епископ, конечно, не оригинален. Сущность блаженной, или счастливой, жизни интересовала до него многих античных философов, и они решали эту проблему так же преимущественно, как и проблему добра и зла, т. е. в этической плоскости. Опираясь на своих предшественников, Августин стремится дать свое решение этого вопроса, приемлемое для христианской идеологии. Еще в Кассициаке в 386 г., готовясь к принятию христианства, он под сильным влиянием античной философии написал трактат «О блаженной жизни», основные идеи которого обдумывал, развивал и уточнял на протяжении всего своего последующего творчества.

Уже в трактате «Против академиков» Августин поднимал проблему

блаженной жизни в философско-гносеологическом аспекте. Полемизируя со скептиками и стремясь осмыслить их агностицизм, Августин в основных своих положениях еще полностью находился в русле античной мысли. Он увлечен философией как высшим достижением человеческого разума и убежден, что «нет блаженной жизни, кроме той, которая проводится в философии» (Contr. acad. II 2, 4). Однако идеи академиков о том, что блаженство заключается уже в самом *процессе* исследования истины (по их мнению, постигнута она быть не может), он противопоставляет утверждение, что подлинное блаженство состоит только в познании истины (I 2, 6), или более осторожное: блаженная жизнь — это жизнь согласно наилучшей господствующей части души — уму или разуму (I 2, 5). В другом сочинении того же времени Августин пишет, что изучение «свободных наук» приближает человека к истине, т. е. к блаженной жизни, «ибо изучение свободных наук, благоразумное и строгое, ободряет любителей истины в стремлении к ней, делает их более настойчивыми и более подготовленными, так что они и пламеннее ее желают, и с большим постоянством ищут, и, наконец, с большим удовольствием прилепляются к ней; это... и называется жизнью блаженной» (De ord. I 8, 24). Над всеми свободными науками господствует философия. Она-то и ведет непосредственно к блаженной жизни. Из двух частей складывается предмет философии: «Первая — учение о душе, вторая — о Боге. Одна приводит нас к познанию самих себя, другая — к познанию нашего происхождения, та приятнее нам, эта дороже; та делает нас достойными блаженной жизни, а эта — блаженными; первая — предмет исследования для учащихся, последняя — для ученых уже» (II 18, 47).

Дальнейшее развитие эти идеи получают в трактате «О блаженной жизни». Здесь, продолжая разговор, начатый в «*Contra academicos*», Августин стремится уточнить предмет философии и соответственно сущность блаженной жизни. Он вынужден опять погрузиться, с одной стороны, в вопросы гносеологии, а с другой — эстетики. Блажен тот, кто обладает истиной, а таковым является *только* мудрец, таким образом, быть мудрым и значит быть блаженным (De beat. vit. 4, 33). Мудрость, в свою очередь, «есть мера (modus) духа» (4, 32), т. е. то, что держит дух в равновесии. «Итак, — заключает Августин, — всякий, кто имеет свою меру, т. е. мудрость, блажен» (4, 33). Мудрость — это мудрость Бога, а по евангельской традиции (I Кор 1, 24) Христос является Премудростью Божией, следовательно, «всякий, имеющий Бога, блажен». Истина же имеет бытие от «некой высшей меры, от которой она происходит и к которой, совершенная, возвращается»; *истина и есть Бог* (ср.: Ин 14, 6). Абсолютное бытие состоит в тождестве Бога, истины и меры, а поэтому «блажен, кто приходит к высшей мере через истину. А это значит иметь в душе Бога, т. е. наслаждаться (frui) Богом» (4, 34). «Итак, — завершает свою мысль Августин, — полное душевное изобилие, т. е. блаженная жизнь, состоит в том, чтобы благочестиво и совершенно *знать*, кем направляешься ты к истине, какую истиною питаешься, чрез что соединяешься с высшей мерой» (4, 35). Таким образом Августин приходит к единению гносеологии и эстетики. Блаженство выступает основой этого единения и целью устремлений духовного человека, филосо-

фа и мудреца. Находясь в этот период под сильнейшим влиянием античной философской мудрости, Августин видит путь к блаженству, т. е. полному обладанию истиной, только через науки, философию, знание, считает блаженство уделом исключительно ученых людей, философов. Это, конечно, еще не христианское представление, однако сущность блаженной жизни как *обладания* и *наслаждения* Богом он уже нащупал окончательно и именно на ней строил в дальнейшем свою философию. В трактате «Об учителе» Августин писал: «Любить и знать Его (Бога. — В.Б.) составляет блаженную жизнь, о которой все кричат, что ищут ее, но не многие могут порадоваться тому, что нашли ее действительно» (De mag. 14, 46). В другом месте он отмечает, что душа должна наслаждаться (frui) Богом, а не телом (De vera relig. 12, 24).

Углубляясь в христианство, в котором вера играет большую роль, чем знание, Августин наконец приходит к выводу, что блаженная жизнь не может являться привилегией только ученых мудрецов, но должна быть достоянием и самых широких слоев темного и необразованного населения, т. е. всех, кто искренне встал на путь истинной веры. Поэтому теперь уже в чисто церковных традициях он заявляет, что нет надобности в светских научных знаниях для достижения блаженной жизни. Блажен только тот, кто знает Бога, хотя бы ничего иного он не знал, пишет Августин в «Исповеди» (Conf. V 4, 7), т. е. не знания, но религиозная вера ведет к блаженной жизни. Пути веры отличаются от путей науки и философии тем, что на них главным и значимым является не тот или иной объем абстрактных знаний, но умение «правильно жить».

Известно, что «все хотят быть блаженными, но не [все] могут; ибо, имея одно лишь желание блаженной жизни, не хотят правильно жить (recte vivere)» (De lib. arb. I 14, 30). Истинная мудрость (на этом важном понятии мы еще остановимся подробнее) поэтому состоит не столько в *знании*, сколько в *умении* «жить правильно», чтобы не заблуждаться на жизненном пути, удаляясь от истины, но стремиться к высшему благу (II 9, 26).

Отойдя от своего раннего философского понимания блаженства как следствия чисто интеллектуального наслаждения от обладания истиной, Августин переносит теперь основное внимание на эмоционально-эстетическую сторону этого феномена, которая была более доступна необразованному и далекому от философии большинству членов христианского общества, т. е. больше соответствовала религиозному мировоззрению. Теперь блаженная жизнь может быть объяснена, к примеру, через всем доступное понятие *радости* (gaudium): «Есть радость, которой не дано нечестивцам, но только тем, кто чтит Тебя бескорыстно: их радость — Ты сам. И сама блаженная жизнь состоит в том, чтобы радоваться Тобой, о Тебе, ради Тебя; в этом подлинно [блаженная жизнь], и нет другой. Те, кто полагает ее в другом, гонятся за другой радостью — ненастоящей» (Conf. X 22, 32); «блаженная жизнь — это радость, даруемая истиной, т. е. Тобой, Господи. <...> Этой блаженной жизни все хотят, этой жизни, единственно счастливой, все хотят; радости от истины все хотят» (X 23, 33).

Августин не забывает при этом постоянно подчеркивать, что далеко не все достигают этой радости, ибо она духовна, возвышенна и да-

лека от обыденных потребностей обитателей земного града. «Высшее счастье, — утверждает он, — есть полное видение» неизреченной красоты (Enchirid. 5). Ниже мы сможем убедиться, что Августин понимал «высшее счастье» в «чувственном» смысле, связывая его с восприятием видимой красоты. Последняя, по его мнению, улаживает душу «ложными удовольствиями» (De vera relig. 20, 40). Люди часто считают себя счастливыми, когда после долгой разлуки с любимой могут прижать к себе ее прекрасное тело; когда в жару и зной находят источник с прохладной водой; когда вдыхают аромат чудесных цветов. Но что может быть блаженнее, когда утоляешь голод и жажду истины, вдыхаешь ее аромат, — риторически вопрошает Августин. Люди радуются пению и музыке, но какое блаженство сравнится с тем, когда тобой овладевает «мелодичное и красноречивое молчание истины». Люди радуются блеску золота и серебра, драгоценных камней и красок, свету огня, звезд, луны и солнца. Блаженная же жизнь заключена в свете истины (De lib. arb. II 13, 35).

Августин испытывает явное затруднение в окончательном определении блаженства. Он не желает свести его к чувственному удовольствию, ибо считает последнее, как мы увидим далее, низким, но в то же время полагает невозможным и лишить его совершенно чувственно-эмоциональной окраски, ограничить только интеллектуальным наслаждением, полным бесстрастием, бесчувствием. К философскому бесстрастию (*ajpavqeia*, *impassibilitas*) Августин, как и все христианство, относится настороженно, если не отрицательно вообще. По его мнению, гражданин небесного града, странствуя в этом эоне и живя по божественным законам, страшится и желает, скорбит и радуется, т. е. живет нормальной эмоциональной жизнью; он не бесстрастный мудрец, созерцающий жизнь извне, но ее активный участник, находящийся в самом потоке жизни. Августин отнюдь не считает пороком человеческие чувства и переживания, если они, конечно, направлены на благое дело, ибо и сам Иисус имел их (De civ. Dei XIV 9), хотя и уверен, что они проистекают от слабости и немощи человеческой. Поэтому, считает он, бесстрастие никак не может быть уделом подлинной жизни. Более того, если под *ajpavqeia* понимать отсутствие всякого движения чувства, то эта оцепенелость хуже всякого порока, «ибо нельзя себе представить блаженства без любви и радости» (XIV 9). Даже о первых людях, живших в раю до грехопадения, вряд ли уместно думать, что они не испытывали никаких душевных волнений. Они жили с чувством бесконечной любви к Богу и друг к другу, ощущая несказанную радость (XIV 10). Августин приходит к выводу о необходимости избегать *ajpavqeia* (XIV 9) и не отказываться от эмоционально-эстетической сферы.

Размышляя о блаженной жизни, Августин не раз задумывался о ее критериях. Практически все стремятся к блаженной (или счастливой) жизни, но откуда они знают о ней? Уже в трактате «О свободном выборе» он приходит к выводу, что основы таких понятий, как «мудрость», «истина», «блаженство», изначально заложены в нашей душе и, не умея, как правило, словами описать их, человек тем не менее имеет некое представление об их сущности (De lib. arb. II 9, 26). В «Исповеди» Августин добавляет, что понятие о блаженной жизни, видимо, хранится в памяти с древнейших времен, когда человек еще был блаженным (Conf. X 20, 29).

Перед смертью своей матери Моники Августин неоднократно беседовал с ней о вечном блаженстве, стремясь извлечь представление о нем из глубин как своей души, так и прежде всего души матери, находившейся уже у врат Царства и обладавшей большим опытом духовной жизни. В «Исповеди» он пытался описать эти совместные представления: «Если в ком умолкнет волнение плоти, умолкнут представления о земле, водах и воздухе, умолкнет и небо, умолкнет и сама душа и выйдет из себя, о себе не думая, умолкнут сны и воображаемые откровения, всякий язык, всякий знак и все, что происходит и возникает, если наступит полное молчание... и заговорит Он Сам, один — не через них, а прямо от Себя, да услышим слово Его, не из плотских уст, не в голосе ангельском, не в грохоте бури, не в загадках и подобиях, но Его Самого, которого любим в созданиях Его; да услышим Его Самого — без них, — как сейчас, когда мы вышли из себя и быстрой мыслью прикоснулись к Вечной Мудрости, над всем пребывающей; если такое состояние могло бы продолжиться, а все низкие образы исчезнуть, и она одна восхитила бы, поглотила и погрузила в глубокую радость своего созерцателя — если вечная жизнь такова, какой была эта минута постижения, о которой мы вздыхали, то разве это не то, о чем сказано: «Войди в радость господина Твоего» (Мф 25, 21)?» (Conf. IX 10, 25). Таково одно из образных представлений Августина о сущности блаженной жизни, приближающееся к философскому «экстазу безмыслия», но не лишённое и ряда эстетических характеристик. В этом специфика и своеобразие августиновского эвдемонизма.

Грядущее вечное блаженство града Божия описывается Августином в конце «De civitate Dei» уже исключительно в эстетической терминологии. Тогда отпадет необходимость в какой-либо телесной деятельности, «наступит полное, несомненное безмятежное и вечное счастье. Не будут уже скрыты все те, расположенные внутри и вне по всему составу тела, числа телесной гармонии... которые в настоящее время скрыты, и вместе с прочими великими и удивительными предметами, которые мы увидим там, будут воспламенять наш разумный дух в похвалу такому Художнику наслаждением разумной красоты (*retionabilis pulchritudinis delectatione*)» (De civ. Dei XXII 30). Это наслаждение Августин не забывает постоянно отграничивать от чувственных удовольствий и от наслаждения чувственно-воспринимаемой красотой, ибо хорошо ощущает, что граница эта, проходящая где-то в глубинах души, весьма расплывчата и что определить, где кончаются наслаждения чувств и начинается наслаждение духа, как правило, достаточно трудно.

Чувственные удовольствия, которые так цепко держали в своих сладостных оковах душу и тело юного Августина, в зрелом возрасте расцениваются им в целом как явление негативное и греховное, квалифицируются как похоть и обозначаются обычно термином *voluptas*; хотя иногда этот термин употреблялся им и для обозначения позитивного удовольствия. Так, в раю до грехопадения первый человек «занимался земледелием не как рабским трудом, но с благородным духовным удовольствием (*honesta animi voluptate*)» (De Gen. ad lit. VIII 9, 18). Со ссылкой на Варрона, а через него и на Эпикура¹⁷ Августин указывает, что удовольствие (*voluptas*) наряду с покоем (*quies*) лежит в основе тех

природных начал, к которым люди стремятся чисто физиологически, без всяких знаний, наук, без обучения (*De civ. Dei* XIX 1). Причина удовольствий находится как в теле, так и в душе. Вожделение (*concupiscentia*) «происходит от них обоих: от души потому, что без нее не ощущается удовольствие (*delectatio*), от тела же потому, что без него нет самого удовольствия» (*De Gen. ad lit.* X 12, 20).

Удовольствия могут возникать на основе всех органов чувств. Особенно греховными и порочными, по мнению Августина, являются тактильные удовольствия, возникающие в результате полового общения, которые в юности представлялись ему верхом блаженства и от которых его так долго не могли оторвать ни поиски истины, ни философия, ни религия. И днем и ночью, и во сне и наяву преследовали его эти удовольствия (*Conf.* VI 6, 10). Плотские искушения на протяжении всей жизни не оставляли гиппонского епископа. Исповедуясь в них, Августин разбирает практически все виды чувственных удовольствий.

Прежде всего, пишет он, по ночам его преследуют образы плотских наслаждений и он часто не может удержаться во сне от общения с женщинами; осуждая эту свою слабость, Августин просит Бога освободить его от нее (X 30, 41-42). Угнетает его и чревоугодие. Пища, особенно после длительного воздержания, доставляет ему большое удовольствие. Еда и питье необходимы для поддержания здоровья, но к ним порой примешивается и удовольствие. А мера у здоровья и удовольствия не одна и та же: что достаточно для здоровья, того мало для удовольствия. При этом бывает трудно определить, где кончаются потребности здоровья и начинаются вожделения чревоугодия (X 31, 44).

Существуют удовольствия обоняния, но они не очень распространены и не столь опасны для души, поэтому Августин и не уделяет им особого внимания. Главными из чувственных удовольствий являются удовольствия слуха и зрения. Их он разбирает достаточно подробно, ибо они находятся на границе между чисто плотскими и собственно духовными удовольствиями и бывают как негативными, так, отчасти, и позитивными, когда содержат «следы разума».

Много внимания уделил Августин слуховым удовольствиям в трактате «*De musica*», и мы еще остановимся на этом ниже. Здесь я затрону лишь его рассуждения об этом предмете в «Исповеди». В молодости Аврелия сильно увлекали музыка и пение. Затем он осудил доставляемые ими удовольствия как чувственные и постарался отказаться от них, хотя, исследуя на предмете стихосложения и музыки закономерности их возникновения, он пришел к выводу, что они основываются на «разумных» основаниях, содержат «следы разума». Тем не менее отношение к «удовольствиям слуха» у него постоянно оставалось настороженным, даже когда речь заходила о церковном пении, доставлявшем ему особое удовольствие. «Иногда, мне кажется, я уделяю им (духовным песням. — В. Б.) больше почета, чем следует: я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение такого действия не оказывает». Августин начинает осознавать здесь, что эстетическое наслаждение может способствовать благочестию. Однако слишком хорошее знание языческого гедонизма и раннехристианский ригоризм побуждают его осторож-

но подходить к этому вопросу. Сначала пример Афанасия Александрийского, заставлявшего, по его мнению, «произносить псалмы с такими незначительными модуляциями, что это была скорее декламация, чем пение», представлялся Аврелию более уместным в Церкви, чем пение, введенное в Медиолане его духовным кумиром Амвросием. Однако в конце концов эстетическая чуткость берет верх в Августине, и он убеждает себя одобрить храмовое пение: «...я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот — это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я: и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия» (X 33). Опасаясь музыкального гедонизма, Августин тем не менее отдает себе отчет, что античная теория музыкального этоса содержит рациональное зерно и в какой-то мере опирается на нее в своих рассуждениях. Она помогает ему отчасти понять причины воздействия церковной музыки на верующего. «Каждому из наших душевных движений, — в лучших пифагорейских традициях пишет Августин, — присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего, и они в силу какого-то тайного сродства эти чувства вызывают» (X 33, 49).

Таким образом, «удовольствия слуха» в религиозно-эстетической области, хотя и с осторожностью, принимаются Августином как способствующие в конечном счете достижению блаженной жизни.

Далее автор «Исповеди» переходит к «удовольствиям глаз». Эти удовольствия возбуждаются при созерцании красивых и разнообразных форм, ярких и приятных красок, блеска света в его различных проявлениях, т. е. при созерцании видимой красоты, о которой у нас предостигает еще специальный разговор. Здесь следует только указать на двойственность отношения Августина и к этим удовольствиям. С одной стороны, он считает их порочными — как удовольствия чувственные и ориентированные на преходящую внешнюю красоту, уводящие человека от истинной красоты; а с другой — ясно сознает, что красота материального мира создана Богом и отображает в какой-то мере божественную невидимую красоту, напоминает нам о ней. Поэтому наслаждение чувственной красотой, если оно является не самоцелью, а лишь путем к абсолютной красоте, может быть допущено и даже поощрено. Это прежде всего относится к природной красоте. Красота искусства ценится Августином меньше, ибо он усматривает в деятельности художника некую конкуренцию с божественным Творцом, но к этому вопросу мы еще будем иметь случай вернуться специально.

Итак, чувственные удовольствия, как отвлекающие человека от духовного служения, в целом не поощряются Августином. Удовольствия слуха и зрения принимаются им только в той мере, в какой они способствуют приобщению к духовным наслаждениям, т. е. помогают человеку от града земного перейти к граду Божию и достичь вечного блажен-

ства, которое по сути своей является также удовольствием или наслаждением, но несравненно более высоким и сугубо духовным.

Таким образом, культурология и «социология» Августина, реализованные в теории двух градov, выдвинули в качестве главного идеала и предела человеческого существования идею *блаженства*, которая по сути своей является религиозно-эстетическим *идеалом*. Сущность блаженства, по Августину, составляет бесконечное ничем не ограниченное наслаждение абсолютной духовностью, включающей в себя высшую Истину, высшее Благо высшую Красоту как нечто единое, неделимое, абсолютно простое. Это не чисто интеллектуальное, но возвышенно-эстетическое наслаждение, высшая степень радости и любви земного человека к духовному абсолюту, воплощенному в его представлении в личностном Боге, с которым возможно интимное глубоко человеческое общение. Блаженство у Августина — главная цель человеческого существования вообще, к которой ведут все пути правильной духовно-практической деятельности человека, и прежде всего пути нравственной, добродетельной жизни, познания истины и постижения красоты. Идеал этот имеет у Августина ярко выраженную эстетическую окраску. Утилитарная, связанная с пользой деятельность граждан земного града — одна из самых нижних ступеней на пути к этому идеалу. Все утилитарное по сути своей и по своему происхождению чуждо миру блаженства. Только абсолютно не заинтересованная в бытовых выгодах высоконравственная жизнь (нравственно-практический путь), чистое познание истины (философский путь) и созерцание красоты (эстетический путь) ведут к блаженной жизни. Богословие, гносеология, этика, эстетика и другие компоненты августиновской теории — не что иное, как всестороннее исследование путей к достижению этого идеала. Эстетизм всего мировоззрения Августина определялся не в последнюю очередь этим идеалом.

Примечания

¹ Более подробно культурология и эстетика блаженного Августина с указанием на современные исследования дана во второй части моей монографии AESTHETICA PATRUM. Т. 1. С. 292-530.

² О работе Августина над «De civitate Dei» см.: Brown P. Augustinus von Hippo. Leipzig, [1972]. S. 261-273.

³ См. работы: *Ziegenfuß W.* Augustinus: Christliche Transzendenz in Gesellschaft und Geschichte. Berlin, 1948; *Burleigh J.* The city of God: A study of St. Augustine's Philosophy. London, 1949; *Markus R. A.* Saeculum: History and Society in the Theology of S. Augustine. Cambridge, 1970; *Deane H. A.* The political and social ideas of St. Augustine. New York; London, 1963; *Майоров Г. Г.* Формирование средневековой философии: Латинская патристика. М., 1979. С. 330-340.

⁴ De cat. rut. 24, 12; De civ. Dei I 35, 57. Сочинения блаженного Августина цитируются по изданиям: CSEL (отдельные тома), PL, т. 32-47; частично использован русский перевод: Творения Блаженного Августина Епископа Иппонийского, 2-е изд., Киев, 1901-1915, ч. 1-8; «Исповедь» и «Об обучении оглашаемых» цитируются в новых переводах М.Е. Сергеевко, опубликованных в «Богословских трудах». — М., 1976, т. 15; 1978, т. 19. При цитировании указываются

ся общепринятые в науке сокращения названий трактатов, номера книг, глав, параграфов.

⁵ Ср.: *Adam A.* Der manichäische Ursprung der Lehre von den zwei Reichen bei Augustin // *Theologische Literaturzeitung*. Leipzig, 1952. № 77. S. 385-390.

⁶ Подробный анализ древнеримских концепций культуры см. в работе: *Кнабе Г. С.* Понимание культуры в Древнем Риме и ранний Тацит // *История философии и вопросы культуры*. М., 1975. С. 62-130.

⁷ Полный анализ использования Августином латинских авторов см. в работе: *Hagendahl H.* Augustine and the Latin Classics. Göteborg, 1967, Vol. 1-2.

⁸ Подробнее о понятии времени у Августина см.: *Wundt M.* Der Zeitbegriff bei Augustin // *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum: Geschichte und Literatur*. Leipzig, 1918; *Boros L.* Das Problem der Zeitlichkeit bei Augustinus, München, 1954; *Lampey E.* Das Zeitproblem nach den Bekenntnissen Augustins. Regensburg, 1960.

⁹ Августин цитирует Св. Писание (Исх 3, 14).

¹⁰ Об Августиновой экклесиологии см.: *Benz E.* Augustins Lehre von der Kirche. Mainz, 1954.

¹¹ Подробнее см.: *Nygren G.* Das Prädestinationsproblem in der Theologie Augustins // *Studia Theologica*. Lund, 1956. Vol. 12; *Brown P.* Op. cit. S. 348-356.

¹² См., в частности, прекрасную биографическую работу П. Брауна (Op. cit.)

¹³ См. новейшее наиболее полное издание герметических текстов: *Гермес Трисмегист* и герметическая традиция Востока и Запада. Перев. К. Богуцкого. Киев, М., 1998. С. 13-318.

¹⁴ См.: *De vera relig.* 19, 37; *De civ. Dei* XI 10.

¹⁵ См. подробнее: *Бычков В. В.* Византийская эстетика. С. 26-27.

¹⁶ См.: Там же. С. 23-43.

¹⁷ Подробнее об эпикурейской эстетике см.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики, [т. 5]; Ранний эллинизм. С. 179-317.

Феномен прекрасного

Красота у Августина, как и у его античных предшественников, объективна¹. «Августин живо (живей, чем древние) интересовался отношением человека к красоте, любовью, которую человек проявлял к ней, однако он был уверен, что эта любовь доказывает существование красоты вне человека, что человек есть зритель красоты, а не ее творец»². Для античности этот вопрос был очевиден, но ко времени Августина открылись такие глубины человеческой души, такие сложные процессы духовной жизни, что очевидность эта стала вызывать сомнения. У самого Августина возникает знаменитый вопрос, который продолжает обсуждаться в эстетике до сегодняшнего дня: прекрасны ли предметы потому, что нравятся нам, или они нравятся потому, что прекрасны? Августин отвечает однозначно: *delectare quia pulchra sunt* («нравятся потому, что прекрасны») (*De vera relig.* 32, 59), но знаменательна и сама постановка вопроса. Она показывает, как много сомнений возникало у Августина в связи с проблемой прекрасного. Почти во всех работах, так или иначе обращаясь к ней, он чувствовал, как справедливо отмечал один из исследователей его эстетики, что нет ответа, который мог бы исчерпать онтологическое богатство красоты³.

Августину близка концепция иерархичности прекрасного. Она уже достаточно отчетливо звучала и у раннехристианских писателей, и у великих каппадокийцев⁴, но Августин воспринял ее от Плотина, о чем ясно свидетельствует его указание в «Граде Божиим». «Платоник Плотин», писал он, говорит, что от высочайшего Бога, красота которого непостижима и невыразима, она распространяется до всех земных и низких предметов. Так что красота самых маленьких цветов и листьев обязана своим совершенством высшей, непостижимой, все в себе содержащей форме (*De civ. Dei* X 14). Вслед за Платином и сам Августин рассуждает о передаче красоты, как вида или формы, от высших ступеней к низшим: «По естественному порядку вид (*species*); полученный от высшей красоты, слабейшим передают сильнейшие. И слабейшие потому существуют, поскольку существуют, что им передается вид сильнейшими» (*De immort. anim.* 18, 25). Платиновская идея зависимости бытийности от красоты, хотя и звучит здесь у Августина, тем не менее уже не имеет такого значения, как у столь почитаемого им классика неоплатонизма. В «Исповеди» он вообще откажется от нее, заявив, что «для тела «быть» отнюдь не значит «быть прекрасным»» (*Conf.* XIII 2, 3)⁵.

Мысль о распространении красоты от высшего к низшему Августин повторяет и в другом трактате (см.: *De vera relig.* 45, 84).

Высшую ступень в иерархии Августина, как и у Плотина, занимает абсолютная красота. Она практически неописуема, трудно постижима и поэтому априорно принимается за некий бесконечно высокий идеал прекрасного. Августин достаточно часто обращается к ней, в отличие от раннехристианских писателей, но так же, как и Плотин, не в состоянии сказать о ней ничего конкретного. Чаше всего он просто обозначает тот идеал и первопричину всякой красоты, к которой необходимо стремиться человеку⁶. Эту абсолютную красоту Августин последовательно сливает с Богом⁷ и, начиная с первых трактатов и до главных своих философско-богословских трудов, ставит понятие красоты на один уровень с понятием сущности⁸.

Бог представляется Августину «единственной и истинной красотой» (*Solil.* I 7, 14)⁹, «от подражания которой все прекрасно, а по сравнению с которой — безобразно» (*De ord.* II 19, 51). Это вечная, неизменная, «всегда себе равная» красота, которая «пространством не разделяется, во времени не изменяется, но сохраняет единство и тождество во всех частях, в бытие которой люди не верят, хотя она является истинной и высшей» (*De vera relig.* 3, 3). Бог — «красота всех красот» (*pulchritudo pulchrorum omnium*) (*Conf.* III 10, 6), «красота, из которой происходит все прекрасное» (*De div. quaest.* 83, 30; *Enar. in Ps.* 32, 7; *Conf.* X 34, 53 и др.). Созерцание Бога есть созерцание высшей красоты. «Это созерцание Бога есть созерцание такой красоты и достойно такой любви, что человека, одаренного в изобилии всевозможными благами, но этого блага лишенного, Плотин без колебания называет самым несчастным» (*En.* I 6, 7) (*De civ. Dei* X 16). Само «высшее блаженство» состоит не в чем ином, как в полном узрении невыразимой красоты (*Enchirid.* 5). В «Исповеди» Августин неоднократно дает описания Бога в эстетической терминологии, как некоего идеального эстетического объекта. Приведем одно из них: «Поздно полюбил я Тебя, Красота, такая древняя и такая юная, поздно полюбил я Тебя! Вот Ты был во мне, а я — был во внешнем и там искал Тебя, в этот благообразный мир, Тобой созданный, вламывался я безобразный! Со мной был Ты, с Тобой я не был. Вдали от Тебя держал меня мир, которого бы не было, не будь он в Тебе. Ты позвал, крикнул и прорвал глухоту мою; Ты сверкнул, засиял и прогнал слепоту мою; Ты разлил благоухание свое, я вдохнул и задыхаюсь без Тебя. Я отведал Тебя и Тебя алчу и жажду; Ты коснулся меня и я загорелся о мире Твоем» (*Conf.* X 27, 38).

Вера в этот духовно сияющий, сверкающий, звучащий и благоухающий идеал высшей Красоты, глубокая любовь к нему подвигли и самого Августина на создание прекрасных художественных образов, которыми особенно богата «Исповедь». В своем понимании Бога как абсолютной Красоты¹⁰ Августин сконцентрировал совокупность высших эстетических принципов, доведя их до предельной идеализации. В конечном счете — это абсолютная простота и единство (потому и сказать-то о ней практически нечего), от которых происходит все бесчисленное множество прекрасных идей, дел, занятий, миров, тел и т. п. — все бескрайнее, многообразное море красоты.

Следующей (при движении вниз) ступенью красоты, более доступной человеку и поэтому более определенной, у Августина выступает духовная, или интеллигибельная, красота. Она соответствует платиновской ступени красоты, постигаемой душой. Любовь к красоте духовной (*amor intelligibilis pulchritudinis*) Августин считал большим благом (*De civ. Dei* V 13).

Гносеологию раннего Августина венчает красивая притча о философии и филокалии, о которой он позже, правда, отзывался критически (см.: *Retr.* I 1, 3), но в которой хорошо выразился дух его философии. Собственно, и в «*Retractaciones*» Августин осуждал слишком уж нехристианскую форму притчи, но не отказывался от идеи филокалии, если под ней понимать любовь к истинной, т. е. духовной, красоте. Философия и филокалия имеют сходные названия, т. е. они являются как бы родными сестрами. «Ибо что есть философия?» — спрашивает Августин и отвечает: «Любовь к мудрости. А что такое филокалия? Любовь к красоте. Спроси у греков. А что такое мудрость? Разве не сама истинная красота? Итак, они поистине родные сестры, рожденные от одного отца; и хотя филокалия совлечена силками сладострастия со своего неба и заперта простонародьем в клетку, сходство имени она все-таки сохранила для напоминания ловцу, чтобы он не презирал ее. И ее-то, бескрылую, опозоренную и нищую, свободно парящая сестра узнает часто, но освобождает редко; ибо филокалия и не знала бы, откуда ведет род свой, если бы не философия» (*Contr. acad.* II 3, 7). Мудрость отождествляется Августином с красотой и возводится в создатели как философии, так и науки «любви к прекрасному» — филокалии.

Юношеская аллегория философии и филокалии в свете общей духовной ориентации Августина должна быть понята не как противопоставление любви к мудрости и любви к красоте, но как предпочтение красоты духовной красоте телесной, материальной, о чем он неоднократно писал и в более поздних работах¹¹. Духовная красота связывается Августином прежде всего со сферой внутреннего мира человека, далее — с его деятельностью, занятиями, нравственным обликом, т. е. во многом является оценочным критерием духовной и нравственной жизни человека.

Несравненной красотой сияет мудрость, поэтому она и воспламеняет к себе любовью многие сердца (*Solil.* I 13, 22). Красота разума (*pulchritudo rationis*) просвечивает во всем упорядоченном и оформленном мире явлений. Именно она влечет к себе всех истинных ценителей прекрасного (*De ord.* I 8, 25).

Особое внимание уделяет Августин красоте души человека, которая составляется из комплекса «праведных» мыслей, достойных в нравственном отношении поступков и добродетелей, т. е. эстетическое здесь тесно сливается с этическим¹². Добродетели, неоднократно утверждает Августин, делают душу прекрасной, а пороки безобразят ее (*De Gen. ad lit.* VII 6, 9). Душевная красота (*decus animi*), а точнее, «как бы семена красоты» присущи всякой, даже самой порочной душе. Они сияют прорасти в истинную красоту и пускают свои причудливо извивающиеся ростки и побеги шероховатостями пороков и ложных убеждений. Даже в самой закоренелой душе, если внимательно всмотреться, можно заметить эти ростки (*Contr. acad.* II 2, 4).

Праведность, или справедливость (*justitia*), служит главным украшением души (*Serm.* 9, 10, 16; *Enar.* in *Ps.* 41, 7); она «есть высшая и истинная красота» (*Enar.* in *Ps.* 44, 3). «Праведность является в некотором роде красотой души, благодаря которой человек, нередко имеющий даже горбатое и уродливое тело, становится прекрасным» (*De Trin.* VIII 6, 9; ср.: *Enar.* in *Ps.* 64,8; *In Ioan.* ev. 3, 21). Если у меня есть двое слуг, приводит пример Августин, — один прекрасный телом, но не верный, а другой — верен мне, но уродлив лицом и телом, — то, конечно же, второго я люблю и ценю больше, несмотря на его физическое (телесное) уродство (*Serm.* 159, 3, 3). Поэтому не случайно семь ступеней совершенства души (см.: *De quant. anim.* 35, 79) Августин понимает и как семь ступеней прекрасного¹³.

Прекрасна вся сфера духовной деятельности человека. Августин неоднократно отмечал не только пользу, но и красоту наук, которая служит не последним стимулом для занятий ими¹⁴. Самой же прекрасной из наук и искусств является философия (см.: *Contr. acad.* II 2, 4). Герою одного августиновского диалога она представляется значительно более прекрасной, чем все поэтические образы и герои, «чем сама Венера и Купидон, чем все страстные чувства» (*De ord.* I 8, 21). Речь идет, конечно, о религиозной философии, ведущей к «истинной мудрости» и постижению Первопричины, т. е. абсолютной Красоты.

Особое внимание Августин уделял красоте целого во всех проявлениях, красоте космического и социального универсумов, акцентируя внимание на категории порядка (*ordo*)¹⁵. Наличие бесчисленного множества прекрасных вещей и явлений в окружающем нас мире и в структуре человеческого духа, с одной стороны, и идея абсолютной, простой красоты — виновницы всего моря прекрасных вещей и духовных сущностей — с другой, привели Августина к сознанию глубокой упорядоченности всех вещей и явлений как внутри себя, так и в некой универсальной и всеобъемлющей целостности бытия. Целостность (*totus, in toto*) и единство (*unitas*) становятся главной гарантией красоты¹⁶. Поэтому-то в сотворенном мире прекрасно все то, что образует органическую целостность. Высшей красотой наделена сама Вселенная, которая не случайно названа универсумом от *unus* (один), т. е. от единства (*De ord.* I 2, 3). Августин, опираясь на реальные наблюдения за красотой природных, социальных и художественных явлений, делает интересные выводы. Вслед за Платином, утверждавшим, что «если целое прекрасно, то и части должны быть прекрасны, ибо прекрасное не может состоять из безобразных частей, но все части должны получить красоту» (*Эн.* I 6, 1), Августин заявляет, что «в том истинно интеллигибельном мире всякая часть, как и целое, прекрасна и совершенна» (*De ord.* II 19, 51). Но это — идеальное состояние, цель, к которой следует стремиться. В материальном же мире все обстоит значительно сложнее.

Грехопадение первого человека привело к появлению дурных, злых и безобразных вещей и явлений в мире, к порче изначально прекрасных частей универсума. Тем не менее это не повлияло на красоту целого. Универсум остался неизменным, но его красота составляется теперь на основе гармонии прекрасных, нейтральных или незначительных в отношении красоты и даже безобразных предметов и явлений. Августин

с удивлением констатирует, что после грехопадения, утратив свою изначальную красоту, «род человеческий сделался великой красотой и украшением земли и управляется божественным промыслом так прекрасно, что неизреченное искусство врачевания обращает само безобразие пороков в неведомо какую своего рода красоту» (De vera relig. 28, 51), «так что, если что-либо в отдельности и становится безобразным (deformia), универсум по-прежнему и с ним остается прекрасным» (De Gen. ad lit. III 24). В этом плане и побежденный в петушином бою петух представляется Августину в определенном смысле прекрасным: «Знаком же побежденного служили выщипанные с шеи перья, в голове и движениях все безобразное, но тем самым, не знаю как, с законами природы согласное и [потому] красивое» (De ord. I 8, 25).

Внимательно всматриваясь в отрицательные и безобразные стороны мира, Августин начинает замечать особую закономерность организации прекрасного целого, которая состоит как бы в соединении и чередовании совершенных и несовершенных (безобразных) элементов (De Gen. ad lit. I 17, 34), т. е. приходит к закону *контраста*, или оппозиции как к одной из закономерностей организации красоты целого (см.: De ord. I 7, 18; De civ. Dei XI 18).

Безобразные или некрасивые элементы прекрасного целого могут быть, по мнению Августина, таковыми объективно, вследствие порчи или недостатка красоты, и субъективно, т. е. только в восприятии человека. Как христианин, свято веривший в творение мира Богом, Августин стремился во всех частях и незначительных элементах творения усмотреть присущую им особую красоту, ибо Бог не мог, конечно, сотворить ничего безобразного. Однако люди, не умея осмыслить красоту многих неприятных растений, насекомых или животных в структуре целого универсума, незаслуженно считают их безобразными. «Красота (decus) этого порядка, — пишет Августин, — потому не радует нас, что мы, составляя вследствие нашего смертного состояния ее часть, не можем воспринять всей совокупности его, которой вполне подходят и соответствуют частицы, которые нам не нравятся» (De civ. Dei XII 4). Тем не менее всем, даже насекомым, питающимся трупами, или паразитам, присуща «некоторая своего рода естественная красота», возбуждающая большое удивление в созерцающем их человеке (De Gen. ad lit. III 14).

Красота целого, возникающего на основе соединения прекрасных, нейтральных и безобразных частей, значительно превосходит не только красоту «незначительных» членов и элементов, но и красоту любых входящих в его состав даже самых прекрасных частей. В отдельности все прекрасно, как сотворенное Богом, а в целом — прекрасно как упорядоченное им (см.: De Gen. ad lit. imp. 5, 25)¹⁷. *Упорядочение* же — особый закон, приводящий все как бы в новое качество — более прекрасное. Так что целостность и единство, как результат действия закона упорядочения, приводят элементы к качественно новой красоте целого. Так, например, прекрасны все члены человеческого тела: и глаза, и нос, и голова, и руки, и ноги. Однако тело, целиком состоящее из этих прекрасных членов, значительно прекраснее каждого из них в отдельности. Из прекрасных частей складывается красота целого. «Такова сила и могущество совокупности (integritatis) и единства, что даже очень

хорошие элементы тогда нравятся, когда сходятся и соединяются в некий универсум. Универсум же и получил наименование от единства» (De Gen. contr. Man. I 21, 32). Вывод этот касается, естественно, не только человеческого тела, но всех элементов материального мира вообще, о чем Августин писал в своей «Исповеди»: «Тело, состоящее из красивых членов, гораздо красивее, чем каждый из этих членов в отдельности, потому что хотя каждый из них сам по себе и красив, но только их стройное сочетание создает прекрасное целое» (Conf. XIII 28, 43).

Августин не ограничивается этой констатацией, он стремится глубже всмотреться как в красоту целого, так и во взаимосвязи общей красоты и красоты отдельных ее элементов. В одном из трактатов он прямо пишет об этом: «И члены тела, хотя они и в отдельности прекрасны, однако в целом составе тела гораздо прекраснее. Если бы, к примеру, мы увидели прекрасный и достойный похвалы глаз отделенным от тела, то, конечно, не нашли бы его уже таким красивым, каким находим его в совокупности с другими членами на своем месте в универсуме тела» (De Gen. ad lit. III 24, 37). Целостность, таким образом, определяет не только совокупную красоту целого, но и каждого отдельного его члена, ибо их красота существенно меняется (возрастает), когда они занимают свое место в целостной структуре. Темный цвет, сам по себе некрасивый, в структуре целой картины приобретает особую красоту (De vera relig. 40, 76). Августин подмечает здесь важную взаимозависимость красоты сложных объектов и красоты составляющих их членов.

Интерес к подобным вопросам сохранился у Августина с юности, когда он в первом своем трактате пытался различить и даже противопоставить два вида прекрасного — *pulchrum* и *aptum*¹⁸. *Pulchrum* — это собственно прекрасное, «нечто прекрасное само по себе», прекрасное в себе, красота целого. *Aptum* же — нечто, соответствующее чему-то, пригодное для чего-то иного, т. е. красота части целого, «относительно», или «условно», прекрасное в терминологии А. Викмана¹⁹; типа соответствия членов тела целому организму или предмета его назначению, как, например, башмака ноге (Conf. IV 13, 20). В одном из писем Августин дает такую дефиницию этих видов красоты: «Прекрасное (*pulchrum*) рассматривается и восхваляется ради него самого, его противоположностью является уродливое и безобразное. Соответствующее (*aptum*) же, чьей противоположностью будет непригодное (*ineptum*), означает, напротив, как бы некую привязанность и оценивается не из него самого, но из того, с чем оно соединяется» (Ep. 138, 6). *Aptum* всегда содержит моменты пользы и целесообразности, которые отсутствуют в собственно прекрасном. Поэтому, как отмечал В. Татаркевич, *aptum* отличается у Августина от прекрасного и «тем, что оно относительно, ибо один и тот же предмет может соответствовать одной цели и не соответствовать другой»²⁰. Отсюда относительность красоты многих элементов мира, что приводит нередко к их негативной оценке как безобразных. Для объективного суждения о таких вещах необходимо знать, с чем они согласуются и в состав какого целого входят (ср.: De civ. Dei XVI 8). Ведь и языки адского пламени покажутся прекрасными, если знать, какую функцию выполняет оно в универсуме (XII 4; De nat. bon. 38). Однако человек не в состоянии почувствовать и воспринять

красоту мироздания в целом. Он охватывает только отдельные части этой красоты (Ер. 166, 5, 13; Contr. ер. Мап. 41, 47), но и они важны и значимы для него, так как в них запечатлены отблески абсолютной красоты. К доступным человеческому восприятию элементам красоты универсума Августин относит все обозримые части природного мира, красоту человека и красоту произведений искусства, т. е. чувственно воспринимаемую красоту во всех видах.

Августин отмечает три типа отношения человека к материальному миру. Первый — когда весь сотворенный мир принимают, как манихеи, за зло и порицают его, второй — когда людей привлекает красота мира сама по себе, и он является предметом любви сам по себе, и третий, самый высший, — когда в красоте мира видят его Творца и свою любовь направляют к нему (Conf. XIII 31, 46). Христианская идея творения мира Богом из ничего определила специфику отношения самого Августина к материальному миру и его красоте. Он уже далек от неоплатонического пренебрежения или тем более манихейского отрицания красоты мира, но ему отнюдь не импонирует и идея абсолютизации этой красоты. Она обладает своим совершенно определенным местом в универсуме и своей определенной ценностью. По сравнению с абсолютной красотой она «ничтожна» (*nulla*), ибо и создана-то из ничего, «рассматриваемая же сама по себе, она удивительна и прекрасна» (*De quant. anim.* 33, 76), ибо является творением божественного разума и отражением божественной красоты. Красота мира, как уже указывалось, служила в глазах христиан важным аргументом в доказательстве бытия Бога, и поэтому Августин постоянно опирается на нее, чтобы указать на ее вечный и неизменный архетип.

Августин умел глубоко чувствовать красоту окружающего мира. Его от природы обостренное эстетическое чувство не уставало восхищаться и радоваться красоте и блеску неба, свету солнца, луны и звезд, удивительной голубизне моря, красоте и разнообразию пейзажа, бесчисленному многообразию форм растительного и животного мира, включая самых мелких насекомых, червей и еле приметных в траве невзрачных цветов; он с радостным восхищением писал о красоте утренних и вечерних зорь и ночных зарниц, о красоте движения небесных тел и мелодичном журчании ручья. Какими словами, восклицает он, может быть передана многообразная «красота неба, земли и моря, такого обилия столь удивительной красоты света, красоты солнца, луны и звезд, тенистых лесов, окраски и благоухания цветов, разнообразия и множества щебечущих, блистающих роскошью оперения птиц!» (*De civ. Dei* XXII 24; ср.: *Enag. in Ps.* 148, 15). «За что любят их (вещи этого мира. — *В. Б.*), если не за то, что они прекрасны?» (*Enag. in Ps.* 79, 14).

Оправдание красоты природы и материального мира, к которому пришло христианство еще до Августина (он в данном случае только развивал уже наметившуюся тенденцию), отнюдь не было повторением одного из мотивов античной классической эстетики; который он отметил в качестве второго типа отношения к миру. Теперь все усложнилось. Если Плотин просто бежал от материальной красоты к интеллигибельной, то Августин стремился оправдать ее указанием на ее боже-

ственную Первопричину. В период господства утонченной позднеантичной духовности стало просто дурным тоном хвалить красоту материального мира, но христианство пришло к тому, что ее нельзя и игнорировать. Ее надо было оправдать введением в этот мир духовности. На это и была ориентирована, в частности, эстетика Августина. Земная красота как творение верховного Художника осмысливается теперь как образ божественной красоты и как знак, указывающий на нее. Конечно, здесь очевидны и мотивы эстетики платонизма, но акцент в них существенно переместился. Если платоники презирали земную красоту на том основании, что она лишь слабое отражение и бледная тень духовной красоты, то христиане именно потому возлюбили материальную красоту, что она — образ (отражение и тень) и знак красоты божественной, отображает ее хотя бы частично и постоянно указывает на нее. Чувственная красота у Августина, отмечает современный историк эстетики, «в значительной мере утратила свою непосредственную ценность, но нашла опосредованную, религиозную. Она стала скорее средством, чем целью»²¹. Красота и стройность мира свидетельствуют о том, что он сотворен неописуемо прекрасным Богом (*De civ. Dei* XI 4). «Прекрасно все созданное Тобой, и несказанно прекрасен Ты, создатель всего» (*Conf.* XIII 20, 28).

Обосновав, таким образом, прежде всего для себя самого, значимость материальной красоты, Августин со спокойной совестью приступает к ее рассмотрению. Он различает два основных вида красоты — статическую (красота цвета и форм, видимых глазом) и динамическую (красота движений, воспринимаемых слухом или зрением)²². Известно, что первый вид красоты восходит к древнегреческой эстетике, а второй был больше присущ эстетическому сознанию ближневосточных народов²³. Раннехристианская эстетика знала оба вида красоты, но динамическую красоту, как более духовную, ценила выше. Этой же точки зрения придерживался и Августин. Живое ощущение потока времени и истории, в котором странствует град Божий, побуждало Августина быть очень чутким именно к красоте движения, временного ритма²⁴. Красота мира проявляется в постоянном движении, развитии и смене его компонентов: «В результате ухода и появления вещей сплетается красота веков» (*De Gen. ad lit.* I 8, 14). Статическая красота вещей числится в эстетической иерархии Августина «последней красотой» (*extrema pulchritudo*), ибо она не может вместить в себя красоту универсума. Только процесс появления и смены прекрасных форм дает картину единой красоты универсума (*De vera relig.* 31, 41).

Ритмически, т. е. по законам чисел, организованные движения лежат в основе музыки, поэзии, танца, образуя основу их красоты²⁵. Динамическая красота присуща и самой человеческой жизни, ибо удовольствие, счастье, радость — все это процессы, протекающие во времени. Само эстетическое суждение, которым поверяется наслаждение, также ритмически организованный процесс, протекающий в нашей душе. Не случайно Августин главное внимание в своей эстетике уделял числу и ритму. Именно в них он видел структурно-динамическую основу красоты.

Однако и статическая красота визуально воспринимаемых предме-

тов не была оставлена им без внимания. Осуждая стремление людей к телесной красоте, увлеченность ею, он тем не менее сам постоянно восхищался ею и потратил немало душевных сил на ее исследование. Телесная красота занимает свое, хотя и достаточно низкое, место в общем порядке мироздания и получает у Августина соответствующую оценку, которая в целом оказывается, может быть, даже более высокой, чем того желал сам Августин.

Красота материальных тел определяется их видом, или образом (*species*) и формой (*forma*). При этом Августин различает даже «прекраснейшее по виду» (*speciosissimum*) и «прекраснейшее по форме» (*formosissimum*) (*De vera relig.* 18, 35). Вид и форма определяют бытие вещи. То же, «из чего Бог создал все, не имеет никакого вида и никакой формы, — есть не что иное, как ничто (*nihil*)». Обладание хотя бы малейшей долей формы или вида уже наделяет вещь бытием (18, 35). Следовательно, акт творения сводится к наделению вещей видом и формой. Перефразируя плотиновскую мысль о связи бытийственности вещи с ее красотой, Августин писал: «...тело же тем больше есть (*magis est*), чем оно благовиднее (*speciosius*) и прекраснее; и тем не менее есть (*minus est*), чем оно безобразнее и бесформеннее (*deformius*)» (*De immort. anim.* 8, 13). Вид и форма наделяют вещь не только бытием, но бытием в качестве прекрасной в своем роде вещи. Всякая сотворенная вещь, пишет Августин, «прекрасна в своем роде, ибо она облечена формой и видом (*forma et specie continentur*)» (*De vera relig.* 20, 40). Даже элементарные геометрические формы типа окружности, треугольника, квадрата обладают своей красотой, не говоря уже о формах растительного и животного мира.

Особое внимание Августина привлекает красота человека, которая по общей для всей поздней античности традиции делится им на красоту души и красоту тела. Ясно, что красота души ценится им выше, ибо она состоит в родстве с интеллигибельной красотой²⁶. Не случайно, что и совершенствуется она, поднимаясь по семи ступеням прекрасного (*De quant. anim.* 35, 79). Душа прекраснее тела в идеале, т. е. абсолютно прекрасная душа на высшей ступени своего совершенства обладает более высокой красотой, чем абсолютно прекрасное тело. Однако в действительности душа человека далеко не всегда находится в этом состоянии. Человеку необходимо много работать по упорядочению, очищению и формированию своей души, прежде чем она засияет своей первозданной красотой, свидетельствующей о способности души к узрению и восприятию абсолютной красоты (ср.: *De ord.* II 19, 5). Душа при этом оказывается более податливой в части исправления своих недостатков, чем тело.

Постоянно помня, однако, о том, что человек был создан в единстве души и тела, Августин пытается преодолеть преграду, возведенную между душой и телом позднеантичными философами платоновской ориентации и восточными дуалистами и спиритуалистами. Плохо, по его мнению, не то, что в человеке душа соединена с телом (это как раз благо), но дурна сама устремленность души к телесным благам и вожделениям плоти, т. е. направленность (*intentio*) души на телесное, а не на духовное. «Душа человека, — писал он, — не оскверняется телом. Не всегда душа оскверняется телом, когда оживляет тело и управляет им,

но лишь тогда, когда вожделеет к смертным благам, относящимся к телу» (*De fid. et symb.* 4). Душа нередко бывает безобразнее тела, когда поощряет ложь и пороки, и, напротив, тело своей красотой может способствовать возвышению души из ее падшего состояния. Тело «имеет красоту своего рода и тем самым значительно возвышает достоинство души, где и скорбь и болезнь заслуживают чести какой-то красоты. Стало быть, неудивительно, если душа, действующая в смертном теле, испытывает воздействия от тел. И не следует думать, что, так как она лучше тела, все, что в ней происходит, лучше, чем то, что происходит в теле» (*De mus.* VI 4, 7).

Эта диалектика красоты души и тела существенно отличает августиновскую концепцию от платоновской. Автор «Энеад», как мы помним, фактически не признавал красоты человеческого тела, а если и признавал, то считал ее столь незначительной, что не выделял особо из красоты материальных предметов, т. е. красоты, занимавшей в его иерархии низшую ступень. Он был глубоко убежден в том, что «для человеческой души тело — оковы и гробница, а сам космос для нее — мрачная пещера» (*En.* IV 8, 3). В противовес этой широко распространенной в поздней античности (в частности, и у стоиков) тенденции принижения красоты человеческого тела многие теоретики раннего христианства (на латинской почве можно указать хотя бы на Лактанция) занялись ее апологией. Однако уже у каппадокийцев на Востоке проявилась, как мы увидим, ставшая характерной для патристики в целом двойственность в отношении телесной красоты человека. Августин поддерживает именно эту тенденцию, отдавая нередко дань и Лактанциевой увлеченности телесной красотой. Последнее вполне понятно, если вспомнить биографию Августина, пылкого и страстного африканца, долгие годы не находившего в себе сил отказаться от плотской красоты и любви женщины ради красоты духовной, хотя уже давно осознал ее как более высокую, несовместимую с плотской.

Августин считал в порядке вещей, что прекрасная женщина (как и красота мудрости) отдает себя лишь тому, кто бескорыстно и безраздельно любит только ее одну (*Solil.* I 13, 22). Однако увлеченность красотой женского тела разжигает вожделение и ведет к греху, поэтому женская красота опасна. Формы женского тела прекрасны, но они приобретут более прекрасный вид по воскресении из мертвых, и тогда уже будут служить не плотскому наслаждению или продолжению рода, но исключительно новой, неутилитарной красоте. Тела всех людей вообще по воскресении будут выполнять исключительно эстетическую функцию, так как все телесные и утилитарные функции утратят свою актуальность в вечной жизни (*De civ. Dei* XXII 17; 19). Отсюда особое внимание христиан к красоте тела. Августин постоянно напоминает читателям, что красота человеческого тела от Бога, высшей и абсолютной красоты (*De vera relig.* II, 21), и что видимые ее формы преходящи (см.: *De lib. arb.* I 15, 31). Красота тела «уничтожается или телесными болезнями, или, что более желательно, старостью; несовместимы два желания — оставаться красивым и дожить до старости; с наступлением преклонного возраста красота улетает; не могут жить вместе блеск красоты и стоны старости» (*In Ioan. ev.* 32, 9). Болезни до неузнаваемости

искажают человеческое тело, лишая его всякой красоты (De civ. Dei XIX 4). Все это, конечно, обесценивает в глазах Августина, устремленного к вечным и неизменным идеалам, красоту человеческого тела. И тем не менее он убежден, что человеческий род, не в последнюю очередь именно благодаря телесной красоте, является «величайшим украшением земли» (XIX 13). Не случайно, замечает он, и в Писании «прекрасных телом» (speciosos corpore) обычно называют добрыми (bonus)» (XV 23).

Совершенная и разумная организация, конечно, необходима телу человека и отдельным его членам и органам для выполнения определенных утилитарных функций. И тем не менее Августин вслед за Лактанцием (см.: De opif. Dei 8-10) подчеркивает, что многое в человеке создано исключительно для красоты. «Но даже если, — пишет он, — не брать в расчет утилитарной необходимости, соответствие всех частей [тела] так размеренно и пропорциональность (parilitas) их так прекрасна, что не знаешь, что больше имело место при сотворении его (тела. — В. Б.): идея пользы или идея красоты (ratio decoris). По крайней мере, мы не видим в теле ничего сотворенного ради пользы, что в то же время не имело бы и красоты». Все это для нас было бы еще более ясным, если бы мы знали точные законы (числовую меру — *numeros mensuratum*), по которым члены и органы тела (не только внешние, но и внутренние) соединены между собой и функционируют в структуре целого тела; тогда мы постигли бы самую «красоту смысла» тела во всей ее полноте и глубине. Однако ни анатомы, ни медики не берутся за выявление этой внутренней гармонии тела, оставляя нам пока лишь восхищаться внешней красотой. Во внешнем же облике человека есть такие части и органы, которые созданы исключительно для красоты (decus), а не для пользы. Так, сосцы на груди мужчины или его борода имеют сугубо декоративное назначение²⁷. На основании всего этого Августин приходит (в который уже раз!) к чисто эстетскому выводу, отдавая приоритет незаинтересованной красоте по сравнению с преходящей пользой (utilitas). Если нет ни одного члена в человеческом теле, резюмирует он, который помимо своей утилитарной функции не обладал бы еще и красотой, но есть члены, «служащие лишь красоте, но не пользе; отсюда, думаю, легко понять, что при сотворении тела его достоинство (dignitas) ставилось выше практической потребности. Ибо утилитарная потребность (necessitas) минует и настанет время, когда мы будем взаимно наслаждаться одной только красотой без всякого вожделения» (De civ. Dei XXII 24).

Здесь, как отмечал один из первых исследователей эстетики Августина, и содержится ответ на вопрос, почему при творении человеческого тела красоте было уделено больше внимания, чем пользе, — «именно потому, что по воскресении большинство членов тела будут служить не практическим, но исключительно эстетическим целям»²⁸. Красота человеческого тела, таким образом, отнюдь не презренна и ничтожна, но играет и будет играть в будущем важную роль в структуре вселенского бытия. В этом плане раннехристианская эстетика сделала шаг вперед по сравнению с античностью.

Особое значение в патристике имела полемика о красоте Христа. С одной стороны, высказывалось мнение, что он блистал не только внут-

ренной — духовной и душевной красотой, но и красотой тела, одухотворенного его божественностью. С другой — и это было особенно распространено в раннехристианский период, — считалось, что Христос специально принял тело невзрачное и даже безобразное, чтобы тем самым возвысить предельно униженную и презренную плоть до божественного величия, воссоединить все низменное с возвышенным; также и для того, чтобы испытать и претерпеть сполна все, что приходится на долю самого униженного и забитого человека, чтобы быть внешне «достойным» оплевания, поругания, позорной смерти, для претерпения которых он прибыл в мир; также, наконец, и для того, чтобы красотой своего внешнего вида не отвлекать людей от тех истин, которые он им принес, — от красоты духовной.

Августин придерживался второй точки зрения, которая опиралась на прямые евангельские указания: «Он не имел ни вида, ни красоты, когда били его кулаками, когда увенчивали терновым венцом, когда осмеивали висящего на кресте» (De cons. evang. I 31, 48). Уродство внешнего облика Иисуса, однако, подобно уродству корня, из которого вырастет прекрасное дерево (Serm. 138, 6). Знал Августин и о красоте Христа, «который возлюбил [всех] оскверненных, чтобы сделать их прекрасными», и поэтому пришел на землю и стал видимым (In Ioan. ev. 10, 13). Он должен был объединить в себе прекрасное и безобразное мира сего, чтобы снять их противоположенность и привести к высшей и единой красоте. Сложную внутреннюю взаимосвязь прекрасного и безобразного в образе Христа Августин стремился поэтому осознать как отражение присущей тварному миру диалектики добра и зла, вечного и временного. Он приходит здесь к ощущению закономерности *антиномического* (уже негармонического) единства прекрасного и безобразного, когда безобразное должно не *выражать*, но *обозначать* по контрасту (и благодаря этому контрасту) свою противоположность. Более осознанно к решению этого важного для эстетики вопроса подойдет несколько позднее на Востоке псевдо-Дионисий Ареопагит. Августин, опираясь на новозаветный и раннехристианский (вспомним Тертуллиана) антиномизм, только нащупывал его решение.

Поводом для размышлений о внешнем виде Богочеловека послужили слова 44-го псалма: «Ты прекраснее сынов человеческих», которые христианская традиция относилась к Христу. Но Августин хорошо знает и другое ветхозаветное высказывание, также отнесенное к воплотившемуся Логосу: «Видели мы его, и не было в нем ни вида, ни красоты (non habebat speciem neque decorem)» (Is. 53, 2). Как совместить эти суждения и как понимать каждое из них? Августин уверен, что второе высказывание относится к внешнему облику Христа, и принимает его как должное. Мы любим Христа, но значит ли это, что мы должны любить и безобразное в нем? К тому же предметом любви, как вслед за Плотинем учил сам Августин, может быть только красота. Как же разрешить это противоречие? «Безобразное любят для того, — отвечает себе во всем сомневающийся мыслитель, — чтобы оно перестало быть безобразным»²⁹. Собственно, любят не безобразное, ибо безобразное не может быть предметом любви; он (Христос. — В. Б.) полюбил его, ибо должен сберечь его: он опрокинет безобразное и сформирует [из него] красо-

ту». Как же после этого не любить нам его даже в его неприглядном виде? «Вот он нашел [в нас] много безобразного и полюбил нас; [неужели же] мы, найдя в нем нечто безобразное, не полюбим его?» Чтобы увидеть под этим внешним безобразием красоту, необходимо понять все безграничное милосердие божественного акта воплощения и всех последующих событий.

Иудеи не увидели этого по своему неразумию. «Для понимающих же великая красота заключена в словах: *И Слово стало плотью* (Ин 1, 14). А я не желаю хвалиться, — говорит один из друзей жениха³⁰, — разве только крестом Господа нашего Иисуса Христа (Гал 6, 14). Этого мало, только не стыдиться его, если ты еще не будешь прославлять его. Почему он не имел ни вида, ни красоты? Потому что распятый Христос для евреев — скандал, а для язычников — глупость³¹. Почему же он и на кресте был прекрасен? Потому что глупое Божие мудрее человеков; и немощное Божие сильнее человеков (1 Кор 1, 25). Нам же, верующим, жених везде предстает прекрасным. Прекрасен Бог, Слово у Бога; прекрасен он во чреве Девы, где он не утратил божественности и обрел человечность; прекрасно Слово в облике новорожденного младенца; ибо, когда он был еще младенцем и сосал грудь [матери], сидя [у нее] на руках, заговорили небеса, воспели хвалебную песнь ангелы, звезда направила [стопы] волхвов, и они поклонились [лежащему] в яслях, [пришедшему стать] пищей для кротких. Итак, прекрасен он на небе, прекрасен на земле; прекрасен во чреве [матери], прекрасен на руках родителей, прекрасен в чудесах, прекрасен бичуемый; прекрасен как призвавший живущих к жизни, прекрасен не сетующий на смерть; прекрасен как отдающий душу и прекрасен как опять [ее] воспринимающий; прекрасен на древе [креста], прекрасен во гробе, прекрасен на небе. С пониманием слушайте песнь (стих псалма. — *В. Б.*), и пусть немощь тела не отвратит глаз ваших от блеска красоты его. Высшей и истинной красотой является праведность: прекрасен тот, кто праведен» (Епигр. in Ps. 44, 3).

Невзрачный внешний облик Христа, таким образом, вполне соответствует, по Августину, его высокой духовно-душевной красоте. Эти представления легли в Средние века на Западе в основу живописного образа Христа. На многих средневековых изображениях, особенно у немецких мастеров, тело и лицо Христа доведены часто до весьма неприглядного вида, прежде всего в изображениях страстей (особенно образы Schmerzensmann) и Распятия³². Подчеркнутая экспрессивность формы и цвета в целом сочетаются здесь с предельно натуралистическим изображением деталей (раны и язвы на теле, капли крови, уродливо вывернутые и посиневшие и позеленевшие пальцы рук и ног и т. п.), что, с одной стороны, может оттолкнуть зрителя, а с другой — должно чисто живописными средствами выразить весь ужас и трагизм ситуации, в которой по собственной воле оказался Сын Божий, взвалив на себя весь груз человеческих грехов и пороков, все безобразие греховной жизни человечества.

Элементы невзрачного, неприглядного и даже безобразного с раннехристианских времен стали активно внедряться в западном изобразительном искусстве и прочно утвердились в нем до конца Средневековья. Ряд причин привел к возникновению этого феномена. И не после-

дную роль здесь сыграло определенное оправдание безобразного в эстетике отцов Церкви, и прежде всего Блаженным Августином.

Конечно, как мы уже убедились, неверно было бы говорить об эстетике безобразного и у гиппонского епископа, и в патристике вообще. Для христианства непреложной оставалась аксиома: Бог не создал ничего безобразного. Возникшее в результате отпадения человечества и части ангелов от Бога безобразное понимается в христианстве как недостаток красоты, частичное отсутствие ее, как следствие порчи в материальном мире изначально данного ему (в дни творения) вида и формы. Безобразное — это мера недостаточности прекрасного³³. Оно не может быть абсолютным, ибо полное отсутствие красоты, т. е. вида и формы, тождественно отсутствию бытия, т. е. абсолютно безобразное есть ничто (nihil). Поэтому любая, даже самая отвратительная вещь или безобразное явление имеют хотя и незначительную, но своего рода долю красоты³⁴.

Эти представления, совершенно новые по сравнению с античными, прочно укоренились в художественном сознании Средневековья и нашли отражение в средневековой живописи, особенно у итальянских мастеров. Стремясь, с одной стороны, под влиянием христианской идеологии забыть о материальной красоте и сосредоточиться на духовной, помня о невзрачном виде Христа и достоинстве любого самого неприглядного создания природы, они изображают некрасивые предметы и невзрачных людей, часто нарочито деформируя их тела и черты лица, сознательно нарушая вроде бы все «законы красоты». С другой стороны, реминисценции античного пластического и живописного понимания красоты, жившие всегда в глубинах художественного сознания итальянцев, несмотря на то что материальные памятники этой красоты в большинстве своем были в буквальном смысле погребены под горами пепла, под руинами античных храмов и под новым культурным пластом христианской эпохи, — именно эти реминисценции, а также христианское представление о том, что ничто безобразное не лишено своей доли красоты, что безобразное любят для того, чтобы оно перестало быть таковым, и что под невзрачным видом часто скрывается высокая духовная красота, — все это привело лучших живописцев итальянского Средневековья (хотя подобные примеры можно найти и в живописи северной готики) к интересному художественному решению. Виртуозно владея изобразительными средствами — цветом, линией, формой, системой цветовых отношений и моделировки форм, они умели наделять свои изображения внешне невзрачных, деформированных, вроде бы совершенно некрасивых фигур удивительно тонкой и глубокой красотой, которая как бы излучается изнутри этих далеких от античных канонов красоты, часто достаточно условно изображенных фигур и лиц³⁵. Чисто живописными средствами они научились выражать красоту безобразного, чем существенно расширили горизонты изобразительного искусства.

Но вернемся к теории. Одной из немаловажных эстетических причин внедрения неприглядного в искусство явилось глубокое осознание Августином закона контраста в двух его аспектах. Во-первых, безобразное по контрасту служит более глубокому ощущению красоты. Незна-

ние безобразного, его отсутствие не позволит во всей полноте ощутить прелесть настоящей красоты. Красота дневного света выступает отчетливее при сравнении с ночной тьмой, белое выглядит прекраснее рядом с черным (Ер. 29, 11). Во-вторых, Августин показал, опираясь на античную, в основном риторскую, традицию, что в основе красоты целого лежит закон оппозиции, т. е. единства противоположных элементов, и прежде всего, прекрасных и безобразных в структуре целого. *Контраст прекрасного и безобразного образует гармонию целого.*

И наконец, безобразная форма начинает наделяться (у Августина — только начало этого процесса) некоторым знаково-символическим значением в качестве носителя высокой духовной красоты.

Пожалуй, никто в истории эстетической мысли до Августина не уделял столько внимания проблеме безобразного, может быть, потому, что никто до него так остро не ощущал прелесть и очарование чувственной красоты и одновременно не видел столь ясно глубин сатанинских, в которые влечет она человека.

Еще к одному виду красоты постоянно обращается внимание Августина — к *красоте искусства*. Следует подчеркнуть, что вслед за Плотинином он усмотрел в основе всех искусств красоту и их главной задачей считал *выражение* красоты. Основные структурные закономерности искусства у него совпадают с законами красоты. Целью музыки является красивая организация звуковой материи (De mus. I 13, 28). Красоте служит и поэзия, хотя философии доступна более высокая и истинная красота (Contr. acad. II 3, 7). Скульптор и живописец трудятся над созданием прекрасных форм, и даже зрелища обладают своей достаточно привлекательной красотой. Августин, однако, осторожен в отношении этой красоты. Он не слишком отличает ее от красоты природных форм и считает, что красота в искусстве лишь тень и отблеск абсолютной красоты, поэтому не стоит увлекаться ею и тем более останавливаться только на ней (ср.: De vera relig. 22, 43). В быту же людей, сетует Августин, красота искусства занимает чрезмерно большое место. «Создание разных искусств и ремесел — производство одежды, обуви, посуды и всяческой утвари, картин и других изображений — все это ушло далеко за пределы умеренных потребностей и в домашнем быту, и в церковном обиходе. <...> Искусные руки узнают у души о красивом, а его источник та Красота, которая превышает души и о которой душа моя воздыхает днем и ночью. Мастера и любители красивых вещей от нее взяли мерило для оценки вещей, но не взяли мерила для пользования ими» (Conf. X 34, 53). К соблюдению «меры пользования» искусством и к ясному осознанию места его красоты в универсуме Августин призывает постоянно, может быть, в силу того, что сам увлекается этой красотой, причем в большей мере, чем это пристало, по его мнению, христианскому пастырю.

Рассмотрев основные аспекты красоты у Августина, подведем некоторые предварительные итоги его пониманию этой важнейшей эстетической, а в христианской культуре — и культурологической категории.

1. Красота предстает в системе Августина объективным свойством мира как в его духовной, так и в материальной частях.
2. Бог является высшей и абсолютной красотой, источником, причиной и творцом всего прекрасного в мире.

3. Красота выступает показателем бытийственности вещи. Обладание абсолютной красотой тождественно обладанию вечным и абсолютным бытием, полное отсутствие красоты соответствует переходу вещи в небытие.
4. Красота бывает статичной и динамичной.
5. Августин различает прекрасное в себе и для себя, т.е. собственно прекрасное (*pulchrum*) и прекрасное как соответствующее чему-то (*aptum, decorem*).
6. Красота иерархична. Иерархия Августина хотя и опирается на плотиновскую, но во многом отличается от нее. Источником красоты и здесь является Бог, а высшим носителем ее — Разум (=Логос=Христос). От него происходит *красота универсума и духовная красота*. Универсум, в свою очередь, состоит из небесных чинов, человека в единстве его души и тела и всего многообразия материального мира, красота которого так сильно волновала душу Августина. Духовная красота лежит в основе красоты нравственной, красоты искусства, науки и конкретных произведений искусства.
7. Красота материального мира, и в частности красота человеческого тела, занимает здесь также низшую ступень, но оценивается Августином значительно выше, чем в неоплатонической системе.
8. Красота доставляет удовольствие, которое может привести к блаженству.
9. Красота является предметом любви.
10. Красота выше пользы и всего утилитарного; утилитарное — путь к красоте.
11. Красота целого возникает на основе гармонического единства противоположных частей, в частности прекрасных и безобразных элементов.
12. Красота человека состоит в единстве его душевной и телесной красоты. Тело человека прекрасно во всех своих частях и в целом. Однако отсутствие телесной красоты не мешает человеку быть причастным ко всем другим, более высоким ступеням красоты, включая и высшую.
13. Идеальной чувственно воспринимаемой красотой тело будет обладать по воскресении из мертвых.
14. Безобразное есть показатель недостатка красоты; составная часть красоты; знак красоты.
15. Августин, по существу, не различал красоту и прекрасное, хотя в одном месте специально отметил, что красота выше прекрасного. Так же как истина является причиной истинного, благочестие — благочестивого, целомудрие — целомудренного, так и красота (*pulchritudo*) является причиной прекрасного (*pulchrum*). Без красоты нет и прекрасного, хотя красота может существовать и без прекрасного, и поэтому она выше его (In Ioan. ev. 39, 7).
16. Главной целью всех искусств является создание красоты.

Уделяя много внимания вопросам прекрасного, Августин стремил-

ся определить основные признаки и структурные закономерности красоты. Почему красота доставляет удовольствие? Что нам нравится в ней? За что любим мы прекрасные вещи? Что привлекает к ним нашу душу? Эти и подобные вопросы постоянно интересовали гиппонского мыслителя. Стремясь найти ответы на них, Августин подводил итог многим изысканиям античной эстетической мысли.

Общими универсальными признаками чувственно воспринимаемой красоты у него выступают *форма* и *число*. Без них красота просто не может существовать. В трактате «О порядке» Августин показал, что в красоте нравятся формы, а в формах — размеренность, а в размеренности — числа (De ord. II 15, 42). Но форма и число — это самые общие признаки. Наряду с ними Августин, опираясь на античность, выделяет и ряд более конкретных признаков и закономерностей, таких, как *равенство*, *симметрия*, *соразмерность*, *пропорция*, *согласие*, *соответствие*, *подобие*, *равновесие*, *гармония*, *оппозиция*, или *контраст*, и как главенствующая над всеми ними закономерность — *единство*³⁶.

Важнейшим законом прекрасного выступает у Августина *lex aequalitas* — закон *равенства* или *соразмерности*. Он господствует и в природе, и в искусствах. Из геометрических фигур совершеннее и прекраснее те, в которых выше степень равенства. Так, равносторонний треугольник красивее (pulchrior) любого другого (De quant. anim. 8, 13), а квадрат прекраснее этого треугольника, так как у треугольника против сторон — углы (9, 15). Но и квадрат имеет несовершенства: углы у него не равны сторонам и линии от центра до вершин углов не равны отрезкам прямых, проведенных из центра к сторонам. Более совершенной фигурой, с точки зрения равенства, будет круг, а предел совершенства заключен в *точке* (10, 16; 11, 18)³⁷.

В музыке и поэзии *lex aequalitatis* играет первостепенную роль³⁸. При соединении стоп друг с другом необходимо помнить, что «равенство и подобие имеют преимущество перед неравенством и неподобием» (De mus. II 9, 16), поэтому лучше всего, когда стопы одного вида следуют одна за другой. Далее можно соединять разные по названию, но равные по длительности стопы и т. д. (II 11, 21; 13, 24). «Что доставляет нам удовольствие в чувственных, организованных по законам чисел образованиях? — спрашивает Августин. — Не некое ли равенство и пропорциональность соразмерных интервалов? Чем другим радуется нас тот пиррихий, спондей, анапест, дактиль, процелевматик и диспондей, как не тем, что каждый из них соотносит одни части с другими в соразмерном членении? Отчего же обладают красотой ямба, трохея, трибрахия, если не оттого, что в них равномерно распределены меньшие и большие части?» Рассматривая далее, чем же стопы доставляют нам удовольствие, он приходит к выводу, что «во всех стопах нет ни одной самой малой, отличной от других части, которая не воспринималась бы в определенном возможном соответствии (aequalitas) с другими» (VI 10, 26).

В различных соединениях стоп и в таких образованиях с неограниченной длительностью, как ритмы, и в таких, с определенным концом, как метры, и, наконец, в таких, разделенных на две части, которые, в свою очередь, определенным образом друг другу соответствуют, как стихи, — везде не что иное как равенство (соразмерность — *aequalitas*)

организует стопы в некое целостное единство. Соответствующее чередование звуков и пауз, соединение ритмов и метров — все без исключения основано на «законе равенства» (*lex aequalitatis*). Закон этот может осуществляться только при наличии в произведении как минимум двух членов, т. е. он пригоден только для сложных объектов. Он универсален, но по-разному проявляется в различных случаях, например, одним способом при организации ритма и по-другому — при создании стиха (VI 10, 27). В предметах пространственных равенство осмысливается как сходство (*similitudo*), которое бывает полным в вещах равнозначных, «когда мы говорим, что это так же похоже на то, как и то на это, как, например, если речь идет о близнецах», и тогда мы имеем фактически равенство (или тождество), — и неполным, когда вещи худшие бывают похожи на лучшие, например при отражении предмета в зеркале. Сходство визуально воспринимаемых предметов создается или природой, или руками человека в произведении искусства (*Solil. II 6, 11*).

Относительно элементов прекрасного целого *подобие*, или *сходство* (*similitudo*), понимается в смысле *соответствия* частей друг другу. Отдельные предметы, пишет Августин, могут существовать не только совместно с другими [предметами] такого же рода, но и в своей собственной единичности, если только они имеют сходные между собой части. И тело тем красивее, чем более сходные между собой части входят в его состав». Вся Вселенная состоит из «соответствующих друг другу вещей», ибо она создана «чрез высшее, неизменное и нетленное подобие того, кто все создал так, чтобы было прекрасным вследствие соответствия частей друг другу» (*De Gen. ad lit. imp. 16, 59*).

Подобие, или соответствие, членов друг другу образует их *согласие* (*convenientia*) в едином целом, что и возбуждает чувство удовольствия у всякого, созерцающего красивую вещь (*De vera relig. 39, 72*).

Примером прекрасной вещи, состоящей из сходных и соответствующих друг другу членов, выступает человеческое тело, красота которого постоянно приводит в восторг Августина. «Кажется, почти ничего не отнимается у тела, если остричь одну бровь, а между тем как много отнимается у красоты, которая состоит не в массе, но в равенстве (*parilitas*) и в соразмерности (*dimensio*) членов!» (*De civ. Dei XI 22*).

Относительно визуально воспринимаемой красоты Августин, как уже отмечалось, широко опирался на достижения античной эстетики, видевшей красоту в соразмерности (или соответствиях) частей и приятности цвета. «Что есть красота тела?» — спрашивает он и отвечает: «Соответствие частей вместе с некоторой приятностью цвета» (*Ер. III 4*). Интересно, что именно эту античную формулу красоты Августин соединяет с христианской идеей воскресения тел. При всеобщем воскресении люди восстанут в своих телах, однако без тех дефектов и ущербностей, которые они имели при жизни, т. е. в своих прекрасных телах, какими они были в замысле Творца. Поэтому Бог исправит все тела по воскресении их примерно так же, как исправляет неудачную статую скульптор.

«Красота всякого тела, — писал в связи с этим Августин, — состоит в соразмерности (или согласии — *congruentia*) частей вместе с некоторой приятностью цвета. Где нет такого согласия частей, [нас] оскорбляет что-либо или потому, что оно криво, или потому, что мало, или потому, что

слишком велико» (De civ. Dei XXII 19). Поэтому по воскресении каждый член нашего реального тела и все оно в целом будут исправлены в соответствии с «мерой полноты» тела, с мерой человеческой природы (*ad humanae naturae figuram*) или с его идеальной прекрасной моделью, находящейся в разуме Творца. Процедуру эту Августин мыслит себе в следующем виде: «В воскресении плоти для вечной жизни величина тел будет иметь ту меру, которая принадлежала ей в соответствии с идеей юношеского возраста каждого тела, не достигнутого еще или уже пройденного с сохранением соответствующей красоты в размерах всех членов. Для того чтобы сохранить красоту, если [у тела] что-либо будет отнято вроде неприличной величины каких-либо его членов, все это будет размещено по всему [телу] так, что и само [излишнее] не исчезнет и сохранится соответствие (*congruentia*) частей; нет ничего невероятного в том, что в результате может даже прибавиться и сам рост тела, когда для сохранения красоты по всем членам распределится то, что было чрезмерным и неприличным в [какой-либо] одной части» (De civ. Dei XXII 20). Тела получают и соответствующую «приятность цвета» (*coloris suavitas*), которой не имели в настоящей жизни и которая состоит в большой светоносности, ясности (*claritas*). Именно так сияло тело воскресшего Христа. Только вот на телах мучеников, во славу их, Августин хотел бы и в раю видеть следы нанесенных им ран (XXII 19).

Здесь фактически дано руководство художнику по изображению идеализированного человеческого тела. Истоки его были заложены еще в античной греческой скульптуре классического периода. В относительно чистом и почти буквальном виде оно будет реализовано некоторыми живописцами итальянского Возрождения. Однако отзвуки его можно найти и в средневековом, прежде всего восточнохристианском искусстве. Помноженное на христианскую духовность и несколько переосмысленное, это руководство легло в основу художественной практики византийских мозаичистов и иконописцев, особенно при изображении человеческих лиц, точнее — идеальных, одухотворенных ликов.

Интересные суждения об общих законах искусства и прекрасного Августин высказал в своем сочинении «Об истинной религии», где он стремился подняться от конкретных закономерностей видимой красоты к их идеальным основаниям. «Но так как во всех искусствах, — писал он, — нам нравится гармония (*convenientia*), благодаря только которой все бывает целостным (*salva*) и прекрасным, сама же гармония требует равенства и единства, состоящего или в сходстве равных частей, или в пропорциональности (*gradatio*) неравных; то кто же найдет в [действительных] телах высшее равенство или подобие и решится сказать, при внимательном рассмотрении, что какое-нибудь тело действительно и безусловно едино; тогда как все изменяется, переходя или из вида в вид, или с места на место, и состоит из частей, занимающих определенные места, по которым все оно распределяется по различным пространствам? Далее, самое истинное равенство и подобие, а также самое истинное и первое единство созерцаются не телесными глазами и не каким-либо из телесных чувств, а только мыслящим умом» (De vera relig. 30, 55). Высказывание это показательное для эстетики Августина в целом. Здесь особо наглядно видно, как органично и незаметно из комплекса античных представлений у него возникает соб-

ственная концепция, вполне приемлемая для новой культуры. Мы видим, как под сформулированные стойками определения материальной красоты подводятся платоновские основания, т. е. за феноменами соразмерности, равенства, подобия, гармонии усматриваются их идеальные архетипы — *идеи* соразмерности, равенства, подобия и т. п. И далее эти традиционные основания красоты как нечто само собой разумеющееся переносятся на искусство. Здесь, конечно, не забыты и эстетические взгляды Плотина, но они несколько деинтеллектуализированы и конкретизированы. У Августина речь идет не об эйдосах вообще, но о конкретных закономерностях типа соразмерности, сходства, гармонии и т. п. В этом особенность не только августиновской, но и всей патристической эстетики. Многие «заумные» и утонченные витийства неоплатоников она опустила на землю — изложила более простым языком, соотнесла с конкретными вещами, доступными пониманию более широких, чем братство любомудров, читательских кругов.

Выяснив, что в основе чувственно воспринимаемых прекрасных вещей и произведений искусства лежат идеи равенства, соразмерности, подобия, единства, Августин переходит к вопросу о критерии и пределах суждения об этих закономерностях. Ясно, что этот критерий принадлежит интеллигильной сфере, находящейся за пределами пространственно-временного континуума. «И в то время как все чувственно прекрасное, произведенное природой ли или созданное искусствами, прекрасно в пространстве и во времени, как, например, тело и движение тела; то это одним только умом познаваемое равенство и единство, в соответствии с которым при посредстве чувства складывается суждение о телесной красоте, ни в пространстве не расширяется, ни во времени не изменяется». Законы равенства, подобия и единства объективны и находятся не в уме человека, но выше него. Человеческий же ум в своих суждениях о красоте и искусстве руководствуется этими законами. «Ум человека подвержен различным изменениям и заблуждениям», «закон же всех искусств» (*lex omnium artium*) совершенно неизменен. Он абсолютно истинен и возводится Августином к божественной мудрости. «Эта-то мудрость и есть та неизменная истина, которая справедливо называется законом всех искусств и искусством всемогущего художника» (*De vera relig.* 30, 56).

Здесь Августин и усматривает предел суждений об эстетических закономерностях. Закон «высшего равенства» находится в сферах, значительно превышающих ум человека. Поэтому ему дано познать лишь факт существования этого закона, но не его сущность. Нам ясно, замечает Августин, что именно благодаря подобию, соразмерности, равенству элементов и членов тела и произведения искусства нравятся нам, но мы не можем сказать, *почему* собственно равенство, подобие, соразмерность доставляют нам удовольствие (31, 57-58; ср.: 43, 80). Августин поставил здесь, пожалуй, самый главный и до сих пор актуальный вопрос эстетической теории, мужественно признавшись, что человеческий разум его времени не в состоянии дать ответ на него. Спустя пятнадцать столетий после смерти гиппонского мыслителя возникшая для решения этого вопроса специальная наука должна с сожалением констатировать, что ответ на его вопрос до сих пор не найден; тем не менее, в отличие от своего именитого праотца, она с оптимизмом продолжает поиск.

Ощущение реальных границ интеллектуального познания позволяло Августину трезво судить о вещах доступных, по его мнению, познанию. В сфере эстетики дело сводилось, как правило, к постановке проблем, что, как известно, имеет немаловажное значение для любой науки.

В трактате «О музыке» Августин уделил много внимания пропорции, как одной из числовых закономерностей красоты, суть которой состоит в определенном соотношении среднего и крайних членов. В соответствии с этим пропорциональность (или симметрия) в архитектуре, например, заключается в том, что по обе стороны двери должно находиться равное количество равных по величине окон. Размеры же окон, расположенных одно над другим, должны быть выдержаны в отношении «золотого сечения»: верхнее относится к среднему так, как среднее — к нижнему (54-55). В этом и заключалась, по Августину, гармония и соразмерность архитектурных элементов внутри целого.

Именно к гармонии как к одной из главных структурных закономерностей красоты было привлечено его особое внимание. Гармония наряду с другими закономерностями, подчеркивает Августин, объективна, она целиком и полностью связана с соответствующей вещью: «Затем, если в теле существует какая-либо гармония (*harmonia*), она необходимо существует в данном теле и неотделима от него; и ничего в этой гармонии не предполагается такого, что с одинаковой необходимостью не существовало бы в данном теле, с которым не менее нераздельна и сама гармония» (*De immort. anim.* 2, 2). На гармоничном согласии частей и элементов основывается и красота природных тел, и музыкальная мелодия, и стихотворная строка. Именно гармония (*congruentia*= согласие) частей радует нас в любом предмете больше всего (*Conf.* II 5, 10). Стихотворная стопа улаживает наш слух потому, что обе ее части, повышающаяся и понижающаяся, «гармоничны в числовом отношении» (*numerosa sibi concinnitate*). Ведь среди «всех предметов, которые воспринимаются состоящими из частей, не те ли являются более прекрасными, чьи части равно согласованы, чем имеющие несогласованные и диссонирующие части?» Так, и в стопе, разделенной на две части, именно их гармония радует слух. На этом же принципе основаны и сами стихи (*De mus.* V 2, 2).

Сущность гармонии Августин, опираясь на традиции античной эстетики, усматривал в единстве и согласии противоположностей. «Во всех вещах, — писал он, — познаем мы господство закона соответствия, связи, созвучия и согласия противоположных элементов: греки называют это гармонией. Чувство этого согласия, этой природной связи является у нас врожденным»³⁹. Именно это понятие гармонии позволило Августину поставить проблему контраста, или оппозиции, в широком эстетическом плане, увидеть в единстве противоположных начал основу всякой красоты — и в природе, и в искусстве. Мы уже отмечали, что красота мира, по глубокому убеждению Августина, складывается из противоположностей: «Так как бы в некотором роде из антитез, что бывает приятно нам в речи, т. е. из противопоставлений образуется красота всех вместе взятых вещей» (*De ord.* I 7, 18; ср.: *De civ. Dei* XI 18; *De ord.* I 8, 5). Закон этот, как неоднократно указывал и сам Августин, он нашел в риторике и поэтике (*De ord.* II 4, 12) и оттуда распространил практически на всю сферу эстетического, т. е. на все искусства и на прекрасное.

Именно наличие *оппозиций* как в различных искусствах, так и в прекрасных предметах позволило Августину теснее объединить эти, бытовавшие обособленно друг от друга в античной эстетике, сферы. Более того, наблюдения за «музыкальной гармонией» (*harmonia musica*), состоявшей в «разумном и соразмерном сочетании различных (противоположных — *diversorum*) звуков путем согласия разнородностей (*concordi varietate*)», дало ему возможность усмотреть фактически этот же закон и в хорошо организованном государстве (*De civ. Dei* XVII 14). В августиновской идее контраста, оппозиции Вл. Татаркевич справедливо усматривал возрождение «гераклитовского мотива» в понимании прекрасного⁴⁰. К этому следует только добавить, что «гераклитовский мотив» был существенно развит гиппонским мыслителем и лег в основу художественной практики Средневековья.

Оппозиции, как основа прекрасного, доставляют удовольствие лишь в том случае, если они объединены в некое органическое целое. Это относится и ко всем другим формальным закономерностям красоты и искусства. Поэтому понятие *единства* (*unitas*) является у Августина, пожалуй, главным в ряду формальных эстетических признаков. Он постоянно напоминает, что и равенство, и подобие, и соразмерность, и симметрия, и пропорция, и оппозиция, и гармония доставляют удовольствие, т. е. ведут к возникновению красоты только при условии *единства* объекта, в формировании которого они участвуют. В качестве примера приведу одно из рассуждений Августина на эту тему, подытоживающее в какой-то мере его формальную эстетику и намечающее дальнейшие ее перспективы.

Многие люди, сетует Августин, ограничиваются только удовольствием, получаемым от красоты и искусства, и не желают, да и не в состоянии, пожалуй, понять, *что* же доставляет им это удовольствие. Если, к примеру, спросить у архитектора, зачем он строит две симметричные арки у здания, он, надо думать, ответит, «что это требуется для того, чтобы равным частям здания соответствовали равные. Если, далее, я спрошу, почему же он предпочитает именно такое [устройство], он ответит, что это прилично, это красиво и что это доставляет удовольствие зрителям, больше он ничего не скажет». Если же обратиться с этими вопросами к человеку, обладающему внутренним зрением, то он согласится с тем, что подобные предметы доставляют удовольствие потому, что они прекрасны, а прекрасны они благодаря тому, что «части их взаимно соотносены (*similes sibi* — подобны друг другу) и посредством некоего сочетания приведены в стройное единство» (*De vera relig.* 32, 59).

Далее, можно спросить этого человека, вполне ли это конкретное предметное единство выражает то единство, к которому оно стремится, или, напротив, оно лишь отчасти представляет его. «Если же это так (потому что кто же из спрашиваемых не знает, что нет ни одной формы, нет ни одного тела, которые не имели бы тех или иных следов единства; и что, [с другой стороны], как бы тело ни было прекрасно, оно не может достигнуть того единства, к которому стремится, потому что в других местах пространства оно неизбежно бывает и не таким), — поэтому если это так, то я потребую, чтобы он ответил, где же или в чем он сам видит это единство; если же он его не видит, то откуда знает,

[во-первых], то, чему должен подражать внешний вид тел, [и, во-вторых], то, чего он выразить (*implere*) не может?» Действительно, если он уверен, что тела не существовали бы, если бы не были подчинены закону единства, но также знает, что если бы они были самим единством, то уже не были бы телами, то его резонно спросить, откуда он знает это единство. Ясно, что он его видел, ибо справедливо судит, что материальные предметы не вполне выражают его. Ясно и то, что видел он его не телесными глазами, потому что тогда бы он не мог заметить отступлений в телесных предметах от него. Следовательно, он видел его «глазами ума» и оно (единство), «будучи везде, присуще тому, кто судит, никогда не существует пространственно, но всегда силою» (32, 60).

Таким образом, более высокое единство, на основе которого выносятся эстетическое суждение по поводу конкретного материального объекта, находится внутри нас, в нашей душе, т. е. Августин утверждает, что в основе эстетического восприятия лежит закон подобия объекта, восприятия некоторым глубинным сущностям души субъекта восприятия. Это важный в истории эстетики вывод. И он не случаен у Августина. В трактате «О свободном выборе» он писал: «Тогда ты увидишь, что все, что тебе нравится в теле и что в телах привлекает чувство, — все подчинено закону числа (*esse numerosum*); и ты спросишь, откуда это, и вернешься в себя самого, и постигнешь, что все то, с чем соприкасаются телесные чувства, ты не мог бы ни одобрять, ни порицать, если бы не имел в себе определенных законов красоты, на основе которых ты судишь, что воспринимаешь извне прекрасное» (*De lib. arb.* II 16, 41). В данном случае под «законами красоты» Августин имеет в виду особые числа души. В трактате «О Троице» Августин также говорит о внутренней норме красоты (*De Trin.* X 1, 1).

Итак, законы красоты, среди которых главное место занимают числа и единство, находятся внутри души и с их помощью производится эстетическое суждение. Сами же они являются произведением высшего Художника, в котором и мыслится идеал истинного единства. Именно *выражением* этого высшего единства считает Августин в приведенном рассуждении (из «*De vera religione*») единство и другие формальные закономерности тварной красоты. Абсолютное же Единство есть в христианстве одновременно и абсолютная Истина, и высшее Благо. Таким образом, все формальные закономерности чувственно воспринимаемой красоты у Августина оказываются *содержательными*⁴¹, ибо они в конечном счете значимы для него не сами по себе (и он регулярно подчеркивает это), но лишь как средство *выражения* высшей и абсолютной Истины, высшего Блага⁴². В этом существенное отличие августиновской эстетики от античной (стоической прежде всего). Поэтому если с формальной точки зрения Августин не может дать ответ, почему нам доставляют удовольствие соразмерность, подобие, гармония, единство, то с содержательной — у него этот ответ есть. Формальные закономерности красоты нравятся нам не сами по себе, но как *выражение* высших законов бытия, высшей Истины, приобщающее нас к ней. Причастность же к абсолютной Истине, т. е. в конечном счете — к Богу, связана с радостью наслаждением, блаженством. Таким образом, эстетика Августина в самом сложном своем вопросе опирается на гносеологию.

а гносеология в этом ее пункте стремится найти опору в эстетике. Круг замыкается, лишая ищущий разум выхода как в гносеологии, так и в эстетике. Сам Августин, как и все христианство, видел его лишь в чисто религиозной сфере, в помощи божественной благодати.

Красота, как мы помним, определяет у Августина (как и у Плотина) степень бытийственности вещи, следовательно, формальные признаки красоты становятся здесь показателем онтологического статуса вещи, ее ценности в иерархии бытия. Чем прекраснее вещь, чем гармоничнее, чем выше степень ее единства, тем более высокое место занимает она в бытии, тем сильнее истина просвечивает в ее форме, тем истиннее она.

Высоко ценя неутилитарность эстетического наслаждения, Августин имел в виду независимость его от потребностей обыденной жизни. Однако он не признавал бесполезной красоты. Такой для него просто не существовало. Любая красота и в мире, и в искусстве представлялась ему *выражением высших истин*, возводящим к ним душу и сердце человека, зовущим его в мир истинного бытия. В этом и видел Августин *высокую пользу* красоты и искусства.

Таким образом, стремясь выявить сущность красоты, Августин использовал многие достижения античной эстетики, но усмотрел во всех формальных закономерностях прекрасного содержательную сторону, сделав в этом плане существенный шаг вперед в развитии эстетической теории.

Примечания

¹ См.: *Wikman A.* Beiträge zur Ästhetik Augustins. Weide i. Th., 1909. S. 34; *Chapman E.* Saint Augustine's Philosophy of Beauty. N.Y., L., 1939. P. 49; *Tatarkiewicz Wl.* Estetyka sredniowieczna. S. 60.

² *Tatarkiewicz Wl.* Op. cit. S. 60.

³ См.: *Chapman E.* Op. cit. P. 45.

⁴ Подробнее о них см. в разделе ВИЗАНТИЯ.

⁵ Ср.: *Wikman A.* Op. cit. S. 69.

⁶ Ibid. S. 52; *Balthasar H. U. von* Op. cit. S. 97; о красоте как важнейшем атрибуте божества у Августина и Плотина см.: *Manferdini T.* L'estetica religiosa in s. Agostino. Bologna, 1969. P. 13-20.

⁷ Ср.: *Tatarkiewicz Wl.* Op. cit. S. 66.

⁸ См.: *Balthasar H. U. von.* Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Bd 2. Einsiedeln, 1962. S. 116.

⁹ Ср.: De ord. I, 8, 26; De Gen. ad lit. imp. 16, 58 etc.

¹⁰ Подробнее см.: *Eschweiler K.* Die ästhetischen Elemente in der religionsphilosophie des hl. Augustin. Euskirchen, 1909. S. 28-42; *Chapman E.* Op. cit. P. 53-54.

¹¹ Ср.: In Ioan ev. 3, 21; 32, 3; Enar. in Ps. 44, 26.

¹² См.: *Eschweiler K.* Op. cit. S. 17-27; *Svoboda K.* Op. cit. P. 153, 163.

¹³ Подробнее см.: *Бычков В.В.* AESTHETICA PATRUM. С. 339-340; ср. так же: *Chapman E.* Op. cit. P. 52.

¹⁴ См.: De ord. I 10, 30; De Trin. X 1, 2.

¹⁵ Подробнее см.: *Бычков В.В.* AESTHETICA PATRUM. С. 361-370.

¹⁶ Ср.: *Wikman A.* Op. cit. S. 66.

¹⁷ Ita et ipso faciente pulchra sunt singula, et ipso ordinante pulchra sunt omnia.

- ¹⁸ См.: *Wikman A.* Op. cit. S. 44-51; *Svoboda K.* Op. cit. P. 10-16; 144-145.
- ¹⁹ См.: *Wikman A.* Op. cit. S. 47.
- ²⁰ *Tatarkiewicz Wl.* Op. cit. S. 62.
- ²¹ Ibid. S. 66; ср. также: *Balthasar H. U. von.* Op. cit. S. 101-102.
- ²² Ср.: *Понов И. В.* Личность и учение блаженного Августина. Сергиев Посад, 1917. Т. 1. Ч. 2. С. 101.
- ²³ См.: *Бычков В. В.* Эстетика Филона Александрийского. С. 61; *Boman Th.* Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen. Göttingen, 1959. S. 69-71.
- ²⁴ Ср.: *Eschweiler K.* Op. cit. S. 13-14.
- ²⁵ См.: *Бычков В. В.* AESTHETICA PATRUM. С. 370-394.
- ²⁶ См.: *Wikman A.* Op. cit. S. 89.
- ²⁷ Ср.: Serm. 243,7, 6; *Svoboda K.* Op. cit. P. 189-190; *Wikman A.* Op. cit. S. 84.
- ²⁸ *Wikman A.* Op. cit. S. 95.
- ²⁹ Amata est foeda, ne remaneret foeda.
- ³⁰ Под «женихом» в библейских текстах христианская традиция понимает Христа, под «невестой» — Церковь.
- ³¹ По гречески Χριστός — «Помазанник» Божий, а распятие на кресте — позорная казнь; римляне просто не могли понять, как это Сын Божий может отдать себя в руки палачей, обладая божественной силой и возможностью избежать этого.
- ³² См., к примеру, изображения: *Piltz G.* Deutsche Malerei. Leipzig; Jena; Berlin, 1964. Abb. S. 88; *Vegas L. C.* Die Internationale Gotik in Italien. Dresden, 1966. Abb. 60; *Wolf H.* Schätze französischer Buchmalerei: 1400-1460. Berlin, 1975. Abb. 12, 13.
- ³³ Ср.: *Svoboda K.* Op. cit. P. 141.
- ³⁴ Ср.: *Tatarkiewicz Wl.* Op. cit. S. 65.
- ³⁵ Показательны в этом плане живописные «Распятия» итальянских мастеров XIII в. Джунто Пизано, Коппо ди Марковальдо, Чимабуэ (см.: *Bologna F.* Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964. Abb. 42-44, 67-69; *Sindona E.* L'opera completa di Cimabue e il momentj figurativo pregiottesco. Milano, 1975. tav. I-VII, XXXVII-XLII).
- ³⁶ Ср.: *Eschweiler K.* Op. cit. S. 11-12; *Wikman A.* Op. cit. S. 61-67.
- ³⁷ Как мы увидим далее (глава 4. раздела РОССИЯ), на закате христианской культуры основоположник абстрактного искусства Василий Кандинский именно в точке усмотрит исходный и сущностный элемент любой живописной картины — в трактате «Punkt und Linie zu Fläche».
- ³⁸ Ср.: *Понов И. В.* Указ. соч. Т. 1. Ч. 2. С. 111.
- ³⁹ Цит. по: *Aurelius Augustinus.* Musik. Ed. *Perl C.* Paderborn, 1940 (в дальнейшем при цитации — *Perl C.* Op. cit.). S. 287.
- ⁴⁰ *Tatarkiewicz Wl.* Op. cit. S. 62.
- ⁴¹ В этом плане вряд ли можно согласиться с выводом А. Викмана о том, что в области чувственной красоты «Августин был в общем и целом формальным эстетиком (Formalästhetiker)» (Op. cit. S. 100; ср. так же: S. 66, 70, 98).
- ⁴² На глубокую внутреннюю связь формальных законов красоты с выражением и просвещением (illumination) справедливо указывал еще Э. Шепмен, постоянно подчеркивая, что именно она выявляет реальный смысл красоты у Августина (см.: *Chapman E.* Op. cit. P. 45, 50, 54-55).

Глава 3

Искусство

Будучи от природы наделенным повышенной художественной восприимчивостью, Августин много внимания уделил в своих богословско-философских сочинениях практически всем видам искусства, которые позже были обозначены в европейской культуре как «изящные искусства», т. е. искусству в современном понимании этого термина. При этом следует помнить, что античность, а вслед за ней и Средние века наделяли термин «искусство» (*tevcnh, ars*) существенно иным значением, чем то, в котором он употребляется в наше время. Практически все отрасли духовной и предметно-практической деятельности человека назывались в позднеантичный период *artes*. В античности наметилось и деление искусств на свободные (*artes liberales*) и служебные (*artes vulgares*). К последним относились искусства, требующие физических усилий, к первым — сугубо духовные. Во II в. Гален считал высокими искусствами риторику, диалектику, геометрию, арифметику, астрономию, грамматику и музыку как теоретическую дисциплину математического цикла. К служебным искусствам относились все ремесла. Живопись, скульптура и архитектура автоматически попадали в низший разряд, хотя уже Гален полагал, что изобразительные искусства могут быть отнесены и к свободным искусствам¹. Служебные искусства рассматривались как имеющие утилитарное назначение, а свободные — служащими для удовольствия. В V в. в энциклопедическом трактате уроженца Карфагена Марциана Капеллы «О браке Филологии и Меркурия» приводится система семи свободных искусств, которая, будучи усовершенствованной Бозцием и Кассиодором, стала традиционной для Средних веков². Свободные искусства подразделялись на «тривий», включавший грамматику, риторику, диалектику и «квадривий», состоявший из музыки, арифметики, геометрии и астрономии. К служебным, или «механическим», искусствам (*artes mechanicae*) относили в этот период музыку, как исполнительское искусство, живопись, скульптуру, архитектуру, различные ремесла. Таким образом, «свободные» искусства состояли в основном из научных, с современной точки зрения, дисциплин, а «механические» включали в свой состав ремесла и те искусства, которые Новое время отнесло к разряду «изящных». Поэтому, как справедливо отмечает современный автор, средневековая философия искусства представляла собой или «эпистемологию», или «технологию»³.

Августин в этом вопросе стоял где-то между античностью и Средни-

ми веками. В понимании свободных искусств он опирался на Цицерона и Варрона, т. е. занимал традиционную для поздней античности позицию. Однако его мало волновала классификация искусств как таковая. Для идеолога новой духовной культуры искусство представляло интерес только с точки зрения его отношения к человеку, его пользы или вреда для жителя града Божия, как в утилитарно-бытовом, так и в духовно-нравственном планах⁴. Античному академизму Августин противопоставлял христианский «утилитаризм», что не помешало ему сделать ряд интересных наблюдений и выводов и в этой области, использованных затем средневековой эстетикой. Он не акцентирует внимание на различии свободных искусств и механических, хотя первые, естественно, ценит выше. В рассуждении по тем или иным вопросам он вовлекает в орбиту своего рассмотрения нередко в одном ряду самые различные науки, искусства и ремесла для подтверждения того или иного вывода.

Общие вопросы искусства активно интересовали Августина главным образом на раннем этапе его творчества, когда еще свежи были впечатления от юношеского увлечения ими и когда требовалось обосновать свое новое отношение к ним. Все основные тенденции позднеантичных теорий искусства нашли отражение во взглядах Августина. Для обозначения искусств и наук он употреблял практически как равнозначные термины *ars* и *disciplina* или *disciplinae liberalis* (ср.: *De immort. anim.* 4, 6; *Solil.* II 20, 34). Для обозначения «механических искусств» он использует только термин *ars*.

Все искусства ведут свое происхождение от разума, который составляет лучшую часть божественного творения, и соответственно несут в себе в той или иной форме черты разумности. В «рациональности» (*racionabilis*) искусств усматривает Августин их главную ценность. Последовательность возникновения «дисциплин» и их характеристики сложились у Августина под влиянием Варрона и неоплатонизма. В трактате «О порядке» (*De ord.* II 12, 35 — 15, 43) он рисует красочную картину создания искусства разумом.

Разум человека, наблюдая следы божественного разума (т. е. определенные закономерности) в чувственно воспринимаемом мире, постепенно пришел к необходимости их изучения (*discere*) и закрепления постигнутого в соответствующих «дисциплинах». Сначала разум изобрел слова, письменность, правила соединения букв, слогов, слов. Таким образом возникла *грамматика*, с помощью которой записывались для памяти все знания. Римляне назвали ее *литературой* (*litteratura*) и она включала в себя все письменные рассказы, в том числе и *историю* (*historia*), науку «бесконечную и многосложную, доставляющую больше хлопот, чем удовольствия или истины» (II 12, 37). Далее разум решил отыскать и изучить ту «силу, которая породила искусство (*ars*)» и которую он усмотрел в «науке наук» (*disciplina disciplinarum*) — *диалектике*. «Она обучает учить, она же обучает учиться; в ней разум обнаруживает себя и показывает, каков он есть, что он желает и что может. Она знает знание (*scit scire*); она одна не только желает, но и может делать знающими» (II 13, 38). Но среди людей много глупцов, которые неспособны прямо воспринимать истину, и необходимо прежде сильно возбудить их душу, поэтому разум наполнил одну из частей диалектики за-

бавами и игрушками, предназначенными «для разбрасывания их народу», и назвал ее *риторикой*.

Далее разум пожелал устремиться к созерцанию самих божественных вещей, но, чтобы иметь опору при подъеме к столь головокружительным высотам, он проложил себе путь (вверх) через свои же владения (т. е. в сфере умопостигаемого) в определенной последовательности. Он стремился к умопостигаемой красоте, но ему мешали чувства, отвлекая своей «докучливой трескотней» от истинного пути. Разуму предстояло выдержать борьбу с ними, показав, что все истинное, что они приписывают себе, происходит от него и покоится на разумных основаниях. Он начал со слуха, приписавшего себе слова, и сразу усмотрел различие между звуком и тем, знаком чего он является. Он показал, что «суждению слуха» подлежат только звуки, которые в соответствии с позднеантичной традицией⁵ он разделил на три группы⁶: звуки голоса, духовых инструментов и ударные. К первой группе относится пение, включая *трагедию* и *комедию*; ко второй — звучание флейт и им подобных инструментов; к третьей — звуки кифар, лир, цимбал, т. е. струнных инструментов.

Сам по себе звуковой материал представлялся разуму недостойным внимания до тех пор, пока он не был упорядочен во времени. Здесь разум подметил, что звуки (как музыкальные, так и словесные) организуются в нечто упорядоченное на основе одних и тех же законов долготы и кратности. В словесном материале эти элементы называются слогами и стопами, из которых можно складывать стихи и ритмы⁷. Таким образом, разум создал *поэзию* и поэтов. Он усмотрел большую пользу поэзии не только в ее звуковом характере, но и в ее языке и содержании. Он предоставил в распоряжение поэтов бескрайнюю область «разумных вымыслов» (*rationabilium mendaciorum*), удостоил их высочайшим почетом, но судьями над ними поставил грамматиков, так как поэзия ведет свое происхождение от их дисциплины. Всматриваясь в поэзию и музыку (звучащую), разум заметил, что основу их и силу составляют числа (или ритмы), но звуковая и словесная материя затемняют их божественный блеск и ясность. Звуки, как предметы чувственно воспринимаемые, не вечны: они возникают и исчезают, сохраняясь только в памяти. Поэтому не без помощи поэтов было придумано, что покровительствующие этой науке *музы* — дочери Юпитера и Мемории (памяти), а сама наука, берущая начало как от ума, так и от чувства, получила название *музыки*.

Затем разум перешел к сфере зрительного восприятия. Он стал осматривать небо и землю и «почувствовал, что ему нравится не что иное, как красота, а в красоте — формы, а в формах — размеренность, а в размеренности — числа» (II 15, 42). Он начал сравнивать линии, окружности, формы реальных предметов с их идеальными прообразами, усматриваемыми умом, и увидел, что визуально воспринимаемые формы значительно хуже идеальных. Упорядочив последние, он образовал науку *геометрию*.

Большое впечатление произвело на него движение небесных тел и побудило к глубокому исследованию. И здесь нашел он господство размеренности и чисел и создал науку *астрономию*.

Таким образом, Августин рассмотрел практически все свободные искусства за исключением арифметики, но и она, естественно, имела в виду, так как в основе всех наук Августин видел числа. Но не академический интерес руководил им в его изысканиях. Он стремился осмыслить значение и роль свободных искусств на путях поиска истины. Последовательность создания разумом наук соответствует у Августина пути их освоения, который ведет к философии, изучающей высшую истину непосредственно. Ее предмет, по Августину, — познание души и Бога, который лучше всего «познается незнанием». Однако понимает это только тот, кто уразумел числа простые и умом постигаемые. К познанию же чисел ведут свободные искусства (II 16, 44). Их главную задачу Августин видел в подъеме человека от чисел телесных к числам духовным и вечным (Retr. I 11, 1), от «следов чисел» к их средоточию, центру (cubilia) (De mus. V 28; VI 2). В ранних трактатах (где-то до 390 г.) Августин, как мы уже указывали, считал, что без знания «свободных наук» и философии человек вообще не может прийти к познанию Первопричины. Отсюда его особое внимание к искусствам. Не случайно он намеревался написать книги о всех свободных искусствах и частично осуществил этот замысел. К сожалению, кроме трактата «О музыке», работы его на эту тему до нас не дошли.

Ранний Августин настоятельно рекомендует всем любителям истины тщательно овладевать свободными искусствами, ибо они облегчают путь к блаженной жизни (De ord. I 8, 24)*.

Из приведенного выше описания свободных искусств мы видим, что грамматика, или *litteratura*, у Августина включает в себя практически все словесные искусства, в том числе и ту литературу, которая может интересоваться современной эстетикой с точки зрения ее художественности. Риторика, или искусство красноречия, по сути дела, чисто эстетическая дисциплина. *Disciplina musica* лежит в основе целого ряда искусств, относимых теперь к разряду «изящных», — инструментальной, хоровой и вокальной музыки, театра, поэзии. Из законов геометрии вырастает архитектура, а живопись и скульптура немислимы, по мнению Августина, без знания арифметических закономерностей, и в частности правил пропорции. Сущность всех «изящных», а для поздней античности «механических», искусств Августин видел в искусствах свободных, обретших конкретную материальную и бытовую, или социальную утилитарность. Многочисленные примеры из области живописи, скульптуры, архитектуры, поэзии он привлекает там, где речь заходит о закономерностях, входящих в компетенцию одной или нескольких «свободных наук».

Для Августина духовный мир более реален, чем материальный. Поэтому свободные искусства, находящиеся в душе человека (художника), для него более истинны, чем реальные произведения, основанные на них. Если бы тело, к примеру, не имело формы и вида (*forma et specie*), то оно не было бы и телом, но если бы имело их истинными, то было бы уже душой, а не телом. Под «истинными» Августин имеет в виду геометрические основания формы, ибо он убежден, что только чистые геометрические фигуры содержат истину. «Телесные же фигуры, — писал он, — хотя и представляются как бы стремящимися к ним, являются

лишь некоторым подражанием истине, а потому — ложными» (Solil. II 18, 32). Истинность свободных искусств коренится в их *рациональности*, в их тождественности разуму. Само искусство (ars) мыслится Августином реально существующим лишь в душе художника в качестве некоторой потенциальной способности к творчеству. Конкретные произведения содержат только его отблеск. «Кто станет утверждать, — риторически вопрошает Августин, — что основания чисел изменчивы; или что какое-либо искусство обязано своим существованием не разуму; или что искусство не существует в художнике, даже если он и не применяет его на деле; или что оно может существовать вне [его] души, или там, где нет жизни; или что неизменное может когда-нибудь не быть; или что одно есть искусство, а нечто иное разум? Ибо хотя и говорится, что искусство есть как бы некий единый свод многих разумных положений, однако мы имеем полное право понимать и называть искусство единым разумом» (De immort. anim. 4, 5). Свободные искусства представляются Августину сводом разумных закономерностей универсума, вечных и неизменных. Они постоянно существуют в душе (хотя и не всегда ясно сознаются человеком), и этим Августин, в частности, обосновывает бессмертие души.

Основу всех «механических» искусств, таких, как живопись, пластика, архитектура, звучащая музыка, также составляет разум (см.: De mus. I 4, 6). Здесь «рациональность» (rationabile) проявляется во всех тех закономерностях, которые лежат в основе красоты, — в равенстве, пропорциональности, ритмичности, соразмерности, стройности и т. п. По мнению Августина, они хуже и менее истинны, чем их идеальные образы, но тем не менее, как сохраняющие следы разума и доставляющие нам удовольствие, обладают своей определенной ценностью. «Так, в этом самом здании, — рассуждает Августин об архитектурном сооружении, — хорошенько всматриваясь в частности, мы не можем не быть неприятно поражены, если видим одну из дверей поставленной сбоку, а другую почти посередине и, однако, не в самой середине. Нет сомнения, в любых сооружениях неодинаковость размеров частей, если она не вынуждена никакой необходимостью, кажется как бы наносящей оскорбление самому взгляду. А какое удовольствие доставляют нам при внимательном рассмотрении и какими восхитительными кажутся нам внутри эти три окна, одно — посередине и два — с боков, сквозь которые на равных промежутках друг от друга льется солнечный свет, — очевидно само собой и не требует многих слов для разъяснения вам. Вот почему сами архитекторы называют это на своем языке ratio, и о частях, расположенных нестройно, говорят, что в них нет ratio. Сказанное имеет широкое применение и распространяется почти на все человеческие искусства и дела» (De ord. II 11, 34)⁹.

Эту же тему Августин развивает и в трактате «Об истинной религии». О наличии равенства, соответствия, пропорциональности членов в том или ином теле чувство человека судит само, опираясь на идеальные эстетические закономерности, хранящиеся в душе. Художники, или творцы «общепринятого искусства», обладают навыками воплощать в материале эти закономерности с большей или меньшей полнотой. Но как раз это-то и не ценилось высоко ни античностью, ни Ав-

густином. Умение правильно судить о законах искусства и красоты значило в поздней античности гораздо больше, чем способность к практической деятельности художника. «Таким образом, оказывается, что общепризнанное искусство (*ars vulgata*) есть не что иное, как сохранение в памяти испробованного и одобренного с присоединением сюда определенных телодвижений и операций. Но если даже ты и не будешь владеть ими, ты сумеешь судить о произведениях, а это гораздо лучше, чем если бы ты и не умел сам сделать художественные вещи» (*De vera relig.* 30, 54)¹⁰. Создаются эти произведения по законам равенства, гармонии, соответствия, единства, т. е. по законам красоты, представление о которых находится в «уме» художника. Именно здесь Августин наиболее осознанно сближает красоту и искусство, усматривая в их основе одни и те же формальные признаки. Но если красота служит только удовольствию, то произведения «механических», или «вульгарных» в терминологии Августина, искусств — также и пользе. Все утилитарное в них преходяще, относится к уровню человеческого существования и не определяет их сущности. Красота же произведений искусства, создаваемая руками искусного художника по предначертаниям его духа, происходит от высшей красоты, отображает ее, напоминает о ней и заставляет зрителя возлюбить ее (*Conf.* X 34, 54). В этом истинное назначение произведений «обыденного» искусства¹¹, но далеко не все они ему соответствуют.

Красота и ее структурные закономерности выступают у Августина основой всех «механических» искусств, что позволяет ему поставить в один ряд все виды музыкального искусства, поэзию, архитектуру и изобразительные искусства. Пожалуй, впервые в истории духовной культуры Августин усмотрел в этих разных искусствах нечто общее — именно их эстетическую сущность — *выражение красоты* и возбуждение на этой основе *чувства удовольствия* у зрителя. Большой недостаток всех этих повсеместно распространенных и общепризнанных искусств (и это также объединяет их) состоит, по мнению христианского платоника, в том, что они все основываются на «подражании» (*imitatio*). Это — их главная специфическая черта (см.: *De mus.* I 4, 6-9), определяющая их невысокое место в универсуме. Изобразительные искусства подражают видимым формам предметов и их идеальной красоте форм¹²; музыка, поэзия, архитектура «подражают» законам единства, равенства, гармонии и т. п. духовным истинам. Но ведь *подражание* истине в общем-то является не чем иным, как созданием своего рода «неистинного» (*falsum*) (*Solil.* II 16, 30). Однако это ложное лежит в основе «механических» искусств и в какой-то мере является истинным. Августину приходится всерьез заняться этой сложной дилеммой и задуматься над проблемой истинного и ложного в искусстве. «Неистинное» в искусстве понимается им в двух смыслах. Во-первых, он усматривает его в самом способе «подражания» (*imitatio*) или «отражения» (*relucentia*) и, во-вторых, — в использовании вымысла в искусстве.

Опираясь на платоновско-неоплатоническую философию, Августин и произведения искусства, и предметы материального мира считает ложными, т. е. не содержащими духовных абсолютных истин, но лишь «отражающими» их. Однако он стремится отграничить эту их «лож-

ность» от преднамеренной «обманчивости». Так, к примеру, один из главных эстетических принципов — *единство* предстает в телах «обманчиво». Но в чем состоит эта обманчивость: в том ли, что в теле имеется единство, или в том, что оно не достигается? Августин рассуждает здесь следующим образом. Если бы тела достигали единства, то «они полностью выражали (*impleo*) бы то, подражанием чему являются. А если бы они вполне выражали его, то были бы совершенно подобны ему, то между той и этой природой не было бы никаких различий. А если бы это было так, то они уже не обманывали бы относительно него (единства. — *В. Б.*), потому что были бы тем же, что и оно», т. е. были бы совершенно тождественны оригиналу. «Обманчивость» тел и произведений искусства, следовательно, состоит в том, что они не содержат того, за что их принимают, или в том, что их принимают за то, чем они не являются. Но ведь предметы сами по себе не стремятся и не могут стремиться к сознательному обману: «То же, что невольно считается иным, чем оно есть, не обманчиво, но только ложно» (*De vera relig.* 33, 61). Следовательно, в основе своей тела не обманывают нас, и если бы мы не принимали их за то, чем они не являются, они не были бы и ложными. «Ложность» материального мира — и здесь Августин отходит от платонизма — во многом обусловлена субъективизмом реципиента, принимающего тело за то, чем оно не является на самом деле. Искусство же использует этот прием сознательно, и в этом его принципиальное отличие от мира природных объектов¹³.

С одной стороны, искусство представляет собой тот вид «ложного», когда нечто, не имеющее онтологического бытия, стремится быть (*esse tendit et non est*). Речь здесь идет прежде всего об изобразительном искусстве и таких зрительных образах, как отражение в зеркале, сны, бред сумасшедшего. «А всякое живописное произведение или любое другое изображение, — вопрошает Августин, — и весь этот род художественных произведений (*orificum*), — разве не стремятся они быть тем, по подобию чего каждое из них сделано?» (*Solil.* II 9, 17). К этому пониманию искусства Августина приводит одна из главных и популярных тенденций эллинистического искусства — стремление к предельному иллюзионизму. Не случайно в этой связи Августин вспоминает знаменитых медных телок Мирона (II 10, 18), которые в период эллинизма с восхищением воспринимались «как живые». Однако уже ранние христиане, как мы видели, самым решительным образом выступили против иллюзионизма в искусстве, усматривая в нем источник идолопоклонства, ибо в народе принимали образы искусства за сами прообразы и поклонялись им¹⁴.

Соответственно и Августин, опираясь уже на раннехристианскую традицию, последовательно развивает мысль о том, что образы искусства не являются самой действительностью (и в этом смысле они ложны), но лишь отображают ее. Более того, именно эта их «ложность» и делает их «истинными» образами искусства. «Истинным трагиком» актер становится лишь потому, что он выступает «ложным» Приамом: «подражал Приаму, но самим Приамом не был». Отсюда вытекает «нечто удивительное», а именно: «...не оттого ли все это (имеется в виду искусство. — *В. Б.*) в одном отношении истинно, от чего в другом от-

ношении ложно, и к истинности его в данном отношении не служит ли то, что в другом отношении оно ложно? Поэтому оно никоим образом не достигнет того, чем желает или должно быть, если избегает быть ложным» (II 10, 18). Актер не является самим Гектором или Андромашой, а живописное изображение лошади — самой лошадью, да и Дедал никогда не летал, хотя в баснях и утверждается обратное, и тем не менее именно это и делает актера «истинным актером», изображение — «истинной живописью», а басню — «истинной басней». Истинное в искусстве не следует смешивать с истинным в действительности или в теории познания, ибо здесь оно должно быть понято по-своему. Таким образом, Августин стремится показать, что образы искусства не тождественны изображаемым явлениям и именно в этой *нетождественности заключена истинность искусства*. В конечном счете «истинное» в искусстве, равное «ложному» в другом отношении, несет в себе особое, но не буквальное знание. Учитель в школе, вспоминая Августин, никогда не настаивал на том, чтобы ученики верили в то, что Дедал летал, но он всегда говорил, что если они басню не выучат, то едва ли будут что-либо знать.

Здесь в поле внимания Августина попадает второй аспект «неистинного» в искусстве — проблема *вымысла*, которая приобрела особую актуальность в период эллинизма и поздней античности. Ведь многовековая художественная практика того времени развивалась в направлении отхода от буквального копирования реальной действительности. Особенно далеко в этом отношении пошли словесные искусства. В огромной литературной продукции Римской империи практически во всех жанрах (от историографии и философии до поэзии и романа) важное место занимали чудеса, фантастические истории, парадоксальные и удивительные события. Расцветает новый жанр литературы — парадоксография, появляется роман — особый вид литературы, сознательно основывающийся на вымысле и получивший широкое распространение во II–III в.¹⁵ Вымысел (*fictum*) становится важным принципом художественного мышления, «фантазия» — важной эстетической категорией, вытесняющей «подражание». Назревает и теоретическое осмысление этого художественного процесса. Еще Плиний Младший (ок. 61 г. — ок. 113 г.) в одном из писем, рассказывая о дружбе мальчика с дельфином, писал: «Я наткнулся на правдивую тему, но очень похожую на выдумку (*fictae*)... Рассказчику можно вполне верить. Хотя... что поэту до достоверности (*quid poetae cum fide*)» (Ep. IX 33, 1)¹⁶.

Флавий Филострат, автор известного «Жизнеописания Аполлония Тианского», противопоставлял «фантасию» «мимесису». В беседе Аполлония с эфиопским гимнософистом Феспесионом заходит речь об изображении богов в Греции и Египте. Отстаивая преимущество греческих антропоморфных изображений, Аполлоний на вопрос Феспесиона о том, на чем же основываются греческие художники, ибо они не могут воспользоваться главным принципом искусства — подражанием, так как нельзя предположить, что они бывали на небе и видели богов, вынужден был ответить следующим образом, указывая на преимущества «фантазии» перед подражанием: «Фантазия совершила это, более мудрый художник, чем мимесис; ибо подражание формирует только то, что оно видит, фантазия же и то, чего она не видит» (Vit. Apol. VI 19).

Здесь уже намечается важная тенденция к отходу от миметического (в узком смысле этого слова) принципа изобразительного искусства¹⁷, которая будет характерна для зрелого христианского художественного мышления и эстетики. Другой Филострат, автор известных «Картин», считал, что «обман» в искусстве «приносит всем удовольствие и меньше всего заслуживает упрека» (Imag. graef. 4).

Таким образом, всем ходом развития позднеантичного художественного мышления и эстетической мысли Августин был ориентирован на принятие вымысла как важного принципа искусства. О том, что искусство доставляет удовольствие, он хорошо знал и по собственному опыту, и от своего античного учителя философии Цицерона, писавшего, что если в истории все направлено на сообщение истины, то в поэзии — на то, «чтобы доставить удовольствие» (De leg. 1, 5), что ритмы в стихах используются «для услаждения слуха» (Orat. 60, 203) и т. п. Эти идеи своих позднеантичных предшественников и имел в виду Августин, рассуждая об искусстве.

Далеко не всякий стремится к обману, когда говорит неправду (qui mentitur), считал Августин, «ибо и мимы, и комедия, и многие поэмы наполнены неправдивым более с целью доставить удовольствие, чем обмануть, да и все почти, кто шутит, говорит неправду» (Solil. II 19, 16). Поэтический вымысел в искусстве воспринимается Августином как нечто вполне закономерное, направленное на возбуждение чувства удовольствия и придающее произведению своеобразную красоту¹⁸.

В целом принцип подражания в искусстве приобретает у Августина широкий диапазон значений. Гиппонский мыслитель как бы подводит итог многовековым античным дискуссиям о *мимесисе*. Подражание воспринимается им отнюдь не как иллюзионистическая копия действительности. Искусство не должно обманывать зрителя, как оно и не в состоянии подменять собой действительность. Подражание в искусстве не может быть механическим: оно всегда соединено с разумом и осуществляется по его законам. Вымысел является неотъемлемой частью такого подражания. Поэты для Августина — профессиональные обманщики (Contr. Faust. XX 9). Под «действительностью» он имеет в виду, как правило, не чувственно воспринимаемый мир, но *духовную реальность, абсолютные истины духа*, которые для художника предстают в виде законов *единства, порядка, равенства, гармонии, пропорции, оппозиции, размеренности, ритма* и т. п. принципов. Даже в изобразительных искусствах эти закономерности выдвигаются Августином на первое место. Идеальные законы красоты находят свое отражение (relucencia), хотя и достаточно тусклое, в искусстве.

Сущность искусства, его главное содержание Августин усматривал в выражении абсолютных истин духа (прежде всего абсолютной красоты) путем *подражания им самой структурой произведения искусства* или системой изобразительно-выразительных средств и приемов. А главную задачу всех искусств, как свободных, так и механических, он видел в *возведении ума человеческого к высшим истинам*. Свободные искусства осуществляют этот процесс на более высоком в глазах раннего Августина дискурсивном уровне. Они ведут человека к философии, которая и занимается сознательным поиском истины (De ord. II 5, 14). «Меха-

нические», или «популярные», искусства возводят ум к духовным истинам посредством удовольствия, возникающего на основе подражания и уподобления. Усмотрение красоты, единства, подобия, гармонии, ритма и других доставляющих удовольствие закономерностей в произведении искусства дает нам толчок к созерцанию их идеальных оснований, ибо, «обратившись от произведений искусства к закону искусств, мы будем умом постигать тот вид (*species*), по сравнению с которым предстанет безобразным то, что прекрасно по милости [Божией]» (*De vera relig.* 52, 101). В последние десятилетия своей жизни Августин занял позицию более жесткого религиозного функционализма в отношении искусств, причисляя многие из них, как мы увидим ниже, к «излишества» человеческой деятельности. Однако, прежде чем перейти к рассмотрению собственно христианских тенденций в августиновской теории искусств, остановимся несколько подробнее на его отношении к отдельным видам искусства, отразившем общую ситуацию в раннехристианской культуре.

С юных лет Августин полюбил *зрелищные искусства*, а в более зрелом возрасте, отринув их и осудив, он пытался трезво разобраться в их сущности и значении для человека. Прежде всего он неоднократно подчеркивал «неистинность» происходящего на сцене, выдвигал *игру* в качестве основы зрелищного искусства. Хорошая игра актеров вызывала у юного африканского провинциала бурю чувств — от безграничной радости до глубокой печали и слез сострадания. Именно это эмоциональное воздействие театра на зрителя впоследствии было осуждено гиппонским епископом как неразумное и даже вредное. Чувства, возникающие у зрителя, представлялись ему неистинными, как имеющие своим источником не истинное событие, а игру актеров.

Более того, изображение трагических событий на сцене вызывает у зрителя печаль, доставляющую ему наслаждение, в чем теоретик христианства видит совершенное безумие. «Меня увлекали театральные зрелища, — писал он в «Исповеди», — они были полны изображениями моих несчастий и разжигали огонь моих страстей. Почему человек хочет печалиться при виде горестных и трагических событий, испытать которые он сам отнюдь не желает? И тем не менее он, как зритель, желает испытать печаль, и сама эта печаль для него наслаждение. Удивительное безумие! Человек тем больше волнуется в театре, чем меньше он сам застрахован от подобных переживаний, но, когда он мучится сам за себя, это называется обычно страданием; когда мучится вместе с другими — состраданием. Но как можно сострадать вымыслам на сцене? Слушателя ведь не зовут на помощь; его приглашают только печалиться, и он тем благосклоннее к автору этих вымыслов, чем больше печалится. И если старинные или вымышленные бедствия представлены так, что зритель не испытывает печали, то он уходит, зевая и бранясь; если же его заставили печалиться, то он сидит, поглощенный зрелищем, и радуется» (*Conf.* III 2, 2). Августин знает все это на основе собственного эмоционального опыта, о котором он вспоминает с раскаянием и сожалением: «...тогда в театре я радовался вместе с влюбленными, когда они наслаждались в позоре, хотя все это было только вымыслом и театральной игрой. Когда же они теряли друг друга, я огорчался вместе с ними, как бы

сострада им, и в обоих случаях наслаждался, однако. <...> Но я тогда, несчастный, любил печалиться и искал поводов для печали: игра актера, изображавшего на подмостках чужое, вымышленное горе, больше нравилась и сильнее меня захватывала, если вызывала слезы» (III 2, 3-4).

Мы видим, что юный Августин, как и большая часть древней зрительской аудитории, воспринимал театральное искусство с живой непосредственностью и повышенной эмоциональностью. Осмысляя в «Исповеди» свои театральные впечатления, он видит существенное различие в восприятии реального трагического события и того, что разыгрывается на театральной сцене. Печаль и слезы, вызванные игрой актеров, доставляют зрителю радость и наслаждение, т. е. то, чего никогда не бывает в реальной трагической ситуации и что поэтому представляется теоретиком христианству малопонятным. Августин стремится осмыслить этот странный феномен восприятия, но он никак не укладывается в узкие рамки логического понимания. Почему слезы и печаль, вызванные страданиями актеров на сцене, доставляют нам радость? Ведь никто же не стремится сам испытать страдания, но сострадать несчастным ближнего готов фактически любой. Не само ли сострадание приятно? Отчасти это так, но нормальный человек не может испытывать радость, видя горе другого. В чем же сущность и значение наслаждения театральным зрелищем? Ответить удовлетворительно на этот вопрос Августину не удастся; он как будто не знает теории *катарсиса* Аристотеля и относит театр к предметам, вредным для человеческой души, возбуждающим ненужные и беспричинные страсти.

Вообще к искусству Августин долгое время подходил с позиций строгого римского практицизма, помноженного на христианский ригоризм ранней патристики. Хорошо сознавая подражательный, игровой, «неистинный» характер искусства, он никак не мог признать его ценности. Позиция осознанного рационализма, на которой стоял гиппонский мыслитель, неизменно ориентировала его на признание только умопостигаемых истин и того, что непосредственно ведет к их познанию. Все остальное в тварном мире не представляло для него реальной ценности. Установив принципиальную «неистинность» искусства, Августин может частично оправдать его лишь тем, что эта сознательная «неистинность» *указывает* на нечто истинное. Так, искусство фокусника состоит в ловком обмане, о котором зрители знают заведомо, но стремятся понять, как же он осуществляется? Это стремление зрителей к истине и представляется Августину главной целью искусства иллюзиониста. Зрители внимательно следят за его действиями, сознавая, что он «занимается не чем иным, как обманом; и если поддаются этому обману, то потому, что сами не могут [сделать этого], что забавляются искусством того, кто их обманывает. Ведь если бы сам фокусник не знал, как обмануть зрителя, или если бы другие считали, что он не знает этого, то обманщику никто и не рукоплескал бы. И если кто-либо из толпы уличит его, то считает себя заслуживающим большей похвалы, чем он, и не за что иное, как за то, что не дал себя обмануть. А если уличат его многие, то не его уже хвалят, а смеются над остальными, которые не смогли разгадать его фокусов. Итак, победа достанется знанию, искусству и постижению истины» (De vera relig. 49, 94).

Так же и искусство *комедии* забавляет и смешит нас до тех пор, «пока мы знаем, подражание какой истине в нем осмеивается». Однако нередко сама истина забывается, «ложные призраки» искусства заслоняют ее, выдавая себя за истину и превращаясь в крепкие путы для человеческого разума, стремящегося к истине (49, 95). Нет спасения тогда душе человеческой, ибо увлекается она идолами искусства «в поток кипящей смолы, в свирепый водоворот черных страстей» (Conf. III 2, 3). В «Исповеди» Августин красочно описывает, как цирковые игры, а затем и гладиаторские бои увлекли в этот водоворот его друга и ученика, будущего епископа Тагасты Алипия. Вначале Алипий с неприязнью и отвращением относился к зрелищам амфитеатра. Но однажды римские друзья силой повели его туда. Алипий решил не смотреть зрелище и крепко сомкнул глаза. «При каком-то случае боя, потрясенный неистовым воплем всего народа и побежденный любопытством, он открыл глаза, готовый как будто пренебречь любым зрелищем, какое бы ему ни представилось. И душа его была поражена раной более тяжелой, чем тело гладиатора, на которого он захотел посмотреть; он упал несчастливее, чем тот, чье падение вызвало крик, ворвавшийся в его уши и заставивший открыть глаза: теперь можно было поразить и низвергнуть эту душу, скорее дерзкую, чем сильную, и тем более немощную, что она полагалась на себя там, где должна была положиться на Тебя. Как только увидел он эту кровь, он упился свирепостью; он не отвернулся, а глядел не отводя глаз; он неистовствовал, не замечая того; наслаждался преступной борьбой, пьянел кровавым восторгом. Он был уже не тем человеком, который пришел, а одним из толпы, к которой пришел, настоящим товарищем тех, кто его привел. Чего больше? Он смотрел, кричал, горел и унес с собой безумное желание, гнавшее его обратно. Теперь он не только ходил с теми, кто первоначально увлек его за собой: он опережал их и влек за собой других» (VI 8, 13)¹⁹.

Антигуманность и жестокость амфитеатра, подчеркнутая откровенность и грубость позднеантичных комических и мимических представлений, как и повальное увлечение зрелищами в последние века империи, заставляли уже первых христианских апологетов, как мы видели, выступить с резкой критикой подобных искусств²⁰. Августин только продолжил традицию ранних греческих и латинских отцов Церкви, выявляя отдельные специфические закономерности зрелишных искусств при общем негативном (особенно в поздний период) отношении к ним.

Больше всего возмущают его человеконенавистнические, животные страсти, разгорающиеся у зрителей жестоких зрелищ. «Люди, увлекающиеся зрелищами, — вторит Августин апологетам²¹, — становятся похожи на демонов: своими криками они стравливают людей; пусть, злобно состязаясь, убивают друг друга. Если бойцы, желая угодить обезумевшему народу, все-таки не задевают друг друга и люди заподозревают их в сговоре, то они преисполняются к ним ненависти, гонят их, кричат, чтобы их избили палками, как обманщиков, и заставляют совершить эту несправедливость даже судью, наказывающего за несправедливости. Если же толпа видит, что те охвачены страшной взаимной ненавистью — будь то так называемые синты, актеры, певцы, возницы или охотники... — если она почувствует, что они обезумели в лютой

вражде, она восхищается ими, любит их, поощряет стравленных и, поощряя, стравливает. Зрители болеют один за одного, другой за другого, неистовствуя сами против себя же, они безумны больше тех, чье безумие вызывают, и на кого, обезумев, хотят смотреть. Может ли душа, питая себя враждой и соревнованием, остаться здоровой и мирной? Какова пища, таково и здоровье» (De cat. rud. 22, 9-10).

Борьба за душевное здоровье, духовный покой и нравственную чистоту человека представлялась крупнейшим мыслителям поздней античности самой главной и актуальнейшей задачей. Душа и тело жителей града Божия должны сиять незапятнанной чистотой, а этому мало способствовали зрелищные искусства позднего Рима. Даже многие культовые действия, посвященные тем или иным богам, обставленные в Риме безнравственными, с точки зрения христиан, театрализованными представлениями эротического содержания. Рассказывая о «бесстыдных» сценах в культе Целесты, Августин приходит к выводу, что эротические представления, особенно освященные божественным авторитетом, отвечали подавленным сексуальным потребностям людей. В этом он усматривал причину «нездорового» интереса к эротическим представлениям вообще. Вот одно из его описаний реакции зрителей на подобные действия: «Некоторые, более стыдливые, отводили взгляд от непристойных движений актеров и изучали искусство бесстыдства украдкой. Стыдясь людей, они не осмеливались прямо смотреть на бесстыдные жесты [актеров]; но тем не менее не решались и осуждать чистым сердцем культ той, которую почитали. В храме открыто преподавалось то, что дома готовилось, по крайней мере, тайно; чувство стыдливости смертных, если такое существует, было приведено в крайнее недоумение тем, что людям не было дано свободно совершать бесстыдные [дела] человеческие, которым они даже с благоговением учились у богов» (De civ. Dei II 26).

В своем порицании театра за его безнравственность Августин, как и ранние апологеты, следует не столько даже христианской традиции, сколько общим положениям римских моралистов, уходящим своими корнями в глубокую древность. В «Граде Божием» он неоднократно с похвалой цитирует резкие высказывания в адрес театра и актеров Сципиона Африканского по Цицероновскому трактату «О государстве». Если древние греки с почетом и уважением относились к актерам и назначали их на высокие государственные должности, то римляне с древности занимали иную позицию. По словам Сципиона, «так как они считали сценическое искусство и театр вообще позорящим человека, то они постановили, чтобы такие люди не только были лишены почета, подобающего другим гражданам, но даже подлежали исключению из трибы на основании порицания цензора» (Cic. Rep. IV 10). Августин со своей стороны добавляет: «Благоразумие замечательное и [вполне заслуживающее] быть причисленным к римским достоинствам» (De civ. Dei II 13). В наше же время, с сожалением констатирует он, хотя актеры и не пользуются уважением, но театральные представления идут с большим успехом. Где же логика и ваш трезвый разум, римляне — вопрошает он. Вы лишаете всякой чести актеров, а в честь богов совершаете непристойные театральные представления. Да и на каком основа-

нии презирать актера, разыгрывающего «театральную мерзость», если бог, чьим именем она творится, всячески почитается? Единственно правильное решение здесь может быть выведено на основе силлогизма: «Греки заявляют: «Если почитают таких богов, то следует уважать и таких людей». Римляне дают вторую посылку: «Но людей подобного рода уважать не следует». Христиане заключают: «Следовательно, не должно почитать и богов такого рода»» (II 13). Неприязнь Августина к театральным искусствам основывается в первую очередь на его новой нравственно-религиозной установке. Отрицая религию и «безнравственность» античного мира, он вынужден был негативно оценить и зрелищные искусства, тесно связанные с языческими культами, что не помешало ему, однако, сделать интересные наблюдения и в этой области.

Ненамного выше, чем зрелищные искусства, оценивал Августин *живопись и скульптуру*. Они также лишь слабо отражают истину, или реальность, на основе большего или меньшего подобия ей и поэтому — «ложны». Лежащие в их основании формальные закономерности типа равенства, единства, подобия, гармонии, пропорции и т. п. значительно «истиннее» конкретных изображений. Считая божественного Творца идеалом художника, Августин, как и вся патристическая эстетика, ценил природные объекты значительно выше произведений земного живописца или ваятеля (ср.: *De vera relig.* 2, 2). Использование же античным миром изображений в культовых целях, превращение их в идолы никак не способствовало высокой оценке их со стороны христианских идеологов. Августин следует здесь уже сложившейся христианской традиции отрицания изобразительных искусств, как одной из главных причин идолопоклонства (*De civ. Dei* VIII 23, 24). Изобразительные искусства он считал неотъемлемой частью античной языческой культуры, что определило и его в целом негативное отношение к христианским религиозным изображениям (*Serm.* 197, 1)²², которые были ему еще плохо известны, так как в этот период наибольшее распространение они имели в Риме²³ и почти не проникали в Северную Африку, где ему пришлось нести пасторское служение. Возможно, что в последние годы жизни отношение Августина к христианскому изобразительному искусству изменилось, как предполагает К. Свобода на основе одного августиновского высказывания 425 г. (*Serm.* 316, 5)²⁴.

Относительно *словесных искусств и музыки* у Августина заметны постоянные колебания. Что-то он принимает в них, многое — отрицает. Можно заметить определенную эволюцию в его отношении как к искусству слова, так и к исполняемой музыке. В общем она сводится к следующему. По мере углубления гиппонского мыслителя в сущность христианства в его глазах «свободные искусства», столь почитаемые философствующей и интеллигентствующей античностью, все более обесцениваются, зато повышаются роль и значение «искусств механических», но уже не античных, а новых, христианских, поставленных на службу Церкви и новому культу. Эволюция вполне закономерная и исторически обоснованная. Церковь, претендовавшая на роль единственного духовного наставника человечества, став важным звеном в государственной системе, стремилась максимально использовать в своих целях весь арсенал средств воздействия на внутренний мир челове-

ка. Ясно, что «служебные искусства» легче было повернуть и направить в нужную сторону, чем «свободные», и Августин достаточно быстро понял это, конечно, не без влияния предшествующей патристической традиции.

Августин хорошо знал античную поэзию как в ее формальных основаниях (вспомним его II-V книги трактата «О музыке», полностью посвященные ритмометрической стороне поэзии), так и ее содержательную сторону. Поэтический вымысел (*poeticum figmentum*) выступал у него основой истинности поэзии как вида искусства²⁵, что отнюдь не означало полного отсутствия элементов реального в ней. Отдельные моменты гомеровского эпоса Августин склонен принимать за достоверные сведения (см.: *De quant. anim.* 26, 50). Кроме того, сами образы поэзии выражают и олицетворяют определенные истины (см.: *Contr. asad.* III 6, 13). Вымыслы поэтов Августин считал более полезными, чем «истины» заблуждающихся манихеев. «Насколько басни грамматиков и поэтов лучше, чем эти западни. Поэма в стихах о летящей Медее принесет, конечно, больше пользы, чем рассказ о пяти элементах, по-разному раскрашенных в виду пяти «пещер мрака», которые вообще не существуют... Стихи и поэмы я отношу к настоящей пище. Если я декламировал стихи о летящей Медее, то я никого не уверял в истинности самого события» (*Conf.* III 6, 11).

Однако уже на раннем этапе Августину представляется недостаточной образность поэзии сама по себе. Как начинающий идеолог христианства, он требует от искусства прямого назидания и морализаторского тона. Отправляя своего друга и ученика Лиценция дописывать поэму о трагической любви Тисбы и Пирама, он рекомендует ему дать после трагической гибели героев назидательный конец: «Обрушья с проклятием на это мерзкое вожделение и ядовитое пламя, из-за которых случаются подобные несчастья; затем обратиться весь в похвалу любви чистой и непорочной, которой души, обогашенные науками и добродетелью, прекрасным образом соединяются с разумом посредством философии, и не только избегают смерти, но и поистине наслаждаются блаженнейшей жизнью» (*De ord.* I 8, 24). Уже здесь у Августина намечается тенденция к управлению художественным творчеством, ставшая впоследствии неотъемлемой частью христианской церковной политики в области искусства.

Августин ранних трактатов достаточно высоко ценил поэзию, полагая, что в ней одинаково значимы и содержательная и звуковая стороны. Поэзия активно воздействует на души людей, изгоняя своим обаянием страх смерти и уничтожая душевное оцепенение и холод (*Solil.* II 14, 26).

Сами стихи являют собой вид динамической, существующей во времени красоты. Последняя отражает красоту искусства стихосложения, которое существует вне времени и не зависит от него. И хотя даже двух слогов нельзя выговорить одновременно и все они один за другим исчезают при произнесении следующего, «само искусство творить стихи не настолько подчинено времени, чтобы красота его уменьшалась последовательностью мор; напротив, оно сразу имеет все, из чего составляется стих, тогда как стих не сразу имеет все, но последующим [в нем] устраняется предыдущее; прекрасен же он по той причине, что выявля-

ет последние следы той красоты, которую постоянно и неизменно сохраняет само искусство» (De vera relig. 22, 42).

В зрелом возрасте Августин будет порицать античную поэзию как раз за вымыслы и ложные красоты, за то, что она отвлекает души людей от истины, от подлинных знаний (Conf. I 13, 22).

Невысоко ценил ранний Августин и *красноречие*, преподаванием которого он в юности зарабатывал на хлеб. Красноречие, по его глубокому убеждению, обычно служит для прикрытия лжи и затуманивания истины. Писатели же божественных текстов употребляли низкий и простой слог, чтобы истина говорила сама за себя без всяких словесных выкрутасов (XII 27, 37).

С углублением Августина в христианское миропонимание его отношение к отдельным видам искусств, к их роли и значению существенно меняется. На место античному пафосу свободных от всякого утилитаризма занятий науками и философией очень скоро приходит глубоко осознанный практицизм, правда, уже не римского, а христианского толка. Высший идеал продолжает оставаться сугубо духовным и надутилитарным, но все земное понимается теперь как путь к этому идеалу, причем позитивно оценивается только то, что способствует продвижению по этому пути. Греческий духовный аристократизм и римский, так сказать, государственно-бытовой практицизм превращаются в христианстве на основе библейского религиозного практицизма в некий духовный утилитаризм, ставший основой всей средневековой культуры. О новом христианском отношении к наукам и искусствам Августин подробно пишет в «De doctrina christiana» (II 25, 38-39; 58). Эти рассуждения стали нормой для средневековой теории и практики, поэтому имеет смысл остановиться на них подробнее.

Весь род произведений живописи, ваяния и других изобразительных искусств, несмотря на то что в них сразу видно, чему они подобны и что ими выражается, «должен быть зачислен в разряд излишних человеческих изобретений за исключением тех [случаев], когда имеет особое значение, по какой причине, где, когда и по чьей инициативе они появились». Эта мысль Августина представляет особый интерес. Вполне вероятно, что он делает исключение для христианских религиозных изображений, хотя и не указывает на них прямо, ибо сомнения его относительно этих изображений еще очень велики. Если это предположение верно, то оно лишь подкрепляет указанную выше гипотезу К. Свободы.

К «совершенно бесполезным» изобретениям человеческого разума относит теперь Августин «тысячи пустых басен и вымыслов, ложью которых [издавна] услаждаются люди». И вообще, скептически резюмирует он, «ни одна из вещей человеческих, изобретенных самими людьми, не ценится более тех, которые исполнены лжи и обмана» (II 25, 39). Здесь следует указать, что Августин этого периода различал три типа наук и искусств по их происхождению: одни даны от Бога, другие сохранились от прежних времен и третьи — изобретены самими людьми (II 25, 41). Эти последние и считаются им теперь наиболее удаленными от истины. Былые восторги в адрес «свободных искусств», изобретенных разумом и столь необходимых на пути к истине, заметно поугасли в душе умудренного новым опытом африканского епископа.

Полезными и необходимыми в обществе из человеческих «изобретений» Августин считает теперь прикладные искусства, причастные к изготовлению различных типов одежды как для женщин, так и для мужчин, для людей разного звания и положения, а также чеканку монет и вообще «бесчисленные виды знаков, без которых человеческое общество или вовсе не могло бы существовать, или было бы менее совершенным» (II 25, 39). Утилитаризм Августина, таким образом, отнюдь не примитивен. Он признает полезными и нужными все науки и искусства, имеющие *знаковую природу*, а к таковым относит почти все достижения человеческой культуры. Его утилитаризм имеет ярко выраженную *семиотическую* окраску, на чем мы еще остановимся специально. Если в кассициакский период он рассматривал все науки и искусства в их данности, то теперь они интересуют его лишь с точки зрения их знаковой функции, т. е. как указания на духовные реальности более высокого уровня.

Из установлений человеческих, пишет Августин, нужно признавать и изучать все, что полезно в жизни. Достойны бескомпромиссного порицания только искусства, связывающие человека с бесами, типа всяких волхвований, гаданий и т. п., а также искусства «излишние», т. е. бесполезные. Особо важными считает он искусства, «которыми люди соединяются с людьми»; среди них на первом месте стоит письменность. Полезно для нас все то, резюмирует Августин, что ведет «к достижению высших предметов, чему все это (искусства и науки. — В. Б.) и должно служить».

Из наук, «не самим человеком изобретенных», Августин высоко ценит *историю*, но не всякую, а только способствующую правильному пониманию священных книг. Вне отношения к Церкви она представляется ему «детской наукой». Знание хронологии Олимпиад и имен консулов позволяет, к примеру, точнее определить историю жизни Иисуса Христа, как и последовательность других библейских событий. Августин постоянно призывает сопоставлять хронологию библейских и греко-римских исторических событий (II 28, 42). Амвросий Медиоланский, подчеркивал он, полемизируя с теми, кто склонен был считать учение Христа заимствованным у Платона, опирался на историю. С ее помощью он показал, что не христиане учились у Платона, но он сам, посещая Египет, учился там еврейской мудрости у Иеремии (II 28, 43).

Кроме собственно истории (т. е. описания минувших событий) Августин говорит еще и о «естественной истории», изучающей различные страны, повадки животных, свойства деревьев, трав, камней и т. п. Знание всех этих вещей способствует правильному пониманию иносказательных мест в Писании и, следовательно, полезно. Из этих же соображений не нужно пренебрегать и астрономическими сведениями, которые позволяют правильно исчислять время. Однако не следует и чрезмерно увлекаться астрономией и выводить из нее то, чего в ней не содержится (Августин имеет здесь в виду составление астрологических гороскопов и т. п.) (II 28, 45-46). Знание других наук и ремесел (медицины, земледелия, строительного или гончарного искусства, искусства управления государством) также полезно христианину, и не столько для личной пользы, сколько для уразумения иносказательного смысла тех мест Писания, где эти искусства упоминаются.

Для понимания трудных разделов библейских текстов полезны также и науки «умственные», и прежде всего диалектика и арифметика. В диалектике, однако, не следует увлекаться софизмами, ибо они могут ввести в заблуждение даже людей, изощренных в этой науке. К софистике Августин относит не только те случаи, когда на основе верных посылок делаются ложные, но правдоподобные выводы, но и те речи, красота и изысканность которых не соответствуют их предмету (II 28, 48). Правильному соединению мыслей (т. е. логике) можно научиться в мирских школах, но содержание этих мыслей, их истина может быть почерпнута только из Св. Писания (II 28, 49).

Все более частые ссылки на библейский авторитет не мешают, однако, Августину и в этот период делать интересные наблюдения в сфере «свободных искусств». Правда, если в «De musica» он был уверен, что диалектика, как и остальные науки, изобретена разумом, то в трактате «О христианской науке» он уже считает, что «истина соединения [мыслей] не изобретена людьми; но только была подмечена и воспринята ими для того, чтобы с ее помощью можно было учить и учиться; сама же она заложена в вечной идее вещей и установлена Богом» (II 28, 50), т. е. законы логического мышления, по мысли Августина, отражают объективные закономерности природного бытия. Логика (диалектика), так же как история или «естественная история», содержит в себе объективную истину и передает ее людям. Однако и с помощью логики можно делать ложные с точки зрения содержания заключения. Поэтому следует отличать правила соединения мыслей от истинности самих мыслей, ибо это различные вещи. Истинное с точки зрения логики суждение может быть ложным по содержанию (II 28, 51-52).

Так же истинны сами по себе и законы красноречия, хотя и красноречие чаще используется для убеждения людей в чем-то ложном. Поэтому предосудительно не само красноречие, но злоупотребление им (II 28, 54). Красноречие — наука владения словом, и обращено оно больше к сердцу, в то время как диалектика воздействует на способность мышления. Но не следует думать, что, овладев красноречием и логикой, ты уже овладеваешь и самой истиной. Правила риторики и диалектики направлены на то, чтобы помочь человеку постигнуть истину. Сами же они достаточно трудны и сложны, поэтому часто бывает так, что люди скорее постигают сами предметы, чем правила, предназначенные для их постижения. Вообще говоря, резюмирует Августин, риторика и диалектика чаще доставляют нам удовольствие игрой слов и мыслей, образностью выражений, неожиданными поворотами мысли и т. п. вещами, чем ведут к истине. В их пользу, пожалуй, можно сказать еще и то, что они тренируют и обостряют ум, если, конечно, не делают его лицемерным и зловредным (II 28, 55). Объективные законы составляют и содержание науки о числах (56). Знания всех этих наук важны только в том случае, если они направлены на постижение верховного Творца. Того же, кто тщеславно кичится своими знаниями, но не направляет их к этой цели, если и можно назвать ученым человеком, то уж никак не мудрецом (II 28, 57). Развивая дальше филолого-философский подход к библейским текстам, сложившийся еще у александрийских аллегористов, Августин тесно связывает с ним знание почти всех свободных искусств²⁶.

Подводя в трактате «О христианской науке» итог своим рассуждениям об искусствах и науках, Августин заключает, что не следует заниматься теми из них, которые как-либо связаны с языческими культами или служат только для одного удовольствия. Сама жизнь человека в обществе с необходимостью требует знание законов, ее регулирующих. Все остальные «языческие» дисциплины бесполезны христианину за исключением истории, диалектики и арифметики, а также некоторых других, полезных для тела. Да и в изучении и применении этих искусств следует всегда держаться правила: ничего чрезмерного! (*nequid nimis*) (II 39, 58).

В свете нового, уже чисто христианского отношения к наукам и искусствам Августин пересматривает в зрелом возрасте и многие свои юношеские суждения о них, закладывая тем самым *основы средневековой теории искусства*. Особо показательно в этом плане новое отношение Августина к *исполняемой музыке* (т. е. к искусству музыки в собственном смысле слова, а не к научной дисциплине) и к *искусству слова*.

Последнее интересует Августина в двух главных аспектах. Во-первых, с точки зрения знаково-символической функции слова и словесного образа; прежде всего в связи с библейскими текстами, на основе чего вырастает целая знаково-символическая теория. Во-вторых, в плане нового осмысления красноречия. Будучи профессиональным ритором, но отказавшись перед принятием христианства от своего мирского занятия, Августин-епископ, однако, очень скоро понял, что его «языческая» специальность при умелом использовании может пригодиться ему и на новом посту.

Значение красноречия для христианства Августин смог оценить, слушая проповеди св. Амвросия Медиоланского. Незадолго до этого, порицая Фавста-манихея, Августин считал, что красноречие не является залогом истины. Оно — сосуд, в котором одинаково хорошо чувствуют себя и истина и ложь, но чаще его используют для прикрытия лжи (Conf. V 6, 10). Слушая же речи Амвросия, он вдруг понял, что умело направленная и хорошо организованная речь сама собой заставляет принять и содержащуюся в ней истину, т. е. способствует ее активному усвоению. «Хотя я и не старался изучить то, о чем он говорил, — писал Августин в «Исповеди», — а хотел только послушать, как он говорит (эта пустая забота о словах осталась у меня и тогда, когда я отчаялся, что человеку может быть открыта дорога к Тебе), но в душу мою разом со словами, которые я принимал радушно, входили и мысли, к которым я был равнодушен. Я не мог отделить одни от других. И когда я открывал сердце свое тому, что было сказано красно, то тут же входило в него и то, что было сказано истинного, — входило, правда, постепенно» (V 14, 24). Еще больше в необходимости и пользе красноречия для христианства Августин убедился, заняв епископскую кафедру. Публичное преподавание основ христианского учения очень скоро потребовало от него использования его риторских навыков в новых целях. Августин становится одним из первых в патристике теоретиков ораторского искусства, закладывая основы христианской риторики. Соответственно меняется и его отношение к риторской эстетике. В своих суждениях он опирается на весь огромный опыт античной риторики, и

прежде всего на теорию и богатую ораторскую практику кумира его юности Цицерона. Для нас здесь важно, *что* из античного наследия *и как* стремился приспособить к задачам новой культуры один из первых теоретиков христианского красноречия.

Ораторское искусство представляется позднему Августину почти необходимым инструментом христианского учителя (=проповедника). Без умения преподнести истину его педагогические цели вряд ли могут быть достигнуты. Проблемам красноречия и педагогики Августин посвящает четвертую книгу большого труда «О христианской науке» и многие страницы в трактате «Об обучении оглашаемых».

В «De doctrina christiana» он обращается к ораторскому искусству, когда речь заходит об умении донести до слушателей библейские истины. Вообще говоря, рассуждает теперь Августин, правила риторики нужны и полезны, «ибо если с помощью искусства риторики можно убеждать людей и в истинном, и в ложном, то кто отважится утверждать, что истина в руках ее защитников должна оставаться безоружной против лжи?» (De doct. chr. IV 2, 3). Просто неразумно оставлять такое сильное оружие в руках защитников лжи, чтобы они с его помощью вводили в заблуждение массы неискушенных людей, в то время как поборник истины не имел бы ничего, чтобы защитить ее. Конечно же, столь сильное оружие должно быть поставлено на защиту истины.

Изучать риторику надо с самого раннего возраста. Человеку зрелых лет уже не стоит тратить на это силы и время. Учиться красноречию лучше не по риторикам, запоминая те или иные правила, но — практически, читая и слушая ораторов. Библейская и особенно церковная литература богата образцами красноречия. Читая вслух, переписывая их под диктовку, можно и самому очень скоро научиться говорить подобным образом. Изучая содержание этой литературы, человек незаметно проникается и ее слогом, ее способом выражения (IV 3, 4). Правила красноречия сложны и трудны для усвоения, нужен особый талант, чтобы легко и свободно применять их на практике. Ведь ни один оратор не способен красноречиво говорить и одновременно думать о тех правилах и приемах, которые необходимо в данный момент применять. В противном случае ему «следует остерегаться, чтобы не исчезло из души то, о чем надо говорить, пока он будет размышлять над тем, как бы ему [все] сказать по науке. И тем не менее в речах и словах красноречивых людей оказываются выполненными [все] правила красноречия, о которых они не думали — ни когда собирались говорить, ни когда уже говорили красноречиво, независимо от того, учились ли они им или никогда не прикасались к ним. Выполняются [эти правила], разумеется, только теми, которые суть [настоящие] ораторы, а не теми, кто ставит своей целью быть красноречивым» (IV 3, 4).

На примере ораторского искусства Августин поднимает здесь две важнейшие эстетические проблемы. Во-первых, он утверждает, что талант в искусстве имеет большее значение, чем знание теории²⁷. Ему лично, утверждает он, были известны многие мужи, совершенно не знавшие правил риторики, но говорившие красноречивее тех, кто долго изучал эту дисциплину. Во-вторых, Августин по-новому ставит вопрос эстетического воспитания. Учиться красноречию надо не теоретически,

штудируя риторику, но практически — читая и слушая ораторов. Ведь и грамматику детям не пришлось бы изучать, если бы они воспитывались в среде, где говорили бы на совершенно правильном языке. Естественный навык вполне может заменить науку (IV 5). Поздний Августин, в отличие от многих античных авторов, считает более эффективным не теоретическое обучение искусствам, но практическое — путем эмоционально-интуитивного восприятия высоких образцов искусства и подражания им, ибо художник (оратор) в своей непосредственной деятельности больше руководствуется интуицией, внутренним опытом, чем теоретическими правилами. Он творит интуитивно, однако в соответствии с правилами, ибо они составлены на основе изучения самой художественной практики, конкретных произведений ораторского искусства.

Христианский учитель, по мнению Августина (а он продолжает здесь лучшие традиции античности), должен, с одной стороны, учить добру, а с другой — отвращать своих учеников от злых дел. Способ преподавания добра зависит от конкретной аудитории. Августин делает новый шаг по сравнению с античностью. Он призывает учителя ориентироваться в своей деятельности на конкретных учеников. Если слушателей необходимо чему-то научить, то лучше всего применить повествовательный тип речи, прибегая в неясных местах к прямым доказательствам. Если же нужно взволновать, растрогать учеников, чтобы они не ослабели в тех знаниях истины, которые у них уже есть, то следует использовать проникновенный тип речи, в котором уместны мольба, обличения, побуждения, запреты и другие способы активного возбуждения душ (IV 6).

Настоящий учитель должен быть, по мнению Августина, прежде всего мудрым, а затем уж и красноречивым. Полезнее проповедник мудрый, но безыскусный в речи, чем красноречивый, но незнающий истины. Искусная речь нравится слушателям и заставляет их верить всему, о чем в ней говорится. Поэтому, отмечает бл. Аврелий, еще великие учителя красноречия (имеется в виду Цицерон) признавали, что если мудрость без красноречия несет мало пользы государству, то красноречие без мудрости часто причиняет большой вред и никогда не приносит пользы. Мудрость же христианскому учителю дает изучение Св. Писания (IV 5, 7).

Библейские тексты лучше всего заучивать наизусть, стремясь *понять* то, о чем в них говорится. Тогда, даже если учитель и не обладает достаточным красноречием, он может восполнить его недостаток цитатами из Писания, приведенными к месту (IV 5, 8). Именно этот прием повсеместно использовали авторы бесчисленных христианских гомилий, как на Востоке, так и на Западе, хотя среди них встречались и люди с действительно высоким ораторским даром.

Идеал учителя состоит в том, чтобы говорить мудро и красноречиво. Мудрость спасительна для человека, а красноречие приятно. Для исцеления мы часто употребляем полезные, но горькие лекарства. «А что может быть лучше целительной сладости или сладостной целительности? Ведь здесь чем сильнее влечет сладость, тем легче происходит исцеление». У нас есть много церковных писателей, которые писали и

мудро и красноречиво, да не хватает времени, сетует Августин, перечитывать их писания (IV 5, 8).

В противоположность своему юношескому неприятию библейских текстов из-за их безыскусного стиля Августин усматривает теперь и в них особое красноречие. Как различным возрастным группам присущи свои типы красноречия²⁸, так и тексты Писания обладают своим особым красноречием, в котором твердость и основательность занимают видное место (IV 9). Однако составители библейских книг не чурались и обычных для греко-римского мира приемов красноречия, хотя и не выставляли их напоказ, а применяли скромно и уместно. Приемы красноречия в Писании органично вытекают из самого предмета, о котором идет речь (IV 10); форма следует за содержанием. Августин приводит целый ряд новозаветных текстов, прежде всего Павловы послания, и разбирает имеющиеся в них риторские фигуры (IV 11-20). Таким образом, он предпринимает первую в истории культуры попытку анализа новозаветных текстов с точки зрения их художественности, которую он видит неразрывно связанной с их содержанием. Отрывок 2 Кор. 11, 16-30 пленяет Августина своей музыкальностью, он подробно анализирует его структуру с точки зрения художественной выразительности. О его последних стихах он, например, пишет: «Почти невозможно высказать, сколько красоты, сколько приятности заключено в том, что после такой стремительности [речи] он (Павел. — В. Б.), вводя небольшое повествование, отдыхает некоторым образом и позволяет отдохнуть слушателю» (IV 7, 13).

Далее Августин приводит текст из пророка Амоса (6, 1-6), разбирая его художественные особенности. Рассматривая, в частности, стихи 3 и 4²⁹, он показывает, что они состоят из шести членов (*membra*), образующих попарно три периода:

Qui separati estis in diem malum,
et adpropinquatis solio iniquitatis.

[Вы], которые считаете день бедствия
далеким
И приближаете торжество насилия,

Qui dormitis in lectis eburneis,
et lascivitis in stratis vestris:
qui comeditis agnum de grege,
et vitulos de medio armenti.

Которые возлежите на ложах из
слоновой кости
И нежитесь на постелях ваших,
Которые поедаете агнцев из стада
И тельцов из среды пасущихся.

Августин отмечает, что было бы прекрасно, если бы и каждый из шести членов начинался местоимением «которые» (*qui*), но в данном тексте больше красоты, так как к одному местоимению отнесено по два члена, образующих в совокупности три смысловые группы. Первая группа — пророчество о пленении, вторая — инвективы против роскоши, третья — против чревоугодия. Если первый, третий и пятый члены произносить с расстановкой, а второй соединить с первым, четвертый с третьим, шестой с пятым, то получится три «весьма красивых» периода (IV 7, 18).

В следующем стихе Августин подмечает «удивительно красивый оборот речи» (*mirabili decore dicendi*), когда пророк переходит от второго лица (обращения к злоупотребляющим музыкой) к третьему:

qui canitis ad vocem psalterii sicut David
putaverunt se habere vasa cantici

[Вы], которые поете под голос
псалтири, подобно Давиду,
[они] полагали иметь сосуды песен.

Эта риторическая фигура имеет, по мнению Августина, глубокое смысловое значение. Обличая злоупотребляющих слуховыми удовольствиями, пророк знает, что люди мудрые могут заниматься музыкой благоразумно. Поэтому во втором члене, переходя от второго лица к третьему, он как бы сбивает темп обличения, давая этим понять, что кроме чрезмерного и неискусного употребления музыки возможно и мудрое ее использование (IV 7, 19). Конечно, с точки зрения научной филологии, такое толкование представляется слишком вольным. Однако для историка эстетики оно важно самим фактом. Здесь Августин пытается выявить собственно художественные (эстетические даже, ибо он оценивает их постоянно как «прекрасные») элементы библейского текста и понять их художественное значение. Гиппонский епископ выступает, пожалуй, первым на латинском Западе сознательным художественным критиком Библии, рассматривая это грандиозное произведение не только как собрание религиозных текстов, но и как *художественное*, построенное по законам *красоты* произведение³⁰.

Здесь не место приводить все примеры августиновского анализа художественных особенностей библейских текстов, следует лишь подчеркнуть, что главным критерием их оценки в IV книге трактата «О христианской науке» выступает красота. И воспринимается она, по мнению Августина, только эмоционально, а не рассудочно. Типичным для этой книги является замечание: «Впрочем, о том, как он (троп. — В. Б.) прекрасен и каким образом воздействует на читающих и понимающих, не дело говорить тому, кто сам не чувствует (*non sentit*) [этого]» (IV 7, 20). Подтверждением истинной красноречивости библейских текстов для Августина служит их «боговдохновенность» (IV 21).

Библейские тексты содержат много темных мест, но христианский учитель не должен излагать их также «темно». Его задача — понять смысл Писания и донести его до слушателя в ясных и точных выражениях (IV 22-23). Ясность (*evidentia*) представляется Августину важнейшим свойством речи, даже если она вступает в противоречие с некоторыми риторическими приемами. В целом же ясность никогда не ведет к обезображиванию речи, и умный оратор хорошо знает это (IV 24). Оратор никогда не должен забывать, что главная его цель — быть правильно понятым слушателями, поэтому в своей речи он должен всегда ориентироваться на аудиторию. А так как слушатели христианских ораторов, особенно в провинциях, в массе своей были далеки вообще от какого-либо образования, то Августин призывает к демократизации красноречия. Какой смысл в изощренных фигурах речи или правильности языка, если они не воспринимаются слушателями? Лучше употребить слова и обороты не совсем правильные, народные, но понятные слушателям, излагающие суть дела (IV 24).

Особенно важно следить за реакцией слушателей (понимают ли они смысл речи или нет), если выступишь перед большой аудиторией, когда не принято переспрашивать наставника. Если слушатели не понима-

ют сущности излагаемого, необходимо представить предмет речи с иных точек зрения, применить иные приемы подачи материала и варьировать их до тех пор, пока предмет не будет понят аудиторией (IV 10, 25). Здесь, как и в трактате «Об обучении оглашаемых», Августин по-новому подходит к проблеме преподавания, настаивая на его ориентации на конкретную аудиторию, на достижении полного взаимопонимания между наставником и слушателями. Античность не знала такой глубокой постановки подобной проблемы на теоретическом уровне³¹.

Главную задачу красноречия Августин видел не в том, чтобы сделать «жесткое и корявое» приятным, а скучное занимательным, но в том, «чтобы выявить скрытое». С другой стороны, предупреждает он, не следует забывать, что если неясное выражено ясно, но непривлекательно, то оно становится достоянием лишь немногих ревностных искателей истины. Большинство же людей любят, чтобы даже самая неприятная пища была приправлена специями. Ради них красноречие и должно прийти на помощь ясности, но не в ущерб ей (IV 11, 26). Поэтому христианскому учителю полезно использовать опыт Цицерона, считавшего, что речь должна «учить, услаждать и увлекать» (Orat. 21) (IV 12, 27). И далее Августин развивает известные риторские идеи Туллия, любимого автора своей юности. Первое (*ut doceat*) относится к сущности предмета, второе и третье (*ut delectet, ut flectat*) — к способу изложения, т. е. к вспомогательным средствам обучения. Удовольствие не может быть целью красноречия. Следует избегать тех сочинений, которые написаны только для одного удовольствия и не содержат истины (IV 14, 30).

Под истиной, как мы помним, Августин имел в виду в первую очередь главные положения христианской религии. Поэтому его теория красноречия приобретает характер духовно-религиозного утилитаризма. Эстетическая сторона речи должна быть поставлена, по его глубокому убеждению, на службу христианской духовности. Цель оратора — нести людям любыми способами истинное, святое и доброе. Наставником же его в этом благородном деле является сам Бог, поэтому, прежде чем открыть уста свои, оратор должен вознести к нему в молитве свою душу (IV 32). В момент произнесения речи не следует уже думать ни о том, *что* сказать, ни — *как* сказать; здесь необходимо руководствоваться словами Господа: «...не заботьтесь, как или что сказать; ибо в тот час дано будет вам, что сказать; ибо не вы будете говорить, но дух Отца вашего будет говорить в вас (Мф 10, 19-20) (IV 32). Здесь Августин на свой лад использует евангельскую цитату, наделяя ее эстетическим смыслом, которого нет в оригинале. Отнеся приведенную фразу к ораторам, он, по сути дела, формулирует свое понимание творческого метода христианского художника: он творит не по собственному усмотрению, но его духом и членами руководит божественный Художник. Такое понимание творчества имело свои истоки не в греко-римской, но в древнееврейской культуре и впоследствии легло в основу практически всей средневековой эстетики.

Со ссылкой на теорию стилей Цицерона (ср.: Orat. 21-29) Августин утверждает, что три стиля — простой, умеренный и высокий — соответствуют трем указанным выше функциям речи — учить, услаждать, ув-

лекать — и трем предметам — простым, средним и важным (De doctr. chr. IV 34).

Христианский проповедник всегда говорит о вещах важных, но использовать он может любой из трех стилей в зависимости от конкретной ситуации, а именно: «он должен употреблять простой слог там, где учит чему-нибудь в важном предмете; умеренный, или средний, — там, где что-либо хвалит или порицает; а там, где нужно побуждать к действию, где приходится беседовать с людьми, которые должны действовать, но не хотят, — там предметы важные необходимо требуют высокого слога, соразмерного потребности — убедить упорные умы». Поэтому нередко один и тот же важный предмет излагают по-разному: просто — когда ему учат; умеренным (т. е. красивым) слогом — когда оценивают его свойства, и высоким слогом — когда стремятся привлечь к нему уклонившееся в сторону чувство слушателя (IV 38). На примере Павловых посланий Августин демонстрирует применение всех трех стилей в христианской литературе.

Отмечая (со ссылкой на Иеронима) музыкальность и ритмичность отдельных текстов Писания, Августин в целом считает, что излишняя мелодичность может снизить их духовность. Ему самому нравится в своих речах применять к месту ритмически организованный текст, но в библейских книгах музыкальное начало не доставляет ему удовольствия (IV 41).

Высокий стиль (слог), по мнению Августина, отличается от умеренного тем, что он стремится не столько к красоте, сколько к возбуждению глубоких чувств, сильных душевных аффектов. Он может использовать весь арсенал слога умеренного, но не гоняется специально за красотой выражений. Главная его задача — возбудить, взбудоражить, увлечь за собой душу слушателей (IV 42). Августин приводит примеры возвышенного стиля из Павловых посланий и образцы всех стилей — из латинских отцов Церкви Киприана и Амвросия.

Большим искусством является чередование стилей в одной речи, ибо один слог быстро утомляет слушателя. Особенно краткими должны быть части речи в высоком стиле. Их необходимо перемежать простым изложением или умеренным слогом (IV 41). По контрасту с простым стилем высокий слог представляется еще более возвышенным. В речи умеренного стиля простой слог применяется там, где приходится разрешать какие-либо вопросы, где требуется особая проницательность и тонкость и т. п. (IV 52). О положительном результате воздействия высокого слога на слушателей можно судить по их сочувственным вздохам и слезам, а не по крикам одобрения оратору (IV 53).

Простой и высокий стили обладают самостоятельным воздействием на слушателя: простой — дает ему знание каких-то предметов, высокий — побуждает его к определенному действию. Умеренный же стиль имеет целью нравиться своей красотой. Поэтому его не следует применять самостоятельно, но только в дополнение к простому или высокому стилям (IV 25, 54-55). Августин руководствуется здесь все тем же церковным утилитаризмом, который будет господствовать во всей средневековой эстетике. «Посредством низкого слога он (оратор. — В. Б.) убеждает [нас] в истинности того, что он говорит; с помощью высокого слога он

побуждает действовать тех, которые знают, что надо действовать, но не действуют; посредством умеренного слога он убеждает нас, что говорит изящно и красиво: но что пользы нам в этом убеждении?» Оставим эту пустую цель языческим риторам. Христианские наставники должны заменить ее другой, более существенной. Им необходимо пользоваться умеренным (средним) слогом для тех же целей, что и высоким: поставить красоту слова на пользу доброму делу (IV 25, 55).

Какой бы слог ни использовал оратор, он должен говорить понятно, приятно и убедительно. Почему простой слог часто вызывает рукоплескания слушателей? «Потому что здесь нравится сама истина, изложенная просто, но верно, защищенная и представленная непобедимой» (IV 26, 56). Для среднего стиля главной целью является приятность и удовольствие, но и он должен быть понятен и убедителен (IV 26, 57). То же касается и высокого слога. Можно ли растрогать слушателя, если он не понимает, о чем идет речь, или если поучение ему не нравится? Нельзя. Поэтому и высокий слог, имеющий своей целью «с помощью величественной речи склонить черствое сердце к послушанию, не может быть убедительным, если он в то же время не будет понятным и приятным» (IV 26, 58).

Проповедник истины и добродетели, по глубокой убежденности Августина, должен своей жизнью подтверждать то, к чему призывает других. Проповедовать необходимо не только словом, но и своим образом жизни (IV 59-61). Таков для позднего Августина идеал оратора и проповедника для христианской духовной культуры. Он во многом списан с античного оратора, но с новыми и исторически значимыми коррективами. Трактат «Об обучении оглашаемых» дополняет этот идеал еще некоторыми чертами³².

В своем понимании красноречия Августин возвращается как бы ко временам возникновения этого искусства, когда оно должно было служить в первую очередь усвоению тех или иных идей слушателями. В позднеантичный период содержательная сторона речи отошла на второй план; повсеместно торжествовал эстетский подход к ораторскому искусству. Риторы превратились в актеров, часто бродячих, которые гнались только за славой, забыв вообще об истине. Августин стремится восстановить утраченный союз красноречия с истиной, но уже с новой — христианской. Оратор превращается у него в учителя истины, который и словом и делом должен нести ее своим слушателям. Учительный тон имеют и многие поздние произведения самого Августина. В этом смысле особенно интересен трактат «Об обучении оглашаемых», в котором речь идет о методике обучения новичков, людей, только подошедших к христианству, т. е. о начальной ступени преподавания. Главное внимание здесь уделяется установлению психологического контакта, взаимопонимания между учителем и учениками. Более того, Августин, пожалуй, впервые в истории педагогики затрагивает в нем вопрос о неразрывной связи обучения с нравственным воспитанием.

Педагог, прежде всего, должен любить свое дело, не быть равнодушным к предмету своих лекций. Любовь к делу отражается и на речи учителя, призванной вдохновить слушателей. «В действительности же нас слушают гораздо охотнее, когда мы сами увлекаемся делом обучения;

наша радость окрашивает всю словесную ткань нашей речи: нам легче говорить, нас лучше воспринимают» (De cat. rud. 2, 12). Речь учителя должна быть разнообразной, легкой, тщательно отделанной и законченной. Важно, чтобы учитель сам получал удовольствие от процесса преподавания, тогда и ученики легко и быстро усвоят предлагаемые им знания.

Начинать обучение надо с событий главных и наиболее удивительных и особыми приемами речи привлекать внимание к ним. «Показывать их нужно сначала как бы в обертке и не убирать сразу же прочь, но задержаться подольше, словно разворачивая вынутое из завязанного кулька; предлагать душам слушателей то, что требует всматривания и вызывает удивление; остальное можно присоединить в беглом обзоре» (3, 2). Необходимо вести речь так, чтобы слушатели узнали главное, не успев устать и перегрузить память.

Основной заповедью христианства и главным его достижением, по убеждению Августина, является *заповедь любви*. Она должна стать центральным предметом преподавания, основой самого учебного процесса. Августин формулирует важнейшее христианское правило: «*В чем бы ни выражалась наша деятельность среди людей, она должна быть проникнута состраданием и самой искренней любовью*» (17, 1). Рассуждая с катехуменом о любой проблеме христианского учения, наставник должен «свести весь рассказ к главной цели — к любви, от нее нельзя отводить глаз, что бы ты ни делал, что бы ни говорил». Любовь лежит в основе всех позитивных действий и явлений, происходящих в мире, и ею должна определяться всякая речь христианского учителя (7, 1). «Поставь себе целью говорить об этой любви; пусть все твои слова возвращают к ней; что ни рассказываешь, рассказывая так, чтобы тот, к кому ты обращаешься, слуша, верил; веря, надеялся; надеясь, любил» (5, 11).

Учитель должен так строить свою речь, чтобы она не только повествовала о любви, но и возбуждала в сердцах слушателей эту любовь. А это возможно только в том случае, когда он сам искренне и горячо любит своих учеников. Это также новый мотив в педагогике, неизвестный античному миру. Вся деятельность учителя должна быть согрета глубокой любовью к ученикам. Именно любовь открывает ему путь к душам слушателей, позволяет быстро улавливать их реакцию и строить свое изложение в соответствии с ней. Учитель нового склада обязан постоянно чувствовать все внутренние движения своих учеников и строить речь, ориентируясь на них. Августин подмечает важный для педагогики психологический момент: не только учитель воздействует на души учеников, но и они (каждая конкретная аудитория) оказывают свое воздействие на внутренний мир наставника. Аудитория своим присутствием и своей реакцией всегда по-разному действует на учителя. Августин указывает, что он и сам испытывал различные чувства в зависимости от того, перед кем ему приходилось говорить (20, 4; ср.: 20, 3). Хорошая аудитория обычно вдохновляет чуткого учителя, и он перестает испытывать скуку, вполне объяснимую при многократном повторении одного и того же. Августин на собственном опыте знает, что «можно освежиться свежестью их восприятия настолько, что наше обычное холодное изложение согреется от их необычного внимания» (14, 4).

Гиппонский мыслитель отмечает еще одну интересную психологическую закономерность — особый род «вчувствования» учителя во внутренний мир ученика, позволяющего ему как бы глазами своего подопечного увидеть то, о чем он говорит, и пережить его эмоциональную реакцию. «Если нам опротивело все время повторять слова привычные, приноровленные к детскому пониманию, то приноровимся сами к этим детям, полюбив их братской, отцовской, материнской любовью; соединим сердца наши, и эти слова даже нам покажутся новыми. Такова сила сочувствующей души: когда их трогают наши слова, мы, пока они учатся, вселяемся в них, а они в нас; слушатели словно говорят в нас, и сами мы как-то учимся тому, чему учим. Разве обычно не случается так: часто видя в городе и в деревне места обширные и прекрасные, мы проходим мимо, не испытывая уже никакого удовольствия; когда же мы показываем их тем, кто их раньше не видел, то от их восхищения новым не оживает ли и наше восхищение? Чем ближе нам эти люди, тем это чувство сильнее; поскольку, любя их, мы в них живем, постольку и для нас старое становится новым» (14, 1-2).

Августин великолепно изобразил здесь высшую ступень педагогической чуткости и учительского совершенства. Достигший ее учитель полностью овладевает душами слушателей. Однако он не должен упиваться этой своей властью, и если желает сохранить ее, он обязан быть предельно чуток и внимателен к ученику. Если обучаемый устал (в данном случае речь идет об индивидуальном обучении), надо дать отдых его душе: приправить речь веселой шуткой, рассказать о чем-нибудь удивительном или потрясающем, печальном или горестном, а лучше всего поговорить о самом слушателе, «чтобы он встрепнулся, смущенный заботой лично о нем; при этом нельзя задевать его самолюбия какой-нибудь резкостью, а надо расположить к себе дружеским обхождением и помочь, принеся скамью» (16, 2).

Соответственно и речь христианского наставника должна быть полностью ориентирована на слушателя — без излишних красот, но привлекательная: «...пусть истинный указанный нами смысл окажется как бы той золотой нитью, которая соединяет в один ряд драгоценные камни, но ничем лишним не нарушает стройный лад украшения» (7, 2). Чтобы речь не навевала скуку излишней назидательностью, ее необходимо оснащать загадками и аллегориями, которые возбуждают духовную активность слушателей, «заставляют искать истину именно потому, что они ее прячут: какой-то ясный рассказ не произвел на них никакого впечатления и вдруг: распутывается аллегория и извлекается некий тайный смысл (10, 3). Окончательный вывод Августина относительно красноречия состоит в том, что оно должно служить смыслу речи и способствовать внедрению его в души слушателей: «Как душу предпочитают телу, так и словам надо предпочитать мысли» (10, 4).

Стремясь определить роль красноречия в новой духовной культуре, Августин выявляет, как мы видим, ряд новых интересных эстетических и психологических закономерностей, значимых для общей эстетической теории и для практики эстетического воспитания. Ораторское искусство у него тесно связывается с педагогикой, а последняя дополняется требованиями организации обучения на принци-

пах любви и уважения к ученикам и необходимости нравственного воспитания обучающихся.

Словесные искусства интересовали Августина главным образом в двух аспектах. Во-первых, он стремился понять знаково-символическую природу слова и словесных образов для правильного осмысления библейских текстов и, во-вторых, использовать искусство красноречия, чтобы донести смысл нового духовного учения во всей его глубине до сердца каждого, даже самого неискушенного человека, т. е. красноречие рассматривается теперь как важное вспомогательное средство христианского учителя и проповедника. Именно в этой утилитарно-религиозной функции оно и получило широкое распространение начиная с IV в. во всей средневековой культуре как на греческом Востоке, так и на латинском Западе.

В ином плане открылось Августину позднего периода назначение *музыки* в христианской культуре. Тонкое музыкальное чутье гиппонского мыслителя позволило ему сделать выводы, находившие постоянный отклик в музыкальной эстетике последующих времен вплоть до XX в.³³

Новое обращение (после трактата «De musica») августиновской мысли к музыке было инспирировано самой практикой церковного пения, которое в IV в. повсеместно внедрялось в христианский культ и с которым Августин впервые познакомился в Медиолане. Инициатором введения нового церковного пения в христианских храмах были в IV в. на Востоке Василий Великий и Иоанн Златоуст, а на Западе папа Дамас I и Амвросий Медиоланский³⁴. Согласно Августину, св. Амвросий ввел пение в трудное для медиоланских христиан время, когда сам пастырь их подвергался преследованиям со стороны арианствующей Юстины, матери малолетнего императора Валентиана. Верующие вместе с епископом день и ночь молились в храме, ожидая гонений. «Тогда и постановлено было петь гимны и псалмы по обычаю Восточной Церкви, чтобы народ совсем не извелся в тоске и печали; с тех пор и поныне обычай этот соблюдается, и его усвоили многие, да почти все стада Твои и в остальном мире» (Conf. IX 7, 15).

Церковная музыка оказывала сильное эмоциональное воздействие на верующих, что и явилось главной причиной введения ее в состав культа. Она способствовала усвоению словесного содержания гимнов и псалмов. Сам Августин был очень восприимчив к этой музыке. Он неоднократно упоминает о слезах умиления, возбуждаемых пением, и о «дивной сладости», наполнявшей в эти моменты его душу. «Сколько плакал я над Твоими гимнами и песнопениями, горячо взволнованный голосами, сладостно звучащими в твоей Церкви. Звуки эти вливались в уши мои, истина отцеживалась в сердце мое, я был охвачен благоговением; слезы бежали, и хорошо мне было с ними» (IX 6, 14). Августин ясно сознает, что мелодия в гимнах и псалмах не только содействует более глубокому усвоению текста, но и обладает самостоятельным воздействием на душу слушателя. «Иногда мне кажется, я уделяю им (духовным песнопениям. — В. Б.) больше почета, чем следует: Я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение такого действия не оказы-

ва. Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего и они в силу какого-то тайного сродства эти чувства вызывают. И плотское мое удовольствие, которому нельзя позволить расслабить душу, меня часто обманывает: чувство, сопровождая разум, не идет смиренно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем» (X 33, 49).

Здесь у Августина отчетливо слышны отголоски античной теории музыкального этоса. Он убежден, что музыкальные модуляции соответствуют определенным движениям души и возбуждают у слушателя подобные же чувства. Эстетический эффект музыки настолько силен, что часто заслоняет собой ее прагматические функции, в частности, тот текст, который она должна донести до слушателя. Этот момент иногда сильно беспокоит христианского поборника чистого *ratio*. Эстетическое и рациональное не только дополняют в его душе друг друга, но часто и конфликтуют. Душа и сердце гиппонского мыслителя с детства были широко открыты навстречу любым эстетическим феноменам, а его разум постоянно стремился найти рациональную сущность эстетического и показать его полную зависимость и подчиненность *ratio*. Однако он сам не раз с горечью признавал, что это далеко не всегда ему удавалось. Тем не менее, как мы уже не раз убеждались, теоретические изыскания Августина во многом обогатили историю эстетической мысли.

Музыка как временное искусство привлекает особое внимание Августина тем, что ее быстротечность, постоянное перетекание из будущего в прошлое напоминает ему поток земной жизни. Самой формой своего бытия музыка отражает главную закономерность жизни — постоянное движение во времени (XI 28, 38). Музыка становится в глазах Августина и всего Средневековья символом времени, а время — символом жизни³⁵.

Временной характер музыки вызывает у Августина размышления о соотношении и взаимодействии звуковой материи и музыкальной формы. Звук, как и бесформенная материя, имеет, по его мнению, приоритет только в отношении «происхождения» (в логическом смысле). Во всех остальных отношениях музыкальная форма преобладает над звуком. «Когда поют и мы слышим звук, то он не звучит сначала бесформенно, а затем уже в пении получает форму. И как бы он ни прозвучал, но он исчез, а ты ничего тут не найдешь, что можно было бы вернуть и превратить в стройное пение. Пение все в звуках: звуки — это его материя, которой придают форму, чтобы она стала пением. Поэтому, как я и говорил, звук, т. е. материал, имеет первенство над пением, звуком уже оформленным, но первенство не по способности «делать». Звук не создает пения; издаваемый телесным органом, он подчиняется душе певца, дабы стать песней. Нет у него первенства и во времени: звук и пение одновременны. Нет и по выбору: звук не лучше пения, поскольку пение есть не только звук, но еще и красивый звук. Он первенствующий происхождением: не пение приобретает форму, чтобы стать звуком, но звук приобретает форму, чтобы стать пением» (XII 29, 40).

Теоретический анализ отдельных проблем музыки, и прежде всего психологии ее восприятия, выявление многих ее рациональных (число-

вых) закономерностей не заглушают в Августине чувства непосредственного эмоционального восприятия музыки. Правда, иногда под влиянием требований церковного утилитаризма он склоняется к тому, чтобы по примеру Афанасия Александрийского перейти на декламацию псалмов в церкви, но сразу же вспоминает о своем собственном опыте и отказывается от излишнего ригоризма: «...я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот — это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я — и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия» (X 33, 50).

Несколько позже, осмысливая содержание Псалтири и соотнося его с опытом церковного пения, Августин делает еще один важный шаг в понимании эстетической сущности музыки. Он приходит к осознанию *юбилации* (*jubilatio*) в качестве важнейшей и наиболее высокой формы музыкального искусства. Под *юбилацией* Августин имеет в виду ликующий напев без слов, направленный на восхваление Бога³⁶.

Юбилация, или, на Востоке, аллилуйя (ἀλληλοῦῖα от древнееврейского *халлелуйя* — хвалите Бога), — это восторженно-ликующего характера голосовые импровизации, украшенные мелизматическим распеванием гласных, чаще всего на слово «аллилуйя», особенно на его последний слог. В христианство *аллилуйя* пришла из культовой практики семитских народов и с IV в. получила широкое распространение в церковном культе³⁷. На Западе пение *аллилуйи* ввел Амвросий Медиоланский, и оно, постепенно развиваясь, процветало в западной музыке вплоть до Генделя, Баха, Моцарта, а в церковном православном пении — до П. И. Чайковского (в его «Всеношной», «Литургии»). Именно аллилуйя произвела сильное впечатление на Августина в амвросианской церкви, и он попытался осмыслить сущность этого чисто музыкального явления и понять его роль и место в порядке человеческого бытия. Августин, как показал еще Г. Аберт, глубже других почувствовал сущность юбилации, «он дал Церкви научное обоснование так сильно отклоняющегося от ее основных принципов способа пения»³⁸.

Здесь гиппонскому епископу, пожалуй, впервые в его теоретических штудиях об искусствах, приходится признать, что юбилация — это та музыкальная форма, которая проистекает непосредственно из эмоциональных глубин души. Ratio как некая разумно-рассудочная деятельность не участвует в этом процессе. «Юбилация ведь, т. е. невыразимая [словами] хвала, исходит только от души» (Enar. in Ps. 150, 8); «тот, кто поет в юбилации (*qui jubilat*), не произносит слов, но лишь одними звуками без слов выражает ликование; голос же есть ликование всеведущего духа, выражающее насколько возможно аффект, не постигаемый чувством» (99, 4). Августин уже и в своей гносеологии не раз приходил к выводу об ограниченности словесного выражения даже при передаче мыслей³⁹. Теперь он хорошо сознает, что многие движения души не

могут быть выражены словами. Только музыка способна воплотить их в своем звуковом материале. «Что значит воспеть в юбилеи (*jubilare*)? — начинает Августин комментарий на первые слова 94-го псалма. — Радость нельзя передать словами, и, однако, голосом можно показать то, что содержится у нас внутри, но не может быть выражено словами. Это и значит воспеть [хвалу] в юбилеи (*jubilare*). Если внимательно наблюдать за теми, кто, как бы соревнуясь в мирской радости, восхваляет в песнях ваших Харит, то можно заметить, как среди пения слова вдруг как бы вытесняются безграничным ликованием, для выражения которого язык слов оказывается недостаточным; тогда воспевают они в юбилеи так, что их голоса выражают их душевное состояние (*animi affectus*); словами же нельзя передать то, что волнует сердце. Если же так можно ликовать (*jubilare*) о земных радостях, то не должны ли мы воспевать в юбилеи радости небесные, ибо не можем по достоинству воспеть их словами?» (94, 3).

Юбилея — новая в целом для греко-римского региона форма музыкального исполнительства, предоставлявшая в рамках культового пения большие возможности музыканту (певцу) для художественного творчества. Часто повторяющийся в псалмах призыв: «Воспойте Господу песнь новую!» (Ps. 32; 95; 97) — Августин относит к юбилеи — хвалебно-ликующей песни души нового человека, заключившего с Богом новый союз (завет) и славящего его новой прекрасной песнью⁴⁰. А петь прекрасно у Августина позднего периода и значит «петь в юбилеи». «Каждый пусть спросит себя, как он должен петь Богу. Пусть поет Ему, но остерегается петь плохо. Он не желает, чтобы оскорбляли его слух <...> Петь в юбилеи — это и значит правильно петь Богу, т. е. воспевать Его в юбилеи. Но что означает это «петь в юбилеи»? Это значит сознавать, что слово не может выразить того, о чем поет сердце <...> И кому так подходят звуки юбилеи, как не неизречаемому Богу? Ибо неизречаемым является Тот, кого ты не можешь высказать. А если ты не можешь Его высказать и, однако, не можешь и молчать, что остается тебе, как не твоя юбилея, как не бессловесная радость сердца, когда безмерная полнота радости преодолевает оковы слогов?» (Enar. in Ps. 32, 1, 8). Музыка, и прежде всего юбилея, становится у Августина фактически единственным непосредственным способом общения души с Богом⁴¹. Она одна из всех искусств свободно устремляется от земли к небу и господствует во граде Божием, ибо единственным занятием блаженных будет вечное и немолчное восхваление Бога.

Выведение музыки уже в новом христианском понимании на космический уровень приводит Августина к широким символическим обобщениям. Музыка, как «песнь новая», связывается им с истиной, красотой и мудростью. Она наделяется демиургическим значением, ибо призвана восстановить разрушенную в результате грехопадения гармонию мира. На руинах разрушенного храма должен быть сооружен храм новый — новый дом Бога, вселенская Церковь, которая с помощью любви восстановит гармонию на земле и во всем универсуме. Констатируя факт столь высокого значения музыки у Августина, К. Перл удивляется его парадоксальности: музыка, как самое преходящее из всех искусств и безвозвратно исчезающее во времени, является единствен-

ным видом искусства, которое имеет доступ в потустороннее и остается в вечности⁴². Для Августина в этом нет ничего удивительного, ибо «новая песнь» выражает глубинные основы новой жизни, которые нельзя передать словами.

В толковании на 95-й псалом он осмысливает пение как процесс созидания нового мира. «Если вся земля, — пишет Августин, — поет новую песню, тогда сооружение (нового храма. — В. Б.) заключается не в чем ином, как в пении: само пение есть сооружение, если только петь не по-старому. Старую песнь поет вождление плоти, новую — любовь к Богу». Ты можешь петь все что угодно, но если ты будешь петь как чувственный человек, т. е. бездуховно, то это будет старая песнь. Лучше уж молчать по-новому, чем петь по-старому. Люди не смогут слышать тебя в этом случае, но новая песня будет звучать в твоём сердце, и она достигнет слуха Того, кто сделал тебя новым человеком. «Ты можешь [также] любить и молчать; любовь сама есть голос к Богу; сама любовь есть новая песнь. Слушай, что есть новая песнь: Господь говорит: «Новую заповедь даю я вам, чтобы вы любили друг друга» (Ин. 13, 34). Итак, вся земля поет новую песнь, на всей земле строится Дом. Вся земля есть Дом Бога. Если вся земля — Дом Бога, тогда всякий, кто не объединяется со всей землей, не является Домом, но — грудой развалин, старых руин, прообразом чего был старый храм. Но вот разрушился старый храм, чтобы можно было построить Храм новый» (Enag. in Ps. 95, 2). Любовь и песнь объединяют людей для построения нового Храма — нового мира.

Новая музыка, новое пение представляются Августину символом новой жизни, а вся жизнь человеческая должна стать песней, музыкой, хвалой Творцу. Важным жанром нового песенно-поэтического искусства становятся в христианстве псалмы Давида⁴³. В первые века нашей эры они были практически единственной формой музыкального словословия: с IV в. появляются и собственно христианские гимны и песнопения⁴⁴. Исполнение псалмов нередко сопровождалось игрой на псалтериуме. А так как игра на псалтериуме представляет собой определенную деятельность человека, то Августин призывает и любую другую его деятельность соразмерять с этой, т. е. с мелодическим восхвалением Творца. «Не только голосом своим воздавай хвалу Богу, но и дела свои согласуй со своим голосом. Если ты воспеваешь голосом и однажды ты замолчишь, то жизнью [своей] пой так, чтобы ты никогда не молчал». Пусть в сплошное псалмопение превратится жизнь человека, ибо всякое благое дело звучит музыкой в ушах Бога (ср.: De or. tropach. 20). Когда ты ешь и пьешь, призывает Августин своих единоверцев, воспевай псалмы не сладкими звуками застольных песен, но скромностью и умеренностью в еде и питье. Также воспевай псалмы и в постели, соблюдая закон и порядок в общении с женой своей и во всех остальных деяниях, т. е. соблюдение моральных норм и законов человеческого общежития представляется Августину высшим песнопением Богу (Enag. in Ps. 146, 2). И даже если голос человека молчит, но сердце и дела его не отклоняются от добродетели, то и тогда Бог услышит его хвалебную песнь (148, 2). Даже мир бессловесных и неразумных вещей воспекает хвалу Творцу своей красотой (148, 15).

Упоминание в псалмах музыкальных инструментов, сопровождающих славословия Богу, побуждает Августина к символическому истолкованию игры на этих инструментах, и прежде всего на псалтериуме и кифаре⁴⁵. На слова 90-го псалма, призывающего славить Господа на десятиструнном псалтериуме и петь ему на кифаре, Августин дает такой комментарий: десятиструнный псалтериум «означает десять заповедей закона. На псалтериуме нужно петь, а не только носить его с собой. Иудеи ведь тоже имеют закон, но они только носят его и не играют (psallunt). Каковы те, которые играют? Это те, кто делает добро. Но этого еще мало, ибо кто делает добро с печалью [в сердце], тот не играет. Каковы те, которые играют? это те, которые делают добро с радостью». Если ты делаешь добро с печалью, то не ты делаешь его, а оно само совершается через тебя (91, 5). Августин поднимает здесь важную эстетическую проблему. Истинное совершение добра должно быть естественной потребностью его души, песнью радости, ликующей музыкой души. Выражение «с песнью на кифаре» Августин предлагает понимать в смысле единства слова и дела в добрых делах. Песнь есть слово, игра на кифаре — дело. «Объедини с добрым словом доброе дело, если ты желаешь сопровождать пение игрой на кифаре» (91, 5).

Псалтериум и кифара отличаются по характеру звучания и строению. Это дает повод Августину по-разному классифицировать и их символическое значение. У псалтериума часть, издающая звуки, находится сверху, а у кифары — внизу. Музыка псалтериума представляется Августину более духовной, бесстрастной, подобной ангельской.

Звучание кифары, страстное, чувственное, сладостное, больше соответствует человеческой природе (42, 5). Даже двойную природу Христа Августин усматривает в символике этих инструментов. «Что есть псалтериум, что есть кифара? Через свое тело осуществлял Господь двойное действие: [творил] чудеса и [претерпел] страдания; чудеса происходили сверху, страдания — снизу. Ведь сила, которая творила чудеса, была божественной, а страдания тела происходили от плоти. Божественно действующее тело есть псалтериум; по-человечески страдающее тело есть кифара. Звучит псалтериум — слепые прозревают, глухие обретают слух, расслабленные укрепляются, калеки начинают ходить, больные исцеляются, мертвые воскресают — таково звучание псалтериума. А вот звучит кифара: Он (Иисус. — В. Б.) голодает, томится жаждой, спит, его хватают, бичуют, издеваются над ним, распинают, его погребают. Так видишь ты это, когда звучит: то сверху, то снизу; то — воскресает плоть, то — воскрес Он во плоти; [в обоих случаях] узнаем мы в одном и том же теле как псалтериум, так и кифару» (56, 16).

Подводя итог новому августиновскому отношению к музыке и искусствам вообще, можно заключить: В исполняемой музыке Августин увидел высшее из искусств⁴⁶ в современном понимании этого слова, и поэтому музыка выступает у него как бы идеалом всех искусств. Главное ее назначение состоит в выражении глубинных движений души человека, которые не могут быть переданы словами. Прежде всего это касается религиозных переживаний лаудационного характера. Музыка призвана выражать неописуемую *радость* души. Печальные мотивы, по

мнению Августина, не соответствуют чистой духовности, они — следствие порчи и дисгармонии мира, греховности человека.

Далее, музыка, сопровождающая словесный (как правило, поэтический) текст, способствует своим эмоциональным воздействием более глубокому усвоению его духовного содержания.

Наконец, музыка и музыкальные инструменты приобретают у Августина особое знаково-символическое значение, вытекающее из общей духовной проблематики христианства.

Эти главные аспекты августиновского понимания музыки составили не только основу музыкальной эстетики Средневековья и Возрождения, но и во многом — основу понимания сущности искусства как художественного феномена вообще.

Таким образом, у Августина начинается складываться фактически новое, уже характерное для Средних веков и христианства в целом понимание места и роли искусств в новой культуре — как особого вспомогательного средства для приобщения к высшим истинам Духа, к христианской доктрине во всех ее формах и проявлениях, к самому духовному универсуму.

Примечания

¹ См.: Татаркевич В. Античная эстетика. С. 293-294.

² См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972. С. 58; Meier G. Die sieben freien Künste im Mittelalter. Einsiedeln, 1886.

³ См.: Assunto R. Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln, 1963. S. 19.

⁴ О тенденциях религиозной утилитаризации «свободных наук» у Августина см.: Grabmann M. Die Geschichte der scholastischen Methode. Bd I. Freiburg im Br., 1909. S. 126-129.

⁵ Августин воспринял эту традицию от Варрона (см.: Alfarić B. P. Op. cit. P. 445).

⁶ Это же членение он сохранил и в поздний период (см.: De doctr. chr. II 27; Enar. in Ps. 150, 8).

⁷ Подробнее об этом Августин писал в трактате «О музыке».

⁸ Позже Августин будет упрекать себя за излишнюю увлеченность «свободными науками» (Retr. I 3, 2).

⁹ Перев. В. П. Зубова цит. по: ПМЭМ. Т. I. С. 275.

¹⁰ Там же. С. 267.

¹¹ Ср.: Tatarkiewicz Wl. Op. cit. S. 66-67; 337.

¹² В. Татаркевич писал по этому поводу: «Если он сохранил теорию подражания, то лишь соединяя с убеждением, что искусство ищет красоты. При этом он так преобразил ее, что она перестала быть выражением натурализма, а стала его противоположностью. Допуская, что каждый предмет имеет свою красоту, что в каждом находятся следы красоты, он утверждал, что если искусство подражает предметам, то не в целом, но только в меру отыскания в них и усиления этих следов» (Tatarkiewicz Wl. Op. cit. S. 67).

¹³ Ibid. S. 67-68.

¹⁴ См. подробнее: Бычков В. В. Эстетика поздней античности. С. 171; 173.

¹⁵ См.: Perry B. E. The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins. Berkeley; Los Angeles, 1967.

¹⁶ Плиний Младший. Письма. М.; Л., 1950. С. 289.

¹⁷ См.: Бычков В. В. Античные традиции в эстетике раннего Августина // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 103, сн. 21.

¹⁸ Ср.: Svoboda K. Op. cit. P. 101, 137.

¹⁹ Анализ художественной специфики этого отрывка см. у Э. Ауэрбаха (Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 85-93).

²⁰ Специально об эстетике римского цирка и амфитеатра см.: Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. С. 45-55.

²¹ Ср.: Tat. Adv. gr. 23; Tertul. De spect. 12; Cypr. Ad Donat. 6; Lact. Div. inst. VI 20, 8-13.

²² См.: Svoboda K. Op. cit. P. 99, 192.

²³ См.: Marcus R. A. Christianity in the Roman World. L., 1974. P. 192.

²⁴ См.: Svoboda K. Op. cit. P. 192.

²⁵ Ср. уже приводившиеся высказывания о «ложности» басни и поэзии из Solil. II 11, 20; De Gen. ad lit. I 10, 21.

²⁶ Один из историков средневековой эстетики писал: «Новый поворот аллегорическая экзегеза получила у Августина. Именно у него александрийское учение об экзегезе непосредственно объединилось с течением позднеантичной традиции. Анализ его трактата «De doctrina christiana» наглядно показывает, как могла стать необходимой практика и передача опыта филологической интерпретации Библии в позднелатинских школах. При этом существенным вспомогательным средством служили $\epsilon\upsilon\kappa\acute{\upsilon}\kappa\lambda\omicron\iota\ \pi\alpha\iota\delta\epsilon\acute{\iota}\alpha\iota$ известные уже со времен софистов семь искусств, с помощью которых писатель проводил формальное и предметное толкование (см.: Glunz H. H. Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters. Bochum, 1937. S. 102-103; ср.: S. 104).

²⁷ Ср. решение этого вопроса Горацием:

Что придает стихам красоту: талант или наука?

Вечный вопрос! а по мне, ни старанье без божьего дара,

Ни дарованье без школы хорошей плодов не приносит:

Друг за друга держась, всегда и во всем они вместе.

(De art. poet. 408-411). Перев. М. Гаспарова чит. по: Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 393.

²⁸ Ср.: Quintiliani institutiones oratorae XI 1.

²⁹ Августин подчеркивает, что он использует здесь латинский перевод Иеронима, который стоит ближе к еврейскому оригиналу, чем соответствующее место Септуагинты (De doct. chr. IV 7, 15).

³⁰ Г. Глунц усматривал специфику экзегезы Августина в том, что он подходил к Библии как к произведению словесного искусства (См.: Glunz H. H. Op. cit. S. 104).

³¹ См.: Eggersdorfer F. X. Der heilige Augustinus als Pädagoge und seine Bedeutung für die Geschichte der Bildung. Freiburg i. Br., 1907; Gerg R. Die Erziehung des Menschen: Nach den Schriften des heiligen Augustinus dargestellt. Köln, 1909; Kevane E. Translatio imperii: Augustine's De doctrina christiana and the Classical Paideia // SP. Berlin, 1976. Vol. XIV. P. 446-460.

³² Хронологически этот трактат был закончен значительно раньше, чем IV кн. «О христианской науке», но в последней многие идеи сформулированы более полно, поэтому основное изложение вопроса я даю по ней, привлекая более ранний трактат только в качестве дополнения.

³³ См.: Bessler H. Musik des Mittelalters und der Renaissance // Handbuch der Musikwissenschaft. Potsdam, 1931; Perl C. J. Augustinus und die Musik // Augustinus: Magister. Paris, 1954. Vol. 3. P. 439-452; Nowak A. Die «nimeri judiciales» des Augustinus und ihre musiktheoretische Bedeutung // Archiv für Musikwissenschaft. 1975. Bd. 32. S. 196-207.

³⁴ Ср.: Perl C. J. Die Geburt der abendländischen Musik // Theologie und Glaube. Paderborn, 1953. Hf. 2.

³⁵ Ср.: Perl C. J. Augustinus und die Musik. S. 452.

³⁶ «Юбилеяция, — пишет К. Перл, — этот прекраснейший из даров, которые Восток мог принести Западной церкви, это как бы «свободнейшее» дитя сакрального искусства побудило Августина к таким замечаниям, которые стоят совершенно изолированно в патристических текстах, указывают на его понимание музыки, его любовь к музыке и которые, впрочем, также выводят его мистиком, которым он в иных аспектах вряд ли являлся» (*Perl C. J. Augustinus und die Musik. S. 441*).

³⁷ См.: *Hammerstein R. Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern; München, 1962. S. 41.*

³⁸ *Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters. S. 208.*

³⁹ По поводу словесной ограниченности в передаче внутреннего знания хорошо сказала М. И. Цветаева:

*Да вот и сейчас, словарю
Предавши бессмертную силу —
Да разве я то говорю,
Что знала, — пока не раскрыла
Рта, знала еще на черте
Губ, той — за которой осколки...
И снова, во всей полноте,
Знать буду — как только умолкну.*

(*Цветаева Марина. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 306.*)

Аналогичное ощущение было близко многим мыслителям поздней античности, ранней патристики Средневековья.

⁴⁰ Ср.: *Edelstein H. Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica». S. 126-127.*

⁴¹ См.: *Perl C. J. Augustinus und die Musik. S. 444.*

⁴² *Ibid. S. 452.*

⁴³ Ср.: *Abert H. Op. cit. S. 194-210.*

⁴⁴ См.: *Reese G. Music in the Middle Ages. New York, 1940.*

⁴⁵ Ср.: *Abert H. Op. cit. S. 216-220.*

⁴⁶ Ср.: *Svoboda K. Op. cit. P. 197.*

Семиотический модус бытия

Одной из главных тем мировоззренческой системы Августина несомненно была семиотическая. Вопросы *знака, имени, слова* интересовали крупнейшего латинского отца Церкви на протяжении всего творческого пути, и на разных этапах своего духовного развития он отвечал на них по-разному. При этом ему удалось настолько точно и глубоко поставить отдельные проблемы этой темы, что они до сих пор остаются актуальными в науках о знаке, значении, обозначении.

Ранние семиотические представления Августина наиболее полно изложены в трактате «Об учителе» (389 г.). Они были уточнены и развиты в первых книгах сочинения «О христианской науке» (относящихся к 397 г., закончен трактат был в 426 г.), отдельные положения переосмыслены в последних книгах «Исповеди» и в ряде других поздних, особенно экзегетических работ. В своих семантических исследованиях Августин как бы подводил итог исканиям античной и раннехристианской мысли в этой области. В его теории знака просматривается знакомство с учениями Платона и Аристотеля об именах, с суждениями Филодема и Секста Эмпирика о знаках, с полемикой стоиков и эпикурейцев на эту тему. Встречаются у него мысли и даже почти дословные формулировки Филона, Плотина и Оригена, наконец, отчетливо слышится эхо борьбы между Евномием и каппадокийцами по поводу сущности имен. Подводя внутренний итог античной знаковой теории и делая выводы, близкие к платоновским или раннехристианским (Ориген, каппадокийцы), Августин, однако, идет своим путем. Он не ищет в знаке сущности предмета (традиция, идущая с Ближнего Востока), а стремится выяснить возможность передачи знания с его помощью.

К исследованию проблемы знака Августин пришел от двух гносеологических вопросов: возможно ли и как возможно знание и возможно ли и как возможна передача знания (т. е. проблема обучения). Оба вопроса упираются в теорию знака, и Августин стремится подробно разработать ее.

Знаком (*signum*), формулирует он, может быть названа «такая вещь (*res*), которая употребляется для обозначения другого» (*De doctr. chr.* I 2; *De mag.* 2, 2), т. е. вещь, которая интересна не сама по себе, но указывает на что-то другое. Это определение традиционно. Из античных авторов у Цицерона, авторитет которого в вопросах философии и риторики непререкаем для Августина, можно найти такое высказывание: «Знаком является то, что кем-то непосредственно ощущается, и озна-

чает нечто, что из [него] самого, конечно, видится» (De inv. I 30). Из христианских писателей Ориген, чье влияние сильно ощутимо в семиотических исследованиях Августина, писал: «Знаком же считается, когда посредством того, что мы видим, выражается нечто другое» (Com. in ep. ad Rom. IV 2)¹. Августин в своем определении настаивает на предметной стороне знака. Знак — это прежде всего некая вещь (res)², имеющая самостоятельное бытие независимо от того, включена она или не включена в знаковое отношение. Им может быть камень, ягненок, конкретный человек, т. е. любое существо, предмет или слово. Всякий знак обязательно является вещью, но далеко не всякая вещь есть знак. Знак, воздействуя своей формой на психику человека, возбуждает в ней мысль о чем-то ином, чем сама эта форма: «Знаком же является вещь, которая, помимо того что дает чувствам [свою] форму, привносит в мышление, производя из себя, нечто иное» (De doctr. chr. II 1, 1). Этой формулировке суждено было стать классической для всего Средневековья. Позже, уточняя смысловое значение словесного знака — имени (nomen), Августин писал, что оно служит для отграничения одного предмета от другого: «Действительно, всякое слово служит для различения [предметов]. Оттого оно и называется именем (nomen), что обозначает (noto) предмет, именует [его], является как бы значком (notamen). Обозначает же — то же, что различает и, говоря по-ученому, способствует разграничению» (De Gen. ad lit. imp. 6, 26).

Все знаки Августин делит на два вида — естественные (signa naturalia) и «данные» (signa data) (De doctr. chr. II 2), или условные, «условленные» (placita — De mus. VI 13, 41). Естественными знаками являются такие, «которые без чьего бы то ни было желания и побуждения что-либо обозначить дают нам возможность познать из них, помимо их самих, нечто другое». Примерами таких знаков являются дым — знак огня; следы животных; произвольные жесты и выражения лица человека, указывающие на состояние его духа и т. п. (De doctr. chr. II 2, 2). Последняя группа знаков — жесты, выражения лица, глаз, интонация голоса, отражающие душевное состояние человека, желание-нежелание и т. п., составляют «естественный, общий всем народам язык», который усваивается детьми еще до того, как они научатся говорить (Conf. I 8, 13).

Ко второму виду относятся знаки, с помощью которых живые существа сообщают друг другу свои мысли и чувства (De doctr. chr. II 3). Они делятся на предметные и вербальные. Наиболее выразительные из них связаны со сферами зрительного и слухового восприятия. Главный и самый обширный класс этих знаков составляют лингвистические знаки — слова, «т. е. обозначающие нечто звуки». Слова были изобретены разумом для передачи мыслей и чувств от человека к человеку (De ord. II 12, 35). Слова могут заменять все другие знаки, обратное — невозможно; они — знаки в наиболее точном смысле, так как изобретены и используются исключительно для «обозначения» чего-то; значение их вне знаковой ситуации невелико (De doctr. chr. I 2, 2). Слово своей формой практически не отвлекает внимание реципиента (употребим здесь современный термин, как поступил бы и сам Августин, придававший больше значения сущности дела, чем словам) от своего значения³. Зна-

ковое отношение в случае со словами необратимо, в отличие от ситуации с предметными знаками: и знак и обозначаемое не находятся здесь в причинно-следственных отношениях, как это наблюдается в случае с «естественными» знаками. Значение такому знаку дает знакопроизводитель, т. е. разум⁴.

Вербальным знакам посвящен ранний трактат Августина «Об учителе»⁵. Знаки, пишет здесь автор, имеют различную природу, и одно и то же может быть обозначено знаками разного рода. К примеру, то, что означает слово «из» (ex), можно, видимо, передать и каким-либо жестом (De mag. 3, 6). Знаки указывают или на другие знаки, или на что-либо не являющееся знаком, например на камень. Предметы, «которые могут обозначаться знаками, но сами знаками не являются», Августин предлагает называть «обозначаемыми» (significabilia) (4, 8). «Знаками вообще (signa universaliter), — формулирует он, — мы называем все, что означает что-либо, среди них могут быть и слова <...> Итак, всякое слово есть знак, но не всякий знак — слово» (4, 9). Как правило, знаки означают нечто иное, чем они сами, но есть знаки, означающие и самих себя. К ним относятся, например, слова «знак», «слово» (4, 10). Различные знаки могут иметь различные по характеру значения — более общие и частные («слово» и «имя», «животное» и «лошадь»). Бывают знаки «взаимобозначающие» (signa mutua), т. е. обозначающие друг друга, как «слово» и «имя» (в грамматическом смысле). Имя является словом и слово — именем (существительным). Более того, именем могут называться все части речи, ибо они все что-либо обозначают (significari), а если обозначают, то и называют (appellari), а если называют, то и именуют (nominari), а если именуют, то обязательно «именем». Следовательно, все слова могут быть названы именами (5, 15).

Среди взаимобозначающих знаков не все обладают «равносильным» (tantumdem) значением. «Знак», например, охватывает больший диапазон значений, чем «слово». «Имя» же и «слово» — взаимобозначающие знаки, равносильные, но не тождественные по значению. Они отличаются друг от друга лишь звучанием. К ним Августин относит слова *popen* и *o[po]ta* (7, 20), означающие «имя», соответственно по-латыни и по-гречески.

Переходя далее к тому главному случаю, когда знаки относятся не к знакам же, но к «обозначаемому», Августин показывает, что словесный знак (а его интересует прежде всего именно этот знак)⁶ может быть воспринят двояко: и как знак (слово), и одновременно — как предмет, им обозначаемый. По естественному закону, подчеркивает он, внимание наше тотчас переносится со слова на обозначаемое. Когда мы слышим слово «человек», мы сразу же представляем себе человека, а не думаем о том, что было произнесено слово, имя существительное, означающее «животное разумное и смертное», т. е. человека. С точки зрения теории познания, по мнению Августина, в знаковой ситуации больший вес имеют обозначаемые предметы, чем их знаки (9, 25)⁷. Ибо слова, как неоднократно подчеркивал он в трактате «О музыке», условны и относительны, так как они продукт того или иного времени и определенно-го народа, а обозначаемая ими сущность или явление практически неизменны. Не случайно для некоторых явлений в латинском языке нет

соответствующих слов и их приходится заимствовать из греческого (типа *analogia*, *phantasia*, *phantasma* и др.).

Употребляя какой-либо термин, не совсем точный или не очень ясный, Августин не рекомендует особо заботиться о словах, ибо только вещь стоит твердо, а слова достаточно условны. Происхождением конкретных слов не следует слишком увлекаться. «Если сам предмет, который данным именем обозначен, достаточно ясен, то не стоит трудиться над изысканием происхождения слова» (*De mus.* V 3, 4). Часто бывает легче дать представление о самой вещи, чем об имени, ее обозначающем, ибо знания о вещах заложены в нас от природы, а имена даны случайно и основаны на вкусах людей, традициях, привычках (III 2, 3). Это скептическое отношение к словам, знакам, традиции (*auctoritas*) — позиция раннего Августина, основанная еще на сильном влиянии платонизма и скептицизма. Позже, полностью осознав себя христианином, Августин существенно изменит ее, хотя основной тезис, что обозначаемое важнее знака, останется неколебимым.

Однако, пытается «поймать» себя на противоречии Августин, как быть тогда с негативными явлениями и предметами типа грязи, порока и т. п.? Неужели и они предпочтительнее слов, их означающих? И здесь, как и всегда в затруднительной теоретической ситуации, он обращается к сфере эстетического. Развивая традиционную для античной эстетики аристотелевскую мысль о том, что изображение в искусстве неприятного и отвратительного может доставить удовольствие (*Poet.* 4, 1444b), Августин стремится показать, что знак отрицательного явления в поэзии может служить созданию особой красоты. Так, слово «порок» в стихе Персея «но он изумился пороку» не только не вносит в стихотворение ничего порочного, но, напротив, придает ему особое украшение. Сам же предмет, обозначенный этим словом, делает порочным того, в ком находится. Этот эстетический пример позволяет Августину сделать дополнительный вывод о том, что в случае с негативным в аксиологическом плане объектом обозначения знак имеет преимущество над обозначаемым (*De mag.* 9, 28). Августин, таким образом, вплотную подходит к мысли о том, что в искусстве знак, слово могут иметь некое особое значение, но эта проблема со всей остротой встанет перед ним позже.

Слова, по мнению гиппонского мыслителя, могут употребляться в строгом и нестрогом смыслах. Так, в трактате «О музыке» он, опираясь на античную традицию, дает определения ритма, метра, стиха, но замечает, что в соответствующей ситуации вполне допустимо *метр* называть *стихом*, *ритм* — *метром*, ибо эти слова при их внешнем различии близки по смыслу. Здесь Августин усматривает два разных способа употребления слов: одно дело — использовать слово в нестрогом, свободном смысле для обозначения одного из родственных предметов и совсем иное — назвать вещь своим собственным именем. При всем своем скептическом отношении к словам Августин выступает сторонником второго, более точного способа, ибо древние писатели, давшие обозначения вещам, по его мнению, обладали достаточно тонким чувством их природы (*De mus.* V 1, 1). В этом двойственность позиции раннего Августина, которая выявится рельефнее при рассмотрении его понимания гносеологической функции знака, слова.

Однако вернемся к августиновской классификации знаков. Условные, или «данные», знаки, в свою очередь, делятся на две группы: знаки в собственном смысле, буквальные (*signa propria*) и «знаки переносные» (*signa translata*) (*De doct. chr.* II 15)⁸. Буквальные знаки служат для обозначения тех предметов и явлений, для которых они и были изобретены. Например, слово «теленек» означает определенное животное. Знаки переносные — когда само обозначаемое является знаком. Так, сам теленок (телец) в христианской культуре служит знаком евангелиста. Переносные знаки практически относятся уже не к просто вербальным знакам, но скорее — к художественным, ибо представляют собой фактически тропы, определенные фигуры речи. Если «собственные» знаки познаются изучением языка, то «переносные» — изучением наук и искусств⁹. Эти знаки будут особенно интересовать Августина в более поздний период его экзегетической деятельности.

Уже в трактате «Об учителе», подробно рассуждая о вербальных знаках, он стремится осмыслить их функцию в человеческой жизни. Конечно, она связана с познанием. Однако где же познается истина — в знаках или в самих предметах, задается традиционным для античности, но так и не решенным к его времени вопросом Августин. «Познание предметов, обозначаемых знаками, — отвечает он себе, — если и не лучше познания знаков, то лучше, по крайней мере, самих знаков» (*De mag.* 9, 28). Знаки необходимы лишь для познания предметов, ибо *ничему нельзя научиться без знаков*, в данном случае без слов (10, 30).

Обозначив этот тезис, Августин приступает к его проверке. На примерах таких «родов искусств», как птицеводство, театр, зрелища, он показывает, что есть вещи, которым можно научиться «без [словесных] знаков — самим делом». Явления природы также познаются непосредственным созерцанием, без знаков. Да и вообще, заключает Августин в лучших традициях античного скептицизма, *с помощью знаков нельзя ничего узнать*, ибо прежде необходимо знать, что тот или иной знак означает. «Итак, скорее узнается знак по познанному предмету, чем сам предмет, данный в знаке» (10, 33). Ранний Августин полностью солидарен со скептиками, которые считали, что если слово «обозначает что-нибудь по установлению (т. е. является условным знаком. — В. Б.), то ясно, что люди, заранее знающие вещи, с которыми соотнесены слова, воспримут эти вещи, не научаясь из них тому, чего они не знают, но лишь вспоминая то, что уже они знали раньше, причем те, кто еще нуждается в изучении неизвестного, не достигнут и этого» (*Sext. Emp. Adv. math.* I 38)¹⁰. Развивая эту скептическую традицию, Августин также полагает, что с помощью слов ничему нельзя научиться¹¹, ибо знание заключено не в словах, а в душе человека от природы, а точнее, от Бога. Знание «вещей вообще присуще [от природы] всем духовным [существам]; имена же установлены так, как кому нравилось, их сила (= значение) основывается большей частью на традиции и на привычке; поэтому в языках могут быть различия, в вещах же, основывающихся на самой истине, конечно, не могут» (*De mus.* III 2, 3). Критерием истинности любой речи, любого трактата и даже понимания Моисеевых Книг Бытия служит эта живущая внутри каждого человека истина: «Как бы то ни было, но живущая внутри меня, в центре мышления истина, не

еврейская, не греческая, не латинская и не варварская, [но абсолютная], сказала бы мне без уст и органа речи, без звучания слогов, что он (Моисей. — В. Б.) говорит истину» (Conf. XI 3, 5).

Слова лишь побуждают душу к внутреннему обучению, к всматриванию в эти от природы заложенные в ней, но далеко не всегда осознаваемые знания вещей. «О всем, постижимом для нас, — писал Августин уже в раннем трактате, — мы спрашиваем не у того говорящего, который внешним образом произносит звуки, а у самой внутренне присущей нашему уму истины, словами, пожалуй, побуждаемые к тому, чтобы спросить. Тот, у кого мы спрашиваем и кто нас учит, есть обитающий во внутреннем человеке Христос, т. е. неизменная сила Божия и вечная Премудрость» (De mag. II, 36).

Упоминаемые здесь «внутреннее знание», «внутренний человек» подводят Августина к развернутой в более поздних трактатах теории о «слове внешнем» и «слове внутреннем». В свое время этот вопрос активно обсуждали стоики. Августин, видимо, слышал об их суждениях, хотя прямого заимствования у него нет, да и идет он в своих выводах дальше стоиков. Внешнее слово — это произнесенное слово, звук голоса. Оно является знаком «внутреннего слова» (*verbum quod intus lucet* — «слова, которое внутри светит»). Внешнее слово различно у разных народов, то же, что им обозначается, часто бывает одним и тем же. Внешнее слово условно и произвольно. Предмет, и это нередко подчеркивает Августин, может быть назван каким угодно словом (De Gen. ad lit. imp. 6, 26). Поэтому внутреннее слово является в большей мере словом, чем произнесенное, однако особым словом — Августин не говорит о нем как о знаке. Звук же называется словом только потому, что является *знаком внутреннего слова*. Точнее было бы его назвать «голосом слова» (*vox verbi*) (De Trin. XV 19). От самого реально звучавшего слова Августин отличает образ этого звука, сохраненный памятью и воспроизводимый воображением, когда мы можем петь или произносить слова про себя. Образ звука, хотя и находится в душе, относится не к внутреннему, а к внешнему слову¹².

Внутреннее слово — это «слово ума» (*verbum mentis*), в отличие от произносимого — *verbum vocis*, т. е. некая особая «мысль», существующая еще до оформления в словах. Не всякое внутреннее представление является внутренним словом, «но только то, — разъясняет И. В. Попов мысль Августина в De Trin. XV 19, — которое находится в центре сознания и, в данный момент занимая мышление, может быть высказано в произносимом слове. Память содержит много знаний, но не все они предмет мышления. Мышление, получившее определенную форму от того, что мы знаем, но не всегда мыслим, и есть внутреннее слово. <...> Внутренним словом называется мысль в ее актуальном состоянии потому, что только такую мысль мы можем выразить во внешнем слове»¹³.

Процесс словесной коммуникации у Августина выглядит следующим образом: от внутреннего слова говорящего к его внешнему слову, от него — к ушам слушающего, от них — к его душе, где возбуждается его внутреннее слово. При этом передачи мысли не происходит. Души собеседников замкнуты в себе, хотя в душе слушателя под действием слов и возбуждаются мысли, близкие к мыслям говорящего: «Когда же

мы говорим с кем-либо, мы призываем на службу внутреннему слову, голос или какой-нибудь иной телесный знак, чтобы посредством его и в душе слушающего возникло бы до некоторой степени такое чувственное воспоминание, которое не уклоняется от мысли, заключенной в душе говорящего» (IX 12). Таким образом, собственно семантическая сторона знака отступает у Августина на второй план, а на первый выходит особая психо-гносеологическая функция — коммеморативно-побудительная¹⁴. Парадокс знаковой теории будущего гиппонского епископа заключается в том, что последовательно, на основе античных учений, построив развернутую теорию знака, он, в отличие от александрийцев и каппадокийцев, практически не нашел ей места в своей теории познания. Вернее, роль лингвистико-семиотической теории оказалась у него очень ограниченной, что вполне объясняется общим кризисом формально-логических теорий в период поздней античности. Однако, сосредоточивая особое внимание на *побудительной* функции знака, Августин тем самым невольно сблизил свою знаковую теорию с эстетикой. Его знак, по сути дела, является не лингвистическим знаком (хотя и описан как таковой), по своей функции он скорее *знак художественный*, близкий к тому, что позже на Востоке автор «Ареопагитик» назовет *символом* и *образом*, подчеркивая их возбuditельно-психологическую функцию¹⁵.

Таким образом, мы видим, что обсуждавшиеся еще у Секста Эмпирика два типа знаков: «индикативные» и «напоминательные» (Adv. math. VIII 151 и др.) нашли свое отражение в *индикативной* и *напоминательной* (точнее, коммеморативно-побудительной) функции языка у Августина¹⁶. Первая заключается в том, что знак указывает реципиенту на обозначаемое. Это собственно знаковая функция языка, которую так подробно разработал Августин в «De magistro» и в «De doctrina christiana». При этом он, как отмечает Р. Маркус, пожалуй, первым пришел к пониманию триадической природы знакового отношения: *обозначаемый предмет — знак — реципиент*¹⁷. Этот фактически системный подход вообще присущ мышлению Августина. В трактате «О музыке» он с тех же позиций подходит к искусству, рассматривая систему: *художник — произведение искусства — реципиент*. Интересно, что обозначаемый предмет там у него фактически отсутствует, хотя он и декларирует постоянно миметический характер искусства.

Гносеологическое значение индикативной функции языка у раннего Августина, как мы видим, очень ограничено. Только на более позднем этапе своей деятельности он глубже свяжет эту функцию с гносеологией, выделяя три способа, какими знак может указывать на объект обозначения. Первый — непосредственное указание, когда знак прямо указывает на объект, второй — указание на неизвестный нам предмет путем сравнения его с известным и третий — «по контрасту» (ex contrariis) с тем, что мы уже знаем, «если это — понятия отрицательные» (De Gen. ad lit. VIII 16, 35). С помощью последнего способа мы познаем, что такое зло, ничто, безобразное и т. п. Разъясняя эту форму семиозиса, Августин пишет, что «по большей части неизвестное понимается из противоположного ему известного; даже названия вещей, которые не существуют, раз они включаются

в речь, не остаются темными для слушателя. Ибо то, чего совсем нет (non est), никак не называется; а между тем эти два слога понимает всякий, кто знает латынь. Откуда же, как не из взглядывания в то, что есть, и из его отрицания наши чувства узнают то, чего нет?.. И каким бы другим именем и на каком бы языке мы это самое ни называли, уму нашему в голосе говорящего дается знак, в звучании которого он познает то, что мыслит помимо знака» (VIII 16, 34).

Коммеморативно-побудительная функция языка связана с возбуждением глубин памяти, где хранится «истинное знание вещей, которым мы обладаем, так сказать, в форме слова, задуманного внутренним произнесением» (De Trin. IX 7, 12). Объективно эта функция стоит ближе к эстетической, чем к строго к гносеологической. Косвенным, но достаточно веским подтверждением этого являются и мысли Августина о процессе знаковой (вербальной) коммуникации, высказанные им в «De musica». Там Августин показал, что процесс воздействия одной души на другую осуществляется с помощью слов так же, как происходит и художественная коммуникация. Душа производит внешнее слово с помощью тех же творческих чисел (progressores), которые управляют и деятельностью художника. Восприятие слов осуществляется также по аналогии с восприятием произведения искусства. Здесь участвуют «воспринимающие числа» (occursores), числа памяти (recordabiles) и числа чувственной способности суждения (sensuales), которые одновременно «являются и чувственно воспринимаемыми знаками (sensibilia signa), показывающими, как одни души воздействуют на другие» (De mus. VI 13, 42)¹⁸.

Здесь следует особо подчеркнуть, что восприятие «условных знаков» Августин ограничивает именно эстетической ступенью, ибо числа sensuales судят только на основе чувства удовольствия или неудовольствия. Следующая же, и высшая, ступень его системы восприятия — судящие числа разума (judiciales) — в процессе восприятия слов в данном случае не участвует. Конечно, это не парадокс и не результат гениальной рассеянности одного из виднейших отцов Церкви. Ревностный поклонник разума, Августин никогда не забывал, что слова созданы разумом и значение их понятно прежде всего разуму. Однако именно в трактате, практически целиком посвященном эстетической проблематике, он стремится показать, с одной стороны, ограниченность и условность вербальных знаков (на что я уже указывал), а с другой — подчеркнуть, что механизм вербальной коммуникации в принципе идентичен механизму художественной коммуникации. При этом акцент сделан Августином на том, что именно *знаковая коммуникация подобна художественной* и воздействие знака оценивается прежде всего на уровне чувственного суждения, а не в сфере разума.

Это важный и значимый для истории культуры факт. Применительно к самому Августину он дает возможность рассматривать его семантическую теорию в эстетическом ключе. Тогда становятся отчасти понятными и его пристальное внимание к напоминательно-побудительной функции языка, и его скепсис относительно формально-логического познания, и, наконец, его подход к толкованию текста Библии часто с сугубо эстетических позиций. Не следует также забывать, что Ав-

густин по образованию был ритором и до принятия христианства обучал красноречию, т. е. дисциплине, которая на первое место ставила эстетическую, а не смысловую сторону речи. Правда, ко времени написания своих первых трактатов он уже, как мы помним, скептически относился к этой «пустой» науке именно за то, что в ней эстетическое преобладало над прагматическим, и тем не менее именно красноречие помогло ему глубоко почувствовать многогранность, многозначность и чувственную красоту слова, что так рельефно выделяет его произведения в безбрежном море патристики, а его «Исповедь» ставит в ряд выдающихся памятников мировой литературы.

Полное осознание себя христианином, внутреннее приятие христианского учения во всей его полноте, как единственно истинного, составляло Августина в новом свете посмотреть и на проблему знака, слова. Христианская идеология все больше и больше переключает его внимание в гносеологии от «дел человеческих» к «делам божественным». И процесс этот, как мы знаем из «Исповеди», проходил в душе Августина очень болезненно и растянулся на долгие годы. Что должно стать главным инструментом богопознания? Неужели условные, произвольно данные и во всех языках различные слова? Но ведь они не несут даже знаний о «делах человеческих», как показал Августин еще в «De magistro». А что уж говорить о «делах божественных».

Три главных постулата христианства оказывают теперь влияние на направление его семантико-лингвистических исследований. Первый, поддерживающий его гносеологический скептицизм, гласит, что Бог, первопричина и создатель мира, — невыразим в слове (De doctr. chr. I 6; Enar. in Ps. 35, 4; 99, 6). При его описании и «красноречие немотствует» (Conf. I 4, 4), т. е. риторика, которой он обучался с детства и которую сам преподавал, оказывается здесь бессильной. Однако два других постулата позволяют противопоставить этому тезису антитезис и этим, вселяя оптимизм в душу стремящегося к высшему познанию христианина. Первый заключен в начальных словах Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин 1, 1-3). Своим творящим Словом Бог создал и мир, и человека, и в нем — тварное слово нашего языка. Но в чем состояло это Слово? Оно явно не было похоже на слово нашей речи. Это было «вечное в безмолвии Слово» Божие, в котором обитал сам Бог. «И потому посредством Слова Твоего, которое Тебе совечно, что Ты ни изрекаешь в один и вечный момент, все приемлет бытие, что вызываешь Ты этим Словом из небытия в бытие» (Conf. XI 7, 9).

Слово стоит в начале всего, и, значит, не так уж бесполезны и человеческие слова. Еще больше укрепляет Августина в этой мысли другой постулат христианства — о *воочеловечивании, воплощении* Слова. Догмат о воплощении, во-первых, позволял описывать обретшее плоть Слово — Богочеловека Иисуса, прожившего среди людей 33 года. «Все другие вещи, — писал Августин, — можно выразить каким-либо образом; Он единственный является невыразимым, кто сказал — и были сотворены все предметы. Он сказал — и мы были сотворены; но мы не можем говорить о Нем. Его Словом, которым мы были высказаны, является Его

Сын. Он был сделан слабым, так что Он может быть выражен нами, несмотря на нашу слабость» (Enar. in Ps. 99, 6). Это-то Слово «и благовествует нам в Евангелиях» и стало доступно внешним чувствам человека (Conf. XI 8, 10).

Во-вторых, *воплощение* Логоса в «Исповеди» настойчиво сопоставляется Августином с выражением мысли в слове¹⁹. Как божественное Слово получило тело в Христе, так и мысль обретает плоть в звучащем или написанном слове. Столь высокая для христианского мира аналогия, конечно, необходима была Августину, чтобы реабилитировать, прежде всего в его собственных глазах, написанное слово. Слово опять наполняется для него смыслом, притом смыслом новым, высвеченным новым мировоззрением и часто далеким от своего буквального значения. Относится все это, конечно, прежде всего к библейскому слову, т. е. к текстам, восходящим, по Преданию, в той или иной мере к самому Богу и повествующим о его деяниях.

Как божественный Логос стал в Христе посредником между Богом и людьми, так и человеческое слово воспринимается теперь Августином в качестве посредника истины. Ибо сам Бог, оказывается, придает слову как средству коммуникации большое значение. «Закон» Моисею дан был Богом в форме написанного слова «скрижалей завета», поэтому «телесные знаки Писания» выступают одним из главных способов (наряду со звуками и эстетическими образами) общения Бога с людьми (De Gen. ad lit. VIII 25, 47). Само воплощение явилось результатом стремления Бога к установлению контакта с людьми, в том числе и в словесной форме — в Христе Бог говорил с людьми на их языке (ср.: Conf. IV 12, 19). Отсюда происходит и надежда христиан на возможность словесной коммуникации с Богом, которая доступна всем людям в формах молитвы и славословия. «До того, как ты постиг Бога, — пишет Августин, — ты полагал, что мысль может выразить Бога. Теперь ты начинаешь постигать Его и видишь, что ты не можешь выразить [словами] то, что ты постигаешь. Но, обнаружив, что ты не можешь выразить то, что ты постигаешь, будешь ли ты молчать, не будешь ли ты восхвалять Бога?» (Enar. in Ps. 99, 6).

Таким образом, речь у Августина идет о словесной, но не формально-логической, а скорее об эстетической коммуникации, ибо славословие, восхваление Бога еще по ветхозаветной традиции осуществлялось в гимнах, псалмах и других специальных поэтических или музыкально-поэтических формах. Именно их и противопоставляет теперь Августин античной поэзии, как «суете, недостойной внимания» (Conf. I 13, 22-17, 27). Молитвы, с которыми христианин обращается к Богу и которые мы встречаем и в «Исповеди» Августина, так же организовывались с первых веков христианства и на протяжении всего Средневековья по особым ритмическим законам и составляли особый жанр средневековой поэзии.

Бог сотворил мир своим Словом, поэтому и человеческое слово, полагает Августин, может привести человека к Богу: христианское красноречие становится носителем божественного Слова, зеркалом, отражающим Его, посредником между Богом и человеком²⁰. Слово человеческое может и должно служить познанию высшей Истины, Первопричи-

ны всего, непостигаемого Бога. Интересна парадоксальная закономерность позднеантичного мышления. Культ разума и философии на раннем этапе привел Августина к агностицизму в области вербального познания, что отражало реальную кризисную ситуацию позднеантичной философии, пришедшей на главных своих направлениях к скепсису в области рационального мышления. Переход же юного африканца на религиозный путь укрепил его в уверенности познания с помощью слова. Однако речь уже идет не о буквальном значении слов и словесных конструкций, а о переносном. *Signum translatum* выходит теперь в гносеологии Августина на первое место. К этому пониманию, как писал он сам, он пришел под влиянием Амвросия Медиоланского: «Я с удовольствием слушал, как Амвросий часто повторял в своих проповедях к народу, усердно рекомендуя, в качестве правила: «Буква убивает, а дух животворит» (2 Кор. 3, 6). Когда, снимая таинственный покров, он объяснял в духовном смысле те места, которые, будучи поняты буквально, казались мне проповедью извращения, то в его словах ничто не оскорбляло меня, хотя мне еще было неизвестно, справедливы ли эти слова» (Conf. VI 4, 6).

Особую авторитетность Писания Августин видел теперь в том, что оно «всем было открыто и в то же время хранило достоинство своей тайны для ума более глубокого; по своему общедоступному словарю и совсем простому языку оно было книгой для всех и заставляло напряженно думать тех, кто не легкомыслен сердцем; оно раскрывало объяснения всем и через узкие ходы препровождало к Тебе немногих» (VI 5, 8). Теперь Августин твердо знает, что Бог и его деяния постигаются не из буквального значения библейских текстов, а в особых словесных образах — «через отражение в загадке» (*per speculum in aenigmate*) (X 5, 7; Enar. in Ps. 99, 6; Enchirid. 63). Здесь он опирается на известную мысль ап. Павла, во многом определившую направление эстетической и художественной мысли Средневековья, которая дословно звучит так: «Теперь видим мы через отражение (зеркало) в загадке (иносказании), потом же — лицом к лицу» (1 Кор. 13, 12)²¹. Средневековая экзегетика, эстетика и культовое искусство положили эту мысль в основу своих методологий. Зеркало, загадка, иносказание заняли теперь важное место в культуре.

В западную культуру эти понятия, пожалуй, впервые и наиболее полно ввел именно Августин. Однако думал он, конечно, не о культуре. В «энигме» апостола Павла (лучше оставить этот греческий термин без перевода, как это сделал и сам Августин, ибо и «загадка», и «иносказание» не покрывают в отдельности поле его значений) он нашел выход из тупиков формально-логического мышления своего времени. Только в многозначных неясных энигмах может быть «выражено невыразимое»²². Вслед за Цицероном, определявшим энигму как особую фигуру речи²³, Августин также полагал, что она является тропом, входящим в класс аллегорий (De Trin. XV 9, 15-16). Он описывает ее как особый род неясного и трудного для понимания сравнения. Но именно с помощью таких «загадок» только и могут быть выражены трудно понимаемые реальности, особенно бесконечная невыразимость Бога! Неясность и многозначность энигмы лишь усиливают ее выразитель-

ность и, соответственно, воздействие на человеческий дух. В Библии энигма — специальный прием передачи особого знания. Как видим, по способу своей организации (сравнение, метафора, аллегория) и по механизму воздействия на психику человека она оказывается близкой к носителю художественного значения. Выявляя некоторые ее особенности в русле своей экзегетической теории, Августин, по сути дела, вскрывал ряд закономерностей организации художественного текста, хотя (подчеркну еще раз) сам он, естественно, не считал Библию ни художественным, ни мифологическим памятником, но чтит «богооткровенным Священным Писанием».

Писание, однако, полагал он, хотя и является результатом откровения, записано людьми, большим числом «писателем», среди которых первым и ближе всех стоящим к Богу почитается Моисей. Августин искренне верит каждому библейскому слову, не уставая восхищаться глубиной Писания. «Дивная глубина словес Твоих! — восклицает он. — Мы останавливаемся на поверхности их, как младенцы; но глубина их, Боже мой, глубина дивная!» (Conf. XII 14, 17). Много таинственного (*arcana valde*) в словах Писания, и Августин сомневается, правильно ли он понимает их. С другой стороны, он не лишен и уверенности в том, что при восприятии текстов Книги Бытия сама истина могущественным словом своим внушает знания его внутреннему слуху (XII 15, 18), и это приводит его к выводу о возможности различного понимания слов Моисея.

Все читатели Книги бытия, пишет Августин, стремятся постигнуть тот смысл, какой имел в виду их писатель, т. е. Моисей. А так как все считают его любящим истину человеком, то никто не допускает мысли, что он имел намерение ввести в заблуждение читателя. Однако «понимают» (знаменательно, что Августин везде использует здесь глагол *sentire* — *чувствовать, ощущать*, т. е. скорее не интеллектуальное, но эстетическое восприятие) все текст Книги Бытия по-разному. И в этом нет ничего плохого, если такое понимание, хотя оно и отличается от того, что имел в виду писатель, не противоречит истине (XII 18, 27). Августин хорошо почувствовал полисемию сакрального текста и считал вполне закономерным многозначное понимание его.

Критерий истинности восприятия текстов Писания он усматривал во внутреннем знании, заложенном в каждом человеке «самим источником света истины», которое, как полагал Августин, у всех людей различно. Поэтому одна и та же истина и писателями выражается по-разному, и читателями воспринимается по-своему. Многозначность словесного текста определяется, с одной стороны, различиями в духовном мире людей, с другой — сущностью знака и объективными возможностями передачи идей в знаках, о которых так много рассуждал Августин в трактатах «Об учителе» и «О христианской науке».

К знаковому сообщению (Августин имеет здесь в виду словесные тексты) можно подойти с двух разных сторон: «Я полагаю, что два различных стремления могут возникнуть, когда что-нибудь передается в знаках вестниками, несущими истину: одно, когда [стремятся выяснить] истину о предметах, другое, когда [желают знать] мысли самого писателя». Так, одно дело искать истину в рассказе Моисея о самом

творении, а другое — выяснять, что он сам думал о нем и что хотел передать в своем рассказе читателям и слушателям. И то и другое, по мнению Августина, заслуживает внимания, но это разные вещи и при анализе текста необходимо ясно сознавать, какую цель из указанных ставит перед собой исследователь (XII 23, 32). Глубокий фидеистический оптимизм убеждает его в том, что в тексте легче постичь саму истину, ибо к пониманию ее «ведет озарение божественным светом», чем то, что думал о ней писатель. Мысли читателя и писателя могут не совпадать и быть тем не менее верными, если и тот и другой правильно понимают предмет, отраженный в словесном тексте (XII 24, 33). Поэтому Августин порицает толкователей, заявляющих: «Моисей не то разумел, что ты говоришь, а то, что мы говорим». Они, полагает Августин, больше любят себя, чем истину. «Иначе они одинаково уважали бы мнения и других, если эти мнения не противоречат истине, точно так же, как и я уважаю, что они говорят, когда говорят истину, не потому, что это они говорят, а потому, что говорят истину; а раз это истина, то она не составляет уже исключительной их собственности» (XII 25, 34). Если же мы не хотим выступать против самой истины, «то зачем нам спорить о мыслях ближнего нашего, которые для нас более сокрыты и менее доступны, чем сама неизменная истина?» (XII 25, 35).

Августин не знает, что имел в виду Моисей, когда писал Книгу Бытия, но он уверен, что «разность мнений не есть еще противоречие истине и разные мнения могут быть истинны, за исключением нелепостей» (XII 30, 41). Если один читатель настаивает на том, что Моисей имел в виду то, что он имеет в виду, а другой — другое, то им резонно сказать: «А почему же не то и другое вместе, если и то и другое истинно?» Это относится ко всем возможным вариантам понимания текста, ибо текст этот организован таким образом, чтобы единая истина понималась в нем всеми, но по-разному — в соответствии с воспринимающими способностями каждого. Бог, по Августину, наделил своего писателя даром иметь в виду все, что мы вычитываем в его словах, и даже то, что еще не вычитали, но что не противоречит истине (XII 31, 42).

Человек, находящийся на стадии духовного детства, понимает в словесном тексте все буквально, «пока у птенца не окрепнут крылья» для духовного полета. Ученые же эрудиты под покровом словесных истин (листьев) находят плоды и собирают их (XII 28, 38). Августин развивает здесь идеи, возникшие еще у Филона Александрийского, неоплатоников, христиан-александрийцев в связи с толкованием и пониманием мифологических и сакральных текстов, вкладывая в них много своего. Главной заслугой его в этом направлении является последовательное и глубоко осмысленное утверждение принципиальной полисемии сакрально-мифологического текста. Причину этой многозначности Августин в духе и традициях мировоззрения поздней античности усматривает в сфере религиозной теории и практики познания. «Темнота божественной речи, — писал он, — полезна в том отношении, что она приводит к весьма многим истинным суждениям и вводит в свет знания, когда один понимает ее так, другой иначе. (Но нужно, чтобы смысл, заключенный в темном месте, подтверждался или очевидностью вещей, или другими местами, менее сомнительными: или, если речь идет о

многим, чтобы приходили к тому, что имел в виду (*quod sensit*) сам писатель; а если это сокрыто, то чтобы в процессе глубинного толкования темного места были бы выяснены некоторые другие истины.)» (*De civ. Dei* XI 19).

В соответствии с предметом богословской теории знания Августин стремится выработать принципы подхода к анализу библейских текстов. Еще в 389 г. он наметил четыре способа их понимания; буквальный, исторический, пророческий (толкования о будущем) и иносказательный — «образный и энигматический» (*De Gen. contr. Man.* II 2, 3). Несколько позже, около 393 г., он указывал со ссылкой на других толкователей еще четыре способа, отчасти перекрывающие предыдущие, «названия которых могут быть даны по-гречески, а определены и разъяснены они на латыни: исторический, аллегорический, аналогический и этиологический²⁴. Исторический — когда припоминают какое-либо божественное или человеческое деяние; аллегорический — когда высказывания понимаются образно (*figurate*); аналогический — когда указывается согласие Ветхого и Нового Заветов; этиологический — когда излагаются причины высказываний и действий» (*De Gen. ad lit. imp.* 2, 5). Историческое содержание Писания, как правило, тесно связано с другими смыслами, и прежде всего с аллегорическим. Нередко оно выступает носителем иносказательного значения, но часто имеет только буквальный смысл (*De civ. Dei* XVI 2; XX 21).

В трактате «О христианской науке» Августин, как подчеркивает А. Шёпф, развивает историко-филологический подход к библейским текстам²⁵. Августин уверен, что для глубокого и правильного понимания неясных мест Писания важно, во-первых, знать его первоначальные языки — еврейский и греческий, так как латинский перевод может отличаться по смыслу от оригинала (*De doct. chr.* II 11, 16). Во-вторых, исследователю необходимо знание исторической ситуации, в которой тот или иной текст возник, даже если эта история выходит за рамки церковных дисциплин: «В понимании священных книг нам больше всего помогает наука, которая изучает порядок прошедших времен и называется историей, даже если она изучается вне Церкви в рамках школьного обучения детей» (II 28, 42). Наконец, в-третьих, для уяснения смысла темных мест необходимо привлекать примеры из ясных мест (II 9, 14), т. е. Августин выступает поборником сравнительного и всестороннего анализа словесного текста.

Много внимания, например, он уделяет проблеме перевода, особенно актуальной для латинского христианства того времени, пользовавшегося, как правило, латинскими переводами не еврейского Ветхого Завета, но греческой Септуагинты. Особую сложность для перевода представляют двусмысленные слова, различные устаревшие выражения, идиомы и т. п. «Из-за двусмысленности слов языка оригинала переводчик часто заблуждается; не поняв точно смысл, он придает [слову] в переводе такое значение, которое было чуждо истинному намерению писателя» (II 12, 18). Для точного понимания таких мест необходимо хорошее знание языка оригинала, а также очень полезно сличение разных переводов. Особенно ценны в этом плане переводы буквальные, а не художественные. Они, правда, часто оскорбляют слух своими коря-

выми оборотами, но зато точно передают мысль оригинала (II 12, 21). Кроме того, отмечает Августин, предвосхищая современных кодификологов, необходимо иметь в виду, что в отдельных кодексах могут встречаться ошибки переписчиков или переводчиков, поэтому необходимо тщательное сличение их друг с другом (II 12, 21). Из латинских переводов Библии Августин отдает предпочтение «италийскому», т. е. переводу Иеронима Стридонского, а из греческих — Септуагинте, ставшей на Востоке каноническим текстом (II 12, 22). Кроме языка для правильного понимания текста необходимо знать и многие конкретные вещи типа животных, птиц, насекомых, трав и т. п., о которых идет речь в том или ином повествовании (II 12, 23-26).

Большое значение для понимания смысла текста имеет правильная пунктуация, ибо в древних текстах ее не было и слова в строках писались слитно. Поэтому различное разделение текста на слова и фразы приводит к разным смыслам (III 2, 2-5). Это же касается ударения, произношения, правильного толкования падежей, различие в которых также может породить двусмысленности или неясности в понимании текста (III 3, 6-4, 8). Все это относится к тексту в его буквальном значении, или, если можно так выразиться, к его материальному уровню. Только после полного уяснения и правильного прочтения буквального смысла текста можно говорить о переносном значении тех или иных мест в нем.

Иносказательное значение Августин ценит, естественно, выше буквального и порицает буквалистов, считая их, как и Григорий Нисский, «рабами знака». Неумение видеть под знаком обозначаемой вещи Августин называет «рабством души». В «плотском рабстве» пребывает тот, кто принимает знак за обозначаемую им вещь. Не сам знак достоин почитания, но то, что им обозначается, «ибо раболепствует перед знаком тот, кто чтит некую выступающую знаком вещь или служит ей, не понимая ее значения; но кто служит действительно полезному, установленному Богом знаку или чтит его, понимая его значение и силу, тот чтит не внешнее и преходящее, но то, что передается им» (III 9, 13).

Одним из главных критериев оценки текстов Писания, с точки зрения их знаковости, для Августина выступает нравственность. Все, что в Писании может показаться безнравственным, следует воспринимать в переносном смысле (III 10, 14-15). Августин, как и ранние отцы Церкви, выступает поборником строгой нравственности, а так как Ветхий Завет содержит описание многих безнравственных, с точки зрения христианства, поступков уважаемых религиозной традицией лиц, то он вынужден прилагать много усилий для оправдания «неблаговидных» деяний почтенных праотцов. Семиотика и аллегорическая экзегеза активно помогают здесь христианским идеологам поддерживать «высоконравственный» авторитет Писания и тем самым укреплять свою теорию нравственности.

Обращаясь к конкретным случаям полисемии отдельных слов и фраз в тексте, Августин показывает, что одно и то же слово (например, *заваска*, *лев*, *змей*, *хлеб* и др.) может иметь или различные (*diversa*), или противоположные (*contraria*) значения в зависимости от контекста (III 25, 36; ср. также: *De civ. Dei* XIV 7-8). В целом тексте слова подчинены

его общим законам не только в грамматическом, но и в семантическом плане. Значение каждого слова определяется его связью с другими словами. «Так, — пишет Августин, — и другие предметы, не отдельно, но в связи с другими, могут иметь не только два, но иногда и много различных значений в зависимости от их положения в тексте» (III 25, 37). Если значение отдельного слова или места остается неясным, то для его понимания необходимо привлечь другие, более понятные места текста и имеющие общий контекст с данным отрывком (III 26, 37-27, 38).

Анализируя псалмы, Августин приходит к выводу, что каждый из них представляет собой нечто целостное в смысловом плане. Поэтому нельзя для понимания их смысла вырывать из них отдельные строки и толковать их вне общего контекста, в отрыве от всего псалма. Так поступают составители *центов* (стихотворных произведений, собранных из стихов разных поэтов), которые вырывают для своей цели отдельные стихи из большого произведения и используют их в совсем иных целях, чем те, для которых они были написаны изначально (De civ. Dei XVII 15). Подобный произвол не одобряется теоретиком «христианской науки», хотя на практике и он нередко впадает в этот грех «свободной герменевтики».

Многозначность текста определяется, по мнению Августина, наличием в нем тропов, т. е. специальных художественных приемов небуквального использования слов. Эти приемы подробно изучаются грамматикой и риторикой, поэтому Августин отсылает своих читателей к этим наукам и лишь указывает на некоторые тропы. В библейских текстах, по его наблюдениям, регулярно встречаются такие виды тропов, как аллегория, загадка, притча, метафора, катахреза, ирония, антифразис и т. п. (III 29, 40-41). Августин приводит примеры и показывает, что «значение тропов необходимо для разрешения двусмысленностей, встречающихся в Писании» (III 29, 41). В тех случаях, когда буквальный смысл текста кажется непонятным, следует поискать здесь тот или иной троп.

Обилие типов образного выражения смысла почти безгранично — в этом сложность анализа словесного текста. Тропы бывают ясные и привычные, но встречаются и сложные и труднодостижимые. К простым Августин относит, например, случаи, когда «через содержание обозначается содержимое». Когда мы говорим «театры рукоплещут» или «луга режут», то имеем в виду, что в театрах рукоплещут зрители, а в лугах режут коровы. Также часто бывает, что «через производящего действие обозначается само действие»; так, к примеру, письмо называют «радостным», когда хотят показать, что оно возбуждает радость у читающих его (XI 8). Более сложным, хотя и достаточно ясным, является такой троп, как гипербола — особый прием речи, когда то, о чем говорится, представляется в нарочито преувеличенном или преуменьшенном виде. Гиперболы нередко встречаются в псалмах и других библейских текстах (см.: In Ioan. ev. 124, 8; De civ. Dei XVI 21).

Реальные тексты, однако, не ограничиваются тропами, изложенными в грамматике и риторике, но используют много образов, вообще не имеющих названий и не попавших в научные классификации. Наша речь, пишет Августин, значительно шире и разнообразнее любых пра-

вил науки. «Ведь повсюду, где говорится одно, а подразумевается другое, имеет место язык тропов, хотя в науке говорить, может быть, нет даже и названия того или иного тропа. Если они (тропы. — В. Б.) употребляются так, как их обычно принято употреблять, то ум наш без труда следует за ними; но если они отступают от обычного употребления, то мы затрудняемся их понимать — одни более, другие — менее» (De doctr. chr. III 37, 56). Все это необходимо иметь в виду при анализе библейских текстов. Экзегетическая задача заставила Августина, усмотревшего множество художественных элементов в этих текстах, поднять и целый ряд вопросов художественной критики. В латинской литературе Августин бесспорно является наиболее последовательным зачинателем литературной критики, точно подметившим многие ее фундаментальные проблемы.

В трактате «Об истинной религии», отмечая аллегорически-иносказательный характер библейских текстов, Августин поднимает в связи с этим столько вопросов, что уже одно их перечисление показывает, насколько глубоко он чувствовал проблему литературной критики. «Каким способом нужно интерпретировать аллeгорию?» Достаточно ли от видимого древнего явления переносить ее смысл на видимое же явление более близкого времени или же ее следует относить к природе и движению души или — к вечной истине? А может быть, есть такие аллeгории, которые означают все это сразу? «Какое различие между аллeгорией исторической (historiae), аллeгорией фактической (facti), аллeгорией речи (sermonis) и аллeгорией таинства (sacramenti)?» Как следует понимать текст в связи с особенностями и идиомами каждого конкретного языка? Что означают столь «недостойные» суждения о Боге, как о гневающемся, печальщемся, помнящем, забывающем, раскаивающемся, ревнующем и т. п. ? Как следует понимать руки, ноги и другие органы, о которых говорится в Писании применительно к Богу, и т. д. и т. п. (De vera relig. 50, 99).

Интересно отметить эволюцию августиновского подхода к библейским текстам. В свой дохристианский период он понимал их буквально и не принимал из-за их наивности, сказочности и грубости. Св. Амвросий открыл ему аллегорический подход к этим текстам, и Августин увлекся им, стал рассматривать Библию в качестве авторитетного религиозного текста. Тогда, по его собственным словам, он «еще не понимал его в буквальном смысле и считал, что оно все иносказательно. Потом и сам начал постигать буквальный смысл Писания» (De Gen. ad lit. VIII 2, 5). На позднем этапе он считал, что почти все библейские тексты имеют и буквальный и аллегорический смыслы, и лишь некоторые только буквальный или только иносказательный.

Стремясь разработать принципы толкования библейского текста, Августин поднимает важную проблему внутренней смысловой соединенности текста — *контекста* (contextio), близкого к нашему пониманию этого термина, помогающего ему на основе смысла всего сочинения или отдельных законченных частей понять значение неясной мысли.

Любое мнение относительно той или иной мысли текста подвергается прежде всего проверке на «истинность». Эта проверка проводится

с помощью внутреннего знания, присущего душе человека. Если же разум покажет, что мнение это истинно, то еще неизвестно, хотел ли писатель (*scriptor*) в данных словах высказать именно это мнение, а не какое-либо иное, не менее верное. Для дальнейшего выявления мысли писателя надо обратиться к контексту, в котором эта мысль употреблена. «Если остальной контекст (*caetera contextio*) речи не подтвердит, что он хотел [сказать] именно это, оттого еще не будет ложным другое, что он сам хотел осмыслить, но будет истинным и полезным для познания. Если же контекст Писания не отвергнет того, что писатель имел в виду именно это, то остается еще спросить, не мог ли он иметь в виду что-либо другое? И если мы найдем, что он мог иметь в виду и другое, то будет неизвестно, какое именно из них он хотел [высказать]; можно [далее] предположить, что он имел в виду оба эти мнения, если только известные обстоятельства благоприятствуют им обоим» (*De Gen. ad lit.* I 19, 38; ср.: *De doctr. chr.* III 27, 38). Ясно сознавая, таким образом, всю сложность и многозначность сакрального текста, Августин тем не менее стремится показать, какими путями можно попытаться выявить мысль автора или круг его возможных мыслей. Большую роль в этом играет контекст, т. е. значение того или иного отрезка текста определяется не только из него самого, но и на основе той целостной смысловой структуры, в которую он включен. Это важный и значимый в культурно-историческом плане вывод, постоянно следовать которому не удавалось ни средневековым последователям Августина, ни ему самому.

Окончательный вывод его относительно критериев понимания библейских текстов, «заключающих в себе такое множество истинных значений», сводится к следующим трем положениям. Прежде всего, желательно выявить то, что представляется несомненной мыслью самого писателя. Если она остается неизвестной, то выбирают то, что не противоречит контексту (*circumstantia*) Писания, если же и в этом трудно разобраться, то необходимо принять то суждение, которое находится в согласии с правой верой (*De Gen. ad lit.* I 21, 41). Таким образом, Августин предоставляет толкователю и исследователю словесного текста очень широкий диапазон возможностей, и прежде всего в плане его аллегорического или иносказательного понимания.

Интересно отметить определенные изменения во взглядах позднего Августина на происхождение и сущность знака. Если в молодости он считал, что знаки изобретены для коммуникации между людьми, то теперь эта их функция отходит на второй план. Главное же назначение слов, голоса и других «телесных знаков» Августин усматривает в представлении мира духовного под покровом чувственных форм, в «облечении невидимого в видимое», т. е. в передаче высших, идущих от Бога знаний людям. И знания эти могут быть восприняты людьми только в форме материальных знаков, так как дух человека скован покровом его тела (*Conf.* XIII 23, 34). Под знаками Августин имеет здесь в виду уже не просто слова, но *словесные образы*, которые могут быть поняты как в буквальном, так и в иносказательном смысле. При этом гиппонский мыслитель отмечает интересную особенность передачи информации в таких знаках-образах. «Я знаю. — писал он, — [ситуации], когда мно-

горазлично обозначается в телесных образах то, что понимается умом [просто] в одном смысле; и наоборот — когда многообразно понимается умом то, что обозначается одним способом в телесных образах» (XIII 24, 36), т. е. одна и та же мысль может быть передана различными знаковыми образами, и обратно, одна и та же словесная фигура может возбуждать различные мысли у читателя²⁶. И то и другое непосредственно относится к функциям художественного образа.

Что может быть проще, поясняет он свою мысль примером, библейской заповеди любви к Богу и ближнему своему (Мф 22, 37-39; Втор 6, 5; Лев 19, 18), но как многообразно выражается она на различных словесных, иносказательных, символических и аллегорических образах. И напротив, как многообразно различными людьми понимается простая фраза: «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт 1, 1)²⁷. Чтобы придать максимальную весомость своим идеям о многозначности словесных образов и многообразии форм выражения одной и той же мысли, Августин прибегает к божественному авторитету. Слова Бога, обращенные в Книге Бытия к первым людям (Августин полагал, что они обращены к человеку, рыбам и птицам — Conf. XIII 24, 35 и др.): «плодитесь и размножайтесь» (Быт 1, 28), — автор «Исповеди» считает возможным понимать не только буквально, но и иносказательно, именно относящимися к множественности смыслов и образов в сфере обозначения: «Но как плодиться и размножаться, чтобы одна и та же вещь могла быть выражена многообразно (*multis modis*) и одно выражение могло быть понимаемо многообразно, — этого мы [нигде] не находим, кроме как в знаках, чувственно выражаемых, и в предметах, умственно постигаемых... На это благословение я смотрю как на дарованную нам Тобою возможность и способность и многообразно выражать то, что мы понимаем разумом в одном смысле, и многообразно понимать то, что мы неясно вычитываем в одном выражении. Так наполняются воды моря [наших мыслей], которые приходят в движение не иначе как от различных значений; и также наполняется плодами человеческими земля, чья суша погружена в желания, а господствует над ней разум» (XIII 24, 37). Этот отрывок интересен также и как образец весьма свободного, философско-поэтического, сказали бы мы, понимания библейского текста, что лишний раз подчеркивает неосознанно эстетическую устремленность всего творчества Августина.

Еще одна важная знаковая проблема поднимается Августином в XII кн. «*De Genesi ad litteram*». Она связана с механизмом зрительно-слухового восприятия мира и ставится им при обсуждении вопроса о пророчествах, видениях, знамениях, которые он относит к особой группе знаков. В своих рассуждениях Августин стремится истолковать и развить одно интересное апостольское высказывание (1 Кор 14), где Павел призывает коринфян особенно ратовать о даре пророчества, который он отличает от не менее высокого дара *глоссолалии* — «говорить языком» (*λαλῶν γλώσση*, *loquitur lingua*). Под глоссолалией он имеет в виду особый сакральный язык, который доступен пониманию лишь избранных людей. Он должен быть еще истолкован и выражен обычными словами — это и будет пророчество. «Говорить языком» — польза только для

того, кто обладает этим даром, а пророчествовать — для всей церковной общины. Первое существует только в духе человека, второе — в его уме.

Опираясь на это различие *духа* и *ума* в человеческой психике, Августин выделяет три рода зрения. Первый — физическое зрение (*corporealis*) — когда мы непосредственно смотрим на предмет. Ко второму роду относится зрение духовное (*spiritualis*) — когда созерцаются образы того, что известно по опыту или по представлению. Третий вид — усмотрение с помощью ума (*mens*), который, полагает Августин, надо было бы назвать «умственным» (*mentalis*), но в связи с «новизной» этого термина он отклоняет его и останавливается на привычном *intellectualis* (*De Gen. ad lit.* XII 6, 15-7, 16). В 14-й гл. Послания к Коринфянам апостол Павел, по мнению Августина, имеет в виду такой «язык, которым обозначаются образы и подобия вещей, постигаемые только зрением ума». До того как они будут поняты, они находятся в духе. Когда же соединится с ними «разумение, составляющее уже принадлежность ума, тогда и является откровение, или познание, или пророчество, или поучение» (XII 8, 19).

Итак, знаки-образы сначала постигаются в духе, а затем понимаются умом и выражаются в форме словесных конструкций. «Духом, — определяет Августин, — является низшая по сравнению с умом сила души, в которой воспроизводятся подобия телесных предметов» (XII 9, 20). Пророком поэтому в большей мере является тот, кто может понять и истолковать образы чужого духа, чем тот, кто их только видит, но не понимает. Но большим пророком является тот, кто «и видит в духе значимые подобия телесных предметов, и живо понимает их умом», как это мог делать пророк Даниил, узнавший, какой сон видел царь Навуходоносор, и сумевший его понять и объяснить царю (Дан 2, 27-45). Для полного понимания знакового образа необходимо, «чтобы и знаки предметов отображались в духе, и понимание их сияло (*refulgeo*) в уме» (*De Gen. ad lit.* XII 9, 20). Сам процесс восприятия знака-образа (на примере визуальных знаков) представляется Августину в следующем виде: «Когда мы видим что-нибудь глазами, то образ его тотчас же отпечатывается в духе, но не распознается [нами] до тех пор, пока мы, оторвав взгляд от того, что видим глазами, не найдем образ его в духе. И если это — дух неразумный, как у скота, то образ видимого так и останется в нем; если же — разумная душа, то он передается разуму, который управляет и духом; так что то, что видели глаза и передали духу, чтобы в нем составилась образ виденного, представляет собой знак какой-либо вещи, тотчас ли его значение понимается или же только отыскивается, ибо оно может быть понято и найдено только при помощи деятельности ума» (XII 11, 22).

Отрывок этот интересен в нескольких аспектах. Во-первых, тем, что сложные визуальные образы типа знамений, видений, сновидений обозначаются Августином как знаки (*signa*) и, следовательно, он распространяет на них все положения своей знаковой теории. Во-вторых, эти «знаки» близки по своему характеру к иносказательным «энигмам» словесного текста, речь о которых шла выше. Наконец, в-третьих, описанный процесс восприятия знака-образов имеет много общего с эстетическим восприятием, когда объект сначала переживается непосредственно в своей конкретно-чувственной данности и лишь затем может быть понят разумом.

В этот поздний период своего творчества Августин снова обращается к разуму, который помогает ему оптимистически, уже на христианском материале, осмыслить функции знаков — сложных, неясных, но все-таки в принципе постигаемых разумом. Именно разум (*intellectus*) в конечном счете приходит на помощь физическому и духовному зрению, чтобы *понять*, что же «означают эти знаки или чему полезному они учат» (*quod illa significant vel utile doceant*) (*De Gen. ad lit.* XII 14, 29). Таков диалектический вывод, к которому пришел Августин в своей знаковой теории. Поставив, как мы помним, еще в «*De magistro*» в качестве тезиса мысль классической античности о том, что *все познается только с помощью знаков*, он, опираясь на скептицизм и свое раннее понимание христианства, там же противопоставил ему антитезис: *ничто не познается с помощью знаков и они ничему не учат*. Углубленное осмысление христианства и постоянный, вольный или невольный интерес к эстетической сфере, энигматической и полисемантической, в отличие от одномерной причинно-следственной, привели его в зрелый период к принятию поставленных ранее тезиса и антитезиса в качестве гносеологической *антиномии*, частичное снятие которой он нашел в тезисе, наполненном новым содержанием, усиливающим, с точки зрения новоевропейского человека, парадоксальность вывода. Речь теперь идет о познании не «вещей человеческих», но «предметов божественных», и не с помощью знаков-слов, но в знаках-образах. Выход из противоречий формально-логического мышления Августин усматривает в эстетике, поднимая при этом важные проблемы как в области семантики, так и в эстетической сфере, что и определяет объективную значимость для истории эстетики его теории знака, которая более десяти веков была актуальной в западноевропейской культуре²⁸.

Кратко классификация знаков у Августина может быть представлена в следующем виде (см. рис. на с. 237).

Знаки делятся на *естественные и условные*. Условные, в свою очередь, подразделяются на знаки *предметные, визуальные и вербальные*. Последние две группы имеют в своем составе каждая знаки *буквальные* и *переносные*. К буквальным визуальным знакам можно отнести все миметические изображения, а к переносным — аллегорические изображения, различные мистические видения, визуально воспринимаемые чудеса и знамения. К буквальным вербальным знакам принадлежит язык, а переносные вербальные знаки могут быть подразделены на *религиозные* (пророчества, знамения) и на *художественные* (загадки, притчи, аллегории, разнообразны тропы).

Знак у позднего Августина становится важной всеобъемлющей категорией, позволяющей понять и осмыслить весь мир материальных и преходящих духовных предметов и явлений в качестве пути к предметам вечным, доставляющим истинное непреходящее наслаждение. Современный исследователь выразил эту августиновскую идею в наглядной пропорции:

$\frac{\text{res}}{\text{signum}}$

$\frac{\text{frui}}{\text{uti}}$

$\frac{\text{res aeternae}}{\text{res temporales}}^{29}$.



Все искусства, как мы уже видели в предыдущей главе, и свободные и механические, оказываются вписанными в нижний ряд этой пропорции, как «предметы временные» и «полезные» для достижения «вещей вечных». На первое место выступает их знаковая функция в двух своих аспектах. Во-первых, искусства ведут человека от внешних форм вещей и слов к содержащимся в их глубинах духовным истинам³⁰, и, во-вторых, они создают произведения — знаки этих истин. Даже удовольствие, доставляемое произведениями искусства, понимается теперь Августином и последующей средневековой традицией как знак высшего духовного наслаждения (блаженства), достижение которого ставило своей конечной целью христианство. Знаково-символический характер искусства станет отныне главной доминантой художественного мышления Средних веков и христианской культуры в целом до XX в. включительно.

Примечания

¹ О современном понимании знака в его различных аспектах см. в работе: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 68-134.

² Ср.: Marcus R. A. St. Augustine on Signs // *Phronesis: A journal for Ancient Philosophy*. 1957. Vol. 2. N 1. P. 70.

³ Интересно отметить, что в трактате «О музыке» Августин, напротив, уделяет внимание только ритмо-метрическому значению слова и практически нигде, за исключением редких оговорок, относящихся не к предмету трактата, а к форме исследования, не говорит о смысловой, содержательной стороне слова.

⁴ Ср.: Marcus R. A. Op. cit. P. 73.

⁵ О трактате «Об учителе» подробнее см. специальную работу: Ott W. Ueber die Schrift des hl. Augustinus De magistro. Hechingen, 1898; Jonson D. W. «Verbum» in the early Augustine (386-397) // *Recherches augustiniennes*. Paris, 1972. Vol. 8.

⁶ См.: Marcus R. A. Op. cit. P. 64-65.

⁷ res quae significantur, pluris quam signa esse pendendas.

⁸ Ср.: Chydenius J. The theory of Medieval Symbolism // *Societas Scientiarum Fennica: Commentationes Humanarum Litterarum*. Helsingfors, 1960. T. 27/2. P. 5-8.

⁹ См.: Colish M. L. The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge. New Haven; London, 1968. P. 60.

¹⁰ Цит. по: Секст Эмпирик. Соч.: В 2-х т. М., 1976. Т. 2. С. 58-59. Следует иметь в виду, что скептики в этом вопросе опираются на традицию Платона, который в «Кратиле» пришел к выводу, «что не из имен нужно изучать и исследовать вещи, но гораздо скорее из них самих» (Crat. 439b; цит. по: Платон. Соч.: В 3-х т. М., 1968. Т. 1. С. 489).

¹¹ Ср.: Kuypers K. Der Zeichen- und Wortbegriff im Denken Augustins. Amsterdam, 1934. S. 18, 23-24; Marcus R. A. Op. cit. P. 68.

¹² Проблема внутреннего и внешнего слова подробно изложена у И. В. Попова (Указ. соч. Т. 1, ч. 2. С. 279-281).

¹³ Там же. С. 280.

¹⁴ Здесь Августин развивает теорию воспоминания (ἀναμνησις) знаний, заложенных в душе, при обучении, изложенную еще Платоном в «Меноне».

¹⁵ См.: Бычков В. В. Византийская эстетика. С. 134-136.

¹⁶ Эти две функции языка у Августина отмечены в работах: Rotta P. La filosofia del linguaggio nella patristica e nella scolastica. Torino, 1909. P. 112-113; Colish M. Op. cit. P. 56.

¹⁷ См.: *Marcus R. A. Op. cit. P. 72.*

¹⁸ Подробнее см. гл. 5 данного раздела.

¹⁹ Ср.: *Colish M. L. Op. cit. P. 22.*

²⁰ См.: *De vera relig. 50, 99; De civ. Dei X 15; De fid. et symb. 2, 3-3, 4.*

²¹ Βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον. Канонические латинский и русский переводы звучат так: *Videmus enim nunc per speculum et per aenigma, tunc autem coram cernemus*; «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу» (1 Кор 13, 12).

²² См.: *Colish M. L. Op. cit. P. 79-81.*

²³ В трактате «Об ораторе» Цицерон писал: «Итак, при употреблении отдельных слов больше всего яркости и блеска сообщают речи переносные выражения, а из переносных выражений и уже не по отдельности, а из некоторых подряд складывается, в свою очередь, следующий прием того же рода: тот, при котором говорится одно, а подразумевать следует иное» (*De orat. III 41, 166*; перев. Ф. А. Петровского; цит. по: *Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве М., 1972. С. 238*). Цицерон, в свою очередь, опирался на Аристотеля, писавшего в «Риторике»: «Метафора заключает в себе загадку, так что ясно, что загадки — хорошо составленные метафоры» (*Ret. 2, 12*). Из греческих христианских писателей особенно активно проблему энигмы в связи с библейскими текстами поднимали Климент Александрийский, Ориген, Григорий Нисский.

²⁴ Эти же четыре способа он называет и в другом трактате того же времени (392 г.). Ср.: *De util. cred. 5.*

²⁵ См.: *Schöpf A. Wahrheit und Wissen: Die Begründung der Erkenntnis bei Augustin. S. 21*; Г. Глунц, как уже указывалось, акцентировал внимание на филолого-философском подходе (см.: *Glunz H. H. Op. cit. S. 102*).

²⁶ Подробнее о знаковых проблемах в XIII кн. «Исповеди» см.: *Holl A. Die Welt der Zeichen bei Augustin. Wien, 1963.*

²⁷ И в «Исповеди», и в ряде других трактатов Августин подробнейшим образом исследует эту фразу, показывая, в каких различных смыслах могут пониматься и все ее слова («в начале», «сотворил», «небо», «земля»), и сама фраза в целом.

²⁸ Ср.: *Colish M. L. Op. cit. P. 8.*

²⁹ См.: *Allard G.-H. L'articulation du sens et du signe dans le De doctrina christiana de s. Augustin// SP. Berlin, 1976. Vol. 14. P. 388.*

³⁰ *Glunz H. H. Op. cit. S. 104.*

Психология эстетического

Любой аспект эстетического сознания так или иначе связан с проблемой восприятия, и Августин был одним из первых мыслителей, реально ощутивших эту связь и попытавшихся выразить это вербально. Наиболее интересные и оригинальные страницы августиновской эстетики посвящены осмыслению того, что сегодня мы называем психологией эстетического восприятия. Специально эта проблема была освещена латинским богословом в VI книге трактата «De musica», однако вопросы чувственного восприятия, лежащего в основе эстетического, интересовали его на протяжении всей его жизни, составляя важную часть его гносеологии. Поэтому, прежде чем перейти к собственно эстетической теории, остановимся кратко на августиновском понимании чувственного восприятия.

Если теория эстетического восприятия является оригинальной находкой самого Августина, то в вопросе чувственного восприятия он в основном зависит от Платона¹. Проблему восприятия Августин, как правило, рассматривает на примере зрительного восприятия, как наиболее совершенного и наиболее духовного в человеке (De Trin. XI 1, 1), хотя нередко обращается и к слуховому восприятию.

Вслед за Платином² Августин различает три рода зрения, или видения: зрение телесное, когда мы глазами видим обычные предметы (*visio corporalis*), зрение духовное (*visio spiritualis*), когда мы внутри себя видим образы того, что знаем или по опыту, или по представлению, и зрение умственное, или интеллектуальное (*visio intellectualis*), когда мы в своем уме созерцаем абстрактные, не имеющие зрительного образа представления (De Gen. ad lit. XII 6, 15-9, 16)³. Высшим является, естественно, умственное зрение, низшим — телесное. Телесного зрения не может быть без духовного, а духовного — без умственного (XII 24, 51), т. е. эти три рода зрения служат одновременно и тремя ступенями восприятия материального мира. Предмет воспринимается телесным зрением, в результате чего в духе запечатлевается его образ. Если перед нами дух неразумный, как у животных, то этот образ так и остается в нем; если же речь идет о разумном существе, то образ духа в нем осмысливается разумом и происходит познание предмета — или «интеллектуальное видение» его (XII 11, 22): Первые две ступени чреваты различными ошибками, и только разумное зрение избегает их.

Для нас особый интерес представляют как раз первые две ступени восприятия, ибо здесь, при переходе от первой ко второй, возникают духовные образы видимых предметов, а также — образы воображения, когда не

действует первая ступень восприятия. В раннем трактате «О свободном выборе» (391) Августин называет вторую ступень восприятия «внутренним чувством» (*interior sensus*), находящимся в душе человека (*De lib. arb.* II 3, 8-9). Никакой акт чувственного восприятия невозможен без участия «внутреннего чувства», но и над ним господствует разум.

Рассматривая процесс восприятия, Августин различает три состояния: бытие объекта (цвета), видение его и ощущение, или восприятие, его, когда его даже нет перед глазами. Только сам объект мы видим глазами, два остальных состояния могут быть усмотрены лишь разумом (II 3, 9).

Человек обладает своими собственными телесными чувствами, внутренним чувством и разумом, и тем не менее, несмотря на различие этих чувств у каждого, одни и те же объекты мы видим одинаково. Августин считает чувственное восприятие объективным, мало зависящим от субъекта восприятия: «Как бы ни отличалось мое чувство от твоего, но то, на что мы оба смотрим, не может представляться мне одним, а тебе иным; но оно является нам обоим одним и тем же и мы видим его одновременно» (II 7, 16).

В трактате «О Троице» Августин останавливается на трех моментах зрительного восприятия: 1) объект зрения (*ipsa res quam videmus*), 2) процесс зрения (*visio*) и 3) внимание души (*animi intentio*), которое удерживает чувство зрения на рассматриваемом предмете, т. е. определенный акт воли (*De Trin.* XI 2, 2)

Введение *волевого* момента в процесс чувственного познания является оригинальной находкой Августина; его нет в платоновской теории восприятия⁴.

Внимание, или направленность, души, «интенция души» (*intentio animi*) организует процесс зрительного восприятия, объединяя предмет зрения и сам процесс зрения. В момент рассматривания предмета «в чувстве» зрителя возникает образ предмета, настолько подобный формам самого предмета, что зрителю бывает трудно различить их. Этот образ существует только в процессе зрения и исчезает почти сразу же по его прекращении. Он, подобно отпечатку перстня на воде (XI 2, 3), хотя и исчезает не мгновенно, но достаточно быстро (XI 2, 4).

Воля играет важную роль на всех этапах чувственного познания. В процессе непосредственного смотрения она сосредоточивает зрение на рассматриваемом предмете. По окончании этого процесса образ предмета из «чувства» передается памяти, где он и хранится долгое время. Память содержит образы всего увиденного, и при желании человек всегда может увидеть их своим «внутренним зрением» (*In Ioan. ev.* 23, 11). Вызывает образ из памяти в сферу «внутреннего чувства» опять же воля. Происходит процесс, аналогичный внешнему смотрению, только теперь воля направляет душу не на внешний предмет, а внутрь себя, на образы памяти. Августин склонен различать образы, хранящиеся в памяти и возникшие в представлении на основе вызванных из памяти, хотя они и подобны друг другу (*De Trin.* XI 3, 6). Иногда образы представления бывают настолько яркими, что их принимают за реальные предметы. Обычно яркие образы представления возникают во сне у сумасшедших, у пророков и предсказателей (XI 4, 7). Процесс видения зависит не только от того, на что направлено внимание его души. Интенция души при этом далеко не всегда подчиняется разуму.

В процессе обычного зрительного восприятия Августин усматривает, по крайней мере, три этапа, на каждом из которых формируется свой зрительный образ: «В том членении, которое мы начинаем образом (формой — species) тела и доходим до образа, возникающего в понимании познающего (in contuitu cogitantis), открываются четыре образа, как бы поступенчато возникающие один из другого: второй от первого, третий от второго, четвертый от третьего. От образа тела, который мы видим, возникает образ в чувстве (in sensu) смотрящего; а от него появляется образ в памяти, и от этого — тот, который получается в уме (in acie) познающего. Таким образом, воля как бы трижды объединяет родителя с порождением: во-первых, образ тела с тем, который возникает в телесном чувстве, во-вторых, этот — с тем, который возникает из него в памяти, и этот последний, в-третьих, — с тем, который рождается от него в созерцании воспринимающего» (in cogitantis intuitu) (XI 9, 16). Процесс зрительного восприятия представляется Августину (на основе платоновских изысканий в этом направлении) весьма сложным, включающим в себя как органы чувств, так и все основные компоненты психики. Теория Августина предвосхищает даже некоторые современные научные открытия в области психологии зрительного восприятия⁵.

Изложенная здесь кратко августиновская теория зрительного восприятия во многом была перенесена ее автором и на восприятие произведений искусства, в частности поэзии и музыки. Но специфика объекта и результата восприятия заставила Августина обратить внимание и на особенности самого эстетического восприятия, чему он в целом и посвятил VI кн. трактата «О музыке»⁶. В тесной связи с проблемой восприятия и эстетического суждения Августин поднимает в этой книге и некоторые другие эстетические вопросы. В частности, это касается проблемы числа и ритма (им посвящены предшествующие главы «De musica»), которая в этой книге находит свое окончательное завершение. Здесь она теснейшим образом переплетается с вопросами восприятия, психическими закономерностями («числами» психики), внутреннего мира человека. Само восприятие здесь как бы математизируется. Августин стремится выявить объективные законы (числа) восприятия и увязать их с общими космическими закономерностями. Он пытается не только понять механизм воздействия эстетического объекта на человека и механизм создания этого объекта, но и определить место эстетических закономерностей в порядке всего универсума, понятого в качестве всеобъемлющей числовой системы. Практически все эстетические явления, о которых шла речь в этой работе, находят здесь свое место в глобальной иерархии чисел.

В начале VI кн. Августин вводит классификацию из *пяти разрядов чисел* (или ритмов), которую затем дополняет и корректирует. К *первому* разряду относятся числа, находящиеся в самих звуках даже тогда, когда их никто не слышит, т. е. речь идет об объективно существующих закономерностях произведения искусства. Они-то и дают практически начало всем числам сферы восприятия. *Второй вид* — числа, существующие в чувстве или в ощущении субъекта восприятия. Августина в данном трактате интересует в основном слуховое восприятие, но он неоднократно показывает, что его выводы правомерны и для любого другого восприятия, ибо, по его

мнению, любые ощущения связаны с числом. Даже при прикосновении пальцем к чувствительному месту тела «будет ощущаться число» (VI 2, 3). Числа (ритмы) в ощущающей способности возникают только в том случае, когда на соответствующий орган чувств воздействуют числа объекта, и они исчезают, как только прекращается процесс восприятия объекта. Они подобны «следу, запечатлеваемому на воде». Как поясняет Августин в IV гл., речь здесь идет о физических процессах, происходящих в ухе под воздействием звука. «Отсюда вывод, что числа, находящиеся в самом звуке, могут существовать без тех, которые находятся в слышащей способности, тогда как эти последние существовать без первых не могут» (VI 2, 3). Числа ощущения необходимо отличать от чисел (ритмов) способности суждения, которые существуют и тогда, когда нет звука, и о которых речь впереди.

Числа третьего вида находятся в душе того, кто производит звук (в музыканте, к примеру). Этот вид не зависит от других видов и может проявляться в биении пульса, вздохах и т. п. *Четвертый вид* чисел находится в памяти; это способность запоминать. Он может существовать без первых трех видов, но только благодаря тому, что те ему предшествовали (VI 3, 4). Наконец, существует еще и «*пятый вид* чисел, заключающийся в естественном суждении ощущающей способности, — когда нас радует равенство чисел и оскорбляет его нарушение» (VI 4, 5).

Таким образом, Августин различал пять элементов (или, как сказали бы мы теперь, — этапов), в коммуникативной цепи «художник — воспринимающий субъект» (несколько позже он дополнит ее еще одним элементом). При этом каждый элемент обладает, по мнению Августина, своими закономерностями (является особым видом чисел). Первый этап — создание произведения («порождение чисел (ритмов) — более протяженное или краткое»), далее само произведение («звучание, которое приписывается телу») и процесс восприятия, состоящий из трех этапов: 1) непосредственного восприятия произведения (слушания), 2) работы памяти и 3) суждения о произведении на основе чувства удовольствия или неудовольствия. Последний этап, или пятый вид чисел, Августин считал высшим с точки зрения большей стабильности и вечности. Другим важным достоинством этих чисел является их полная принадлежность душе.

Как представитель христианско-неоплатонической мысли Августин, естественно, ценил душу значительно выше тела, но и телу он отдает должное с точки зрения гносеологии и эстетики. Душу он понимает еще в широком античном смысле, как средоточие всего духовного мира человека. А так как процесс восприятия осуществляется совместными усилиями души и тела, то он уделяет особое внимание соотношению и взаимодействию этих важных составляющих человека. Как неоплатоник и христианин, Августин предпочитает душу, но, как человек, еще принадлежащий античности с ее стихийным материализмом и пластическим мышлением и верующий одновременно в сотворение мира из ничего, воплощение Христа и грядущее Воскресение всех во плоти, он, продолжая традиции своих предшественников — апологетов, стремится оправдать и телесную природу. Для этого ему приходится прибегать к достаточно тривиальным суждениям. Истина, находящаяся в теле, полагает Августин, лучше лжи, заключенной в душе. Под истинной он имеет в виду реально существующий предмет (дерево), под ложью — его психический образ (дерево, увиденное

во сне). Но не из-за тела — лучше, а ради самой истины, тут же добавляет он, ибо под действием греха тело изменилось к худшему. Однако, не унижается античный христианин в Августине, и тело «имеет красоту своего рода и тем самым значительно возвышает достоинство души, где и скорбь и болезнь заслуживают части какой-то красоты». Поэтому не следует думать, что если душа «лучше тела, то все, что в ней происходит, лучше, чем то, что происходит в теле» (VI 4, 7). Здесь у Августина отчетливо просматривается та диалектика души и тела, которая была присуща всему христианскому неоплатонизму.

Что же роднит душу и тело, создает возможность их общения, с одной стороны, и дает общий критерий для их сравнения — с другой? Конечно же, числа, хотя и различные. Чем больше тело пронизано присущими ему числами, тем оно лучше. Душу же эти числа ухудшают. Она, напротив, «будучи лишена тех чисел, которые она получает от тела, становится лучше, так как отвращается от телесных ощущений и преобразуется божественными числами мудрости» (VI 4, 7). Числа божественной мудрости далеки от тех, что находятся в произведениях искусства. Приведя цитату из Екклесиаста: «Обратился я сердцем моим к тому, чтобы узнать, исследовать и изыскать мудрость и число» (Еккл. 7, 25)⁷, — Августин добавляет: «Эти слова отнюдь нельзя относить к тем числам, которыми оглашаются сцены театров, их, как я уверен, нужно относить к тем числам, которые душа получает не от тела, но скорее сама запечатлевает в теле, получив от всевышнего Бога» (VI 4, 7).

Далее, полемизируя с манихеями, Августин стремится показать, что тело не воздействует на душу в процессе восприятия; вернее, тело не формирует душу, как художник, придающий форму материалу. Душа не является материалом, так как она лучше тела, а всякий материал — хуже мастера, его обрабатывающего. Процесс творения заключается в придании материалу числа, но тело не создает в душе чисел. Когда «мы слушаем, в душе не возникают числа от тех [ритмов], которые мы воспринимаем в звуках» (VI 5, 8). Но если тело прямо не воздействует на душу и тем не менее участвует в процессе восприятия, то как же осуществляется этот процесс? «Мы, вероятно, не сможем, — заявляет Августин, сознавая всю сложность задачи, — ни обосновать, ни объяснить это», однако предлагает все же читателю свое решение.

Душа под божественным руководством господствует над телом и в теле. В одном случае это осуществляется легко, в другом — с большим трудом, в зависимости от того, как ей повинует телесная природа. Если на тело извне осуществляется какое-либо воздействие, то «в этом теле, не в душе, возникает некое [действие], которое или противодействует действию души, или соответствует». Душа сопротивляется противодействию ниже ее стоящей материи и в результате этой борьбы становится напряженнее. И «эта, [возникшая] в результате трудности борьбы *напряженность* (attentio), когда она не скрыта, называется восприятием (чувствованием — sentire)», которое в данном случае именуется болью и страданием. Когда же внешнее действие соответствует душе, «то она легко переносит все это в процессе своей деятельности. И эта акция, в результате которой она соединяет свое тело с внешней телесностью, осуществляется *напряженно* вследствие участия внешнего члена, и она не скрывает [это]; но вследствие наличия

соответствия (*convenientia*) восприятие происходит с удовольствием (*cum voluptate sentitur*). Когда же отсутствует соответствие, душа стремится его восполнить с помощью своего тела; и эта работа из-за своей трудности будет очень напряженной, и она не скрывает такую свою деятельность; называется же это голодом, жадной или как-либо по-иному. Если же внешнее воздействие преобладает, так что деятельность [души] становится затруднительной и осуществляется не без напряжения и если эта деятельность не скрыта (*non latet*), то ощущается тошнота. Напряженность также возникает, когда [душа] отталкивает излишек, если спокойно — с удовольствием, если резко — с болью» (VI 5, 9). «Я не хочу быть утомительным, — резюмирует свою мысль Августин, — мне представляется, что душа, когда она чувствует в теле, не от чего иного претерпевает, как от напряженного действия в своих страстях, и от нее не скрыто, что эти действия бывают или легкими вследствие соответствия, или тяжелыми из-за несоответствия — и это есть то, что называется чувствовать (*sentire*). Само же чувство, которое, пока мы ничего не воспринимаем, живет внутри нас, является инструментом тела, и его (чувства. — В. Б.) соразмерность (*temporatio*) определяется душой таким образом, чтобы оно было посредником телу в ощущениях, чтобы объединяло подобное с подобным и отталкивало вредное» (VI 5, 10)⁸.

Таким образом, Августин показывает, что чувственное восприятие — это сложный психофизиологический процесс, происходящий не механически, но при активном действии всех духовных сил человека (души, в терминологии Августина)⁹. Главной характеристикой любого восприятия и ощущения является *напряженность*, или внимание (*attentio*), души, которое обязательно возникает в психике как реакция на внешний раздражитель. Последний действует на телесные органы человека, возбуждая соответствующую реакцию души, осуществляемую посредством телесного же инструмента — чувства. Как заключает в конце этой главы Августин, «само восприятие (чувствование — *sentire*) есть движение тела, направленное против того движения, которое в нем имеется» (VI 5, 15). Здесь Августин подметил некоторые признаваемые и современной психологией моменты в механизме чувственного восприятия, особо значимые для эстетического восприятия и связанные с возникновением в психике субъекта восприятия противоположно направленных аффектов¹⁰.

Августин рассматривает пять различных ситуаций восприятия и ощущения. Первая — когда внешний раздражитель оказывает на психику действие, противоположное ее стремлениям. Возникшая при этом слишком сильная напряженность (перенапряженность) ощущается как боль или страдание. Когда раздражитель действует согласованно с душевной ориентацией, возникшее напряжение доставляет удовольствие, т. е. мы имеем дело практически с эстетическим восприятием, критерием которого, по Августину, является традиционная согласованность (*convenientia*), но не в самом объекте восприятия, а *объекта с субъективной направленностью души*. Эта интересная мысль, присущая, как мы увидим, и восточной патристике (Василию Великому, псевдо-Дионисию и др.), играла важную роль во всей средневековой эстетике.

Третий случай — когда напряжение возникает в связи со стремлением души восполнить отсутствие соответствия с помощью своего тела. Соот-

ветствующие ощущения классифицируются Августином как чувство жажды, голода и т. п. Четвертый случай связан с избытком внешнего воздействия. Душа не успевает на него реагировать по существу и подает сигнал к прекращению такого воздействия и как следствие — ощущение тошноты. Напряженность, возникшая в результате отбрасывания излишка внешнего воздействия, может доставлять удовольствие или причинять боль. Пятый случай имеет место, когда душа встречается с каким-либо расстройством своего тела. Напряжение, возникшее при борьбе с этим расстройством, называется чувством болезни или недомогания (VI 5, 9). Во всех пяти случаях восприятия (к эстетическому, как мы видим, относится целиком только второй случай) Августин постоянно подчеркивает, что восприятием соответствующее напряжение называется только тогда, когда оно «не скрыто» (*non latet*). Вероятнее всего, речь идет о некотором осознаваемом душой напряжении или о сознательном внимании души, ибо еще в трактате «О количестве души» Августин, определяя чувство (или чувственное восприятие) писал: «...чувство есть претерпеваемое телом состояние, само по себе от души не укрывающееся» (*De quant. anim.* 25, 48)¹¹. Однако неясной остается, к примеру, следующая фраза Августина: «Итак, не является нелепой наша вера в то, что душа не скрывает свои движения ли, деятельность ли, работу ли, — какими бы именами ни называли ее действия, — когда воспринимает [что-либо]» (VI 5, 11). Не скрывает от себя, от разума? В целом этот рационалистический пассаж августиновской теории остается не совсем ясным.

Механизм восприятия для всех органов чувств, подчеркивает Августин, одинаков. Те или иные чувства включаются в действие в зависимости от характера внешнего раздражителя. Так, светлое воздействует на глаза, «очень чистый и подвижный воздух» — на уши, «насыщение парами» — на обоняние, влажное — на вкусовое ощущение, «земляное и как бы грязное» — на осязание. При всех этих воздействиях возникают напряженные действия (*attentiones actiones*) в теле, «соответствующие месту и органу чувства: так говорят о зрении, о слухе, об обонянии, о вкусе или об осязании; этими действиями охотно принимается все согласное и с неудовольствием отклоняется все несоответствующее. Я думаю, что этими действиями руководит душа, побуждаемая воспринимающим телом, когда она ощущает, что чувства (*passiones*) также не отклоняются» (VI 5, 10). При восприятии любых внешних раздражителей: света, запаха или звука — перемещается что-то в самом теле или все оно приходит в движение. Эти действия осуществляются душой на основе предшествующих ощущений (восприятий) (VI 5, 12), т. е. восприятие зависит от сенсуального опыта субъекта.

Изложение этой теории восприятия, опирающейся во многом на учение Плотина, Августин предпринял, конечно, отнюдь не ради самой теории. Она в его глазах служила подтверждением того, что «если душа в результате этих действий что-либо претерпевает, то претерпевает она от себя самой, а не от тела». Вывод этот, однако, вряд ли следует из изложенной теории, но Августину необходимо показать, что в иерархической «лестнице»: Бог — душа — тело — воздействие возможно только в одном направлении — сверху вниз.

Сделав экскурс в психологию восприятия, Августин опять возвращает-

ся к пяти видам чисел, с тем чтобы упорядочить их в строгую иерархию. Из трех видов чисел — звучащих, находящихся в чувстве слуха и обитающих в памяти — первым он отводит последнее место, как числам телесным. Из двух остальных видов, находящихся, как отмечает Августин, в душе, он отдает предпочтение «находящимся в чувстве слуха», так как от них происходят и те, которые хранятся в памяти. Числа, находящиеся у производящего звук (или относительно искусства — у художника), Августин ставит выше чисел чувства слуха, так как они существуют и при полном молчании, и без поддержки памяти и производятся самой душой. И высший вид, как уже было показано, — числа судящие. Августин дает всем числам и соответствующие названия. (Не все из них поддаются адекватному переводу. Приведа здесь достаточно удачный перевод В. П. Зубова, в дальнейшем я все же для большего удобства оставляю их латинские наименования, как это и принято во многих научных исследованиях данного трактата.) «Пусть первые числа назовутся судящими (*judiciales*), вторые — движущимися вперед (*progressores*), третьи — откликающимися (*occursores*), четвертые — содержимыми в памяти (*recordabiles*), пятые — звучащими (*sonantes*) (VI 6, 16).

К. Перл считает эту иерархическую расстановку оригинальной находкой самого Августина, не встречающейся у других авторов¹². Особый интерес она представляет для истории эстетики. Выделив, как мы уже показали, основные этапы в цепи «художник — произведение — субъект восприятия», Августин подчеркивает, что способность суждения на основе чувства удовольствия-неудовольствия выше даже творческой способности, чем косвенно утверждает, что закономерности (числа) способности суждения в какой-то мере определяют и законы творчества. Порядок остальных трех видов чисел менее очевиден, и его обоснование Августином не очень убедительно. Исходя из логики нашего автора, следовало бы, к примеру, числа памяти поставить выше чисел откликающихся, так как первые более духовны, ибо целиком находятся в душе, а *occursores* являют собой рубеж между телесным и духовным. Они пребывают, как показал раньше Августин, в самом органе восприятия. Это первичное звено сферы восприятия. Именно между ними и судящими числами возникает то напряжение, которое Августин называет собственно восприятием (или ощущением), ибо здесь происходит встреча сигналов, идущих от внешнего раздражителя и от самой психики. С другой стороны, если последовательно проводить причинный принцип Августина в области чисел (*occursores* выше, так как они являются причиной *recordabiles*), то придется признать, что звучащие числа должны быть выше и *recordabiles*, и *occursores*. Здесь Августин, конечно, непоследователен, но заслуга его состоит в том, что он предпринял попытку системно, сказали бы мы теперь, подойти к проблеме творчества и восприятия, и попытку далеко не безрезультатную.

Из всех названных видов чисел судящие имеют наибольший срок жизни, но и они не вечны, а исчезают со смертью человека. Это числа, присущие только человеку. Притом они имеют свой характер и диапазон действия для каждого конкретного индивида. Одни люди судят быстрее, другие медленнее, одни — на основе сравнения с другими образцами, другие — опираясь на свое внутреннее чувство. Соответственно

и воспринимают все люди по-разному, хотя и в определенных рамках. Различие восприятия зависит от природных данных и от практики восприятия, определенной тренировки (VI 7, 19). Субъективный характер восприятия (особенно искусства) отмечали многие авторы и до Августина, но попытку теоретически разобраться в этом мы встречаем, пожалуй, впервые только у него.

Числа чувственной (или эстетической) способности суждения ставятся Августином выше остальных видов чисел еще и потому, что они завершают процесс восприятия и руководят всей творческой деятельностью, т. е. числами *progressores*. На их основе Августин связывает в единую систему процессы восприятия и творчества. «Ведь и числа, называемые *progressores*, — пишет он, — когда стремятся к какому-нибудь численно выразимому действию в теле, соразмеряются скрытно в соответствии с этими судящими числами¹³. В самом деле: то, что нас удерживает при хождении от неравных шагов, или... при ваянии от неодинаковых движений пальцев, — чтобы не перечислять многочисленные другие действия, — то, что сдерживает нас, понуждая при намерении осуществить что-либо посредством телесных членов, избегать неравных движений и молчаливо внушая нам некое равенство, — это и есть нечто судящее» (VI 8, 20). Процесс творчества, таким образом, регулируется и приводится в соответствие с законами восприятия, ибо *judiciales* — это прежде всего высшая ступень восприятия¹⁴.

Сам процесс восприятия осуществляется, по мнению Августина, при сложном взаимодействии чисел ощущения (*occursores*) и чисел памяти (*recordabiles*). Любой акт восприятия длится во времени и, если бы память не участвовала в процессе восприятия, мы не могли бы ничего воспринять, так как при переключении внимания на следующий слог, или звук, или другую сторону статуи, мы забывали бы мгновенно предыдущий слог, звук или ракурс скульптуры. Для истории эстетики имеет большое значение, что Августин специально подчеркивает временной характер зрительного восприятия, тем самым приравнивая по механизму восприятия временные виды искусства (поэзию, музыку) и статические (изобразительные искусства, архитектуру). «Ведь и в самих телесных формах, видимых глазом, мы не можем судить ни о круглом и четырехугольном, ни о любом другом объекте, и вообще не можем ощущать их, не вращая их перед глазами; но если забывается виденное с одной стороны, когда смотрят на другую, то намерение судящего вовсе не достигает цели, ибо и здесь есть некая длительность времени, за изменением которой должна бдительно следить память» (VI 8, 21). Одни числа *occursores* без *recordabiles* ничего практически не могут воспринять. Так случается, когда мы не направляем свое внимание на восприятие чего-то, происходящего в нашем присутствии, например, разговора, когда мы увлечены каким-то делом. Мы слышим с помощью *occursores* голоса, но не понимаем и не воспринимаем разговора, так как *recordabiles* здесь направлены на другое и «вследствие внимания к другому тотчас же угасает импульс движения» (VI 8, 21).

Августин отмечает две формы участия чисел (ритмов) памяти в восприятии. Первый — непосредственное восприятие, когда числа памяти доводят до судящих чисел числа ощущения. Второй — воспоминание. В этом случае память приносит судящей способности «следы» того.

что было воспринято когда-то¹⁵. Числа *occursores* в этом процессе не участвуют (VI 8, 22).

Итак, числа чувственной способности суждения являются главными и в процессе восприятия, и в акте творчества. Однако и они не до конца удовлетворяют Августина, так как действительны они только в определенном временном пространстве, могут судить только о том, что заключено в определенных границах времени, к тому же — только о том, что может быть расчленено в памяти. Нет ли более высоких чисел, спрашивает себя Августин. Он берет для примера стих из гимна Амвросия Медиоланского «*Deus creator omnium*»¹⁶ и рассуждает следующим образом: Когда мы поем его, «мы слышим с помощью чисел *occursores*, узнаем — с помощью *recordabiles*, воспроизводим — с помощью *progressores*, получаем удовольствие через судящие числа и оцениваем (*aestimare*) с помощью некоторых других чисел, которых я еще не знаю; и от того удовольствия, которое является как бы суждением этих судящих чисел, возникает это другое, вторичное, более скрытое и более верное суждение» (VI 9, 23).

Таким образом, Августин развивает дальше свою теорию эстетического восприятия. На основе чувственного суждения, «чувственного наслаждения» (*delectari sensu*) возникает более глубокая и верная «разумная оценка» (*aestimare ratione*). Августин сразу же стремится показать, что это две совершенно различные ступени, два разных вида чисел. Если мы различаем процессы восприятия, активного творчества и воспоминания, то должны различать и следующие два вида. Первый — принятие или отклонение движений на основе чувства удовольствия (*in delectatione*), получаемого от соответствия и согласованности в них, или — неудовольствия — от несоответствия; второй — оценка: правильно или неправильно возникло чувство удовольствия. Это чисто рациональный момент, рассудочная оценка (*ratiocinando*).

Если правильно, рассуждает далее Августин, что существуют некоторые числа, дающие возможность на основе чувства удовольствия признавать соизмеримые интервалы и отклонять беспорядочные, то необходимо признать, что разум, который возвышается над чувством удовольствия, тоже имеет свои числа и с их помощью может судить о нижестоящих числах. Если же это так, то нет сомнения, что в душе находится пять видов чисел, к которым присоединяется еще тот телесный вид, который был назван «звучащие» (*sonantes*). Теперь Августин считает необходимым внести уточнение в свою числовую иерархию. Высшими являются, конечно, те числа, которые дают оценку на основе разума. Они и выносят истинное суждение, следовательно, их и нужно назвать «судящие» (*judiciales*). Названные же сначала *judiciales*, дающие собственно эстетическое суждение, следует назвать *sensuales* (чувственные, судящие на основе чувства)¹⁷. Кроме того, и *sonantes* Августин считает теперь нужным назвать *corporeales* (телесные), чтобы резче (уже в самом названии) противопоставить их пяти остальным видам, как принадлежащим душе (VI 9, 24).

Введение рациональной оценки как высшей вполне закономерно для Августина, поставившего уже в трактатах кассициакского периода разум выше всего в человеке и верящего в почти безграничные его возможности. Эту тему он развивает несколько ниже и в «*De musica*». Интересно дру-

гое: почему Августин сначала дает только пятичастную иерархию, выводит эстетическое суждение на первое место, присвоив ему высший титул, и много и подробно говорит о нем? Только ли это традиционный риторический прием? Но ведь и любой словесный прием имеет у учителя красноречия свое значение. В данном случае он направлен на привлечение максимального внимания читателя к эстетическому суждению. Случайно ли это? К. Перл считал, что Августин мало заботился о словах вообще. И в этом случае он руководствовался своим излюбленным принципом, введенным еще в трактате «Против академиков»: «Когда речь идет о деле, не стоит спорить о словах» (Contr. acad. III 20)¹⁸. Конечно, Августин всегда ценил сущность значительно выше обозначения, но он отнюдь не был равнодушен к словам. Он подробно обсуждает многие основополагающие термины в своих трактатах. Используя в тексте какое-либо греческое слово, он обязательно указывает на причину такого словоупотребления — или потому, что в латыни нет ему адекватного слова (чаще, называя традиционный греческий термин, он тут же дает его латинский эквивалент), или потому, что не стоит, как он считает, вводить иностранные слова для тех понятий, которые хорошо обозначены в родном языке. Так что вряд ли он мог бездумно ввести такой важный термин, как *judiciales*, а затем поменять его содержание.

В логике обоснования шести видов чисел, как и процесса восприятия в целом, отразилось двойственное отношение и самого Августина, и шире, всей поздней античности, к проблеме чувственного (в том, более возвышенном смысле, какое мы вкладываем сегодня в понятие «эстетическое») и рационального. Греко-римская древность умела как-то безболезненно и органично сочетать и переплетать эстетическое и рациональное. Эти две составляющие человеческого духа не мешали друг другу в классической древности. Но уже эллинистический период принес с собой кризис разума, столкнув его с глубинными неосознаваемыми тайниками человеческой психики, в которые восточные «брахманы, маги и волшебники» проникали, по мнению эллинов, отнюдь не с помощью разума. Все это заставляло позднюю античность, особенно после активного распространения христианства в империи, обратиться к «не-разумному» — к чувству, вере, эстетическому. При этом с чувством связывались почти все вербально не выражаемые движения человеческого духа, что особенно актуально было для различных культовых действий и искусства. Мы помним, к примеру, как высоко ставил Цицерон эстетическую оценку в вопросах ритма. Зрелища, разжигавшие чувственность, процветали в позднем Риме, и как реакция на них — ригоризм, аскетизм в суждениях многих христианских и нехристианских мыслителей поздней античности. По «Исповеди» Августина мы знаем, как болезненно протекал в нем самом процесс борьбы разума с необузданной чувственностью, как тяжело было отказываться ему от прекрасных женщин, от роскошных театральных зрелищ, от блестящей служебной карьеры и светской суеты буйного предзакатного Рима.

Не все ли это отразилось и в последнем эстетическом трактате Августина, когда он, может быть в последний раз, особым риторическим приемом вывел на первое место эстетическое суждение, чтобы затем свергнуть его с помощью разума, но перенес на этот разум название, уже тесно связанное в душе читателя с эстетическим суждением. Что

это? Ностальгия по отринутой сфере? Отзвук уходящих увлечений юности? Или уже новое понимание ограниченности и разума, и рациональной оценки и ощущение необходимости возвращения к чувству, но уже на каком-то ином, новом уровне? Так ли уж случайна игра в слова: *rationales* теперь стало *judiciales*, а *judiciales* превратилось в *sensuales*? Августин был человеком своего времени, жил им и выражал главные духовные тенденции этого времени, меньше всего задумываясь об этом.

Однако введение рациональной оценки опять возвращает нас от искусства к науке, ибо, конечно, все ее математические достижения, изложенные в первых пяти книгах «*De musica*», по достоинству могут быть оценены только разумом. Августин стремится исследовать далее сферы деятельности разума и чувственного суждения. Разуму доступно все то, о чем до сих пор писалось в трактате, и прежде всего он постигает, «что есть сама хорошая модуляция, которая заключается в некотором свободном движении, стремящемся к красоте» (VI 10, 25). Он постигает законы организации ритмов и все числа, связанные с созданием и восприятием искусства, включая и свои собственные числа, как наиболее высокие.

А что же входит в сферу чувственного суждения и на основе чего оно судит? Здесь Августин обращается к тем эстетическим проблемам ритма, которые он наметил во II-V книгах трактата, и развивает их дальше. Прежде всего это касается закона *равенства*. Именно на нем во всех его модификациях (равенство, соразмерность, соответствие, пропорция — все это объемлет многозначный термин *aequalitas*) и основывается «чувственное суждение», или чувство удовольствия (радости, наслаждения — *delectatio*). На этой ступени восприятия душа не может познать закона равенства, но только чувствует радость от восприятия самого равенства¹⁹. «Телесное удовольствие души» не способно даже оценить, истинное ли это равенство, т. е. оно может допустить ошибку, принять неравенство за равенство, и у него нет критерия для исправления ошибки. А что может быть хуже, чем принять подражание равенству за само равенство, хотя «мы не можем отрицать, что само подражание в своем роде и в своем порядке является прекрасным». Только разум признается Августином окончательным и законным судьей чувственной красоты. Он постигает те закономерности, к которым чувственность лишь стремится (VI, 10, 28)²⁰.

Обращаясь далее к вопросу о пределах и границах восприятия, Августин опять напоминает, что числами пронизано все бытие от самых грубых материальных предметов до бескрайних космических далей и высших сфер духа, и доводит до логического конца свою теорию числовой организации бытия. Далеко не все из чисел (т. е. закономерностей) универсума доступны нашему восприятию. Правильно ориентированный в духовной сфере человек находится в системе числовой иерархии между высшими и низшими числами. При этом низшие числа не оскорбляют и не раздражают его, но только высшие доставляют удовольствие. Здесь Августин опять вспоминает антипод разума — *delectatio*, как средоточие всей духовной радости, высшего неопишуемого наслаждения души, возникающего при восприятии всего соразмерного и вечного. т. е. практического эстетического наслаждения. «Ибо, без сомнения, наслаждение является как бы основанием души» (VI 11, 29)²¹. Оно упорядочивает душу. А что может быть выше тех чисел, которые

содержат высшее, неизменяемое, вечное равенство? Там нет времени, так как нет изменяемости. Эти неизменяемые числа являются причиной и времени, которое создается и упорядочивается как подражание вечности, и всего космического порядка. Вращение неба, возникновение небесных тел и все остальное на звездных путях подчиняются «законам равенства, единства и упорядоченности». С небесными телами объединяются в единую космическую мелодию и подчиненные им земные предметы в круговороте своих исчисляемых времен (VI 11, 29). «В этом, — развивает далее свою мысль Августин, — многое представляется нам неупорядоченным и расстроеным, ибо о каждом порядке мы судим по своим меркам и не знаем, что божественное Провидение представляет нам [все] прекрасным. Если, к примеру, кто-то встанет как статуя между роскошнейшими и прекраснейшими домами, он не сможет почувствовать красоты всего архитектурного ансамбля, так как будет его частью. Столь же мало может увидеть порядок построения всего войска солдат, находящийся на линии битвы. И в любом стихотворении, если слоги звучат какое-либо время, то они живут и чувствуют, но никоим образом им не может нравиться числовая соразмерность и красота соединенных [частей], так как они не могут ни обозреть, ни одобрить целого, ибо каждый из них образуется и имеет совершенство в продолжение быстротечного отрезка времени» (VI 11, 30).

Таким образом, вечная красота и упорядоченность универсума, по мнению Августина, недоступны восприятию преходящего человека. Знание о высшем равенстве, единстве и упорядоченности он должен принять на веру. Ни восприятию, ни постижению высшая красота, понимаемая здесь как красота универсума, не поддается. Тем не менее она-то и является абсолютной ценностью. Числа же, возникшие в душе, ориентированной на преходящие вещи, также обладают красотой своего рода, но эта красота преходяща, и божественное Провидение с досадой взирает на душу, устремленную к ней (VI 11, 30).

Помимо непосредственного восприятия Августин подробно останавливается на двух видах представлений, связанных, как он считает, с памятью и «действующих против телесных восприятий». Августин обозначает их греческими терминами *phantasia* и *phantasma* (ср.: *De Trin.* XI 10, 17). Под *фантазией* он понимает представления, образы, возникшие на основе когда-то бывшего реального восприятия. Однако эти образы неустойчивы и создают предпосылки для ложных суждений. На основе фантазий, которые в различных и противоположных направлениях волнуют душу, возникают новые духовные движения, которые уже не имеют прямой связи с предыдущими телесными восприятиями и чувственными впечатлениями и относятся к ним (подобны им — *similes*) как «образы образов» (*imaginationes*). Их Августин и называет *phantasma*. По-одному ибо, пишет он, представляю я себе отца своего, которого часто видел, и по-иному — деда, которого никогда не видел. Первое представление я нахожу в памяти — это фантазия, второе — в движении духа, берущем свое начало в памяти, — это фантазма. «Каким образом возникает и то и другое, трудно понять и объяснить. Все же, я думаю, что, если бы я никогда не видел человеческого тела, никоим образом не смог бы я мысленно образовать его видимую форму. Но и то, что делаю я из того, что я видел, я делаю с помощью па-

мноти; и все же одно — находить в памяти фантазию и другое — делать из памяти фантазму» (VI 11, 32). Фантазмы возникают на основе свободных комбинаций образов когда-то виденных предметов и их элементов. Так, пишет Августин в «De Trinitate», никто не видел черных лебедей или четвероногих птиц, но наше воображение легко может представить себе и тех и других. Управляет фантазией и фантазмом (сознательно или неосознанно) воля (De Trin. XI 10, 17).

Эти идеи, хотя они во многом и опираются на соответствующие мысли Плотина²², представляют большой интерес и для истории средневековой гносеологии, и для истории эстетики. Фантазия означает у Августина нечто близкое к нашему «представлению», но имеющему уже некое отступление от действительности, а фантазма близка к нашему «воображению», «фантазии». Важно, что обе формы мыслительных образов Августин производит от конкретного чувственного восприятия и видит в них две последовательные ступени отхода мысли от этого восприятия в область достаточно свободного воображения. И фантазию и тем более фантазму нельзя принимать за истинное представление. Истинное суждение на основе чувственного восприятия составляет, как мы видели, только разум с помощью своих судящих чисел. Тем не менее доля истины, но особой, неформализуемой, содержится и в фантазии, и в фантазме. Не бессмысленно ведь говорим мы, что в первом случае «мы чувствуем это так», а во втором — «мы так это воображаем (*imaginari*)». «Не без основания я могу сказать, что я имел отца и деда; но сказать, что они были точно такими, как их сохранил мой дух в фантазии или в фантазме, было бы в высшей степени неразумно». Есть, однако, люди, которые все суждения основывают только на своих фантазиях и фантазмах, принимая их за знания, постигаемые чувствами. Августин с осуждением относится к ним (VI 11, 32).

Последовательно разбирая сначала структуру произведений искусства, затем механизм их восприятия, Августин постоянно помнит изначальную цель своего исследования в данном трактате: подняться от анализа низших материальных чисел к высшим, вечным²³. Один разряд таких чисел он нашел в упорядоченной организации космоса. Но те числа практически непостижимы и далеки от искусства. Выявив пять видов чисел в душе, а также способность образования в ней на основе памяти таких образов, как фантазия и фантазма, он чувствует, что не исчерпал еще внутренний мир человека, и опять пристально всматривается в него. Снова его внимание привлекает память. Оказывается, она способна не только производить «телесные движения духа» типа фантазии и фантазмы, но и содержит еще новый вид чисел — *духовные* (*spirituales*). Что же это за числа?

Если мы обратимся к искусству ритмическому и метрическому, рассуждает Августин, «которое производит стихи», то мы увидим, что это искусство обладает некоторыми числами, в соответствии с которыми и образуются стихи. Числа эти существуют и тогда, когда стиха еще нет. В данном случае термином *ars* Августин обозначает и искусство, как творческую деятельность, и искусство как науку, соответствующую теории искусства. Искусством в первом смысле «является некоторое настроение (или состояние) духа художника»²⁴, которое бывает только у того, кто сведущ в теории искусства (VI 12, 35). В основе законов искусства лежат числа двух видов — преходящие и непреходящие. Первые меняются в различные исто-

рические периоды — с ними связаны, например, изменения длительности тех или иных слогов. Эти числа необходимо изучать. Вторые числа (законы) никогда не меняются, наподобие суммы одного и двух, всегда равной трем. Эти вечные числа постоянно находятся в глубинах нашего духа (они-то и есть *spirituales*) и, отпечатываясь в уме человека, производят то «настроение» (*affectio*), которое и называется «искусством». Числа эти даны душе Богом. Поэтому даже тот, кто никогда не слышал об искусстве и его числах, с помощью наводящих вопросов может ему научиться. Он просто вспомнит, побуждаемый словами спрашивающего, то, что находится в глубинах его духа, но еще не всплыло в памяти.

Для истории эстетики приведенные мысли интересны тем, что Августин дает здесь новую дефиницию искусства с точки зрения непосредственного творческого акта. Определяющим в этом акте оказывается настроение, состояние духа художника, а не *ratio*, хотя далее он дает понять, что это «настроение» — не субъективное состояние духа, а отпечаток в уме вечных духовных чисел.

Законы искусства Августин разделяет на непреходящие и изменяющиеся во времени. Эта важная для эстетики мысль, по всей видимости, была впервые сформулирована именно Августином.

Далее автор трактата «О музыке» ставит интересный вопрос. Если вечные числа заложены в душе, то почему же дух наш всякий раз, а часто и изначально, уклоняется от их рассмотрения? Что отвлекает его от «вечного равенства», выше которого ничего нет? Конечно же то, что мы больше всего любим. А что можем мы любить больше, чем прекрасное? Правда, говорят, что есть и «такие, которые любят безобразное (*deformia*) и которых греческое простонародье называет *saprophivloi* (любители тухлятины)²⁵; различие, однако, состоит лишь в том, насколько меньше содержится прекрасного в этом (т. е. безобразном. — В. Б.), чем в том, что нравится большинству. Ясно, однако, что никто не любит того, от чьего безобразия (*foeditas*) чувство терпит неудовольствие» (VI 13, 38). Прервем на минуту мысль Августина, ибо здесь мимоходом он высказывает, опять же впервые в истории эстетики, очень важную и основополагающую для всей средневековой эстетики мысль. В глазах христианина мир — творение божественного Художника, и ничто в нем не может быть абсолютно безобразным. Существует только красота. То же, что кажется безобразным, просто содержит очень мало прекрасного. Недостаток прекрасного и расценивается как безобразное. Но и в безобразном можно усмотреть свою, хотя и малую красоту. Не зря же существуют *saprophivloi*? И для безобразного Августин вводит определенную градацию. То безобразное, которое еще хоть кто-то может любить, — это *deformia*, а то, которое доставляет страдание чувству, — это уж нечто совсем мерзкое — *foeditas*.

Итак, развивая дальше свою мысль о том, что прекрасное в материальном мире, которое все так любят, отвлекает дух от созерцания «вечных, абсолютных истин», Августин расширяет и дополняет свое изложенное ранее понимание прекрасного и лежащего в его основе равенства. «Пре-
красное нравится через число, в котором, как мы уже говорили, [оно] достигает равенства (соразмерности). Эта красота встречается не только в области слышимого или в движениях тела, но также и в самих визуальных формах. в связи с которыми чаще всего говорится о красоте». Однако не

следует думать, что равенство (или симметрия) бывает только одного типа, когда один, непарный член занимает место посередине, а по обе стороны от него парные сочлены располагаются на равных расстояниях. Как же тогда оценивать красоту цвета и света, которые тоже радуют нас, т. е. красоту простых, не состоящих из частей, образующих равенство, предметов, вслед за Платином спрашивает Августин и отвечает уже по-своему. «Что же иное ищем мы в свете и цветах, если не то, что соответствует (*congruit*) нашим собственным глазам? Ибо от чрезмерного блеска мы отворачиваемся, но не желаем видеть и сплошную тьму, так же и чрезмерно громкие звуки нам неприятны, но не любим мы и невнятное бормотанье... В этом [восприятии] стремимся мы к тому, что соответствует мере нашей природы (*convenientia pro naturae nostrae modo*), а несоответствие мы отвергаем, хотя знаем, что другие существа его принимают. Не радуемся ли мы закону равенства, когда узнаем, что все существующее таинственным образом распределено в соответствии с этим законом? Доказательство того, что в области обоняния, вкуса и осязания мы чувствуем все по тем же законам, увело бы нас далеко, но легко показать, что и в сфере этих ощущений нет ничего, что нравилось бы нам не по закону равенства или подобия; а где равенство или подобие, там — числовое соответствие; нет ничего более равного или более подобного, чем один и один» (VI 13, 38).

Итак, для простых, не состоящих из частей эстетических объектов «закон равенства» сводится к «соответствию мере нашей природы», т. е. к соответствию объекта определенным психическим характеристикам субъекта. Этот вывод, собственно, напрашивался уже ранее, когда Августин излагал теорию чувственного восприятия, но там его интересовали другие стороны вопроса. Эстетическая мысль поздней античности, таким образом, все активнее и последовательнее обращается от анализа закономерностей только произведения искусства к анализу системы: произведение искусства — психика субъекта восприятия, ибо уже осознается, что без анализа последней и в первом далеко не все оказывается ясным. Закон соответствия и соразмерности частей объекта теперь переносится на соответствие отдельных элементов объекта тем или иным компонентам души субъекта. Конечно, приоритет здесь принадлежит не Августину. Идеи эти в той или иной форме встречаются у его предшественников — как христианских (Василий Великий), так и нехристианских мыслителей. Во многом они восходят к платиновскому пониманию красоты и ее восприятия. Августин, неплохо зная и по-своему переосмысливая платиновские идеи, стремился развить их дальше, ибо они хорошо соответствовали философско-эстетической атмосфере его времени. В частности, в рассматриваемой книге трактата «О музыке» он пытается конкретизировать, с одной стороны, и математизировать — с другой, самую сущность красоты. В основе равенства и соответствия, составляющих ядро красоты, и в основе самих процессов восприятия и творчества Августин усматривает не абстрактную платиновскую идею, но более конкретное «число» (*numerus*), что позволяет ему подметить нечто общее в законах творчества, восприятия, теории искусства и в самом произведении искусства. Это, конечно, новый и значительный шаг в истории эстетической мысли после слишком уж абстрактной эйдологии Платона, хотя и базирующейся на ней.

Продолжая далее исследовать причины, отвлекающие душу от созерца-

ния вечных истин, Августин постоянно возвращается в круг эстетических проблем, ибо оказывается, что все связанное с искусством и прекрасным наиболее активно привлекает душу. Забота о чувственных удовольствиях уводит душу в область откликающихся чисел (*occurrentes*). Стремление к активной творческой деятельности возбуждает числа *progressores*. «Если отвлекают ее фантазия и фантазма, то так работает она с числами памяти (*recordabiles*). Если, наконец, ее отвлекает любовь к суетнейшему познанию подобных же вещей, то тогда действует она с чувственными числами (*sensuales*), в которых как бы обитают некие правила искусства, доставляющего радость через подражание» (VI 13, 39). В последнем случае имеется в виду собственно эстетическое восприятие, основанное на чувстве удовольствия. Важно, что и этот вид восприятия Августин считает познанием (*cognitio*) и, более того, усматривает в законах восприятия «правила искусства» (*regulae artis*), притом искусства *миметического*. Сфера восприятия и чувственного суждения (числа *sensuales*) оказывает, таким образом, на что уже указывалось выше, прямое воздействие на процесс создания произведений искусства. Эту же мысль он развивает подробнее и в 14-й главе VI книги. Именно «чувственные числа» (числа чувственной способности суждения — *sensuales*) участвуют в организации ритмов, метров, стихов. С их помощью возникают различные стопы, долгие слоги сменяются краткими, замедляется чтение в нужных местах, т. е. везде, где музыка расходится с грамматикой, действуют числа *sensuales*. Разум судит, опираясь на них, сравнивая одни размеры (стихотворные) с другими. Ими определяются и правила о начале и завершении стиха и т. п. (VI 14, 47).

Высказывая столь интересные мысли в области эстетического, Августин в последних главах VI книги «*De musica*» относится к этой сфере уже не очень одобрительно. Ведь она отвлекает душу (и так активно отвлекает!) от созерцания абсолютных божественных истин, порождает любопытство, которое «является врагом душевного спокойствия и в [своей] суетности лишено истины» (VI 14, 47). Здесь Августина терзают противоречия, не оставлявшие его на протяжении всей последующей жизни. С одной стороны, он ощущает огромную притягательность эстетической сферы, видит ее гносеологическую, прежде всего, а иногда и морально-этическую ценность и поэтому уделяет так много внимания ее анализу, высказывая ряд глубоких и оригинальных мыслей. С другой стороны, ему никак не удается ввести ее на основе равноправного, имеющего свое определенное место элемента в систему своего христианско-неоплатонического миропонимания. В своей онтологии (лучше всего он показал это в трактате «О порядке») Августин нашел уже свое определенное место не только красоте, но и злу, и безобразному, и всему негативному в общей упорядоченной системе мироздания, притом такое место, где все это негативное, находясь на своем месте, способствует организации общего порядка и красоты универсума. В гносеологии же, поставившей своей главной целью постижение Бога, а в связи с искусством — высших, вечных истин искусства, высших законов равенства и т. п., найти место чувственно воспринимаемым и доставляющим радость объектам и самому эстетическому восприятию Августина удается только отчасти, причем в поздний период своего творчества в суждениях о музыке и о красноречии. В трактате «О музыке» он только ведет активный поиск в этом направлении.

Интересно отметить, что поиск новых духовных ценностей хотя и проходит в «De musica» под знаком только что принятого Августином христианства, но далеко не всегда в своих выводах соответствует ему. В частности, в области мимесиса Августин стоит на твердых классических позициях, близких к аристотелевской, и часто как бы вообще ничего не знает ни о неоплатонической, ни о христианской тенденциях в этом плане²⁶.

Показывая достаточно подробно, на что отвлекается душа от «вечных истин», хотя она часто и знает о их существовании, Августин нередко опирается на свой жизненный опыт, о чем он так ярко писал в «Исповеди». Это придает его теоретическим рассуждениям особую ценность, ибо они не книжны, а основаны на личном опыте, на личных переживаниях и душевных противоречиях. Так, делает вывод Августин, вспоминая, видимо, свое еще близкое прошлое, «душа, обладая знаниями, на которых она могла бы основываться, необязательно может укрепиться в них» (VI 13, 42). Душа разрывается между земным и небесным, преходящим и вечным, чувственной красотой и абсолютным идеалом, часто отдавая предпочтение первому. И это не дает покоя африканскому мыслителю, мучительно ищущему выход из создавшегося противоречия, ибо отбросить чувственное, земное, материальное он не может, но не может и полностью принять их, когда вспоминает об абсолютном. Августин постоянно стремится показать, что сам по себе материальный мир, с его «низшей красотой и телесными числами» неплох и прочно занимает свое место в универсуме, но любовь души к этому миру не поощряется им, так как она, останавливаясь на этой ступени бытия, утрачивает перспективу высших духовных ценностей. Что легко для души, вопрошает он и с горечью отвечает: любить цвета и звуки, сладость и розы, т. е. все то, в чем она ничего не желает иного, кроме равенства и подобия (именно эстетический объект, добавили бы мы теперь). Но ведь в этом она познает только их (равенства и подобия) слабую тень и полустершийся след. А любить Бога, в котором не может содержаться ничего неравного, неподобного себе, ничего заключенного в определенном месте, ничего преходящего во времени, для души тяжело. При возведении больших зданий и им подобных сооружений, если не насмехаются над «законами искусства», не радуют ли нас исключительно числа, которые здесь являются соразмерными и подобными? «Если это так, то зачем душа спускается от того истиннейшего свода равенства к этому и возводит на его руинах земной помост?.. Очень трудна любовь этого мира. Ибо то, чего душа ищет — постоянства и вечности, не обретает в нем, так как в преходящих вещах содержится низшая красота и они только подражают постоянству, которое передается через душу от высшего Бога» (VI 14, 44).

Подходя к завершению трактата «О музыке» и вроде бы уже окончательно выяснив отношения между числами телесными и абсолютными, небесными, Августин вспоминает христианскую идею воскресения и восстановления плоти и опять обращается к телесным числам, дополняя свою числовую систему новыми штрихами из области творчества и онтологии. Предварительно он останавливается еще на восьми добродетелях, которые помогают душе избегать превратности судьбы и не отклоняться от истинного пути. Эти четыре низшие добродетели: благоразумие (*prudentia*), воздержание (*temporantia*), твердость (*fortitudo*) и справедливость (*justitia*), и еще четыре — высшие и совершенные: упорядоченность (*ordinatio*), бес-

страстие (*impassibilitas*), освященность (*sanctificatio*) и созерцание (*contemplatio*) (VI 16, 51-55). С их помощью душа преодолевает любовь к преходящим вещам и вкушает «сладость» вечного.

Подводя итог своим исследованиям в области метафизики чисел, Августин резюмирует: весь мысленный и материальный космос — упорядоченная система чисел. Душа человека находится между Богом и миром. Она управляется Богом с помощью чисел и сама управляет числами (ритмами) телесного уровня. Все соисчислимое прекрасно, но числа телесного уровня обладают минимальной красотой. Прекрасны числа благодаря законам равенства, подобия и порядка.

Однако как возникли телесные числа, т. е. практически весь материальный мир? Христинаство утверждает, что он был создан Богом из ничего, и Августин, еще во власти античной философии, стремится доказать эту заведомо недоказуемую (в восточной патристике уже и в это время она считалась результатом откровения) посылку если не «диалектическим» способом, то хотя бы с помощью аналогии. Как к ближайшей аналогии он обращается к творчеству художника и рассматривает его в данном случае с сугубо идеалистической позиции, хотя до этого он постоянно придерживался классической миметической теории. Смысл доказательства сводится к тому, что если художник может из одних (разумных) чисел создавать другие (телесные), то всемогущий творец — Бог, конечно же, может создать все числа, т. е. мир из ничего. Имеет смысл подробнее проследить эти заключительные рассуждения.

«Если художник (*faber*), — пишет Августин, — действительно может из чисел разума (*rationabiles*), которые находятся в его искусстве, сделать чувственные числа (*sensuales*), которые ему присущи, и эти *sensuales* превратить в движущиеся вперед числа (*progressores*), с помощью которых он движет своими членами при работе, и при этом уже появляются временные интервалы, и если он ими (*progressores*. — *В. Б.*) изготовит видимые формы из дерева, которые в своем пространственном членении соответствуют числовым закономерностям, то не может ли сама природа вещей, само дерево (в данном случае. — *В. Б.*), повинувшись указанию Бога, быть изготовлено из земли и других элементов? А эти, последние, не должны ли сами [возникнуть] из ничего?» Конечно, и дереву предшествовали пространственные и временные числа, ибо в каждом корне шевелится уже в скрытых числах та сила, которая приходит от семени и создает в соответствующее время ростки, стебли, листья, плоды и новые семена. Значительно сильнее открывается это в телах живых существ, чьи члены еще больше выявляют числовое равенство (*parilitas*). Если все это может состоять из элементов, не могут ли сами элементы возникнуть из ничего? В них содержится нечто более низкое (в смысле структурной организации), чем земля. Последняя обладает основным свойством тел, которое обнаруживается в единстве. числе и порядке. Неотъемлемым свойством земли (как вещества) является то, что каждая ее мельчайшая частица имеет три измерения (длину, ширину, высоту), чтобы быть способной принять форму тела. «Откуда у земли соразмерность (*aequalitas*) частей, которые в длину, ширину и высоту простираются? Откуда разумное соотношение (*coaptationalitas* — так именно хотел бы я назвать аналогю), которое сообщается даже самым мелким неделимым частям, так что [отношение] ее ширины к длине

и ее высоты к ширине находятся в разумном отношении? Откуда, спрашиваю я, все это может прийти, если не от того высшего и вечного начала чисел, подобия, равенства и порядка? И если ты лишишь землю всего этого, станет она ничем (*nihil erit*). Только так всемогущий Бог создал землю, и из ничего земля была создана» (VI 17, 57). Коснувшись земли, Августин должен традиционно сказать и о других основных элементах. Исходя из принципа максимального единства частей и степени их подобия друг другу, он заключает, что вода прекраснее земли, воздух прекраснее воды, а прекраснее его верхние слои неба. Во всех этих элементах находятся пространственные числа и постоянно протекают временные числа. Без них эти элементы ни существовать, ни иметь своей формы не могут.

Еще выше их — «разумные и духовные числа существ духовных и святых, которые воспринимают без посредствующей природы закон Бога; тот закон, без которого ни один листок не упадет с дерева, по которому сосчитан каждый наш волос и который они, ангелы, передают земным и подземным силам» (VI 17, 58). Этой проникновенной мыслью, отчасти предвосхищающей то, что вскоре так подробно разработает знаменитый на все Средние века *Doctor hierarhicus* — псевдо-Дионисий Ареопагит, и заканчивает Августин свое сочинение «О музыке».

Логикой внутреннего развития христианское мышление и на Западе, и на Востоке приходит к иерархическому пониманию универсума. У Августина — это иерархия чисел (или «ритмов»). В ней «мир расчленен на ступени таким образом, что внутри этого порядка каждая ступень имеет свою позитивную ценность; так же и чувственность, которая лишь подражает равенству, обладает своей специфической красотой, поскольку и она этому равенству подражает»²⁷. Смысл иерархической лестницы чисел в том, что она может стать регулятором жизни, устремленной к познанию универсума и его Первопричины. В этом плане и числа, принадлежащие искусству, должны возводить человека от чувственной жизни к жизни в *ratio*.

С определенной степенью условности числовая система Августина, включающая процессы эстетического творчества и восприятия, может быть представлена следующим образом. Высшее место среди созданных Богом чисел занимают вечные неизменяющиеся числа: разумные и духовные числа небесных чинов и пространственные и временные космические числа — источник всякого пространства и времени. Далее идут преходящие числа, а также числа материального мира, включающие верхние слои неба, воздух, воду и землю, и числа человека, состоящие из телесных чисел и чисел души. Последние, как мы видели, Августин подверг детальной разработке, постоянно обращаясь к тому или иному аспекту на протяжении всей VI книги «*De musica*».

Здесь проявились, с одной стороны, христианско-неоплатоническая духовная ориентация автора, а с другой — его ярко выраженные эстетические склонности и пристрастия. Именно этим объясняется отсутствие интереса у Августина к числам материального мира. О них, как мы видим, он вспоминает только в конце трактата, да и то мельком. Скажем, традиционный для античности огонь вообще ускользает здесь от его внимания. Не останавливается он и на такой категории, как «свет», хотя в одном месте, опять же мельком, показывает, что и свет может быть отождествлен с Христом и с Премудростью Божией (VI 16, 52). Что касается чисел души, то

среди них высшее место занимают числа разума, который берет начало от самого Бога. Эти числа имеют два названия: «судящие» — для процесса восприятия и «разумные» — для творчества. Далее идут *sensuales*, *progressores*, *occursores* и *recordabiles* с фантазией и фантасмой. О них уже было достаточно сказано.

Разум является изобретателем искусств. Самой системы искусств здесь Августин не дает, так как он занимался ею еще в трактате «О порядке», поэтому и мы не останавливаемся здесь на них особо. Числа искусств делятся на теоретические и практические (телесные). Теоретические — это правила, или законы, искусства, в соответствии с которыми и творит художник. Прежде всего духовные числа (*spirituales*), данные художнику от Бога и хранящиеся в глубинах памяти. Воздействуя на разум, они вызывают у художника особое творческое «настроение», «переживание» (*affectio*), которое и составляет основу творческого процесса. Это, так сказать, аффективный, внесознательный компонент творческого процесса, берущий начало непосредственно от Бога. Далее идут «рациональные» (или разумные) числа — правила искусства, диктуемые разумом. Однако, как показывает Августин, они входят и в теорию искусства, хотя и участвуют в творческом процессе не непосредственно, а через «чувственные» числа (числа эстетической способности суждения — *sensuales*). Кроме того, в теорию искусства входят и преходящие, исторически меняющиеся законы искусства и миметические числа, ибо искусство мыслится Августином прежде всего как подражательное. При этом одни искусства больше «подражают» числам материального мира (живопись, скульптура), другие — космическим числам (поэзия и музыка). Практические числа искусства — это те телесные (*corporales*) числа, которые звучат в стихах, метрах, ритмах и т. п.

Процесс творчества заключается в том, что все числа, отнесенные к теории искусства, воздействуют (*rationabiles* через *sensuales*, а *spirituales* через *affectio*) на производительные числа (*progressores*), волевые числа, которые руководят телесными числами, т. е. определенными движениями рук, голоса художника, в результате чего и возникает произведение искусства. Процесс восприятия прост, и о нем уже много говорилось в данной главе. Такова условная схема эстетического творчества и восприятия, по Августину.

Конечно, не все нашло в ней отражение. Скажем, главные эстетические принципы, такие, как единство, равенство, соразмерность, подобие, порядок, красота, основанные на числах и пронизывающие всю представленную им систему, от высших ступеней к низшим, как на онтологическом, так и на психологическом уровнях, наглядно изобразить не удастся. Но и то, что удалось показать, отчетливо выявляет как безусловные находки Августина, так и определенную однобокость его числовой системы. О находках мы уже много говорили. Однобокость является прежде всего следствием, как это ни парадоксально для такой эстетически одаренной персоны, абстрактно-рационалистической ориентации автора. И эта ориентация, возникшая под влиянием в первую очередь пифагорейства, неоплатонизма и отчасти христианства, в целом далека и от античной классической эстетики, и от средневековой. Она — специфический продукт переходного периода. Суть ее сводится к тому, что Августина в трактате «О

музыке» почти не интересует содержательная сторона искусства²⁸. Все его внимание направлено на систему абстрактных закономерностей (чисел), воплощающихся в определенной форме искусства и доставляющих удовольствие при восприятии, и ни слова, даже мимоходом, не сказано о его содержательной стороне. И классики древности, которых знал Августин, — Платон, Аристотель, Феофраст, Цицерон, и практически все христианские мыслители, начиная с апологетов II-III вв. и кончая поздним Средневековьем и Возрождением, выдвигали на первое место в искусствах именно содержательную сторону²⁹. Тем не менее именно эта односторонность позволила Августину уделить основное внимание психологии творчества и восприятия, сделать интересные эстетические выводы, остающиеся во многом актуальными и до сих пор. Можно только сожалеть, например, о том, что В. Кандинский в начале XX в. не знал этой теории. Она могла бы существенно обогатить его теоретические исследования в области формально-духовной значимости пластических элементов искусства.

Пристальное внимание Августина к внутреннему миру человека, к механизмам восприятия, познания, творчества дало ему возможность поставить на обсуждение проблему эстетического восприятия и связать в одну систему сферы творчества, восприятия и само произведение искусства на основе психологии и теории чисел. Именно психологическая часть эстетики Августина, наиболее подробно изложенная в VI книге трактата «О музыке», явилась самой оригинальной частью его эстетического учения³⁰, отделившей августиновскую эстетику от эстетических учений древности и наметившей многие черты эстетики средневековой, и христианской в целом.

Примечания

¹ В. Отт, посвятивший специальную работу августиновскому учению о чувственном познании, показывает многие почти буквальные совпадения у Августина и Плотина по этому вопросу. См.: *Отт В.* Des hl. Augustinus Lehre über die Sinneserkenntnis // *Philosophisches Jahrbuch*. Fulda, 1900. Bd. 13. S. 45-59; 138-148.

² См.: *En.* V 1,10; 3,9; 9,1.

³ Ср.: *Отт В.* Op. cit. S. 46; *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*. P. 376-377.

⁴ Ср.: *Попов И. В.* Личность и учение Блаженного Августина. Т. I. Ч. 2. С. 39.

⁵ См.: в частности, работу: *Грегори Р. Л.* Глаз и мозг: Психология зрительного восприятия. М., 1970; *Зинченко В. П., Вергилес Н. Ю.* Формирование зрительного образа: (Исследование деятельности зрительной системы). М.: Изд. Моск. ун-та, 1969.

⁶ Читателя не должен смущать тот факт, что теория зрительного восприятия Августина, изложенная здесь в основном по его поздним работам, вроде бы полагается мной в основу теории, разработанной им в раннем трактате. Основные идеи концепции зрительного (или чувственного) восприятия, во многом заимствованные у Плотина, т. е. еще до начала его литературной деятельности, просматриваются и в его ранних трактатах, и в самой VI кн. «De musica», как мы убедимся ниже. Однако наиболее подробно они были изложены в поздних работах Августина, что и определило целесообразность анализа их здесь по этим работам. Г. Г. Майоров справедливо подчеркивает, что теория зрения в «De Trinitate» только развивает идеи, намеченные в ранних работах (см.: *Майоров Г. Г.* Указ. соч. С. 256).

⁷ Августин использует здесь неканонический текст Библии, ибо в канонических переводах слово «число» отсутствует.

⁸ Ср.: *Ott W.* Op. cit. S. 54-59.

⁹ Представление об активности души в процессе восприятия восходит к Плотину (ср.: *Edelstein H.* Op. cit. S. 96). Подробнее о влиянии Плотина, и в частности его теории чувственного восприятия, на Августина см. в работе: *Alfaric B. P.* L'évolution intellectuelle de Saint Augustin. Paris, 1918; об активной деятельности души в процессе эстетического восприятия у Августина см.: *Manferdini T.* Op. cit. P. 62-68.

¹⁰ См., в частности, теорию эстетического восприятия, изложенную Л.С.Выготским в его «Психологии искусства».

¹¹ В. Отт также предлагает понимать под non latere сознание (*Ott W.* Op. cit. S. 52).

¹² См.: *Perl K.* Augustinus Aurelius: Musik. S. 298.

¹³ latente istorum judicialium nutu modificantur.

¹⁴ О проблеме эстетического суждения у Августина см. также: *Manferdini T.* Op. cit. P. 69-80.

¹⁵ Специально проблеме памяти Августин посвятил многие страницы «Исповеди» (Conf. X 8, 12-19; 28).

¹⁶ О художественной значимости этого гимна Амвросия см. в работе: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., 1972. С. 66.

¹⁷ В самом перенесении названия judiciales с одного вида чисел на другой современный исследователь видит сложную диалектику чувственного и рационального моментов в августиновской концепции эстетического суждения (см.: *Nowak A.* Die «Numeri judiciales» des Augustinus und ihre musiktheoretische Bedeutung. S. 201).

¹⁸ См.: *Perl K.* Op. cit. S. 298.

¹⁹ Ср.: *Hoffman W.* Op. cit. S. 71-72.

²⁰ См.: *Edelstein H.* Op. cit. S. 106.

²¹ Delectatio quippe quasi pondus est animae.

²² Ср.: En. IV 3, 29-32; *Georg R.* Die Erziehung des Menschen: Nach den Schriften des heiligen Augustinus dargestellt. Köln, 1909. S. 140f.; *Alfaric B. P.* Op. cit. P. 471.

²³ См.: *Manferdini T.* Op. cit. P. 89-96.

²⁴ Это определение дано в форме риторического вопроса: «Тогда не считаешь ли ты, что это искусство является чем-либо иным, как не некоторым настроением духа художника?» (hanc artem num aliud putas quam affectionem quamdam esse animi artificis?).

²⁵ Qui aiment la pourriture, как переводит К. Свобода (Op. cit. P. 83).

²⁶ См.: *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности.

²⁷ *Edelstein H.* Op. cit. P. 89-96.

²⁸ Вспомним викмановскую классификацию эстетики Августина как «формальной» (*Wikman H.* Op. cit. S. 100).

²⁹ Подводя итог платоновским исследованиям метра и ритма, А. Ф. Лосев пишет: «...в музыкальной структуре его в конце концов вовсе не интересует ни ритмика, ни метрика; хорошая размеренность звуков диктуется для него только словами, которые сопровождаются музыкой. Если словесный текст высок в моральном отношении, то и сопровождающая его музыкальная мелодия тоже оказывается моральной и вполне допустимой, независимо от ее ритмико-метрического построения» (*Лосев А. Ф.* История античной эстетики. М., 1974, [т. 3]: Высокая классика. С. 137). На близкой к этой позиции стояли и Климент Александрийский, и Василий Великий, и Иоанн Дамаскин, и многие другие отцы Церкви.

³⁰ См.: *Tatarkiewicz Wl.* Op. cit. S. 63-64; ср.: *Svoboda K.* Op. cit. P. 79. Для сравнения можно указать, что в одноименном трактате Плутарха проблеме восприятия посвящено всего три маленьких параграфа, суть которых сводится к следующему. «Восприятие должно идти вровень с запоминанием», оно должно распознавать мелодию, ритм и текст и в каждом из этих элементов должно находить «ошибки и красоты» (De mus. 34-36).

Византия

Основные параметры христианской культуры в наиболее ярко и полно выраженном виде сформировались, как известно, в восточной части средневекового христианского мира — в той части Римской империи со столицей Константинополем, которая получила впоследствии название Византии. Вполне естественно уделить ей в данной работе особое внимание. Однако предварительно мне хотелось бы остановиться еще на некоторых существенных предпосылках этой культуры, которые были заложены в текстах Св. Писания и получили активное развитие у византийских мыслителей.

Духовные предпосылки новой культуры

Любовь как принцип космического бытия

Если сегодня, когда история христианства приблизилась к своему двухтысячелетию, мы зададимся вопросом, каков же главный вклад его в человеческую культуру, то, почти не задумываясь, можем ответить: *идеал всеобъемлющей любви как основы человеческого бытия*.

Страстной проповедью любви буквально пронизаны тексты Нового Завета, ее не устают восхвалять, воспевать, всесторонне изучать и внедрять в сознание человека отцы и учителя Церкви на протяжении всего Средневековья, а в XX в. секуляризованное и предельно технизированное человечество вдруг остро ощутило дефицит любви, приведший его на грань самоуничтожения, к пределам атомного или экологического апокалипсиса. И здесь, на краю пропасти, ему не мешало бы вспомнить и, может быть, в последний раз вслушаться в слова Нагорной проповеди, прозвучавшие без малого две тысячи лет назад: *«Вы слышали, что сказано: любите ближнего твоего и ненавидь врага твоего. А Я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклиняющих вас, благотворите ненавидящих вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас»* (Мф 5, 43-44).

Две тысячи лет большая часть человечества знает и на множестве языков повторяет эту, казалось бы, до бесконечности простую формулу социального бытия, но общественное сознание, увы, до сих пор не может вместить в себя ее смысла и тем более реализовать на практике. Напротив, XX век, пожалуй, превзошел все прошедшие времена по бесчеловечности и жестокости, по изощренности в изобретении все новых и новых «врагов» и средств массового уничтожения, по беспрецедентному росту человеконенавистничества. Как здесь не помянуть добрым словом всех тех, кто на протяжении многих столетий неустанно трудился над идеалом Любви, преодолевая невероятное, а часто и жестокое сопротивление противников и укрепляя себя Павловой заповедью: *«Не будь побежден злом, но побеждай зло добром»* (Рим 12, 21).

Христианство сразу же осознало себя носителем принципиально новой, не бывшей до того этики, нового понимания человека, его места в мире, новых законов человеческого бытия. Нагорная проповедь Христа строится на принципах снятия древней нравственности нравственностью новой, основанной на принципах любви. Новые заповеди

даются чаще всего не как развитие старых, а как их отрицание, снятие. «Вы слышали, что сказано: «Око за око, и зуб за зуб». А Я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую; и кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду...» (Мф 5, 38-40).

Не только разум, но и все нутро древнего человека, привыкшего в тяжелой борьбе с природой и с ближними завоевывать себе место под солнцем и кусок хлеба, а затем и добывать все блага жизни, богатство, женщин, бесчисленные наслаждения, — весь организм этого человека восставал против рабского, в его понимании, призыва Христа. Да что — древнего! XX век в массе своих «достойных» представителей посмеялся над поднявшим знамя «непротивленчества» Львом Толстым и с гордостью вознес на свои алтари «шедевры» беспредельного могущества человеческого разума — термоядерное и иное оружие массового уничтожения ближних и дальних, доводя до логического завершения принцип «око за око» и даже — «око без всякого ока».

Гордыня человеческая (самый, кстати, тяжкий грех в христианстве) и детское упоение культом силы, физического могущества не позволили человечеству в целом правильно понять и оценить новый идеал и новый путь, предложенный ему христианством, — путь всеобъемлющей и всепоглощающей творческой любви. Да и легко ли понять даже благородному защитнику добра: не противься злему! Это что же, отдать все на откуп злу? Допустить его беспредельное господство? А как же добро защитить себя? Или вообще отказаться от него? Абсурд какой-то... с точки зрения обыденного сознания.

Вспомним, однако, что абсурдности бояться только примитивная логика да ум обывателя, а жизнь, культура, искусство, религия, наконец, не только хорошо уживаются с нелогичностью, абсурдностью, чудом, парадоксией, но и часто основываются на них. Тертуллиановское *Credo quia absurdum* — не только демонстративный вызов голому рассудку, но и незыблемый фундамент веры — важнейшего принципа бытия человеческого.

Не противься злему! В христианстве это отнюдь не призыв к полной пассивности и бездействию. Не противься злему физически, силой, призывает Христос в Новом Завете, ибо таким способом ты только удваиваешь зло, ко злу добавляешь новое зло, т. е. еще уменьшаешь добро. Борясь со злом его способом, т. е. силой, ты только уменьшаешь добро. Единственный эффективный способ борьбы со злом — преодоление его добром, увеличение, наращивание добра, что само собой приведет к исчезновению зла, ибо везде будет одно добро. А активная и действенная сила в этой борьбе — любовь! И авторы Нового Завета, и их последователи — отцы Церкви, осознав это, направили все свои усилия на развитие этой силы в масштабе всего человечества; взяли на себя, как оказалось, практически непосильную задачу, решив ее только на идеальном уровне.

Идеал всеобъемлющей, всепронизывающей и всепрошающей любви возник и сформировался в позднеантичном мире в наиболее целостном и завершенном виде в сфере религиозного сознания, ибо без освящения божественным авторитетом он практически не мог стать дос-

тоянием общественного сознания древнего мира и возник он как отрицание противоположного идеала. Если в Ветхом Завете главным принципом взаимодействия Бога с человеком был страх, то в Новом Завете им стала любовь, не отменившая полностью «страх Божий», но подчинившая его себе в качестве одной из ступеней на пути духовного совершенствования.

Само воплощение (вочеловечивание) Сына Божия, вся его деятельность на земле, страдания и позорная смерть на кресте во искупление грехов человеческих были поняты евангелистами, а затем и патристической, как акция глубочайшей любви Бога к людям. «Ибо так возлюбил Бог мир, — писал св. евангелист Иоанн, — что отдал Сына Своего единородного, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную. Ибо не послал Бог Сына Своего в мир, чтобы судить мир, но чтобы мир спасен был чрез Него» (Ин 3, 16-17). Сопоставляя этот удивительный акт любви Бога к людям с уровнем их сознания, апостол Павел отмечает, что человек едва ли отдаст свою жизнь за другого, разве что кто-то решится пожертвовать за своего благодетеля. А «Бог Свою любовь к нам доказывает тем, что Христос умер за нас, когда мы были еще грешниками» (Рим 5, 8), и этим спас нас для вечной жизни. С того великого и таинственного времени «любовь Божия излилась в сердца наши Духом Святым, данным нам» (Рим 5, 5) и «любовь Христова объемлет нас» (2 Кор 5, 14). Она столь велика и сильна, что превосходит всякое разумение (Еф 3, 19), ибо изливается не только во внешний мир, но и действует внутри самого Божества — связывает Отца и Сына. «Как возлюбил Меня Отец, и Я возлюбил вас, — вызывает Иисус к людям, — пребудьте в любви Моей» (Ин 15, 9).

Сам Бог подал людям пример бесконечной и спасительной любви, и Новый Завет, а за ним и христианские мыслители на протяжении всей истории христианства неустанно призывают единоверцев к подражанию Божественной любви. «Итак подражайте Богу, как чада возлюбленные, и живите в любви, как и Христос возлюбил нас и предал Себя за нас в приношение и жертву Богу, в благоухание приятное» (Еф 5, 1-2).

Все три синоптических Евангелия передают (хотя и несколько в разной форме) эпизод с искушением Иисуса книжником, который спросил его о наибольшей заповеди Закона¹ и услышал в ответ: «... возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим: сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя; на сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки» (Мф 22, 37-40)². Иисус фактически дословно повторил заповеди из Пятикнижия Моисея³. Однако там они перечислены среди множества других наставлений и «уставов» и находятся в разных книгах. Иисус же выдвигает их на первое место в качестве главных и объединяет. Понятие же «ближнего», относившееся в Ветхом Завете только к «сынам Израиля», он распространяет на все человечество, подведя под него в ответе книжнику презираемого иудеями самаритянина (см.: Лк 10, 30-37).

В данном случае Иисус не отменяет заповеди Закона, но, напротив, усиливает их, выдвигает на первый план и делает акцент на второй (в

его исчислении) заповеди: любви к ближнему. Главной же, предельной, идеальной в Новом Завете выступает заповедь любви к Богу. О ней помнят все его авторы, ибо любовь — от Бога. Он принес ее людям, возлюбил их и страстно желает ответного чувства. Однако оно невозможно без реализации второй заповеди, без любви к ближнему. «Кто говорит: я люблю Бога, а брата своего ненавидит, тот лжец; ибо не любящий брата своего, которого видит, как может любить Бога, Которого не видит?» (1 Ин 4, 20).

Любовь к ближнему, т. е. к каждому человеку, в Новом Завете — необходимое условие любви к Богу, главная ступень на пути к нему, и поэтому она стоит практически в центре внимания всех новозаветных авторов. Апостол Павел страстно убеждает римлян: «...любящий другого исполнил закон», ибо все Христовы заповеди «закключаются в сем слове: любви ближнего твоего, как самого себя. Любовь не делает ближнему зла; итак любовь есть исполнение закона» (Рим 13, 8-10).

Проповедями и личным примером евангельский Иисус в течение всей своей земной жизни страстно внедрял в человеческие сердца идею и чувство любви к ближнему. И вот в последней прощальной беседе с учениками («тайной вечере») он дает им новую, более высокую заповедь любви, призывая сделать ее основой человеческих взаимоотношений после его ухода. Подчеркивая ее значимость, Иисус трижды повторяет ее в течение беседы. «Заповедь новую даю вам, да любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Ин 13, 34); «Сия есть заповедь Моя, да любите друг друга, как Я возлюбил вас» (Ин 15, 12); «Сие заповедую вам, да любите друг друга» (Ин 15, 17).

Теперь он призывает учеников, а через них и каждого человека любить друг друга не только обычной человеческой любовью («как самого себя»), но и более высокой — божественной, какой Иисус (а равно и сам Бог, ибо: «Я в Отце, и Отец во Мне» — Ин 14, 10) возлюбил людей. Движимый этой любовью, он предал себя на позорную смерть ради спасения своих возлюбленных. Эта любовь почти превышает человеческие возможности, и все-таки Иисус верит в человека и призывает его к всепобеждающей жертвенной любви. «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин 15, 13). Сила этой любви спасает возлюбленного для вечной жизни, только она поднимает человека из его рабского состояния, возносит его до высокого положения друга, достойного дружбы и любви самого Бога: Если Ветхий Завет считал людей только рабами Божьими, то «Евангелие от Иоанна» поднимает их до уровня его друзей. «Вы друзья Мои, — говорит Иисус людям, — если исполняете то, что Я заповедую вам». А заповедует он, прежде всего, любовь друг к другу. «Я уже не называю вас рабами, ибо раб не знает, что делает господин его; но Я назвал вас друзьями, потому что сказал вам все, что слышал от Отца Моего» (Ин 15, 15).

Итак, любовь людей друг к другу способна вывести их из рабского, униженного состояния, в которое ввергли их ненависть и вражда, и сделать друзьями не только между собой, но и самого Бога. Так высоко человеческая мысль еще никогда не ставила ни человека, ни его, пожалуй, самое сложное и противоречивое чувство — любовь. Античная философия знала два вида любви — чувственную любовь (Афродиту земную)

и божественный эрос (Афродиту небесную), как космическую силу, но практически не знала всепрощающей любви к ближнему, которая, по христианским представлениям, только и делает человека равным Богу.

Евангельскую проповедь взаимной любви активно подхватили апостолы. Павел призывает каждого почитать «один другого высшим себя» и заботиться каждому о другом (Фил 2, 3-4). Петр в Первом соборном послании, призывая единоверцев к взаимной любви, утверждает, что ею снимаются многие грехи: «Более же всего имейте усердную любовь друг ко другу, потому что любовь покрывает множество грехов; будьте страннолюбивы друг ко другу без ропота; служите друг другу, каждый тем даром, какой получил...» (1 Петр 4, 8-10). Много внимания уделяет любви и Иоанн Богослов как в своем Евангелии, так и особенно в Первом соборном послании. Он убежден, что не любящий брата своего — не от Бога, он сын диавола. Только любовь к ближним дает людям жизнь вечную. «Мы знаем, что мы перешли из смерти в жизнь, — утверждает Иоанн, — потому что любим братьев; не любящий брата пребывает в смерти. Всякий, ненавидящий брата своего, есть человекоубийца...» Мы познали любовь Христа к нам в том, что «Он положил за нас душу Свою: и мы должны полагать души свои за братьев» (1 Ин 3, 14-16).

Любовь в Новом Завете понимается очень широко, и практически все ее аспекты освящены божественным авторитетом. Любовь к ближним включает в себя, прежде всего, любовь к родственникам. Христианину необходимо чтить своих родителей и заботиться о них, но любовь к ним не должна заслонять, естественно, главной любви — к Богу, особенно у его служителей. Об этом Иисус специально предупреждает своих учеников, т. е. тех, кто призван был служить его делу, стать апостолами — носителями и проповедниками его идей: «Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня» (Мф 10, 37). Служителей культа домашние могут стать в их высоком деле помехой. Однако для остальных христиан любовь к родным — святое дело. И апостол Павел в категорической форме призывает их к этому: «Мужья, любите своих жен, как и Христос возлюбил Церковь и предал Себя за нее <...> Так должны мужья любить своих жен, как свои тела: любящий свою жену любит самого себя» (Еф 5, 25; 28).

Любовь понимается в Новом Завете и более широко, как вообще добродетельная жизнь, как исполнение всех нравственно-этических норм, столетиями вырабатывавшихся в древнем мире и закрепленных в Св. Писании в качестве божественных заповедей. «Любовь же состоит в том, чтобы мы поступали по заповедям Его», — утверждает апостол Иоанн (2 Ин 1, 6). Заповеди же эти, помимо главных — любви к Богу и к ближнему. — включают элементарные нравственные требования: чти отца твоего и мать твою, не убий, не прелюбодействуй, не укради, не возводи клеветы на друга, не желай имущества ближнего твоего. Соблюдающий эти заповеди и есть человек, живущий в любви. Он удостоивается ответного чувства самого Бога, а это — залог вечной жизни и нескончаемого блаженства. «Если заповеди Мои соблюдаете, — обещает Иисус, — пребудете в любви Моей, как и Я соблюдал запове-

ди Отца Моего и пребываю в Его любви. Сие сказал Я вам, да радость Моя в вас пребудет и радость ваша будет совершенна» (Ин 15, 10-11).

Истинная любовь сопровождается радостью, духовным наслаждением от всецелого единения с возлюбленным, полного слияния с ним в акте любви, глубинного познания его, осуществляющегося не на разумно-рассудочном уровне, а на каких-то иных, более высоких духовных уровнях. Это знание уже не собственно человеческое, но божественное, ибо «кто любит Бога, тому дано знание от Него» (1 Кор 8, 3).

И знание не эмпирическое и рассудочное, не только «дел человеческих», но и «дел божественных». Если есть в человеке любовь, пишет апостол Петр, которая есть венец добродетели, рассудительности, воздержания, терпения, благочестия и братолюбия, то он не останется «без успеха и плода в познании Господа нашего Иисуса Христа» (2 Петр 1, 5-8). Итак, любовь в Новом Завете выступает, помимо всего прочего, и важнейшим гносеологическим фактором — без нее невозможно высшее, сверхразумное познание, на которое Христос ориентирует всех своих приверженцев, ибо вне этого знания невозможно ни спасение человека, ни достижение вечного блаженства.

Все человеческие благие намерения и деяния, все человеческое знание, даже пророческий дар, данный человеку Богом, и сама вера — ничто перед любовью. Об этом ярко и образно писал коринфянам апостол Павел: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что *могу* и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы» (1 Кор 13, 1-3). Любовь в Новом Завете — высшая ценность, высшее благо, без которого и вне которого все позитивное в мире утрачивает свой смысл; это предел нравственного и бытийственного совершенства человека, «совокупность совершенства» (Кол 3, 14).

Поэтому так страстно звучат призывы к любви апостола Иоанна, удостоенного опыта божественной любви. «Возлюбленные! — обращается он ко всем людям, — будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога. Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь» (1 Ин 4, 7-8).

Бог есть любовь — в этой краткой формуле глубинный общечеловеческий смысл христианства, который, увы, до сих пор остается в целом непонятым человечеством, а отдельные представители его, постигшие этот, может быть, величайший идеал человеческого бытия, почитаются в нашем социуме почти сумасшедшими, психически больными, в лучшем случае чудаками. Яркий пример в отечественной культуре — до сих пор не отмененный общественный приговор позднему Гоголю⁴, попытавшемуся напомнить человечеству и реализовать в своем творчестве идеал христианской любви.

Взаимная и всеобъемлющая любовь возведена в Новом Завете на высший, доступный человечеству того времени уровень совершенства — она идентифицирована с Богом, освящена его авторитетом. Бог, согласно Новому Завету, так любит людей, что посылает Сына своего на

заклание ради их спасения. И новозаветные авторы призывают людей так же беззаветно любить друг друга. За это обещана и самая высокая награда — обладание самим Богом. «...Если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает, и любовь Его совершенна есть в нас» (1 Ин 4, 12). «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин 4, 16).

Обладание же Богом, т. е. полное «знание» его, приравнивает человека к Богу, делает его свободным и независимым, лишает всяческого страха — не только перед сильными мира сего, но и перед самим Богом. Любовь, как высшее состояние человеческого бытия, снимает «страх Божий», предписанный человеку в его обыденной жизни, даже страх перед днем Суда. «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение; боящийся не совершен в любви» (1 Ин 4, 18).

«Новый союз» (= Новый Завет), заключенный Богом с человечеством через посредство Христа, основывается на любви, и ученики и последователи Его хорошо поняли это. Идея всеобъемлющей духовной и глубоко интимной любви стала центральной в учении многих отцов и учителей христианской Церкви на протяжении всей ее истории. Наиболее же глубоко и полно она была разработана в период раннего христианства и византийскими мыслителями. На их взглядах имеет смысл остановиться несколько подробнее.

Первые защитники и пропагандисты христианства, учившие еще во времена гонений на него со стороны римской власти, осмыслили новозаветное учение о любви прежде всего как наказ о гуманных отношениях между людьми, о человечности как главном принципе социального бытия.

Опираясь на предпосылки, возникшие еще в стоической философии, ранняя патристика, как мы видели⁵, попыталась разработать и внедрить в позднеантичное общество комплекс таких отношений внутри социума, который обеспечивал бы защиту свободы и достоинства человеческой личности во всем ее индивидуальном своеобразии, в ее оригинальной самости. Особенно активными проповедниками гуманного отношения к людям, Христовой заповеди любви к ближнему были Тертуллиан, Минуций Феликс, Киприан Карфагенский, Лактанций.

Их призывы часто не оставались безответными. Далеко не единичны были случаи, когда состоятельные язычники того времени раздавали свое имущество и принимали христианство. В этих утопических, но глубоко гуманных призывах ранних христиан, безоговорочно утвердивших равенство всех людей перед Богом, заключалось их страстное желание сделать людей равными и в их общественном бытии. Именно раннее христианство и предшествовавшие ему секты ессеев и терапевтов дали образцы первых общин, основанных на полном имущественном и сословном равенстве. Реальная действительность поздней античности очень скоро показала социальную несостоятельность этих идей, однако представители патристики последующих веков продолжали усматривать в них рациональное зерно, хотя и повернули их несколько в иную плоскость.

Блаженный Августин видел новое отношение к миру и новое мировоззрение пронизанными идеей любви. Толкуя слова псалма: «Воспойте Господу песнь новую» (Пс 95, 1), он указывает, что эту песнь можно петь молча, ибо она есть любовь: «...любовь сама есть голос к Богу; сама любовь есть новая песнь. Слушай, что есть новая песнь: Господь говорит: «Новую заповедь даю я вам, чтобы вы любили друг друга» (In 13,34)» (Enar. in Ps. 95,2).

Есть два вида любви, разъяснял Августин в толковании на другой псалом. Одна земная, нечистая, плотская, увлекающая человека ко всему преходящему, а в результате — в глубины ада. Другая — любовь святая, которая поднимает нас к высотам, воспламеняет в нас жажду вечного, непреходящего, неумирающего. Она возводит нас из глубин ада на небо. Каждая любовь обладает своей силой. Земная, как клей на крыльях, не позволяет летать. Надо очистить крылья от этого клея и взлететь с помощью двух заповедей: любви к Богу и любви к ближнему — в небо, в общество жителей горного Иерусалима. В Песни песней есть великолепные слова: «Сильна как смерть любовь», но любовь в некотором смысле сильнее смерти, так как она умерщвляет нас, грешных, и возрождает для новой жизни.

Разрабатывая новозаветные идеи любви к Богу и к ближнему, Августин приходит к убеждению, что всеобъемлющая любовь должна составлять основу жизни и служить главным стимулом познания мира и его Первопричины. Истинная любовь ведет к познанию Бога, а такой любовью, вторит Августин Новому Завету, «является то, что мы, держась истины, праведно живем и презираем все смертное, кроме любви к людям, в которой мы желаем, чтобы они вели праведную жизнь» (De Trin. VIII 7, 10). Он соединяет любовь к ближнему с состраданием: «...в чем бы ни выражалась наша деятельность среди людей, она должна быть проникнута состраданием и самой искренней любовью» (De sat. gud. 17, 1). Любовь к людям у Августина не самодовлеющая, она лишь путь к Богу, и он постоянно подчеркивает это. В период поздней античности человечество впервые пришло к идее всеобъемлющего гуманизма. Однако абсолютно бескорыстная любовь к людям была еще не доступна и не понятна человеку того сурового времени. Идея гуманизма могла быть принята, да и то далеко не всеми и не сразу (процесс этот затянулся на двадцать веков, как минимум), только освященная божественным авторитетом и в качестве пути к высокой духовной цели.

Писание, размышляет Августин, призывает любить себя самого и своего ближнего, как самого себя. Но ведь человек изначально любил себя, да и некоторых из своих ближних. Однако это была любовь эгоистическая, корыстная, плотская, лишенная высокодуховного идеала гуманизма. Августин классифицирует такую любовь как вожделение и противопоставляет как негативную любви духовной и добродетельной, любви, имеющей возвышенную устремленность. Любовью, как мы видели, он называл стремление души наслаждаться Богом ради него самого, а собою и ближними — ради Бога и отличал ее от вожделения — стремления души любить себя и ближнего, и всякий иной предмет ради них самих. Чем более разрушается царство вожделения, тем более укрепляется царство любви. Вожделение — это любовь, направленная на

тварный мир ради него самого, а чистая любовь имеет своей конечной целью Творца (De Trin. IX 8, 13).

В истории культуры настал момент, когда человек осознал себя настолько высоко, что смог осмыслить любовь в качестве двигателя человеческих взаимоотношений, и он начал активно внедрять эту идею в практику социальной жизни, что было возможно в тот период только под эгидой божественного авторитета. Старые боги греко-римского пантеона не годились для этой цели. Нужен был новый Бог, значительно более возвышенный и авторитетный, чем древние боги, и одновременно обладающий всеми эмоционально-психологическими характеристиками человека, — нужен был Богочеловек, который бескорыстно полюбил бы всей глубиной своего человеческого сердца ненавидящих его людей, погрязших в своих мелких страстях и крупных преступлениях; безвинно претерпел бы ради этих людей и от их рук страдания; наконец, пошел бы ради любви к ним на позорную смерть от их же рук и этой любовью искупил бы их грехи; нужен был сам Иисус Христос — материальное воплощение бескорыстной духовной любви к людям, чтобы и черствые сердца людей возгорелись бы наконец этой любовью, почувствовали ее красоту и силу. Эта любовь, чтобы утвердиться в сердцах людей, должна была заполнить собой все существо человеческое, все сферы его практической жизни и духовной деятельности.

Теория и практика многих раннехристианских деятелей была направлена на реализацию этой великой идеи, оставшейся на многие века мечтой и утопией пребывающего в постоянной вражде с самим собой человечества. Социальная действительность поздней Римской империи никак, естественно, не могла способствовать развитию идеала всеобъемлющей любви. Августину, как и другим христианским идеологам, приходилось прилагать много усилий, чтобы приспособить этот идеал к несовместимой с ним жестокой действительности. Поэтому-то его чаще всего приходилось оставлять в сферах чистой теории, собственно идеальной духовной жизни, уповая на его реализацию лишь в грядущем Царстве блаженной жизни.

На уровне человеческого бытия патристическая философия ставила понятие любви значительно выше разума. У Августина эти две категории стоят, пожалуй, на одной, но самой высокой ступени, дополняя друг друга.

Разум, как известно, с древнейших времен был связан в представлениях философов (и Августин здесь не исключение) с умом, любви же отводилась сфера сердца, под которым имели в виду не мыслящую, но чувствующую часть человеческого духа. Она непосредственно не связана с органами тела, но составляет как бы некие тайные глубины духа — чрево духа. Сердце поэтому активно вводится Августином в его теорию познания и ни больше ни меньше как в качестве главного органа богопознания. Бог может быть познан не разумом, но любящим сердцем (См.: Ер. 147; In Ioan. ev. 74, 4). Для того чтобы сердце было в состоянии вместить творца всего, оно должно быть очищено. «Очищение сердца» (purgatio cordis) — первый этап на пути к абсолютному знанию. Это — освобождение от всяческих материальных устремлений и побуждений души, ее одухотворение (см.: De ord. II 19, 50)⁶, возведение от

материального мира к духовному. Очищение понималось ранним Августинем как путь духовной аскезы.

В более поздний период священнической деятельности Августин, не отказываясь от своего раннего понимания очищения, разрабатывает как бы его следующую ступень уже в чисто христианском духе. Истинную чистоту сердца усматривает он теперь не в духовной свободе от материи и не в ритуальной культовой чистоте (как у древних евреев), а в духовном смирении, уничижении и в послушании. Эти новые черты душевного склада принес людям, вернее, показал их величие сам Богочеловек, и они теперь осознаются как важнейшие факторы очищения сердца. «Уничижение и послушание, — пишет немецкий ученый И. Ратцингер, — два новых мотива, которые начинают звучать теперь и заступают место голого спиритуализма. Бедственное положение человека также понимается теперь несколько по-иному: беду человека Августин видит уже не просто в том, что он, стоя на одной из нижних ступеней эманации, обременен материей, а в том, что в нем скрыт образ Бога и скрыт прежде всего под высокомерием, которое выступает главной характеристикой философов, являющихся, несмотря на их духовность, нечистыми перед Богом из-за их гордости, так что Бог противостоит им. Так произошло одно из значительных изменений в картине мира и в понимании человека. Место онтологического дуализма материи и духа занял теперь этически-исторический дуализм высокомерия и уничижения»¹. Главное несчастье человека заключается не в его обремененности материей, но в самоневзыскательности его духа. Ему нужна теперь не духовная аскеза, но аскеза послушания, путь к которой открывала христианская концепция всепрощающей любви.

Вслед за раннехристианскими мыслителями много внимания проблеме любви уделяли и византийские отцы Церкви. Идеи человечности, гуманного отношения к каждому конкретному человеку и для них сохраняют свою высокую значимость, но здесь они практически не добавляют ничего нового к идеям апологетов. Находки византийцев лежат более в сфере чисто духовного опыта, который, по их глубокому убеждению, опирающемуся на Новый Завет, неосуществим без любви. «Познание осуществляется любовью», — афористически выразил его суть крупнейший мыслитель IV в. Григорий Нисский, и в этом направлении активно работала мысль многих византийских богословов и практиков «духовного делания».

Здесь нет возможности проследить всю историю развития представлений о любви в Византии, поэтому я остановлюсь только на нескольких наиболее характерных для нее тенденциях развития богословской мысли.

Камнем преткновения для первых отцов византийской Церкви были многие эротические мотивы, содержащиеся в канонизированных (т. е. принятых христианством в качестве закона) книгах Ветхого Завета, особенно в любовно-эротической лирике «Песни песней Соломона». Проповедуя воздержание и порицая чувственное вожделение, в частности плотской любви, богословы должны были как-то объяснить своей пастве эти «трудные», вводящие в соблазн места Писания. И они нашли достойные (хотя, может быть, и не всегда убедительные) объяснения

ветхозаветной эротике на путях ее образно-символического толкования. Особой виртуозностью в одухотворении чувственной любви отличался Григорий Нисский, посвятивший большое сочинение разъяснению духовного смысла Песни песней, на более подробном анализе которого я остановлюсь в другом месте. Здесь же можно указать только на суть экзегезы этой книги.

По глубокому убеждению византийского мыслителя, «любомудрие Песни песней высотой учения превосходит Притчи и Екклесиаст», которые являются лишь ступенями к Песни, обещающей «научить нас тайнам тайн». Притчи, Екклесиаст и Песнь песней — три ступени восхождения на «божественное брачное ложе», на котором вершится таинственный брак (единение) души человеческой с Богом, т. е. Песнь — это высшая форма выражения таинства Божественного Эроса.

Неоплатонические и христианские идеи объединяются у Григория, чтобы возвысить любовную эотику Песни песней до уровня чисто духовного брака. В духе активно формирующегося христианского символизма Нисский считает вполне правомерным, что для описания и восхваления духовного эроса автор Песни составил «мысленный образ», заимствованный «из услаждающего в жизни». Под невестой, вожделем в Песни песней своего жениха («Да лобзает он меня лобзанием уст своих! Ибо ласки твои лучше вина»; «На ложе моем ночью искала я того, которого любит душа моя» и т. п.), Григорий понимает душу человеческую, стремящуюся к слиянию с Богом (женихом). Поэтому, полагает он, здесь дева первая, а не жених, как в обычной жизни, без стыда объявляет о своей страсти к жениху, о вожделении его красоты, о желании насладиться его лобзанием, мечтает пустить его в свой «виноградник» и напоить сладким вином.

Все страстные (эротические) элементы, описания, сцены в Писании (уста, сосцы, лобзание, ложе и т. п.), стремится убедить своих читателей Григорий, служат авторам для создания бесстрастного образа духовного брака души с Богом. Они подобны краскам живописца, которые в отдельности не имеют ничего общего с изображаемым, но искусно положенные художником на картину создают определенный образ, который и видит зритель, а не образующие его краски. Так и в Писании следует обращать внимание не на краски (в данном случае — эротические элементы), а на сложенный из них образ, который есть блаженство, бесстрастие, единение с Божеством, отчуждение от злых дел, уподобление в истинном смысле прекрасному и доброму. И нет ничего необычного, считает Григорий, в том, что мы очищаемся от собственных плотских страстей путем усмотрения во внешне страстных образах противоположного им смысла — полного и чистого бесстрастия.

Со времен Григория идеи духовного понимания элементов плотской эротике в Св. Писании настолько прочно укоренились в сознании византийцев, что на позднем этапе истории Византии, когда в ее культуре возродился любовный роман, были предприняты попытки духовного толкования и плотской любви в романе. Так, в XII в. Филиппом Философом было составлено символично-аллегорическое толкование позднеантичного романа Гелиодора «Эфиопика», считавшегося долгое время в византийском мире безнравственным. «Книга эта, — писал Филипп,

— подобна питью Кирики — непосвященных превращает по непотребству в свиней, а рассуждающих мудро по примеру Одиссея посвящает в высшие таинства. Ведь книга эта назидательна, она наставница в нравственной философии, так как к воде повествования примешала вино умозрения». Эротика романа истолковывалась Филиппом как «любовь к высшему познанию»; его героиня Хариклея — как «символ души и украшающего ее разума»; ведущий ее к жениху старец Каласирид — как «подвигающий душу к таинствам богопознания» и т. п.⁸ В подобном ключе относились поздние византийцы и к своим любовным романам и любовной лирике. Духовный, символический смысл изображения плотской любви давал им возможность косвенно реабилитировать (как мы увидим далее) и ее буквальное значение, органично присущее человеку всех времен и народов.

Если мы вернемся к ранней византийской патристике периода ее расцвета (IV-VII вв.), то заметим у многих ее представителей тенденцию к поиску глубинных духовных оснований любви, в чем-то, несомненно, приближающуюся к неоплатоническому философствованию. Речь здесь уже идет о любви не в ее нравственно-этическом аспекте, и тем более не в ее чувственных основаниях, но скорее — о духовном эросе как космической энергии всего сущего. При этом люди оказываются охваченными и пронизанными ею в достаточно высокой степени.

Специальным накоплением и управлением энергией духовного эроса в христианстве занимается особая группа верующих, посвятивших себя только этому делу, — это монахи-подвижники, покинувшие мир ради служения Богу, возделующие Его, стремящиеся к слиянию с Ним в мистическом экстазе, в акте духовного эроса. Не случайно они нередко называются возлюбленными Христа, а монахини — его невестами. Суть духовного эроса, охватывающего душу божественного любовника, хорошо выразил один из первых теоретиков византийского монашества — Макарий Египетский (IV в.): «Очи души, достойной и верной, просвещенной божественным светом, духовно видят и распознают истинного Друга, сладчайшего и многовожделенного Жениха — Господа... И таким образом, душа, духовно созерцающая возделенную и единую неизглаголанную красоту, уязвляется божественной любовью, настраивается на все духовные добродетели и в результате приобретает беспредельную и неистощимую любовь к возделенному для нее Господу» (Homil. spirit. V 5-6).

Здесь в поле нашего рассмотрения попадает еще одно важнейшее для христианского мировоззрения понятие красоты, теснейшим образом связанное с любовью. Как на уровне плотской любви красота возлюбленного играет видную (если не первостепенную) роль в возбуждении любви, так и в духовной сфере красота, уже, как правило, более высоких уровней, выступает главным возбудителем эроса, духовного возжеления.

Особое внимание вопросам духовного эроса в его наиболее общих основаниях уделил в патристике автор знаменитых «Ареопагитик», корпуса ряда трактатов христианско-неоплатонического содержания, вошедших в обращение в начале VI в. как произведение Дионисия, легендарного ученика апостола Павла. Однако в последующем была доказа-

на невозможность этого авторства и создатель «Ареопагитик» получил в христианской традиции имя псевдо-Дионисия. В трактате «О божественных именах» он подробно останавливается на понятии божественного эроса (ἔρως), подчеркивая при этом, что оно в христианстве может быть даже предпочтительнее собственно понятия любви (ἀγάπη), хотя и то и другое употребляются в Писании как практически тождественные и поэтому равно почитаются христианами.

Бог, или Первопричина всего, как *Единое-благое-и-прекрасное*, является любимым и вожделенным для всех существ универсума, т. е. для людей и духовных чинов, обитающих в небесной сфере (ангелов, архангелов, херувимов, серафимов и др.). Благодаря Ему и при Его участии все существа любят друг друга: низшие — обращаясь к высшим, равные — общаясь друг с другом, высшие — заботясь о низших. При этом все они вожделеют *Единое-благое-и-прекрасное* и устремлены к Нему в своей любви. Виновник же всего сущего «в своей преизбыточествующей благодати вожделеет ко всему сущему, постоянно творя, совершенствуя, сохраняя и обращая к себе все сущее». Божественный эрос является бесконечной творческой энергией, постоянно рождающей сущее, и некоей объединяющей весь универсум силой.

Автор «Ареопагитик» считает, что и эрос, и любовь применительно к божественной сфере означают «ту единотворную и соединяющую силу, которая по преимуществу заключена в *Прекрасном-и-благом*, предсуществует благодаря *Прекрасному-и-благому* и исходит из *Прекрасного-и-благого* и чрез *Прекрасное-и-благое*» (DN IV 12). Божественный эрос по природе своей экстатичен (от греч. ἔξτασις — выступление из себя, иступление, любовное возбуждение), т. е. активно направлен на предмет вожделения, не допускает его самостоятельного существования, стремится к овладению им. Это выражается в промыслительном нисхождении высших духовных существ к низшим (в системе небесной иерархии), любовное общение друг с другом равных и духовное устремление низших к высшим. Именно поэтому, считает псевдо-Дионисий, апостол Павел, объятый экстатической силой божественного эроса, в порыве вдохновения воскликнул: «...уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2, 20). Отдавшись Богу, как пылкий влюбленный, он и живет уже жизнью возлюбленного, а не своей собственной. Да и сам Виновник всего сущего, полагает Ареопагит, в преизбытке своей благодати и любви к творению пребывает в себе и вне себя одновременно. В своем промысле о всем сущем он как бы очаровывается им и в порыве неудержимого эроса нисходит экстатической силой в недра сущего, оставаясь при этом запредельным и несоединимым с тварным миром.

Более того, и сам эрос, и предмет вожделения принадлежат *Единому-благому-и-прекрасному*, заключены в нем и только благодаря ему имеют бытие и проявленность в мире.

Благое-и-прекрасное представляется автору «Ареопагитик» объектом эроса и любовью одновременно — вожделенным и возлюбленным. Оно само есть не только любовь и эрос, но и главная причина и побудитель эротического движения. Оно само себя движет к возлюбленному (миру) и его побуждает к встречному движению. Эрос и любовь — главные движущие силы бытия, побудители всякого дей-

ствия. Божественный эрос — это явление простого самодвижущегося, самодействующего, изливающегося на все сущее и вновь возвращающегося в себя Блага. Бесконечно и непрерывно эротическое действие Блага в универсуме; это вечный круг бытия: из Блага — чрез Благо — во Благое — к Благоу.

Не удовлетворяясь своими рассуждениями о божественном эросе как творческой силе бытия, псевдо-Дионисий приводит отрывки из «Эротических гимнов» св. Иерофея, в которых содержится и наиболее емкое определение эроса: «Это и есть та простая сила, которая самочинно побуждает все существа к некоему объединяющему слиянию, начиная от Блага и до последнего из них, и затем снова: от последнего через все ступени бытия к Благоу; это та сила, которая из себя, через себя и в себе вращаясь, постоянно возвращается в самое себя» (IV 17).

Учение о божественном эросе составляло глубинные основания всей христианско-византийской духовности, однако не в столь изощренных абстрактно-философских формах, как у автора «Ареопагитик». Христианство как мировоззрение и религия, обращенная к самым широким массам населения, избегало абстрактных усложненных форм выражения своего учения. Самые сложные духовные истины оно стремилось выразить в формах, доступных пониманию каждого верующего. Осознав эрос, любовь в качестве главной творческой движущей силы универсума, византийские мыслители стремились донести эту идею до всех членов Церкви, внедряя в их сознание не ее космическое значение, а в первую очередь социально-личностный смысл. Ведь христианский Бог, хотя и умонепостижаем, но прежде всего — *личность*, и божественный эрос проявляется для человека в формах межличностной, индивидуальной и очень интимной любви. Познание Бога, слияние с Ним — это в конечном счете очень личный, очень интимный тайный акт, хотя готовиться к нему можно и нужно соборно.

Поздняя святоотеческая традиция приписывает одному из крупнейших византийских богословов, комментатору «Ареопагитик» Максиму Исповеднику (VII в.), издание сборника высказываний о любви, наиболее полно выражающих патристические представления. В четырех «сотниках» афористических суждений, обращенных прежде всего к возлюбленным самого Христа — монахам, представлены многие аспекты христианского (и шире — средневекового вообще) понимания любви⁹.

Любовь предстает в этом сборнике прежде всего как важный гносеологический фактор, т. е. познавательная сила. Высшее знание обретается человеком только на путях и в акте безмерной любви к Богу. Познание божественных вещей возможно исключительно в состоянии «блаженной страсти святой любви» к ним, «связывающей ум духовными созерцаниями» и отрешающей его полностью от вещественного мира. «Страсть любви прилепляет» человека к Богу, его дух воспаряет к Нему «на крыльях любви» и созерцает его свойства, насколько это доступно уму человеческому. «Когда по влечению любви ум возносится к Богу, тогда он не чувствует ни самого себя, ни чего-либо из сущего. Озаряясь божественным безмерным Светом, он не чувствует ничего из сотворенного, подобно тому как и физическое око не видит звезд при сияющем солнце» (I 10). В состоянии бесконечной и всепоглоща-

ющей любви ум подвигается к исследованиям о Боге и получает чистые и ясные о Нем извещения.

Даже вера, которая в христианстве как учении, прежде всего религиозном, занимает главное место, не может обойтись без любви. Только любовь возжигает в душе «свет ведения», и, более того, она бесконечна. Вера и надежда, считает Максим, имеют предел; любовь же, соединяясь с пребесконечным и всегда возрастающей, пребывает в бесконечные веки. И потому любовь выше всего.

Любовь очищает дух человека от ложных и низменных пристрастий и открывает духовные сокровища в нем самом, в глубинах его «сердца», под которым христианство, как уже указывалось, имеет в виду не физическое сердце, но некий духовно-душевный центр человека. Именно в нем обретает человек, охваченный божественной любовью, «все сокровища премудрости и ведения». В акте этой любви наш ум преобразуется, уподобляясь божественному Уму. Он становится мудрым, благим, человеколюбивым, милостивым, долготерпеливым. А отлучающийся от Бога ум становится либо скотским, погрязнув в сластолюбии, либо зверским, побуждающим к нападению на людей ради животных удовольствий.

Слияние с Богом (равно обладание Им, мистическое познание Его) в акте божественной любви — цель жизни христианина; оно обещает ему спасение и бесконечное блаженство. «Не будь склонен к отвержению духовной любви, ибо не осталось людям иного пути к спасению», — утверждает Максим (IV 25). И пролегает этот путь через нравственно-этическую сферу — правильный с христианской точки зрения образ жизни, т. е. через исполнение божественных заповедей, и прежде всего заповеди любви к ближнему. Поэтому ей византийские мыслители уделяли самое пристальное внимание.

Развивая новозаветные идеи, Максим призывает своих читателей любить всех людей одинаково: добродетельных «по естеству и за доброе расположение воли», а порочных — «по естеству» (т. е. как людей-братьев) и из сострадания, как несмышленных и заблудившихся во тьме незнания. Но самый высокий вид любви на социальном уровне — это любовь к врагам. Добровольно делать добро ненавидящим свойственно только совершенной духовной любви. Человек, любящий поносящего его и делающий ему добро, идет «путем христианской философии», проложенным самим Христом, т. е. путем истины.

Внимательно изучив отношения людей друг к другу, Максим различал пять видов любви: 1) «ради Бога» — так добродетельный любит всех людей; 2) «по естеству» — любовь между детьми и родителями; 3) «из тщеславия» — прославляемый любит прославляющего; 4) «из корыстолюбия» — так любят богатого за раздаваемые им дары; 5) «из сластолюбия» — плотская любовь, не имеющая целью рождение детей. Только первый вид любви в глазах христиан достоин похвалы; второй — естествен и как бы нейтрален, а остальные три вида относятся к «страстным» и порицаются христианскими богословами.

В поздневизантийский период проблема любви привлекла особое внимание теоретиков подвижнической мистической жизни — исихастов, так как в духовной любви видели они смысл существования человека, путь к

единению с универсумом и его Первопричиной и к отрешению от всяческой мирской суеты, от всего преходящего. Известный мистик XIV в. Григорий Синаит определял любовь как «пьянящее устремление духа к лучшему, которым исключается чувство внешних связей».

Много и постоянно писал о любви крупнейший теоретик исихазма Григорий Палама (XIV в.). Душу человеческую он образно представлял в виде светильника, маслом в котором являются добрые дела, а фитилем — любовь. В «любви, как в свете, почивает благодать Святого Духа». Если же нет добрых дел, то фитиль души, который есть любовь, гасит и свет Божия благоволения и благодать улетучивается.

Преподобный Григорий представлял неразрывную связь любви с добродетелями в виде наглядного образа. Добродетели — это стены дома, а любовь — его крыша. Как дом бесполезен без крыши, так и добродетели — без любви, и обратно — от крыши нет никакой пользы, если нет стен, на которые она опирается. В отношениях между людьми любовь возрастает на добрых делах, а они являются ее порождением и опорой одновременно.

Любовь к людям, к каждому конкретному человеку как бескорыстное служение, как постоянную заботу об обездоленных и помощь им, как беспрестанную молитву за всех перед Богом византийские отцы резко отличали от «любви к миру», т. е. к мирской суете и наслаждениям (к погоне за славой, богатством, роскошью, плотскими утехами). Если любовь к ближнему — это путь к единению с Богом, то «любовь к миру» отвращает человека от божественной любви, ибо они, как писал Палама, противоположны друг другу. Любовь к Богу является корнем и началом всякой добродетели, а любовь к миру — причиной всякого зла. Каждый из этих видов любви уничтожает другой, а начала их заключены в двойственной природе человека. Душа его вожделеет духовной любви и духовных наслаждений, а тело стремится к сиюминутным плотским утехам. Поэтому душа обуреваема любовью к Богу, а тело — к миру, и борьба между этими видами любви происходит почти в каждом человеке.

Преемник Паламы по епископской кафедре в Салониках Николай Кавасила в какой-то мере подвел итог многовековой святоотеческой традиции понимания любви в византийско-православном регионе в своем трактате «Семь слов о жизни во Христе»¹⁰. Бог есть любовь, и божественный эрос неиссякаемо исходит в мир и оплодотворяет его. Особую любовь питает Бог к главному своему творению — человеку, так что неизреченное человеколюбие и любовь Божия к роду нашему превосходят разум человеческий, и таинственное Его единение с возлюбленными выше всякого единения, так что этого никто не в состоянии понять или изобразить каким-либо образом, писал Кавасила. Бог вложил изначально в души людей ответную любовь к Себе, но вследствие дарованной им также свободы воли эта любовь была заглушена в них не без помощи сатанинских сил порочной любовью к миру; тем удивительнее предрасположение людей к высокой любви.

Приняв человеческую плоть, претерпев в ней страдания и самую смерть ради людей, Бог наглядно напомнил им о своей любви к ним, показал пример бескорыстной любви и призвал их следовать этому

примеру в их повседневной жизни. При этом, подчеркивает Кавасила, Бог удостоил своей высокой любви не просто человеческую природу, но каждого человека в отдельности, открыв ему индивидуальный путь к Богу.

Возбуждение в людях духовной любви, ведущей в конечном счете к познанию Первопричины в акте мистического слияния с ней, осуществляется в христианстве путем включения их в систему, главные моменты которой определяются взаимосвязанными понятиями: Благо — Красота — Любовь — познание — наслаждение.

Уже в само таинстве крещения, полагал Кавасила, Христос являет принимающим его свою красоту, которая возбуждает в сердцах такую любовь к Нему, что увлекает человека далеко от земных пределов. Явленная гонителям христиан, она превращала их в ревностных последователей Христа и мучеников за веру. Благо и добро также наделены особой духовной красотой, которая возбуждает любовь к ее носителю. Ибо познание есть причина любви, и оно рождает ее, и никто не может получить любви ко Благому, если не узнает, какую оно имеет красоту. Любовь возгорается тем сильнее, чем глубже познается красота Прекрасного-и-Благого. И обратно, любовь к Благому возбуждает не иное что, как внимание к нему ума, и ведет к познанию его красоты.

Достигшим высших ступеней добродетельной и благочестивой жизни Владыка дарует чистое ощущение Себя, а плод этого ощущения есть неизреченная радость и преестественная любовь. В отношении к Богу, пишет Кавасила, у человека открывается удивительная и неизреченная любовь и такая радость, какую невозможно изъяснить. Результат любви к Богу, составляющей первую заповедь христиан, познания Его, приобщения к Нему — неописуемое духовное наслаждение, и его вожделем на протяжении многих столетий христианский мир. Все наслаждения в человеке, утверждает Кавасила, — от ощущения присутствия Бога.

Хорошо существовать можно, только любя Бога, убеждает своих читателей Николай, и мы живем только затем, чтобы любить Его. Вся наша любовь должна быть устремлена к Богу. Только тогда человек «радуется радостью Христа», а «что может быть выше и прочнее этой радости!» (De vita in Chr. VII 713C). Любящие Бога наслаждаются удовольствием, свободным от любых огорчений, удовольствием, высшим, преестественным и божественным, ибо здесь они истощают всю силу радости, на какую способен человек. Плод этой высочайшей любви и радости — блаженная жизнь, которая ожидает святых. «Такова жизнь во Христе, — завершает свой трактат Кавасила, — так сокрывается и так обнаруживается она светом добрых дел, и это есть любовь». Только такую жизнь и можно назвать собственно жизнью. «Посему что справедливее любви может быть названо жизнью? Притом, что важнее всего сказанного, жизнь есть то, что не позволяет живущему умереть, а это и есть любовь». В будущем веке останется одна всеобъемлющая любовь (725 BCD).

Итак, понятие любви выступает в христианско-патристической традиции практически центральной философско-мировоззренческой категорией, связующей воедино сферы онтологии (бытийственный аспект),

гносеологии (познавательный аспект), этики (нравственно-социальный аспект) и эстетики (аспект духовного наслаждения). С его помощью святоотеческая мысль пыталась проникнуть в «святая святых» жизни и бытия в целом, описать сложнейшие космические и социальные процессы, приведшие к возникновению разумной жизни, и не только описать, но и попытаться управлять этими процессами, во всяком случае на уровне социума. Осознав любовь (или эрос) главной созидательной и движущей силой Вселенной, христианские мыслители стремились убедить враждующее с самим собой и с природой человечество образумиться и строить жизнь по ее законам. Призыв этот сохраняет свою актуальность и ныне, хотя, может быть, представления о мире и его движущих силах несколько изменились.

Примечания

¹ По древнееврейской традиции Закон был дан Богом Моисею на горе Синай и затем записан в Пятикнижии Моисея (первые пять книг Ветхого Завета).

² Ср. также: Мк 12, 30-31; Лк 10, 27.

³ Ср.: «И люби Господа, Бога твоего, всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всеми силами твоими» (Втор 6, 5); «Не мсти и не имей злобы на сынов народа твоего; но люби ближнего твоего, как самого себя» (Лев 19, 18).

⁴ Подробнее о нем см. Раздел Россия Гл. 1.

⁵ Подробнее см. Раздел Раннее христианство Гл. 2, С. 75 и далее.

⁶ См.: *Ratzinger J. Volk und das Haus Gottes in Augustins Lehre von der Kirche.* München, 1954. S. 41.

⁷ *Ratzinger J. Der Weg der religiösen Erkenntnis nach dem heiligen Augustinus // Kyriakon. Festschrift Johannes Quasten. Münster Westf., 1970. Vol. 2. S. 557.*

⁸ Цит. по: *Полякова С.В.* Из истории византийского романа. М., 1979. С. 45-47.

⁹ Новейшее русское издание см.: Творения преподобного *Максима Исповедника*. Книга I: Богословские и аскетические трактаты. Перев. А.И.Сидорова. М., 1993. С.96-145.

¹⁰ Цитируется по изданию: PG. t. 150.

Многоликость тварной красоты

Одним из главных побудителей земной любви и духовного эроса и античность, и византийские мыслители считали красоту в различных ее модификациях. Для плотской любви — чувственно воспринимаемую красоту, для более высоких уровней любви — различные уровни душевной и духовной красоты, включая ее высшую ступень абсолютную Красоту Бога. В своих суждениях о красоте византийцы опирались на богатые и разнообразные эстетические традиции поздней античности и раннего христианства. Ранние византийские богословы продолжали развивать, прежде всего, главные идеи своих духовных предшественников — апологетов. Однако официальное признание христианства, вступление в христианские общины большого числа знатных и образованных людей и связанное с этим изменение социального состава и политического положения христианства в империи привели к определенным изменениям и в эстетических представлениях отцов Церкви. Раннехристианский ригоризм все последовательнее сменяется у них стремлением максимально использовать в новой культуре достижения античной классики. Продолжается активное освоение и переосмысление на христианской основе учений многих античных мыслителей. Идеи Платона, Филона Александрийского, Плотина занимают важное место в творениях ранних византийцев.

Первые отцы становящейся византийской Церкви активно развивают идеи апологетов и античных мыслителей о высоком достоинстве человека, его главенствующем месте в сотворенном, т. е. материальном мире. Один из основателей монашества Макарий Египетский, восхищаясь красотой и совершенством всех частей мира, считал человека венцом творения, более ценным даже, чем ангелы и архангелы, так как только человека Бог создал по своему образу и подобию, наделил его свободой воли (Homil. spirit. XV 20) ¹. В конце IV в. Эмесский епископ Немесий написал специальный антропологический трактат «О природе человеке», в котором использовал многие соображения, высказанные как античными мыслителями (Аристотелем, Галеном, стоиками), так и ранними христианами-апологетами, а также его старшими современниками отцами-каппадокийцами. В Византии трактат Немесия почитался в качестве авторитетнейшего источника. В VIII в. знаменитый Иоанн Дамаскин просто страницами переписывал его в свои сочинения.

Человек, согласно Немесию, занимает ключевое положение во Вселенной, ибо он был создан как завершающее звено творения для свя-

зи в единое целое мира духовного и материального: «Таким именно образом Творец все гармонически приладил друг к другу и соединил, а чрез сотворение человека — связал воедино умопостигаемое и видимое» (PG 40, 512B). Человек — благороднейшее из сотворенных существ. Он соединяет в себе смертное с бессмертным, разумное с неразумным, представляя своей природой образ всего творения, и справедливо называется поэтому «малым миром» (μικρὸς κόσμος). Ради человека и для его нужд создано все в мире. Бог творил его по своему образу и подобию и ради спасения его сам вочеловечился.

Много внимания византийские отцы Церкви уделяли проблеме изначальной гармонии души и тела в человеке. Их идеи, во многом опиравшиеся на учения Филона Александрийского и Плотина, наиболее полно выразил Немесий Эмесский². По его мнению, единство души и тела в человеке — не механическое соединение, но — некая особого рода труднодостижимая целостность, в которой душе отведена главенствующая роль. Будучи «сущностью самоцельной и бестелесной», душа призвана заботиться о теле и, руководствуясь разумом и волей, должна превратить его в созвучный себе и пригодный орган (560B). При этом душа полностью соединена с телом, но соединена «неслитно» — так, что, составляя с телом единый организм, она сохраняет свою самостоятельность (596AB). Как духовная сущность, она не имеет пространственной локализации, следуя Плотину, полагает Немесий, т. е. в любой точке одушевленного тела она присутствует вся целиком. Она пронизывает своим светом все тело, и «нет такой части [тела], освещенной ею, в которой она ни присутствовала бы целиком». При этом душа «не заключена в теле, как в сосуде или в мешке, но скорее наоборот — тело в ней» (600A). Духовная сущность, согласно Немесию, следующему в этом за Плотиним, не ограничивается телом, но распространена и за его пределы. Душа находится в теле не в смысле места, «но в смысле взаимоотношения (ἐν σχέσει)», действующего принципа. Следовало бы говорить, что душа «действует» в теле, а мы неточно говорим, что она «там есть» (600B-601A).

В многочисленных философско-религиозных течениях эллинизма и поздней античности общим местом было противопоставление души телу, как негативному началу, достойному лишь безоговорочного порицания. Христианская идея божественного творения человека в единстве его души и тела, по «образу и подобию» Божью, да еще Его «руками», побудила представителей патристики по-новому взглянуть и на человеческое тело.

Так же как в свое время и Лактанций, восхищаясь совершенством человека, целесообразностью организации его тела, Немесий, однако, не допускает в своих рассуждениях Лактанциева внешнего эстетизма. Стремясь остаться на почве строгой научности, он склонен видеть в человеке организм исключительной целесообразности. Не останавливаясь здесь на его подробных, в основном компилятивных, рассуждениях о строении и функционировании тела и души в человеке, приведу лишь его суждение о руках. «Руки являются весьма восприимчивым органом и пригодным для занятий искусствами». Без рук, или даже без пальцев, человек неспособен ни к какой ремесленной и художественной дея-

тельности, поэтому «один только человек, как разумный и способный к искусствам, одарен от Творца руками» (705В).

В душе человека отцы Церкви выше всего ценят *разум и свободу воли*, хотя последняя, по христианской доктрине, привела человека к грехопадению, но в ней же христианство видит и залог окончательного торжества человека над всеми негативными явлениями.

Человек был создан в отличие от остальных животных разумным существом. Разум же, отмечает Немесий, «обладает, с одной стороны, созерцательной способностью, а с другой — практической. Созерцательная способность та, которая познает сущее, практическая же — обсуждает, определяет истинный смысл практической деятельности; созерцательную способность называют обычно умом, а практическую разумом, а также первую — мудростью, а вторую — рассудительностью (φρόνησις)» (773В). Следствием разумности человека явилась свобода воли, или самостоятельность человека, возможность самому принимать решение, независимо от божественного Промысла, который управляет всем универсумом. «По необходимости, — пишет Немесий, — самостоятельность соединена с разумом; ибо или [человек] не будет разумным, или, будучи разумным, будет господином [своих] действий; а будучи господином действий, во всяком случае, будет свободным» (776А).

Во власти человека, по Немесию, находится все то, относительно чего он может, обдумав, принять решение, совершать его или не совершать; совершать так или по-иному, т. е. всякая «практическая деятельность и добродетели и всякая душевная и умственная деятельность» (769А). Люди имеют свободу в отношении всего того, противоположное чему они также в состоянии сделать (там же).

Именно в свободе выбора, в самостоятельности усматривает патристика, пожалуй, главное достоинство человека и превосходство его над остальными живыми существами. Наделив человека разумом и свободой воли, Бог практически приравнял человека к Себе самому (в этом многие отцы Церкви и усматривали, как мы увидим далее, «образ и подобие Божие») — предоставил ему возможность самому определять свой жизненный путь и свое будущее, выбирать между добром и злом. Разум и религиозное чувство должны руководить эти выбором. В силу различных обстоятельств, во многом непонятных византийским мыслителям, человек и человечество в целом чаще пока выбирают зло и порочный образ жизни, а сторонники и носители добродетели всегда остаются в меньшинстве и, как правило, терпят в этой жизни всяческие лишения и притеснения. Эту социальную проблему подробно разработал, на что уже указывалось выше, крупнейший отец западной Церкви блаженный Августин в своей теории «двух градов»; в византийском регионе она не получила столь фундаментальной проработки, но к ней так или иначе вынуждены были обращаться почти все византийские богословы и философы.

Два начала (доброе и злое) ведут постоянную борьбу между собой не только в обществе, но и в душе каждого человека, что хорошо показали теоретики и практики подвижнического (аскетического) образа жизни (Макарий Египетский, Афанасий Александрийский, Василий Великий, Нил Анкирский и другие). Человеку приходится сконцентрировать

все свои физические и психические силы, чтобы вести исключительно добродетельный образ жизни, что далеко не всегда ему удастся. Тем не менее патристика в целом настроена оптимистично. Она полагает, что разум и нравственное чувство с Божьей помощью возьмут в конце концов верх в человеке над всем стихийным, неразумным, хтоническим; добро станет внутренней потребностью человека, двигателем всей его жизни и деятельности и он опять обретет свое утраченное достоинство и почетнейшее место в универсуме, как существо подобное Богу и ближайшее к Нему. Поэтому отцы Церкви не устают напоминать «заблудшему» человечеству об изначальном величии и достоинстве человека. И Немесий Эмесский задает здесь хороший тон.

«Кто может, — с пафосом вопрошает он, — словами выразить преимущества этого существа (человека. — В.Б.)? Оно переплывает моря, на небе пребывает созерцанием, постигает движение, расстояние и величину звезд, пользуется плодами земли и моря, с пренебрежением относится к диким зверям и к морским чудовищам; человек преуспевает во всякой науке, искусстве и знании; с отсутствующими по желанию беседует посредством писем, нисколько не затрудняемый телом, предугадывает будущее; над всеми начальствует, всем владеет, всем пользуется, с ангелами и Богом беседует, приказывает твари, повелевает демонами; исследует природу существующего, усердно пытается постичь существо Божие, делается домом и храмом Божества — и всего этого достигает посредством добродетели и благочестия» (533AB). Новое духовно-религиозное отношение к человеку как к совершеннейшему творению Верховного Художника, ради эсхатологического спасения которого Он Сам Себя принес в искупительную Жертву, существенно повысило внимание христиан к личности и природе человека во всех их аспектах и компонентах. Среди них эстетические компоненты гармонии, согласия, совершенства, целесообразности, красоты заняли далеко не последнее место.

Пристальное внимание к материальному миру, его высокая оценка прежде всего с неутилитарных позиций основывались у ранних византийцев на идее творения мира Богом из ничего и на понимании человека как «венца творения». С IV в. в деле оправдания материи (и прежде всего человеческой плоти как субстанциального начала) все возрастающую роль играет христианская идея *воочеловечивания*, *воплощения* Бога. Диалектика материи и духа освящается божественным умонепостижимым таинством, материя начинает пониматься не как враг, но как важный носитель духовного начала в сотворенном мире, что оказало существенное влияние на всю сферу эстетического.

Важной предпосылкой развития эстетического сознания в Византии можно считать своеобразную религиозную гносеологию, которая в IV-VI вв. пришла к осознанию невозможности формально-логического познания Первопричины и перенесла завершение познания (высший его этап) в сферу неформализуемых феноменов и неопишуемых мистических действ. Эмоционально-эстетический опыт, игравший, как мы убедимся, существенную роль в этой сфере, и проблема непонятного (образно-символического, в частности) выражения духовных сущностей занимают с этого времени важное место в византийской духовной

культуре³, открывая широкие перспективы развитию эстетики и художественной культуры.

Одним из главных показателей приближения к цели в процессе постижения Бога у христиан служило состояние высшего духовного наслаждения — *блаженства*, которое резко противопоставлялось ими чувственным наслаждениям обыденной жизни. Еще античная философия научилась различать духовные (душевные) удовольствия и телесные. В патристике итог этому разграничению подвел Немесий Эмесский, и в его редакции оно вошло и в византийскую культуру. «Из удовольствий одни суть душевные, другие — телесные. Душевные, конечно, те, которые свойственны одной только душе самой по себе, каковы удовольствия, возникающие при занятиях науками и при созерцании. Эти ведь и им подобные свойственны одной только душе. Телесные же удовольствия — те, которые происходят при участии души и тела и которые поэтому называются телесными; таковы удовольствия, касающиеся пищи и совокуплений» (De nat. hom. 18). Если Немесий пытался более или менее объективно разобраться во всех удовольствиях, полагая, что «естественные» удовольствия необходимы человеку, ибо неразрывно связаны с отправлением им соматических потребностей, то большинство его коллег по вере, негативно оценивая чувственные удовольствия, абсолютизировали духовные наслаждения как изначально данные человеку и единственно достойные его.

По убеждению св. Афанасия Александрийского (295-373), общему для большинства отцов Церкви, человек был создан по подобию Божью созерцателем, ум которого покоился на знании сущего. Все внимание человека было сосредоточено на этом знании. Он жил совершенной блаженной жизнью, «наслаждаясь созерцанием Творца и обновляясь в любви к Нему» (Contr. gent. 2)⁴. Таким был первый человек Адам, таким был замыслен и род человеческий. Однако люди вслед за Адамом уклонились от чисто духовного созерцания и блаженства. Они обратили свое внимание на самих себя, свое телесное естество и увлеклись чувственными удовольствиями, забыв о наслаждениях духовных (3). Отступив от «мысленного созерцания», душа человеческая стала полагать, что чувственные удовольствия и есть «сущностно благое (или прекрасное)» (τὸ ὄντως καλόν). Полюбив их, душа, как активное начало, устремилась к их воспроизводству, т.е. направила деятельность тела на достижение чувственных наслаждений. Таким образом, от истинного блага душа уклонилась к его противоположности — злу, скрывающемуся в преходящих телесных наслаждениях (4). Ради их достижения человек погружается в пучину злодеяний и преступлений. Он нечестными путями добывает богатства (грабит, убивает, обманывает), стремится к бесконечным прелюбодеяниям, увлекается чревоугодием и пьянством; забыв о божественном, наслаждаясь только телесными удовольствиями, душа начинает считать, что единственным благом является видимый телесный мир, подлежащий чувственному восприятию. Душа приходит наконец к «обожению» мира и его составных частей (объектов чувственного наслаждения) — возникают языческие культы и религии (8). Здесь коренится еще одна из причин неприязни христиан к чувственным удовольствиям, как тесно связанным с языческими куклами. Христиане

же осознали себя приверженцами духовного и стремятся и в других людях разбудить воспоминания об истинных духовных ценностях, радостях и наслаждениях, забытых ими, увлечь их идеалом будущего вечного блаженства.

Тяжелой была жизнь древнего человека, и поэтому, считал Нил Анкирский (ум. ок. 430 г.), ему необходима была вера в грядущее наслаждение. Она облегчала его тяжкий труд, придавала ему силы для преодоления бед, несчастий, скорбей, «ибо ум, занятый радостными помыслами, не так остро ощущает беспокоящие его неприятности и умеет настоящие трудности облегчать размышлениями о благах, которыми будет обладать впоследствии» (Perist. XII 7)⁵. Идея будущего бесконечного наслаждения должна была помочь человеку отказаться от погони за чувственными удовольствиями, уводящими, как правило, от добродетельной, но часто трудной жизни. Макарий Египетский рисует образную картину чувственного (преходящего) и духовного (вечного) наслаждений. Первое он сравнивает с ситуацией, когда некто входит в царский дворец, наслаждается красотой и роскошью убранства, бесчисленными яствами и напитками, а потом вдруг оказывается отведенным в зловонные места. Другое наслаждение Макарий уподобляет сказочному случаю, когда самая красивая, мудрая и знатная дева избирает человека нищего, незнатного, некрасивого, одетого в грязное рубище, сама одевает его в царские одежды, возлагает на него венец и делается его супругой. Изумление, удивление, блаженство, испытываемые этим счастливым человеком, подобны тем, которые Бог обещает благочестивому человеку в будущем веке. И Бог уже дал людям вкусить духовных благ (Homil. spirit. VII 1). Он сам умаляет Себя, чтобы стать доступным духовному восприятию людей, чтобы еще в этой жизни души их «насладились светом неизрекаемого наслаждения». Если человек приложит старание, то «на самом опыте поистине зримо ощутит небесные блага, невыразимое блаженство (τρυφή), беспредельное богатство Божества» (IV 11-12).

Постановка духовного неутилитарного наслаждения в качестве основного идеала и главной цели человеческого бытия привела христианство к эстетизации культуры, к перенесению решения многих важных проблем культуры в эстетическую сферу, наконец, к сакрализации некоторых эстетических феноменов.

Ранние византийцы, продолжавшие традиции апологетов, неразрывно связывали красоту с наслаждением. Все прекрасное возбуждает в человеке вожделение: чувственно воспринимаемая красота, как правило, — плотское; духовная красота — стремление души; первая ведет к чувственным наслаждениям, вторая — к духовным. Отсюда общая тенденция христианских мыслителей к отказу от первой и устремленности ко второй. Однако на практике это не всегда получалось, да и чувственно воспринимаемая красота (особенно природная, сотворенная Богом) далеко не всегда вела к чувственным наслаждениям. Византийцы постепенно учились и в ней прозревать более глубокие уровни прекрасного, и от нее получать духовное наслаждение. Чаше же в этот период чувственно воспринимаемая красота поощряется византийцами не сама по себе, но приводится в качестве своеобразных параллельных,

или метафорических образов для перехода к разговору о более высоких уровнях красоты — о нравственной красоте или духовной.

Знаменитый ранневизантийский ритор, проповедник и великий отец Церкви Иоанн Златоуст (344/54— 407) вспоминает, что красота состязающихся атлетов максимально выявляется только при полной обнаженности их тел — они «тогда поражают зрителей полной соразмерностью всех членов, когда уже ничто не скрывает их тела» (PG 49, 26). Приводит же он этот пример для того, чтобы подчеркнуть, что нагота во всех отношениях способствует выявлению красоты. Так, духовная красота библейского Иова яснее всего проявилась, когда он лишился всего и «вышел нагим на подвиг благочестия» (ibid.).

В другой раз св. Иоанн вспоминает о красоте драгоценных камней, которой и определяется их ценность, в связи с красотой Священного Писания (PG 49, 18). Византийские отцы Церкви, не отрицая видимую красоту, как результат божественного творчества, все чаще и последовательнее наделяют ее семиотической функцией, переносным, символическим значением. Для них она, как правило, интересна не сама по себе, но как некое указание на прекрасное более высоких уровней, как знак духовно прекрасного, которое все больше привлекает их внимание. Так, Иоанн Златоуст утверждает, что Авраам удостоился чести принимать ангелов «за красоту души и за сокрытое в ней богатство» (PG 49, 41). В эстетическом ключе рассуждает он и о духовной красоте новозаветных текстов. «В прочитанном, — пишет он о Павловых Посланиях, — как будто на лугу, вижу я множество различных цветов, обилие роз, фиалок и лилий, — повсюду разнообразные плоды духа и великое благоухание» (PG 49, 17). И подобные суждения во множестве встречаются у ранних византийцев.

На одно из первых мест выходит в этот период в эстетике идея абсолютной, божественной красоты, «истинно прекрасного».

Известные каппадокийские мыслители Василий Великий, Григорий Нисский, Григорий Богослов выше всего ценили неизречаемые и неопишуемые «блистания божественной красоты» (Василий Великий — PG 31, 909C), ибо прекрасное «всегда усматривается в источнике прекрасного; прекрасен же и превыше всего прекрасного однородный Бог» (Григорий Нисский — PG 45, 469C). Сама «природа Бога» представляется Василию Великому «красотой необычной, которая сильно поражает уязвленную душу, но не может быть по достоинству описана словом» (PG 31, 465C).

Идея абсолютной красоты играла в византийской философско-богословской системе несколько иную роль, чем у античных мыслителей. Она меньше всего была для них предметом умозрительных рассуждений, но выступала важнейшим элементом, прежде всего, их гносеологии. Душа человека, полагал Григорий Нисский, обладает врожденным движением «к невидимой красоте» (PG 44, 769D) и важнейшей целью человеческих устремлений является познание божественной красоты⁶. Абстрактная идея трансцендентного Бога, мало что дававшая уму и сердцу обычного человека, неразрывно соединялась в христианской традиции с этим понятием. Красота же, о чем знали уже в античности, влечет к себе познающего, и «познание осуществляется любовью, ибо познаваемое прекрасно по природе» (Григорий Нисский — PG 46, 96C).

Развивая эти идеи, Дионисий Ареопагит⁷ отводит важное место прекрасному в своей картине мира. По его убеждению, все в универсуме подчинено закону высшего порядка, основой которого является стремление от множественности к единству. Главной силой, направленной на его осуществление, у автора «Ареопагитик», весомо опирающегося на неоплатоническую традицию, выступает божественный эрос. Он действует в мире в разнообразных формах, но цель его одна — единение, слияние, приведение к единству. «Эрос, — цитирует Ареопагит строки из гимнов о любви некоего «святейшего Иерофея», — назовем ли мы его божественным, или ангельским, или умственным, или душевным, или физическим, понимается нами как некая сила единения и слияния, которая побуждает высшие [существа] заботиться о низших, равноначальные ведет к взаимообогащению и, наконец, низшие обращает к более совершенным и вышестоящим» (DN IV 15)⁸. Эрос представляется псевдо-Дионисию движущей силой всего универсума от Первопричины-Бога до самого низшего существа и обратно. Красота и прекрасное — важнейшие возбудители и питающие энергии этой силы. Поэтому *прекрасное*, или *божественная красота*, выступает в «Ареопагитиках» наряду с благом (иногда и как синоним его) важнейшей характеристикой Первопричины. В системе катафатических (утвердительных) обозначений Бога *Единое-благое-и-прекрасное* (τὸ ἐν ἁγαθὸν καὶ καλόν) занимает одно из главных мест, подчеркивая как бы «неразличимое различие» этих близких, но разных понятий, которые в «неслитном единстве» дают возможность на катафатическом уровне в наибольшей мере приблизиться к выражению невыразимой сущности Бога.

Все существующее имеет участие в *Благом-и-прекрасном*, которое является «единственной Причиной всего множества благ и красот». Из него происходит «сущностное существование всего сущего»: разделения и соединения, различия и тождества, неподобия и подобия, единство противоположностей и т. п. — все в Нем имеет свое начало. Превышающее все и вся *Благое-и-прекрасное* совершенно естественно предстает у автора «Ареопагитик» Причиной всех видов движения, всех существ, всякой жизни, разума и души, всех энергий, всякого чувства, мышления, знания. «Одним словом, все существующее происходит из Прекрасного-и-благого, и все несуществующее сверхсущностно содержится в Прекрасном-и-благом, и оно является началом всего и остается сверх всякого начала и всякого совершенства» (DN IV 7-10). Степень причастности к *Благому-и-прекрасному* определяет меру бытийственности вещи. Все существа стремятся к Нему, все действия, желания и помыслы соединены с этим стремлением.

Отсюда и особое внимание Дионисия к «Абсолютно прекрасному», которое он определяет, опираясь на известную мысль Платона (Sympr. 211ab) и явно не без влияния платоновских идей: «Пресущественно-прекрасное называется Красотой потому, что от него сообщается всему сущему его собственная, отличительная для каждого красота, и оно есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света источает оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту, и как бы призывает к себе все сущее, отчего и именуется Красотой, и все во всем собирает в себя... Благодаря этому Прекрасному все

сущее оказывается прекрасным, каждая вещь в свою меру; и благодаря этому Прекрасному существует согласие, дружба, общение между всем; и в этом Прекрасном все объединяется. Прекрасное есть начало всего, как действующая причина, приводящая целое в движение, объемлющая все эросом своей красоты. И в качестве причины конечной оно есть предел всего и предмет любви (ибо все возникает ради прекрасного). Оно есть и причина-образец, ибо сообразно с ним все получает определенность» (DN IV 7).

Таким образом, истинно Прекрасное, или божественная Красота, является у автора «Ареопагитик» и образцом, и творческой причиной всего сущего, и источником всего прекрасного, причиной гармоничности мира, но также — и предметом *любви*, пределом всех стремлений и движений.

Прекрасное мира выступает у него производной абсолютной Красоты: «Прекрасное же и Красоту следует различать⁹ на основе Причины, сливающей целое в единство. Различая во всем сущем причастность и причастное, мы называем прекрасным причастное Красоте, а Красотой — причастность той Причине, которая создает прекрасное во всем прекрасном» (ibid.).

В VII в. известный комментатор «Ареопагитик» Максим Исповедник, истолковывая эти идеи Дионисия, подчеркивает, что Ареопагит вкладывает разные смыслы в понятия красоты и прекрасного применительно к тварному миру и к Богу. Если для тварного мира прекрасным, как мы видели, называется причастность к красоте, то Бог называется Красотой (κάλλος) «по причине того, что от Него всему придается очарование (καλλωνή) и потому, что Он все к Себе привлекает (καλεῖ — зовет), а Прекрасным — как вечно Сущий и никогда не уменьшающийся и не увеличивающийся»¹⁰. Эта дифференциация существенна, ибо показывает, что византийская мысль и в эстетической сфере, в общем-то на уровне *ratio* не очень актуальной для отцов Церкви, видит значительные смысловые различия в одних и тех же понятиях в зависимости от контекста их применения — к уровню тварного бытия или к Первопричине.

Трансцендентная Красота у псевдо-Дионисия излучается подобно свету, никогда не убывая, в иерархию небесных и земных существ, организованных по образцу этой Красоты, но отражающих ее в различной степени (степень причастности абсолютной Красоте находится в обратной зависимости от степени материализации иерархических чинов).

В онтологическом плане псевдо-Дионисий различает три основные ступени красоты: 1) абсолютную божественную Красоту, истинно (или сущностно) Прекрасное (оно же *Единое-благое-и-прекрасное*); 2) красоту небесных существ — чинов небесной иерархии (СН II 5; СН II 2); 3) красоту предметов и явлений материального мира, видимую красоту. Все три уровня объединены наличием в них некой общей «ин-формации» об абсолютной Красоте — «духовной красоты» (νοερὰς εὐπρεπείας — СН II 4), содержащейся на каждом уровне в соответствующей мере. Эта «духовная красота» и составляет непреходящую ценность всего прекрасного, ибо в ней в особой (собственно и чисто эстетической) форме содержится *недискурсивное знание* о трансцендентной Красоте.

Относительно прекрасного материального мира и человека, на что уже указывалось, византийцы этого периода практически разделяли взгляды своих предшественников — апологетов, т.е. им также были свойственны постоянные колебания от принятия земной красоты (прекрасного) к отказу от нее и обратно, доходящие на уровне культуры в целом до своеобразной *антиномии красоты* — ее одновременного восхваления и порицания, принятия и неприятия.

В византийской культуре продолжает сохраняться чисто античное эстетическое отношение к пейзажу (прекрасному виду). Так, в трактате Юлиана Аскалонита (VI в.) среди законов и правил градостроительства сохранено древнее право об отводе строительства новых сооружений, если они будут загораживать красивый вид жителям уже существующих зданий. «Если представляется вид на гавань, залив, — пишет Юлиан, — прямо со стороны поселения или города, или же на стоянку кораблей,.. то такой вид на море ни в коем случае не должен быть нарушен, поскольку обозреваемым доставляется этим много душевных наслаждений»¹¹. Чтобы новое здание не закрывало красивый вид на горы или на море для жителей других домов, «его необходимо строить на расстоянии не меньше ста шагов от уже существующих зданий»¹².

Религиозные мыслители продолжают усматривать в природной красоте явный признак божественного созидания. Как при созерцании красивого и величественного сооружения или искусной картины на ум приходит мысль о художнике, писал Феодорит Кирский (ум. ок. 466 г.), так и красота природы возбуждает мысль о ее Создателе (In psal. XVIII 2)¹³. В человеческом теле он усматривает «много красоты, стройности, взаимной соразмерности частей» (Quaest. in Gen. 19), но телесная красота не вызывает уже в этот период таких восторгов, как у Лактанция. Для Макария Египетского тело — лишь «прекрасный хитон» души (Homil. spirit. IV 3), о котором последняя заботится только как о своей одежде. И не телесной красотой, убежден блаженный Феодорит, украшается человек, но красотой нравственной, душевной (Quaest. in Gen. 74). Многим женщинам, по его мнению, характерному для многих отцов Церкви, красота служит для улавливания людей «в сети греха» (Quaest. in Num. 44)

Нил Анкирский, осуждая распространение моды на роскошные одежды и предметы домашнего обихода, подчеркивал, что внешняя красота обманчива, она часто скрывает сущность вещи (явления), далеко не всегда прекрасную (De monach. praest. 1). Человек должен заботиться прежде всего о красоте своей души, т.е. о нравственных помыслах и делах (Perist. XII 13). Одежда же должна быть простой, удобной, соответствующей фигуре. Если хитон «соразмерен телу», то он и удобен, и красив. Одежда же «не по плечу» и выглядит на человеке безобразно, и мешает во всякой работе (De monastic. 68). Наряду с понятиями *красоты* и *прекрасного* ранневизантийская эстетика выдвинула еще одно, постоянно перекликающееся с ними, но имеющее в целом самостоятельное значение — понятие *света*. Здесь византийцы опирались на древнееврейскую, филоновскую, гностическую, неоплатоническую и манихейскую традиции¹⁴. Разрабатывая столь обширное наследие, они полагали свет важнейшей категорией своей гносеологии, мистики.

эстетики как в теоретическом, так и в практическом аспектах, категорией многозначной и весьма емкой.

Св. Афанасий Александрийский, опираясь на библейские тексты, полагал, что «свет есть Бог, а подобно свет есть и Сын; потому что Он той же сущности истинного света». Люди, стремящиеся к единению с Богом, приобщаются к стихии вечного света: «И все те, кто носит в себе Дух Божий, светоносны, а светоносные облечены во Христа; и облеченные во Христа облачаются в Отца» (*De incarn. Dei Verbi* 15). Только в стихии божественного света возможно единение (срастворение) трансцендентного и имманентного начал. Григорий Назианзин считал свет, осиявший Христа на Фаворской горе, одной из видимых форм Бога (*Orat.* XL 6). Василий Великий полагал, что, поднявшись к высотам созерцания, следует представлять себе в мыслях природу Бога в качестве «неприступного света» (*Homil. de fide* 1) и т. п.

Установив тесную связь между Богом и светом, византийцы констатировали подобное же отношение между светом и красотой. Тот же св. Василий Великий утверждал, что высшая Красота есть свет, по сравнению с которым свет солнца — тьма (*Com. in Is.* V 175).

Высший духовный свет представлялся византийцам той полнотой духовности, которая являет собой абсолютное единство всего позитивного в его идеальной сущности, т.е. единство высшей Истины, высшего Блага и высшей Красоты. Только приобщившись к этому свету, человек достигает состояния истинного блаженства. Душа его становится оком, созерцающим этот свет, растворяющимся в его красоте и славе. Как писал Макарий Египетский, «душа удостоенная Духом, уготовившим ее в престол и обитель себе, к приобщению света Его, и осиянная красотой неизреченной славы Его, делается вся светом, вся лицом, вся оком...» (*Homil. spirit.* I 2). Достижение подобного состояния стало со времен Макария идеалом подвижнической жизни для многих христиан и особенно — для подвижников-исихастов.

Наиболее полную метафизику и мистику света в его связи с Божеством, красотой и прекрасным мы находим у автора «Ареопагитик»¹⁵. В дальнейшем эта теория приобрела необычайную популярность и в самой Византии, и в средневековой Западной Европе, и в Древней Руси; она оказала сильное влияние на художественную практику всего Средневековья и явилась одним из сущностных оснований христианской культуры в целом.

Свет у псевдо-Дионисия — онтолого-гносеологическая категория, имеющая ярко выраженную мистическую окраску. Прежде всего, он связывает его с благом, которое является жизнедательным свойством Бога (*DN* IV 2). Свет «происходит от Блага и является образом благодати» (*DN* IV, 4); это касается как видимого, чувственно-воспринимаемого света, так и «Света духовного». Последний, согласно Дионисию, выполняет мистико-познавательную функцию. Высшее Благо сообщает сияние этого Света всем разумным существам в соответствующей их воспринимающим способностям мере, а затем увеличивает его, изгоняя из душ незнание и заблуждение (*DN* IV 5). Этот Свет превосходит все разумные существа, находящиеся над миром, является Первосветом и Сверхсветом, он объединяет все духовные и разумные силы друг с дру-

гом и с собой, совершенствует их и «обращает к истинному бытию», «отвращает их от многих предрассудков и от пестрых образов или, лучше сказать, фантазий, сводит к единой и чистой истине и единовидному знанию» (DN IV 6).

Невербальное высшее знание в структуре небесной иерархии и от небесного чина к земному передается в форме духовного света, который иногда принимает образ видимого сияния. Световая информация — *фотодосия* (буквально: *светодаяние*) — как важнейший посредник между трансцендентным и имманентным уровнями бытия описывается Ареопагитом с помощью антиномии, чем подчеркивается ее особая значимость в его системе. *Фотодосия* «никогда не покидает свойственного ей внутреннего единства и, благоподобно раздробляясь и предводительствуя нас к горнему и объединяющему с премирными умами соединению, невидимо остается внутри самой себя, неизменно пребывая в неподвижном тождестве и истинно стремящихся к ней возвышает в соответствии с их достоинствами и приводит к единству по примеру своей простоты и единства» (СН I 2).

На рубеже небесной и земной иерархий «луч фотодосии» таинственно скрывается «под разнообразными священными завесами» (СН I 2) типа различных, чувственно воспринимаемых образов, изображений, символов, организованных в соответствии с возможностями нашего восприятия. Таким образом, духовный свет, непосредственно практически недоступный человеческому восприятию, составляет главное содержание материальных образов, символов и т. п. феноменов, созданных специально для его передачи, в том числе и образов словесного и изобразительного искусства. Свет этот воспринимается, естественно, не физическим зрением, но «глазами ума», «мысленным взором».

Свет, таким образом, выполняет у автора «Ареопагитик» во многом ту же функцию, что и прекрасное. Псевдо-Дионисий говорит, что «красота сияет» (ЕН VII 3, 11) и «сообщает свой свет(!) каждому по его достоинству» (СН III 1). Осияние светом приводит к «украшению неукрашенного» и к «приданию вида (формы) не имеющему его» (ЕН II 3, 8), т. е. безобразное превращает в прекрасное. Отсюда и отличие света, как эстетического феномена, от прекрасного в теории Дионисия Ареопагита. Свет — более общая и в каком-то смысле более духовная категория, чем прекрасное; он воспринимается, прежде всего, «духовным зрением» и потому доступен восприятию и физически слепого человека. Прекрасное же материального мира воздействует на нас, прежде всего, через физическое зрение, поэтому оно поддается некоторому вербальному описанию, свет же принципиально не описуем. Псевдо-Дионисий его только обозначает. Эта концепция света утвердилась в византийской эстетике практически до конца ее истории.

Другой важной и близкой к свету модификацией и реализацией прекрасного в византийской эстетике выступал цвет, воспринимавшийся византийцами как материализованный свет¹⁶. Цветной свет и блеск мозаик в храмах при соответствующем колеблющемся освещении создавал необыкновенный эстетический эффект цветовой атмосферы, в которой совершалось храмовое действо.

Цвет в византийской культуре играл после слова одну из главных

ролей. В отличие от слова с его семантической определенностью (имеется в виду слово вне структуры поэтического текста), цвет благодаря синестезичности и ассоциативности его восприятия являлся могучим возбудителем сферы сверхсознательного и, следовательно, оказывался важным гносеологическим фактором. Цветовые структуры живописи способствовали углубленному восприятию невербализуемого знания, на что обращали внимание и сами византийские мыслители¹⁷.

Уже из приведенного материала мы видим, что вопросы красоты и прекрасного не стояли в центре внимания византийских мыслителей и, с одной стороны, вроде бы не могут быть отнесены к сущностным пластам их эстетического сознания. С другой же стороны, Красота возводилась авторитетнейшим из отцов Церкви до одного из главных имен Бога и, соответственно, как и все, касающееся сущностных аспектов Первопричины, просто исключается из сферы формально-логического обсуждения. При этом прекрасное в тварном мире осмысливается как причастное высшей Красоте и как показатель (и одно из главных доказательств) творения мира Богом. Кроме того, имплицитно прекрасное продолжает оставаться одним из существенных критериев византийского искусства этого времени, в том числе и культового. Достаточно вспомнить те же действительно прекрасные (и прежде всего в плане цветового решения) равеннские мозаики, или Софию Константинопольскую, чтобы понять, что прекрасное не было для византийских мастеров, да и вообще византийцев, пустым звуком или рецидивом архаического сознания.

В период иконоборчества (VIII-IX вв.) вопросы прекрасного в византийской культуре занимали скромное место, хотя совсем забыть о них византийцы, естественно, не могли. Однако никакого творческого импульса в разработку проблемы прекрасного они не внесли. Практически во всем иконопочитатели опирались на идеи ранневизантийских мыслителей и скорее уточняли отдельные положения своих предшественников, чем вносили в них что-либо новое. К материальной красоте они относились холодно, хотя и не отрицали ее. Св. Иоанн Дамаскин, защищая живописные изображения, призывал иконоборцев не хулить материю, ибо «нет ничего презренного в том, что произошло от Бога» (*De imag.* I 16). Ссылаясь на Св. Писание (Быт 1, 31), он утверждал, что материя прекрасна (II 13) и недостойна порицания сама по себе. Материальную красоту Иоанн понимал в чисто античных традициях как некое абсолютное совершенство видимого облика. Даже небольшое клеймо на прекрасном лице «уничтожает всю красоту» (I 2). Однако красота человеческого тела совершенно не волновала византийских религиозных мыслителей этого времени. Иоанн Дамаскин, в отличие, например, от Немесия Эмесского, трактат которого он переписывал во многом почти дословно, практически не замечает красоты человеческого тела. Ему чужды восторги Немесия по ее поводу, он обращает внимание только на утилитарную целесообразность всех органов человеческого тела. Даже в парности и симметричности органов чувств он не видит, в отличие от Немесия, ничего эстетического, но рассматривает второй орган (ухо, глаз) лишь как резервный на случай повреждения первого (*De fide orth.* II 18).

Не материальная, но духовная, божественная красота привлекает все внимание богословов этого времени. Иоанн Дамаскин, приведя большую цитату из Григория Нисского о божественной красоте, разъясняет, что «божественная красота блистает не какою-нибудь фигурою, благодаря какой-то прелести красок; именно поэтому ее нельзя изобразить» (*De imag.* I 25).

Патриарх Никифор, передавая легенду о «Нерукотворном образе» правителя Авгара, утверждал, что лицо Христа даже в период его земной жизни имело такую «необычайную красоту и блеск», что живописец не смог изобразить его, и Христу пришлось самому запечатлеть свой образ на плате, приложив его к лицу (*Antir.* III 42, 461AB). По его мнению, духовные красоты наполняют небо (*Apolog.* 41, 660B), а душа украшается «дивной красотой» добродетелей, благочестия и праведности (43, 672D).

В византийской религиозной эстетике прекрасное, как один из предметов духовного наслаждения, во многом перемещается с уровня конкретно-чувственных вещей и явлений в духовно-нравственную сферу, которая, по словам преподобного Феодора Студита, освящена духовной «красотой Христа» (*Serm. catech.* 43). Здесь в качестве идеала почитается не прекрасный телом человек, но тот, «кто украшен духовно, даже если по внешнему виду он был бы нищим, слепым, хромым и имел бы какие-либо другие недостатки, которые считаются позорными у людей» (*ibid.*). Эта эстетика¹⁸, активно развивавшаяся монахами и сторонниками подвижнической жизни, утверждала идеал духовной красоты в качестве основного и практически единственного идеала человеческой жизни и подходила к оценке комплекса жизненных явлений с меркой этого идеала, часто формулируемого в ригористической форме.

Для монастырской эстетики аскетизма характерно утверждение идеала духовной красоты на резко противопоставлении красоте материального мира. Феодор Студит, уделивший много внимания духовной красоте, считал, что те, кто увлекается материальной красотой, пребывают «в ослеплении относительно того, что прекрасно» (18), и призывал своих коллег «не желать прекрасного настоящей жизни» (там же).

Предел духовной красоты для христиан заключен в божественной красоте, к которой они стремятся, но описать которую не в состоянии человеческое слово. Реальным средоточием этой красоты является во-вочеловечившийся Логос. «Что прекраснее Владыки Христа?» — не устает вопрошать Феодор Студит (3). «Мы любим красоту? Но что прекраснее Господа, красою которого украшается все?» (108).

В период X–XI вв., так называемый период византийской классики и классицизма одновременно, в направлении, продолжавшем традиции патристической эстетики, среди представителей которого теперь встречаются и лица, не облеченные духовным саном, наблюдается заметное усиление интереса к красоте предметов и явлений материального мира, к конкретным произведениям искусства, как делу рук человеческих. Конечно, было бы неверно утверждать, что этот интерес отсутствовал в классической патристике. Однако там он был, как мы видели, полностью подчинен духовным, а часто и узко — церковным интересам. В средневизантийский период, когда основные христианские проблемы

были в целом решены и перешли на уровень канонических норм и почти непререкаемых аксиом, а высвободившиеся духовные силы достигшей своего расцвета христианской культуры обратились к активному освоению тех ценностей античной культуры, которые на многие века были почти исключены из византийской культуры, — в этот период долго дремавшие «телесные», по выражению А.Ф.Лосева, или «пластические интуиции» античности проникли и в богословско-церковное направление эстетики, усилив его связь с античным наследием.

В XI в. образованный византийский отшельник Филипп Монотроп пишет большое сочинение под названием «Диоптра дел христианских»¹⁹, построенное в традиционной форме диалога. Примечательно, что в диалоге Души и Тела первая выступает ученицей, а вторая — учителем. Мудрая рабыня Тело обучает свою легкомысленную госпожу Душу всем премудростям христианской доктрины, оснащенной, особенно в ее антропологической части, достижениями античной науки — учениями Аристотеля, Гиппократ, Галена и других античных авторов.

Характерным для философско-эстетических тенденций эпохи в этом трактате является стремление возвысить тело и показать его едва ли не главенствующее положение в человеке. Душа, конечно, госпожа над телом, но она не стоит и ломаного гроша без тела и вообще не может без него существовать, утверждает Филипп. Душа возникла вместе с телом и только благодаря ему обладает силой и может выразить себя и осуществить свои цели. Только с помощью телесных членов и органов чувств и центрального органа — головного мозга душа дееспособна. При повреждении какого-либо телесного органа терпит ущерб душа, а при нарушении работы мозга, она утрачивает практически все свои силы и способности.

В диалектике души и тела, осмысленной еще классической патристикой, теперь делается акцент на теле и утверждается мысль, что без тела, вне тела или в увечном и ослабленном неумеренной аскезой теле не может осуществляться и нормальная духовная жизнь. Это возвышение телесного начала в человеке (при традиционном признании главенства души, естественно) имело важное методологическое и идеологическое значение для оправдания обращения византийцев того времени к античному культурно-эстетическому наследию в рамках христианского миропонимания.

В эстетическом плане интересны представления Филиппа об идеальном человеческом облике, в котором он был создан и обретет который по воскресении. Это некий абсолютный и достаточно абстрактный образ. Он лишен каких-либо изъянов, присущих в этой жизни человеческому телу (излишняя высота или толщина, отсутствие или искажение каких-либо членов и т. п.), и даже таких индивидуальных черт, как цвет волос, их курчавость или гладкость, особенности речи, возраст, половые признаки и т. п. Каков точно идеальный образ человека, Филипп не знает, но убежден, что он значительно более божественный, святой и прекрасный, чем можно себе представить. И главное назначение этого облика человека — доставлять радость, веселие и наслаждение душе, т. е. выступать фактически в качестве эстетического идеала.

Проблема идеальной чувственно-воспринимаемой красоты занима-

ет видное место в эстетическом сознании византийцев этого периода. С ней мы сталкиваемся в текстах самого разного характера. Чаще всего она связана с христианской идеей творения мира Богом. Результат художественной деятельности Творца, особенно видимый мир природы, воспринимается византийцами часто как образец и идеал красоты.

Так, известный византийский автор стихотворной «Хроники» Константин Манасси (XII в.), повествуя о сотворении мира, с явным удовольствием и очень подробно описывает красоту возникающей природы:

*Тогда земля нарядами впервые заблистала
Пышной, чем дева нежная, обещанная мужу,
Сверкающая золотом, одеждой с жемчугами.
Фиалка благовонная сияла, рядом роза;
Цвета разнообразные фиалок отовсюду
Смеялись — темно-синий был, пурпурный, желтоватый.
Одетым тогой пурпурной из роз все здесь казалось,
А там молочно-белое отсвечивало тонко.*

.....
*Прекрасно, влажно от росы, горит все светом ярким,
И запахи чудесные всю землю наполняют.
Трава стелилась мягкая, быков, коней кормила
И зеленела по лугам, росой слегка омыта.
Такое вот убранство многоцветное носила
Земля, прекрасно-сотканный надев цветистый неплос.
Ряды растений стройные там были, и деревья
Вздymались плодоносные, с листвою прекрасной ветви.
А вот красивой яблони побег, прекрасно-плодной,
Сладчайшие смоковницы, цветущие оливы,
Сосна смолистоствольная, и ель, и дуб, и ясень.
И ветер в крону проникал сосновую тихонько
И шепот сладостный рождал он, шелестя ветвями.
И вишня стройная была, и финик медоносный,
И гроздородная лоза, сады и виноградник;
Нектаром гроздь напоена, с ветвей тугих свисает.
Плоды прекрасные несет все, все здесь совершенно;
Не уродилось ничего нелепым, безобразным.*

(Comp. Chron. 68-75; 82-99)²⁰

Не меньшую красу видит Константин и в только что созданном небе:

*Возникло небо, звездами прекрасноувенчано.
Тогда красую звездною расцветилось небо,
Как плац золототканый, как неплос, шитый жемчугом,
Или как ткань, горящая каменьев красотою.*

(103-106)

Неутилитарное любование красотой природного мира, возведенной в идеал, убеждает Константина, что одни его творения созданы «к про-

кормлению и пользе твари разной», а другие — «лишь для удовольствия и глаза наслаждения» (67–68). Этот вывод как нельзя лучше отражает одну из главных тенденций в византийской эстетике того времени.

В русле предшествующей традиции находились и представления о *красоте* поздних византийских мыслителей (XIII–XV в.), ориентировавшихся на так называемую «гуманистическую» линию²¹ в византийской культуре. При этом им был близок и понятен весь спектр значений этого эстетического термина. Начав систематические занятия по изучению законов видимого мира, гуманисты с особым пристрастием всматривались в него. Сердца и души их были открыты материальному миру, и его красота воспринималась ими с необычайным восторгом и энтузиазмом. Феодор Метохит (XIII–XIV в.) вдохновенно писал о наслаждении, доставляемом человеку с облагороженными чувствами созерцанием красот звездного неба, моря, всего тварного мира. По его мнению, они поддаются описанию только в поэтических образах. Фактически именно в такой эстетизированной форме он и пытается передать свои впечатления от созерцания природной красоты.

«Вот ведь и вид моря, — писал он, — вполне приятен, когда оно спокойно плещется и, откатываясь назад, разбивается о берега и мирно и неколебимо, бесшумно покоится, пока вдруг, страшно-гремящее, по словам поэтов, и ужасно бушующее, не обрушится с диким грохотом, заставляя отводить глаза от страха и оставаясь совершенно неприступным и неукротимым, и не захлестнет всей картины мирной благости; затем [опять] становится миролюбивым, почти неподвижное и нехитро оплетающее берега едва слышным плеском волн, будто цепляясь [за них] с мягким шуршанием, тихо ударяя в песок и играя, и временами то накатываясь, то снова откатываясь с какими-то любовными ласками, как бы доставляющими [ему] большое удовольствие, и принося всем этим великое наслаждение и сильнейшее желание для глаз смотреть»²². В этом пространном описании различных состояний моря нашли полное выражение широкие эстетические интересы Метохита, его способность к глубокому эстетическому созерцанию природных явлений, а также стремление зафиксировать их в эстетизированной словесной форме. Представленная здесь цитата, характерная, кстати, для его книжной речи, — образец того предельно украшенного и перегруженного словесными узорами стиля, который несколько позже получит распространение в южнославянском мире и на Руси под названием «плетения словес». С его помощью Метохит стремится донести до читателей чувства, охватывающие всякого созерцателя природных красот, — *неописуемое наслаждение*. Оно возникает от созерцания моря, пейзажа, неба с его светилами.

Метохит в специальной главе пишет о наслаждениях, получаемых от созерцания неба и небесных светил. Только человек обладает способностью смотреть вверх, где ему открываются необычайные красоты небесных явлений. Приобщаясь через созерцание к тому, «что на небесах, он получает огромное удовольствие от действия этого чувства. И вот мы все с вождением и наслаждением взираем на небесные миры, хороводы звезд и сияющие оттуда красоты ... получая отдохновение и усладу благодаря зрению»²³.

Душа человека, убежден Метохит, по своей природе склонна к созерцанию через посредство всех своих чувственных органов и особенно — с помощью наиболее совершенного из них — зрения. Практически весь тварный мир, становясь предметом созерцания, доставляет человеку эстетическое наслаждение. Метохит пытается даже как-то осмыслить психологический механизм этого процесса. Он подмечает, что при созерцании какого-либо явления взгляд проходит «через все созерцаемые [предметы] и как бы короткое время находится в каждом из них», оставаясь «при этом шествии через красоты» неизменным и принося душе «некое отдохновение и негу»²⁴. Чувственно воспринимаемая красота и доставляемое ею наслаждение занимают в эстетике гуманистов достаточно прочное место.

Историки по-прежнему волнует красота городов и храмов. Никифор Григора сообщает в своей «Истории», что император Михаил Палеолог сразу же после освобождения Константинополя от латинян принял решение в первую очередь вернуть городу прежнюю красоту, превратить его нынешнее оставшееся после захватчиков безобразие (ἀκοσμία) в благообразие (εὐκοσμία) — восстановить сожженные и разрушенные храмы и дворцы, наполнить опустевшие дома жителями (Byz. Hist. IV 2, p. 88).

Авторы византийских романов и сочинители стихов и песен продолжают восхищаться красотой юности, девичьей красотой. Не добавляя практически ничего нового к установившемуся уже в эстетике эротизма XI-XII вв.²⁵ канону этой красоты, поздневизантийские писатели не устают воспевать ее. В романе о Каллимахе и Хрисоррое автор описывает не красоту героини, но душевно-эмоциональную реакцию на нее Каллимаха. Читательское восприятие при этом обостряется необычностью сцены первой встречи героев романа. Хрисорроя подвешена драконом за волосы под потолком зала, а Каллимах увидел ее, войдя в помещение, и окаменел от изумления:

*Остолбенел и тотчас же он замер, словно камень,
Смотрел лишь на нее одну, стоял и все смотрел он.
Как будто и она была на потолке картины.
Всю душу красотой своей могла она похитить:
Умолкнувший немел язык, и замирало сердце.
Налюбоваться он не мог чудесной этой девой,
На красоту ее смотря и женственную прелесть.
Стоял, смотрел, не говоря, души в груди не чуя,
Стоял, смотрел, и сердце в нем двояко поражалось —
Очарованьем красоты и чувством сострадания;*

(ПВЛ-II 390-391).

В «Родосских песнях любви» возлюбленная предстает голубкой «с походкой горделивой», златокудрой и нежной ромашкой, с шеей белого мрамора, с пурпурными губами, с очами, «синее, чем сапфиры», и т. п. Вся она — пленительный объект эротических мечтаний пылающего страстью юноши.

В более сдержанных тонах изображается женская красота историка-

ми того времени. Вот, Никифор Григора описывает красоту Евдокии, предмета страстной любви деспота Константина: «Женщина эта была как никто другой прелестна лицом, умна в беседе, нежна нравом, так что не только видя ее люди непременно уловлялись в сети любви, но даже по рассказам воспламенялись к ней страстью. Природа щедро одарила ее: всему ее облику придала стройность, наградила острым умом, сделала речь ее серьезной и убедительной, изяшной и приятной для слуха. Не чужда была она и светской учености» (Byz. Hist. VIII 3). Из этого описания мы почти ничего не узнаем о конкретных чертах прекрасной женщины, т. е. поздние византийцы, видимо, уже хорошо сознают тщетность описания каких-либо конкретных характеристик красоты, даже видимой. Для византийского гуманиста красота женщины складывается из многих составляющих, среди которых видное место занимают утонченная внешняя красота, добрый нрав, острый ум, изысканная речь, воспитанность и образованность.

Из подобного же сочетания идеализированных характеристик внешнего облика и внутреннего мира составляется у Никифора и образ идеального правителя. По его словам, Андроник II Палеолог имел красивую внешность, был высок, привлекателен и грозен одновременно. Многие добрые свойства соединялись в нем в некое общее благо, пронизывающее его «подобно тому, как солнечный луч пронизывает воздух или как сладость составляет неотъемлемое качество меда. В нем неподдельная кротость соединялась с очаровательной любезностью и составляла постоянное его отличие. Природа не поскупилась наделить его лицо веселостью, глаза ясностью, речь благозвучием и чистотой. Вообще в приятности, соединенной в нем с важностью, было что-то особенно привлекательное, что-то неземное» (X 1, р. 472-473).

Особой возвышенностью и риторским эстетизмом наполняется речь Григоры, когда он произносит (или только сочиняет) надгробное слово Метохиту — коллеге-полигистру, объединяемому в одном лице ученого, ротора, поэта, философа, т. е. — настоящему «храму муз». «О поэзия, о красноречие, о добродетели и вся ученость, как скоро с вами произошло то же, что бывает с полевыми лилиями, которые быстро достигают своей величины и красоты, но еще быстрее склоняют свои увядшие стебли и исчезают. Вот ваш божественный храм, великое и славное ваше жилище, — ныне сравнялся с землей, сгубив с собою и вашу красоту» (X 2, р. 478). В чисто эллинском духе Григора обозначает этот храм, т. е. Метохита, высшей риторской лаудационной формулой — называет его «искусством искусств» и «наукой наук» и наделяет идеальной внешней красотой. «Храм муз», конечно же, и внешне должен быть прекрасен — установка любой классицистической эстетики, а именно ее-то и исповедовали византийские гуманисты. Метохит «телосложение имел крепкое и удивительно соразмерное, как будто природа создала его организм по канону и мерке, как весь в целом, так и каждую его часть, каждый член. Украшен же он был кротким взглядом, соединенным с приятной улыбкой» (р. 481). Для византийских гуманистов внешняя красота человека непременно связана с его внутренними достоинствами, является их естественным выражением, знаком и знаменением.

Последовательно эту гуманистическую позицию выразил на закате Византии и неоязычник Георгий Плифон. У него первое, совершенное и мудрое творение Зевса Посейдон предстает и «самым прекрасным из... творений»²⁶. Высшей красотой среди планетарных богов обладает Гелиос²⁷ и т. п. Вообще красота во всех ее проявлениях была внутренне близка византийским гуманистам и любима ими. Красота вещей и каллиграфически переписанной рукописи, красота пейзажа и роскошной виллы, красота юности и звездного неба — все вызывало их восхищение и преклонение.

Не была забыта ими и красота духовная. Для любителей мудрости, образования, наук вся сфера гуманитарных знаний и духовной культуры выступала носителем этой красоты. Иосиф Ракендит в «Автобиографии» с упоением пишет о красоте созерцательной жизни. Лишь тому, считал он, кто «живет разумом и погружен в чистое созерцание», «ведомо истинно прекрасное» (ПВЛ— II 342). С неподдельной радостью он сообщает, что живет в Константинополе среди духовных и мудрых мужей — ученых, риторов, философов, и с их помощью стремится двигаться по пути к прекрасному (343). Феодор Метохит писал, что Плутархом владела ненасытная жажда знаний и неутолимое желание «насладиться всем самым прекрасным». Именно поэтому он стремился постичь все, доступное познанию. Прекрасное в данном случае отождествлялось им с мудростью и философией и почиталось высшей ценностью на уровне человеческой жизни. На этой позиции стояли практически все гуманисты.

Георгий Плифон считал самым прекрасным в человеке разум и знания — эти дары богов, которые и в них самих составляют лучшую часть их природы. Счастье людей, полагал он, — в стремлении к бессмертию и к прекрасному, «в сопричастности прекрасному», данному людям богами. Обращаясь с утренней молитвой к богам, он утверждает: «... счастье это — в подражании вашей природе, так как и в вас прежде всего наличествует прекрасное. Ну, а познание сущего будет, пожалуй, самым главным из всех присущих вам прекрасных свойств, так что и у нас оно будет самым прекрасным из дел и вместе с тем вершиной блаженства»²⁸.

Итак, практически вся сфера духовной деятельности относилась гуманистами поздней Византии к сфере прекрасного, т. е. к предметам, доставляющим духовное наслаждение (или «блаженство», в терминологии того времени). У Плифона находим мы и более конкретное определение прекрасного, которое практически полностью восходит к античному и этим как бы возвращает эстетику на «круги своя». «Прекрасное, — пишет он в третьей книге «Законов», — следует искать в мере и соразмерности, и вообще в ограничении, а не в несоразмерности, не в неопределенном или в том, что всегда увеличивается»²⁹. Действительно, разъясняет он далее эту дефиницию, наибольшей ценностью обладает *непреходящее*. А таковым является нечто *простое* по своей природе или состоящее из частей, образующих целостность. Последняя же возможна только на основе принципов меры, пропорциональности, соразмерности, соответствия частей друг другу и целому. При их отсутствии целостность не получается, и вещь или явление «отходит от непреходяще-

го. Поэтому то, что всегда более причастно мере и ограничению, вместе с тем прекраснее и лучше того, что всегда склонно к увеличению и вообще не ограничено»³⁰.

Реставрируя на закате византийской культуры античную эстетическую традицию, Плифон делает в определении прекрасного акцент на *ограничении*, чего мы не находим в самой античной эстетике. Эта акцентация вполне понятна и даже закономерна в антикизирующем направлении византийской эстетики. Главное, богословско-церковное (или патристическое) направление этой эстетики развивалось под знаком *возвышенного*, отрицающего какие-либо ограничения, пределы, конечность, — под знаком *бесконечного* и *беспредельного*. В этом направлении на первое место выдвинулась категория *символа*³¹, который не столько сам являлся эстетическим объектом, сколько выступал *посредником* между возвышенным объектом и реципиентом. Главный эстетический объект патристики был недоступен конкретно-чувственному восприятию.

Античная эстетика практически не знала, а вернее не интересовалась (во всяком случае до неоплатонизма) подобным объектом. Ее внимание было направлено прежде всего на чувственно воспринимаемый конечный мир. Поэтому *прекрасное* стояло в ней на первом месте. Эстетическое томление византийцев по этому миру собственно и явилось одной из причин появления антикизирующего направления в их культуре и эстетике. И вот, чтобы отделить чувственно-воспринимаемый эстетический объект от возвышенного и недоступного чувственному восприятию предмета, Плифон и вводит в античное определение *прекрасного* понятие *ограничения*, чем, кажется, косвенно пытается разграничить *прекрасное* и *возвышенное*.

Итак, антикизирующее направление византийской эстетики на последнем этапе существования великой империи демонстрирует нам необычайную полноту и богатство эстетического сознания, освоившего богатейшее наследие античной и византийской культур, его активную жизнь при отсутствии каких-либо принципиально новых находок и открытий, но и без признаков застоя и деградации.

Несколько иная картина наблюдалась в церковно-монастырском направлении поздневизантийской культуры. Здесь мы тоже не находим каких-то принципиально новых открытий; но новизна — вообще характеристика, мало что дающая при изучении культур средневекового, традиционалистского типа. Для главного и в этот период церковно-монастырского направления (особенно палеологовского времени) характерны не академизм или новизна, но *предельная напряженность глубинной духовности*, ее необычайная концентрация в культуре, в искусстве, в личности и в эстетическом сознании эпохи. И как следствие — ее выплески в экстатических формах то паламизма, то изобразительного искусства, то повсеместного увлечения мистикой.

У последних отцов византийской Церкви, многие из которых были приверженцами строгой аскезы, умного делания, глубинного мистического созерцания, с новой силой звучит в общем-то традиционный для этого направления мотив *духовного наслаждения*. И причины этого в целом вполне понятны: они во многом — следствие наметившегося в

поздней Византии кризиса средневекового сознания, которому активно содействовали внешние влияния из предренессансной Италии и развитие антикизирующего направления внутри самой империи. Церковь, ощутив реальную угрозу утраты своего приоритета в духовной культуре, теснее сомкнулась со своим духовным резервом — монашеством. Монастырская духовность выплеснулась за стены обитателей, наполнила и оживила на какое-то время жизнь государственной Церкви. Одна из наиболее утонченных форм христианской мистики, духовного созерцания — *исихазм* оказался вдруг в центре внимания духовной культуры, полемика о мистических феноменах всколыхнула всю империю. В качестве защитной реакции на двойную угрозу обмирщения и окатоличивания (перед ними меркла даже угроза мусульманского нашествия) православная духовность обретает более острые мистико-экстатические формы, теснее смыкается с эстетической сферой. Религиозная духовность предельно эстетизируется, искусство наполняется повышенной религиозностью. Этот процесс, протекавший в глубинах культуры, нашел свое выражение и закрепление и в сочинениях последних отцов византийского православия.

Идея блаженства, духовного наслаждения с новой силой выдвигается ими в качестве цели и важнейшего стимула религиозной жизни — «жизни во Христе». Будучи монахами, и притом строгой исихастской ориентации, главные и последние теоретики этого направления Григорий Синаит, Григорий Палама, Николай Кавасила в первую очередь проповедовали радости и наслаждения аскетической жизни — вне мира, целиком и полностью посвященной *умному деланию* и *духовному созерцанию*, которое в представлении исихастов существенно отличалось от чисто умозрительного философского созерцания. По их мнению, это не пассивное, но деятельное и творческое созерцание, в процессе которого отдавшийший ему человек *переформирует* сам себя, совершенствуется в нравственно-духовном отношении и от этого (в результате этого) получает духовное наслаждение.

Ведя воздержанный образ жизни, писал Григорий Палама, мы удостоиваемся созерцания Бога «умным зрением» и получаем при этом «великий плод» — «самое узрение Бога есть устранение всякого греха, очищение всякого лукавства, отчуждение всякого зла. Такое созерцание является творческим началом всякой добродетели, производителем чистоты и бесстрастия, дарователем вечной жизни и бесконечного царствия»; это — «сладостное созерцание» (PG 151, 304B).

Путь к этому творческому созерцанию, переформирующему всего человека, труден, но сопровождается постоянными тихими радостями. Тяжелы пост и воздержание, но они, как двойное кольцо стен вокруг Иерусалима, охраняют душу соблюдающего их от житейских бурь и страстей, содержат ее в блаженном покое. Труден подвиг самоуничтожения, пример которого подал людям Иисус Христос, но он, как некое духовное точило, обрабатывает умную часть души, выжимает из нее «спасительное вино», веселящее сердце внутреннего человека. Вино же это есть *сокрушенное умиление*, которое плачем поражает страсти и наполняет душу блаженной радостью, избавляя ее от непомерной тяжести.

Трудные для мирского человека ограничения естественных потребностей и побуждений открывают подвижнику, по глубокому убеждению теоретиков аскетической жизни, путь к духовным радостям, превосходящим все, доступные человеку в обычной жизни. Эти радости и наслаждения не поддаются словесному выражению, но отцы-подвижники стремятся хотя бы как-то рассказать о них, обозначить их, чтобы направить к ним своих читателей. Высшие и бесконечные наслаждения обещаны человеку в будущей жизни, но заслужить их необходимо еще здесь, на земле. Кроме того, многие праведники и подвижники достигают духовных наслаждений и при жизни. Григорий Синаит даже обнаруживает у человека особое «умное чувство», без которого «невозможно чувственно ощутить наслаждение божественными вещами» (PG 150, 1272A).

Само это наслаждение, согласно Григорию Паламе, является свидетельством сошествия в душу человека божественной благодати, осветившей ее неизреченным светом и начавшей акт совершенствования внутреннего человека, его обработки в направлении уподобления Богу. Палама ссылается в столь трудном вопросе на авторитет св. Диадокха, который видел этот процесс практически в чисто эстетическом плане: «Итак, когда ум начал ощущать сладость (*χρηστότης*) Всевышнего Духа, тогда, должно это знать, благодать начинает как будто живописать в нас образ и подобие Бога, так что это ощущение сладости Св. Духа показывает, что начинаем образовываться по подобию Божию, а совершенство подобия узнаем из освещения»³². Здесь, наконец, проясняется окончательный смысл и значение эстетики аскетизма. Духовное наслаждение подвижника является не только самоцелью подвига, но и знаком его сущностного преобразования, обретения утраченного со времен Адама «подобия Божия» и в конечном счете слияния с Богом в акте бесконечной любви.

Духовные наслаждения доступны не только аскетам, полностью порвавшим с миром, но и христианам, ведущим обычную жизнь в обществе в согласии с евангельским учением, т. е. по заповедям Христовым. К ним обращены многие Слова и проповеди известных исихастов поздней Византии. При этом Григорий Палама, например, в полемике с ученым монахом гуманистической ориентации Варлаамом Калабрийским практически отрицает или существенно принижает значение для христианина изучения «внешних наук» (о чем так пеклись в это время византийские гуманисты) и даже собственно богословия. В трактате «В защиту священно-безмолвствующих» он во многих местах стремится показать, что философия и другие науки гуманитарного цикла (т. е. «эллинские») совершенно бесполезны для постижения непостижимого Бога и даже уведут изучающих их от Него в неверном направлении. Их можно в общем-то изучать в ранней юности для общего развития мыслительных способностей, но никакой пользы от них человеку практически нет. Только неукоснительное соблюдение заповедей Христовых в реальной повседневной жизни (это относится как к мирянам, так и к монахам) может привести христианина к духовному опыту постижения Бога в акте мистического видения божественного света с помощью Св. Духа. Более того, для этого необязательно даже чтение Св. Писания

или какое-либо богословствование (См.: Тр. I I; II I и др.)³³. В полемике с Варлаамом, который, как и Палама, активно опирается на «Ареопагитики», св. Григорий утверждает даже, что и апофатическое богословие (фактически высшее достижение византийских богословов), «отрицательное умозрение» одно без духовного созерцательного опыта, к которому ведет только следование заповедям, не может способствовать познанию Бога, на чем настаивал Варлаам. Апофатика, утверждает Палама, доступна всякому богослову и даже любому христианину, но она одна без последующего духовного опыта — лишь «пустое незнание, незнание по лишению», ведущее не к знанию, а к отпадению от знания (II 3, 52-54). Истинному знанию Бога исихасты учатся, «приобретая Его в себя» путем уподобления и подражания Ему, неукоснительно исполняя и любя Его заповеди (II 1, 43-44; 3, 74 и др.).

Способность к духовному созерцанию практически каждый человек может развить в себе сам, а реализуется оно в конечном счете путем схождения Св. Духа на душу созерцающего. Только он, полагает Палама, в состоянии дать человеку наслаждение (ἡδονή), не смешанное ни с какой печалью, ибо только в созерцании Бога может достичь созерцающий «радостного насыщения» (PG 151, 40C; 41C). Палама, обращаясь к мирянам, не призывает их полностью отказываться от любви к миру, и от чувственных наслаждений, но утверждает, что многие из них сопряжены с греховными действиями, и их любителей ожидает геенна огненная. Другие чувственные наслаждения, если не очень вредны сами по себе, то преходящи и соседствуют с печалью, скорбью, страданием. Только «наслаждение души, происходящее от Бога и от божественных вещей, является чистым, бесстрастным и несмешанным с печалью» (420B). О нем не устают напоминать своим читателям (и слушателям) церковные иерархи последних столетий византийской истории.

Рассуждая о радости будущего века, Григорий Синаит сообщает о двух видах рая — «чувственном и мысленном, или Эдемском и благодатном». Первый ориентирован на самое широкое народное восприятие. Это некое место между тленным и нетленным мирами, изобилующее благовонной растительностью. Второй рай — чисто духовный (PG 150, 1241B) и его радости обращены только к сфере духа. Адам обитал в Эдеме, который, согласно Паламе, был «местом наслаждения» (PG 151, 413A).

Во многих своих сочинениях Григорий Палама возвращается к идее будущего наслаждения, на все лады восхваляя его. Тем, кто не устает в этом мире трудиться во славу Господа, будет даровано «наслаждение, божественное и неизреченное, истинное и вечное» (508C); те же, кого проклянет Господь за их грехи и духовную нерадивость, будут отлучены от жизни вечной, лишены наслаждения и света (60A); только допущенные в Царство Божие обретут «бессмертную жизнь, неизреченную славу, чистое наслаждение и неиссякаемое богатство» (309A). В настоящее время в постоянной духовной радости пребывают только небесные чины. Христос принес себя в жертву, полагает Григорий, чтобы вернуть людям бессмертие, которое заключается не просто «во всегдашнем бытии», но «в совечествовании с благами ангелами, в сонаслаждении с ними прекрасным и нескончаемым Царством» (212C) и т. д. и

т. п. Паламе вторит и его преемник по Солунской кафедре Николай Кавасила. В будущем веке, убеждает он своих читателей, наслаждение «оной красотой» ожидает только тех, кто стремился к ней уже в этой жизни и получил через крещение чувства и способности для ее восприятия (PG 150, 541D).

В этом мире любая встреча с Богом и его проявлениями несет людям радость и наслаждение. Первой из людей, пишет Палама, воскресшего Христа увидела Богородица и «насладилась (ἀπλήρως) Его божественной речью» (PG 151, 237D). О божественной природе Христа, как впоследствии и о святости праведников, нередко свидетельствовало неземное благоухание, распространявшееся в местах их присутствия. Ибо Христос, утверждал Палама, «истинное благоухание жизни для тех, кто приходит к Нему с верой, как и запах смерти — для упорно пребывающих в неверии; ... благоухание Его одежд, Его тела, выше всех ароматов, и имя Ему — Мир Излиянное, наполнившее Вселенную божественным благоуханием» (240B). Отсюда эстетика запаха в византийском церковном культе. Благовония, сопровождающие богослужение, и христианские таинства — *знаки и символы* участия в них самого Бога.

Коль скоро мы коснулись богослужения³⁴, имеет смысл вспомнить, что и оно, в понимании византийских отцов Церкви, сопровождается и ведет в конечном счете к неизреченному духовному наслаждению. У того же Паламы мы встречаем краткое, но очень емкое выражение сущности богослужения, или применительно к нашей теме — *литургической эстетики*, о которой подробнее речь пойдет ниже. По убеждению Григория, тот, кто с глубокой верой и сосредоточенностью участвует в Литургии, не только получает знание о божественной и человеческой природах Воплотившегося, «но и ясно созерцает мысленными очами самого Господа; скажу даже — и телесными»; и не только видит Его, но и делается «участником Его, и обретает Его обитающим в себе, и исполняется божественной благодати, подаваемой Им.» Как в свое время Мария Магдалина увидела воскресшего Христа, так и благочестивый участник литургии «удостаивается видеть и наслаждаться тем, во что, по выражению апостола, желают проникнуть ангелы, и чрез созерцание и причастие весь становится боговидным» (272CD). В конечном счете на достижение этого состояния верующих направлено все сложное многоуровневое и предельно эстетизированное богослужебное действо. Глава исихастов XIVв. сумел это выразить, пожалуй, наиболее ясно. О наслаждении верующими «священной трапезой» (Причастием) писал и Николай Кавасила (см.: PG 150, 516C).

Дошедший до нас трактат этого известного богослова XIVв. «О жизни во Христе» практически весь посвящен выявлению тех духовных радостей, к которым ведет жизнь истинного христианина, т.е. «жизнь во Христе». Суть ее Николай усматривает в подражании Христу делами и, прежде всего, в развитии и углублении в себе чувства любви к Богу и к людям. Неизреченная любовь к Богу заложена в души людей изначально, но притуплена страстями и греховными помыслами. Если человеку удастся развить ее, его охватит неизъяснимая словами радость. В душе, пишет Кавасила, есть некое «удивительное предрасположение к любви и радости», которое в полной мере проявляется при наличии по-

истине радостного и возлюбленного. Таковым для христианина в первую очередь является сам Спаситель, который не случайно называется «радостью исполненной» (561A-C). Приходя в душу человека, Бог дарует ей в качестве первого ощущения Себя неизреченную радость, и она навсегда остается для него знаком божественного присутствия в душе (561D). Владыка дарует блаженным, пишет Николай в другом месте, «чистое ощущение Себя... А плод этого ощущения есть неизреченная радость и преестественная любовь» (565D).

В мистическом акте принятия в себя Бога, согласно христианскому учению, реализуется процесс высшего знания и он сопровождается неопишущим духовным наслаждением. Здесь онтология, антропология, гносеология и эстетика сходятся в единую точку, название которой «Вечная жизнь в Боге», а главный смысл — Кавасила, завершая богатую традицию византийской мистики, пытается выразить терминами *удовольствия, наслаждения, сладости*, хорошо сознавая их семантическую ограниченность. По словам Николая, это «самое совершенное и чистое наслаждение», «преестественная и удивительная радость», удовольствие, «превышающее природу слова» и т. п. (705C — 708A). Силу этого наслаждения (τὸ μέγιστον τῆς ἡδονῆς) может почувствовать лишь тот, кто взирает на самое радостное и самое приятное. А таковым является только Бог. Но человеческая радость и наслаждение имеют предел, поэтому Он приспособил нашу душу к своей беспредельности, сделал ее бессмертной, чтобы мы и по смерти могли блаженствовать с Ним, «радоваться всецелым наслаждением». Когда соединятся беспредельное благо и беспредельное желание его, что может быть выше возникшего удовольствия? (708AC). Оно превосходит «всякое человеческое наслаждение». Тогда говорят, что человек «радуется радостью Христовою» (τὴν τοῦ Χριστοῦ χαράν ... χαίρειν), и это — цель устремлений всякого человека, живущего во Христе.

Итак, поздние исихасты и их сторонники среди церковных писателей в борьбе с экспансией католического и ренессансного рационализма, а также в противоборстве с отечественными гуманистами с новой энергией обращаются к мистицизму, открывая к нему доступ не только избранным подвижникам, как ранее, но и практически всем христианам. Особое внимание уделяется при этом *духовному наслаждению*, т. е. фактически — феномену *интериорной эстетики*. Вполне естественно, что волна нового интереса докатывается и до объекта, возбуждающего неопишущее наслаждение. И здесь исихасты закономерно обращаются к традиционным уже для византийской эстетики категориям *красоты и света*.

Им, как и всему византийскому миру, не чужда красота тварного мира и произведений искусства, но не она привлекает внимание Паламы и его сторонников. Человек и Бог — в них, вокруг них и в их взаимоотношениях прозревают исихасты ауру прекрасного. Размышляя об удивительном деле творения, глава поздних исихастов не без восхищения отмечает, что в человеке, в этой вроде бы незначительной твари, Бог сконцентрировал «все дело своего творения», сущность универсума. Человек и остальной мир близки друг другу «по образу строения», как произведения одного Художника. Превосходят же они друг друга

величиной (мир) и разумом(человек). При этом человек является сокровищем мира; он украшает собой как видимую, так и невидимую его части (PG 151, 332C — 333A). «О, насколько человеческий разум лучше неба, — восклицает Палама, — он является образом Божиим и знает Бога и, если желаешь, является единственным во всем мире, совозвышающим с собою смиренное тело!» Бог до такой степени возвысил и украсил человеческую природу потому, полагает св. Григорий, что изначально приуготовил ее в качестве своей одежды, в которую он облекся через посредство Девы (333AB).

С грехопадением Адама человек утратил первозданную красоту, но может обрести ее на путях духовного совершенствования и с помощью самого Бога. Усмотрев в человеке, писал митрополит Никейский Феофан, свой образ порядочно истершимся, а подобие совершенно утраченным, Бог счел необходимым как бы переплавить его и отлить заново «в первоначальной, а лучше сказать — в еще большей красоте». И совершает он это посредством святого крещения, вложив в воду крещения свою творческую силу и уподобив крещальную купель чреву Богоматери, через которое прошел он сам (PG 150, 329A).

Более подробно идею восстановления утраченной красоты в таинстве крещения развил Николай Кавасила. Креститься, писал он, означает заново родиться во Христе и получить бытие тем, кто его фактически не имеет. Крещение — это и просвещение, ведущее к божественному свету; и «некая печать или образ, ибо напечатлевает в наших душах образ смерти и Воскресения Спасителя» (525AB); и утверждение нового «вида и красоты» человека, как в целом, так и всех его членов. Подобно «веществу безвидному и не имеющему образа погружаемся мы в воду (крещения. — В.Б.) и в ней обретаем вдруг этот прекрасный вид» (537D).

Крещение возвращает людям первозданную красоту независимо от их образа жизни до этого акта. И «женщина сцены» (профессия актрисы зачислялась Церковью в безнравственные) и развратные мужчины с помощью крещения, убеждает своих читателей Кавасила, спокойно достигали «прекрасной гармонии» с легкостью смены одной маски другой (549D). Речь здесь идет о красоте и гармонии, как нравственной, так и физической. Однако, отмечает Николай, красоту новых членов, которые мы получили в крещении, сейчас нельзя увидеть; для этого нужен свет будущего века (548B). И если люди своей правильной жизнью после принятия крещения сохраняют эту ныне невидимую красоту, то при втором Пришествии она выявится во всей своей полноте. Ее носители «просияют паче солнца», вознесутся на облаках и станут «богами вокруг Бога, прекрасными вокруг Красоты» (649C).

Столь высокая забота Бога о человеке, его красоте заставляет исихастов с почтением относиться и к человеческому телу, к его физической стороне. Ведь оно было освящено самим Христом в таинстве Воплощения. Кавасила призывает своих современников чтить и сохранять телесную чистоту, ибо ничего не может быть священнее этого тела, «с которым Христос соединен теснее всякого естественного соединения» (649A).

Добродетели и духовное знание выступали в глазах христианских идеологов существенными украшениями человека. Паламе даже сама-

рянка, с которой Христос беседовал у колодца, представляется прекрасной как заря или луна, ибо она «светила в то время, когда еще держалась ночь нечестия». Самарянка, в понимании Григория, имела ум «возвышенный, исполненный божественного вдохновения» и знала то, чего не постигали верующие иудеи (PG 151, 260CD).

Новой степени эстетизации подвергается в этот период феномен мученичества. Красота мученичества с особым вдохновением воспевалась апологетами в первые века христианства³⁵. Затем актуальность этого феномена несколько померкла, т. к. христианство получило господствующее положение в империи. И вот на ее закате, в период систематического нажима на православие как со стороны латинян, так и со стороны турок-мусульман, новые апологеты возрождают древний идеал мученичества за веру и предельно эстетизируют его.

Григорий Палама, восхваляя своего знаменитого соотечественника, пострадавшего за веру Великомученика Димитрия, строит весь свой энкомий в эстетическом ключе. Димитрий стал «великим украшением» Церкви, украсил собой всю Вселенную и сам сиял красотой внутренней и внешней. Он был юношей, прекрасным на вид и «по внутреннему человеку», так что сам Бог пленился его невидимой духовной красотой и соблаговолил возбодить в нем и «сделать его совершенно божественным». Он обрел в нем «чистое зеркало, принимающее и отражающее в себе надмирную и неизреченную красоту» (540BC). И ныне Димитрий являет собой «величайшее прибавление к вечно прекрасным вещам, будучи всемирной и вместе сверхмирной красотой» (537D — 540A). Он стал как бы божественной книгой, скрижалей или писчей таблицей, исписанной самим Богом и предложенной всему миру для общей пользы.

Даже раны на теле мученика представляются Паламе украшением. Не случайно сам Христос сохранил их на своем бессмертном теле и по воскресении. Отсюда, делает вывод Григорий, и раны мучеников не безобразны, но служат им вечным украшением. Как оконные проемы, хотя и ничем не способствуют солидности здания, но и не портят его, пропуская внутрь свет, так и следы страданий, перенесенных ради Христа, «стали для получивших их как бы окнами, пропускающими свет невечерний. И при сиянии этого света постигаются как [дело] божественной красоты, или, лучше — божественного сияния, а не как безобразные раны». Христово же тело имело источник божественного света внутри, и он оттуда воссиял сквозь рану Фоме, рассеяв его сомнения (233CD).

Весь набор средневековой эстетической терминологии, включающей такие важнейшие категории, как *красота, прекрасное, свет, сияние, зеркало, книга, писчая доска*, использовал Палама для восхваления подвига мученичества. Эстетизация духовного феномена достигла здесь, пожалуй, своего предела, за которым неминуемо должно последовать разрушение этих слишком изощренных уз содружества религиозного и эстетического, которое, однако, на византийской почве не успело осуществиться из-за падения Византии. Славянские культуры, подхватившие из рук сраженной *Alma mater* знамя православия, воспользовались не сразу и не всем из ее богатейшего духовно-эстетического наследия³⁶.

Исихасты неоднократно указывают на красоту Христа, но не пытаются сказать о ней что-либо конкретное, ибо она — неопишима. Сила ее, однако, такова, что она, по словам Кавасилы, гонителей Христа превращает в ревностных апологетов. Эту красоту Христос показывает принимающим крещение в момент крещения, и она возжигает в сердцах такую любовь, что увлекает их далеко от человеческих пределов. В подтверждение этого Кавасила рассказывает о случаях, когда некоторые комедианты, высмеивая христиан, в шутку принимали крещение на сцене театра и здесь же превращались в ревностных защитников христианства (PG 150, 556A-D).

Воскресший Христос, убежден Кавасила, навечно сохранил на своем теле «письмена ран», как своего рода украшение и знаки своей бесконечной любви к людям (645CD).

Как в свое время прекрасное человеческое тело явилось «одеждой» вочеловечившегося Христа, так и он сам ныне и присно является прекрасной «одеждой» блаженных, святых и мучеников; и никто не в состоянии совлечь с них эту одежду, даже уничтожив их тело, члены, кости (648D— 649A).

Красота Христа находится практически за пределом словесного описания, поэтому о ней не так часто пишут исихасты. Более доступна человеческому восприятию и пониманию красота и совершенство Матери Иисуса и о ней много и восторженно писал глава позднего исихазма Палама.

Причастность Девы Марии к непостижимому таинству Вочеловечения возвысила ее в глазах христиан до самого Бога. Палама восхваляет Деву-Мать 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 (461D). 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 (465AB). Палама сравнивает Богородицу с солнцем и небом и, наконец, представляет ее средоточием 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 красотой всех божественных, ангельских и человеческих красот, украшающей оба мира, от земли восходящей и до неба достигающей» (468AB).

Своим вознесением на небо по Успении вместе с «богопрославленным телом» Богородица соединила дольний мир с горним и высылает 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 (469А). 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» (469А — 473А).

Воспев образ Богоматери в столь высоко эстетизированной форме, Палама фактически, может быть, наиболее полно во всей святоотеческой традиции выразил словесно *эстетический идеал православия*. Сформулированный на закате византийской культуры, он уже мало что мог дать этой культуре, но его значение для средневековых культур славянского мира и особенно для Древней Руси трудно переоценить. Он вдохновил бесчисленных древнерусских иконописцев на создание галереи непревзойденных по духовной красоте, возвышенности и лиричности образов Богоматери, составивших, может быть, основу бесценного фонда древнерусской живописи. Естественно, что и в самой Византии, особенно в периоды расцвета изобразительного искусства, иконописцы, мозаичисты, мастера фресковой живописи ориентировались на этот или близкий к нему идеальный образ Богоматери. И хотя до Паламы он, пожалуй, не был столь убедительно зафиксирован вербально, однако на уровне эстетического сознания и особенно в богослужебной поэзии он существовал практически на протяжении всей истории византийской культуры. Подтверждение этому мы найдем в любой иллюстрированной «Истории византийского искусства», а еще более яркое — изучая сами памятники византийской живописи.

Обращаясь к духовной красоте, святоотеческая эстетика палеологовского времени достаточно регулярно связывает ее с особым *познанием*, которое осуществляется без посредства слов, разума, логического мышления и оказывается, как правило, более глубоким, чем понятийное познание. Григорий Палама, например, был убежден, что «красота сущего», т. е. всего тварного мира, несет знание о Боге и чрез нее мы могли бы познать Его, но не познали (PG, 151, 477А).

Более подробно о гносеологическом аспекте красоты писал Николай Кавасила. Он, развивая традиции мистического духовного опыта, констатирует глубочайшую связь между *познанием, любовью и красотой*, утверждая, что «познание есть причина любви, и оно рождает ее, и никто не может обрести любви к благу, пока не узнает, какую оно имеет красоту». А так как знание это иногда достигает совершенства, а иногда остается неполным, то соответствующей бывает и любовь. «И что из прекрасного и благого познается совершенно, то и любимо бывает совершенно и соответствует такой же красоте», а что не до конца ясно любящим в объекте их почитания, к тому и любовь слабо выражена (PG 150, 552BC).

Крещение вкладывает в человека некоторое знание о Боге и ощущение Его, и люди, принявшие крещение, «ясно познали добро (τὸν καλόν) и почувствовали совершенство (τῆς ὥρας) и вкусили (ἐγεύσαν) красоту Его». И

далее Кавасила разъясняет, что познание бывает не только «из словесных наук» («из учения»), но и «из некоего опыта», внутреннее, «само собою». Николай затрудняется более точно выразить суть этого непонятного «опытного» познания, но уверен, что оно совершеннее словесного, связано с красотой, и поэтому он использует для его обозначения глагол *γεῖσθαι* (вкусать, познавать), имеющий сильную эстетическую окраску.

Первопричина, разъясняет он, не имеет адекватного словесного обозначения, поэтому и познается она более полно вторым способом. Суть его он формулирует следующим образом: «А испытать (познать опытом) значит вступить в контакт с самим объектом (познания. — В. Б.), в результате чего сам вид (*εἶδος*) его входит в душу и возбуждает желание, точно так же как след, соразмерный красоте» (552D). При этом объект познания сам выступает не менее активным началом, чем субъект. Христос, чтобы познающие глубже постигали Его красоту, сам показывает им «некоторый луч красоты» и «неизреченным образом устраивает и формирует души людей», т.е. впечатлевает в них некий вид, образ своей красоты. Перед нами фактически особый тип принципиально непонятного, *формирующего и впечатлевающего* познания, в результате которого красота (а она выражает его сущность) объекта познания сама впечатлевается в душе субъекта, т.е. своеобразный вид эстетического познания, который занимал в святоотеческом направлении духовной культуры видное место на протяжении всей истории Византии. Эстетическое сознание византийцев, опираясь на античное и раннехристианское наследие, достаточно часто и регулярно обращалось к феномену прекрасного, хорошо ощущая (но до конца не понимая) его какую-то значительную роль в структуре и функционировании Универсума. При этом приоритет, что естественно для религиозной культуры, отдавался многочисленным уровням и аспектам духовной красоты. Отношение к чувственно воспринимаемой красоте всегда было двойственным, если не принципиально антиномическим, что также отвечало духу и христианского учения, и культуры в целом.

Примечания

¹ Макарий Египетский цитируется по изданию: PG, t. 34.

² Подробнее об антропологии Немезия см.: *Владимирский Ф. С.* Антропология и космология Немезия, епископа Емесского, в их отношении в древней философии и патристической литературе. Житомир, 1912.

³ Подробнее см.: *Бычков В. В.* Византийская эстетика. С. 14-64.

⁴ Св. Афанасий цитируется по изданию: PG, t. 25 — 28.

⁵ Нил цитируется по изданию: PG, t. 79.

⁶ См.: *Bardenhewer O.* Geschichte der altkirchlichen Literatur. Bd III. Freiburg im Br., 1912. S. 209.

⁷ Более точно автора анонимного Корпуса известных богословских текстов, вошедших в ранней Византии в богословский обиход под именем ученика апостола Павла Дионисия Ареопагита, но реально, как давно доказано наукой, написанного на рубеже V-VI вв., следовало бы именовать псевдо-Дионисием Ареопагитом, что часто и делается в науке. Однако Корпус так тесно слился и в богословской, и в научной мысли с именем Ареопагита, что не будет большим грехом употреблять и то и другое именование для избежания монотонности в изложении, тем более что от самого легендарного ученика ап. Павла никаких письменных текстов не сохранилось.

⁸ «Ареопагитики» цитируются по: PG, t. 3 с указанием в скобках общепринятых в науке сокращенных названий его тактатов (их глав и параграфов): СН — О небесной иерархии; ЕН — О церковной иерархии; ДН — О Божественных именах; МТн — О таинственном богословии; Ер — Послания; в ряде случаев используется новое издание текста и русского перевода, выполненного под руководством Г.М. Прохорова: *Дионисий Ареопагит. О Божественных именах. О мистическом богословии.* СПб, 1995.

⁹ Здесь я читаю по PG, ибо в новом издании Прохорова стоит οὐ διακρίτον (не должно различаться), что, хотя и вписывается в смысл излагаемой мысли, но с большей риторической изощренностью.

¹⁰ Цит. по изданию Прохорова С. 107.

¹¹ Цит. по: *Сюзюмов М. Я.* О трактате Юлиана Аскалонита// *Античная древность и средние века.* М., 1960. С. 33.

¹² Там же. С. 34.

¹³ Феодорит цитируется по изданию: PG, t. 80.

¹⁴ См.: *Bultmann R.* Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum// *Philologus.* Bd 97, Heft 1/2. 1948. S. 1-36; *Beierwaltes W.* Lux intelligibilis. Untersuchung zur Lichtmethaphysik der Griechen. München, 1957; *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. II. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 417-418; Т. III. Высокая классика. М., 1974. С. 241-429.

¹⁵ Ср.: *Perpeet W.* Ästhetik im Mittelalter. Freiburg. München, 1977. S. 65-82.

¹⁶ См.: *Mathew G.* Byzantine Aesthetics. P. 5.

¹⁷ Предварительные материалы на эту тему см.: *Бычков В. В.* Византийская эстетика. С. 102-107.

¹⁸ Подробнее на эстетике аскетизма я останавливаюсь в главе 7 данного раздела.

¹⁹ См.: PG, t. 127, col. 702-878.

²⁰ Цитируется по изданию: PG, t. 127 в переводе О. В. Быčkova.

²¹ Ее представители более активно опирались на античное наследие, чем ранние отцы Церкви и далеко не всегда относились к нему негативно. Именование «гуманисты» присвоено им в науке по аналогии с гуманистами итальянского Возрождения, хотя типологически они во многом отличались друг от друга. Подробнее см.: *Медведев И. П.* Византийский гуманизм XIV-XV вв. Л., 1976; *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С. 280-232; 334-361.

²² *Theodori Methochitae* Miscellanea philologica et historica. Lipsiae, 1821. P. 268-269.

²³ Ibid. P. 267.

²⁴ Ibid. P. 262.

²⁵ Подробнее см.: *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С. 297-306.

²⁶ Цит. по: *Медведев И. П.* Указ. соч. С. 183; ср. также: С. 225.

²⁷ Там же. С. 217.

²⁸ Там же. С. 208.

²⁹ Там же. С. 192.

³⁰ Там же. С. 193.

³¹ Подробнее см. главу 3 данного раздела.

³² Цит. по: Византийские церковные мистики 14-го века (Препод. Григорий Палама, Николай Кавасила и преп. Григорий Синаит). Исследование епископа *Алексия*, Ректора Казанской Духовной Академии. Казань, 1906. С. 45.

³³ «Триады» Паламы цитируются в переводе В. Вениаминова по изданию: *Св. Григорий Палама.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. М., 1995.

³⁴ Подробнее о нем идет речь в главе 8 этого раздела.

³⁵ Подробнее см.: *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности. С. 142-145; *Он же.* AESTHETICA PATRUM. Т. I. С. 130-133.

³⁶ Подробнее см.: *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. М., 1992.

Всеобъемлющий символизм

Все аспекты теории образа и символа, намеченные Филоном и раннехристианскими мыслителями, активно развивали и первые византийские отцы Церкви. Св. Афанасий Александрийский размышляет об образе прежде всего в связи с тринитарной проблематикой. Ипостаси Троицы находятся относительно друг друга, по его мнению, в состоянии образного уподобления. Сын является «всецелым образом и сиянием» Отца, а Дух — образом Сына (Ер. ad Serap. I 16, 20). При этом образ по своей сущности понимается св. Афанасием идентичным, тождественным (в его терминологии — «подобным») архетипу. Полемизируя с еретиками, он проводит такое «доказательство»: Дух есть и именуется образом (εἰκών) Сына; Сын не является тварью (κτίσμα), следовательно, не может быть тварью и образ Сына. «Ибо каков образ, таким по необходимости должен быть и тот, чей это образ» (I 24). Сын (образ) единосущен (ὁμοούσιος) Отцу (Архетипу), ибо он подобен Ему и рожден Им (II 5). Подобие и «сродство» служат в глазах Афанасия доказательством единосущности образа с архетипом. Под подобием же он имеет в виду сущностное тождество, которое в свою очередь служит мерой полноты и полноценности образа. «Ибо если не имеет подобия по сущности, то конечно неподобен; а неподобное не может быть образом <...> Если Сын неподобен Отцу по сущности, то образ недостаточен и неполон, и сияние несовершенно» (De synod. 38). Аналогичное понимание образа и подобия, перенесенное на произведения изобразительного искусства, должно было привести и привело к отрицанию возможности живописно-пластического изображения духовных сущностей, т. е. лежало в основе иконоборческой эстетики, которая и возникла в Византии несколькими столетиями позже.

Интересные мысли об образе и символе находим мы и у Феодорита Кирского. Рассуждая о значении библейской идеи творения человека «по образу и подобию» Бога, Феодорит не стремится расчленить эти понятия, но рассматривает их как общее обозначение подобия человека Богу по целому ряду признаков, в основном отличающих человека от животных. Человек является образом и подобием Бога потому, что: 1) занимает главенствующее положение в сотворенном мире среди предметов неодушевленных и живых существ; 2) имеет власть над бессловесными животными; 3) обладает творческой способностью: он создает дома, укрепления, города, пристани, изображения неба, солнца, луны, звезд, изваяния людей и животных; 4) царствует на земле и вер-

шит суд подобно Богу; 5) ум человека по неограниченности (в мыслях человек мгновенно может перенестись куда угодно) подобен Богу; 6) имеет в себе разумную и жизненные силы. Отличие же человека от Бога по этим свойствам состоит в том, что у Бога они идеальны и вечны, а у «человека несовершенны и преходящи» (Quaest. in Gen. 21).

Феодорит Кирский много внимания уделял образно-символическому истолкованию текстов Св. Писания, полагая, что библейская символика восходит к самому Богу и является следствием невозможности адекватного изображения божественной сущности. «Поскольку естество Божие безвидно и безобразно, невидимо и необъятно и совершенно невозможно устроить изображение такой сущности, то повелел Он, чтобы внутри [кивота] были положены символы величайших его даров. Скрижали означали законоположение, жезл — священство, манна — пищу в пустыне и нерукотворный хлеб. А очистилище было символом пророчества, потому что оттуда были прорицания» (Quaest. in Exod. 60). Эти божественные установления и вдохновляли христианских теоретиков и практиков символического толкования текстов Писания и всего Универсума в целом.

Известно, что многообразные формы небуквального словесного выражения возникали тогда, когда формально-логические вербальные возможности сознания оказывались еще (или уже) не в состоянии быть адекватными выражаемому феномену. Чаще всего в истории культуры это касалось достаточно высоких уровней духовной жизни. Если говорить о христианстве, то практически с момента его возникновения, а оно сформировалось, как известно, не на пустом месте, а развивая и продолжая богатые традиции культур древнего мира, то в нем идеи небуквального, символического, аллегорического и т. п. образного мышления, как мы отчасти уже видели, занимали видное, если не главное, место¹.

Основной причиной этого несомненно является принципиальная *трансцендентность*, т. е. непознаваемость и неопикуемость Бога — главного объекта христианской веры, культа, философии, искусства, да и практически всей жизни христиан. Это хорошо ошущали и частично сознавали уже их древнееврейские предшественники — прежде всего и острее всего, конечно, Филон Александрийский. Его интуиции и идеи были активно восприняты христианскими последователями, первыми александрийскими отцами Церкви Климентом и Оригеном, а затем стали достоянием и богатой пищей для размышлений многих представителей александрийской, каппадокийской и других школ святоотеческой мысли.

Да и в самом Новом Завете, как известно, содержится достаточно указаний на то, что далеко не все в нем следует понимать буквально. Сам Иисус часто говорил притчами и здесь же истолковывал их, а апостол Павел неоднократно утверждал в своих Посланиях, что многое из сообщенного нам в Св. Писании следует понимать иносказательно, ибо люди пока еще не готовы к осмыслению высших истин в их прямом, или сущностном, значении. «Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно» (ἐν αἰνύματι — в загадках, дословно) и только в будущем веке узрим Истину «лицем к лицу», — писал Павел (1 Кор 13, 12). Все это наталкивало ищущее сознание наиболее образованных христи-

ан, а таковых было немало в позднеантичном мире и особенно в греко-язычных частях ойкумены, на самостоятельные *поиски* (согласно Иисусову же призыву: «*Ищите, и найдете*». — Мф 7, 7) Истины и истин в текстах Св. Писания под их буквальным содержанием.

С особым энтузиазмом, как уже сказано, этим занимались александрийско-каппадокийские отцы, у которых под рукой был богатейший экзегетический материал Филона Александрийского и других греко-иудейских толкователей Ветхого Завета, притом — образцы вдохновенного, предельно свободного (на грани безудержной игры фантазии) аллегорического толкования. Среди ранних александрийских отцов наиболее изощренным экзегетом был, в чем мы уже имели возможность убедиться, Ориген. В IV в. во многом именно на него ориентировались александрийско-каппадокийские богословы, хотя отношение к мере применимости аллегорезы к тем или иным текстам Писания у них было различным. От достаточно осторожного и умеренного у Григория Богослова и Василия Великого до предельно апологетического у Григория Нисского.

Григорий Богослов убежден, что в Писании нет ни одного «пустого» слова; все они значимы и наделены особым смыслом, который не всегда и не всем замечен сразу. Он уверен, что ни одно событие или действие в Писании не описано «для забавы» или бездумного услаждения слуха. Этим увлекались порицаемые почти всеми отцами эллинские писатели, не заботившиеся несколько «об истине», но стремившиеся очаровать читателей (или слушателей) «изяществом вымысла и роскошью выражений». Мы же, христиане, с гордостью замечает св. Григорий, «извлекающие духовный смысл из каждой черты и буквы» Писания, убеждены, что даже самые малозначительные деяния, описанные в нем и сохраненные до нашего времени, имеют какой-то более высокий смысл и пользу.

Григорий неоднократно подчеркивает в своих трактатах, что в Библии имеется два смысла. Многие тексты Закона «глубоки и двусмысленны» (Ог. 14, 28)²; Закон имеет два смысла: один — открытый для всех, а другой — сокровенный, доступный только немногим «подвизающимся горе» (28, 2). Здесь он вынужден вступать в полемику с эллинскими аллегористами — философскими толкователями древней языческой мифологии. Последние пытались в духе позднеантичного глобального символизма оправдать некоторые примитивные и грубовато-неприспособленные с точки зрения новой духовно ориентированной этики моменты античной мифологии. Они утверждали, что их мифы, созданные по законам «приятного сладкогласия» и метрики, конечно, вымысел, но под «роскошной внешностью его скрывается более важная мысль, усматриваемая мудрыми». На что отцы, и в частности Григорий Богослов, обычно отвечали, что в Писании же нет никакого вымысла, и оба смысла его имеют значение — и буквальный, и сокровенный. При этом, в отличие от античных «безнравственных» басен, утверждает Григорий Назианзин явно вопреки действительности (что скорректирует его друг Григорий Нисский), оба уровня текста Писания благочестивы и достойны Божества. С присущей ему поэтической образностью он заявляет: «Впрочем в наших Писаниях тело (т. е. буквальный смысл текста. —

В.Б.) и само светло и облакает собою боговидную душу; это двойная одежда — багряница, просвечивающая нежною сребровидностью. У нас нет ничего срамного, что закрывало бы собою Бога. Стыжусь в помощь Божеству употреблять вымысел» (PG 37, 1560).

Однако сокровенный смысл, или глубинный уровень, текста Писания доступен пониманию далеко не всех. Поэтому в древности, утверждает Назианзин, у евреев был прекрасный закон, согласно которому не каждому позволялось читать все книги Писания. Ко многим из них допускались лишь те, кто достиг определенного уровня духовной зрелости и соответствующей подготовки, чтобы красота их глубинного смысла стала им приятной наградой за усилия на пути духовных исканий. В возрастном отношении это были люди, миновавшие уже 25-летний рубеж. Ибо только к этому возрасту, согласно св. Григорию, юноша мог научиться преодолевать свои чувственно-соматические вожделения и очищать ум для восприятия духовных смыслов священных текстов (Ог. 2, 48). У нас же, сетует Григорий, процветает детский пафос какого-то всезнайства. Мы только что затвердили два-три слова о благочестии, да и то понаслышке, а не из книг, услышали что-то о Давиде, умеем ловко надеть плащ³ и уже мним себя мудрецами, философами, учителями благочестия и толкователями Писания. Не обращая внимания на букву (да и не всегда зная и понимая ее), мы спешим все толковать «духовно» и еще ждем за это обязательно похвал. Какое суетное тщеславие, какое обширное поле для пустословия, — возмущается Григорий. Да ведь всем искусствам необходимо долго и кропотливо учиться, и уж тем более самому высокому из них — мудрости (там же). Только она может дать правильную нить для продвижения по глубинным смыслам Писания. Сам он очень осторожен в своих толкованиях и многие из них сопровождает оговорками типа «может быть», «предполагаю», «как мне кажется» и т. п.

Хорошо владеет богатой древней (греческой, еврейской и раннехристианской) традицией аллегорико-символического понимания текста, традицией экзегезы священных текстов, отцы Церкви сознавали и опасности, которые таил в себе этот метод выявления истины. Под влиянием груза многовековой экзегетической культуры, античных традиций словесных искусств, риторских и софистических навыков они постоянно стремятся изыскать под буквальным текстом Св. Писания эзотерические смыслы нового богооткровенного знания о человеке, мире, Боге, Церкви, религии. Однако критерии символично-аллегорического толкования не были (да и вряд ли сие возможно в принципе) никем достаточно четко сформулированы, зависели от духовного опыта и словесного искусства конкретного толкователя, и это смущало христианских Любомудров, нередко заставляя их вообще отказываться от иносказательных смыслов или относиться к ним очень осторожно. Чаше же всего им приходилось занимать двойственную позицию, то отрицая иные смыслы кроме буквального, то принимая их. В этом плане характерна позиция Василия Великого, особенно ярко проявившаяся в его знаменитых Гомилиях на Шестоднев.

«Известны мне законы аллегорий (νόμοις ἀλληγορίας), хотя не сам я изобрел их, но нашел в сочинениях других». Согласно этим законам,

некоторые придают всем написанным словам иной, не общеупотребительный смысл. Воду они не считают водой, рыбу — рыбой, растение — растением и т. п. Все слова, как и сновидения, они объясняют «сообразно со своими понятиями» и своими намерениями. Этот субъективизм и произвол возмущают св. Василия, и он с вызовом заявляет о своем буквалистском понимании текстов Писания: «А я, слыша о траве, траву и разумею; так же — растение, рыбу, зверя и скот, — все, чем оно поименовано, за то и принимаю» (Hom. in Hex. IX 1)⁴. Этим, считает Василий, он воздает большую славу Творцу и Автору Писания, чем те, кто своими измышлениями пытаются придать ему как бы еще большую важность. Однако это означает не что иное, как ставить «себя мудрее слов Духа и под видом толкования вносить свои собственные мысли. Поэтому будем так разуметь, как написано» (IX 2).

И в ряде других мест св. Василий нередко стремится противопоставить свое, «обнаженное от всяких измышлений ума» понимание Писания (Hom. III 8) псевдовозвышенным, в его терминологии, иносказательным толкованиям, подобным «басням старых женщин». Размышляя о создании Богом тверди, которую Он назвал небом (Быт 1, 8), и зная уже иносказательные толкования этого фрагмента, он утверждает: «Если кто скажет, что небо означает силы созерцательные, а твердь — силы деятельные, приводящие в исполнение то, что необходимо исполнить, то, принимая это как остроумное слово, не согласимся вполне, что оно истинно» (там же). Ясно, что Василий бросает здесь камни и в огород своего брата Григория Нисского, для которого подобный паналлегоризм, как мы увидим, был нормой подхода к текстам Писания. Да, собственно, он вступает во внутреннюю полемику и с самим собой, ибо в целом и он достаточно часто вынужден был и отнюдь не без удовольствия прибегать к иносказательным приемам экзегезы (в том числе, как мы увидим ниже, он аллегорически и весьма произвольно толкует и вышеприведенный стих из Шестоднева о создании тверди) и обосновывать их теоретически.

В Гомилиях же на Шестоднев аллегорическая методика сталкивается вплотную с фундаментальным христианским креационизмом и онтологизмом, пожалуй, впервые с наибольшей силой проявившимися именно у Василия Великого. В Шестодневе речь идет о сотворении Богом материального мира из ничего; мира совершеннейшего и прекрасного. После очередного этапа творения Бог сам восхищается результатами своего творчества (в Книге Бытия повторяется рефрен: «И увидел Бог, что это хорошо /прекрасно — καλόν/»). Как же здесь отказаться от буквального понимания термина, означающего ту или иную реальность, составляющую часть этого прекрасного мира? Тем более что они созданы и в похвалу Богу (ср. призывы пророка Даниила и псалмопевца Давида к неодушевленным предметам, стихиям, животным и растениям хвалить Творца: Дан 3, 64-72; Пс 148, 7-10). Именно поэтому св. Василий стремится прочитать Шестоднев более-менее буквально, подчеркивая красоту и совершенство тварного мира.

Однако и для него общим местом является утверждение о неоднозначности большинства текстов Писания. Обращаясь к разъяснению тех или иных из них, он нередко приводит два их смысла. Один — букваль-

ный, или исторический (καθ' ἱστορίαν — Eпар. in Isai. V 165), как его обычно называет Василий, другой — более возвышенный, иносказательный (ὕψωμα, τροπολογία). При этом наличие второго он особенно часто подчеркивает при изучении пророческих книг, Псалтыри, бесчисленных мест Писания, относящихся к свидетельствам о Боге. Иносказательный смысл, естественно, и оценивается Василием более высоко, ибо «ведет мысль нашу к важнейшим исследованиям» (V 133) и более «приличен» Божественному Писанию (Hom. in Ps. XVIII 1). Пророческое изречение, убежден Кесарийский епископ, и «само по себе взятое, содержит в себе много полезного, но трудолюбивый [исследователь] путем возведения смысла к вышему пониманию может увеличить пользу этого изречения» (Eпар. in Isai. V). И эта процедура вполне закономерна и даже необходима, т. к. в Писании нередко для ясности о вещах духовных говорится в чувственной терминологии. Василий порицает при этом людей невежественных, которые «по своему нечестию прилагают к Богу сказанное человекообразно и, понимая односторонне то, что Писания изрекли многократно и многообразно, подвергаются падению» (Adv. Eun. V).

Этим людям лучше не браться за толкование священных текстов, а прилежно учиться у тех, кому дан дар мудрости. В толковании на псалом 45 Василий, в частности, показывает, что далеко не всякому дано простирать взор свой к Божественной тайне, но только «способному сделаться таким стройным органом обетования, чтобы душа его уже не псалтериумом приводилась в движение, а действием на нее Святого Духа» (Hom. in Ps. XLV 1). Таким даром обладали, в частности, древние библейские пророки. Василий называет его «первым даром», сходящим на избранные и «тщательно очищенные души даром авторов Св. Писания — «вместить в себя Божественное вдохновение и пророчествовать о Божиих тайнах». Следующим после этого даром он считает дар экзегета, умеющего правильно понять и осмыслить речь пророка, требующий больших усилий и особого чутья; дар «вслушиваться в смысл вещаемого Духом и не погрешать в понимании возвешенного, но прямо к тому пониманию вестись Духом, по домостроительству которого написано пророчество и который сам руководит умом принявшего дар ведения» (Eпар. in Isai. Prooem. 1). Таким образом, согласно Василию, — а это была и общая точка зрения многих отцов Церкви — и дар пророчества, в частности — авторов Писания, и дар понимания (толкования) священных текстов — от Духа Святого, который и является фактически единственным критерием истинности того или иного толкования. Дар есть дар. Он, естественно, в конечном счете не зависит от воли человека. Однако христианину свойственно иметь желание «получить дар мудрости, дар ведения и дар учения, чтобы все это, объединившись вместе в гегемониконе нашей души, запечатлело образ всей истины, заключающейся в пророчестве» (2). В данном случае речь у Василия идет о библейских пророчествах (т. е. о текстах Писания), ибо рассуждает он об этом в Предисловии к книге «Толкований на пророка Исаию».

Важнейшими условиями, при которых возможен дар толкования, являются высоконравственная благочестивая добродетельная жизнь и

постоянные и продолжительные занятия Писанием, «чтобы важность и таинственность Божия слова чрез непрестанное изучение напечатлелись в душе». Чтение и изучение Писания должно длиться в течение всей человеческой жизни(6).

Сами отцы при всех их риторических самоуничижительных характеристиках, как правило, ощущали в себе экзегетический дар и почитали себя вполне достойными и адекватными проводниками истинного смысла текстов Св. Писания. Отсюда их неиссякаемый экзегетический пафос и неодолимое стремление к истолкованию практически всех книг Писания. Тот же Василий, заверявший читателей, что в Шестодневе он под каждым словом почитает и признает только его буквальное значение, несколькими страницами выше указанного заверения самозабвенно утверждает, что под твердь в Быт 1, 6-7 только совершенно слепой духовно не видит указаний на Единородного. При этом шестой стих «*Да будет твердь* — это указание на первоначальную Причину», а седьмой стих «*Сотвори Бог твердь* — это свидетельство творческой и созидательной Силы!»(Hom. in Hex. III 4).

Приведу еще несколько ставших впоследствии почти традиционными толкований Василия. В 10-м стихе 44-го псалма «Предста царица одесную Тебе, въ ризахъ позлащенныхъ одеяна преиспещрена»⁵ св. Василий под царицей понимает Церковь. Она предстоит «одесную Спасителя в ризах позлащенных, т. е. великолепно и священнолепно украшающая себя учениями духовными, сотканными и преиспещренными. Поскольку догматы не одного рода, но различны и многообразны, обнимают собою учения естественные, нравственные и мистические, то псалом говорит, что ризы Невесты преиспещренны» (Hom. in Ps. 44 9).

Интересны символические размышления св. Василия о видении пророка Исаии: «Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих...» (Ис 6, 6-7). Василий отклоняет буквальное понимание этого фрагмента и одно из известных ему аллегорических, в котором под серафимами понимаются два полушария неба. Он видит в серафиме, приблизившемся к пророку, одну из «премирных сил», а под «горящим углем» его творческая фантазия считает возможным («может быть»!) понимать «пришествие Господне во плоти. Ибо сказано: *Слово плоть бысть* (Ин 1, 14) — плоть по принятии на себя озарения Божества; благодаря своей телесности подлежащая чувствам, а из-за единения с Богом, просветленная и светозарная. Но таковая плоть приняла на себя грехи мира и очистила беззакония наши; и ее-то иносказательно представляет нам пророчество»(Enag. in Isai. VI 183).

Серафим не дерзнул прикоснуться к Божественному алтарю и к горящему углю своей рукой, но взял его клещами, чем явно показывает особое уважение и благоговение серафима. «Посему под горящим углем будем понимать истинное Слово, которое, разжигая и обличая, очищает ложь в тех, к кому будет принесено действенную силу: ибо под рукою Серафима следует понимать деятельность, готовую подавать блага» (186). Таким образом, в понимании Кесарийского епископа, сам Бог-Слово очистил и отверз уста пророка, только после этого он и смог изречь нам пророчества. Поэтически и эстетически изящное и вполне

убедительное толкование, хотя вряд ли оно может считаться таковым с точки зрения строгого богословия.

«...Чрево мое на Моава аки гусли возгласить» (Ис 16, 11). Для Василия очевидно, что здесь речь идет о «внутреннем» пророка, которое «стройно и музыкально издает благозвучия» во славу Господу (XVI 314).

Известное повеление Бога первым людям: «Плодитесь и размножайтесь» (Быт 1, 28), — Василий понимает двояко — и буквально, и символически. Он относит его как к телу, так и к душе человека, которой приказано расти духовно в смысле развития благочестивых помыслов, деяний, добродетелей и т. п. Термин «размножайтесь» осмысливается им также и как указание к распространению христианства по всей земле (De hom. str. II 2).

Уже эти примеры ясно показывают, что символическо-аллегорический подход к текстам Писания дает возможность осмыслить их сколь угодно свободно, что не только способствовало укреплению ортодоксальной богословской линии, но и — процветанию всевозможных ересей — инотолкований. Эту опасность постоянно сознают и сами отцы Церкви. Однако полухудожественные и исторические тексты Ветхого Завета, буквальный смысл многих из которых не соответствует духу христианства, вынуждают их пользоваться принципиально полисемантической экзегетической методологией. При этом они не устают напоминать, что подходить к ней следует очень осторожно.

Одним из серьезных камней преткновения для богословской мысли того времени стала, например, фраза, высказанная в Книге Притчей Премудростью Божией о себе: «Господь созда мя (ἐκτίσέν με) начало путей своих въ дела своя» (Притч 8, 22). Отождествив Премудрость Божию с Богом-Сыном и предвечным Словом, отцы попадают с этим местом в неудобную ситуацию. Оно вроде бы противоречит догмату несотворенности Слова (=Сына), на что и указывают вполне логично все ересearchы (Арий, Евномий и др.). В этой шепетильной ситуации отцы и прибегают опять к своей спасительной методике — эстетизированной аллегорезе. Полемизируя с Арием, св. Афанасий Александрийский замечает, что, поскольку мы имеем здесь дело с книгой особого иносказательного жанра — это «притчи и сказано приточно», то не следует понимать текст буквально, ибо все, что «говорится в притчах, высказывается не явно, но сокровенно», и необходимо искать этот сокровенный смысл, руководствуясь благочестивыми помыслами (Contr. Ar. II 44). Эту же мысль повторяет и Василий Великий в полемике с Евномием по поводу той же фразы, утверждая, что ее нельзя использовать в качестве аргумента в пользу мнения о сотворенности Сына. Это утверждение находится «в книге, которая содержит в себе много сокровенного смысла большей частью в подобиях, притчах, словах темных и загадочных, так что из нее ничего нельзя взять непрерываемого и совершенно ясного» (Adv. Eun. II 20).

Сами отцы, однако, ощущая в себе постоянную поддержку Св. Духа, не пугаются темноты и неясности иносказательных книг и изречений Писания, но смело разъясняют их и еретикам, и своим единоверцам. При этом им приходится нередко не только истолковывать те или иные сокровенные места текстов, но и пояснять сам жанр иносказательных книг. В частности, св. Василий рассуждает о жанре *притчи*.

Слово притча (παροιμία) употребляется язычниками («внешними», в терминологии Василия) для обозначения неких специальных народных изречений, поговорок, произносимых чаще всего в дороге, на пути, ибо οἶδος имеет значение пути и определяется как «напутствие, обычное в народном употреблении, и от немногого удобно прилагаемое ко многому подобному». У христиан же «притча есть полезное высказывание, предложенное с умеренной сокрытостью (μετ' ἐλκρύψεως μετρίως), и как с первого взгляда содержащее в себе много полезного, так и в глубине своей скрывающее высокую мысль». Притча не имеет общедоступного смысла, но выражает мысль косвенно и понятна только людям проницательным (In princ. Prov. 2). В этом плане Книга Притчей царя Соломона свидетельствует о том, что притчи «превосходят мудрость мудрых» (14).

Поэтому, полагают византийские мыслители, подходить к таким трудным книгам Писания, как книги Премудрости, следует, только приобретя соответствующие навыки в понимании «приточных мыслей». Об этом, в частности, пишет Григорий Нисский, начиная свое «Точное истолкование Екклесиаста Соломонова». С другой стороны, образное мышление для него ни в коем случае не самоцель, но своего рода *путь*. «Приточное учение», — пишет он, лишь некое упражнение души, придающее ей «гибкость в церковных подвигах» (In Eccl. I)⁶. Тем не менее он уделяет повышенное внимание этому типу мышления, усматривая его практически под каждой фразой, словом, буквой Св. Писания.

Для него оно все целиком — боговдохновенные тексты, содержащие в со-кровенной, иносказательной, загадочной форме *философию бытия*, начиная от понимания самого Бога, Его деяний, тварного мира и кончая человеком, его назначением, системой его правильной жизни и предсказанием грядущего спасения (или наказания). Так, Книгу Бытия Григорий считает «введением в боговедение», Книгу Псалмов называет «высокой философией»; путем последовательного восхождения к «образу Бога», а любомудрие (φιλοσοφία) Книги Песни песней считает превосходящим высоту учения и Книгу Притчей и Екклесиаст (Cant. cant. graef.) и т. д. Подобными определениями заполнены сочинения св. Григория.

Осознав своеобразный эзотеризм текстов Св. Писания, он, как и многие из его предшественников и современников, стремится найти ключ к сокровенным смысловым уровням, отыскать путь к проникновению в их тайны. В общих чертах и главных принципах он ему ясен, ибо намечен и самим Иисусом в Евангелиях, и ап. Павлом в Посланиях, и его предшественниками-экзегетами. Это символично-аллегорическое понимание текста и попытка дать более-менее адекватное, в его понимании, толкование библейских знаков, символов, аллегорий. Однако существенный камень преткновения на этом пути — методика и критерии определения и дешифровки конкретных символично-аллегорических образов.

Многое, конечно, уже было сделано в этом направлении и до него — особенно Филоном и Оригеном, и Григорий нередко пользуется их экзегетическим опытом, следуя сложившейся традиции. Однако многое

он пытается осмыслить и сам, ощущая в себе божественный дар к такой деятельности. При этом он не абсолютизирует свои конкретные толкования, подчеркивая, с одной стороны, что тексты Писания во многих местах полисемантичны и его толкование является одним из возможных, а с другой, — он и сам далеко не всегда уверен, что данное им толкование общезначимо, и тогда вставляет оговорки (и достаточно часто) типа «как кажется мне» (δοκεῖ μοι) или нечто подобное (см.: PG 44, 781C, 820C, 833C и др.). Тем не менее пафос экзегетической деятельности самого Григория удивительно высок, а его свобода и герменевтической виртуозности в обращении с текстами Писания, а также творческой фантазии в их интерпретации сегодня мог бы позавидовать, пожалуй, не один поэт, художник или последователь Хайдеггера или Дерриды. Вспомним несколько внимательнее в то, *какими и как* видятся Григорию тексты Писания и *какие* пути к их пониманию он находит.

Прежде всего, необходимо напомнить, что пристальное внимание отцов Церкви к каждому слову Писания — не только дань многовековой антично-христианской гомилетико-экзегетической традиции, но и прямое следствие христианской концепции креационизма. Вера в сотворение Богом мира своим Словом инициирует ранневизантийских богословов видеть во всем творении это Слово, выраженное, однако, невербально. «...Созерцаемая в твари премудрость есть слово (λόγος), хотя и не артикулированное (μὴ ἑνάρθρος)» (PG 44, 73C), — утверждает Григорий Нисский в своей гомилии «На Шестоднев». Ибо под божественным голосом, изрекавшим повеления о сотворении мира, конечно, не следует понимать, что произносились слова, подобные нашим. Речь в Книге Бытия идет о Божественной «художественной» (τὴν τεχνικὴν) и премудрой Силе» (113B), которой и было приведено все творное в бытие. Эта Сила (=Слово) и донныне управляет миром, обретаясь в каждом его элементе.

«Псалмопевец (имеется в виду Пс. 104, 27), сказав, что деятельная сила каждого из сотворенных существ приводится в действие неким словом, этим дал ясно понять, что назвал так не произносимое слово, но обозначил некую силу» (73C). Это «слово», вложенное Богом в естество, было «светоносным словом», о чем, по мнению Григория, свидетельствовал и Моисей (76A). Таким образом, все творение пронизано некими неизрекаемыми, но действительными *словами*, реально знаменующими Слово Божие в творении и тем самым освящающими вообще понятие *слова*, как непосредственно и таинственно причастного к сокровенной сущности Божественного Логоса. Сознание этого, естественно, повышало пафос любой словесной деятельности и особенно — экзегетической, направленной на выявление истины, сокрытой под завесой *слов* Св. Писания. Григорий Нисский убежден, что словесные образы Писания возводят нас «к таинственному боговедению» (372D).

Отсюда его безоговорочная убежденность в наличии второго, более высокого смысла практически подо всеми библейскими текстами. Понимание Писания, констатирует он неоднократно, может быть «плотским и земным», а может — «возвышенным и небесным» (De beat.3). Он уверен, в частности, что любое историческое событие описывается в

библейских текстах не ради него самого, но «чтобы преподать нам некое учение о добродетельной жизни, если историческое рассмотрение будет заменено высшим разумением»(In ps. inscr. II 2).

Собственно сам Иисус указал ученикам путь восхождения от «понятий пустых и низких на духовную гору возвышенного созерцания (τῆς ὑψηλῆς θεωρίας)»(De beat. 1). На «горе» же сей приобретаются такие блага, которые выше всякого чувства и ведения человеческого, поэтому их невозможно было дать «под их собственными именами»(2). Да и именно этих не существует в человеческом лексиконе. Тем более если речь идет о самом Боге и его сущности.

Для отцов Церкви IV в. Бог безусловно трансцендентен в своей сущности, т. е. принципиально непостижим человеческим разумом и неопишем. Однако именно это — «уверенность, что Божество превыше ведения», — позволяет сохранить о нем «боголепное понятие»(In Eccl. VII). И обратно, всякая возвышенная мысль приводит нас в конце концов к Богу. Св. Григорий уверен, что все, приводящее нас «к пониманию лучшего и возвышенного (ὑψηλότερον), мы называем уразумением Бога, ибо каждая возвышенная мысль представляет зрению нашему Бога»(De beat. 6). Отсюда повышенное внимание Григория к символическо-аллегорическим толкованиям. Чем возвышеннее будет истолкован текст, тем ближе он подведет нас к пониманию самого Бога.

Еще одним существенным импульсом к иносказательному пониманию текстов Писания является неясность, неопределенность, противоречивость многих мест практически во всех библейских книгах. На это постоянно указывают ранневизантийские экзегеты. «Неясность и неопределенность изречения, — утверждает Григорий Нисский, — дают повод искать чего-то большего, чем сказано»(5 ; ср.: Cant. cant. 2).

В Предисловии к своему подробному «Толкованию Песни песней» Григорий поясняет, что он собирается показать читателям то, что скрыто за буквальным содержанием этой Книги. Он надеется, что его труд станет руководством для людей более плотских на их пути к «духовному и невещественному состоянию души, к которому ведет эта книга сокровенною в ней премудростью»(Cant. cant. 756B). Буквальный смысл всегда очевиден, но если что-то в нем не очень ясно для понимания, то такие тексты, как предписано нам и самим Словом, нередко обучающим нас притчами, необходимо рассматривать «в ином значении, понимая сказанное или как притчу, или как замысловатую речь, или как изречение мудрых, или как одну из загадок (ср.: Притч 1, 6). И не будем спорить об именах, если согласно науке истолкования (дословно — науке возведения: διὰ τῆς ἀναγωγῆς θεωρίας) кто-то называет это иносказанием (τροπολογία), или аллегорией (ἀλληγορία), или еще как-либо; главное — держаться полезных смыслов»(757A). Так поступал и апостол Павел, истолковывая «историю» как «закон», т. е. понимая ее иносказательно и назидательно.

Григорий приводит в подтверждение многие места из Посланий ап. Павла к коринфянам. От «буквы» текста Павел часто переходит «к невещественному и умному созерцанию», что следует делать и нам, чтобы изменить чувственные понятия и образы, отрясая с них «плотское значение подобно праху»(757CD), ибо, цитирует он Павла, «буква уби-

вает, а дух животворит» (2Кор 3, 6). Тем более что, если понимать тексты Писания только буквально, многие из них предлагают нам образцы далеко не добродетельной и не благочестивой жизни. Там нередко описания прелюбодеяний, убийств, обманов и т. п. Тот, кто намерен все в Писании понимать буквально, как бы предлагает нам в пищу неочищенные и необработанные зерна вместо хлеба. Боговдохновенные тексты, убежден Григорий, так же, как и зерно для хлеба, должны быть предварительно обработаны, т. е. «приготовлены более тонким образом» к употреблению (764AB). Этим занимались отцы Церкви и до нас, констатирует св. Григорий, и нам надлежит продолжить столь важное и богоугодное дело.

Нисский епископ, как и другие отцы Церкви, к сожалению, не останавливается на каких-либо конкретных принципах, или «правилах» (как он их иногда называет), толкования. В большой степени они достаточно свободны и произвольны. Одним из главных среди них является, пожалуй, принцип контекста, суть которого сводится к следующему. Толкуемый фрагмент текста, определенная фраза или конкретный термин достаточно свободно осмысливаются с привлечением какого-либо фрагмента из этой или других книг Писания, выбранного тоже достаточно свободно на основе богословской интуиции и не всегда ясных, как мы увидим на конкретных примерах, эстетических ассоциаций. При этом иносказательный смысл часто оказывается столь далеким от буквального, что он не только не разъясняет его, но превращает нередко, как это ни парадоксально (парадокс, правда, не является чем-то выходящим за рамки патристического мышления), в помеху иносказательному смыслу. Как пишет сам Григорий, размышляя о смысле некоторых образов из Песни песней, «для имеющего в виду контекст всей речи смысл этих слов представляется несколько зависящим от сообщенного нам прежде взгляда и последовательно из него вытекающим. Смысл же буквальный, получая глубину от переносных значений, делает трудным для понимания выражаемое загадочной речью» (Cant. cant. III — 817C).

Интересны размышления Григория Нисского над употреблением отдельных слов (и словесных образов) в Писании. Внимательно вчитываясь в библейские тексты, он замечает, что они далеко не всегда соответствуют современным ему грамматическим правилам, отмечает наличие «погрешностей словосочетаний (τὰς σολοικοφανεῖς τοῦ λόγου συντάξεις) в Писании», что ему вполне понятно. Авторы, писавшие библейские книги, руководствовались, естественно, законами словоупотребления своего времени и думали больше о том, «чтобы слово было полезным для приемлющих его, но не входя в лексические тонкости» (Ad Abl. 132C). Это, однако, налагает особые обязательства на современных толкователей Писания. Они-то, убежден Григорий, должны знать и учитывать обычаи словоупотребления языка Писания и времени его создания. Естественно, что на практике придерживаться этого научного метода ни самому Григорию, ни его коллегам не удастся из-за объективного отсутствия соответствующих историко-лингвистических данных⁷.

Чаще он прибегает к иному, более доступному экзегетике его време-

ни семантическому приему. Применительно к катафатическим (положительным) обозначениям Бога он приходит к выводу, что в конечном счете все они равнозначны и фактически означают одно — самого Бога. Отсюда одно имя (например, *правда*, или *истина*, или *добродетель*) становится все-семантическим: Бог «в одном имени именуется всеми именами»⁸ (De beat. 4). Возможен и обратный ход в герменевтике св. Григория. Он убежден, что для описания очень высоких духовных феноменов недостаточно одного понятия или словесного образа (так как слова вообще достаточно несовершенны), но их необходимо объяснять «многими подобиями, потому что одним невозможно объять всего». В данном случае речь идет о красоте образа Невесты в Песни песней, под которой Григорий, как мы увидим, понимает Церковь (Cant. cant. VI 897B). При этом, постоянно подчеркивает Нисский епископ, не следует останавливаться на этих прекрасных самих по себе обозначениях, но необходимо всегда «путеводительствоваться к означаемым этими описаниями таинствам» (V 865BC). Проблема прекрасного в эстетике отцов Церкви достаточно последовательно начинает включаться в более общую систему символического мышления.

Главной же путеводной звездой в бескрайнем море иносказательных смыслов и основным критерием истинности конкретного толкования остается для Григория, как и для всех отцов, благодать Св. Духа. Только она дает экзегету дар узреть под «видимой плотью слов» их «сокровенный мозг», и жаждущий отыскать истину должен постоянно молить Открывающего об этом даре (Cant. cant. VI 901B).

Философия (этот термин особенно нравится Григорию в приложении к библейским текстам) Писания в понимании одного из мудрейших богословов своего века — это активная философия. Она, прежде всего, сама воздействует на читателя или слушателя, направляя и формируя его внутренний мир («внутреннего человека», по выражению Григория), его душу и иницилируя его чувства и разум на дальнейшее осознанное, углубленное и практически бесконечное проникновение в ее глубины. При этом разные книги Писания по-разному и на разных уровнях воздействуют на вступившего в контакт с ними.

Так, Книга псалмов обращена и к разуму, и к чувству обратившихся к ней. Смысл и духовное содержание каждого псалма многозначны и дают богатейшую пищу для ума, а сам образно-поэтический и музыкальный строй псалмов активно обрабатывает наши души в направлении приближения их к идеалу — образу Христа. Эту «обработку» Григорий понимает (а точнее представляет читателям для более наглядного понимания) художественно-пластически, сравнивая ее с деятельностью скульптора. Последний работает в определенном порядке. Сначала он вырубает необходимый ему каменный блок из скалы, затем отсекает лишние части, выдалбливает углубления, чем постепенно проявляет пока еще достаточно грубый образ изображаемого (скажем какого-то животного). Затем более тонкими инструментами и осторожными движениями выравнивает шероховатости камня, добиваясь наиболее подобного «вида первообраза». После этого он придает поверхности «большую гладкость и сообщает произведению красоту всеми средствами, какие знает искусство» (In ps. inscr. II 11 — 541D-544A).

Таким же образом действуют и псалмы на нашу душу, которая окаменела от пристрастия к материальному миру вещей, чтобы вернуть ей изначальное богоподобие. Сначала Псалмопевец отделяет нас от порока, с которым мы прочно срослись; затем отсекает излишки вещества и начинает придавать нашей душе вид, подобный первообразу, «обучением более тонким мыслям и, очищая и выравнивая наш разум, впечатыванием добродетели отображает (ἐκτορφοῖ) в нас Христа, по образу которого мы были сотворены и снова такими становимся»(544В). Для осуществления этой задачи и организована в данной последовательности, по мнению Нисского епископа, композиция Книги псалмов. Она не следует хронологическому порядку исторических событий, о которых говорится в тех или иных псалмах, но стремится лишь наиболее эффективно «с помощью добродетели *образовать* (μορφοῦσαι) наши души по Богу». Как скульптор, имея в своем распоряжении множество разнообразных инструментов, употребляет их в той последовательности, какой требует его работа, не интересуясь, в какое время какой из них был изготовлен, так и порядок псалмов определяется не порядком исторических событий, а исключительно «потребностью делания», т. е. целью, указанной выше (544СD).

Григорий усматривает в композиции Псалтыри пять неравных по количеству псалмов разделов (см.: I 5 — 449В), с помощью которых осуществляется последовательное восхождение души к Богу, или последовательная ее обработка в направлении уподобления Богу. Благодаря первому разделу (первые 40 псалмов) «мы отделяемся от порочной жизни, а последующими разделами непрерывной последовательностью [обработки] уподобление доводится до совершенства. Поэтому порядок псалмов строен...» (II 11 — 544ВС). Первой группой псалмов Пророк удерживает порочных от греховных поступков, второй (следующие 31 псалом) — вводит на путь добродетелей, дает первое прикосновение к божественному источнику. Третья группа (17 псалмов) посвящена восхвалению небесного и возвышенного, наставлению в прекрасном; четвертая группа (еще 17 псалмов) обращена к верующим, уже вступившим в «единение» с Богом. И наконец пятой группой (последние 45 псалмов) Пророк возводит нас на духовную вершину, на «высочайшую ступень созерцания»(449В-465С). При этом музыкально-поэтическая форма псалмов играет на пути восхождения по этим ступеням далеко не последнюю роль.

Приоритет эстетического сознания перед строго богословским или философским в подходе к Книге псалмов у св. Григория достаточно очевиден, и он вполне понятен и оправдан, так как речь у него идет о глубинных процессах и способах воздействия этой Книги на душу верующего, которые существенно отличны от какой-либо школьной дидактики или формально-логического обучения. Это хорошо ощущает ранневизантийский мыслитель и, во-первых, прибегает к аналогиям из неформализуемой сферы творчества — пластических искусств, а во-вторых, часто делает акценты и при толковании надписаний псалмов, и при осмыслении их самих на неформально-логических, нередко собственно художественных аспектах их формы и содержания. Вообще прием обращения к эстетическому сознанию, когда формально-логи-

ческое мышление сталкивается с определенными трудностями, как мы неоднократно убеждались, достаточно характерен для многих других отцов Церкви, особенно александрийско-каппадокийского направления. Именно в сфере эстетического они находили внелогичные решения того, что не поддается прямому дискурсивному осмыслению и пониманию.

В первую очередь это относится к аллегорической экзегезе отцов, и Григория Нисского в особенности. Собственно уже само обращение к образу, символу, аллегории, притче и любым другим формам *ино-сказания* свидетельствует о деятельности именно *эстетического* сознания, хотя и в рамках и в целях, может быть, отнюдь не собственно эстетических и часто даже далеких от таковых, что мы и наблюдаем регулярно в древних и средневековых культурах. Однако у Григория, как и у его предшественников Филона, Климента и Оригена, эстетический пафос в аллегорической экзегезе, пожалуй, оказывается преобладающим над другими компонентами этой, по сути своей богословской, деятельности. Особенно рельефно он проявляется в его фундаментальном «Точном толковании Песни песней Соломона».

До Григория эту книгу достаточно подробно толковал Ориген, и Нисский епископ во многом использует материал своего предшественника, о чем и сам открыто заявляет. Однако он существенно расширяет, дополняет и переосмысливает его. Систематизаторский ум великого каппадокийца приписывает согласно установившейся традиции авторство книг Притчей, Екклесиаста и Песни песней царю Соломону, рукой которого, по его убеждению, руководила сама Премудрость Божия. И все три книги представляются ему своего рода «лествицей», по которой душа последовательно совершенствуется и возводится к Богу. При этом «философия Песни песней возвышенностью догматов превосходит обе другие книги» (Cant. cant. I — 768A). Подобным образом оценивал эти три книги и Василий Великий. Книга Притчей служит нравственному воспитанию и вообще многообразной жизненной деятельности человека. Екклесиаст призывает нас не тратить понапрасну силы на преходящую суету земного мира, а Песнь песней «показывает способ совершенствования души, ибо изображает согласие невесты и жениха, т. е. близость души с Богом-Словом» (In princ. Prov. 1).

Согласно Григорию Нисскому, Книга Притчей предназначена для духовных младенцев. Здесь им предлагаются «детские украшения» в награду за прилежание в учебе. Премудрость Божия изображается в «благообразии невыразимой красоты», чтобы возбудить к ней вождение и любовь в юных сердцах. Тем самым Соломон готовит юношу к сожителю с прекрасной невестой — Премудростью (Cant. cant. I — 769AB). В Екклесиасте автор открывает более высокие знания уже подготовленным к восприятию мудрости. Здесь выше всего чувственно воспринимаемого он ставит «врожденное движение души нашей к невидимой красоте». И только после этого, очистив сердце от расположения к видимому, он «тайно водствует» ум наш внутрь божественного святилища Песней песней, в которой «написанное есть некое приготовление к браку, а подразумеваемое (τὸ ἐννοούμενον) — единение души человеческой с Божественным» (769D-772A). Поэтому тот, кто в Прит-

чах именуется *сыном*, здесь называется *невестой*, а Премудрость ставится на место жениха, «чтобы уневестился человек Богу, из жениха став непорочной девой и прилепившись ко Господу, стал единым с Ним духом» (772A). Описанными в Песни действиями душа особым образом «приготавливается в невесты для бесплотного, духовного и вневещественного сочетания с Богом». Тем самым в Песни указан «самый совершенный и блаженный способ спасения, именно посредством любви (διὰ τῆς ἀγάπης)» (765B). Отсюда Песнь понимается Григорием как самая возвышенная, сокровенная, эзотерическая книга в Писании. В ней Божественное Слово обращается к нам не впрямую, но «философствует чрез неизрекаемое» (δι' ἀπόρητων φιλοσοφεῖ), составляя некий «мысленный образ» высоких предметов с помощью «успокаивающего в жизни», а именно путем изображения чувственной страсти и вожделения красоты. При этом о своих чувствах совершенно откровенно и без всякого стыда высказывается невеста, а не жених, как это обычно принято у людей (772B). Григорию ясно, что здесь речь идет не о земных вещах, а о высочайшей «тайне тайн». Сама же Книга Песни, на что он неоднократно указывает, представляется ему главной в Писании — ее «святая святых» (773B), ибо в ней говорится о таких предметах, выше которых ничего не может представить себе разум человеческий, вместить его слух или все естество. Поэтому-то премудрый Соломон и облек эти тайны в образы того, что в земной жизни доставляет нам наибольшее удовольствие, т.е. в эротические образы, термины, описания, призывы и т. п. С их помощью он стремился возвести дух наш к «неприступной красоте божественного естества», рисуя страстными «речениями» картину возвышенной любви, лишенной какой-либо земной чувственной страсти.

Как в живописном искусстве никто не будет рассматривать отдельно каждую из красок, которыми написана картина, но обращает внимание лишь на то, *что* изображено этими красками, так и в тексте Песни, убежден св. Григорий, надлежит обращать внимание не на вещество словесных красок (т. е. не на эротические и любовные образы буквального текста), а на «отпечатлеваемый ими в чистых понятиях образ». Соответственно и все «страстные речения» Песни типа: уста, лобзание, сосцы, названия других членов, ложе, объятие, вино и т. п. следует рассматривать лишь как краски (χρῶμα) белого, желтого, черного, красного, синего или иного какого-либо цвета. «Составляющийся же из них образ есть блаженство, бесстрастие, единение с Божеством, отдаление от злых дел, истинное уподобление прекрасному и доброму. Вот понятия, свидетельствующие о Соломоновой премудрости, превосходящей пределы мудрости человеческой!» — восклицает с герменевтическим пафосом св. Григорий (776B).

Кто под плотским сладострастием Песни, да и других книг Писания усматривает более высокий божественный смысл, тот, по убеждению мудрого отца Церкви, доказывает, что он уже собственно и не человек, «а имеет естество, сложенное не из плоти и крови, и, благодаря бесстрастию став равно-ангельным, являет уже в себе жизнь, чаемую в воскресение святых» (776D). Надо полагать, что и себя Григорий причислял к этой категории существ, т. к. выступал одним из наиболее ревностных

сторонников и учителей подобного понимания образности Св. Писания.

Приведу лишь несколько характерных примеров его экзегезы. Уже в первом стихе Песни: «Да лобзает он меня лобзанием уст своих!» — Григорий понимает под девой, которая произносит эту фразу, одновременно и душу человеческую, и Церковь, показывая сразу же (что позже он и сформулирует более четко) принципиальную многозначность библейских образов и тем самым *de facto* — их принадлежность и к сфере эстетического сознания. Относительно души этот стих пробуждает у Нисского епископа уверенность, что, вступив в единение с Богом, она не может насытиться наслаждением (*ἀπολαύσεως*) и «чем обильнее наполняется улаждающим, тем сильнее действуют в ней пожелания». Этот же образ ассоциируется у него и с Девой-Церковью, которая возлюбила божественного Жениха. Его уста — источник Духа и Жизни, поэтому она стремится приложиться к ним, ибо Его поцелуй «есть очистительное средство от всякой скверны» (777D-780A).

Слова Песни «черна я, но красива» (1, 4) (в «Септуагинте», которой пользовался Григорий: *Μέλαινα εἰμι καὶ καλὴ* — 1, 5) он толкует уже в совершенно свободном этико-эстетическом плане. Невеста (= душа = Церковь) сообщает нам здесь о бесконечной любви Господа. Вот, была я черна от греха и дел своих, но Жених из бесконечной любви своей «соделал меня прекрасною, собственную свою красоту дав мне взамен моего безобразия, ибо на Себя взял скверну моих грехов, а мне передал свою чистоту и учинил меня причастной своей Красоте» (Cant. cant. II — 789C). В подобной ситуации был в свое время и апостол Павел, напомним Григорий. Из очерненного язычника он сделался Божией милостью светлым и прекрасным и на своем личном опыте познал, что Господь пришел в мир, чтобы очерненных сделать светлыми, световидными, достойными любви (792AB). Солнце, иссушающее растение, когда корни его не имеют влаги, и «очернившее» невесту, означает здесь искушение. И хотя естество человеческое, «будучи изображением истинного света, сотворено сияющим по подобию первообразной Красоты, и ему не свойственны потемненные черты», однако искушение, обманом подвергнув его иссушающему зною, «зеленеющий и доброцветный вид» его обратило в черный, безобразный (793AB).

Развернутое эстетизированное толкование дает Григорий практически каждому стиху и почти каждому термину Песни. «Кобылице моей в колеснице фараоновой я уподобил тебя, возлюбленная моя. Что украшены ланиты твои как горлицы, а шея твоя как монисты? Золотые подобию (*ὁμοίωματα*) сотворим мы тебе с серебряными блестками» (Cant. 1, 9-11). Этот фрагмент дает возможность св. Григорию порассуждать и о конях, и о горлице, и о золотых и серебряных украшениях, и о многих других вещах в их символично-аллегорических значениях. При этом для выявления конкретной семантики он предельно свободно пользуется всем безграничным полем библейских и околобиблейских богословских контекстов и ассоциаций, занимаясь фактически новым смыслотворчеством импровизационного характера внутри еще только складывающегося христианского богословия.

Стихи 9-10 произносятся Женихом, а 11-й — его друзьями. В связи

с этим возникает интересный герменевтический пассаж. «Поскольку красота души уподоблена коням — истребителям египетских колесниц, т. е. ангельскому воинству, а коням этим, говорит прекрасный Всадник, уздою служит чистота, которую обозначил он уподоблением ланит горлицам, убранством же шеи являются различные ожерелья, сияющие добродетелями; то и друзьям желательно сделать некое прибавление к красоте коней, золотыми подобиями убрав сбрую, испещренную чистотой серебра, чтобы еще ярче сияла красота убранства, когда светлость золота срастворена с блеском серебра» (Cant. cant. 3 — 817CD). Под конями, или кобылицей, Григорий понимает душу человеческую, поэтому, считает он, сначала необходимо украситься самому коню, чтобы затем «принять на себя всадником Царя».

Почему в тексте говорится о «подобии злата», испещренного еще серебряными узорами, размышляет далее Григорий и высказывает свое «предположение»: любое учение о неизреченном Естестве, каким бы оно ни было высоким и боголепным, все-таки не является самим золотом, но лишь — его подобием. «Ибо невозможно в точности изобразить превышающее [всякое] разумение Благо» (820C). Нам все высокие понятия о Боге (т. е. то, что в дальнейшем составит у Дионисия Ареопагита катафатическое богословие) представляются золотом, а для тех, кто обладает способностью видеть Истину, убежден епископ Ниссы, они — лишь «подобие золота, представляющееся в тонких блестках серебра. Серебро же есть именование словами, согласно Писанию: *отборное серебро — язык праведного* (Притч 10,20)» (820D). Отсюда Григорий делает апофатический вывод, узаконивающий, однако, роль эстетического сознания в религиозной гносеологии. Естество Божие превышает всякое разумное понимание. Понятия же, которые возникают в нас о Нем, есть лишь *подобия* искомого. «Всякое же слово, обозначающее такие понятия, имеет силу какой-то неделимой точки⁹, которая не может объяснить, чего требует мысль; отсюда всякое разумение ниже божественной мысли, а всякое истолковывающее слово представляется незаметной точкой, которая не в состоянии распространиться на всю полноту смысла» (821A). Поэтому друзья Жениха и украшают коня некими «изображениями и подобиями истины», но потенция этих «серебряных слов» такова, что они кажутся лишь мгновенными искрометными вспышками, которые не в силах осветить полностью заключенного в них смысла (821B).

Что сказать об этом изящном и глубоком по смыслу пассаже? Если забыть, по какому поводу он возник, то с богословской точки зрения здесь все верно. Более того, здесь (как и в большинстве экзегетических работ Григория Нисского) закладываются серьезные основы и катафатического, и апофатического, и символического богословий, на которые затем будет опираться автор «Ареопагитик». Если, однако, вспомнить те конкретные стихи Песни, которые инициировали его появление, то современное научное богословие вряд ли признает его, как и многие другие конкретные толкования Григория, достаточно корректным и адекватным. Да что современное, многие из отцов Церкви, в том числе и современники великого каппадокийца, считали подобные толкования Писания излишне свободными и произвольными, уводящими

верующих от «истинного» смысла библейских текстов и тем самым подрывающими их авторитет. И с ними, если встать на позицию формально-логического мышления, нельзя не согласиться. Однако много ли значит формально-логическое мышление для веры, для религии? Настолько ли велик вообще его вес среди других составляющих Культуры? Сегодня, в конце второго тысячелетия христианской эры, мы с большим основанием, чем когда-либо, можем сказать, что не настолько велик, как это казалось рационалистически ориентированному сознанию со времен Аристотеля и до наших дней. Практически любое истинное искусство, любое религиозное сознание во все времена ориентировались или точнее — руководствовались отнюдь не *ratio* и его производными, а какими-то иными духовными формами и феноменами. В частности, и многие отцы Церкви, особенно регулярно представители александрийско-каппадокийского направления, прекрасно владея всеми изысками античной диалектики и риторики, тем не менее остро ощущали их недостаточность при подходе к сверхразумным сферам сознания, к высшим уровням духовного и искали какие-то иные пути проникновения в них, выражения приобретенного духовного опыта.

Искать чего-то принципиально нового, доселе неизвестного человечеству, к счастью, не приходилось, ибо с древнейших времен уже существовали формы и способы внерационального, внеразумного выражения. В частности, к ним относится вся огромная сфера художественного мышления и эстетического сознания. К сожалению, разум долго не мог и не желал, а часто и ныне не желает, признавать это. Рациоцентристской культуре трудно пойти на такой «подрыв» своих позиций. Тем не менее на практике большинство ее (этой культуры) наиболее талантливых представителей и в прошлом и ныне активно пользуются (сознавая или не сознавая это) опытом, формами и методами внерационального эстетического сознания, художественного мышления. Многие отцы Церкви не только не составляют здесь исключения, но, напротив, как мы неоднократно убеждались, выступают часто виртуозными и самозабвенными приверженцами и пропагандистами этой практики.

К ним без всякого сомнения в первую очередь принадлежал Григорий Нисский, талантливый богослов и мыслитель, одаренный способностью художественно-эстетического проникновения в духовные сферы, не поддающиеся формально-логическому описанию. Его свободные полухудожественные импровизации на темы практически каждой фразы или слова Св. Писания, притом часто предельно эстетизированные, не столько открывали и открывают перед читателем скрытый смысл конкретных толкуемых фраз (ибо часто его экзегетические пассажи почти не имеют к ним никакого отношения, что, как мы видели, нередко сознавал и сам св. Григорий), сколько погружают его в сокровенные сущностные глубины христианской духовной культуры, посвящают в духовный опыт самого великого отца и его современников. В этом, пожалуй, главный смысл и непреходящее культурно-историческое и духовное значение свободной предельно эстетизированной аллегорической экзегезы отцов Церкви IV в.

Отцами-каппадокийцами и многими другими богословами IV-V вв. были подвергнуты достаточно свободной аллегорической экзегезе прак-

тически все тексты Св. Писания. В процессе этой почти необозримой практики толкования такие семиотические понятия, как иносказание, образ, аллегория, символ, знак, знамение, заняли фактически главное место в системе мышления византийцев. И не только при подходе к сакральным текстам, но в отношении универсума в целом. В частности, в процессе толкования конкретных библейских текстов отцами было осмыслено (или наделено) символическое значение всех встречающихся в Библии предметов, вещей, событий, явлений, имен людей и т. п. — практически всей библейской лексики¹⁰. А эта лексика фактически составляла основной объем всей древней лексики, т. е. с ее помощью практически описывался весь универсум. Таким образом, каждый реально существующий элемент и феномен универсума и представлений людей о нем получил у ранневизантийских мыслителей символично-аллегорическое осмысление, т. е. был наделен символическим значением. Весь универсум предстал системой многозначных и достаточно произвольных символов, в которой византиец и должен был отыскать свое законное, реальное и символическое, место.

Упорядочить символическую вакханалию ранних византийцев на методологическом уровне попытался уже на рубеже V–VI вв. автор «Ареопагитик». Гносеологическим обоснованием теории символа и образа у него стала мысль о том, что в иерархической системе передачи знания от Бога к человеку необходимо совершить его качественное преобразование на рубеже «небо — земля». Здесь, по мнению псевдо-Дионисия, происходит сущностное изменение носителя знания: из духовного (низшая ступень небесной иерархии) он превращается в материальный (высшая ступень иерархии церковной). Особого рода «световая информация» — *фотодосия* скрывается здесь по божественному соизволению под завесой *образов, символов, знаков*, чем собственно и обосновывается онтологический и собственно экзегетический символизм.

У Дионисия Ареопагита *символ* (σύμβολον) выступает в качестве наиболее общей философско-богословской категории, включающей в свое семантическое поле почти на правах синонимов *образ, знак, изображение, прекрасное*, ряд других терминов, а также — сами предметы и явления реальной жизни и особенно культовой практики как свои конкретные проявления в той или иной сфере. В письме к Титу (Ер. IX), являющемся кратким изложением утерянного трактата «Символическая теология» (см. Ер. IX 6), автор «Ареопагитик» указывает, что существуют два способа передачи информации об истине: «Один — невысказываемый и тайный, другой — явный и легко познаваемый; первый — символический и мистериальный, второй — философский и общедоступный» (Ер. IX 1). Высшая, невыговариваемая Истина передается только первым способом, потому-то древние мудрецы и пользовались постоянно «таинственными и смелыми иносказаниями», где тесно «сплеталось невысказываемое с высказываемым» (*ibid.*).

Если философское суждение содержит формально-логическую истину, то символический образ — умонепостижимую. Вся информация о высших истинах заключена в символах, «ибо уму нашему невозможно подняться к невещественному подражанию и созерцанию небесных иерархий иначе, как через посредство свойственного ему вещественно-

го руководства, полагая видимые красоты изображением невидимой красоты, чувственные благоухания — отпечатком духовных проникновений, вещественные светильники — образом невестественного озарения, пространственные священные учения — полнотой духовного созерцания, чины здешних украшений — намеком на гармоничность и упорядоченность божественного, принятие божественной Евхаристии — обладанием Иисусом; короче — все о небесных существах сверхблагоприятно передано нам в символах» (СН I 3). Символическими являются тексты Писания, различные сакральные изображения, священное Предание (ЕН IV 3, 10). Названия членов человеческого тела могут быть использованы в качестве символов для обозначения душевных или божественных сил (DN IX 5); для описания свойств небесных чинов часто употребляются наименования различных свойств почти всех предметов материального мира (СН XV) и т. д. и т. п. Символы и условные знаки возникли, по мнению Дионисия Ареопагита, не ради самих себя, но с определенной и притом противоречивой целью: одновременно *выявить* и *сокрыть* истину (идея, отчетливо сформировавшаяся уже в «Строматах» Климента Александрийского). С одной стороны, символ служит для обозначения, изображения и тем самым выявления непостижимого, безобразного и бесконечного в конечном, чувственно воспринимаемом (для умеющих воспринять этот символ) (Ер. IX 1). С другой — он является оболочкой, покровом и надежной защитой невыговариваемой истины от глаз и слуха «первого встречного», недостойного познания истины.

Что же в символе позволяет осуществить эти взаимоисключающие цели? По всей видимости, особые формы хранения в нем истины. К таким формам псевдо-Дионисий относит, в частности, «красоту, скрытую внутри» символа и приводящую к постижению невидимого духовного света (Ер. IX 1; 2). Непонятная информация символа воспринимается стремящимися к ее познанию далеко не в последнюю очередь в форме *красоты* и *света*. Однако речь идет не о внешней красоте форм, а о некоей обобщенной духовной красоте, содержащейся во всевозможных символах — словесных, изобразительных, музыкальных, предметных, культовых и т. п. Красота же эта открывается только тому, кто «умеет видеть». Поэтому необходимо учить людей видению символа.

Сам Ареопагит считал своей прямой задачей объяснить по мере своих сил «все многообразие символических священных образов», ибо без такого объяснения многие символы кажутся «невероятными фантастическими бреднями» (Ер. IX 1). Так, Бог и его свойства могут символически выражаться антропоморфными и зооморфными образами, в виде растений и камней; Бог наделяется нередко в священных текстах женскими украшениями, варварским вооружением, атрибутами ремесленников и художников; он даже изображается в виде горького пьяницы. Но не следует останавливаться в понимании символов на поверхности; необходимо проникать в них до самой глубины. При этом нельзя пренебрегать никакими из них, так как они в своих видимых чертах являются «образы зрелищ несказанных и поразительных» (Ер. IX 2). Каждый символ (= знак = образ) может иметь ряд значений в зависимости от контекста, в котором он употреблен, и от личностных свойств («приро-

ды») созерцателя. Однако и при этой многозначности «не следует смешивать священные символы друг с другом»: каждый из них должен быть понят в соответствии с его собственными причинами и его бытием. Полное познание символа приводит к неисчерпаемому изысканному наслаждению (εὐωχία) от созерцания неопишемого совершенства и восприятия божественной мудрости (Ер. IX 5), т. е., практически, к эстетическому завершению процесса познания.

Символ понимается псевдо-Дионисием в нескольких аспектах. Прежде всего, он — носитель знания, которое может содержаться в нем: а) в знаковой форме, и тогда смысл его доступен только посвященным; б) в образной форме, доступной в общем-то всем людям данной культуры и реализуемой прежде всего в искусстве, и в) непосредственно, когда символ не только обозначает, но и «реально являет» собою обозначаемое. Третий аспект был только намечен Дионисием и развит последующими мыслителями в связи с литургической символикой¹¹. Эта символика во многом определяла и отношение византийцев к искусству, активно функционировавшему в системе храмового действа. Сам автор «Ареопагитик» наиболее подробно останавливается на теории образа. Он убежден, что образы необходимы для приобщения человека «неизреченно и непостижимо к неизглаголанному и непознаваемому» (DN I 1), чтобы он «посредством чувственных предметов восходил к духовному и через символические священные изображения — к простому [совершенству] небесной иерархии», «не имеющему [никакого] чувственного образа» (CH I 3).

Ареопагит разрабатывает систему образов, с помощью которых и передается истинное знание с уровня небесной иерархии на уровень человеческого существования. Литературные и живописные образы занимают в ней свое определенное место — где-то между небесной и земной (церковной) ступенями иерархии. «Невещественный» чин иерархии изображен в них посредством «вещественных изображений» и «совокупностей образов» (CH I 3). В зависимости от способа организации этих «образных структур» значение одних и тех же «священных изображений» может быть различным (CH XV 1). Соответственно и знание в этой системе многозначно. Его семантика и объем зависят также от субъекта восприятия («в соответствии со способностью каждого к божественным озарениям» — CH IX 2).

Многозначный образ являлся основным элементом в системе византийского знания. В понимании отцов Церкви не только священная иерархия, но и вся структура мироздания пронизана идеей образа. Образ — это важнейший способ связи и соотнесения между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями земного бытия и вечного небесного бытия; только в нем и посредством его в конечном счете возможно умонепостигаемое единство («неслитное соединение») трансцендентности и имманентности Бога. Псевдо-Дионисий, опираясь на свою детально разработанную в трактате «О Божественных именах» систему обозначения Бога, различал два метода изображения духовных сущностей и, соответственно, два типа образов, разнящихся друг от друга по характеру и принципам изоморфизма — подобных, «сходных» и «несходных» (CH II 3).

Первый метод основывается на *катафатическом* (утвердительном)

способе обозначения и фактически находится в русле классической эстетики. Он заключается в том, чтобы духовные сущности «запечатлеть и выявить в образах, им соответствующих и по возможности родственных, заимствуя [эти образы] у существ, нами высоко почитаемых, как бы нематериальных и высших» (СН II 2); т. е. «сходные» образы должны представлять собою совокупность в высшей степени позитивных свойств, характеристик и качеств, присущих предметам и явлениям материального мира; они должны являть собой некие совершенные во всех отношениях, изобразимые (в слове, красках или камне) образы — идеальные пределы мыслимого совершенства тварного мира. В «сходных» образах сконцентрированы для псевдо-Дионисия все «видимые красоты». Бог именуется в этом плане Умом, Красотой, Добром, Светом, Жизнью и т. п. Все эти предикаты отражают отдельные признаки Архетипа, не претендуя на выражение Его сущности.

Однако эти «образы», несмотря на всю их идеальность и возвышенность, поистине «далеки от схождения с Божеством, ибо Оно превыше всякого существа и жизни; не может быть никаким светом, и всякое слово и ум несравнимо удалены от подобия с ним» (СН II 3). По сравнению с Богом даже эти наиболее почитаемые у людей «видимые красоты» являются «недостойными изображениями» (СН II 3).

Значительно выше ценит автор «Ареопагитик» «неподобные подобию» (ἀνομοίους ὁμοιότητας — СН II 4), которые он соотносит с *анофатическими* (отрицательными) обозначениями Божества, полагая, что «если по отношению к божественным предметам отрицательные обозначения ближе к истине, чем утвердительные, то для выявления невидимого и невыразимого больше подходят несходные изображения» (СН II 3). Здесь Дионисий продолжает линию александрийской христианской школы, опиравшейся на Филона (Ориген, Григорий Нисский). Он делает теоретические выводы на основе обширного экзегетического материала этой школы, чем подтверждает жизненность ее традиции для всей византийской культуры.

«Несходные образы» необходимо строить на принципах, диаметрально противоположных античным идеалам. В них, по мнению Ареопагита, должны полностью отсутствовать свойства, воспринимаемые людьми как благородные, красивые, световидные, гармоничные и т. п., чтобы человек, созерцая образ, не представлял себе архетип подобным грубым материальным формам (даже если они среди людей почитаются благороднейшими — СН II 3) и не останавливал на них свой ум.

Для изображения высших духовных сущностей и особенно для словесного описания Бога лучше заимствовать образы от предметов низких и презренных, таких, как животные, растения, камни и даже черви (СН II 5), при этом божественным предметам, изображенным таким образом, воздается, убежден Дионисий, значительно больше славы. Эта интересная эстетическая концепция не была изобретена самим автором «Ареопагитик». Она восходит в своем генезисе к раннехристианскому символизму. Так, еще Лактанций, усматривая в обычных предметах знаки эсхатологических событий, разъяснял, что «и незначительные [предметы] могут служить образами и предзнаменованиями [вещей] великих» (Div. inst. VII 14, 12).

Мысль о большой образно-символической значимости незначительных, невзрачных и даже безобразных предметов и явлений лежала в основе раннехристианской идеологии, отражавшей чаяния «невзрачной», обездоленной части населения империи. Эта идея обосновывала переоценку всех традиционных ценностей, проводимую ранним христианством. Все, почитавшееся в мире римской аристократии ценным (в том числе богатство, украшения, внешняя красота и значительность, античные искусства и т. п.), утрачивало свое значение в глазах ранних христиан, и высоким духовным значением наделялось все невзрачное и презираемое Римом. Отсюда, как мы видели, и достаточно распространенные в среде апологетов представления о невзрачном внешнем виде Христа.

Дионисий Ареопагит в системе своего антиномического мышления пришел к сознательному использованию своеобразного закона *контраста* для выражения возвышенных явлений. Несходные образы обладают знаково-символической природой особого рода. Подражая низким предметам материального мира, они должны нести в их недостойной форме информацию, не имеющую ничего общего с этими предметами. Самой «несообразностью изображений» несходные образы поражают зрителя (или слушателя) и ориентируют его на нечто, противоположное изображенному — на абсолютную духовность (СН II 5). Потому что все, относящееся к духовным существам, подчеркивает псевдо-Дионисий, следует понимать совершенно в другом, как правило, диаметрально противоположном смысле, чем это обычно мыслится применительно к предметам материального мира (СН II 4). Все плотские, чувственные и даже непристойные явления, влечения и предметы могут означать (в чем мы убедились еще на примере символизма Григория Нисского) феномены самой высокой духовности. Так, в описаниях духовных существ гнев следует понимать как «сильное движение разума», вождение — как любовь к духовному, стремление к созерцанию и объединению с высшей истиной, светом, красотой (СН II 4) и т. п.

«Неподобные» образы, в представлении Ареопагита, не были просто условными знаками. Организация их более сложна, так как помимо знаковой они обладают и функцией психологического характера. Сам Дионисий объясняет необходимость «неподобных» образов, исходя из этой их функции. Он считает, что несходные изображения должны «самим несходством знаков возбудить и возвысить душу» (СН II 3). Эти «условные знаки» должны воздействовать прежде всего не на разумную, но на внесознательную область психики, сказали бы мы теперь, «возбуждать» ее в направлении «возвышения» человеческого духа от чувственных образов к Истине. Отсюда и сами изображения называются псевдо-Дионисием «возвышающими» (анагогическими) (СН II 1). Идея *возведения* (ἀναγωγή) человеческого духа с помощью образа к Истине и Архетипу стала с этого времени одной из ведущих идей византийской духовной культуры в целом и эстетики в частности¹².

Символизм автора «Ареопагитик» в его александрийско-каппадокийском духе свободной творческой аллегорезы продолжил и, пожалуй, довел до определенного логического завершения в VII в. преподобный Максим Исповедник. В его понимании весь сотворенный

Богом универсум состоит из двух миров — духовного, «умопостигаемого», состоящего из умных и бесплотных сущностей (мир небесной иерархии, по Ареопагиту), и здешнего, чувственного и плотского мира, «который величественно соткан из многих видов и природ» (Mystag. 2)¹³. Притом эти два мира составляют некую нераздельную целостность, неслиянно взаимопроникая друг в друга. Люди, наделенные духовным зрением, хорошо видят, что весь чувственный мир состоит из символов мира умопостигаемого, а последний содержит в себе логосы мира чувственного.

«Для обладающего [духовным] зрением, — писал Максим, — весь умопостигаемый мир представляется таинственно отпечатленным во всем чувственном мире посредством символических образов. А весь чувственный мир при духовном умозрении представляется содержащимся во всем умопостигаемом мире, познаваясь [там] благодаря своим логосам. Ибо чувственный мир существует в умопостигаемом посредством своих логосов, а умопостигаемый в чувственном — посредством своих отпечатлений» (там же). Здесь, пожалуй, наиболее четко сформулирована патристическая идея принципиального онтологического символизма, лежащего в основе бытия, из которой исходили в той или форме практически все отцы Церкви платоновско-неоплатонической ориентации, но никто из них не выразил ее столь ясно и лаконично. Весь видимый мир, таким образом, является совокупностью символов мира духовного, «умопостигаемого», системой его специфических «материальных» отпечатков, через посредство которых он и может быть познан; мир символов актуален, естественно, только для способного к их видению сознания, т. е. ориентирован на конкретный субъект познания. Этим самым теоретически обосновывается необходимость и возможность проникновения человеческого сознания в «умопостигаемый мир» прежде всего с помощью чувственно воспринимаемых символов, т. е. через духовное созерцание видимого тварного мира. Однако преп. Максим не останавливается на этом. Он ясно сознает, что, проникнув посредством символов в невидимый мир прообразов, или логосов, мы через их познание можем глубже и яснее постичь и сам видимый мир. В своих изначальных духовных основаниях он познается значительно глубже (и проще), чем в преходящей плотской оболочке. «...Для преуспевших в духовном созерцании легче будет постигать видимое через невидимое. Ибо символическое созерцание умопостигаемого посредством зримого есть одновременно и духовное ведение и умозрение видимого через невидимое» (там же).

Глубоко и правильно прочувствованный и понятый символизм, таким образом, представляется Максиму Исповеднику не только единственно возможным путем к постижению «умопостигаемого мира» и самого Бога, но и в своем как бы возвратном движении — одновременно путем к более ясному познанию и здешнего чувственного мира. Отсюда понятен и достигший особой, почти маньеристской изощренности символично-аллегорический метод экзегезы преп. Максима. При этом в отличие от отцов-александрийцев и великих каппадокийцев, которые, как правило, признавали и буквальный и иносказательный смыслы в Св. Писании, Максим считает единственно истинным толь-

ко аллегорическое понимание священных текстов. И обосновывает он это с помощью изощренного толкования главного таинства священной истории Воплощения Бога-Слова. До акта вочеловечивания Бог-Слово представляется Максиму обладающим ясными и «нагими» первообразами истины, относящейся ко всем тварным вещам, т. е. логосами всех вещей, которые не содержат в себе «ни притчи, ни иносказания, ни повествования, нуждающегося в аллегорическом толковании». Однако когда Бог-Слово пришел к людям, которые не в состоянии воспринимать своим умом чистые неприкрытые духовные истины, «Он становится плотью, в которой сочетается пестрая [многоественность] повествований, иносказаний, притч и темных изречений». Здесь под «плотью» Бога-Слова Максим понимает не только реальную человеческую плоть, принятую Иисусом от Марии-Девы, но и в духе своего глобального символизма — человеческие слова (тоже плотские, материальные для Бога) Св. Писания. Многим, подчеркивает он, эти слова представляются только плотью (т. е. в них видят лишь буквальный смысл), но это не так, ибо «смысл Писания не есть то, что представляется многим, но нечто иное. Ведь Слово становится плотью через каждое из начертанных речений» (Cap. theol. II 60).

Христология в ее гносеологическом аспекте становится, таким образом, для преп. Максима едва ли не главным обоснованием его исключительно символического понимания текстов Писания. В них, глубоко убежден наш тайновидец, в обычных буквах и словах описываются вещи неопишуемые, ибо в Св. Писании глаголет сам Бог, который неопишуем по природе своей. Желаящим понять истинный смысл священных текстов необходимо «верить, что слово, изреченное Богом, весьма подобно Ему самому. Ибо ясно, что если глаголящий Бог по сущности неопишуем, то неопишуемым является и изреченное Им слово» (Quaest. ad Thal. 50). Отсюда, делает вывод Максим, каждый стремящийся понять смысл Писания не должен останавливать свой ум на его букве, как убивающем, согласно апостолу Павлу (2Кор 3, 6), начале закона, но восходить от нее к животворящему духу, под которым он понимает символично-аллегорический смысл.

Один из крупнейших исследователей творчества преп. Максима С.Л.Епифанович вполне обоснованно утверждал: «Буквальное понимание Писания преп. отец считает прямо противоречащим духу христианства. Держащиеся буквы Писания, по его мнению, избрали противоположную Христу сторону, забывши об упразднении Им буквы закона и не постигши тайны воплощения. Они не только ослабили силу мысли своей буквой, но и оземлились душой своей...» При помощи же аллегорического созерцания «каждое слово Писания можно пережить и осознать внутренне, как мысль Слова, как божественное нам внушение. Аллегория поэтому — не простая гимнастика мысли, а полноценная струя богатого идеалистического духа, жизнь сердца в Боге»¹⁴.

Эти глубокие суждения ученого начала нашего столетия остаются актуальными применительно к концепции Максима Исповедника и ныне. Фактически символично-аллегорический образ любого имени, термина, события, предмета, упоминаемых в Св. Писании, открывают перед ним мистико-эстетический путь выхода на духовные уровни бы-

тия, что вполне естественно и воспринимается им как прорыв к «истинным» смыслам, пресущественным «логосам». При этом он хорошо знает, что уровни толкования могут быть различными в зависимости от дара, полученного экзегетом от Бога. Свой дар он не считает высшим и предельным и поэтому регулярно заявляет, дав то или иное толкование, что возможны и другие; при этом все они доставляют толкующим, слышащим или читающим их духовное наслаждение и поэтому все полезны. «Если же кто может, — пишет он, — в более возвышенном смысле воспринять сказанное, пусть он порадуется и себя, и нас, представив, как это должно, сей более ценный смысл написанного» (Quaest. ad Thal. 50).

Радость от словесно-аллегорического умозрения, вообще красота словесной духовной деятельности, направленной на постижение высших сущностей, являются для преп. Максима практически главным оправданием этой деятельности, как одной из важных ступеней на пути человека к Богу. Совершенно закономерным поэтому представляется мне, что свой главный труд, вернее Пролог к схолиям, помещенным позже самим Максимом на полях этого труда — «Вопросоответы к Фалласию», он начинает с описания в эстетической терминологии словесно-разумного начала пути к познанию Бога. Для Максима, как мы знаем, этот путь (косвенным доказательством тому является и эта главная его книга «Вопросоответов») проходил через аллегорическое толкование Писания.

«Разумным [существам] присуща естественная красота — слово. Красотой слова является строго сообразное с разумом разумение словесных [тварей]; красотой же разумения — плодотворный навык словесных существ в добродетели под руководством разума. А красотой этого навыка служит безошибочное созерцание, возникающее вокруг истинного ведения, целью которого является мудрость» (ibid. Prol.). Под последней Максим понимает уже собственно завершение словесно-мыслительного процесса познания, полное успокоение ума, уход его от всего преходящего, полное единение с Причиной всего в «безмолвном покое» и «всеблаженнейшем молчании», результатом которого является неопишемое «премысленное наслаждение» (ibid.). Естественно, что здесь иерархия словесно-разумной красоты остается позади, но это — конечная цель, которой достигают далеко не все; на пути же находятся многие, и именно к ним-то и обращена красота экзегетического символика-аллегорического «слова». Собственно и свои схолии Максим дополняет к уже написанному тексту толкований сложных мест Писания только для того, «чтобы они восполнили самое слово до [должной] красоты и представили читателям более изысканное угощение из умозрений» (ibid.).

Преп. Максим неоднократно предпринимает попытки разъяснить значение и необходимость символической экзегезы. Естественно, убежден он, что всякий духовно ориентированный ум стремится к познанию истины. Однако в чистом виде она, т. е. неприкрытые ничем логосы вещей, открывается только по «благодати Духа»¹⁵. При этом логосы предстают уму обнаженными от всяких письменных знаков, и такой человек никогда не примет символ, т. е. внешнюю форму логоса, за его смысл. Однако таким видением смысла символа «по благодати» обла-

дают редкие экзегеты. Остальным же приходится довольствоваться восхождением к духовным смыслам через чувственно воспринимаемые символы. При этом экзегет, в том числе и сам преп. Максим, никогда не может быть уверенным, что он добрался в своем толковании до «недостигаемой высоты» последнего смысла иносказания. Максим тем не менее остается благодарным Богу в обоих случаях — и когда достигает истинного смысла символа, и когда не достигает его. Понятна радость экзегета в первом случае, но он радуется и во втором, ибо «Богу принадлежит красота Непостижимости», поскольку Он справедливо пресекает этим возможную в толкователе гордыню от чрезмерного ведения (Quaest. ad Thal. 55).

Отсюда вытекает и принципиальная полисемия символов Св. Писания у Максима Исповедника, ибо она зависит, прежде всего, от способностей экзегета, его умозрительного дара. В трактате «Мистагогия», посвященном толкованию божественной Литургии преп. Максим специально подчеркивает ряд смысловых уровней в зависимости от субъекта восприятия, но на этом мы еще будем иметь возможность остановиться подробнее (Гл. 9). Здесь же достаточно показать, что Максим и применительно к Св. Писанию стоит на принципиальном утверждении полисемии словесного символа. Везде, где позволяет его творческое воображение в союзе с глубоким благочестием, он дает несколько значений одного и того же символа.

Так, для выражения из псалма 59 «юдоль жилищ» он приводит по меньшей мере четыре смысла. Это и «нынешний мир», в котором отсутствует единомыслие и он подобен временной жизни в шатрах; это и «образы добродетелей, которые [Бог] премудро разделяет между научаемыми»; это и «церкви верующих народов», учрежденные самим Христом по всей Вселенной; наконец, «юдоль жилищ» измеряет тот, кто объемлет [своим духовным] ведением телесный мир, словно юдоль жилищ» (In Ps. 59). В другом месте под юдолью Максим понимает просто плоть (Quaest. ad Thal. 48). Было бы неразумным пытаться проникнуть в Максиму логику выявления этих, как и множества других, смыслов библейских образов. У него, как и у большинства его предшественников александрийско-каппадокийских отцов, она часто принципиально алогична и основывается на личном мистико-ассоциативно-эстетическом опыте, который не поддается вербальной формализации. Их следует или принимать или не принимать, но обсуждать их бессмысленно, ибо они не рассчитаны на это.

Смысл символов открывается экзегету часто сверхразумно (дается ему в некоем откровении), или, сказали бы мы теперь, — интуитивно (хотя понятие это хорошо было известно и отцам Церкви). Поэтому само узрение смысла в символе осознается Максимом как в общем-то принципиально «простое» дело, вроде бы и не требующее от экзегета особых интеллектуальных усилий, так как зависит не от них, а от созерцательного дара. Показательно для патристического эстетизма, пронизывающего всю византийскую культуру, что мысль об этом, как и большинство других своих идей, преп. Максим облекает в отнюдь не простую словесную форму, которую древние русичи называли бы, пожалуй, «плетением словес»: «Слово Священного Писания благодаря возвы-

шеннейшим умозрениям совлекает с себя [всю] телесную связь речений, облекших его, являясь словно *в гласе хлада тонка* (3 Цар 19, 12) зоркому уму и особенно [такому уму], который, совершенно оставив действия естества, может быть охвачен чувством простоты, открывающим слово [Божие] « (Cap. theol. II 74). Подобное изощренное, предельно эстетизированное риторство характерно для всего стиля мышления великого Исповедника и особенно для его экзегезы. В завершение приведу несколько характерных примеров символической герменевтики Максима.

Почти пословесно рассматривая стих 5 Пс 41¹⁶, преп. Максим утверждает, что *место селения дивно* «есть навык, бесстрастный и благодатный, в добродетелях; Слово Божие, рождаясь в этом навыке, украшает душу, словно скинию, красотой различных добродетелей. А *дом Божий* есть ведение, созданное из многих и различных добродетелей; Бог, поселяясь в душе благодаря этому ведению, насыщает [ее] от чаши Премудрости. *Глас радования* есть [радостная] пляска души при виде сокровищ добродетелей, [дарованных ей]. *Глас исповедания* есть благодарение за славу пира Премудрости, [на который она была приглашена]. *Шум [празднующий]* есть таинственное славословие, постоянно рождающееся из смешения обоих — радования и исповедания» (Cap. theol. II 78). Без особых комментариев очевиден анагогико-гносеологический пафос этого толкования, имеющего к тому же ярко выраженную эстетическую окраску; толкования, притом вдохновенного и предельно свободного, для которого стих псалма — только трамплин для прыжка в безграничные просторы символической игры богословского сознания, теснейшим образом переплетенного и даже сплавленного с сознанием эстетическим. Преп. Максим, как и большинство наиболее одаренных представителей александрийско-каппадокийской линии в патристике, хорошо ощущает преимущества этого сознания, того опыта, который мы сегодня называем эстетическим, для проникновения в сферы, обозначаемые им еще по неоплатонической традиции «умопостигаемыми». Однако «ум» этот превышает рациональную, формально-логическую сферу познания — это хорошо сознает и Максим и поэтому выбирает для себя (да и для всего христианства, как мы видели) совсем иные принципы и пути проникновения в духовные сферы.

Во множестве толкований преп. Максима пафос свободного образно-символического понимания Св. Писания присутствует постоянно, придавая многим из них именно художественно-эстетическую ценность, однако он не всегда, естественно, получает столь яркую окраску, как в приведенном выше примере. Тонкую интеллектуально-дефинитивную игру мысли Максима видим мы, например, в различении *Царства Божьего* и *Царства Небесного*. По существу, отмечает он, это одно и то же, но они различаются «мысленно». «Ведь Царство Небесное есть постижение чистого и предвечного ведения сущих согласно логосам их, [пребывающим] в Боге. А Царство Божие есть обретение по благодати благ, которые естественным образом свойственны Богу. Первое [обретается] при конце сущих, а второе [обретается] мысленно после этого конца» (II 90). Максим здесь как бы пытается различить духовно-гносеологический и харизматико-эсхатологический аспекты Царства, ко-

торые фактически невычленимы в этом целостном всеобъемлющем умонепостигаемом феномене высшего бытия.

Существенное значение для понимания эстетического сознания византийцев, и патристического символизма в частности, имеет 46-й ответ на вопрос: В чем различие между *зеркалом* и *гаданием* в известной фразе ап. Павла (1Кор 13, 12)¹⁷. В силу емкости мысли и значимости самой формы изложения преп. Максима я привожу этот ответ полностью.

«ОТВЕТ. «Зеркало», если попытаться дать ему определение, есть совесть, которая, соответственно [духовному] деланию, чисто отражает образ всех благ и посредством которой человеку, имеющему чистую мысль, присуще видеть Бога. Или же: [«зеркало» есть] навык в духовном делании, единообразно сочетающий друг с другом все добродетели и как бы заключающий [их] в [единый] божественный лик. «Гадание» же есть ведение, [обретаемое] посредством полного, насколько то доступно естеству [человеческому], постижения в созерцании божественных логосов и обладающее отражением того, что превышает мышление. И если просто [сказать]: «зеркало» есть навык, обнаруживающий будущий образ первообраза добродетелей, являемый в достойных [людях], ибо будущая цель деятельного любомудрия как бы смутно угадывается в обладающих «зеркалом». А «гадание» есть проявление первообраза того, что постигается умом при ведении.

Итак, всякая здешняя праведность, по сравнению с будущей, имеет, если придерживаться высказывания о «зеркале», образ первообразных вещей, а не сами эти вещи, существующие такими, какими они есть. И всякое здешнее ведение горнего по сравнению с будущим есть «гадание», имеющее отражение истины, а не саму истину, которой предстоит стать явной в будущем. Ибо поскольку божественные [вещи] объемлются добродетелью и ведением, то «зеркало» обнаруживает первообразные [вещи] сообразно добродетели, а «гадание» — первообразные [вещи] сообразно ведению. Таково различие «зеркала» и «гадания», так как «зеркало» указывает на будущую цель деятельного [любомудрия], а «гадание» проявляет тайну созерцательного [богословия]» (Quaest. ad Thal. 46).

Речь, таким образом, в этом развернутом и одновременно достаточно лаконичном для преп. Максима ответе идет о том, что, коль скоро духовный мир божественных эйдосов (=логосов) «объемлется» практической (или деятельной) и умозрительной (или ведением) «философиями», то и в тварном мире он получает двойное (или двуплановое) отражение — в *зеркале* и в *энигме* (загадке, «гадании»). При этом *зеркало*, как предмет, по природе отражающий визуальные образы, Максим понимает как земной образ будущей идеальной «деятельной философии», т. е. будущего идеального нравственно-этического (сказали бы мы ныне) состояния человека, пребывающего в блаженном совершенстве, в идеальном «духовном делании», в каком ныне блаженствуют высшие небесные чины. *Энигма* же (или *айнигма* — в более раннем греческом произношении) понимается им не как визуальный, а скорее как вербальный символ будущего идеального ведения божественной истины, умозрительно-созерцательного состояния человека «будущего века».

т.е. как мистико-гносеологический символ, в отличие от *зеркала*, как онтолого-харизматического (или эсхатологического) символа.

Это логически сформулированное различие, так сказать, — главная линия различия. Однако как существенно обогащена она у Максима образно-смысловыми обертонами. *Зеркало* — это совесть человека, очищенная духовным подвигом и поэтому ясно отражающая образ всех благ; с ее помощью человеку дано видеть Бога; это сам навык в духовном делании, сочетающий в себе все добродетели в идеальный «божественный лик»; это образ первообразной совокупности добродетелей, присущей только вечно сущему духовному миру. Ибо *зеркало* по природе своей должно являть нечто видимое — образ, вид, лик; а *зеркало* как символ — визуализируемые образы идеального бытия человека вплоть до его единения и слияния с Богом, а в конечном счете — и самого Бога как первопричину и совокупность всех благ и добродетелей.

Для символично-экзегетического полета мысли преп. Максима поистине не существует никаких пределов и ограничений. Ему под силу истолковать все — даже самые сакральные и священные для христиан вещи. Так, в вопросеответе 35, размышляя о плоти Христа в связи с евангельским выражением «*Слово стало плотью*» (Ин 1, 14), он пытается разъяснить символику плоти, крови и костей Христа и понять, почему в таинстве Евхаристии нам положено принимать в себя только Плоть и Кровь, но не Его Кости. При этом Максим, как обычно, дает многоуровневое полисемантическое толкование. Бог-Слово, Творец всего сущего принес в бытие логосы всех имеющих быть сотворенными вещей; «из них логосы умопостигаемых вещей будут как бы кровью Слова, а логосы чувственных [вещей] — являемой плотью Слова». Путем вкушения плоти и крови нам даровано приобщение к этим родам логосов. Однако есть еще логосы «сверхмысленные», относящиеся к самому Божеству — их-то и означают кости Христа. А так как эти логосы бесконечно удалены от всякого тварного естества и не могут быть никак восприняты людьми, то поэтому нам и не завешано «дробить кости [Его]» и принимать их в причастии (35). «И еще: плоть Слова есть истинная добродетель, кровь — непогрешимое ведение, а кости — неизреченное богословие». Ибо как кровь, изменяя свой вид, превращается в плоть в реальном человеке, так и знание превращается посредством соответствующих деяний в добродетель. Логосы же, относящиеся к Божеству, наподобие костей в теле «неведомым образом создают сущности сухих и скрепляют их бытие, производя всякое ведение и всякую добродетель». Вполне допустимо, считает преп. Исповедник, понимать под плотью, кровью и костями логосы Суда и Промысла, которыми в будущем веке все насытятся, и логосы, относящиеся к Богу.

Возможно так же понимать, что плоть Слова означает совершенное возвращение человека в себя самого посредством добродетельной жизни и ведения, восстановление в себе истинного естества человеческого, поврежденного грехом. Кровь же означает будущее благодатное обожение и соединение этого естества с вечным благобытием; «кости же суть неведомая сила, которая соединяет через обожение естество с вечным благобытием».

Не погрешит против истины и тот, риторически замечает Мак-

сим, кто будет понимать под плотью добровольное умерщвление страстей с помощью добродетелей; под кровью — совершенство, достигаемое путем тяжких испытаний вплоть до принятия смерти ради истины, а под костями — все те же непостижимые нами божественные логосы (там же).

И преп. Максим не ограничивает потенциального экзегета только этими смыслами. Для него процесс проникновения в образно-символическое значение текстов Св. Писания практически бесконечен; участие в этом процессе, насколько можно понять из его главной книги, и составляет для Максима (а в его понимании и для любого христианина, обладающего даром умозрения) одно из главных направлений духовной жизни человека. Естественно, что помимо объективной духовной и собственно эстетической значимости подобные представления и сама практика их реализации открывали практически неограниченные возможности для развития христианского символического искусства во всех его видах и жанрах и обосновывали необходимость его существования в христианской культуре, чем не приминули воспользоваться мастера византийского искусства. Это не означает, конечно, что они буквально следовали практике или теории экзегетов; вполне вероятно, что многие из них вообще не знали и не читали писаний отцов Церкви. Однако самим духом символично-аллегорического мышления были пронизаны все жизненное пространство и церковная практика византийских христиан, и не подпасть под его воздействие не могла столь значимая сфера культурно-духовной деятельности, как искусство. История византийского искусства убедительно свидетельствует об этом.

Примечания

¹ См. подробнее: *Бычков В.В.* AESTHETICA PATRUM. С. 215-251.

² Тексты св. Григория Богослова цитируются по изданию: PG, tt. 35-38.

³ Плащ почитался в античности одеждой философа и выступал как бы символом мудрости.

⁴ Тексты св. Василия Великого цитируются по изданию: PG, tt. 29-32.

⁵ Старославянский перевод Библии (который сделан по Септуагинте) я привожу только в тех случаях, где греческий текст Писания, которым пользовался св. Василий, отличается в чем-то от древнееврейского, на который ориентирован синодальный перевод.

⁶ Тексты св. Григория Нисского цитируются по: PG, tt. 44-46.

⁷ Хотя сама по себе проблема языка достаточно живо интересовала отцов Церкви. См. по этому поводу интересное исследование: *Эдельштейн Ю.М.* Проблема языка в памятниках патристики // История лингвистических учений. Средневековая Европа. Л., 1985. С. 157-207.

⁸ ἅλλα πάντα δι' ἑνὸς ὀνόματος ὀνομάζεται.

⁹ στίγμῃς τινὸς ἀμεροῦς — здесь под «точкой» имеется в виду та στίγμα в тексте Песни, которую в выражении μετὰ στίγματων τοῦ ἀργυρίου обычно переводят как *серебряными пестротами, серебряными блестками*.

¹⁰ Конкретные примеры символично-аллегорического толкования каппадокийцами некоторых вещей и предметов из библейских текстов см. в следующей главе.

¹¹ Подробнее см. главу 9 данного раздела.

¹² Э. Китцингер, особо выделяя «анагогический» аспект теории образа псевдо-Дионисия, подчеркивает, что, хотя она создавалась не для сферы искусства, ее применимость к этой области очевидна. Не случайно она была затем активно использована теоретиками иконопочитания. См.: *Kitzinger E. The Cult of Images in the Age before Iconoklasm* // DOP, 1954. T.8. P.137-138.

¹³ Здесь и далее основные сочинения Максима Исповедника цитируются по новейшему прекрасному переводу современного патролога А.И.Сидорова, изданного в : Творения преподобного *Максима Исповедника*. Кн. 1. Богословские и аскетические трактаты. Кн. 2. Вопросыответы к Фаласию. М., 1993.

¹⁴ *Епифанович С.Л.* Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. М., 1996. С. 138-139.

¹⁵ В схолии к этому месту Максим дает прекрасную дефиницию *благодати*: «Полная благодать Духа есть мудрость, содержащая в себе по возможности, навыку и действию все ведения, которые приходятся на долю совершенных по Христу людей. Благодаря ей ум, оказавшись вне чувственных образов, соприкасается с лишенными всякой пестроты логосами тварных вещей и письменно запечатленных слов, сводя воедино божественные отпечатления (*χαράκτῆρας*), которые в них, и объединяя их вокруг себя в полноту единого богоприличного зрака. Соответственно этой [полноте, ум] единообразно воспринимает и нераздельное ведение сущих, через которое и присуще проявляться сверкающему сиянию Истины» (Творения преподобного *Максима Исповедника*. Кн. 2. С. 261).

¹⁶ Стих этот в церковнославянском переводе Септуагинты звучит так: «...яко пройду во место селения дивна даже до Дому Божия, во гласе радования и исповедания, шума празднующаго».

¹⁷ «Видим убо ныне якоже зеркалом в гадании» — в контексте мысли Павла эти термины *τὸ ἑσπλτρον* (зеркало) и *τὸ αἵνυμα* (загадка, иносказание) употреблены как синонимы, усиливающие значение мысли о том, что в этом веке (тварном мире) мы видим истину (Бога) только в неких отражениях и только в будущем узрим ее «лицем к лицу».

Парадигмы символического мышления

Для более наглядного представления о характере символического мышления отцов Церкви, сформировавшегося в процессе экзегезы текстов Св. Писания, я привожу здесь ряд значимых в поле христианской семантики символов по текстам великих каппадокийцев. При этом приводятся далеко не все и не всегда главные значения. Цель этого краткого «Лексикона» святоотеческой символики — наглядно показать характер раннехристианского символизма, его свободную полисемию, зависящую от контекста (узкого и широкого) толкуемого символа, творческое парение герменевтического духа великих каппадокийцев, без претензий на какую-либо полноту или завершенность.

Ад

Григорий Нисский, размышляя о евангельской притче о нищем Лазаре и богаче, считает, что, хотя об аде в Евангелии говорится «достаточно соматически» (σωματικώτερον), понимать это следует более утонченно. Ибо какие очи богатый возводит в аду, когда он оставил их в гробу? Как бесплотное тело чувствует адское пламя? Какая гортань испытывает жажду, когда нет гортани? Все это не следует понимать буквально. «Как мне кажется, этими подробностями Евангелие обозначает некие догматы, относящиеся к душе». Соответственно ад и происходящее в нем — не какое-либо конкретное место с некими чувственными явлениями, а «некое невидимое и бесплотное состояние жизни, в котором, как учит нас Писание, пребывает душа», лишенная блаженства (De an. et res. — 80B-85B).

Аромат

Григорий Нисский на слова Песни песней: *От благовония маслей твоих имя твое — как разлитое миро* (Песн 1,2). Аромат (ὄσμη) «божественного мира есть аромат, обоняемый не ноздрями, но какой-то духовной и невещественной силой, привлекающей и благоухание Христово» (Cant. cant. I — 780D). Под ароматами (ἀρώματα) понимаем добродетели как-то: мудрость, целомудрие, справедливость, мужество, благоразумие и т. п. и, украшась ими, каждый по мере сил, «приходим в благоухание» (ἐν εὐωδίᾳ γίνεσθαι) (781B). Однако это не идет ни в какое сравнение с той совершеннейшей добродетелью (=благоуханием), которая наполняет небеса, т. е. с предвечной Премудростью, с предвечной

Справедливостью, с предвечной Истиной и т. п. «Благоухание небесного мира, сказано, имеет благодать, несравнимую с теми ароматами, какие известны нам» (781С). «Имя Твое — как разлитое миро» — этим означает непостижимость и неопишимость Божества, ибо никаким именем не может быть оно объято, поэтому символически обозначено благоуханием мира. Как по запаху, оставшемуся в сосуде от вылитого мира, составляем себе некоторое представление о нем, так и о Боге мы узнаем кое-что по некоторым малым остаткам «испарений божественного благоухания», витающим в мире (781D). Само же «миро Божества, каково оно в сущности, выше всякого имени и понятия». Все высокие и позитивные (катафатические) имена и обозначения Бога указывают лишь на некоторые, впрочем не главные, качества «божественного мира, которые вся тварь, наподобие какого-то мироваренного сосуда, запечатлела в себе» (784А).

В сущности здесь перед нами прекрасный фрагмент образной предельно эстетизированной (на уровне эстетики благовоний) апофатики св. Григория, которые нередки у него.

Григорий Нисский с воодушевлением комментирует слова 2Кор 2,14-15, где Павел называет себя и других апостолов «Христовым благоуханием», которое распространяет по миру «благоухание познания» о Христе. Он именует Павла «божественным фимиамом», который сам в себе «обонял неприступную оную благодать», предоставляя и другим свободно пользоваться ею. Однако, для одних это благовоние было животворным, а для других (гонителей христиан) — смертоносным (Cant. cant. III — 824D). Отсюда любые благовония (мира, нажда и т. п.) рассматриваются им как образы самого Бога. «Мировой пучок» у груди возлюбленной (Песн 1,12) — это сам Господь, водворившийся в сердце Церкви (828А). Вообще аромат, благоухание, благовоние — устойчивые символы у Григория Нисского для обозначения Божественного, Жениха, Творца, Делателя, Господа, который как виноградная лоза «во цвете своем благоухает чем-то сладостным и приятным». Невеста-Церковь-душа привлекает к своей груди сладостный аромат нажда «между словесных сосцов, из которых исходит вошедшие (с ароматом. — В.Б.) во вместилище сердца божественные учения» (888CD).

Красота Невесты-Церкви в Песни песней, согласно Григорию Нисскому, изображается и в образе кадильного дыма, притом не простого, но «срастворенного из смирны и ливана, чтобы в одно сливалась приятность их благовоний, которыми изображается красота невесты. Новой для нее похвалою служит соединение этих ароматов», «благоуханий добродетелей» (897В-D).

Проводя различие между Ветхим Заветом и Новым, Григорий утверждает, что «пророческая река наполнена водами, а евангельская — ароматами. Такой рекой ароматов (ποταμός ἀρωμάτων) при содействии Духа, текущего из цветника Церкви, был великий Павел, токи которого благоухали Христом»; другой подобной рекой были евангелисты (ibid. X — 985AB).

Багряница

У Григория Нисского — символ тех, кто в своем благочестивом, «высоком житии взшел на царство; ибо багряница почитается отличительным признаком царского достоинства» (Cant. cant.VII — 913C).

Бездна

Символика бездны у отцов Церкви неоднозначна. Возникает, прежде всего, в связи с осмыслением Быт 1, 2: «и тьма над бездною». В связи с тем что в древнем мире существовала достаточно устойчивая негативная ассоциация относительно этого символа, и она во многом принималась и отцами Церкви, Григорий Нисский все-таки считает возможным показать позитивный семантический оттенок бездны. «Если добро все, что сотворил Бог; бездна же и все, что около нее, не вне созданного Богом; то следует, что и она, даже и будучи бездной, в собственном смысле слова добра, хотя и не сияет еще около этой бездны вложенный в существа свет». В общем случае в Писании под бездной понимается «множество вод» (ср.: Пс 76,17-18) (In Hex. — 84A). В другом месте он констатирует, что во многих местах Писания бездной «называется жилище демонов» (In ps. in scg. I 8 — 476A).

В трактате «О душе и воскресении» Григорий под бездной ада понимает образ разделения в душе человека между добром и злом. Избравший чувственные блага этой жизни вырывает пропасть (разверзает бездну) пред благами будущей жизни (см.: De an. et res. 81C-84B).

У Василия Великого находим совершенно иное понимание бездны. Толкуя седьмой стих тридцать второго псалма «*Полагаяй въ сокровищахъ бездны*», он понимает под безднами, которые Бог хранит в сокровищницах, Божественные законы управления миром: «И так безднами называются не законы ли Божия суда, как неизреченные и непостижимые для человеческого понимания; ибо одному Божию ведению открыты те законы, по которым Он управляет каждой вещью» (Hom. in ps.32, 5 — 336B).

Подтверждение тому, что Божественное управление каждой вещью порознь называется бездной, он видит и в седьмом стихе тридцать пятого псалма: «*судьбы Твоя бездна многа*». Ибо, когда ты задумываешься над вопросами, почему жизнь грешника длится долго, а дни праведника сокращаются; почему грешник благоденствует, а праведник угнетается и страдает в этой жизни; почему похищается смертью отрок, не достигший зрелого возраста; для чего происходят войны, кораблекрушения, землетрясения, засухи и наводнения; для чего сотворено вредное для человека в этом мире; почему один раб, а другой господин, один бедный, а другой богатый, — когда ты размышляешь над этими и им подобными вопросами, то понимаешь, «что судьбы Божии — бездна, и, будучи заключенными в божественных сокровищах, не для всех удобопостижимы». Однако верующему дана надежда самим Богом, что в будущем веке, «когда удостоимся ведения лицом к лицу, тогда узрим и в сокровищах Божиих бездны» (337A).

Венец

В толковании Песни песней Григорий Нисский под венцом (στέφανος) на голове Жениха-Господа считает Церковь, которая «объемлет главу Его одушевленными камнями. Соплетатель такого венца — любовь (ἀγάπη)» (Cant. cant. VII — 916CD).

Весна

Толкуя слова Возлюбленного о наступлении весны из Песн 2,12 и далее, Григорий Нисский полагает, что здесь речь идет о «весне душ наших», расцветающих прекрасными цветами добродетелей, что «Слово описывает невесте духовную весну» (Cant. cant. V — 872A-D).

Весна, согласно Григорию, символизирует восхождение души: «на камень Евангелия», на котором она должна «наслаждаться весенней красотой, собирая цветы этого времени года, зрелые, красивые, годные к срезанию, и всем тем, что только дарит весна наслаждающимся ею для наслаждения под мелодичные напевы птиц» (ibid. VI — 889C).

Вино

Многозначный символ в патристике. Григорий Нисский толкует «упоеание вином» в Песни песней как символ исступления ума, выхода его из самого себя, т. е. как духовный экстаз. Так, великий Давид, «будучи в исступлении (ἐν ἑκστάσει), видел незримую красоту и возгласил это пресловутое слов: «всякий человек ложь» (Пс 115, 2), слову вверяя истолкование несказанных сокровищ». И многие другие благочестивые мужи, согласно Писанию, впадали в исступление. Блаженный Петр в экстатическом состоянии видел «евангельскую плащаницу, опускаемую сверху за четыре угла» (Деян 10, 10-15) (Cant. cant. X — 989D-992A).

Виноград (виноградник)

Григорий Нисский на Песн 1,5: «винограда моего не сохранишь» (речь идет о винограднике в современном смысле слова) считает, что «виноград» (виноградник) этот — бессмертие, бесстрашие, уподобление Богу, «отчуждение ото всякого зла. Плод же этого виноградника — чистота; спелой и светлой предстает эта гроздь, своим прекрасным видом и непорочностью услаждающая чувственное души» (Cant. cant. II — 800C). И этот-то «виноград» не сохранила невеста, лишившись чистоты, покрылась чернотой.

В другом месте под «виноградом» (растением) он понимает «естество человеческое», от которого можно ожидать доброго плодоношения, если оно расцветает «цветами добродетельной жизни» (ibid. V. — 881C).

Вода

Василий Великий писал: «Из истории сотворения мира мы знаем, что есть вода превыше небес, также — вода бездны и еще — вода как собрание морей» (Hom. in ps. XVIII 3 — 289C). Однако в символическом смысле «воды — это святые, ибо из их чрева текут реки, т. е.

духовное учение, наполняющее души слушающих (Ин 7, 38). И еще: они принимают в себя воду, текущую в жизнь вечную (Ин 4, 14)... И на таких водах — Господь» (4 — 292С).

В стихе «*Дух Божий носился над водою*» (Быт 1, 2) Григорий Нисский понимает («по высшему умозрению») воду как «полноту умопредставляемых сил» (In Hex. — 81BC). В другом месте он отмечает, что в Писании под «водой живою везде имеется в виду естество Божие» (Cant. cant. IX — 977C).

Вол

У Василия Великого вол символ Израиля, израильского народа (Enar. in Isai. I 15 — 141C). Отсюда понятна и символика вола и *осла* (см.) у яслей новорожденного Иисуса.

Восток

Григорий Нисский считает, что у пророков под Востоком следует понимать Христа (Cant. cant. X — 984A).

Восьмой день (по творении мира)

Под восьмым днем по творении мира (в седьмой день, как известно, Бог отдыхал) Григорий понимает как бы день иного измерения — христианскую эру в целом, ибо этот день произвело «иное солнце, которое сияет истинным светом», т. е. сам Иисус Христос. Это солнце восьмого дня, «все охватив своей светоносной силой, в достойных производит непрерывный и непреемственный свет, превращая причастившихся сему свету в новые солнца», согласно евангелисту Матфею (Мф 13, 43) (In ps. 6 — 612A).

Вретище

Вретище (σάκκος) — грубая одежда из мешковины, в которой обычно ходили христианские подвижники; у древних евреев — траурная одежда. Василий Великий на стих Пс 29, 12: «*И ты обратил сетование мое в ликование, снял с меня вретище и препоясал меня веселием*». Считает вретище символом смирения и покаяния, ссылаясь на Мф 11, 21: «...давно бы они во вретище и пепле покаялись» (Hom. in ps. 29, 7 — 321C).

Гимн

Под возвышенной песнью, гимном (ὕμνος) Григорий Нисский понимает возвышенную благочестивую жизнь христианина, протекающую в размышлениях о горнем, небесном, божественном, когда он восхваляет Бога не словами, но «превосходной жизнью» (In ps. inscr. II 3 — 497A).

Глас Господень

Василий Великий указывает, что *глас Господень* часто встречается в Писании, и предупреждает, что его не следует понимать буквально, как подобный голосу человеческому. Это скорее всего некое духовное представление, вселяемое Богом в душу человека, которому Он

желает что-то сообщить. Василий находит подобие этому в сновидении, когда мы без внешнего звука получаем и сохраняем в сердце отпечаток некоторых слов и звуков (Hom. in ps. 18, 3 — 289AB).

Гора

Прежде всего, гора Синай — гора Божия, символ обитания высшей истины и ее охраны; на этой горе был дан Закон (=Истина) Моисею. Только он удостоился получить его из рук Бога. Все остальные — через посредство — от него и не могут претендовать на получение непосредственного знания. Поэтому Григорий Богослов заключает: «Если ты один из народа и из простолюдинов, то гора не допустит тебя к себе; даже и зверь, если прикоснется к ней, будет побит камнями» (Ог. 32, 16 — 193A).

Григорий Нисский, размышляя о том же библейском сюжете, замечает, что «подлинно крутой и неприступной горой является богословие, и большая часть людей едва достигает ее подножия» (De vita Moys. — 373D-376A). Гора осмысливается им как символ «возвышенного созерцания», к которому можно прийти с помощью Христа (De beat. 1 — 1193B).

Бог, согласно образному мышлению Григория Нисского, пребывает на «духовной горе боговедения» в полной «непроницаемости мрака», огнем испепеляя «на сей горе все вещественное» (Cant. cant. I — 773AB). «Горы Вифильские», исходя из этимологии слова Вифил (дом Божий), указывают на жизнь возвышенную и небесную (ibid. IV — 864A).

Однако в другом месте горы выступают у него символом бесов (861D). Гора Ливан, по мнению Григория, в Писании часто означает «первоначальный корень зла», некие сопротивные Богу силы (ibid. VII — 912D). Вообще же семантика Ливана неоднозначна и даже противоположна в различных местах Писания. Он может означать, констатирует Григорий, и позитивные (как в Пс 91, 13), и негативные (как в Пс 28, 5-6) явления (ibid. XIV — 1081BC). Ливан — символ божественного (ibid. VIII — 944C).

Голубка, горлица

Возможно самое различное, но всегда позитивное толкование этих птиц, которые иногда воспринимаются как синонимы, ибо отцы помянут, что голубка в Евангелии символизирует Св. Дух. В Песни песней для Григория Нисского голубка (в синодальном переводе — горлица) — это Невеста (Церковь, душа), и она же — неопиcуемая первоначальная красота. «Взирает же на первообразную красоту, а красота эта — голубка (περίστερα). Приблизившись чрез это к свету, делается светом, во свете же отражается прекрасный облик голубки; разумею ту голубку, образ которой известил о присутствии Св. Духа» (Cant. cant. V — 869A)..

Горлица (τρυώων) воспринимается Григорием как весенняя птица, возвещающая своим голосом наступление духовного пробуждения. «Об этом свидетельствует тебе голос горлицы, т. е. *гласъ вопиющаго въ пустыни* (Марк 1. 3), ибо горлица эта — Иоанн, этот пред-

теча светлой Весны, указывающий людям прекрасные цветы добродетели» (872AB).

Град (город)

В Пс 45,5 под «градом Божиим» Василий Великий понимает небесный град, «горный Иерусалим» (Hom. in ps. 45, 4 — 421D).

Григорий Нисский на слова псалма 58, 7 «*воют как псы и ходят вокруг города*» замечает, что город означает живущих добродетельно, а псы — людей, пребывающих в пороке. Отсюда «житель города есть нечто высокое и досточестное, подлинный человек, запечатлевший в себе своей жизнью первоначально вложенные в естество черты; пребывающий же вне города есть пес, а не человек» (In ps. inscr. II 16 — 604D-605B).

Гранат

У Григория Нисского является символом благочестивой созерцательной христианской жизни. Ибо внутренность его «приятна для глаза разнообразием и упорядоченностью плода, а еще приятнее для вкуса услаждением чувства», хотя снаружи гранат покрыт жесткой неприглядной и несъедобной кожурой. Так же добродетельная и любомудренная жизнь внешне непривлекательна и сурова, но сладок ее плод. И «когда Создатель наш раскроет в свое время гранатовый плод жизни и покажет красоту заключенного в нем, тогда вкушающим сладостно будет причаститься своих собственных плодов» (De vita Moys. — 389B).

Гром

Отцы обычно считают его символом евангельского слова, прогремевшего над языческим миром и пролившегося животворным дождем нового истинного учения. Григорий Нисский пишет, что «громом таинственное учение именует Евангелие» (De fide). И Василий Великий разъясняет, что под громом имеется в виду евангельское учение, получаемое нами вместе с крещением. «А что Евангелие есть гром, доказывают ученики, переименованные Господом и названные сынами грома. Поэтому не во всяком раздается глас такого грома, но только в том, кто достоин именоваться *колесом*, ибо сказано: «*гласъ грома Твоего въ колеси*»¹ (Пс 76, 19); кто устремляется вперед как колесо, лишь малою частью касаясь земли». И далее уподобляет это колесо мистическому колесу, виденному пророком Иезекииелем (Иез 1, 15-16) (Hom. in ps. 18 — 292B).

Дева

Григорий Нисский считает, что само Слово Божие имеет в виду под девой (ὑδαίνυς) душу в расцвете ее сил, «способную воспринять божественную красоту и любовь». Такая душа «покоряется великой и первой заповеди закона от всего сердца и всею силою возлюбить ту Красоту, очертания которой, образа и понимания не обретает разум человека». Именно такие *девы* «любят красоту Жениха и любовью обращают Его к себе» согласно изречению: «*Любящих Меня я люблю*» (Притч 8, 17). (Cant. cant. I — 784BC).

Древо, дерево

Деревья на Ливане (см.: *гора Ливан*) понимаются Григорием Нисским как символ порочной жизни. «Итак, мы некогда были деревьями на Ливане, пока укоренялись в нем порочной жизнью и идольской прелестью. Поскольку, однако, мы были ссечены с Ливана секирою Слова и попали в руки Художника, то Он сделал из нас Себе ложе, претворив пакибытием естество дерева в серебро и золото, в доброцветную багряницу и в сверкающие камни» (Cant. cant. VII — 913A).

Диапсалма

Слово, встречающееся в Книге псалмов (τὸ διάψαλμα). Григорий Нисский считает, что им обозначается некий перерыв, перебой в последовательном изложении какой-либо мысли в «сладкопении», когда, по его мнению, «в пророчествующем Давиде внезапно происходило некое новое озарение Святым Духом, некое приращение в даровании ведения», ибо великий Давид был боговдохновенным «истолкователем Духа»; т. е. перерыв в псалмопении для принятия новой порции откровения и одновременно — символ самого этого откровения. «Диапсалма есть... внезапно происходящий перерыв псалмопения для принятия свыше внушаемой мысли... (или) диапсалма есть учение, таинственно сообщаемое душе Духом, при этом [переключением] внимания на сообщаемую мысль прерывается непрерывность песнопения» (In ps. inscr. II 10 — 533D-536B). В частности, Григорий указывает на диапсалмы (только в Септуагинте) в псалмах 3 и 4.

Единорог

Василий Великий, ссылаясь на Иов 39,10, описывает это мифическое животное как неодолимое по силе и не покоряющееся людям. Он отмечает также, что в Писании оно имеет двоякую семантическую окраску — и позитивную и негативную. «Посему кажется, что по мстительности этого животного оно часто используется для уподобления в худую сторону, а по высоте рога и по любви к свободе применяется и как образ благого». А так как в Писании слово рог часто употребляется для обозначения славы и силы, «а Христос есть Божия сила, то Он, как имеющий один рог, т. е. одну силу — силу Отца, называется единорогом» (Hom. in Ps. 18, 5 — 296B-297A).

Жезл

У Григория Нисского означает надежду, а жезл Моисея, превращенный в змея, прообразует самого Иисуса Христа (см.: De vita Moys. — 357B; 333Cff).

Жертвоприношение

Приношение животных в жертву в Писании означает, по Григорию Нисскому, что человек должен «закладывать в себе страсти. Ибо сказано: *Жертва Богу — дух сокрушенный; сердца сокрушенного и смиренного Ты не презришь, Боже*» (Пс 50, 19) (Cant. cant. VIII — 957B).

Запад

Согласно Григорию Нисскому, Запад символизирует господство тьмы (см.: Cant. cant. X — 984B).

Зверь

У Григория Нисского хищные звери в Писании — символы нашего безобразного звериного облика в грехопадении (см.: Cant. cant. VIII — 945B).

Земля

На слова Мф 5, 5: «*Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю*». Григорий Нисский считает, что речь здесь идет о «сверхнебесной земле» (τὴν ὑπερουράνιον γῆν); о земле, дающей прекрасные плоды, «украшенной древом жизни, орошаемой источниками духовных дарований, на которой произрастает истинная виноградная Лоза, виноградарем которой, как слышим, является сам Отец Господа (Ин 15, 1)», т. е. — о рае (De beat. 2 — 1209A-1213B).

Зеркало

Григорию Нисскому зеркало представляется хорошим образом для презентации иерархии отражений красоты в мире. Ум человека является «подобием» Бога, в нем как в зеркале отражается «первообразная красота». В свою очередь «естество» (плотское, материальное начало) является «зеркалом зеркала», отражая в себе красоту ума. Если же естество обезобразится по своему произволу (что возможно в этом мире), то оно искажает отражаемый образ — ум и, более того, это искажение передается и самому уму, он утрачивает красоту и превращается как бы в кривое зеркало. Так в мир входит зло (см.: De hom. orif. 12 — 161CD-164A). Зеркало предстает здесь особым, магически активным символом, способным влиять на отражаемый в нем объект.

Естество человеческое (внешний облик прекрасной Невесты из Песни песней) и в другом месте понимается Григорием Нисским как зеркало (κάτοπτρον), отражающее в себе красоту Божественного образа (см.: Cant. cant. V — 868CD).

Зима

Понимается Григорием Нисским как символ усыхания «зелени добродетелей» и всякой благочестивой жизни, как «оцепенение» рода людского «от мороза идолослужения», ибо, глядя на идолы, люди сами уподобились им, стали подобны каменным истуканам (Cant. cant. V — 865C). Зима, как и сопровождающие ее осадки, понимаются Григорием и как греховные искушения, что он выражает поэтическим пассажем. «Зимой, что зеленело, вянет; краса деревьев, естественно украшающихся листьями, опадает с ветвей и смешивается с землей, умолкает сладкопение звонкоголосых птиц, в бегство пускается соловей, немеет ласточка, избегает гнезда горлица. Все уподобляется смертной печали, мертвеют ростки, умирает зелень; ветви, обнаженные от листьев, как кости, с которых снята плоть,

превращаются в неприятное зрелище, утрачивают свое зеленое благообразие. А что сказать о бедствиях на море, какие бывают зимой, когда оно, завихряясь и вздымаясь из глубин, уподобляется холмам и горам, вознося вверх водяные вершины; когда оно, подобно неприятелю, устремляется на сушу, набрасывается на берег, непрерывными ударами волн как военными орудиями сотрясая землю? Но это все и подобные сему зимние невзгоды представляй себе в переносном смысле (εἰς τροπικὴν σημασίαν). Так, естество человеческое цвело в раю бессмертием, наслаждаясь бесконечным летом, но «зима непослушания иссушила корень», цветок опал, и человек утратил летнюю «красоту бессмертия» (869C).

Золото

У Григория Нисского наряду со многим золото — символ превышающего всякое понимание Блага (Cant. cant. III — 820C).

Камень, камни

На Еккл.3, 5: *«время разбрасывать камни, и время собирать камни»*. Григорий Нисский понимает под камнями прежде всего «слова богодухновенного Писания», которые надлежит собирать в лоно души, но их же прекрасно и метать против врагов. «Ибо, кто камень целомудрия кидает в невоздержанный помысел, собирающий в удовольствиях дрова в пищу огню, тот и помысел побеждает этим метанием, и оружие всегда имеет под рукой. Так и правда делается камнем для неправды и побивает ее» (In Eccl. VII — 716D-717A).

Камень, по св. Григорию, является достаточно устойчивым символом Евангелия. Он приводит многие места из Писания, где подобное понимание представляется ему вполне закономерным. В этом его убеждают и слова ап. Павла: *«и все пили одно и то же духовное питье: ибо пили из духовного последующего камня; камень же был Христос»* (1Кор 10, 4). (ср.: Cant. cant. V — 877BC; 889B).

Кедр

У отцов Церкви имеет двойную семантику — позитивную и негативную. Это подробно разъясняет Василий Великий. «Кедр иногда почитается в Писании, как дерево долговечное, не подверженное гниению, благовонное, пригодное служить покровом; а иногда порицается, как дерево бесплодное, с трудом сгибаемое и поэтому уподобляемое нечестивым: *“видехъ нечестиваго превозносящася, и высящася, яко кедръ Ливанскія”* (Пс 36, 35)» (Hom. in ps. 18 — 293B). Поэтому кедр Ливанский часто понимается отцами при толковании Писания как указание на нечестивцев (ибо «Ливан есть место идолослужения»), и они обречены на «сокрушение Господом». Но есть «и кедр Божие, покрытые ветвями винограда, который принесен из Египта» — они символизируют благочестивых (293D). Двойственную символику кедра показывает св. Василий и в другом месте. Все те же кедр Ливанские, о которых часто говорится в Писании, как растущие на высоких горах идолослужения, означают «тщеславие людей, надменно превозносящих себя без всяких на то оснований»

(как и кедры, стоящие на горах, т. е. вознесенные чужой высотой). С другой стороны, Господь приобщает к славословию и кедры, как по природе (как и вся тварь) не чуждые Богу. Именно поэтому ливанские кедры употребляются на сооружение Храма (Енар. in Isai. II 90 — 265B-268A; ср. также: IX 228 — 516D-517B).

Григорий Нисский в толковании Песни песней под древесиной кедрa понимает добродетели (Cant. cant. III — 837D).

Кипарис

Согласно Григорию Нисскому, кипарис — символ попечения «о видимом благообразии» и порядке, ибо он от природы обладает прекрасным ароматом, не подвержен гниению, пригоден для всякой художественной столярной работы и резных украшений (Cant. cant. IV — 840AB).

Кифара

Согласно Василию Великому, кифара символизирует согласованные гармоничные действия человека, т. е. упорядоченную в этическом смысле с точки зрения христиан жизнь (Hom. in ps. 32, 2 — 325C).

Колесо

У Василия Великого колесо — символ совершенного человека, ибо оно лишь малой своей частью касается земли (Hom. in ps. 18,3 — 292C).

Колодец

У Василия Великого колодец — символ благочестивого духовного человека. Ибо суть колодца состоит в том, что, когда снимут определенный пласт земляных покровов, открывается источник чистой воды. Так и в душах бывает нечто подобное колодцу — «когда по снятии худых покровов воссияет свет и откроется источник пригодной для питья воды в слове и в учении» (Hom. in ps. 7,8 — 249B).

Конь

Толкуя слова псалма 32, 17 «*Ненадежен конь для спасения, не избавит великою силою своею*», Василий Великий заявляет: «Конь исключается из употребления святых; и Израиль во дни благоденствия никогда, кажется, не пользовался конной силой в войнах, и никто из святых не признавал приличным иметь коней для собственного употребления». Однако египетские фараоны и другие нечестивые народы имели в своем распоряжении множество коней (Hom. in ps. 32,9 — 345BC).

Григорий Нисский, напротив, дает позитивное осмысление символики коня. Кони у него, как истребители египетских колесниц, понимаются в качестве ангельского воинства. Конь является и символом души (Cant. cant. II — 817C; 820A).

Корабль

Григорий Нисский использует традиционное для патристики пони-

мание корабля как символа христианской Церкви применительно к экзегетической проблематике. Устремившийся в море на всех парусах корабль — это «Церковь во всей своей полноте с нетерпеливым вниманием устремляющая взор свой на богатство истолкования». Однако кормчий (слово экзегета) возьмется за кормило не раньше, чем будет всем кораблем принесена общая молитва о том, «чтобы повеяла на нас сила Святого Духа, воздвигла волны мыслей и повела ими слово прямо к цели плаванья; чтобы, пустившись в море толкования, приобрести нам богатство ведения, когда по молитвам вашим Святой Дух сойдет на слово и наполнит паруса» (Cant. cant. XII — 1016B).

Кость

Григорий Нисский на Пс 6, 3 («исцели меня, Господи, ибо кости мои потрясены»): «Костями же называет целомудренные помыслы, поддерживающие собою душу» (In ps. 6 — 613A).

Крещение

Святоотеческая традиция едина в понимании символики таинства крещения как подражания Христу в его трехдневной смерти и Воскресении. Вода крещения означает смерть человека плотского для всей прежней жизни и чувственных устремлений в будущей (христианской) жизни. Трикратное погружение в воду означает уподобление трехдневному пребыванию Христа во гробе, а осенение Св. Духом означает новое рождение для христианской благочестивой жизни, воскресение для жизни духовной. Крещение, пишет Василий Великий, содержит в себе «образ смерти и жизни; изображением смерти служит вода, а залог жизни подается Духом... вода изображает собою смерть, принимая тело как бы во гроб, а Дух сообщает животворящую силу, обновляя души наши из греховной мертвенности в первоначальную жизнь... Посему великое таинство крещения совершается тремя погружениями и равночисленными им призываниями, чтобы и образ смерти запечатлелся в нас, и просветились души крещаемых чрез предание им Боговедения» (De Spiritu S. 15 — 129A-132B).

Крылья

Применительно к Богу и душе Григорий Нисский считает, что крылья означают силу, нетление, блаженство и другие возвышенные свойства (Cant. cant. XV — 1101A). Под «тенью Божиих крыл», слушающей нам защитой и покровом, Григорий понимает добродетели (In ps. inscr. II 14 — 585CD).

Купина неопалимая

Известный эпизод из жизни Моисея, когда из горящего, но не сгорающего куста (купины) терновника к нему обратился сам Бог (Исх 3, 2 и далее), Григорий Нисский истолковывает как символ Девы Марии: «Этим научаемся таинству, явленному в Деве, от которой в рождении воссиявший человеческой жизни свет Божества сохранил

воспламененную купину несгораемую, так что и по рождении не увял стебель ее девства» (De vita Moys. — 332D). Впоследствии это толкование, общезначимое в патристике, легло в основу иконографического сюжета «Богоматерь-Неопалимая купина».

Лабиринт

Григорий Нисский называет «иносказательно» лабиринтом (λαβύρινθος) «безысходное тление смерти», которым собственно и является нынешняя жизнь человеческая (Or. catech. magn. 35 — 88B).

Лилия (крин)

Григорий Нисский на Песн 2, 1 («Я нарцисс Саронский, лилия долин»): по мере наших успехов в добродетели в нас происходит «приращение красоты, ибо долина естества нашего прорастивает благоуханный и чистый цветок, имя которому лилия (κρίνον), естественная белизна которой указывает на сияние целомудрия» (Cant. cant. IV — 840C; ср.: 872A). В другом месте «чистота и благоухание лилии» осмысливается им как символ духа. И питающийся духом сам станет «чистой и благоуханной лилией, изменяясь соответственно пище» (V — 884B).

Лилия, повторяет он, от природы имеет двоякий дар — благоухание и красоту цвета; и тем и другим она бывает приятна и желанна собирающим, «будут ли они вдыхать ее аромат или услаждать очи изяществом красоты. Ибо обоняние знаменует Христово благоухание, а внешний вид указывает на чистоту и неоскверненность» (VII — 937B). Лилии, убежден также св. Григорий, «таинственно означают ясность и чистоту понимания, а благоухание ароматов — отвращение ко всякому греховному зловонию» (XV — 1093AB).

Лицо

Василий Великий, толкуя стих «Но лице Господне против делающих зло» (Пс 33, 17), считает, что под *лицом Господа* следует понимать Его грядущее «открытое и явное пришествие» на Страшный суд покарать грешников (Hom. in ps. 33, 11 — 377A).

Ложь

Григорий Нисский в толковании Песни песней считает ложь (κοίτη), как место любовного общения жениха и невесты, символом духовного общения души (Церкви)-невесты с Богом (Cant. cant. IV — 837A). «...совершенное приобщение ко благу именуется (в Песни песней. — В.Б.) ложем» (892A). Этот же смысл утверждается св. Григорием и в другом месте: «Засвидетельствовав красоту невесты, друзья Жениха... показывают ей красоту царского ложа, чтобы еще сильнее возбудить в невесте воделение божественного и пречистого сожительства с Царем» (897D).

Ложь, согласно св. Григорию, является также символом «упокоения спасаемых» (VI — 905A), а ложе, украшенное драгоценными камнями, золотом и серебром, — символ Церкви (VII — 913B); драгоценные же материалы в этом случае суть «священники и учителя,

и высокочтимое девство, внутри ложа блистающее чистотой добродетелей как лучами драгоценных камней» (913D).

Лоза виноградная

Этот символ тоже достаточно однозначен и устойчив в патристике с ранних отцов Церкви, ибо все они хорошо помнят слова Иисуса из Ин 15,1 «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь» (см., в частности, у Василия Великого — *Hom. in ps. 18,5 — 296A* и др.). Отсюда проистекают и некоторые близкие символическо-аллегорические интерпретации отцов. Так, Василий Великий, сославшись на указанные слова Христа, напоминает далее, что «Он не перестает везде уподоблять человеческие души виноградным лозам», очевидно, что под виноградом разумеет человеческие души» (*Hom. in Hex. V 6 — 108BC*).

Григорий Нисский называет добродетель «виноградной лозой, изливающей вино из словесных гроздьев в чашу премудрости» (*In ps. inscr. I 8 — 477B*).

Лонг Авраама

Григорий Нисский понимает под «лоном Авраамовым» (*κόλπον τοῦ Ἀβραάμ*) «безмерные оные блага», т. е. блага Царства Божия, обещанные благочестивым в раю (*De an. et res. — 84C*). К этому пониманию восходит византийско-славянская иконография изображения душ праведников в лоне Авраамовом в сценах «Страшного суда».

Лопата

Григорий Богослов на слова Мф 3, 12 «*лопата Его в руке Его*» понимает лопату (в данном случае имеется в виду лопата для провеивания зерна) как символ очищения (*От. 39*).

Лиса

Григорий Нисский считает, что в Песни песней «малой лисой» назван Сатана (*Cant. cant. V — 881A*).

Меч

«Меч есть Слово», — пишет Григорий Нисский, подтверждая известное евангельское изречение, и разъясняет, что под мечом имеется в виду целомудрие — «страшное оружие» для грешников (*Cant. cant. VI — 901A*).

У Василия Великого меч осмыслен как символ Христа, ибо он «отсекает страстную силу души и убивает похотливые движения» (*Hom. in ps. 44,5 — 400A*).

Миро

У Григория Нисского — символ добродетели, которая «удалена от всякого зловония грехов» (*Cant. cant. IV — 848C*).

Молния

Григорий Нисский на слова Пс 96, 4 «*Молнии Его освещают вселен-*

ную». Под молниями понимает «слова Божественной проповеди, озаряющие целую Вселенную» (In ps. inscr. II 9 — 532A).

Монисто

По Григорию Нисскому, монисто, состоящее из драгоценных камней, символ многих добродетелей, униженных заповедями как драгоценными камнями — украшение для шеи благочестивой невесты. Чем больше таких монист вокруг шеи, тем прекраснее общий образ благочестия (Cant. cant. III -817B).

Мрак

Важный символ в патристике, ибо Моисей во мраке общался с Богом и постиг, что Божество есть то, «что выше всякого ведения и постижения», т. е. мрак означает «неведомое и незримое», мрак — символ трансцендентности Бога (De vita Moys. — 377B-380A). Это особый, «светозарный мрак», в котором пребывал и евангелист Иоанн; Моисей же был «острозрителен в Божественном мраке» и получил соответствующие знания — «видел в нем Невидимого, описал нерукотворную скинию, достойно уразумел украшение священства» (In ps. inscr. I 5 — 457A). В словах псалма: «Облако и мрак окрест Его» (Пс 96,2), — Григорий видит указание на «неудобозримую естества Божия» (In ps. inscr. I 9 — 529D-532A).

Мрамор

«Под мрамором, — писал Григорий Нисский, — понимаем светлость жизни, непоколебимое и непреложное расположение к добру» (Cant. cant. XIV — 1077B).

Нетопырь

Согласно Василию Великому, нетопырь (νυκτερίς) — символ нечистой силы, демонов. Нетопырь, пишет св. Василий, это животное, которое любит ночь, живет во тьме в пустынных местах, не терпит солнечного света. Он из рода пернатых, но не имеет настоящих крыльев, а летает с помощью «плотной перепонки». Таковы и демоны: «они бесплотны, но не окрылены вождением божественного, а как бы оплотнели, прилепившись к плотским вождениям. Нетопырь — одновременно птица и четвероногое, но не может твердо стоять на ногах и не имеет устойчивого полета». Таковы по своей природе и демоны; они и не ангелы, и не люди. Ангельскую сущность в себе они погубили, но не приобрели и человеческой. Нетопыри имеют зубы, которых нет у птиц. И демоны мстительны в отличие от ангелов. Нетопыри сразу рожают живых детей, а не несут яйца как птицы. Так же и демоны — сразу с большой поспешностью творят лукавые дела (Enar. in Isai. II 97 — 277AB).

«Нищие духом»

Известное, но трудно понимаемое место у евангелиста Матфея: «Блаженны нищие духом» (5, 3). Имеет разнообразные толкования у отцов Церкви. Григорий Нисский предлагает понимать под «нище-

той духа» обнищание от всего порочного; «добровольное смиренномудрие» (De beat. — 1200AB; 1200D). Сам Бог дал нам образец такого смиренномудрия и обнищания (уничуждения). «Какое большее обнищание — Богу быть в образе раба? Какое большее смирение — Царю существ прийти в общение с нашим нищим естеством?» (1201B).

Ночь

По аналогии с мраком Григорий Нисский считает ночь символом высшей степени познания (Cant. cant. VI — 892C).

Овен

У Василия Великого овен (ὁ κριός) символ христианского священника, ибо «овен есть животное начальственное; он водит овец на питательные пажити, на водопой и загоняет обратно в загоны и ограды. Таковы же и некоторые предстоятели стада Христова; они приводят его к доброцветным и благоуханным кормам духовного учения, по дару Духа орошают живой водой, возвышают, воспитывают до плодоношения, указывают путь к месту упокоения, к пристанищу, безопасному от клеветующих» (Hom. in ps. 18, 2 — 284A).

Огонь

Григорий Нисский считал, что огонь в Писании является знаком Духа Святого (De vita Moys. — 357C).

Одеяние

Символика одежды разнообразна. В одних случаях она означает грех («одежда греха» у Григория Нисского), в других — может символизировать самого Иисуса. Не случайно прекрасные священнические одежды были сделаны самим Моисеем по образцу, показанному ему Богом, а кожаная одежда первых людей символизировала их грехопадение (Cant. cant. XI — 1005AD; Or. catech. magn. 8 — 33C). Платье добродетелей Невесты из Песни песней, «подобно божественному блаженству, уподобляется неприступному естеству чистотой и бесстрастием» (Cant. cant. IX — 961C).

Олень

Согласно Григорию Нисскому, олень может символизировать Господа, т. к. молодые олени истребляют ядовитых змей (Cant. cant. V — 861C).

Осел

У Василия Великого осел символ простого народа (Enar. in Isai. I 15 — 141C).

Остров

На слова Пс 96, 1: «да веселятся многочисленные острова». Григорий Нисский считает, что речь здесь идет о душах крепких в вере подвижниках: «Прекрасно пророк назвал островами души показавших

твердость и непреклонность в искушениях. Хотя со всех сторон окружает их море порока, однако не имеет оно над ними столь великой силы, чтобы своим напором произвести какое-либо волнение в их постоянной добродетели» (In ps. insc. II 9 — 529D).

Пастырь добрый

Традиционный с раннехристианских времен символ Христа. У Григория Нисского одна из образных интерпретаций его: «Где пасешь Ты, добрый Пастырь (ὁ ποιῆν ὁ καλός), поднявший на рамена целое стадо? Ибо естество человеческое есть та овца, которую принял ты на свои плечи» (Cant. cant. II — 801A).

Песнь

Василий Великий, толкуя стих «*Воспойте Господу песнь нову*» (Пс 32, 3), понимает под «песнью новой» иносказательное, духовное, а не буквальное понимание древнего Закона, т. е. текстов Св. Писания (Hom. in ps. 32, 3 — 328B).

Песок

У Григория Нисского песок символ всех благ материальной земной жизни, того, «чем со рвением наслаждаются при посредстве плоти» (In Eccl. I — 628D).

Пещера

Пещера, или расселина, в которую Бог ставит Моисея, собираясь пройти мимо него (Исх 33, 22), осмысливается Григорием Нисским, как аналог рая. Он указывает, что в других местах Писания она обозначается по-разному: сладость рая (Быт 3, 23), вечный кров (Лук 16, 9), обитель у Отца (Ин 14, 2), лоно патриарха (Лук 16, 22), страна живых (Пс 114, 8), вода покойная (Пс 22, 2), вышний Иерусалим (Гал 4, 26), царство небесное (Мф 7, 21) и т. п. (De vita Moys. — 408AB).

Плач

Размышляя над словами Иисуса: «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (Мф 5, 4), Григорий Нисский поясняет, что есть две печали и соответственно два плача. Один связан с болезнями и физической смертью, другой — «по Богу» и по благу, с которым мы были разлучены в результате грехопадения. Именно плачущие этим плачем и «блаженны». Этот «ублажающий плач (μακαρίζων τὸ πένθος), кажется, втайне учит душу обращать взор на истинное Благо и не погружаться в прелесть настоящей жизни» (De beat. 3 — 1228C).

Потоп

Василий Великий считает, что в псалме 18 Давид под потопом (κατακλυσμός) имеет в виду «благодать Крещения», которая омывает душу от грехов, очищает от «ветхого человека» и делает ее способной стать обителью Бога (Hom in ps. 18,8 — 304B).

Пояс

У Григория Нисского пояс путника — символ духовного целомудрия (De vita Moys. — 349В).

Пророк

«Пророки, — замечает Григорий Нисский, — суть оконца, вводящие свет» в нашу темную жизнь; лучи истинного света (Cant. cant. V — 864С).

Псалтериум

У отцов Церкви достаточно однозначно псалтериум (ψαλτήριον), как музыкальный инструмент, издающий звуки своей верхней частью, считается символом устремленности к небесным звукам, к горнему миру (см. у Григория Нисского: In ps. insc. II 3 — 493С). Василий Великий, толкуя Пс 32, 2, пишет: «Псалтериумом, может быть, называется ум, ищущий горнего, ибо инструмент этот по своему устройству имеет издающую звуки часть вверху». Поэтому тот, кто живет согласно десяти главным заповедям, «воспевает Богу на псалтериуме десятиструнном» (Hom. in ps. 32, 2 — 328А).

Пчела

У отцов Церкви пчела практически однозначно выступает символом мудрости (согласно Притч 6, 8), ибо она, будучи слабой физически, неумоимо летает с цветка на цветок, собирая нектар, строит хитроумные соты, производит в них из нектара сладкий мед и т. п. (см., в частности, у Григория Нисского: Cant. cant. IX — 960А).

Ров

Василий Великий осмысливает ров в качестве символа человека, в душу которого запали какие-то добрые помыслы, но он их сам испортил и изгнал недобрыми намерениями, помыслами, устремлениями, действиями. Так же и во рву попавшая туда дождевая вода застаивается и загнивает в отличие от всегда чистой воды колодца (см.) (Hom. in ps. 7, 8 — 249В).

Роза

У Григория Нисского роза (ῥόδον) — символ стыдливости (Cant. cant. V — 872А).

Рука

Григорий Нисский толкует руку в Писании как символ действенной силы, энергии Бога; как евангельскую благодать (Cant. cant. XI — 1013В); как «дейательные движения души» (1017А). «Рука Церкви» делается прекрасной, когда от нее, как при работе скульптора, отсекается все лишнее, «препятствующее красоте» (греховные помыслы и деяния); тогда она становится подлинно чистой и золотой (XIV — 1069В).

Селение

Василий Великий: «...тела человеческие всегда называются селениями» (Hom. in ps. 48, 7 — 448BC).

Сердце

У отцов Церкви термин *сердце* чаще всего служит для обозначения внутреннего мира человека — «внутреннего человека» (ὁ ἐνδον ἄνθρωπος). Григорий Нисский убежден, что тот, «кто смотрит в себя, видит в себе и вождеваемое, поэтому чистый сердцем блажен; ибо, смотря на собственную чистоту, усматривает в этом образе Прообраз» (De beat. 6 — 1272B). Душа, достигшая чистоты от всякой «плотской проказы», развивает св. Григорий эту мысль в другом месте, «видит сокровище благ; имя же этому сокровищу — сердце». Из этого сердца «подается сосцам божественное млеко, служащее питанием душе», — речь здесь идет о «сосцах» Невесты, упоминаемых в Песни песней. «Сосцами» же, считает Григорий, здесь обозначается сердце. Поэтому, заключает он свое толкование, под сердцем можно понимать «сокровенную и неизреченную силу Божества», а под сосцами — действия божественных сил, которыми Господь поддерживает каждого из нас в этой жизни (Cant. cant. I — 780BC).

Серебро

Григорий Нисский понимает под серебром «словесное обозначение, как говорит Писание: “Отборное серебро — язык праведного” (Притч 10, 20)» (Cant. cant. III — 820D).

Серна

Согласно Григорию Нисскому, «серна означает остроту зрения Надзирающего за всем», т. к. серна обладает очень острым зрением (Cant. cant. V — 861AB).

Сила

Григорий Нисский считает, что в Писании сила в единственном числе означает само Божество, а во множественном — ангельские чины (см.: Cant. cant. IV — 856B).

Сион

«Сион есть гора, возвышающаяся над иерусалимской крепостью», — пишет Григорий Нисский, поэтому под именем Сиона имеется в виду приверженность к возвышенной жизни (In Eccl. 7 — 717CD).

Скиния

Скинией называется необычайной красоты храм, сооруженный Моисеем по образцу, показанному ему самим Богом (Исх. 25, 9). Согласно Григорию Нисскому, скиния символизировала самого Христа: «...Моисей в образе (показанном ему на горе Богом. — В.Б.) был научен тайне скинии, объемлющей собою Вселенную. Скиния эта да будет Христос, Божия сила и Божия Премудрость; она нерукотворна по своей природе, но допускает устройство, когда появляется

необходимость явиться этой скинии в нас». Колонны и другие элементы скинии «суть премирные силы, созерцаемые в скинии, которые по Божественному изволению поддерживают собой Вселенную» (De vita Moys. — 381AB; 384AB). Василий Великий, толкуя надписание к псалму восемнадцатому — «исхода скинии», символически понимает под скинией наше тело, а «исход из скинии есть отшествие из сей жизни» (Hom. in ps. 18, 1 — 281B).

Скорбь

«Скорбь есть цвет ожидаемых плодов. Ради плодов примем и цвет», — Григорий Нисский (De beat. 8 — 1301A).

Смирна

Ароматная древесная смола, использовавшаяся в древности для воскурений. У Григорий Нисского смирна — устойчивый символ смерти (Cant. cant. XII — 1020B); символ умерщвления телесности ради жизни духовной (XIV — 1065D). Василий Великий называет смирну символом погребения со ссылкой на Ин 19, 32, где говорится, что Иосиф Аримафейский употребил при погребении Христа смирну и алоэ (Hom. in ps. 44, 9 — 405C).

Стрела

В толковании одного из псалмов Григорий Нисский понимает под стрелой «живое Слово Господне» (In ps. inscr. II 11 — 545D); в другом месте уподобляет душу стреле, летящей к цели (Cant. cant. IV — 852D).

Тело

Григорий Нисский, толкуя стихи Пс 4, 1-6, посвященные поэтическому описанию красоты тела и отдельных его членов Невесты, понимает под телом в целом Церковь, а под каждым из ее прекрасных членов — те или иные составляющие Церкви или функции, выполняемые ею. В Песни они усилены еще особой метафорикой, на которую Григорий также обращает пристальное внимание, иногда, когда он считает это посильным, толкуя сразу два урона символического выражения. Так, *очи* девы символизируют прозорливых пророков, а в наше время — епископов, надзирающих за порядком в Церкви (Cant. cant. VII — 917D). И называются они в Песни голубями, ибо отличительным свойством голубей является чистота и невинность; голубь является и символом Св. Духа (920C). *Волосы*, согласно ап. Павлу (1Кор 11,15), «честь» для женщины и даны ей в качестве одеяния; они символизируют стыдливость и целомудрие. Кроме того, как лишенные какой-либо чувствительности, они служат образом аскезы (921C). *Зубы* знаменуют наставников в науках, которые как бы размягчают твердую духовную пищу, делают ее доступной для питания души — уразумения. Сама же метафорическая похвала зубам в Песни представляется св. Григорию трудной для понимания. Тем не менее он предпринимает герменевтический акт и здесь. «...Зубы твои — как стадо выстриженных овец, выходящих из

купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними». Зубами для Церкви служат ее учителя, толкователи священных текстов, «которые размягчают и пережевывают для нас необработанные злаки божественных слов». Поэтому Господь, само Слово требует от них, чтобы они «прежде всего были острижены, т. е. обнажены от всякой тяжести вещества; затем омыты в купели совести от всякой скверны плоти и духа; сверх же этого, чтобы они всегда восходили в совершенстве и никогда не были бы увлечены назад в бездну; а напоследок — чтобы во всяком виде добродетели они разрешались двоеплодием благих порождений и ни в каком виде добрых начинаний не были бесплодными». Двоеплодие означает также, что эти учителя (зубы) должны порождать в наших душах бесстрастие, а в обыденной жизни учить благоприличию (928A).

«...Как лента алая губы твои, и уста твои любезны». Здесь все имеет, согласно Григорию, свою символику. Лента означает единство Церкви, ее единомыслие, а алый цвет означает «ту кровь, которою мы избавлены, и должны всегда иметь в устах исповедание Искупившего нас своею кровью. Ибо тем и другим приводится в полноту благолепие во устах Церкви: и когда вера окрашивает исповедание, и когда любовь объемлется верой» (929AB). В подобном духе истолковываются Григорием и другие образно восхваляемые в Песни члены тела Невесты, образующие в целом ее прекрасный облик. *Голова* — это сам Христос, глава Церкви; *шея* — его опора, ангельские чины, поэтому речь и идет о щитах и т. п. (подробнее я останавливаюсь на этом фрагменте текста Григориевой экзегезы ниже).

Тяжесть

На слова Пс 47, 4: «*Во̑ тяжестехъ (ἐν ταῖς βάρεσιν) его̑ знае̑мъ естъ Богъ*». Григорий Нисский дает несколько усложненное толкование этого места Септуагинты, проливающее, однако, определенный свет на понимание символики архитектурных кулис (геометрически строго выстроенных в «кубистическом» духе) в классической византийской и древнерусской иконописи. «Тяжестями же пророк называет объем зданий, построенных в виде четвероугольников, которые символизируют прочные и высокие столпоздания добродетелей, усматриваемые в душах святых, так как только в придерживающихся такого образа жизни познается Бог» (In ps. inscr. II 12 — 556BC).

Уничжение

Григорий Нисский дает одно из редких толкований этого понятия. Уничжение (ἐξουδένωσις) понимается им как «небытие в добре», отпадение от добра, от Сущего (In ps. inscr. I 8 — 480B).

Чрево

Григорий Нисский считает, что под чревом (ἡ κοιλία) в Писании имеется в виду «мысленная сила души» (Cant. cant. XIV — 1073D); сердце (1076A).

Цвета одежд священника

Разбирая подробно символику облачения священника, Григорий Нисский останавливается и на значении некоторых цветов священнических одежд. В них «синева сочетается с багрянностью и красный цвет примешан к виссону; и все это пронизано золотыми нитями так, что из этого разнообразия красок одна некая общая красота блистает на ткани». И означает это многоцветье следующее: верхнее облачение — эти многообразные украшения сердца суть многие добродетели. «Синева сочетается с багрянностью, потому что с чистотою жизни сопрягается царство. Червленица переплетается с виссоном, потому что светлая и чистая жизнь обычно как-то соединяется с румянцем стыдливости; просвечивающее между этими цветами золото загадочно-дает уразуметь сокровище, обретаемое в такой жизни» (De vit. Moys. — 389D).

Цветок

У Григория Нисского — это символ надежды (на грядущий плод) (Cant. cant. III — 829A); цветы вообще — символы добродетелей (V — 872A).

Шафран

Этот цветок понимается Григорием Нисским как символ христианского вероучения в его сущностных основах, ибо он имеет некую триединую структуру. Развивается он в тройной чашечке (бутоне), из которой раскрываются непременно три одинаковых «благоуханных и имеющих целебную силу цветка, которые величиной, красотой, благоуханием и целебной силой равны один другому, и все три показывают одно во всем... Вместе с ними появляются и другие три цветка», подобные тем, но не имеющие целебной силы и вводящие в заблуждение тех, кто не очень хорошо знает этот цветок. Это символ лжеучения в христианстве (Cant. cant. IX — 972BC).

Эдем

Григорий Нисский переводит это слово как наслаждение и понимает в качестве символа духовных наслаждений первых людей, для которых они и были сотворены Богом (De hom. orif. 19 — 196D).

Яблоко (яблоня)

В патристике имеет многозначную символику. Григорий Нисский, в частности, понимает его как символ вочеловеченного Христа. Ибо цвет этого плода подобен плоти и крови — белая плоть яблока и красноватая кожа (Cant. cant. IV — 849B). В другом месте. Жених (=Христос) в Песни песней называется «яблоней, которая красуется доброцветностью плодов посреди бесплодного леса» (VI — 889A).

В заключение я хотел бы несколько подробнее остановиться на уже упоминавшемся (см.: *тело*) толковании Григорием Нисским тела Невесты из Песни песней со всеми ее прекрасными членами как образа Церкви. В частности, — на толковании стиха «шея твоя — как столн

Давидов, сооруженный для оружий, тысяча щитов висит на нем — все щиты сильных» (Песн 4, 4). Подробно описав физиологическое строение шеи — ее позвоночник, горло, предназначенное для питания тела, для дыхания и для произнесения слов, св. Григорий переходит к осмыслению символики этого образа Песни (см.: Cant. cant. VII — 933A-D). Шеей, прежде всего, называется тот, кто носит на себе главу, а под главой имеется в виду Христос. Помимо этого он должен быть способным принять в себя Дух Святой и служить своим благозвучным голосом Слову, воспламеняя сердца слушающих, ибо для того и дан нам голос. Шея эта должна также выполнять и функция питания тела, т. е. Церкви, путем распространения и объяснения христианского учения. Ей вменяется также в обязанность собрать отдельные позвонки, то есть людей благочестивых, в некий единый орган. Такой шеей в Церкви был, прежде всего, апостол Павел, а также все подобные ему. «Соделавшись сосудом, избранным для Владыки, носил он имя Господа; так органично была соединена с ним Глава всяческих, что, если произносил он что-либо, то не он собственно был говорящим, но все сие произносила Глава, как он сам указал коринфянам на глаголющего и вещающего в нем Христа (2Кор 13, 3). Столь dobroгласным и благозвучным было его орудие дыхания, Духом Святым возглашающее слово истины! Так всегда улаждалась гортань его божественными словами, из себя питая все тело животворными теми учениями!» Мудро соединены в этой шее и позвонки, придавая ей гибкость и стройность, возможность наклоняться при выполнении неважных дел и опять гордо выпрямляться, устремляясь умом к горным высотам. Поэтому столп такой шеи действительно мог воздвигнуть только Давид, под которым надо разумеать «Царя, Отца царева, который изначально предназначил человека к тому, чтобы быть столпом, а не развалиной, и снова воссоздал его благодатью, обезопасив многими щитами так, что не доступен он больше вражескому нападению». Ибо повешенные щиты видны парящими в воздухе, а не лежащими на земле; при щитах же и стрелы сильных приводят в трепет врагов и не позволяют им напасть на могучий столпшею. Множество щитов и стрелы сильных означают, конечно, ангельскую стражу, охраняющую этот столп Давидов, и т. д. и т. п.

Данный текст, как и множество ему подобных, щедро разбросанных по безбрежному морю классической патристики, при всей своей внешней и формальной семантической произвольности остается тем не менее в смысловом поле христианской культуры, и даже уже — в поле греческой ортодоксальной патристики александрийско-каппадокийской ориентации. При этом он принципиально открыт как для конкретного понимания, так и для возможных дальнейших импровизаций на его тему, или в его абрисе, в том же семантическом поле. Он позволяет, например, перевести его на уровень возникшей уже в более поздний период византийской архитектуры и продолжить развитие символической образности применительно к православному центрическому храму, увенчанному одной главой на барабане. Вся символика шеи-столпа Давидова свободно и без каких-либо натяжек ложится на понимание барабана-шеи такого храма, как материального и мистического символа

Церкви. Далее, она может быть приложена и к осмыслению росписей купольной части такого храма, раскрывая ее дополнительные художественно-семантические смыслы. Возможно ее приложение и к осмыслению определенных моментов церковного богослужения, литургической поэзии и т. п. До сих пор не до конца понята в широком культурологическом контексте христианства, а точнее не обретшая еще в культуре правильного угла зрения на нее свободная экзегетика отцов Церкви таит в себе большие возможности для проникновения в глубинные ходы святоотеческой духовности, и эстетического сознания в частности.

Приведенная в этой главе краткая выборка из почти необозримого смыслового поля экзегетической символики отцов Церкви IV в. представляет, как видим, обширное поле для плодотворной деятельности современного герменевта и заставляет, в частности, еще раз задуматься о сути этого феномена духовной культуры.

Очевидно, что в своих бесконечных толкованиях тех или иных фрагментов, элементов и микроэлементов библейских текстов отцы не ищут истины в классическом узкофилософском (скажем, аристотелевском или новоевропейском) смысле слова, хотя вся экзегетика вроде бы — порождение гносеологических интенций. Истина в ее высшем смысле христианам дана. Христос есть Истина, и выше этой истины, или истиннее ее, ничего нет и быть не может. Истина дана и пребывает на самом высоком, в понимании отцов, уровне духовного бытия — в феномене веры (и религии в сфере эмпирического делания, социальной жизни верующего человека). Истина в сущности своей трансцендентна, постигается исключительно в мистико-онтологическом акте единения с Ней в результате труднейшей подвижнической благочестивой жизни редкими субъектами веры. Поэтому искать Ее на каких-либо иных путях, в частности вербальных, — малопродуктивное дело. Наиболее мудрые отцы, к которым, без сомнения, относятся практически все анализируемые здесь представители патристики, особенно александрийцы и великие каппадокийцы, хорошо знают это и собственно и не пытаются искать высшей Истины. Что же тогда представляет собой вся их экзегетическая деятельность? Ведь ближайшие предшественники наших отцов в нехристианской духовной ойкумене крупнейшие экзегеты и герменевты Филон Александрийский и Плотин направляли все свои усилия именно на поиск высшей и главной истины, как и всего поля восходящих к ней (или исходящих из нее) истин. Отцы же теоретически и практически ограничивают свои поиски лишь подходами к высшей Истине, уровнем человеческой мудрости, главная цель которой, как мы видели, обрести правильную веру, выйти на правильный путь внерационального бытия, которое фактически само завершается высшим знанием-бытием, перерастает в новое качество бытия — *бытие-в-блаженстве-абсолютном-знании*.

Тексты Писания, как священные, т. е. априорно содержащие всю полноту знания, служат для них поэтому не столько критерием истинности в традиционном философском понимании, сколько неким абсолютным вместилищем всех возможных вербализуемых смыслов бытия. Поэтому они позволяют черпать из себя, как из бездонной потенциаль-

ной сокровищницы, любые смысловые конструкции, в том числе и прежде всего для отцов, подтверждающие и укрепляющие ортодоксальную концепцию (скажем, никейско-халкидонскую традицию, как оптимальную для того уровня духовного опыта христианства). Однако и их противники, ересearхи всевозможных оттенков черпали из этой же сокровищницы свои вербальные построения с не меньшим энтузиазмом и с не меньшей верой в их истинность.

Что же сказать? Вроде бы и те и другие правы. Ибо используют один и тот же священный источник, содержащий в потенциале все множество вербальных истин. История и соборный опыт христианства признали «истинной» глобальную линию святоотеческой традиции, отвергнув варианты ересearхов. Однако это отнюдь не означает, что все конкретные символично-аллегорические толкования отцов были признаны соборным сознанием Церкви за истинные и, напротив, все толкования Писания ересearхами — за ложные. На формально-логическом или догматическом уровнях все было значительно сложнее, но не это для нас сейчас важно.

Главным, как мне представляется, в экзегетических практиках отцов, в их бесконечных размышлениях и говорении вокруг, на основе, по поводу, на тему и т. п. Св. Писания, в их бесконечных символично-аллегорических импровизациях и ассоциативных ходах является не их буквальная узкодогматическая или конфессиональная значимость (хотя и она в ряде случаев важна и вошла в христианское Предание), а чисто эстетическая вербальная практика, которая роскошными цветами распустилась в IV «золотом» веке патристики.

Созданное ими полисемантическое символично-аллегорическое смысловое поле, не поддающееся само по себе однозначному узкологическому пониманию, но воздействующее в целом на психику субъекта, погрузившегося в него, и воздействующее в направлении вовлечения его в контекст христианской ортодоксальной духовности, ортодоксального бытия-сознания на уровне позитивных эмоций, настроений, переживаний, состояний (радости, духовного веселия, блаженства, смысловой игры и т. п.), и есть главный результат их высокодуховной экзегетической деятельности. Естественно, что сами отцы не осознавали этого глубинного смысла своей практики, но внесознательно и остро ощущали ее необходимость, что и позволило им (как собственно и многим другим экзегетам древности и Средневековья) эффективно использовать иррациональный в своей основе эстетический опыт в деле укрепления и углубления духовной культуры, главными созидателями и охранителями которой история поставила их.

Примечание

¹ В русском переводе (синодальном) этот стих звучит так: «Глас грома Твоего в круге небесном», т. е. уже не дает оснований для толкования колеса, предложенного Василием.

Искусство в духовном свете

Утверждение христианства в качестве государственной религии Римской империи в IV в. и его активное распространение в средиземноморской ойкумене привели к существенной переориентации всех сфер позднеантичной духовной культуры в русло новой мировоззренческой системы. Самым непосредственным образом были захвачены этим процессом и все виды художественной деятельности. Фактически подспудно началось формирование новой теории искусства, предпосылки которой сложились уже в раннехристианский период¹. Отцы Церкви внесли в этот процесс свою весомую лепту.

Общие принципы и положения

Святоотеческая мысль IV в. активно опиралась на богатое наследие своих предшественников — апологетов II-III вв. В отношении к искусствам у них также прослеживается четкая линия преемственности. Отцы «золотого века» подводят итог всему тому, что было сказано и написано их предшественниками, и на этом фундаменте начинают строить новые представления и концепции, которым была суждена долгая жизнь.

Наиболее последовательным продолжателем линии апологетов на бескомпромиссную критику всей языческой античной культуры был св. Афанасий Александрийский. В своем обстоятельном «Слове против язычников» он, фактически повторяя основные доводы, аргументы, риторические ходы апологетов, дает развернутую критику основных сфер языческой культуры, и прежде всего языческим искусствам, как непосредственно связанным с утверждением, распространением и поддержанием культа древних богов — идолов в терминологии христиан.

Душа древнего человека, приходит к выводу св. Афанасий, изучая историю предшествовавших ему веков, давно забыла о своем Творце Боге и увлеклась множеством телесных чувственных наслаждений, которые ей предоставляет видимый мир или скорее — деятельность самих же людей. Ибо она уже давно по вселившейся в нее непонятно каким образом любви ко злу, непристойностям, чувственным развлечениям направлена во многом на создание предметов и объектов этих развлечений. Увлечшись чувственными удовольствиями, забыв об истинном

Боге, душа обоготворила сами чувственные объекты своих наслаждений, сотворив из них кумиров. Так возникло идолопоклонство.

Как человек, погрузившийся глубоко в воду и смотрящий вниз, видит только крошечную тьму и полагает, что кроме этого ничего не существует, так и душа, погрязшая в телесном, забывает о божественном и духовном. Подобным образом «и в древности обезумевшие люди, погрузившись в плотские вожделения и фантазии, предав забвению понятие Бога и мысль о Нем, при слабом своем рассудке, а лучше сказать — при полном отсутствии разума, вообразили себе богами видимые вещи, прославляя тварь выше Творца и обоживая сами произведения, а не их Причину и Создателя Владыку Бога» (Contr. gent. 8).

Погружаясь глубже во тьму неведения, древние начали обоживать небо, солнце, луну, звезды и остальные небесные светила. Наиболее же глубоко павшие из них, совершенно унизив представление о божественном, стали включать в число богов людей (царей, героев), как умерших, так и еще живых, их изображения, а также разнообразных животных, растения, деревья, камни и плоды собственного изобретения — всевозможные гибриды.

Некоторые люди вроде бы из добрых побуждений — из любви к умершим родственникам, в частности, изображали их на картинах и приносили им дары. Жившие же после них, вдохновляясь уже самим искусством этих изображений, стали поклоняться им как богам, поступая, полагает св. Афанасий, совершенно неестественным образом (10). Так и возникли языческие идолы, или многочисленные античные изображения богов, которых древние, по мнению отцов Церкви, принимали обычно за самих богов.

Далее в духе апологетов, а иногда и почти дословно повторяя их аргументацию, Афанасий Великий стремится показать, что эти изображения — не боги, а всего навсего произведения человеческого искусства и как таковые, естественно, не достойны ни сакрализации, ни поклонения. Не странно ли, удивляется Афанасий, что люди попирают ногами то же самое вещество, из которого художник делает богов. Когда же художник «согласно своей науке (здесь Афанасий употребляет термин ἐπιστήμη), достигнет соразмерности и напечатлеет на веществе образ мужчины или женщины, тогда в знак благодарности ваятелю они покупают эти изображения у него за деньги и поклоняются им как богам» (13).

Если уже и следует чему удивляться в этих изображениях, резюмирует Афанасий, так это искусству создавших их мастеров; и хвалить, и почитать надлежит скорее их самих, чем творения их рук, «ибо не веществом украшено и обоготворено искусство, но искусством вещество». Художник существовал до этих богов; они — результат его замысла и плод обитающих в нем наук и искусства. Язычники же, отринув разумные основания, почитают не сами науки, искусства и владеющего ими художника, а неодушевленный плод его деятельности (13).

В пылу полемики и все еще острой борьбы с живой античной культурой, сознательно (часто) или неосознанно упрощая и огрубляя представления древних, отцы Церкви нередко делают выводы и заключения, которые в исторической перспективе могли бы быть обращены и против самого христианства, что и случилось впоследствии. И не только

противниками христианства, но и инакомыслящими в самом христианстве. В частности, св. Афанасий, как и некоторые другие высокочтимые отцы, подготовил прочный теоретический фундамент для византийских иконоборцев, в чем мы еще будем иметь возможность убедиться.

Александрийский епископ, как и апологеты, склонен считать, что в дело развития идолопоклонства существенный вклад внесли древние поэты и особенно Гомер. Именно они, по мнению Афанасия Великого, представили в виде богов обычных людей, которые в свое время отличились изобретением каких-либо искусств (в широком античном понимании — как наук или ремесел). Возможно, предполагает он, что Зевса обожествили за изобретение искусства ваяния, Посейдона — за мореплавание, Аполлона — за музыку и т. п.

Однако изобретение искусств и наук следует приписывать не этим конкретным людям, а «человеческой природе вообще, пристально вглядываясь в которую люди изобретают искусства. Ибо искусство, по словам многих, есть подражание этой [природе]». Поэтому, если некоторые люди были более осведомлены в искусствах, которыми они с усердием занимались, то за это их следует тем более почитать за людей, а не за богов. Ибо не сами они создали эти искусства, но лишь наиболее искусно подражали в них постигнутой внутри себя «природе». Именно как люди они обладали способностью приобретать знания в отведенных им пределах. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, «вникнув в свою природу и приобретя о ней некоторые знания, они изобрели искусства» (18).

Афанасий, таким образом, убежден, что в самую человеческую природу изначально был заложен дар ко всем потенциально возможным наукам, ремеслам, искусствам; законы всех этих в широком смысле слова искусств. И наиболее проницательные из людей, всматриваясь в свой внутренний мир, в свою «природу», путем подражания ей (т. е. тем или иным заложенным в ней принципам искусств) изобрели все искусства. Отсюда глобальный принцип *подражания, мимесиса*, как один из главных принципов античной теории искусства, приобретает здесь (говоря современным языком, в историко-культурологическом аспекте патристики) некое более углубленное значение, чем в античности.

Если же за изобретение искусств люди достойны именоваться богами, то следовало бы причислить к лику богов изобретателей всех искусств, а не только тех, кого греки и римляне чтут за таковых. Поэтому или всех изобретателей искусств следует именовать богами, или — никого, считает Афанасий. Следуя апологетам, он повторяет, что древние фактически увековечили в своих многочисленных богах (и их изображениях) все свои пороки и вожделения. Или, как сказал бы в нашем столетии какой-нибудь фрейдист, древние сублимировали и олицетворяли в своих богах свои загнанные уже тогда в подсознание либидозные желания и комплексы. «Осквернив наперед душу скотским сластолюбием, ... люди ниспали до подобных изображений божества» (19). Более же мудрые из язычников полагают, что античные изображения богов созданы для призывания божественных сил и ангелов; чтобы они, являясь в этих изображениях, сообщали людям некое знание о Боге. Они уподобляют эти изображения своеобразным «письменам», читая кото-

рые люди получают определенное знание о Боге благодаря обитающим в изображениях ангелам. Св. Афанасий склонен считать подобные идеи не богословием, но баснословием.

Однако александрийский отец не просто порицает сакрализацию античных изображений, но и пытается в форме риторических вопросов отыскать причины этого странного, в его понимании, явления. Если причина поклонения изображениям в веществе, из которого они изготовлены, то не лучше ли поклоняться самому веществу — камню, древесине, золоту и т. п.? Если причина в «наложенном на вещество образе (μορφή)», то какая необходимость тогда в веществе? Почему бы Богу не являться в самих одушевленных животных, а не в их изображениях? Язычники же многих животных считают мерзостью (Афанасий имеет в виду, видимо, некоторых египетских богов, культы которых в позднеантичный период распространились по всей Римской империи), а изваяв их в камне, золоте или другом материале, почитают за богов. Логичнее было бы, полагает Александрийский епископ, им почитать все-таки самих животных, а не их изображения. Здесь у него проскальзывает еще чисто платоновское понимание изобразительного искусства, как «подражания подражанию»; согласно ему оригинал более ценен (и ближе к правде), чем его изображение.

Может быть, однако, в идолах не вещество и не образ призывают божественные силы (многие отцы, кстати, не сомневались, что в языческих «идолах», или в античных изображениях богов, обитают какие-то духовные силы, которые и творят некоторые чудеса — исцеления, предсказания и т. п. мелкие деяния), а «основанное на науке искусство (ἡ μετ' ἐπιστήμης τέχνη), которое само есть подражание природе. Но если при помощи знания (διὰ τὴν ἐπιστήμην) Божество нисходит на изваяния, то опять, какая необходимость в веществе, когда знание — в человеке? Ибо если при помощи одного искусства в изваяниях является Бог, и потому изваяния почитаются за богов, то надлежало бы поклоняться людям, как родоначальникам искусства и их чествовать, поскольку они разумны и в себе самих имеют знания» (20).

Св. Афанасий упрекает язычников в отсутствии в их культе изображений элементарной логики. Этот упрек, а он, кстати, характерен в аргументации отцов по этому вопросу, конечно, несколько странно слышать из уст теоретика и практика христианского богослужения, которое во многих своих сущностных основаниях принципиально алогично. Однако отцы уже настолько (особенно, когда речь заходит о полемике с язычниками или еретиками) вжились в систему алогичного мышления, что свободно переходят от одного принципа рассуждения к другому (от логики к алогизму и обратно) в одном и том же тексте или при обсуждении одного и того же вопроса, что это не следует воспринимать у них как уязвимость их позиции или неумение пользоваться диалектическими принципами построения речи.

Приведенные здесь рассуждения св. Афанасия относительно языческих изображений, точнее — относительно сакрализации этих изображений, фактически составили основательный фундамент для иконоборческих тенденций и в самом христианстве. Изложенные Афанасием претензии к язычникам иконоборцы внутри христианства с немень-

шей энергий и иронией направляли против создателей и почитателей христианских антропоморфных изображений, которые начали активно распространяться в IV в. по всей христианской ойкумене.

Афанасий между тем продолжает свою уничижительную полемику с язычниками. Если вы, вопрошает он, полагаете, что с помощью изображений призываете лишь божественные силы, а не самого Бога, т. е. косвенно признаете их слабость, то зачем же, забывая об этом, присваиваете имя Бога этим изваяниям. Именуете их не произведениями искусства, а самими богами и поклоняетесь им. Если вы уверяете, что это лишь «письмена» для постижения Бога, то как же вы знаки предпочитаете означаемому? Ведь если кто напишет имя царя и предпочтет написанное самому царю, тот будет наказан смертью. Как же вы не боитесь наказания за ваше святотатство? Письмена создаются искусством пишущего. Поэтому, если у вас сохраняется хотя бы доля здравого рассудка, вы не можете предпочесть изваяния изваявшему и должны, согласно вашей логике, обоготворить художника в еще большей мере, чем произведения рук его (21). Но это даже язычникам представляется невозможным. Поэтому тем более все их аргументы в защиту сакральных изображений богов, полагает св. Афанасий, не выдерживают никакой критики. Увы, близкое к этому будут заявлять через несколько столетий и византийские иконоборцы относительно христианских икон и на какое-то время одержат верх над иконопочитателями. Однако высшая «нелогичная логика» Культуры опровергнет все их «логичные» доводы и аргументы, восстановив иконопочитание и практику писания икон и декорирования стен храмов изоморфными картинами.

Иконоборческие интенции заметны у Афанасия Александрийского и в следующем риторическом совете язычникам. Было бы пристойнее, если бы «художник создал богов, не придавая им никакого образа», т. е. лишенных всех видимых органов чувств, доставляющих удовольствие (15). Интересный намек на какие-то обобщенно-абстрактные изображения, которых, естественно, не встречалось в истории изобразительного искусства практически до XX в. Афанасию же эта идея пришла, видимо, на основе общего символично-аллегорического мышления, характерного для представителей александрийской и каппадокийской богословских школ.

Проблема языческого идолопоклонства, т. е. почитания языческих богов и поклонение их биоморфным изображениям, оставалась актуальной для христианских мыслителей и проповедников и в IV в. Они, так же как и их предшественники — апологеты, вынуждены были посвящать много пламенных речей борьбе с этим широко распространенным явлением их времени. Именно идолопоклонство продолжает выступать одним из главных факторов достаточно энергичного неприятия и отцами IV в. многих античных искусств и пластов античной культуры. И действительно, как могли христиане принять античные изобразительные искусства, если их неистово насаждает гонитель христиан Юлиан-отступник, если он «наслаждается», — писал Григорий Богослов, — не только самими делами, которыми укрепляет свою славу, но и их изображениями — картинами битв, охоты и т. п. При этом на них часто изображаются и «демоны», чтобы поклоняющиеся императору поклонялись и им одновременно (Ог. IV 80).

Античную мифологию ранневизантийские отцы, как и апологеты, не принимали, прежде всего, за ее «безнравственность»; эротические похождения античных богов неприемлемы для ригористической моральной установки строителей новой культуры ни в прямом, ни в иносказательном смысле. Св. Григорий Назианзин осуждает «великого комико-трагического певца богов» Гомера за его безнравственные басни. Их, считает он, нельзя «ввести в пределы благоприличия» никакими хитрыми толкованиями и умозрениями (которые активно предпринимались в позднеантичный период защитниками эллинской культуры, в частности неоплатониками) (Ог. IV 116-117). Он никак не может согласиться с тем, что в «неприличной форме» могут быть сокрыты какие-то достойные вещи.

И у нас есть «слова прикровенные», т. е. символы для обозначения духовных предметов. Однако они и внешней своей формой не оскорбляют нравственного чувства, и их внутренний смысл достоин удивления и ясно указывает на со-крываемые глубины. Св. Григорий стоит здесь на позициях катафатической символики. Зная, однако, и тенденции апофатического символизма у других отцов, в частности у своего друга Григория Нисского, он делает оговорку, что это его точка зрения. «И подлинно, *как мне кажется*, необходимо, чтобы и внешние знаки Божественного, и высказывания о Нем не были неприличными и недостойными означаемого... напротив, они должны быть или в высшей степени прекрасны, или по крайней мере не гнусны, чтобы могли и доставлять удовольствие мудрым, и не причинять вреда народу». У вас же, упрекает он язычников, и то, что нужно уразуметь умом, невероятно, и то, что предлагается взорам, пагубно. Что же это за мудрость — «вести в город по грязи или к пристани — по рифам и подводным скалам?» (Ог IV 118).

Ригоризм нравственной позиции ранних отцов Церкви и увязывание ими практически всех античных искусств с идолопоклонством или языческими культами определяли, как мы видели и при анализе эстетики апологетов, их отношение ко многим видам искусства как античного, так и нового, укореняющегося в среде христиан, которые в социально-бытовом и культурном отношениях в ранневизантийский период еще во многом оставались полноценными представителями позднеантичной культуры.

Так, Григорий Богослов в духе нарождающегося христианского аскетизма, всеобъемлющей умеренности и нестяжательности, неодобрительно отзываясь о древнем обычае украшать дорогие картины золотом и драгоценными камнями. Обосновывает же свою критику он чисто эстетическими критериями. Прекрасной картине эти драгоценные прибавления, будучи ниже ее по красоте, ничего не прибавят, а в плохой картине только подчеркнут ее несовершенство (Ог.VIII 3). Этот древний и достаточно примитивный в эстетическом (да и в сакральном) плане обычай, на что совершенно справедливо указывает св. Григорий, тем не менее, как известно, оказался достаточно устойчивым в культуре и уже в Средние века захватил и христианство. Забыв мудрую мысль Григория Богослова, христиане начали приносить в дар наиболее почитаемым иконам драгоценности и деньги и украшать иконы тем же золотом

(позже появились и золотые и серебряные оклады с драгоценными камнями, почти полностью закрывшие живопись иконы) и драгоценными камнями. В общем, полностью перенесли на иконы всю ту «эстетику», которой язычники сопровождали свои культы поклонения «идолам». И обычай этот был настолько сильным и всеобъемлющим, что с ним ничего не могли поделать даже наиболее мудрые отцы Церкви. Большинство же менее образованных и не столь одухотворенных пастырей сами с удовольствием поддерживали (и до сих пор поддерживают) его.

В надгробном слове своей сестре Горгонии Григорий Назианзин находит уместным высказаться против широко процветавших в поздней античности и в его время прикладных и косметического искусств. С присущим ему талантом выдающегося оратора он говорит о том, что Горгонию при жизни «украшали не золото, искусно отделанное рукою мастера до преизбытка красоты, не златовидные сверкающие и сияющие волосы, не вьющиеся кольцами кудри, не бесчестные ухищрения тех, кто из почтенной головы делает род шатра, не многоценность пышной и прозрачной одежды, не блеск и приятность драгоценных камней, которые окрашивают своим светом воздух и озаряют лица, не ухищрения и изыски живописцев, не покупная красота, не рука земного художника, которая действует вопреки Творцу и покрывает Божие создание обманчивыми красотою, позорящими его, — вместо образа Божия выставляют напоказ похотливым взглядам кумир блудницы...» Горгонию же, напротив, украшали добрый нрав и внутренняя сокровенная красота, румянец стыдливости и бледность от воздержанной жизни (Ог. VIII 10).

Борьбе с нарядами, украшениями, косметикой у женщин Григорий посвятил специальное сочинение — обращение к женщинам, которые любят наряды. В духе ранних апологетов он призывает их не строить на головах башен из накладных волос, не выставлять напоказ нежной шеи, не покрывать «Божия лика гнусными красками», не носить личины, вместо лица (Ром. мор. 29). Если природа одарила вас красотой, обращается он к женщинам, не закрывайте ее притираниями, но храните чистой для своих супругов, а если не получили вы в дар красоты, то «избегайте второго безобразия» — не налагайте на себя рукотворной ложной красоты, происходящей не от Бога, но от земли. Кроме того, косметика неустойчива, она смывается и портится от слез, пота, смеха.

Более того, она — изобретение не целомудрия, но распутства; изобретена она мужчинами и для мужчин. Так же дорогие роскошные одежды и драгоценные украшения отнюдь не являются свидетельством целомудрия. «Я признаю только одну красоту, — подчеркивает Григорий, — которую дала природа». Один цвет приличен женщине, повторяет он, — «это добрый румянец стыдливости. Им живописует наш Живописец. Если желаешь, уступлю тебе и другой цвет. Придай своей красоте бледность, изнуряя себя подвигами ради Христа, молитвами, воздыханиями, бдениями днем и ночью. Вот притирания, годные и незамужним и замужним!» Краски же побережем для стен и распутных женщин. «Да погибнет тот, кто первым начал раскрашивать Божию тварь, ибо он первым примешал к краскам бесстыдство». Женщина, пекущаяся об этой искусственной красоте, конечно же, не может иметь здравого по-

нения о красоте неподдельной. «Привлекательна была внешность Эсфири; но что стало плодом ее выдающейся красоты? — Спасение целого народа» (Ром. мог. 29).

Против косметических украшений женщин св. Григорий неоднократно высказывается и в других «Словах», используя, прежде всего, традиционный для отцов аргумент: искусственное украшение человеческого лица и тела — это прямой вызов Богу-Творцу, создавшему человека по своему образу (см.: Ог. XVIII 23; Ог. XXXVIII и др.).

В пылу полемики с языческой античностью отцы как бы забывают временно, что под образом Божиим в человеке христианство имеет в виду не его внешний вид, но его «внутреннего человека» (ум, душу и т. п.). К этому выводу пришли они сами, полемизируя с той же античностью. Они забывают как бы, что и внешний вид человек имеет ныне совсем не тот, в каком он был создан Богом, но — искаженный грехопадением, постоянно меняющийся (ухудшающийся) со временем жизни от болезней, недостойного поведения, старости и что с помощью косметики грешное человечество и пытается хоть как-то скрыть эти следы грехопадения и неумолимого времени на своем внешнем виде, чтобы не пугаться постоянно самого себя. Более весомым, с точки зрения христианской этики, является другой аргумент отцов против косметики и иных украшений. Декорирование своего облика предпринимается людьми легкомысленными для возбуждения к себе эротического влечения, которое и само по себе греховно, и ведет к греховным последствиям.

Резко отрицательно относился Григорий Богослов, как и другие отцы, к античным зрелищам. Особенно предостерегает он молодых людей от посещения боев с дикими животными и скачек. Бои способствуют разжиганию у людей диких инстинктов. Как только боец на арене оказывается пойманным зверем, «испускает жалобные крики, отчаянно вопит и лижет землю, во взгляде каждого из зрителей пропадает всякая жалость. Едва увидят они потоки крови, как с удовольствием громко рукоплещут; радуются при виде того, о чем надлежало бы плакать», поощряют своими криками зверей к людоедству. Так же безнравственны и конные ристалища, ибо они разделяют людей на враждующие беснующиеся партии, часто приводят к побоищам, убийствам и т. п. (PG 37, 1580 и далее).

Будучи сам превосходным оратором и поэтом, Григорий Богослов неодобрительно отзывается о проникновении античных словесных искусств в Церковь, ибо видит, что с их помощью еретикам удастся привлечь на свою сторону многих верующих. Он порицает пустословов, которые принесли «краснословие с торжищ в святилище и со зрелищ в недоступное взорам многих тайноводство», т.е. в Церковь (Ог. XXXVI 2). «Хрисипповы приемы решать силлогизмы, злохудожности Аристотелевых ухищрений, обаяние Платонова красноречия подобно египетским язвам во зло вкрались в нашу Церковь», — риторически негодует св. Григорий, являясь одним из активных проводников этой «язвы» в богословие и церковную проповедь (Ог. XXXII 25). Поэтому его отношение, как и других каппадокийцев, на чем мы еще остановимся, к античным наукам и искусствам двойственно.

Григорий Нисский усматривал во множестве античных искусств, прежде всего, источник чувственных наслаждений, с которыми постоянно пыталось как-то бороться христианство. Себе в сообщники по этому вопросу он записывает Екклесиаста, образно и развернуто показывая, какие «суетные украшения» осуждает Екклесиаст. Прежде всего, речь идет о дворцах и иных чрезмерно роскошных жилищах. Кто опишет, риторически восклицает он, изысканное декорирование дворцов, в которых «деревья, бывшие когда-то кедрами, хитростью искусства снова обращены в деревья, но уже мнимые, которые с помощью резьбы опять растят ветви, листья и плоды? Умолчу о золоте, вытянутом в тончайшие пленки и повсюду на них наложенном, чтобы привлекать к себе алчные взгляды. Кто изобразит словами использование слоновой кости для изысканного украшения входов, позолоту сделанной на них резьбы или прибитые к резьбе гвоздями серебряные листья и многое этому подобное? Или полы в домах, сверкающие различными цветами камней, так что и ноги их наслаждаются блеском этих камней?» (In Eccl. III — 656AB). Архитектура дворцов и богатых домов изобилует всяческими немислимыми и ненужными совершенно, с точки зрения св. Григория, украшениями. Здесь и медные статуи, изображающие тысячи всевозможных существ, и мраморные изваяния, и живописные картины, «зрители которых совершают блуд очами, ибо искусство, подражая тому, что не бывает видимо, обнажает это на картинах; да и то, что позволительно видеть, изображено на них с удивительной красотой» (656CD). Красота же, как мы неоднократно убеждались, опасная вещь в глазах христиан, особенно видимая. Она возбуждает нездоровые помыслы и вожделения.

Искатели внешней красоты и чувственных наслаждений не ограничиваются только жилищем. Они изобрели искусство садов, устраивают всевозможные роскошные фонтаны, бассейны, зимние сады, наполненные какими-то гибридными фруктами, созданными путем насилия над природой, и т. п. (661BCD). Поэтому лучше, полагает св. Григорий, держаться подальше от такой красоты и роскоши. Людям, так заботящимся о своих жилищах, естественно, некогда подумать об «убранстве души», которое не имеет ничего общего с внешней красотой, будь то жилище, картина или собственное тело.

У Василия Великого мы также обнаруживаем много критических выпадов против языческих искусств — и как безнравственных, и как связанных с идолопоклонством. Почитание изображений богов, созданных своими собственными руками, представляется ему безумием (Enar. in Isai. II 82). Школу безнравственности, распутства и всяческих греховных деяний видит он в античных зрелищах, еще существовавших и в его время (Hom. in Hex. IV 1). Астрономия представляется св. Василию «многопопечительной суетой» (I 3), а астрологию он вообще считает лженаукой, вредной для человека. И в основе таких искусств, как поэтика, риторика, софистика, Василий Великий усматривает ложные основания — мифологию, «искусство слововыражения», «лжеумствования», которые отвлекли многих людей от Бога на ложные пути (In princ. Prov. 6).

Тем не менее ранневизантийские отцы, как и их наиболее образо-

ванные предшественники среди апологетов, отнюдь не все отрицали в античном наследии, ибо и сами в молодости получили прекрасное эллинское образование и хорошо знали ему цену. Григорий Богослов возмущен указом императора Юлиана, в котором говорится, что словесные науки и греческая образованность (τὸ ἑλληνίζειν) принадлежат язычникам, как почитающим античных богов, а удел христиан — необразованность и грубость, так как вся их мудрость состоит в одном: «Веруй!» Да, подтверждает св. Григорий, для нас «веруй» имеет такую же силу, как для пифагорейцев «сам сказал» (т. е. Пифагор). Мы верим словам богоносных мужей больше, чем каким-либо логическим доводам и опровержениям. Однако это не означает, что мы полностью отказываемся от древних наук и искусств, ибо они принадлежат всем народам и людям любых религиозных убеждений и ориентаций. И изобретены различные искусства, науки, иные полезные вещи были не только одними греками, но самыми разными народами — и египтянами, и финикийцами, и евреями, и вавилонцами, и персами и другими; принадлежат они тоже не только изобретателям, но всем, ими пользующимся. «...Высший Художник и Творец — Слово, хотя и избрал различных изобретателей для разных искусств и полезных вещей, но все предложил всем, кто желает, чтобы соединить нас узами взаимного общения и человеколюбия и украсить жизнь нашу кротостью. Как же ты смеешь утверждать, что греческая образованность — твоя?» (Ог. IV 102).

В своих письмах и посланиях к разным лицам, особенно молодым, он достаточно регулярно подчеркивает, что изучение «внешних» наук и искусств является необходимой ступенью для перехода к собственно христианской науке. И в них можно найти много полезного для укрепления души в ее добрых нравах. «Сберегая это богатство (добрый нрав. — В.Б.), — пишет Григорий к Селевку, — в полной мере тебе принадлежащее и сродное, не позволяй ему ржаветь — упражняйся в науках, занимайся поэтическими книгами, историческими сочинениями, красноречивыми опусами и тонкими рассуждениями ораторов». Однако со всем этим обращай разумно, подражая мудрой пчеле, — извлекай отовсюду только полезное (PG, 37, 1580). В другом послании он также восхваляет античные искусства: диалектику, красноречие, историю, грамматику, этику, как пропедевтические науки для подхода к собственно христианству. «Но, изучив все это в юности, предаю мысль свою Божественнейшему Духу, буду искать следы сокровенных красот, непрестанно восходить к свету, и божественные внушения сделаю мерилом жизни» (1511).

Василий Великий посвятил проблеме отношения христиан к языческому наследию специальный трактат «К юношам о том, как пользоваться языческими сочинениями» (Ad adolescentes ...). Содержание его сводится к тому, что собственно на практике активно реализовали еще раннехристианские мыслители, особенно последовательно Климент Александрийский и Ориген, — принять и использовать из языческих наук и искусств все то, что соответствует христианской доктрине и может быть использовано для ее пропаганды и углубления и отказаться от всего, что не совместимо с ней.

Безоговорочно отменяются как неприемлемые все языческие искус-

ства, так или иначе связанные с языческим культом и изображением, почитанием, прославлением языческих богов; все безнравственные с точки зрения христианской этики тексты, зрелища, изображения; все, так или иначе направленное на укрепление в человеке привязанности только и исключительно к земным благам, роскоши, богатству, чувственным наслаждениям и т. п. Принимаются же многие философские суждения и поэтические произведения, ориентирующие человека на жизнь добродетельную, нравственную, духовную, на устремленность к божественной сфере; то же самое относится и к музыке.

Главным источником истинных знаний для христиан, естественно, являются Св. Писание, а также тексты апостольских отцов. Однако эта пища по зубам уже достаточно зрелым мыслителям. Предварительно необходимо натренировать ум свой и душу на более простой духовной пище — на эллинских науках и искусствах — на «внешней мудрости». Поэтому и мы, христиане, пишет Василий Великий, предварительно изучаем «внешних писателей, а потом начинаем слушать священные и таинственные уроки, и как бы привыкнув смотреть на отражение солнца в воде, обращаем наконец взоры к самому светилу» (Ad adol. 2).

Собственно христианская мудрость уподобляется св. Василием при этом плодам фруктового дерева, а языческие науки — сопутствующим им «украшениям» — трепещущим на ветру листьям. Так и в душе нашей «истина есть предпочтительный плод, но не лишено приятности и то, что душа облечена внешней мудростью, как листьями, которые служат покровом плоду и придают ему приличный вид» (ibid.).

У поэтов следует учиться, когда они воспевают людей мужественных и добродетельных, и заградить свой слух, как Одиссей, залепивший уши, чтобы не слышать песен сирен, когда поэты ведут речь о людях злонравных и о дурных поступках. Особенно — когда они злословят, изображая любовников или упивающихся вином, воспевают амурные похождения своих богов. Здесь следует оберегать душу, чтобы вместе с медом красивых слов не принять и яд худых дел. То же самое можно сказать и об ораторах. Они часто придают словесную красоту ложным суждениям, поэтому надо тщательно исследовать их сочинения и действовать здесь как пчела. Она садится не на всякий цветок, но только на тот, где есть полезный для нее нектар и забирает только его, а не все, что имеется в прекрасном цветке (3). В музыке тоже есть мелодии и ритмы, которые возбуждают в людях сладострастие или приводят их в неистовство, но есть и такие, которые успокаивают душу, настраивают ее на умиротворенный благодатный лад. Только эти последние и следует использовать (или слушать) христианам (5; 7).

Таким образом, св. Василий подходит к античному наследию, как и положено созидателю и пропагандисту новой культуры, чисто прагматически. Все, что в культуре прошлого может быть полезным для сегодняшнего дня, следует изучить и использовать, а отклонить то, что не соответствует принципам и установкам новой культуры, ее нравственно-религиозным основам. В качестве одного из назидательных примеров использования античного наследия Василий приводит рассказ софиста Продика об эпизоде из отрочества Геракла. Когда будущий герой античной мифологии задумался о том, какой

жизненный путь ему выбрать — трудный, но ведущий к добродетели, или легчайший, ему явились в образах женщин порок и добродетель. Одна вся сияла и сверкала искусственной красотой и роскошью одеяний. Ее сопровождал целый рой удовольствий, на которые она указывала Гераклу и обещала еще большие наслаждения. Другая была худослава, неукрашена, имела сосредоточенный взгляд и являла собой полную противоположность первой во всем. Она обещала трудную жизнь, множество испытаний и опасностей на суше и на море; наградой же предлагалась возможность стать богом. Естественно, Геракл последовал туда, где труднее. Интересно, что этот сюжет с некоторыми модификациями вошел в христианскую культуру. Добродетель или сама Премудрость в облике женщин нередко являлись в юности и христианам, определяя их жизненный путь.

«В уразумении искусств началом служит изучение первооснов», — заметил как-то Василий Великий (Ном. XVI 1), и ранневизантийские отцы направляли нередко свой живой ум на отыскание начал и первооснов многих явлений, наук, искусств, ибо становление новой культуры, творцами которой они себя ощущали и являлись по существу, требовало от них всматривания в корни и начала всех вещей. Глобальный поворот в мироощущении, в миропонимании, в миродействии — в Культуре в целом, вершившийся с их помощью и при их непосредственном участии, требовал от них взгляды в первоосновы и «начала» всего, в том числе и искусств.

«Ибо начало линии — точка; начало поверхности — линия; а начало тела — поверхность. А начала составного слова — буквы (στοιχεῖα)» (ibid.). И эти изначальные точки, линии, поверхности, буквы (=стихии, первоэлементы) крайне важны для теоретиков новой культуры, как кирпичи для строителя нового здания. Брать эти кирпичи приходится чаще всего из старых построек, ибо трудно сразу наготовить новые для всего здания, да и нет необходимости, если крепкие старые кирпичи под рукой. Только бери да складывай новые стены. Кстати, строители первых христианских храмов так и поступали в буквальном смысле, и многие из этих храмов стоят до сих пор по всей христианской ойкумене, тогда как далеко не все более поздние, построенные из новых материалов дожили до наших дней.

«Началом же произведений искусства именуется искусство» (Ном. in Нех. I 5), — лаконично сформулировал Василий Великий, понимая под искусством ту особую художественную мудрость, которой владеет художник еще до начала создания произведения. Ею владел библейский мастер Веселеил до начала сооружения Скинии и прообразом ее является художественная Мудрость самого Творца, благодаря которой и был создан весь космос — это главное, первое и величайшее из произведений искусства. При этом св. Василий высоко оценивает искусство в целом, как некий общий творческий принцип, обитающий во внутреннем мире человека, ибо усматривает его прообраз в творческой сфере самого Бога. Отсюда и сравнение благодати Св. Духа в человеке с искусством: «Как искусство в обучившемся ему, так и благодать Духа в принявшем ее, всегда пребывает в нем, но не всегда непременно действует, ибо и искусство находится в художнике как некая сила. В дей-

ствие же она приходит только тогда, когда художник начинает работать в соответствии с ней» (De Spiritu S. 26).

Здесь нелишне напомнить, что, следуя античной традиции, отцы Церкви практически не делали особого различия между терминами *наука* (ἐπιστήμη) и *искусство* (τέχνη), с одной стороны, и понятиями научная деятельность, ремесло или искусство в смысле изящных искусств — с другой, хотя иногда они пытаются конструировать некоторые дефиниции. Так, тот же Василий Великий различает как минимум три рода искусств: «Из искусств одни называются *творческими* (ποιητικάι), другие — *деятельными* (πρακτικάι), иные же — *созерцательными* (θεωρητικάι).

«Результатом созерцательных искусств является само действие ума; результатом деятельных искусств — движение тела, по окончании которого ничего уже не остается для зрителя; так пляска или игра на флейте не оставляют после себя никакого произведения, их действие ограничивается самим собою. В искусствах же творческих и по прекращении действия произведения остается на виду». К последним относятся искусство домостроительства, плотническое искусство, кузнечное, ткачество и подобные им. И хотя мы уже не видим самих мастеров, мы можем удивляться их мудрости и искусству по их произведениям. Этот род искусств особенно привлекает отцов, ибо он подобен деятельности верховного Художника — Творца мира, по красоте и целесообразности которого мы можем судить о великой мудрости его Создателя (Hom. in Hex. I 7).

«Одна травинка или былинка, — с неподдельным восхищением пишет св. Василий, — в состоянии захватить весь наш ум рассмотрением искусства, с каким она создана» (Hom. in Hex. V 3). Можно, например, долго и с удивлением рассматривать стебель пшеницы, насколько целесообразно и искусно он создан. И невольно от искусно созданной вещи наш ум восходит к мысли о ее создателе. Это, пожалуй, главная причина, по которой отцы высоко ценят визуальное или интеллектуально созерцаемые произведения искусства. «Рассмотри творение и, опираясь на порядок, в нем усмотренный, восходи таким образом к созерцанию Творца», — писал св. Василий (Hom. in ps. 44, 10).

Возвращаясь к земному художнику и искусству, кесарийский архиепископ в качестве его недостатка по сравнению с божественным искусством отмечает необходимость для творчества двух компонентов — вещества, материала, который художник берет извне, и формы, которая накладывается на этот материал с помощью обитающего внутри художника искусства (Бог-Творец, как мы помним, создает сразу произведение в единстве его материала и формы своим Словом). Произведение земного художника, таким образом, оказывается всегда некой суммой материала и формы (Hom. in Hex. II 2). Традиционен и критерий оценки Василием «творческих» искусств — «законченность», совершенство их произведений. «Я по природе не люблю чего-либо незаконченного (τὸ ἀτέλεστον). Неприятно видеть изображение, наполовину доведенное до сходства» (Hom. V 3).

«Творческие» искусства, т. е., в понимании Василия, искусства, представляющие нам реальный предметный результат — некую материальную вещь, ценятся им значительно выше «деятельных» искусств. Последние он именует презрительно «пустыми»: «А в искусствах пустых.

каковыми являются игра на кифаре или на флейте или пляски, вместе с окончанием действия исчезает и самое произведение» (Епигр. in Isai. V 158). Поэтому жалкое зрелище для «очей целомудренных» представляет, согласно Василию, женщина с кифарой в руках, а не за ткацким станком. Последовательный утилитаризм и практицизм отцов в отношении искусств соединяется здесь еще и с морально-нравственным ригоризмом. Деятельные, т.е. бесполезные, искусства обычно сопровождают разгульные пирушки, на которых чинятся безнравственные поступки, свершению которых они — наследие «беспутной» языческой древности — активно содействуют (ibid.).

Нет ничего удивительного в том, что создатели новой культуры (эта тенденция характерна, естественно, не только для отцов Церкви, но и для всех, начинающих создавать нечто новое внутри уже существующей высоко-развитой культуры) отрицательно относятся к неутилитарным, собственно эстетическим аспектам и феноменам уходящей культуры. И хотя реально они и сами, естественно, не могут обойтись без подобных элементов и феноменов, тем не менее на рациональном уровне они настроены предельно «серьезно», утилитарно, обостренно прагматически. Они осознают себя строителями фундамента, основ — весомых, значимых, полезных и необходимых. Здесь уже не до неутилитарного эстетства, не до «бесполезного» «цветения на бытии». Важен нектар, заложенный в глубине цветка, а не его красивая, но «бесполезная» форма. Поэтому все игровые аспекты искусства и жизни античного общества (а с периода эллинской классики именно они и составляли квинтэссенцию античной культуры) негативно оцениваются отцами Церкви.

Античный театр порицался практически всеми отцами, с одной стороны, за безнравственность, с точки зрения христианского ригоризма, большинства его представлений, а с другой — именно за его игровой (т.е. ложный, «лицемерный» и бесполезный) характер, собственно — за его суть. Играть взрослым людям просто неприлично и позорно — и на сцене, и тем более в жизни. «Тот лицемер (ὑποκριτής — одновременно и актер-лицедей, и лицемер в современном смысле слова. — В.Б.), кто в театре принимает на себя чужое лицо; будучи рабом, изображает нередко господина и будучи простолюдином — царя. Подобно этому и в нашем мире многие, как в театре, разыгрывают свою жизнь, одно нося в сердце, а другое выставляя на показ людям» (Ном. I 2). Св. Василий призывает людей никогда «не омрачать» лица своего искусственной маской. «Каков ты сам в себе, таким и кажись» (ibid.).

К искусствам «созерцательным», предмет и объект которых находятся в уме человека и к которым относятся в основном словесные искусства, у ранневизантийских мыслителей двойственное отношение. Конкретная оценка их зависит именно от объекта, на который они направлены. Так, искусство *диалектики* в одних случаях оценивается Василием Великим позитивно, в других — негативно. Сила этого искусства, как обычно считают, — риторически самоустраняется Василий, — состоит в умении «разбирать свойства предметов, распознавать однородное и различать противоположное». Поэтому-то считавший себя «сведущим в божественной диалектике» псалмопевец Давид и утверждал, что беседа его «усладит» слух самого Бога (Пс 103,34). «Однако диалектика лю-

бителей прений, которые берутся за нее лишь из желания поспорить, не только неприятна, но и огорчительна» (Enar. in Isai. V 173). Более того, диалектика может выступать «стеной, защищающей еретические учения» (XV 293). Эту стену богословы стремились разрушить с помощью все той же диалектики, и тогда она в их умудренных устах и под их вдохновенными перьями превращалась в «стену для догматов», которая не позволяла «расхищать и брать их в плен всякому, кто пожелает» (II 92).

У отцов IV в. намечается и принципиально новое по сравнению с античностью понимание искусства; или, точнее, они начинают включать новые аспекты деятельности в сферу искусства и оценивать их более высоко, чем традиционные для античной культуры виды искусства. Этот же процесс распространяется у них и на всю сферу эстетического.

Св. Григорий Богослов, объясняя в одном из Слов свое долгое нежелание принять священнический сан, в который он был посвящен, по его утверждению, почти насильно, называет священническую (пастырскую) деятельность искусством и даже — «искусством из искусств и наукой наук» (Ог. III 16). Себя же он считал в то время еще не готовым к подвижничеству этого рода, опасался стать «плохим живописцем чудной добродетели, особенно же — негодным подлинником для других живописцев» (13), ибо живописать-то здесь необходимо было в душах людей, что налагает, естественно, на такого мастера огромную ответственность.

Пастырь духовный призван «править человеком — самым хитрым и изменчивым животным», а для этого надо во всей полноте владеть этим труднейшим из искусств. Оно в какой-то мере подобно медицинскому искусству с той лишь разницей, что врачи призваны лечить тело человека, а пастыри — его душу, что значительно сложнее, ибо душевные недуги трудно поддаются исцелению. Главным инструментом этого врачевания является мудрость. «Наше врачебное искусство, — не без гордости пишет св. Григорий, — гораздо труднее, а следовательно, и почетнее искусства исцелять тела». Последнее занимается внешним, видимым, наше же «врачевание и попечение все относится к тайникам сердца человеческого». Цель медицины — здоровье тела, хотя неизвестно, для всех ли людей это полезно. Цель же пастырского искусства — «окрылить душу, изъять ее из мира и предать Богу; сохранить образ Божий, если он цел, поддержать, если он в опасности, обновить, если поврежден, вселить в сердца Христа; короче говоря: того, кто принадлежит к горнему чину, соделать Богом и причастником горнего блаженства» (Ог. II 22).

Собственно только физическая жизнь мало что дает человеку. Он рожден для более высокого назначения. Поэтому пастырь должен помогать людям найти правильный путь в этой трудной жизни, путь к духовной жизни, путь к Богу. Однако у всех людей свои представления о жизни, свои привычки и потребности, свой образ жизни. И искусство священника состоит в том, чтобы найти путь к сердцу каждого из его подопечных. Кого-то надо укорить, кого-то похвалить; кого учить словом, а кого-то личным примером; кого — выговором публичным, а кого — в личной беседе. «Иногда следует гневаться не гневаясь, оказывать презрение не презирая, терять надежду не отчаиваясь, в меру того, сколько требуют особенности каждого; иных следует врачевать кротостью, смирением и соучастием в их лучших надеждах. Одних полезно

побеждать, но часто полезнее бывает быть побежденным другими» (II 32) и т. д. и т. п. Одна и та же мера, например, строгость или кротость, может быть в одних случаях полезна, а в других — опасна, как для разных людей, так даже и для одного человека. Все зависит от конкретных обстоятельств и соответствующей ситуации. Короче, резюмирует св. Григорий — талантливейший из пастырей древней Церкви, — невозможно описать словами и даже охватить умом подробный и конкретный ход душевного врачевания. Это искусство — свое у каждого пастыря, который сам должен жить во внутреннем равновесии, не уклоняясь ни в какие крайности и хорошо знать свою паству (II 33). Особенно трудно проповедовать в храме перед соборанием самых разных людей; трудно найти такое слово, «которое всех бы назидало и озаряло светом ведения». Здесь, например, излишне горячая пропаганда благочестия может даже навредить какой-то категории прихожан, ибо они, испугавшись этого пафоса, могут вопреки ему еще более укрепиться в тех ошибочных догмах и убеждениях, с какими пришли в храм. С такими людьми, которые по невежеству бросаются на всякое учение и как свиньи попирают бисер истины, работать труднее всего. Легче, естественно, «писать на душе, которую не изборозило еще неверное учение и в которую не врезались еще глубоко начертания порока. Иначе благочестивому краснописцу придется выполнить два дела — стереть прежние изображения и на их месте написать лучшие и достойные сохранения» (Ог. II 43). Священник, таким образом, представляется Григорию Богослову искуснейшим и необычным живописцем, который пишет духовные картины добродетелей и благочестия на живых холстах душ человеческих. При этом писать ему приходится одновременно на совершенно разных холстах, составляющих в совокупности тело Церкви. А «поскольку тело Церкви подобно единому сложному и разнородному живому существу составляется из многих и различных умов и нравов, то предстоятелю» совершенно необходимо сочетать в себе множество качеств и умений, чтобы найти свой подход к каждому члену Церкви.

Написав яркими красками столь высокий идеал священника, Григорий, естественно, считает, что он сам долго был недостоин занять пастырскую кафедру. Не всякий, убежден он, вообще достоин приблизиться к Богу (а именно таковым он считал идеального пастыря), но только тот, кто подобно Моисею способен вместить славу Божию. Поэтому и он до тех пор не мог принять священнического сана, пока не достиг определенного уровня нравственного и духовного совершенства: «Пока уста, по слову мудрости, не стали *связаны* божественным *чувством* (Притч 15,7), чтобы им раскрываться благовременно, а язык не исполнился веселием, не стал органом божественного сладкопения, возбуждаемый славой, вставая рано и трудясь, пока не присохнет к гортани» (Ог. II 95); пока не стал он сам мудрым богословом, прозревающим «красоту Господню» и умеющим умозрительно исследовать все имена и силы Христовы.

Помимо общих представлений ранневизантийских мыслителей об искусствах и культуре, особенно уходящей, античной, они уделяли, естественно, достаточное внимание и отдельным аспектам культуры и отдельным видам искусства, пытаясь осмыслить их в связи с новой духовной ситуацией, в новой открывшейся им духовной перспективе.

Христианство и искусства

Основной чертой ранневизантийского периода культуры, в том числе в эстетическом сознании и в искусстве, является его переходный характер, перелом в менталитете, в содержании и стиле мышления, в глобальной стилистике *выражения* умственно-духовного содержания в чувственно воспринимаемых формах. Античность медленно отступала под напором новых духовных и культуросозидательных тенденций, утрачивая какие-то свои параметры и заменяя их на новые или трансформируясь применительно к новой духовной атмосфере и экзистенциальной среде. В частности, этот процесс достаточно активно протекал в искусстве и в суждениях ранневизантийских мыслителей о нем.

В изобразительном искусстве, с одной стороны, уже с раннехристианского периода (II—III вв.) начало формироваться новое знаково-символическое искусство, которое напрямую переносило в сферу зрительных образов христианскую символику, вырабатывавшуюся в сфере аллегорической экзегезы текстов Св. Писания. Так, в раннехристианской катакомбной живописи III—IV вв. и в резьбе раннехристианских саркофагов мы встречаем много символических изображений Христа в виде рыбы, якоря, корабля, агнца, креста, виноградной лозы или грозди². Это были, как правило, достаточно примитивные в художественном плане изображения, исполнители которых в большей мере думали об их сакрально-дидактической функции, чем о художественно-эстетической. Поэтому примитивизм этих изображений, который нередко являлся просто следствием отсутствия среди христиан гонимой и презираемой в аристократических кругах Рима Церкви высокопрофессиональных мастеров, не может рассматриваться в контексте раннехристианской культуры только как следствие непрофессионализма первых христианских художников. Он в какой-то мере больше отвечал духу раннего христианства, возникшего среди обездоленной и необразованной части населения римской ойкумены и выдвинувшего в качестве своих идеалов простоту, скромность, умеренность, нестяжание, нищету, «эстетику отрицания» художественных ценностей Рима, чем утонченное и часто эстетски изощренное языческое позднеантичное искусство, украшавшее дворцы и виллы римской знати.

С другой стороны, в тех же катакомбах и на саркофагах в большом количестве встречаются и чисто эллинистические изображения, как на античные сюжеты, так и на христианские. Им, однако, так же как и аллегорическим образам, присущи черты примитивизма и наива в большей мере, чем языческим изображениям того времени. С IV в. подобные (выполненные в иллюзионистически-натуралистической или импрессионистской манере) изображения уже исключительно на христианские темы переходят на стены первых христианских храмов в виде многочисленных росписей и мозаик и на первые христианские иконы³. До нашего времени сохранилось большое количество христианских мозаик IV—VI вв. (особенно в Риме и Равенне)⁴, которые дают достаточно ясное представление о характере и стилистике ранневизантийского искусства и о тенденциях его развития. Мы видим, в частности,

что оно идет по пути поиска некоего компромисса между раннехристианским эстетическим ригоризмом, аллегоризмом и примитивностью формы, с одной стороны, и рафинированной импрессионистически-натуралистической стилистикой эллинизма — с другой.

В достижении этого синтеза-компромисса большую роль играет, как это ни парадоксально (мы помним, правда, постоянно в пространстве этой книги, что парадокс — важный культуросозидающий принцип в Византии и в христианской культуре в целом), теперь уже, кажется, достаточно осознанный в качестве художественного приема, примитивизм раннехристианских изображений. Искусство первых столетий Византии воспринимает и на практическом и на теоретическом (как мы увидим ниже) уровнях иллюзионизм эллинистического искусства, особенно в передаче лиц изображаемых персонажей (см. ранние энкаустические иконы, в частности), его импрессионизм [в изображении пейзажа, окружающей среды, складок одежд — см., например, мозаики в Санта Мариа Маджоре (ранний V в.) и в св. Козьме и Дамиане (ок. 530) в Риме или в Сан Витале в Равенне (пер. пол. VI в.)] и его роскошный декоративизм (характерен практически для всех сохранившихся ранневизантийских мозаик). Наряду с этим начинают проявляться новые черты особенно в изображении главных персонажей композиций (Христа, Богородицы, апостолов и святых) — иератичность, фронтальность, статика и монументальность. С особой очевидностью они проявились уже в фигурах святых в мозаиках церкви св. Георгия в Салониках (ок. 400), в большинстве мозаик Рима и Равенны, и тенденция эта усиливается к VII столетию [см. «Преображение» в апсиде храма монастыря св. Кaterины на Синае (ок. 550-65), мозаики в Сан Агнесе фуори ле муре в Риме (625-38), изображение Марии в апсиде Успенской церкви в Никее (VII в.), изображение св. Димитрия с ктиторами в церкви св. Димитрия в Салониках (VII в.) и др.]. Такие элементы натуралистического примитива, как фронтально и неподвижно поставленные фигуры, упрощенная лепка лица-лика, увеличенные и максимально открытые глаза, упрощенно, но тщательно проработанные все пальцы рук (ибо рука наряду с лицом почиталась, как мы видели, у христиан главным и прекраснейшим членом человеческого тела), особенно в жестах благословения и моления, — все эти элементы изобразительной техники складываются постепенно в стилистическую систему нового языка собственно византийской живописи, который призван был выразить на своем уровне духовную доктрину новой христианской культуры.

Подобная ситуация наблюдается и в области архитектуры. Здесь античные базилики и ротондообразные сооружения стали прототипами для первых христианских храмов и дали толчок развитию собственно византийской архитектуры, главный шедевр которой храм св. Софии в Константинополе возник уже в 532-537 гг.⁵ Однако в IV—VII вв. по всей территории империи сооружалось еще большое количество огромных (особенно в Риме, Салониках) базилик и центральных храмов, близких к римским архитектурным прототипам, а новые принципы понимания и организации архитектурного пространства только вызревали где-то в глубинах ранневизантийской культуры.

Активно переосмысливалась в первые века существования Византии

и античная музыкальная культура, которая практически полностью сохранилась в мирском обиходе (и особенно придворном) византийцев, но претерпела существенные изменения в церковном богослужении. В раннехристианской Церкви, как правило, не было пения, хотя оно активно использовалось в богослужении древних евреев. Псалмы читались христианами речитативом. Однако уже с первых веков Византии пение стало активно внедряться и в христианские храмы; о нем заговорили византийские отцы Церкви. Наряду с античными жанрами, упоминающимися в Новом Завете, — псалмами, гимнами и духовными песнями (Еф 5, 19; Кол 3, 16) — в византийской Церкви видное место заняли *антифоны* (песнопения, исполнявшиеся поочередно двумя хорами, или ликами), в начале VI в. ненадолго получил распространение жанр *кондака*, который в VII в. был вытеснен *канонам*⁶. Фактически — это жанры не чисто музыкальные, но музыкально-поэтические, ибо главную роль в них все-таки играла не музыкальная мелодия, но духовно-поэтическое содержание, которым определялись и структура произведения, и его мелодическая форма. Инструментальная музыка в византийской Церкви не использовалась, и отцы Церкви были настроены по отношению к ней резко отрицательно, хотя при императорском дворе, в армии и в народной жизни многие античные музыкальные инструменты и исполняемая на них музыка были в большом почете. У византийских богословов уже с IV в. мы встречаем интересные и нередко значимые для понимания византийского искусства и эстетического сознания суждения о музыке.

Так, св. Афанасий Великий в своем анализе Книги псалмов не ограничился, как уже было сказано, только словесной структурой Псалтыри. В его сознании, как практически и в сознании всего христианского мира, псалмы неразрывно связаны со специфическими ритмо-мелодическими структурами. Это особый жанр гимнографии; обычно они не читаются, но поются особым образом (*ψάλλονται*). И Афанасий задается вопросами, *для чего же они поются, чем полезна напевность псалмов*.

Некоторые из людей простых думают, что псалмы поются благозвучно для усаждения слуха. Однако это не так. Св. Писание не заботится о приятности, а пение установлено, по мнению св. Афанасия, для душевной пользы. Он вспоминает здесь теорию музыкального *этоса* древних⁷ и дополняет ее знаково-символическим аспектом. Мелодическое исполнение псалмов самой напевностью и гармоничностью воздействует на души поющих и слушающих, приводя их в умиротворенное блаженное состояние. Так, Давид, исполняя псалмы перед Саулом, успокаивал «смятение его духа и припадок неистовства и приводил душу его в состояние покоя». Так же и любой, кто хорошо поет псалмы, «приводит в благоритмию душу свою и как бы из неровной делает ее ровной, и душа, пришедши в состояние, сообразное с ее природой, ничего не боится, но делается более способной к живости представлений и приобретает большее желание будущих благ, потому что настроенная мелодичностью речений забывает страсти и, размышляя о лучшем, с радостью обращается к уму, сущему во Христе» (Ad Marcell. 29).

Музыкальность псалмов способствует, таким образом, отрешению души от обыденных чувств, страстей, переживаний и ориентирует ее на

достижение христианского идеала — *вечного блаженства*. Христианство в лице Афанасия начинает осознавать возможность использования эмоционально-эстетического аспекта музыки для направленного воздействия на души людей, т. е. начинает использовать теорию и практику «музыкального этоса» античной эстетики в своих целях. Однако Афанасий не ограничивается повторением античной теории, у него концепция музыкального этоса тесно переплетена со знаково-символической теорией музыки. Музыка не только соответствующим образом настраивает души людей, но она выступает также *образом, символом, знаком* душевных состояний. Мелодичность псалмов служит «образом и подобием безмятежного и спокойного состояния помыслов» (28), потому что «напевность (μελωδία) речи происходит от благоритмии души и от согласия ее с духом» (29).

Музыка (или мелодия) возникает как отражение соответствующего настроения души и, в свою очередь, воздействует на душу, управляя ее движениями. Потребностью души является доброе расположение, поэтому-то «Господь, желая, чтобы мелодичность слов служила символом духовной гармонии в душе, установил чинно петь и произносить нараспев псалмы» (28). Пение псалмов осуществляется не для удовольствия слуха, но естественным образом отражает душевное состояние поющего. «Так распевное исполнение псалмов показывает не старание о благозвучии, но служит признаком гармонии помыслов в душе. И размеренное чтение является символом благонастроенного и необуреваемого состояния ума» (29).

Синтез знаково-символического и «этического» понимания музыки станет со времен Афанасия важным компонентом всей христианской, и в частности византийской, эстетики и византийской теории музыки.

Напевное исполнение псалмов привело и Григория Нисского к размышлениям о смысле музыки. Он задается вопросом, «в чем суть той несказанной и божественной сладости, которую примешал к своим наставлениям великий Давид»?⁸ и отвечает: «...философия, явленная в мелодии, есть более глубокая тайна, чем о том помышляет толпа». Этот ответ он поясняет рассуждениями, заимствованными у пифагорейцев и приспособленными к христианскому миропониманию. Человек есть микрокосм, во всем подобный макрокосму. «Между тем строй мироздания, — пишет Григорий, — есть некая музыкальная гармония, в великом многообразии своих проявлений подчиненная некоторому ладу и ритму, приведенная в согласие сама с собой, себе самой созвучная и никогда не выходящая из этого созвучия; и этому не служат помехой многообразные различия, обнаруживающиеся между различными вещами в мироздании». Ум человека, поднявшегося в своем духовном развитии над суетой обыденной жизни, может услышать эту небесную музыку. Как представляется Григорию, «таким слушателем был и великий Давид, когда он, наблюдая разумную стройность движений небес, расслышал, как эти небеса повествуют о славе Бога, своего устроителя. Поистине, из мирового созвучия рождается гимн непостижимой и неизреченной славе Божией: этот гимн — согласованность мироздания с самим собой, слагающаяся из противоположностей»⁹.

Гармония мироздания представляется Григорию «первичной, изна-

чальной и подлинной музыкой». Человек же, являясь микрокосмом, создает в своем мире образ этой космической музыки — музыку «сродненую» его природе. Эта-то музыка, отображая музыку более высокого порядка, и доставляет человеку отраду. «...Именно в этом, — полагает св. Григорий, — и состоит причина того, что великий Давид примешал к нравственному учению мелодию и как бы оросил возвышенные догматы медвяной сладостью, доставляющей нашей природе возможность некоторым образом созерцать и врачевать самое себя. Это врачевание состоит в гармонической соразмерности образа жизни, к которой, как мне представляется, без слов и прибегая к загадкам, зовет нас мелодия. Быть может, мелодия есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немзыкального, нестройного, несозвучного, не натягивать струн против меры, чтобы они не порвались от ненужного напряжения, но также и не ослаблять их в нарушающих меру удовольствиях; ведь если душа расслаблена подобными состояниями, она становится глухой и утрачивает благозвучность. Вообще, она наставляет натягивать и отпускать струны в должное время, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной распушенности, так и излишней напряженности». Музыка, таким образом, представляется Григорию некоторым камертоном, по которому должен быть «настроен» образ человеческой жизни, некоторым средством гармонизации этой жизни и согласования ее с бытием всего гармонически звучащего космоса.

Отмечая, наконец, как и Афанасий, отличие христианской музыки от языческой, Григорий утверждает, что у христиан мелодия служит не только «этическим», но и гносеологическим задачам — именно выявлению скрытого смысла словесного текста: «Безыскусственный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изыскало скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был»¹⁰.

Константинопольский архиепископ и крупнейший богослов IV в. Иоанн Златоуст вводит византийскую философию музыки уже в чисто христианское русло. Он убежден, что музыку (точнее пение) людям внушил сам Бог, притом для воспевания священных текстов, ибо их чтение иногда утомляет людей неискушенных в духовной пище. Мелодия же в совокупности с благочестивым текстом улаживает и очаровывает душу и тем самым приводит к лучшему усвоению и словесного текста (см.: PG 55, 156; 62, 362 и др.). К сожалению, многие из христиан так увлекаются мелодической стороной священных песнопений, что забывают об их духовном и нравственном содержании, которое для Иоанна Златоуста является главным. Предупреждая об этой опасности, он тем не менее твердо отстаивает во многих своих работах необходимость церковной музыки.

Для него она (т. е. церковное пение псалмов и других священных песнопений) — подражание ангельскому славословию Богу, немолчно звучащему на небесах. «Горе серафимы поют Трисвятую песнь, а долу множество людей возносит ее [Богу]. Свершается общее празднование небесных и земных жителей — одно приобщение, одна радость, одно

приятное служение». Речь у св. Иоанна фактически идет о соборной функции церковной музыки, объединяющей людей и небесные чины в единый мистический лик, восхваляющий Господа. И вершится это мистериально-эстетическое действо по воле самого Бога силой Св. Духа: «...гармония звуков сложилась по отцовскому благоволению. Она имеет согласие мелосов свыше благодаря Троице» (PG 56, 97-98).

Этими и еще несколькими подобными примерами собственно и ограничивается музыкальная эстетика отцов Церкви. Между тем в ранней Византии, как свидетельствуют источники, была высокоразвитая музыкальная культура. Активно процветали как многочисленные жанры позднеантичной музыки (вокальной и инструментальной), так и новой церковно-христианской, возникшей на основе еврейского синагогального пения и той же греко-римской языческой музыки. Процветала и теория музыки; однако это была еще античная теория, несколько видоизменившаяся в связи с новой духовно-культурной ситуацией. До наших дней дошло несколько музыковедческих трактатов III-IV вв. («старца Бакхия», «Анонима Беллермана», «Гармоническое введение» Гауденция, «Введение в музыку» Алипия, «О музыке» Аристиды Квинтилиана)¹¹. Наиболее крупным и значимым для византийской культуры в целом и византийской эстетики в частности было, видимо, сочинение Квинтилиана. В нем практически подводятся итоги античному музыкознанию и уже ощущаются веяния новой культурной традиции. Трактат хорошо проанализирован в специальной литературе, в частности в монографии Е. В. Герцмана, поэтому нет смысла останавливаться на нем подробно, однако для понимания уровня ранневизантийского музыкознания и характера его ориентации можно привести развернутое определение музыки Квинтилианом, аналогов которому не встречается в античной науке: «Музыка — это наука о мелосе и связанных с мелосом [явлений]. Ее определяют и так: теоретическое и практическое искусство совершенного и инструментального мелоса. Другие же [определяют ее] так: искусство, выражающее соответствующее эмоциональное состояние в звуках и движениях. Но мы определяем ее более полно и следующим тезисом: знание соответствующего в <звучаниях и> телах. Музыка — это наука, в которой существует истинное и непогрешимое знание. <...> Однако мы назвали бы ее по праву и искусством (τέχνη), так как она — система восприятий и их [навыков], тренируемых на точность, и, как узрели древние, она необходима для жизни. <...> [Что же касается] совершенного мелоса в действительности, то он должен рассматриваться [как синтез] мелоса, ритма и слова ради того, чтобы возникло совершенство песни, ибо благодаря мелодии [возникает] просто какое-то звучание, благодаря ритму — его движение, благодаря слову — метр. Относящееся же к совершенному мелосу — это движение звучания и тела, а также хроносов и их ритмов. <...> Считается, что она (музыка) бывает теоретическая и практическая по следующим причинам. Когда она рассматривает свои собственные части и определяет разделение и технологию [музыки], то говорят, что она теоретизирует. Когда же она действует сама по себе, то считается, что она практикует. Основа музыки — звучание и движение тела»¹².

Известно, что в античности «музыкай», как правило, называлась те-

оретическая дисциплина (наука!) математического цикла, которая занималась, в первую очередь, ритмикой и метрикой. В таком смысле ее понимал еще и блаженный Августин, живший на столетие позже Квинтилиана, но, по всей видимости, не знавший его трактата «О музыке». В своем одноименном сочинении он определяет музыку как «науку хорошо модулировать (соразмерять)» и ведет речь фактически о ритмах (числах) применительно к поэзии и к восприятию художественной материи¹³. Только у известного энциклопедиста поздней античности философа Секста Эмпирика (кон. II — нач. III в.) мы находим упоминание о трех смыслах понимания музыки, среди которых на первом месте стоит музыка как «наука о мелодии, звуке, о творчестве ритма и подобных предметах», а на втором — как эмпирическое умение играть на музыкальных инструментах и петь. Это понимание, подчеркивает Секст, распространено в народе. Есть еще и третье, переносное понимание музыки, как оценочной характеристики других искусств. Можно, пишет он, назвать в этом смысле «музыкальным» какое-то живописное произведение или живописца, преуспевшего в своем искусстве (Adv. math. VI 1-2).

Квинтилиан же вопреки античной традиции уверенно распространяет определение музыки и на теорию (науку), и на исполнительскую практику, которую он называет «искусством». При этом в своем трактате он уделяет большое внимание и теоретическому и практическому аспектам музыки, занимаясь подробной классификацией того и другого¹⁴. Естественно, что он подробно рассматривает вопросы ритмики, гармоник, а также нотации. Среди главных особенностей позднеантичной, или ранневизантийской, музыкальной теории исследователи выделяют равное внимание как к чистой музыкальной теории, так и к исполнительской практике, и, соответственно, применение к музыке на равных основаниях терминов *наука* (ἐπιστήμη) и *искусство* (τέχνη); ослабление внимания к «этическому» аспекту музыки (музыкальному этосу); почти полное исключение из музыкознания отдела по музыкальным инструментам (органики), ибо инструментальная музыка порицалась отцами Церкви, как принадлежащая языческим культам и как негативно действующая на нравы. В качестве важнейшего новшества по сравнению с античным музыкознанием отмечается тщательное описание нотации¹⁵.

Ранневизантийские писатели активно развивали возникшую еще в античности традицию теоретико-описательного анализа отдельных произведений искусства, прежде всего архитектуры и живописи, положившую начало европейскому искусствознанию. В своих описаниях произведений искусства византийцы опирались на два различных и хорошо известных им типа экфрасиса¹⁶ — греко-римский и древнееврейский. Одни из них развивали первый тип, другие подражали второму, а третьи пытались использовать и развить их оба в стремлении наиболее полно и всесторонне описать и объяснить рассматриваемое произведение искусства. В качестве характерной черты греко-римского экфрасиса следует указать на тенденцию подробно описывать внешний вид произведения искусства, как бы давать словесный аналог того, что видит зритель, рассматривающий данное произведение. Ветхозаветных

авторов, напротив, меньше интересовал собственно внешний вид описываемых предметов. За ним они усматривали, говоря современным языком, *технологию изготовления* соответствующих произведений, поэтому их описания наполнены динамикой и движением процессов изготовления храма и дворца Соломона, «ковчега завета», одежд священнослужителей и т. п. произведений древнееврейского искусства. Условно можно было бы обозначить первый тип описания как *статический*, а второй — как *динамический*. Подчеркну, что их соотнесение с греко-римской и ближневосточной культурами делается на уровне характерных *тенденций*. На практике мы встречаем и в греко-римском мире отдельные примеры динамического экфрасиса, и в ближневосточном — статического, ибо культуры эти, хотя и развивались своими путями, но принадлежат фактически одному средиземноморскому региону и с глубокой древности имели более или менее регулярные контакты¹⁷.

У одного из первых византийских писателей, церковного историка Евсевия Памфила (260–340 г.) мы встречаемся не только с двумя указанными типами экфрасиса, но и стремлением объединить их и развить в направлении более глубокого осмысления описываемого произведения искусства. В качестве образца статического экфрасиса можно привести описание Евсевием скульптурной группы, воздвигнутой по легенде женщиной, исцеленной Иисусом от кровотечений, в честь этого чуда. Евсевий сообщает, что сам видел изображение, и дает его описание: «На высоком камне перед входом в ее дом поставлено медное изваяние коленопреклоненной женщины с простертыми вперед руками, представляющее подобие молящейся. Против нее стоит [сделанная] из того же материала прямая фигура мужчины, красиво облаченная в [хитон] и протягивающая руку к женщине... Говорили, что эта статуя является образом (εἰκόνα) Иисуса» (Hist. eccl. VII 18, 4)¹⁸. Несмотря на лаконизм описания, оно представляет определенный интерес для истории искусствознания и эстетики. Прежде всего, если верить Евсевию, следует считать, что уже в I в. появились первые скульптурные изображения на христианскую тематику. Во всяком случае, если не в I, то в нач. IV в. уже существовала скульптурная композиция «Исцеление кровоточивой».

Евсевий, как и большинство раннехристианских мыслителей, не одобряет антропоморфные образы на христианские темы, хотя считает их вполне естественными для того (языческого) времени, когда изображение рассматривалось как знак уважения к изображенному. Он напоминает, что видел и иконы (изображения, сделанные красками на досках) Петра, Павла и самого Иисуса Христа. «Впрочем, — добавляет он, — нет ничего удивительного, что в старину облагодетельствованные Спасителем язычники делали такого рода вещи». Кроме того, первые христианские изображения по форме не отличались от языческих, так что первый церковный историк склонен вообще считать их делом рук язычников или христиан, еще живших языческими представлениями: «Вероятно, древние по обычаю язычников выражали таким образом уважение ко всем без различия благодетелям» (ibid.).

В духе классического греко-римского экфрасиса выдержано описание комплекса сооружений, воздвигнутого императором Константином на месте погребения Иисуса (Vit. Const. III 34–39). Центральное поло-

жение в комплексе занимали мартирий и базилика. Базилика была ориентирована с Востока на Запад. На восточной стороне находился главный вход в виде трех дверей, на западной — алтарь в обрамлении полукружия из двенадцати колонн (по числу апостолов, замечает Евсевий), «вершины которых были украшены большими вылитыми из серебра вазами — прекрасным приношением Богу от самого императора» (38). Стены, пол и своды базилики были облицованы разноцветными мраморами, золотом, украшены тонкой резьбой по камню. Ни о каких изображениях Евсевий не упоминает.

Из других глав «Жизнеописания Константина» мы узнаем, что на торговой площади столицы у источника можно было видеть во времена Константина изображение «Доброго пастыря» и позолоченную медную статую Даниила со львами. Евсевий не дает подробных описаний этих изображений, но из самого обозначения (он называет их *σύμβολα*) видно, что он склонен был понимать их в аллегорико-символическом смысле. Так же и крест, выложенный из драгоценных камней и золота на потолке главного зала императорского дворца, представляется Евсевию «символом спасительных страданий» Христа (III 49).

Уже ставшее традиционным ко времени Евсевия знаково-символическое восприятие видимого мира, творений человеческих, и прежде всего библейских текстов, распространяется им на изобразительное искусство и архитектуру. Возникает новый тип экфрасиса — *толковательный*, объединяющий описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей или всего произведения в целом. Примером такого экфрасиса может служить описание картины, помещенной над входом в императорский дворец. Это описание сильно отличается и от греко-римского, и от библейского типов описаний. На его основе только с трудом можно составить представление о том, *что и как изображено* конкретно на картине, но подробно разъяснено, что должно *означать* изображенное. Приведем этот интересный экфрасис целиком: «На картине, выставленной всем на обозрение высоко над входом в царский дворец, он (речь идет о Константине. — В. Б.) изобразил над головою своего собственного образа спасительное знамение, а [под ногами] в образе низвергающегося в бездну дракона — враждебного и воинственного зверя, чрез тиранию безбожников преследовавшего Церковь Божию; ибо Писания в книгах божественных пророков называют его драконом и коварным змием. Посему чрез написанное по воску под [ногами] его и его детей изображение дракона, пораженного стрелою в самое чрево и низвергнутого в морские бездны, указывал царь всем на тайного врага рода человеческого, которого представлял низвергнутым в бездну погибели силою спасительного знамения, находившегося у него над головою. И все это изображено было на картине цветными красками. Удивляюсь высокой мудрости царя: он, как бы по божественному вдохновению, начертал именно то, что некогда возвестили об этом звере пророки, которые говорили, что Бог поднимет великий и страшный меч на дракона, змия убегающего и погубит его в море. Начертав эти образы, царь посредством живописи представил верное подражание (*μίμησις*) истине» (Vit. Const. III 3).

Итак, вроде бы совсем в духе классической античной традиции жи-

вопись называется «подражанием истине». Однако под «истиной» имеется в виду не картина видимых форм материального мира, увлекавшая многих художников и теоретиков изобразительного искусства античности, а некое *духовное содержание*, о котором говорили в то время и неоплатоники, и гностики, и ранние христиане. «Подражание» же такой истине, хотя и обозначается Евсевием традиционным термином *mimēma*, но осмысливается как символично-аллегорическое изображение. Живописный образ понимается им почти как буквальная иллюстрация аллегорического словесного текста и поэтому на него переносится прием традиционной экзегезы вербальных текстов.

Судя по описанию Евсевия, картина имеет два главных изобразительных уровня. Центральную ее часть занимает традиционное для имперской культуры Рима «портретное» изображение Константина и его сыновей, а как бы за рамой семейного портрета (над ним и под ним) изображены символы Христа (видимо, крест) и дьявола (змей или дракон). Важно отметить, что христианского писателя интересует не центральная «портретная» часть изображения, хотя сама его книга посвящена портретируемому лицу, а «периферийная», символическая, и именно в ней, а не в иллюзионистическом портрете императора видит он «подражание истине». В этом описании уже ясно видны пути к новому пониманию сущности изобразительного искусства.

В духе библейского динамического экфрасиса подробно описывает Евсевий храм, сооруженный в Тире (Hist. eccl. X 4). Не приводя здесь этого интересного, но достаточно обширного описания, укажу только на присущие ему особенности. В традициях ветхозаветных описаний Евсевий разворачивает перед умственным взором читателя как бы процесс сооружения храма, начиная с описания пустыря, на котором он был возведен, его ограды, ворот, двора, портиков и кончая устройством жертвенника в центре храма, огражденного резной деревянной решеткой. В этом описании большое внимание уделено функционально-смысловому назначению отдельных архитектурных форм и конструктивных решений храма. Однако Евсевий не ограничивается только этим, а превращает свое описание конкретного памятника в целую философию архитектуры, суть которой может быть сведена к следующему. Художником и строителем храма является заказчик (в данном случае епископ Тирский Павлин, санкционировавший и вдохновлявший строительство), а не реальные мастера. Этот «художник» в своей деятельности уподобляется Веселиилу, легендарному библейскому строителю, «которого сам Бог исполнил духом премудрости, разума и всякого ведения в искусствах и науках и призвал к воплощению небесных прообразов в символах храма» (X 4, 860A). Неся в своем сердце образ Христа, он и соорудил этот видимый храм по образу храма лучшего, невидимого; и сделал это с таким воодушевлением, с таким высоким искусством, что слова бессильны описать это чудесное сооружение. Предприняв тем не менее попытку описания некоторых частей экстерьера и подчеркнув «блистательную красоту» и «невыразимое величие» всего здания и «чрезвычайное изящество» отдельных его частей, Евсевий указывает, что такой храм служит прославлению и украшению христианской Церкви. Однако больше всего удивляются ему те, кто привык ос-

танавливать свой ум «на одном только внешнем виде». «Чудом же из чудес являются прообразы (ἀρχέτυπα) и их духовные первообразы и богослепные образцы, образы божественного и мысленного дома в душах [наших]» (872A). Сама душа предстает домом и храмом Божиим, более высоким и совершенным, чем храм материальный.

Более того, и все общество людей, весь социум представляется Евсевию живым храмом, который он описывает в традициях библейского динамического экфрасиса. Строителем этого храма выступает сам Сын Божий, который одних людей уподобил ограде храма, других поставил наподобие внешних колонн, третьих наделил функциями преддверия храма, четвертых поставил в виде главных столпов внутри храма и т. д., короче говоря, «собрав везде и отовсюду живые, твердые и крепкие души, Он устроил из них великий и царственный дом, исполненный блеска и света внутри и снаружи». Весь этот храм, как и его части, наполнены для Евсевия глубоким духовным содержанием, ибо его строитель «каждой частью храма выразил ясность и блеск истины во всей ее полноте и многообразии», утвердив «на земле мысленное изображение того, что находится по ту сторону небесных сфер» (877B).

В рассматриваемом описании Евсевия мир тварного бытия предстает системой храмов, отображающих духовные истины, и прежде всего храм духовных существ, непрестанно славящих Творца. Главным храмом системы выступают Вселенная и человеческое общество в целом; далее следует душа каждого человека как храм Божий, и наконец, собственно церковное здание, создаваемое специально как место богослужения. Все эти храмы выполняют одни и те же функции — поклонения Богу, его почитания и прославления.

Таким образом, достаточно традиционные для древнего мира приемы описания произведений искусства перерастают уже в период поздней античности у одного из первых христианских писателей в новую, философски и богословски насыщенную теорию искусства, во многом предвосхищавшую своеобразие и специфику художественной практики Средневековья в целом и византийско-православной культуры в частности.

Толковательный экфрасис не был оригинальным изобретением христианских писателей. В своих описаниях произведений искусства они опирались на богатые традиции античных и библейских описаний, с одной стороны, а с другой — переносили на произведения архитектуры и изобразительного искусства так же хорошо развитые в эллинистической и позднеримской культуре методы символично-аллегорического толкования словесного материала (библейской экзегезы первых веков н. э., в частности многочисленных трактатов Филона Александрийского или Оригена, а также неоплатонического толкования античной мифологии). Принцип символического мышления, активно воспринятый и развитый, как мы видели, многими христианскими мыслителями, был распространен в ранневизантийский период практически на все виды искусства.

В качестве примера развития приемов толковательного описания архитектуры можно указать на сирийский гимн VI в., посвященный храму в Эдессе¹⁹. Описывая это, по всей видимости, небольшое, квадратное в плане, купольное сооружение, автор гимна уделяет основное внимание не конструктивным особенностям храма, но его символической значимости

как в целом, так и отдельных элементов архитектуры. Замечательным представляется автору именно тот факт, что столь «небольшое по размерам сооружение заключает в себе огромный мир» (4). «Его свод простирается подобно небесам — без колонн, изогнут и замкнут и, более того, украшен золотой мозаикой, как небесный свод сияющими звездами. Его высокий купол сравним с «небом небес»; он подобен шлему и его верхняя часть покроя на нижней» (5-6). «С каждой стороны [храм] имеет идентичные фасады. Форма всех трех едина, так же как едина форма Св. Троицы. Более того, единый свет освещает хоры через три открытых окна, возвещая таинство Троицы — Отца, Сына и Св. Духа» (12-13). Остальные окна, несущие свет всем присутствующим в храме, представляются автору гимна апостолами, пророками, мучениками и другими святыми: пять дверей храма уподобляются пяти разумным девам со светильниками из евангельской притчи²⁰, колонны символизируют апостолов, а трон епископа и ведущие к нему девять ступеней «представляют трон Христа и девять ангельских чинов» (19). «Велики таинства этого храма, — поется в конце гимна, — как на небесах, так и на земле: в нем образно представлены высочайшая Троица и милосердие Спасителя» (20).

Здание храма представляется автору гимна сложным образом и космоса (материального и духовного), и христианского социума (в его историческом бытии), и самого христианского Бога. Толковательный экфрасис складывается здесь как бы из двух пересекающихся уровней: *образного и знаково-символического*.

Образное толкование тяготеет к позднеантичной аллегорезе и строится прежде всего на зрительных ассоциациях и аналогиях. Для него устойчивым и традиционным становится понимание купольной архитектуры как образа видимого материального космоса (земли и небесного свода со светилами). Знаково-символическое толкование развивается в основном в традициях христианской экзегезы и библейских текстов. Эти два уровня, или два типа толковательного описания в той или иной форме встречаются во многих византийских описаниях произведений искусства.

Уникальной в жанре византийского экфрасиса является поэма Павла Силенциария, известного поэта VI в., посвященная подробному описанию храма Св. Софии в Константинополе. Поэма является в отличие от многих византийских описаний памятников архитектуры важнейшим источником для реконструкции многих элементов интерьера главного византийского храма. Для нас она интересна, прежде всего, еще одним типом своего рода *синтетического* экфрасиса, в котором в свободной поэтической форме объединены приемы и эллинского, и библейского, и собственно христианского описаний произведений искусства. Я остановлюсь здесь лишь на одном характерном фрагменте текста Силенциария, в котором дается описание тканного изображения Христа (стихи 764-782)²¹:

*Один из них (покровов) изображал сияние лика Христова,
руками трудолюбивого мастера произведенное, —
не острием, не иглой, пронзающей материю,
а ткачеством, переплетающим разноцветные нити,
многовидные нити, произведенные иноземным шелкопрядом.*

*Золотистое сияние, блещущее лучами розовоперстой Эос,
отразил плащ на божественных членах,
а хитон пламенеет пурпуром от раковин тирских морских.
Он правое рамо покрывает прекрасною тканью.
А там покрывало соскользнуло с одежды;
и, прекрасное, ниспадая с плеча,
растекается плавно под левой рукой, открывая
часть ладони и локоть. И как будто сам Христос
протянул к нам десницу, свое вечное слово являя.
В левой же держит он книгу божественных слов,
возвестившую миру все, что волей своей защитительной
заповедал Сам Царь нам, на земле стопу утверждая.
Вся одежда его золотистым сияньем сверкает, ибо
тонкое золото всюду вплетено между нитей...*

В этом описании технология изготовления тканного образа Христа тесно переплетена с описанием самого изображения вплоть до его мельчайших деталей иконографии (цвета отдельных тканей одежды, спадание плаща с одного плеча и т. п.). По этому описанию мы достаточно ясно представляем себе и иконографический тип благословляющего Христа с Евангелием в левой руке, и характер материалов, использованных при его изготовлении. Однако Павел Силенциарий не ограничивается этим. В свое описание он постоянно вплетает элементы гомилетики — объяснения тех или иных моментов христианской доктрины. Представляя себе изображенный образ, мы попутно узнаем, что Христос — небесный Царь, явившийся на землю и принесший нам вечное божественное слово, запечатленное в некоей Книге, которую он держит в руке. Из дальнейшего описания мы узнаем о том, что апостол Павел — «муж, исполненный всей божественной мудрости», а апостол Петр — «крепкий ключник небесных врат» и т. п.

Таким образом, этот поэтический экфрасис главного храма Византии несет еще и достаточно сильную гомилетическую нагрузку и может быть обозначен как *описательно-гомилетический*. Он получил достаточно широкое распространение в Византии.

Среди многочисленных образцов византийского экфрасиса можно выделить целый ряд описаний, в которых на первый план выступает *психологический* аспект воздействия произведений искусства на человека, что выражается в перенесении акцента с описания самого произведения на описание субъективного впечатления от него²². Интересен в этом плане трактат «Описание картины» знаменитого ритора из Газы Прокопия, датированный П.Фридендером 495–530 гг.²³ Прокопий дает подробнейшее описание эллинистической картины, изображающей «сон Тесея». Экфрасис в целом близок к филостратовским «описаниям» картин. Однако характеризуя образ главного персонажа картины — Федру, Прокопий сосредоточивает свое внимание на анализе психологического состояния изображенной, что у Филостратов только слегка намечалось.

По изображению внешнего вида Федры, положению ее тела, рук, глаз он стремится «прочитать» ее внутреннее состояние. Федра сидит у

дожа спящего мужа, но сама не может погрузиться «в успокоительный сон». Любовь к Ипполиту, изображенному на одной из картин залы, в которой спит Тесей, распалает ее сердце. «Ее внешний вид изобличает ее в любви. Смотри, глаза ее влажны, думы исполнены страстным томлением и тело нуждается в опоре; ее душа как бы отсутствует, хотя тело еще живет... Смотри, как ослабла от страсти ее [согнутая в локте] рука и кончики пальцев едва касаются щеки. Они [щека и пальцы] отделены друг от друга, в результате чего нарушается спокойствие [позы], тело наклоняется, а плечи поднимаются вверх; рука спешит на помощь другой руке и нога поддерживает ослабевшую ногу...» (17).

Начиная описание психологического состояния Федры, Прокопий применяет интересный риторический прием. Он вдруг обращается к самой Федре: «Но что страдаешь ты, о женщина? Бесполезно терзаешься ты, ибо любовь твоя несчастна» (16). Прокопий укоряет ее за любовь к Ипполиту и призывает взглянуть на спящего мужа. Потом, как бы опомнившись, вопрошает себя: «Однако, что это случилось со мной? Меня ввело в заблуждение искусство живописца. Мне показалось, будто все это живое, и глаза забыли, что перед ними живопись. Итак, мы говорим о Федре, а не с ней» (17). Тот же прием встречается и у Филострата в описании картины «Охотники», откуда, по мнению Фридлендера, Прокопий и заимствовал его²⁴.

Филострат также обращается к изображенным охотникам, загипнотизированный иллюзионистической точностью и правдоподобием изображенного, и затем восклицает: «Какое волнение я почувствовал! Картина заставила меня потерять ясность представления: мне показалось, что они не нарисованы, а существуют в действительности, что они движутся и влюбляются — и вот я насмехаюсь над ними, как будто бы они слышат меня, и жду, что они мне ответят»²⁵.

В чем смысл этого приема? Конечно же, у Филострата он, прежде всего, должен подчеркнуть восхищение автора удивительной подражательной способностью искусства «ибо подражание служит его началом»²⁶. Но не только это, хотя иллюзионизм изобразительного искусства вызывал восхищение многих писателей позднего эллинизма. Однако и Филострат, особенно же Прокопий из Газы, видели в этом приеме возможность зафиксировать свое активное восприятие живописи, выразить впечатление, произведенное на них искусством. Простое описание уже не удовлетворяло авторов экфрасисов позднего эллинизма. Традиции библейской и раннехристианской эстетики чувствуются и у языческих авторов этого периода, особенно у Прокопия Газского. Описывая изображение Федры, он не может, как мы видели, оставаться холодным протоколистом, но стремится путем непосредственного обращения к персонажу выразить свое отношение к нему. При этом он использует риторический прием, косвенно выявляющий один из важных элементов эстетического восприятия и обозначаемый психологией искусства как *вчувствование*.

Приведенные отрывки убеждают нас в том, что авторы экфрасисов позднего эллинизма и ранней Византии не только знали об этом феномене, но и умели сознательно пользоваться его результатом при анализе произведений искусства. Знали о нем в Византии и в последующие пе-

риоды, хотя, как правило, не прибегали к нему в столь открытой форме, ибо сакральная функция христианского образа превращала эстетическую иллюзию эллинистического экфрасиса в мистическую «реальность» иконы. Вчувствование из эстетического феномена превращалось в мистическое «общение» с прототипом посредством иконы.

Обращение византийцев к фиксации и описанию своих впечатлений и ассоциаций по поводу того или иного произведения искусства часто были следствием осознания невозможности объективного и адекватного описания художественного феномена. Так, историк VI в. Прокопий Кесарийский в своем трактате «О постройках императора Юстиниана»²⁷, восхищаясь красотой, великолепием и грандиозностью Софии Константинопольской, пытается выявить, чем же достигается в этом уникальнейшем архитектурном сооружении эстетический эффект. В частности, Прокопий связывает его с соразмерностью и гармоничностью всех размеров и объемов храма (I 1, 28-29; 1, 47), с «симметрией» и подобием отдельных элементов внутри целого: расположенные по обеим сторонам храма галереи для мужчин и женщин ничем «не отличаются друг от друга, и нет между ними разницы, и их подобие служит для храма красотой и украшает его их тождество» (I 1, 57). Отдельные элементы сооружения усиливают красоту целого. «Огромный сфероидальный купол, покоящийся на этом круглом здании, делает его исключительно прекрасным» (I 1, 45).

Однако все это не объясняет еще сущности художественного эффекта шедевра византийской архитектуры и, «перед всем от изумления сдвигая брови, зрители все-таки не могут постичь искусства и всегда уходят оттуда подавленные непостижимостью того, что они видят» (I 1, 49). Прокопий приходит к выводу, что сущность искусства не поддается языковому описанию и постоянно подчеркивает это. «Мне кажется, — пишет он, — что обо всех них (принципах построения храма. — В.Б.) узнать — дело недоступное, а передать словами — невозможное» (I 1, 50); «никаким языком, как бы он ни был многословен и красноречив, нельзя будет всего этого описать» (I 1, 43).

Это и заставляет Прокопия обратиться к фиксации своих впечатлений. Описывая завершение храма («круглое вогнутое сооружение»), он говорит: «Оно, на мой взгляд, как бы витает надо всей землей, и все это сооружение постепенно поднимается вверх, сознательно задержавшись настолько, чтобы те места, где, кажется, оно отделено от здания, были проводниками большого количества лучей света» (I 1, 42).

Описание своих впечатлений значительно ближе подводит Прокопия к выявлению собственно художественных эффектов архитектуры, которые часто базируются на преодолении материала формой (что отмечал еще Каллистрат относительно скульптуры). Описывая систему перекрытия здания, Прокопий тонко подмечает эффект художественного преодоления формой утилитарных конструктивных принципов: «Крыша этого сооружения разрешается как четвертая часть шара; возвышаясь над ней, на прилегающих частях здания поднимается другое, более мощное сооружение, в виде полумесяца, удивительное по красоте, но, в общем, вызывающее страх вследствие кажущейся опасности такого соединения. Ведь кажется, что оно держится не на твердом ос-

новании, но возносится в небо не без опасности для тех, кто находится в храме. Между тем все это устроено здесь с исключительной устойчивостью и безопасностью» (I 1, 33-34).

Интересной особенностью восприятия интерьера византийского храма, зафиксированной во многих экфрасисах и отмеченной еще О. Вульфом²⁸, является изумление и внутреннее смятение человека, вступившего в христианский храм, ведущие к постоянному блужданию взгляда по интерьеру. Прокопий Кесарийский, а затем и патриарх Фотий (IX в.), обратившие внимание на этот факт, отмечают противоречивость внутреннего состояния зрителя и структурной организации архитектурного образа. Прокопий, описывая св. Софию, подчеркивает «замечательную единую гармонию всего творения» (I 1, 47). И именно эта гармония, т. е. нечто, находящееся в соразмерном равновесии, по мнению Прокопия, «не позволяет любующимся этим произведением долго задерживать свой взор на чем-либо одном, но каждая деталь влечет к себе взор и очень легко заставляет переходить от одного к другому. При рассматривании всегда приходится быстро переводить свой взор с одного предмета на другой, так как рассматривающий никак не может остановиться и решить, чем из всей этой красоты он более всего восхищается» (I 1, 47-48). Гармония и красота церковного интерьера возбуждают, по мнению Прокопия, активный остродинамический процесс восприятия архитектурных форм зрителем. Это позволяет ему сразу выключиться из внешнего обыденного контекста жизни, бушующей за стенами храма, и сосредоточить все свое внимание через посредство чисто эстетических элементов храмовой архитектуры (и живописи, как мы узнаем из более поздних источников) на духовном пространстве, организованном с помощью этой архитектуры, т. е. совершить достаточно быстрый переход на уровне психологии восприятия из profanного мира в сакральный.

Обратившись к ранневизантийским описаниям религиозной живописи, мы также встретимся с достаточно многообразными видами описаний, тяготеющими, однако, в значительно большей мере, чем архитектурный экфрасис, к античной греко-римской традиции.

В одном из писем Кирилла Александрийского (IV-V вв.)²⁹ мы находим описание воображаемой картины на сюжет «Жертвоприношение Авраама». Кирилл убежден, что живопись должна полностью следовать тексту, т. е. призвана изображать все основные эпизоды истории: 1) Авраам едет на осле в сопровождении слуг и сына; 2) слуги и осел остались внизу, Исаак с вязанкой дров и Авраам с факелом и ножом в руках поднимаются в гору; 3) Исаак привязан к вязанке дров и Авраам замахнулся над ним ножом. Кирилл оставляет художнику только право по своему усмотрению решить композицию картины. Он может изобразить несколько сцен в хронологической последовательности или совместить все эпизоды в одном изображении. В последнем случае, отмечает Кирилл, не следует думать, во-первых, что на картине изображены разные действующие лица (здесь несколько раз представлен один и тот же Авраам) и, во-вторых, что Авраам совершает все действия одновременно (что невозможно). К специфике живописи относит Кирилл *совмещение разновременных эпизодов в одном изображении*. Известно, что

византийское изобразительное искусство активно пользовалось этим приемом, и он был унаследован всем средневековым православным искусством. В иконах и росписях Древней Руси, средневековой Сербии, Болгарии, Грузии и всего православного Востока мы найдем массу примеров использования этого приема.

Описание серии картин (IV или нач. V в.), изображающих мучения св. Евфимии на стенах ее мартирия, приводит амасийский епископ Астерий (ум. 410)³⁰. На первой картине изображен сидящий на троне судья, рядом с ним стража и писцы. Два солдата подводят к судье девушку. Далее с натуралистическими подробностями представлен эпизод пытки Евфимии палачами, вырывающими ее «жемчужные зубы». На третьей картине молящаяся дева изображена в темнице и на четвертой — смерть Евфимии на костре. В целом экфрасис выдержан в эллинистическом духе, да и описанные картины были, видимо, исполнены в традициях позднеантичной иллюзионистической живописи. Чем же вызвано восхищение Астерия, которое он намеренно подчеркивает? Прежде всего, «жизнеподобием» изображаемого. Для него, как и для авторов античных описаний живописи, главным достоинством изображения является иллюзия действительности. А на картинах, описанных Астерием, все персонажи выглядят «как живые». Добивается этого эффекта художник, как это следует из описания, в основном двумя способами. Во-первых, путем выражения живописными средствами внутреннего состояния изображенного персонажа и, во-вторых, с помощью натуралистически-иллюзионистской техники изображения. И то и другое высоко оценивается Астерием.

Вот судья с «непримиримой враждебностью» смотрит на деву; «искусство, — отмечает Астерий, — когда оно того пожелает, может выразить подобие гнева посредством неодушевленной материи»³¹. Дева одета в серую тунику и гиматий, чем художник хотел показать, что она философ, и одновременно изобразил ее миловидной. Астерия восхищает умение художника в одном образе путем «смешения красок» выразить «противоположные по природе» свойства характера: скромность («она склонила свою голову, как бы стесняясь того, что на нее смотрят мужчины») и мужество («бесстрашно стоит и не боится испытания»).

Описав сцену пытки Евфимии, Астерий подчеркивает, что именно натурализм, говоря современным языком, изображения, вызывает сильную эмоциональную реакцию зрителя. Для убедительности он вспоминает впечатление, произведенное на него изображением: «Они (палачи. — В. Б.) уже начали мучить девушку. Один из них, взяв ее голову и наклонив несколько назад, привел ее лицо в такое положение, чтобы другому было удобно бить по нему. Этот последний приблизился к деве и выбивал ее жемчужные зубы. Около палачей изображены и орудия пыток — молот и бурав. Вспоминая это, я невольно проливаю слезы, и чувство сильной печали прерывает мое повествование. Живописец так хорошо изобразил капли крови, что можно подумать, будто они в самом деле каплют изо рта девушки, и невозможно без слез смотреть на них»³².

Здесь перед нами образец типично эллинистического психологического (когда описывается впечатление зрителя) экфрасиса. Отраженное

в нем понимание живописи как натуралистически-иллюзионистического изображения действительности сохранялось в определенных кругах византийского общества на протяжении всего Средневековья, хотя в византийской живописи к этому времени уже наметились тенденции к отходу от импрессионизма и натурализма эллинистического искусства на пути создания условно-символических образов.

Обратимся еще к одному ранневизантийскому описанию. Его автор ритор Хорикий из Газы (VI в.) подробно описывает церковь св. Сергия (нач. VI в.) в своем родном городе³³. Здесь мы, пожалуй, впервые в христианской литературе встречаемся с описанием развернутого цикла росписей, посвященного жизни Иисуса. Роспись расположена на сводах храма и состоит из ряда (не менее 23) картин, иллюстрирующих евангельскую историю жизни Иисуса от «Благовещения» до «Вознесения». Первые сцены («Благовещение», «Рождество», «Брак в Кане») описаны более подробно, остальные кратко или просто названы. Обратим внимание на характер описания Хорикия. Изображение «Благовещения»: «Крылатое существо только что сошло с небес [по фантазии] художника и пришло к той, которая будет матерью без мужа: она еще не мать, когда ангел находит ее скромно прядущей и приветствует ее благой вестью... Испуганная неожиданным визитом, она почти отворачивается в смущении и едва не роняет пурпур из рук — суставы ее пальцев ослабли от страха. Ее женский пол и невинность ее лет — она была девушкой брачного возраста — тревожат ее и делают подозрительной к приветствию» (48-49). Здесь Хорикий описывает не столько само изображение, сколько свое восприятие его, т. е. образ, возникший в его психике в результате рассматривания изображения и соотнесения его с имеющейся у него информацией об изображенном событии.

В этом же духе выдержаны и описания других сцен. Газский ритор предстает здесь чутким ценителем живописи, продолжающим наиболее изысканные традиции позднеантичного эстетизма. В изображениях на христианскую тематику его интересуют не только их содержание, но и исполнение. Он пристально вглядывается в многофигурные композиции, с удовольствием рассматривая даже незначительные элементы изображения (выполненного, по всей вероятности, все еще в тех же импрессионистически-натуралистических традициях эллинизма). В лице Марии в сцене «Рождества Христова» он отмечает, например, отсутствие бледности, обычно «присущее женщинам в первое время после родов», и осмысливает это как знак сверхчеловечности ее материнства (52). В сцене «Благовестия пастухам» он подробно описывает позы пастухов, услышавших звон с неба и увидевших ангела, и не забывает даже о животных. «Овцы, — пишет он, — из-за их врожденной глупости, даже не повернулись в сторону видения: одни наклонились к траве, другие пьют из вышеупомянутого источника. Собака, однако, будучи животным враждебным к посторонним, кажется, внимательно смотрит на сверхъестественное явление. Таковы детали, которые изобразил художник», — заключает Хорикий (54) и вдруг, спохватившись, что забыл еще что-то, добавляет: «Между тем пастухи, ведомые звездой, смутно отразились в источнике, чьи воды всколыхнули овцы» (55). Одного этого добавления было бы достаточно, чтобы составить представление

и о характере описываемой живописи, и об эстетическом вкусе автора описания.

В послеиконоборческий период продолжают активно развиваться многие парадигмы, наметившиеся еще в ранневизантийской искусствоведческой эстетике. Поэт и ученый X в. Иоанн Геометр в своих стихотворных описаниях христианских храмов сплетает воедино образное и символическое понимание архитектуры³⁴. С одной стороны, он видит в храме «подражание Вселенной» во всей ее многообразной красоте. Здесь и небо со своими звездами, и эфир, и бескрайние просторы моря, и водные потоки, низвергающиеся с гор, и вся земля, как прекрасный сад неуядающих цветов. С другой стороны, архитектурные образы ясно показывают ему и «мысленный космос» во главе с Христом.

Именно в храме, по мнению Иоанна, и осуществляется единство (и единение) двух миров (космосов) — земного и небесного:

*Но если и есть где слияние чуждых [начал]
Мира всего — дальнего с горним,
Здесь оно, и отныне только ему пристойно
Зваться у смертных вместилищем [всех] красот.*

(col. 944B)

Образный и символический уровни толкования храмового пространства у Иоанна не просто возможные варианты подхода к пониманию христианского храма, но оба необходимы ему для раскрытия полного духовного содержания, глубинного смысла архитектурного образа. Суть его, как это хорошо видно из стихотворения Иоанна Геометра (а он здесь следует уже установившейся в византийском мире традиции), состоит в том, что храм является для людей центром единения духовного и материального миров, средоточием всех красот.

Для богословско-церковного направления эстетики X-XII вв. характерно, наряду с утверждением основных идей предшествующего периода стремление глубже и активнее использовать искусство в целях пропаганды христианского учения. Особое внимание в этом плане уделялось изобразительному искусству, процветавшему по всей империи. Новые тенденции в отношении к искусству хорошо отражены в развернутом экфрасисе церкви Св. Апостолов в Константинополе Николая Месарита, написанном между 1199-1203 гг.³⁵ В подробном описании архитектуры и особенно живописи храма как бы подводятся итоги понимания культового искусства за весь прошедший период византийской культуры.

Экфрасис Месарита представляет собой развернутый энкомий искусству, написанный по законам энкомиастического жанра, с присущими ему гиперболизацией, приукрашениями и риторской изощренностью; т. е. по сути своей перед нами художественное произведение, посвященное прославлению и одновременно осмыслению и истолкованию искусства, в первую очередь изобразительного. Автор во многом продолжает многовековые традиции византийского экфрасиса предшествующих периодов, развивая их в духе своего времени.

Храм воспринимается Николаем как некое целостное произведение

архитектурно-живописного искусства, созданное по законам красоты. «Этот храм, о зрители, — пишет он, приглашая читателей как бы его глазами взглянуть на описываемый объект, — величайший по величине и наипрекраснейший по красоте, как вы видите, украшен многими и разнообразными искусствами; сооружение удивительной непомерной красоты, прекрасное искусство рук человеческих, превосходящее человеческий разум, видимое глазом, но непостижимое умом. Оно не меньше услаждает чувства, чем изумляет ум, ибо радует глаз красотой цвета и золотым блеском мозаик, ум же поражает превосходством величины и искусства» (13).

Храм восхваляется Месаритом, прежде всего, как творение рук человеческих, созданное по специальным художественным законам, близким к тем, которые позже в Европе будут называть законами «изящных искусств». У Месарита они обозначены термином *καλλιτέχνημα*. Красота составляет сущность этого искусства. Она создается усилиями разных искусств, доставляет необычное наслаждение зрителю, но не может быть постигнута разумом, который лишь изумляется силе искусства.

Восхищаясь красотой природных материалов, использованных мастерами храма для облицовки его стен, Месарит не забывает подчеркнуть удивительное искусство художника, не уступающего природе: «Камень излучает такое нежное сияние, что им побеждается прелесть всех [садовых и полевых] цветов; столь удивительно и [как бы] сверхприродно благородство камня; но еще более удивительно усердие художника, который соперничал с природой в деле создания красоты» (37).

Воздав должное эстетической значимости всего памятника, Месарит переходит к описанию его живописи. При этом он сразу же в традициях средневековой эстетики подчеркивает ее глубинный содержательный уровень. Художник представляется Николаю мудрецом, который хорошо «взвесил в уме» замысел и затем «в соответствии со своим мудрым разумением сделал изображение с помощью искусства отнюдь не для поверхностного зрителя» (14). Поэтому в своем трактате Месарит уделяет основное внимание не внешнему описанию мозаик, но выявлению их скрытого от неискушенного зрителя смысла.

В религиозных изображениях, украшающих стены храма, Николай видит два уровня: изобразительный, *феноменальный*, и смысловой, *ноуменальный*. Он хорошо поясняет это, описывая изображение «Воскрешение Лазаря»: «Правая рука (Иисуса. — В.Б.) простерта, с одной стороны, к феномену (*τῷ φαίνονένῳ*) — к гробу, содержащему тело Лазаря, с другой — к ноумену (*τῷ νοοῦνένῳ*) — к аду, вот уже четвертый день как поглотившему его душу» (26). *Феномен* (гроб) все видят изображенным на стене храма, а *ноумен* (ад) остается за изображением, он может быть лишь представлен в уме подготовленным зрителем.

Для образованного византийца XII в., воспитанного в атмосфере глобального символизма и экзегетической традиции, феноменальный уровень живописи представлял интерес лишь постольку, поскольку он содержал и выражал скрытый, лишь умом постигаемый смысл. Всегда предполагаемое наличие этого смысла позволяло средневековому художнику создавать феноменальный уровень, или изобразительно-выра-

зительный ряд, по самым высоким художественно-эстетическим меркам, а зрителю — открыто наслаждаться красотой храмовой живописи. Теперь и в глазах христианских идеологов она не противоречила, как это казалось многим ранневизантийским отцам Церкви, духу официальной религии, но, напротив, активно служила ему, выражая в художественно-эстетической форме основы средневекового мировоззрения и христианской веры.

Любой, даже незначительный, казалось бы, элемент феноменально-го уровня изображения для думающего византийского зрителя был наделен глубоким значением, представлялся знаком или символом какого-то положения религиозной доктрины. Так, например, голубой, а не золотистый, цвет одежд Пантократора, по мнению Месарита, «призывает всех рукой художника» не носить роскошных одежд из дорогих многоцветных тканей, а следовать апостолу Павлу, увещевавшему братьев по вере скромно одеваться (14).

Пантократор, по Месариту, изображен таким образом, что по-разному воспринимается различными группами зрителей. Его взгляд направлен на всех сразу и на каждого в отдельности. Он смотрит «благосклонно и дружелюбно на имеющих чистую совесть и вливает сладость смирения в души чистых сердцем и нищих духом», а для того, кто творит зло, глаза Вседержителя «сверкают гневно», отчужденно и неприязненно, тот видит лик его «разгневанным, страшным и полным угрозы». Правая рука его благословляет идущих верным путем и предупреждает свернувших с него, удерживает их от несправедливого образа жизни (14).

Требования к культовой живописи, как мы видим, в XII в. еще повысились даже по сравнению с требованиями борцов за иконопочитание IX в. Средневековым теоретикам византийского искусства она представляется действенным выразителем современной им идеологии. Именно *выразителем*, а не просто иллюстратором, ибо византийцы этого времени уже хорошо ощущали специфические особенности художественного языка живописи. Не случайно Месарит убежден, что ей под силу в одном образе передать противоположные состояния внутреннего мира изображенного персонажа, ориентированные на различных субъектов восприятия. Детерминированность семантики образа субъектом восприятия, разработанная Максимом Исповедником для литургического образа (подробнее см. гл. 9 данного раздела), прилагается теперь Месаритом к живописному изображению.

Представления об ангажированности (полной-зависимости от своего заказчика, в данном случае — Церкви) искусства достигают в клерикальных кругах Византии такой силы, что изображенные персонажи воспринимаются Николаем в буквальном смысле как «рупоры» богословских идей. В своем описании он вкладывает в уста многих из них целые тирады, которые представляются ему уместными для данной ситуации. Например, ангел на пустом гробе Христа произносит большую речь о воскресшем (28), а апостол Варфоломеем пламенно проповедует Евангелие неприязненно встретившим его армянам (21). «Разговаривают» у него и другие персонажи. К счастью, технические возможности того времени не предоставили возможности озвучить изображения, и мастерам пришлось изыскивать чисто художественные приемы и сред-

ства для выражения философско-религиозного содержания, а зрителям — активизировать свое восприятие художественного языка живописи. Об уровне изощренности этого восприятия высокообразованной византийской элитой ярко свидетельствует экфрасис Месарита.

Один из характерных для него приемов восприятия живописи заключается в пристальном всматривании в изображенные фигуры и лица с целью постижения через внешние признаки внутренних состояний персонажей, а также в стремлении передать читателям информацию об изображенных событиях путем описания отражения их в восприятии изображенных персонажей. Так, чтобы выразительнее передать ослепительное сияние, исходящее от Христа на Фаворе, Месарит подробно описывает позы и состояния испуганных фаворским светом учеников. «Иаков с усилием опирается на колено и поддерживает тяжелую голову левой рукой; в то же время большей частью тела он еще прикован к земле». Правую руку он подносит к глазам наподобие того, как если бы кто-то, пробудившись в полуденный час от глубокого сна на природе, захотел бы взглянуть на солнце и при этом защищает глаза тенью от ладони, чтобы светило не повредило их. Иоанн вообще не желает ничего видеть и лежит как спящий (16). И только подготовив таким косвенным образом читателя, Месарит обращает свой взгляд на причину, приведшую в поверженное состояние учеников: в пространстве парит облако света и «несет в своем центре Иисуса, сверкающего ярче солнца, как некий иной свет, рожденный из света Отца и соединенный, как с облаком, с человеческой природой» (ibid.).

Описывая «Благовещение», Месарит передает суть изображенного события целой гаммой чувств и переживаний, усмотренных им в образе Марии. Неожиданное появление Гавриила и непонятная весть испугали Марию, сидевшую за рукодельем и направившую свои помыслы к Богу. Она стремительно встает с сиденья и выпрямляется перед вестником как бы в ожидании царского приказа. Благая весть (она начертана над головой ангела) «достигает ушей Девы, проникает через них в ее мозг, схватывается обитающим в мозгу разумом; ее содержание с пониманием постигается, и познание сообщается самому сердцу» (22). Но с осознанием смысла этой вести беспокойство и сомнение охватывают душу Марии. Как она, будучи девой, может зачать и родить? И только заверение о сверхъестественном снисхождении на нее Св. Духа успокаивает Деву и она предоставляет свое тело для осуществления божественного замысла.

Поза и взгляд ангела также, по описанию Николая, предельно выражают содержание его миссии. Он изображен, как только что спустившийся с неба. Крылья его еще полураскрыты, а «ноги отстоят друг от друга примерно на локоть, как у бегущего; он имеет позу усердного слуги, который старается как можно скорее выполнить приказ своего хозяина». Взгляд его не высокомерен и недоступен, а приветлив, ибо он пришел не за душой, непростительно согрешившей, но с благой вестью (ibid.).

С описания внутренних состояний Иисуса и сестер Лазаря Марфы и Марии начинается Месарит рассказ об изображении «Воскрешения Лазаря». Приникшие к ногам Христа сестры обливаются слезами, поднятое вверх лицо одной из них, ее глаза и разлитые по всему лицу печаль

и боль без слов прекрасно передают ее просьбу Спасителю, который «изображен с выражением кроткой печали на лице, но вся осанка его полна царского величия и властного достоинства» (26).

Подробно описывает Месарит чувства и переживания, написанные на лицах жен-мироносиц, приближающихся к гробу Христа. Здесь и печаль, и страх перед стражниками, и глубокая любовь к погребенному, а затем — удивление необычному видению (28).

С подобным приемом мы встречаемся и при описании ряда других сцен. Ясно, что автор экфрасиса многое домысливает за художника, но также ясно, что само изображение дает ход его мысли, указывает направление сотворчества в акте восприятия изображения. Более того, хорошо виден идеал, к которому должны стремиться, по мнению Месарита, живописцы, украшающие стены христианских храмов — это *реалистическое* или даже *экспрессивно-реалистическое* изображение человеческих (чисто человеческих!) чувств и переживаний, с помощью которых можно хорошо передать содержание изображаемых событий. Автор экфрасиса как бы стремится показать, что глубинное, «ноуменальное» содержание не поддается «прямому» изображению средствами живописи, но для людей его времени оно может быть достаточно ясно выражено с помощью экспрессивно-реалистического изображения комплекса чувств и переживаний участников «священного» события на «феноменальном» уровне. Это как раз один из тех «косвенных признаков», без которых, по мнению патриарха Фотия, не может состояться христианское изображение, и который он обозначил как «выражение эмоций» (παθὼν ἐμψάσει) (PG 101, 952AB).

Однако не только ради «ноуменального» уровня поддерживает Месарит «реалистические» черты в культовой живописи. В период, когда византийская культура как бы заново открыла для себя многие культурные ценности античности, когда духовные лица самого высокого ранга коллекционировали, изучали и описывали памятники языческой литературы и искусства, когда возродился такой, казалось бы, антихристианский жанр, как любовный роман (XII), — в этот период постоянных «ренессансов» и «классицизмов» образованный византиец мог себе позволить увлечься реалистическими тенденциями в живописи и самими по себе, без их какой бы то ни было семиотической или сакральной функций, что мы и наблюдаем нередко у Николая Месарита, да и в самом византийском искусстве (особенно в росписях и мозаиках храмов, в книжной миниатюре) XI–XIII вв.

Любуясь изобразительными возможностями живописи, описывает, например, Николай сцену проповеди Евангелия сарацинам и персам апостолом Симоном: «Сарацинов и персов видишь ты вокруг Симона, одетых в персидские одежды с сильно растрепанными бородами, с приподнятыми бровями, с взъерошенными волосами на головах и свирепо глядящими на него; в разноцветных уборах, украшающих их головы — небесноглубоких, багряных и белых. Они, по-видимому, [бурно] оспаривают учение апостола, ибо каждый из них отталкивает, как можно видеть, соседа и стремится занять место напротив Симона, чтобы опровергнуть его взгляды» (20).

При чтении такого описания перед нашим внутренним взором не-

вольно возникает яркое изображение, но отнюдь не византийского типа. Мы видим картину, написанную в традициях ренессансного искусства и даже не итальянского, а скорее северного (немецкого или нидерландского) типа. В православном регионе нечто близкое мы найдем лишь в русских росписях храмов XVII в. От ранневизантийской живописи не сохранилось ничего подобного. Чем же объяснить странное и настойчивое желание византийского автора видеть в культовой живописи то, чего там вроде бы не было? Только ли это обычный риторический прием и ностальгия по легендарному античному искусству? Или в Византии существовало целое направление, развивавшее традиции позднеантичной живописи и во многом предвосхитившее ренессансное искусство, но не сохранившееся до наших дней?

Думается, и тем и другим. Византийцы постоянно помнили об иллюзионистски-импрессионистической живописи поздней античности, прекрасные образцы которой мы сейчас можем видеть хотя бы в достаточно многочисленных фрагментах живописи Помпей и Геркуланума (особенно в собрании Неаполитанского археологического музея и в Помпеях). Можно предположить, что в византийский период сохранялась еще подобная живопись в домах византийской и итальянской знати. С другой стороны, настоятельные требования теоретиков иконопочитания VIII-IX вв. (см. главу 6 данного раздела) создавать подобную живопись и на религиозные темы, и особенно — изображения Иисуса Христа, Богородицы, святых, естественно влияли на работу византийских художников. Во всяком случае росписи и мозаики в византийских храмах XI-XIII в., сохранившиеся до нашего времени, хотя и не относятся полностью к подобному стилю, но позволяют заключить, что тенденции к созданию иллюзорно-реалистических изображений с определенной психологической окраской существовали в среде византийских мастеров. Как бы то ни было, а образованному византийскому автору XII в. доставляет явное удовольствие рассматривать (реально или в своем воображении) и описывать изображения подобного типа.

Приведем еще один характерный образец такого описания. Месарит приглашает нас рассмотреть изображение бури на Генисаретском озере: «Смотри на это ревущее море, смотри на волны, как одни из них громоздятся как горы и несутся в открытом море, другие же скользят, накатываясь на берег... [Смотри], как темен воздух над морем, как он полон тумана и пыли, как все покрыто облаками, как безжалостно швыряют корабль туда и сюда бесконечные удары волн, ибо эвклидон, или арктический борея, обрушился на него. Наблюдай за людьми на корабле, как они снуют взад и вперед, как каждый из них советует другому, как можно скорее схватить ближайшую к нему снасть, чтобы корабль не выбросило на скалы и находящиеся на нем люди не погибли» (25). Этот выразительный фрагмент византийской художественной прозы интересен нам не только сам по себе или как косвенное указание на породивший его живописный оригинал, но в еще большей мере — как *выражение идеальных представлений византийцев* того времени об изобразительном искусстве, требований, предъявлявшихся византийской культурой к живописи.

Реалистические элементы изображений рассматриваются Месаритом в качестве важных выразительных средств живописи. В композиции «Воскрешение Лазаря» он обращает внимание, например, на юношей, зажимающих носы. При этом указывает на хорошо выраженную их позами и жестами борьбу противоположных стремлений в них. Юноши желают полнее удовлетворить любопытство, своими глазами увидев воскресшего Лазаря; они устремляются к гробу, но вынуждены зажать носы и отпрянуть назад из-за невыносимого зловония, все еще исходящего оттуда; губами своими хотели бы они восславить совершившего чудо, но вынуждены плащами своими закрыть рты; они охотно убежали бы от этого места, но чудесное событие прочно удерживает их на месте (26).

Приученный всем ходом развития византийской культуры к пристальному вглядыванию в каждый элемент бытия, природный или рукотворный, средневековый византиец внимательно рассматривает все детали изображения. В картине, как и в библейском тексте, для него нет незначительных элементов и деталей. Если художник написал их, значит он сделал это для чего-то, наделил их каким-то смыслом и зритель (как и читатель священных текстов) обязан понять его, если и не во всей полноте, то хотя бы осознать его наличие. Религиозный утилитаризм и дух глобального символизма, характерные для средневековой эстетики, не позволяли ни мастеру, ни зрителю того времени допускать наличие случайных (пусть даже самых незначительных) элементов в изображении.

Немногие аллегорические фигуры, сохранившиеся в христианской иконографии, не могут поэтому не привлечь внимание Николая. Он подробно описывает, например, аллегорическую фигуру Иордана в сцене «Крещения». Однако его интересует в ней (и это характерно для Месарита) не факт аллегорезы, а реалистический характер ее изображения: «Иордан изображен в виде человеческой фигуры, с напряжением откинувшейся назад в потоке и пытающейся сдержать течение вод и успокоить их ради Того, Кто утвердил первоисточник вод на небе». Иордан хром и, припадая на одну ногу, приседает и уже не имеет сил подняться. «Опасаясь, как бы потоки [вод] не восстали против него и не увлекли его в море, он опирается одной рукой о дно реки, используя ее в качестве своего рода железного якоря, другую держит у горловины устья, имея возможность, так сказать, как заслонкой прикрывать или высвобождать потоки вод» (24).

Явно увлекаясь описанием реалистических элементов изображения, Месарит тем не менее не забывает о *ноуменальном* уровне, на выражение которого, по его глубокому убеждению, и ориентирована вся изобразительная система живописи. Реалистические элементы, хотя и радуют его сами по себе, все-таки не представляются ему самоценными. Они значимы для него, прежде всего, как выразители некоторого иного смысла. Экспрессивные позы учеников в «Преображении» подчеркивают, в его понимании, необычность события; о чудесном воскрешении Лазаря или о хождении Христа по водам он сообщает не только прямым текстом, но и описывает реакцию на эти явления окружающих персонажей; эпизод с отсечением Петром уха

у раба Мальха при взятии Христа и последующим чудом исцеления раба Иисусом Месарит не забывает осмыслить как исцеление раба от духовной слепоты и т. п.

Чтобы подчеркнуть неординарность изображенных событий, Месарит прибегает иногда к традиционным для византийской культуры парадоксам. Продолжая, например, библейскую традицию, он предлагает своим читателям *увидеть* голос, сходящий с неба в «Преображении». Над головой изображенных фигур, пишет он, «непосредственно на небе не видно ничего другого, кроме того голоса, которым Бог-Отец подтвердил истинность сыновства» на Иордане. «Смотри, как голос из вершины купола, как с неба, ниспадает наподобие животворного дождя на еще сухие и неплодоносящие души юношей, чтобы во время зноя и жажды, т. е. сомнений в страстях и воскресении, они не оказались в опасности неожиданной беды» (16). Оставим искусствоведам решать проблему, пытался ли мастер церкви Св. Апостолов изобразить как-либо этот голос. Для нас важно, что образованный византиец XII в. желал *видеть* этот голос и отнюдь не только физическим зрением (что весьма проблематично), но, прежде всего, взором ума. О последнем Месарит помнит на протяжении всего описания мозаик.

Главную задачу своего трактата он усматривает в доведении до мысленного взора читателя ноуменального уровня изображений. На ее эффективное решение ориентированы и художественные особенности экфрасиса Месарита. Прежде всего строго продумана композиция описания. Николай описывает далеко не все сцены, но выбирает наиболее значимые, на его взгляд, с содержательной точки зрения. Последовательность их описания он также основывает на определенной смысловой логике, не совпадающей с архитектурно-топографической логикой, хотя и отталкивающейся от нее. Общая схема его описания такова (речь идет только о живописном цикле): 1. «Пантократор» в центральном куполе; 2. «Евхаристия» в восточной апсиде; 3. «Преображение» и «Распятие»; 4. Ряд менее значимых сцен, проповедь Евангелия апостолами; 5. «Благовещение», «Рождество», «Крещение», «Хождение по водам», «Воскрешение Лазаря», «Взятие Христа»; 6. «Жены-мироносицы у гроба», «Явление Иисуса женщинам» и ряд сцен, связанных с явлением Христа ученикам. Не вдаваясь здесь в подробный анализ этой последовательности, отметим, что ее логика не лишена смысловой значимости и в целом ориентирована на выявление сущностных основ христианской доктрины.

Николай не ограничивается только организацией композиционной структуры своего описания. Для него она внутренне обоснована, но иногда он показывает и читателю фрагменты этой скрытой системы композиционного обоснования. Поместив между сакральной сценой «Евхаристии» и сугубо земными сценами повседневного дела христианских проповедников два важнейших события из «земной жизни Христа», одно из которых демонстрирует его высочайшее прославление, а другое, напротив, — глубочайшее унижение, Месарит при переходе от одного к другому указывает на их глубинную смысловую связь. По его мнению, именно о Кресте шла речь у Христа с

пророками на Фаворе (17). И если в «Преображении» можно было воочию видеть блеск славы Христа, то по существу-то он «прославился на кресте, хотя и не имел ни вида, ни красоты, как [всякий] смертный человек, висящий на кресте» (ibid.). Подобные смысловые связки мы наблюдаем и в ряде других случаев («Хожжение по водам» — «Воскрешение Лазаря» — «Взятие Христа»; «Женщины у гроба» — «Явление Иисуса женщинам» и др.).

Специфическим и постоянно повторяющимся художественным приемом у Месарита является приглашение читателя вместе с ним всмотреться в описываемое изображение, которое по сути дела является приглашением к созерцанию, особым риторским приемом активизации восприятия читателя, возбуждения его духовного зрения. Трактат Николая пестрит призывами к читателю (!): «смотри», «наблюдай», «обрати внимание», «посмотри», «видишь».

К художественным элементам описания относятся и многие беллетризованные эпизоды (как правило, с прямой речью участников) евангельской истории — плод творческого воображения писателя на темы рассматриваемых изображений. Особенно выразительны в этом плане описания сцен «Хожжение Христа по водам», «Женщины у гроба» и некоторых других. Они доставляют читателю настоящее эстетическое наслаждение.

Все эти искусные художественные приемы, однако, в трактате Месарита, как собственно и само обращение к описанию живописных изображений, имеют отнюдь не только и не столько эстетические цели, сколько богословские. Для Николая само собой разумеющейся является мысль о том, что и его риторский дар, и талант строителей и художников храма должны быть направлены на выполнение важнейшей культуросозидательной функции — проповеди христианских духовных ценностей. Сам экфрасис под его пером превращается в гомилии ряда евангельских тем; описываемые же изображения часто служат ему лишь отправным моментом для богословских рассуждений.

В период расцвета византийской культуры (XII в.) экфрасис трансформируется, с одной стороны, в развернутое толкование изображений, с сильной гомилетической тенденцией, а с другой — становится как бы наставлением художнику, перед которым ставится теперь задача не просто проиллюстрировать события Священной истории, но и с помощью художественных средств *выразить* ноуменальное содержание этих событий. Читая описание Месарита и сравнивая его с дошедшими до нас образцами византийской живописи — и современной ему, и VI в., которую он якобы описывает, мы видим, что он, увлекшись решением богословских и риторских задач, часто выдает желаемое за действительное. Его описания не так уже много могут дать современному искусствоведу, но ценны для понимания эстетики и духовной культуры Византии в целом. В частности, они наглядно подтверждают, что искусство в основном направлении зрелой византийской эстетики рассматривалось как важный фактор в деле пропаганды, разъяснения и внедрения религиозных идей и христианской духовности в сознание средневекового человека.

Искусство слова

Слово само по себе, как уникальное духовно-магическое средство коммуникации между людьми, и, соответственно, все искусства слова привлекали особое внимание христианских мыслителей, ибо христианство изначально знало и свято верило в великие и столь возвышенные первые слова Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков».

Ясно, что эти «человеки» не могли, зная такие слова (да собственно и до этой формулы на основе своего личного духовного и обыденного опыта), не чтить слово и не размышлять о нем на протяжении всей своей истории. И сегодня слово тревожит нас не меньше, чем ранних отцов Церкви или античных мыслителей, но мы все так же далеки от разгадки его тайны.

Василий Великий, размышляя вслух над словами «Второзакония»: «Внемли себе» (15, 9), начинает образную патристическую философию слова, имени. По его простой, но доходчивой версии, которая не оспаривалась фактически никем из его последователей, слово нам дал Бог как главное средство общения друг с другом. Если бы мы состояли из одних не прикрытых ничем душ, то слова нам не потребовались бы, ибо души могут общаться непосредственно, обмениваясь «мыслями» без слов. И таково, видимо, общение всех духовных бесплотных существ. Однако у людей души покрыты плотной завесой тел. Мысли, возникающие в глубинах души, не могут сами без посредника проникнуть сквозь оболочки тел к другим душам. Поэтому им в помощь и придано слово, которое как ладуя переносит мысль от одного тела к другому через воздушную стихию.

И если оно обретает в душах, приемлющих его, тишину и безмолвие, то слово причаливает там как в спокойной и безмятежной гавани. Если же в слушателях кипит подобно свирепой буре смятение, то слово, рассеявшись в воздухе, терпит крушение (Ном. 3, 1). Поэтому св. Василий призывает приемлющих слово быть максимально сосредоточенными и внимательными. Слово истины кратко и сжато и может легко ускользнуть от восприятия. Однако по мудрому устройству Духа в его лаконичной форме содержится большой смысл, и оно благодаря своей краткости удобно для запоминания. Совершенство слова состоит в том, чтобы не быть пустым, но с максимально возможной силой выявлять обозначаемую мысль (ibid.).

Богослужение, на котором звучит множество мудрых слов и из Писания, и из ранних отцов, Василий называет «пиром слова» и приглашает на этот пир всех, имеющих свободное время и очистивших свою душу от мелочных житейских забот (Ном. in Нех. III 10). В «Беседах на Шестоднев» — красноречивом гимне тварному миру, как величайшему и прекраснейшему произведению Искусства Божественного Художника, — Василий Великий неоднократно замечает, что слово, т.е. в данном случае речь, описание, текст, должно быть адекватно, «соразмерно»

описываемому феномену. Увлечшись изображением чудес животного мира водных стихий, он вдруг вспоминает, что пора обратиться и к суше, пора слову выбраться из пучин морских на твердую землю: «Ибо чудеса мироздания, одно за другим подавляя нас собою, подобно волнам, накатываясь часто и непрерывно, держали наше слово погруженным в водах. Хотя для меня будет удивительным, если мысль наша не встретит на твердой земле еще больше чудес и подобно Иову опять не побежит к морю. Однако мне кажется, что слово мое, увлечшись тысячами чудес, забыло соразмерность» и уподобилось мореплавателям, не имеющим ориентиров и не знающим, как далеко они уплыли (Hom. in Hex. VII 6).

Однако чудеса тварного мира столь велики, что св. Василий вынужден подчеркивать это риторическим приемом постоянных колебаний относительно допустимой *меры* своего красноречия на их тему. Увлечшись описанием чудес многообразных форм жизни на суше, он вдруг спохватывается: «Чувствую, однако, что слово превосходит меру; когда смотрю на множество мною сказанного, вижу, что этим я уже преступил меру; но опять, когда обращаю внимание на разнообразие мудрости, явленной в тварях, мне кажется, что я и не начинал своей беседы» (VIII 8).

Таким образом, слово человеческое, описывающее Божественное творение или иные Божественные сферы, как мы увидим далее, оценивается Василием, да и другими отцами Церкви очень высоко — почти на уровне самого этого творения, а иногда и значительно выше. Ибо оно *подобно* (носит одно имя!) самому предвечному Логосу и является Его творением. Не случайно поэтому Григорий Нисский уподобляет самого Христа, излагающего заповеди блаженства, Живописцу, словами «живописующему» нашу душу: «Так и Живописующий нашу душу по подобию единого Блаженного изображает словом все по порядку, служащее к блаженству...» (De beat. 1).

Вообще энкомий слову — распространенный риторический прием у византийских мыслителей, писателей, историков. При этом не только его содержание (что очевидно), но часто и сама форма являлась уже над-вербальной, чисто эстетической похвалой слову, гимном, музыкальным ликованием (своего рода юбилеем) в его честь. Григорий Назианзин, будучи прекрасным оратором и поэтом, регулярно восхвалял божественный дар слова человеку и в прозе, и в стихах.

Именно этот дар, полагал он, составляет смысл жизни человека, отличает его от животных. С его помощью человек воздвигает города, изобретает законы, воспеваает достославного Бога, превозносит до небес добродетель, укрощает действия в человеке пагубных для него греховных страстей, различает миры: небесный и этот временный, идущий к разрушению, и т. д. и т. п. «Всему этому научил меня Бог, в этом укрепило меня слово мудрых» (PG 37, 1533). Быть сильным в слове полезно всем — оно одинокого наделяет смыслом жизни; стремящегося к славе увенчивает венцом из неувядающих цветов; укрощает вскипающий гнев и успокаивает в скорби и печали. Дар слова управляет царями и привлекает народ, торжествует в народных собраниях, царствует на играх, примиряет враждующих. «Полагаю, — пишет Григорий Бого-

слов, — что и Орфеевы гусли не иное что означают, как дар слова, приятностью звуков увлекавший всех, и добрых и злых» (1535). «О дар слова! — восклицает автор энкомия, — чтобы восхвалить тебя, необходим особый дар! И как бы я желал, чтобы мое слово равнялось твоим благим вещаниям!» (1537) Григорий Богослов был наделен таким даром и сам хорошо сознавал это, нередко достаточно откровенно восхваляя (если не сказать — похваляясь) его, не забывая, правда, при этом благодарить Бога за него и направлять весь его во славу Богу.

Особенно возмущен был св. Григорий, как мы помним, тем, что император Юлиан-отступник, приписав христианству невежество в качестве одного из его сущностных начал, счел красноречие принадлежностью языческой культуры и запретил христианам, согласно Григорию, заниматься им. Юлиан сам обладал этим даром и, зная его силу, боялся его в устах христиан. Он, видимо, опасался, пишет Назианзин, что с его помощью мы сможем обличить его в нечестии, предполагая, что «сила обличений зависит от красоты слога, а не от понимания истины и не от доказательств». От них же нас нельзя удержать, заявляет Григорий, как нельзя удержать от исповедания Бога и вознесения слов, посвященных Ему. Юлиан запретил нам говорить красноречиво, но он не запретил (да и не в силах запретить) говорить истину (Ог. IV 5).

Для большинства же отцов того времени и для самого Григория Богослова, прежде всего, *говорить* и значило *говорить красноречиво*. По-иному они просто не умели, хотя иногда и пытались. И Григорий, отдав дань трудной для него полемике с Юлианом по поводу культурно-конфессиональной принадлежности красноречия (как и других искусств, мимоходом здесь же замечает он), с облегченным сердцем переходит к собственно речи и почти с нескрываемой радостью восклицает: «И вот уже прорывается и течет к торжеству мое слово; оно облекается в веселие, как и все видимое; оно всех призывает к духовному ликованию» (IV 7).

Для св. Григория особенно болезнен этот запрет императора-язычника, ибо искусство слова — единственная ценность, которую оставил у себя христианский проповедник и поэт, отказавшись ото всех остальных мирских благ. Я удерживаю за собою одно только слово, пишет он с пафосом и гордостью, как истинный служитель *слова* (естественно, в двух смыслах — сакральном — <Логоса>, и в обыденном), и добровольно никогда не оставлю этого дара, «но ценю его, люблю и радуюсь ему более, чем обо всем том в совокупности, что радует большую часть людей. Делаю его сообщником всей жизни, добрым советником, собеседником и вождем на пути к горнему, усердным сподвижником. А так как я презираю все дольнее, то вся моя любовь после Бога обращена к слову, или лучше сказать, — к Богу, ибо и слово ведет к Богу, когда оно соединяется с разумением, которым один Бог истинно приемлется, и сохраняется, и возрастает в нас» (Ог. VI 5).

Слово, таким образом, для истинного богослова становится практически единственной нитью, связывающей его с земным миром, и, одновременно, важнейшим инструментом и средством постижения Бога и главным способом донесения своего духовного опыта до остальных людей. Понятно, что речь идет не о «пустом», о чем уже было сказано,

слове, но — о слове, соединенном с «разумом», с пониманием, с духовным ведением; о слове, выражающем и воплощающем христианское духовное содержание, и «опытное» и интеллектуальное. Последнее византийские отцы ценили очень высоко, хотя и относились к нему нередко двойственно.

IV век был первым веком византийской культуры и одновременно — еще и переходным веком от языческо-античной культуры к христианской. Переходность же его в большей мере была усмотрена уже в последующие века. Для самих ранних христиан, как мы неоднократно убеждались, он был веком достаточно жесткой борьбы с язычеством и его наследием внутри самого христианства. И для христианских мыслителей их историческая победа была, хотя и желанна, но еще не всегда очевидна; только глубинная вера в истинность новой религии поддерживала их дух неколебимым. Поэтому, хотя они почти бесспорно ощущали пользу языческих форм словесных искусств (диалектики, красноречия, поэзии) для защиты и укрепления христианства и активно использовали их в этих целях, однако сомнения в правильности этого пути еще нередко посещают их. Тогда опять возвращаются к ним мотивы раннехристианской «эстетики отрицания».

Христианство представляется им прежде всего не отвлеченной словесной мудрой доктриной, не философией в античном понимании, но мудростью жизни, праведной и добродетельной. Григорий Богослов при всей его любви к словесным искусствам, а с ним были солидарны практически все отцы того времени, заявляет, что для него мудр не тот, кто красноречив, но имеет необученную в смысле христианской нравственности душу, а тот, кто хотя и мало говорит о добродетели, но проявляет ее на деле, самой жизнью оправдывает то, что могло бы быть высказано в слове. «Для меня лучше красота видимая (т. е. доброе дело. — В.Б.), чем изображаемая словом, лучше богатство, которое уже в руках, нежели воображаемое в мечтах, лучше мудрость, не в словах блистающая, но свидетельствуемая делами» (Ог. XVI, 3).

Он напоминает, что «в лучшие времена» в древней Церкви «простота и благородство почитались благочестием», что ученики Христа первые апостолы уловили в свои сети большой улов человеческих душ не красноречием, но словами простыми, лаконичными, почти грубыми, но несущими истину. Теперь же «охота к словопрениям подобно тяжелой и злокачественной болезни вторглась в наши церкви, пустословие стало почитаться ученостью» (Ог. XXI 12). Начало этому положил еретик Арий, и теперь овладело всеми неодолимое желание «учить и говорить о духовном, не имея в себе Духа» (Ог. XIX 2). В такой ситуации человеку духовному предпочтительнее молчать, пока не пройдет это поветрие. Однако, он хорошо сознает пагубность такой позиции для дела Церкви и, когда его отец погрузился в молчаливость, сам уговаривал его прекратить этот подвиг и выйти на проповедь (Ог. XVI). Когда же он сам попытался погрузиться в безмолвие, ему не позволила этого паства, уговорив вернуться к пастырской деятельности, о чем он говорит сам в 19-м Слове.

От молчания великая польза, заявляет он. но вы победили меня, и я «произнесу вам нечто лучшее молчания. А значит произнесу не нечто

нежное, приятное и сладостное для любителей благозвучия (такою беседой худо воздал бы я любящим меня), но скажу что-то весьма мужественное и сильное, от чего вы смогли бы стать лучше, как возведенные от плоти к духу и значительно возвысившиеся умом» (Ог. XIX 4).

Ранневизантийский период был для христианских мыслителей временем большого поиска и больших сомнений в отношении многих феноменов и элементов культуры. Практически все крупные отцы этого времени были питомцами эллинской пайдеи, добросовестными и привлекательными учениками Афин, но свято поверившими или и изначально верившими в христианскую доктрину, имевшими свет веры в своих сердцах. Однако большим вопросом для них оставался культурный контекст этой доктрины, ибо им являлся высоко и глубоко развитый мир языческой культуры, внутри которого собственно возникла и сформировалась сама христианская вера и ее доктрина, в общем-то как его отрицание, или преодоление на каком-то ином уровне (для христиан, естественно, — на более высоком), но *в нем и как его часть*.

Многие христиане того времени и тем более их духовные наставники были еще людьми и представителями этого античного мира, были окутаны аурой его менталитета, являлись полноправными представителями и носителями его культурных, научных, художественных и многих других традиций. Христианами резко отрицались собственно только языческие культы. Ко всему остальному наследию античности их отношение постоянно менялось от неприятия до полного одобрения в зависимости от ситуации. Вот и Григорий Назианзин, наделенный даром красноречия и специально обучавшийся ему у прекрасных учителей, сам практиковавший риторику, став христианским иерархом, вынужден постоянно и мучительно колебаться в оценке словесных искусств.

В письме к Адамантию, например, он вполне ясно и определенно пишет, что наконец-то оставил это детское занятие, «ибо надобно же было и мне когда-то перестать играть в игрушки и лепетать по-детски и заглянуть в истинную ученость и вместе с другим, что у меня было, принести в дар Слову и слова» (Ер. 235). Иногда он искренне пытается это осуществить на практике — отказаться от красноречия и писать просто, лаконично и глубоко, что, естественно, ему, прирожденному оратору и поэту, на практике удается с большим трудом и достаточно редко, хотя теоретически он вроде бы временами стоит именно за такой стиль богословствования. В письме к Никовулу он пишет: «Писать лаконично — это не то, что ты себе представляешь; это не просто писать немного слогов, но — в немногих слогах заключить многое... о долготе речи я сужу не по числу букв, но по содержанию» (Ер. 54). Однако видя, что на практике ему это почти не удается, да и хорошо сознавая пользу словесных искусств, и красноречия в частности, для богословия, проповеди, полемики и т. п., он выступает и сам прекрасным оратором и поэтом в своем богословии и часто — талантливым апологетом христианских словесных искусств.

Дар слова рассматривается византийскими богословами на одном уровне с даром мудрости, ибо они фактически нераздельны и, как убежден Григорий Богослов, озаряют ум наш и освещают нам путь к Богу. Слово же, как доверительно сообщает нам св. Григорий, способ-

ствовало и его собственному нравственному совершенствованию — обуздывало страсти, успокаивало печаль, делало его скромным, добродетельным, благочестивым (Ог. VI 6). Именно такое слово приятно и Богу, убежден Григорий: «Богу ничто так не благолепно, как слово очищенное и душа совершенная учениями истины» (Ог. XLII 8). Поэтому слово рассматривается отцами Церкви не только как дар Божий, но одновременно и как *дар Богу*, и дар ценный и значимый для Него. Ибо какое же еще благодарение Слову более всего «свойственно» Ему, чем слово — этот дар, согласно Григорию Богослову, «более священный и более чистый, чем любая бессловесная жертва» (Ог. IV 4). Поэтому он сам регулярно на каждом своем богослужении приносит Христу в дар слово, «как лучшее и драгоценнейшее из всего», что имеет (Ог. XLV 2).

И св. Григорий гордится этим своим даром и приношением Христу. Без излишнего лукавства и с обезоруживающей открытостью и откровенностью он с достоинством возносит энкомий своему собственному проповедническому и полемическому дару. Он знает, что его прихожане наслаждаются его речами, т. к. слова его имеют и эту цель. Они все посвящены объекту духовной радости христиан — Богу и по форме вполне адекватны этому.

Слово мое, предупреждает он слушателей, «будет самым полным и вместе с тем самым кратким, так что не огорчит вас недостатком чего-то и не наскучит излишествами» (ibid.). Более того, с гордостью и почти в духе античных ораторов только на ином содержательном материале повествует о своих проповедях Григорий: «...из уст моих изливалась единачная Троица, сияющая тремя явленными нам Красотами. Я низлагал противников звучным голосом, потоками пламенеющего духа, порывами речи. Одни приходили в восторг и хвалили; другие стояли в безмолвном изумлении; иные издавали какие-то возгласы... Но красноречие услаждало всех: и красноречивых и сведущих в священном слове, и наших и пришлых» и даже не оставляло равнодушными идолопоклонников (PG 37, 1257).

Однако красноречиво говорить о вещах божественных, духовных, высоких не такая простая вещь. Григорий неоднократно пишет о трудностях в отыскании нужных слов для столь высоких предметов и называет свои «Слова», где такие поиски увенчались успехом, «подвигом в слове» (Ог. XLIII 1).

При этом он, как и другие отцы того времени, ясно и четко сознает, что здесь недостаточно только античной риторской выучки в игре словами. Христианское искусство слова — это больше чем наука или чисто словесная практика. Проповедник и духовный пастырь — прежде всего истинный христианин, очистивший дух свой ото всего ему чуждого, имеющий опыт духовной жизни и получивший дар проповеднической мудрости. Поэтому он указывает на «духовный порядок» христианского красноречия, существенно отличный от наставлений античным риторам. Суть его состоит в том, что христианский проповедник должен «сначала очистить себя самого деятельным любомудрием (т. е. опытом христианской добродетельной и благочестивой жизни. — В. Б.), затем, отверзши уста разума, привлечь дух (ср.: Пс 118; 131), а после уже *отрыгнуть слово благо* и проповедовать Премудрость Божию.

совершенную в совершенных (ср.: 1 Кор 2, 6). Притом как есть время всякой вещи, малой и великой, по справедливому и весьма разумному изречению Соломона (ср.: Еккл 3, 1), так и я не менее любого другого знал время говорить и время молчать» (Ог. VI 1).

Главным результатом единения духовного опыта христианина и его проповеднической интенции является снисхождение на него Духа Святого, дарующего ему потребное слово, т. е. дар красноречивого выражения духовного опыта или христианского учения. Григорий Богослов неоднократно в своих «Словах» и в своей поэзии подчеркивает это. «Впрочем, подаст Дух и потечет слово и прославится Бог» (Ог. XXXI 2). Именно эта уверенность в бого-вдохновенности (богодухновенности) своих речей и убеждает Григория, как и многих других отцов, в их истинности. Для рационального сознания критерий, конечно, маловразумительный, но для религиозного — вполне достаточный и убедительный.

Таким образом, одно из главных и наиболее развитых искусств античности — красноречие, получившее у многих знаменитых ораторов, да и вообще в культуре античного мира в целом чисто и исключительно эстетические функции — услаждение слуха словесной игрой, приобретает у наиболее одаренных и образованных христианских мыслителей новый статус в культуре. Если многие апологеты достаточно резко осуждали красноречие, как чистое пустословие, направленное на развлечение слушателей или на поддержание языческих мифов, то отцы IV в. усмотрели и большую пользу красноречия, поставленного на службу своей религии и новой культуре. Они поняли, что значительно мудрее (особенно в греко-римском, да и в восточном ареалах, где культура слова была поставлена очень высоко), одухотворив это языческое искусство новым религиозным опытом, использовать его собственно эстетические возможности на пользу христианской духовности и Церкви прежде всего.

При этом, чтобы подчеркнуть и рельефнее выразить уникальную значимость предмета их красноречия, ранневизантийские мыслители нередко прибегали к ставшему впоследствии общим местом у христианских агиографов и богословов приему *самоуничтожения* — словесного самобичевания по поводу недостаточности лично у них писательского мастерства, чтобы передать и выразить то, о чем они призваны писать. Афанасий Александрийский, начиная критическое изложение арианской ереси, в послании к монахам просит их прочесть эти тексты и вернуть их ему, не переписывая и не предавая широкой огласке. Он убежден, что они не достойны того, чтобы сохраниться в истории. «Ибо небезопасно оставлять будущим поколениям написанное мною, немотствующим и невеждою» (PG 25, 693D). Григорий Нисский, дав виртуозное во всех отношениях, как мы видели, символично-аллегорическое толкование многих глав «Песни песней», остановившись перед очередным стихом Песни, риторически самоуничтожается, обыгрывая библейский эпизод из жизни Иакова, отвалившего камень, закрывавший источник, и напоившего овец: «Итак, кто же отвалит нам камень от этой неясности? Кто почерпнет воду понятий, стоящую на такой глубине, что она недоступна нашему разумению?... А наша нищета не в состоянии охватить [умом] предлагаемых в слове соконовищ» (Cant. cant. 15).

Не отстает от них в плане риторической критики своего писательско-

го дара и Григорий Богослов. В Слове на память мучеников он вспоминает о «ночи» арианской ереси, спустившейся на христианский мир, и сомневается, что ему удастся адекватно описать ее во всем ее ужасе. «Да и как описать бедствия сей ночи? Как и умолчать о них? В каком горестном событии найдется столько печального? Какой вымысел изобретет столько несчастий? Какой стихотворец прославил на сцене столько страданий? И бедствия выше слова, а страдания выше сил повествователя!» Где и какой пример найду я для словесного подражания? Какие образы придумаю для этого злодеяния? (Ог. XXXV 2). Зная силу слова и своего риторского таланта, в частности, отцы постоянно стремятся подчеркнуть, что все человеческое красноречие слабо и бессильно перед тем содержанием, теми знаниями, которыми они, христианские пастыри и богословы, владели и желали бы их выразить словесно. В этом основной смысл их риторских фигур авторского самоуничижения.

Один из главных способов одухотворения красноречия ранневизантийские богословы усматривали в насыщении своих речей цитатами из Св. Писания. При этом по античной традиции они часто не выделяли эти цитаты и не ссылались на источники, оставив эту скучную и утомительную работу поколениям новоевропейских богословов и филологов — новых «начетчиков и талмудистов», без которых невозможна никакая развитая религия. Сами же ранневизантийские отцы, уже прекрасно зная, в отличие от многих своих предшественников-апологетов, тексты Св. Писания, которые жили в них как абсолютный источник истины и некий бесконечный гимн Богу и его Премудрости, активно и обильно уснащали цитатами из этих тестов или свободными парафразами их свои проповеди, полемические сочинения, послания.

Григорий Богослов сам наслаждается тем, как его речь, которую он в избытке чувств, да и как поэт, писавший стихотворные тексты, именует песнью, украшена цитатами из Писания. «Видите, как слаగా песнь, в которой и слова и мысли божественные! Сам не знаю почему, горжусь и украшаюсь чужим и от удовольствия делаюсь как бы вдохновенным; а презираю все низкое и человеческое, когда сопоставляю одно с другим и согласовываю и привожу в единство то, что происходит от единого Духа» (Ог. IV 17).

Цитаты из Писания служили, как мы неоднократно убеждались, постоянным и главным аргументом (хотя и не всегда убедительным с точки зрения формальной логики, но она не считалась главной мыслительной парадигмой у христиан) в их речах, а также и важным фактором их одухотворения (ибо любое слово Писания понималось как наделенное святостью и неким особым умонепостижимым сакральным смыслом), и специфического духовного украшения. Именно такая речь считалась у отцов Церкви мудрой и противопоставлялась ими речи, обильной красивыми словами и фигурами, но пустой с точки зрения духовного содержания. Как утверждал Григорий Назианзин, «обильное слово не полезнее мудрого; доставив, может быть, некоторое удовольствие, оно улетучивается и исчезает вместе с колебаниями воздуха, не произведя ничего более, кроме очарования красноречием очаровывающегося им слуха; мудрое же слово проникает в ум, раскрыв уста, исполняет их духом, долго живет после своего рождения и немногими слогами возде-

дывает многое» (Ог. XVI 1). Главная же цель христианского проповедника — не услаждать слушателей быстро улетающими красотами пустых слов, но «вести к совершенству тех, кто нам вверен» (Ог. VIII 3). Ясно, что только мудрое в вышеуказанном смысле слово способно на это. Его-то и культивировали в себе и в своих учениках словообильные мыслители ранней, и не только ранней, Византии.

В надгробном Слове Василию Великому, почтив своим красноречием многие добродетели великого богослова и пастыря, Григорий Назианзин не забывает восхвалить его и за дар слова, который он, что характерно для христианской риторики, не отделяет от интеллектуального дара — дара ума. В этом, заявляет он, не было равных Василию. *Что*, вопрошает Григорий, услаждает всех везде — на базарах, на пирах, в храмах? «Везде — одно и то же величайшее услаждение — это писания и творения Василия». Кроме него не требуется уже иного духовного богатства ни богословам, ни обучающимся Слову Божию. В его творениях обретается вся мудрость христианского богословия.

«Когда я имею в руках его Шестоднев, — пишет св. Григорий, — и произношу его устно, тогда я беседую с Творцом, постигаю законы творения и дивлюсь Творцу больше, чем при созерцании самого творения. Когда читаю его вдохновенные слова о Духе, то как бы вновь обретаю Бога, которого имею в себе, и ощущаю дерзновение вешать истину, восходя по ступеням его богословия и созерцания» (Ог. XLIII 67). Когда читаю иные его книги и толкования, то убеждаюсь, что нельзя останавливаться на одной «букве» священного текста, на его поверхности, но необходимо простирать свой ум все глубже и глубже, из одной глубины погружаться в новую глубину, одну бездну перекрывать другой бездной, один свет приобретать другим светом и так до тех пор, пока не достигну высшего смысла. Когда читаю его похвалы подвижникам, то презираю свое тело, вхожу в собеседование с подвижниками, сам побуждаюсь к подобным подвигам. Когда читаю его нравственные и поучительные слова, то очищаюсь душой и телом от всяческой скверны, делаюсь угодным Богу храмом, музыкальным инструментом, которым управляет сам Св. Дух. «песнопевцем Божьего могущества, и через это преобразуюсь, прихожу в благоустройство, из одного человека делаюсь другим, изменяюсь божественным изменением» (ibid.).

Не упуская из виду ни повода, по которому была написана и произнесена эта речь, ни выдающихся ораторских способностей Григория, тем не менее нельзя не удивиться его высочайшей оценке ораторского искусства в целом для христианства. Фактически искусство слова, поставленное на службу новой религии, осмысливается здесь как важнейший фактор формирования духовно-душевного мира человека. Искусная проповедь талантливого пастыря может преобразить и изменить человека практически так же, как его меняет многолетняя и многотрудная подвижническая жизнь. Именно о таком «слове» сам Василий Великий говорил, что оно «обширнее дела» (Hom. in ps. 44, 11). Выше человеческого красноречия Григорий Богослов ставил только самого Бога-Слово, «который затмевает Собою всякие витийства и многообразия слова ума человеческого» (PG 37, 977A).

Будучи одним из первых христианских поэтов, Григорий Богослов

не менее высоко, чем красноречие, ценил и поэтическое слово, часто одни и те же темы излагая прозаической, а в более зрелом возрасте — и поэтической речью. При этом обращение к поэзии он частично объясняет тем, что в его время бесчисленных расколов и заблуждений в вере, когда почти все стали считать себя знатоками богословия и начали что-то писать, не имея, по его глубокому убеждению, к этому никакого призвания, необходимого образования и просто права, он сам решил перейти на новый путь слова:

*Я перешел на путь другой [сложенья] слов, —
Хорош ли, плох ли [путь тот], но приятен мне, —
Стихам доверить что-то из моих трудов...*

(Poen. de seips. 39 — 1331A)³⁶

Григорий называет ряд причин, которые побудили его заняться стихосложением. Во-первых, пишет Григорий, я хотел «мой грех связать, чтоб вместе и писать, // и, меру не забыв, писать [легко и] кратко», т.е. стихотворный размер дисциплинирует ум, приучает его к более строгому и лаконичному словоупотреблению. Во-вторых, он думал о молодых людях, которые любят подобную форму; хотел для них «горечь заповедей» подсластить стихотворным искусством, дать им вместо языческих песен новые, которыми они одновременно могли бы развлекаться и получать нечто полезное для души.

*Размер играет — он лекарство от скорбей,
Урок и наслажденье вместе молодым,
И наставление не без приятности.*

(11 — 1030A)

Нет никакого вреда в том, что «молодые люди чрез благопристойное наслаждение приводятся в общение с Богом». Когда же добродетель в них окрепнет, тогда можно и убрать «красное слово», как убирают подпорки из-под затвердевшего свода здания (39 — 1336A).

В третьих, он не желал оставить это искусство на откуп язычникам. Может быть, стихи и более мелкое дело, чем богословская проза, но и их не следует отдавать на откуп язычникам:

*... так и язычникам
Не дам пред нами вознестись хотя б в словах:
В словах цветистых, ярких, разумею я,
Хоть красота у нас — и в умозрении.*

(1332-1333)

И наконец, в-четвертых, в стихах он находил себе утешение в болезни:

*В-четвертых, я нашел в болезни тягостной,
Как лебедь престарелый, утешение:
О свисте крыльев самому себе пропеть;
Не плачь, то — песнь последняя, прощальная.*

(1333)

Стихи стареющего богослова как его лебединая песнь — образ, немало говорящий эстетически восприимчивой душе.

Видимо, однако, многие из друзей и богословов укоряли мудрого отца за эту не совсем еще привычную в христианских кругах деятельность, вынуждая христианского поэта оправдывать свое вроде бы легкомысленное занятие. При этом он одновременно доказывает, что его стихи и полезны для христиан по серьезности содержания, и совершенны по форме.

...игривые слова — слова все те же ведь;

Читайте: не длинны, и нет излишества,

И не без пользы это — так считаю я,

А хочешь — строки сами убедят тебя.

Вот здесь — мое, а то — другими сказано;

Здесь похвала благим, там осужденье зла;

Ученья, мысли, краткие суждения

Для памяти в словах удачно сказанных.

Размер хулишь? Вестимо, сам ведь не поэт,

А рифмоплет: не ямбы — лепишь выроdkов.

Как разобрать слепцу, что это — видящий?

Угнаться ль за бегущим, с места не сходя?

(1333-1334)

Преодолевая традиционную для большей части ранних отцов неприязнь к стихотворной форме, как сугубо языческому изобретению (и более того, именно поэтов, как мы видели, многие из отцов считали изобретателями мифов о языческих богах, т. е. виновниками языческой религии) и в общем-то пустой и детской забаве, Григорий Богослов вынужден был регулярно оправдывать свое поэтическое творчество. Глубоко ощущая силу не только буквально-смыслового (формально-логического) воздействия словесного текста («сло-ва» в терминологии византийских богословов) на души людей, но и самой художественно-эстетической организации словесной речи (ее «прекрасный порядок», возникающий по законам риторики и поэтики), ее формы, св. Григорий стремится практически поставить это искусство на службу Церкви и как-то разъяснить своим коллегам и единоверцам его пользу. Конечно, аргументация Богослова достаточно традиционна и не выходит фактически за рамки античной культурной традиции.

Если наслаждение художественно организованным словом помогало язычникам усваивать их лжеучения, то почему бы нам, христианам, не использовать это мощное средство для внедрения в сердца людей и усвоения наших, истинных, идей и убеждений? Кроме того, и главное, личный духовно-поэтический опыт самого Григория и опыт эстетического восприятия своих произведений (т. е. духовное наслаждение, получаемое и в процессе создания стихов, и в акте их восприятия, говоря современным языком) убеждают его в том, что и дар стихосложения — от Бога, дар Божий. И он в своей поэзии неоднократно подчеркивает это. Он просит у Св. Духа этого дара и нередко убеждается, что он его получил.

*Ум и язык ты во мне возбуди, Дух Божий, и непременно соделай
Истины их громозвучной трубою, да так, чтобы каждый
Мог насладиться душой, прилепившийся к Богу всецело.*

(Poem. theol. I 1,1 — 400A)

И с этой уже радостью констатирует:

Слово потребное Бог, снизойдя, подает мне сегодня.

(I 1,3 — 410A)

А свое послание, «приятнейший дар», Немесию Григорий обозначает как «*Сладкое пение уст христоносных, настроенных Богом*» (PG 37, 1575).

Св. Григорий, как и многие отцы его времени, пребывавший в мощном поле антиномии <безмолвие — витийство>, перемещаясь от одного полюса к другому и пытаясь снять напряжение между ними на глубинных уровнях христианского духовного опыта, может быть, как никто другой из богословов того времени знал силу и мощь художественного слова. Язык мал, писал он, но ничто в мире не имеет такого могущества, как он. И у всякого неразумного он есть большое зло, но особенно он опасен, если неумело используется служителями Господа. Поэтому он фактически разворачивает целую сюжетную программу перед христианскими поэтами, предоставляя им в качестве парадигмы свой собственный поэтический (богооткровенный, как он ошущал) опыт.

«Я — орган Божий, в благозвучных песнопениях // Царя я славлю — перед кем трепещет мир». Да, я пою не знаменитую Трою, и не удачное плавание какого-нибудь корабля «Арго», не могучего Геракла и его подвиги, не круг земной, опоясанный морями, не блеск драгоценных камней и не пути небесных светил; пою не буйство страсти, не красоту юношей, во славу которых звенела изнеженная лира древних. Я воспеваю царствующего в горнем граде великого Бога, или — сияние пресветлой в единстве пребывающей Троицы. Пою возвышенные гимны ангельских ликов, какие они попеременно, предстоя Господу, воспевают в Его честь. Воспеваю стройность мира, еще более совершенную, чем та, что предстоит нашим глазам, стройность грядущую, ибо мир стремится к Единому. Воспеваю нетленную славу Христовых страданий, которыми он привел меня к Богу, срастворив человеческий образ с небесным. Воспеваю свое естество, ибо я — не какое-то просто объяснимое произведение; во мне смертное нераздельно сопряжено с небесным.

Для воспевания всего этого и подобного язык мой должен быть как хорошо настроенная кифара. Однако, предупреждает он своих коллег, опасайтесь, иереи, чтобы язык ваш не прозвучал фальшиво. Ибо слово, сорвавшееся с многозвучного языка, неудержимо буйствует и не возвращается назад (PG 37, 1307 и далее). В этом — главная опасность поэтического творчества для христианства, и св. Григорий хорошо сознавал ее. Тем не менее если не в богословии, то в богослужении поэтическая речь уже с ранневизантийского времени начинает занимать, хотя и не без сопротивления со стороны определенной части духовенства, свое видное место.

С развитием христианской словесности в силу ее новой мировоззренческой, духовной, религиозной ориентации начинают возникать новые

жанры словесных искусств или модифицируются уже существовавшие в древнем мире. Этот процесс хорошо отражен в соответствующей научной литературе³⁷. Нас в данном случае будут интересовать не столько сами конкретные формы словесных искусств ранневизантийских христиан, сколько их отражение в богословском сознании, осмысление отцами Церкви места и роли тех или иных жанров словесности в христианской культуре. Естественно, что напрямую богословов не очень интересовал этот вопрос (перед ними стояли в то время и более актуальные и жизненно важные для христианского мира задачи), однако кое-какой и достаточно интересный материал на эту тему обнаруживается и у них.

Мы уже видели, что особое и, пожалуй, самое большое внимание отцы Церкви уделяли красноречию, как главному оружию проповедника, полемиста, апологета истинной доктрины христиан; а Григорий Богослов пытался определить и место поэзии в христианской культуре, создав целый ряд христианских поэтических произведений и показав их значение для христиан.

Василий Великий, высоко оценивая словесные искусства, особенно христианское красноречие, регулярно подчеркивает, видимо, сильно действовавшую на него самую особенность дескриптивных словесных образов — их визуальную осязательность, «живописность». Он достаточно часто сравнивает словесное описание с живописной картиной, выставляя их подобие в качестве достоинства словесных образов. Приступая к *похвале* подвига 40 мучеников Севастийских и отдав дань риторическому сомнению в своих писательских способностях для описания столь высокого подвига, св. Василий начинает свое изложение с уподобления этих в общем-то далеких друг от друга искусств. Однако античные визуально-пластические интуиции еще живы в грекоязычных христианах, и они отнюдь не считают их чуждыми своему духовному складу. Василий обещает в своем Слове «показать всем, как на картине, доблестные подвиги этих мужей». Ведь и военные подвиги часто изображаются и историками, и живописцами — одни прославляют воинов словами, другие — изображая их подвиги красками. И тем и другим они побуждали многих к мужеству. «Что повествовательное слово (ὁ λόγος τῆς ἱστορίας) передает через слух, то живопись (γραφική) показывает молча чрез подражание. Так и я напомним стоящим здесь добродетель сих мужей, как бы выведя пред взором деяния их» (Ном. 19, 2).

Из контекста этого отрывка, как и ряда других, следует, что Василий именно в визуальной рельефности словесного изображения видит один из важных риторических приемов воздействия на слушателей в направлении побуждения их к подражанию (в данном случае не к буквальному, естественно, но к добродетельной жизни вообще) изображенным персонажам и деяниям, а также — и одну из особенностей именно христианского жанра *похвалы*. Св. Василий интуитивно ощущает, что «слова о святых не могут рабски следовать правилам похвальных слов», т. е. античному лаудационному жанру. И хотя христианские проповедники используют, как правило, те же словесные приемы, что и античные ораторы, они считают, что их похвала должна носить не столько развлекательно-гедонистический характер, сколько — действенный — реально побуждать слушателей и читателей к подражанию добродетельной жиз-

ни. Отсюда *миметический* принцип представляется св. Василию особо эффективным средством не только в живописи, но и в словесном описании, в частности в похвале.

Восхваляя мученический подвиг св. Варлаама, рука которого, ввергнутая язычниками в пламя жертвенника, не согнулась и не сгорела в огне, Василий Великий сетует на то, что не может найти слов, достойных описания этого подвига, и призывает к себе в помощь более искусных ораторов, которые могли бы создать почти живописное полотно с изображением подвига этого мученика. «Востаньте теперь предо мною вы, славные живописатели (ζωγράφοι) подвижнических заслуг! Дополните своим искусством это неполное изображение военачальника! Цветами вашей мудрости осветите неясно представленного мною венценосца! Пусть буду побежден вашим живописанием доблестных дел мученика; рад буду признать и ныне победу вашей силы над собой. Посмотрю на эту точнее изображенную вами борьбу руки с огнем. Посмотрю на этого борца, живее изображенного на вашей картине. Да плачут демоны, и ныне поражаемые в вас доблестями мученика! Опять да будет показана им палимая и побеждающая рука! Да будет изображен на картине и Подвигоначальник в борениях Христос, Которому слава во веки веков! Аминь» (Ном. 17, 3).

В этом страстном энкомии визуально-пластическому образу даже трудно понять, кого призывает собственно себе в помощники св. Василий: то ли более искусных мастеров слова, то ли собственно живописцев (ζωγράφοι) — мастеров кисти. Перед приведенным отрывком, Василий характеризуя свою похвалу как «детский лепет», призывает тех, «у кого язык гораздо тверже: призовем на сие велегласнейшие трубы учителей», т. е. вроде бы неких своих более искусных учителей в словесном мастерстве. Однако называет их «живописцами» (термин в общем-то применявшийся и к мастерам слова), а главное — далее изображает ожидаемый от них образ как чисто живописную картину, на которой мучения Варлаама должны быть представлены *визуально* более убедительно, чем в его энкомии. В данном случае для нас важно, конечно, не столько установление факта, кого реально в своей риторской фигуре имел в виду св. Василий — действительно живописцев или мастеров слова, сколько сам принцип выдвижения на первый план *предельно визуализированного* (словесного или живописного) образа, как наиболее убедительного, в частности, и в жанре христианской высокоэстетизированной (в смысле — до осязательности миметической) похвалы.

Косвенным доказательством того, что Василий Великий имел в виду все-таки не мастеров слова, но живописцев, может служить его не всегда позитивное отношение к риторским украшениям христианской похвалы или рассказа о подвигах мученика. В этом плане, он, как и все отцы того времени, испытывает определенные колебания в отношении красноречия, как чисто языческого искусства. Иногда видит его достоинства и необходимость использования и в практике христианской словесности, а иногда относится к нему достаточно сдержанно, если не отрицательно. Так, начиная (и весьма красноречиво) свою беседу на день святого мученика Гордия, он считает излишним и даже ненужным применять какие-либо риторские украшения в похвале христианским святым. Необходимо только точно изложить факты их жизни и подвига

исключительно с утилитарной целью — напомнить о нем и не прибегать ни к каким прикрасам речи. Ибо они и бесполезны, и настолько малы и незначительны по сравнению с самим описываемым подвигом, что применять их здесь кажется ему даже смешным. «В то время как сами праведники пренебрегают целым миром, будет просто смешно, если мы наполним похвальные им речи ничего не стоящими мелочами» (Ном. 18, 2). Главное в описании деяний святого не уподобиться тем живописцам (он и здесь признает, что словесное искусство в принципе подобно живописному), которые, создавая копию какой-либо картины, далеко уклоняются от оригинала. Нам важно не отступить от истины (т. е. максимально использовать принцип *мимесиса* в словесном искусстве), что в данном случае весьма трудно осуществить, так как все сведения о жизни святого мы знаем только со слов других (*ibid.*).

Григорий Богослов, в свою очередь, останавливается на сути и значении для христиан похвалы как словесного жанра. Приступая к восхвалению мученического подвига братьев Маккавеев, которые, как он полагает, еще до прихода Христа уже знали Его истину и пострадали за нее «по закону крестному», он говорит и о самой похвале. Она произносится, убежден Константинопольский архиепископ, не для того, чтобы прибавить славы тем, чьи дела и без того прославили их, «но чтобы прославились восхваляющие, и возревновали доблестям их слушающие, в воспоминании о них обретая для себя побуждение к равным подвигам» (Ог. XV 2).

Вообще похвала занимает, в представлении св. Григория, высокое место в словесных искусствах — где-то очень близкое к философии в христианском понимании. Философия, считает он, «трудится над тем и заботится о том, чтобы облагодетельствовать чем-нибудь жизнь нашу. И первое из благодеяний — восхваление доброго; потому что похвала пролагает путь соревнованию, соревнование — добродетели, а добродетель — блаженству, которое составляет верх желаний, цель всех стремлений философа» (Ог. XXV 1). И отцы Церкви не скупятся на красноречивые похвальные слова мученикам, святым, вообще добродетельным людям. Похвала составляет важную и большую часть писательского наследия представителей патристики, особенно ранневизантийского периода.

Можно было бы привести множество прекраснейших образцов патристической похвалы (да некоторые из них уже приводились и еще будут фигурировать здесь в иных, правда, контекстах), но не эта задача стоит перед данным исследованием. Для завершения разговора на эту тему я приведу лишь фрагмент из упомянутой похвалы Григория Богослова братьям Маккавеем. Помимо самих братьев он много внимания уделяет похвале их матери, которая, присутствуя при их истязаниях и казни, подбадривала их и укрепляла их мужество, как нередко поступали уже в раннехристианский период матери христианских мучеников. Мать Маккавеев, восхищается Григорий, «не о страдающих сынах печалится, но мучится опасением, что сыновья не будут страдать; не столько скорбит об умерших уже, сколько желает, чтобы к ним присоединились и оставшиеся в живых... Какая мужественная душа в женском теле! Какое удивительное и великодушное усердие! Подлинно Авраамова жертва, а если не дерзко будет сказать, — даже и более Авраамовой!» (Ог. XV 4).

Коль скоро нам встретилось здесь упоминание Григорием Богосло-

вом известного библейского эпизода жертвоприношения Авраама (Быт 22, 1-19), не лишне будет вспомнить, пожалуй, что его друг и тезка другой великий каппадокиец Григорий Нисский также обращался к этому эпизоду. Восхваляя полностью отвечающий христианскому благочестию подвиг беспредельной покорности Богу Авраама, он подробно анализирует этот эпизод практически с чисто филологической точки зрения, в не меньшей мере, чем Авраамом, восхищаясь и мастерством автора Книги Бытия. Перед нами один из первых опытов литературоведческо-психологического подхода к текстам Св. Писания. Отрывок этот настолько удивителен и прекрасен, что я, несмотря на его достаточную длину, не могу не привести его целиком.

Приступая к анализу библейского текста, Григорий предваряет восприятие своих слушателей (он предполагает, что они не знакомы с этим текстом) определенной психологической установкой на восприятие: я сам «прихожу в содрогание от жестокости испытания [Авраама], только пересказывая сообщение о нем».

Итак, Бог, как это уже случалось, беседует с Авраамом, а тот, ожидая получить от Него очередную милость, с благоговением выслушивает божественное повеление.

«Возьми сына твоего, сказано. Может быть, слово это еще не поражает сердце отца. Ибо, конечно, отец размышляет примерно в таком духе, что дается ему повеление сочетать сына браком и поспешить с брачным ложем, чтобы свершилось окончательно благословение о семени. Но посмотрим, что присовокуплено к слову; сказано же: возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь. Смотри, какие жала в этом слове, как пронзают они внутренности отца, как разжигают естественное пламя, как пробуждают горячую любовь, называя сына и возлюбленным, и единокровным. Такими именами сколь сильная могла быть возжена к нему любовь?»

Что делать мне потом с сыном, взяв его? *Вознеси Мне*, говорит Бог. Не жрецом ли приказываешь сделать, которого повелеваешь вознести? Нет, не жрецом, но жертвою и приношением, всесожигаемым в жертву; *вознеси Мне*, сказано, *во всесожжение* на горе, какую укажу тебе.

Что чувствуете вы, отцы, слушая это повествование, вы, природой наущенные нежной любви к детям? Понимаете, конечно, как отеческий слух, принимает приказание о заклании единокровного сына. Кого не поразило бы такое слово? Кто не отвратил бы слуха? Не лучше ли умереть при таком повелении, чем принять сказанное к сердцу? Не мог ли Авраам предъявить судебный иск Богу, призвав в защитники самую природу, говоря: для чего, Господи, приказываешь мне это? Разве для того сделал ты меня отцом, чтобы сделать детоубийцей? Для того дал мне вкусить сего сладостного дара, чтобы обратить меня в притчу миру? Своими ли руками предам закланию сына и пролью пред Тобою родную кровь?

И Ты ли приказываешь это? Ты ли увеселяешься такими жертвами? Мне ли убить сына, от которого ожидал я быть погребенным? Такое ли ложе устрою ему? Такое ли приготовлю ему брачное веселье? Возжгу для него не брачный светильник, а погребальный огонь? И этим буду я увенчан? Таким образом сделаюсь отцом народов я, которому не дано иметь и сына?

Но сказал ли, или подумал что-либо подобное Авраам? Нет. Напротив

того, как только узнал суть повеления, обратив взоры к Божией любви, немедленно забыл о своей природе и, сбросив с себя как некое земное бремя страстные побуждения естества, всецело предал себя Богу и приступил к исполнению повеления. И даже не сообщил о том своей жене, хорошо и с пользой для себя полагая женщину недостойной участия в таком совете, ибо и Адаму, принявшему совет Евы, тот не был полезен.

Поэтому, чтобы Сарра сама не страдала как женщина и мать и в Аврааме не ослабила его чистой и сильной любви к Богу, он решил утаить это дело от супруги. Ибо Сарра, узнав о том, что делается, по всей вероятности, чего бы только ни натворила и как бы ни рыдала перед Авраамом? Что пережила бы она, повергшись на сына и заключив его в объятия, если бы видела, что настолько влекут его на закляние? Каких ни произнесла бы речей?

Пошади естество, муж, не давай повода для дурных рассказней по всему свету! Он — единственный у меня сын, единокровный по мукам рождения Исаак, один в моих объятиях. Он у меня первый и последний. На кого после него посмотрим за трапезой? Кто будет приветствовать меня этим сладостным голосом? Кто назовет меня матерью? Кто услужит мне в старости? Кто похоронит по смерти? Кто сделает могильную насыпь над телом? Видишь ли этот цвет юности, который, если бы кто увидел и во враге, конечно, сжалился бы над его красотой. Это — плод долговременной молитвы, это — отрасль преемства; это — наследник рода; это — опора старости. Если на него занесишь нож, то окажи эту милость и мне, бедной; сначала на мне испытай этот нож, а потом уже делай и с сыном, что тебе угодно. Пусть будет общая у нас могила, пусть один и тот же прах покрывает тела, пусть общий надгробный памятник возвещает о наших страданиях, пусть глаза Сарры не увидят ни Авраама, который убивает своего сына, ни Исаака, убиваемого руками отца.

С такими, конечно, или подобными речами обратилась бы Сарра к Аврааму, если бы знала, что делается. Однако, чтобы ничто не препятствовало замыслу, погрузив дрова на осла и взяв с собою нескольких слуг, Авраам всецело предался воле Божией. Затем, оставив служителей, чтобы они не стали советовать ему чего-либо малодушного и рабского и не воспрепятствовали бы жертвоприношению сына, его одного ведет он с собою, как способного уже по возрасту и для тяжелых дел. Ибо, переложив с ослицы ношу на сына, заставил его нести вязанку дров.

Голос сына опять уязвляет сердце отца. Вот другое искушение, отнюдь не более легкое, чем предыдущее. Исаак называет отца этим нежным именем: *отче*. Но Авраама не задушили слезы при мысли, что вскоре уже он не услышит этого сладкого голоса; он не вздыхает при этом слове, не говорит ничего плачевного и жалобного, но с твердой и непоколебимой душой и сыновнее приемлет слово, и произносит свой ответ. И говорит ему: *что, чадо?* Здесь представь себе смысленность и рассудительность юноши, как безобидно напоминает он отцу, о, по-видимому, недосмотренном им; не укоряя отца ни в недогадливости, ни в забывчивости, но как бы напоминая о некотором недосмотре под предлогом невинного вопроса. Ибо говорит: вот дрова, огонь и нож, а где же жертва? Но Авраам, ободряя ли сына или, как пророк, ругаясь за будущее, отвечает: *Бог усмотрит Себе агнца для всесожжения, сын мой.*

И после этого испытание души патриарха еще продолжается. Он достигает предуказанного ему места, создает Богу жертвенник; сын предлагает

ему необходимые вещества. Приготовлен костер, и дело пока идет безостановочно, так что какой-либо малодушный не может сказать: если испытание до сего и было выдержано, то Авраам не смог остаться таким же, как только еще более приблизился к страданию.

После этого отец берется за сына, и природа не противится делу: сын предает себя отцу делать с ним все, что угодно. Кому из обоих больше подивлюсь? Тому ли, кто из любви к Богу налагает руки на сына, или тому, кто послушен отцу даже до самой своей смерти? Каждый выдерживает борьбу с собой: один, возвышаясь над естеством, другой — рассуждая, что противиться отцу — хуже смерти. Затем отец связывает сына узами.

Нередко видел я живописное изображение этого страдания и никогда не проходил без слез мимо этого зрелища — так живо представляет взору искусство эту историю. Исаак лежит перед отцом у самого жертвенника, припав на колено с руками загнутыми назад. Отец же, став позади отрока на согнутое колено и левой рукой отведя к себе голову сына, наклоняется к лицу, жалобно смотрящему на него, а вооруженную ножом правую руку направляет, чтобы заковать сына, и острие ножа уже касается тела. Тогда приходит к нему глас свыше, останавливающий дело» (PG 46, 572).

Григорий Нисский считает, что это был глас самого Сына Божия.

Патристика толкует приведенный эпизод из жизни Авраама как символ жертвоприношения самого Бога, приносящего в жертву во искупление грехов человеческих Своего Сына Самому Себе, т. е. своеобразный прообраз будущей крестной смерти Иисуса Христа. У Григория Нисского, Авраам и Исаак тоже символизируют единоплеменные Отца и Сына в божественной мистерии Искупления, ибо и приводится-то этот эпизод в контексте чисто богословского доказательства полного ипостасного равенства Отца и Сына. Однако в самом приведенном тексте Григория обо всем этом символизме нет и речи, и автор как бы вообще не помнит о нем. Вся изысканная риторика Григория направлена здесь на психологический анализ буквального смысла библейского эпизода жертвоприношения.

Он тонко подмечает художественные ходы достаточно лаконичного текста Св. Писания и развивает их в плане возможной: а) психологии переживаний самих героев эпизода; б) психологии восприятия текста и его поворотов слушателями, которую он подкрепляет и констатацией своей авторской позиции-переживания. При этом названные психологические ходы достаточно свободно переплетаются друг с другом в структуре Григориева изложения, образуя сложную эмоциональную ауру вокруг его текста.

Уже начальными словами, обращенными Богом к Аврааму (а Бог не в первый раз приносит ему благие вести), подчеркивает Нисский богослов, в отце пробуждается надежда на некое высокое назначение его сына и как бы еще больше разжигается его природная любовь к нему. И вдруг — неожиданный резкий и сокрушительный удар по отцовским чувствам — повеление принести сына во всеожожение. Григорий искусно подчеркивает его силу и жестокость (с обыденной человеческой точки зрения) обращением в этом месте к самим своим слушателям, к их родительским чувствам. Он как бы переносит внутрь их сердец бурю чувств и переживаний, которая могла в этот момент возникнуть в душе

Авраама, будь он менее преданным Богу, чем был; будь он подобен тем прихожанам — обычным людям, к которым обращена его речь.

Текст книги Бытия ничего не говорит о чувствах и переживаниях Авраама. Он лаконично и даже подчеркнуто бесстрастно сообщает, что благочестивый праотец деловито взялся за исполнение повеления и без всяких чувств и эмоций почти довел его до конца. Однако отнюдь не так бесстрастен и надэмоционален христианский экзегет этого текста. Он-то — нормальный человек, не подвижник (хотя и видит в подвижниках свой идеал), а главное, — его речь обращена уже точно не к подвижникам, и ему хорошо понятны чувства и переживания обычных людей в подобной ситуации. Он восхваливает Авраама не только за его беспредельную любовь к Богу и беспрекословное повиновение любому Его повелению, даже столь жестокому с человеческой точки зрения, но и за удивительную разумность его поведения в этой экстремальной для человека ситуации. Авраам ничего не говорит о божественном повелении своей любимой жене Сарре, с которой прожил долгую жизнь, совместно с которой вымолил у Бога единственного сына уже под старость и которого теперь послушно повел в горы на заклание.

Григорий же, чтобы подчеркнуть человеческий трагизм этой ситуации и еще сильнее разжечь чувства сострадания и одновременно благоговения перед духовным подвигом Авраама у своих слушателей, дает яркое описание чувств, которые должны были охватить мать, если бы она узнала о таком повелении и намерении своего мужа исполнить его. Картина эта прописана Григорием настолько психологически точно и живописно, что мы как бы действительно видим стонающую и рвущую на себе волосы Сарру, стремящуюся своей старческой грудью защитить единственного сына от страшного жертвенного ножа отца; прежде умереть самой, чем увидеть это неслыханное и невиданное никогда жертвоприношение.

Мы помним, что мать Макавеев вела себя совершенно по-иному, когда дети ее шли на мученическую смерть за свою веру и Бога. Однако там была несколько иная ситуация. У нас нет оснований полагать, что вера Сарры была слабее ее веры или веры Авраама. Тем более не было, естественно, таких оснований и у св. Григория. Однако в Писании не сказано, что Авраам поделился жутким повелением Бога со своей женой, и Григорий использует возможную реакцию материнских чувств в подобной ситуации (моделирует ее, говоря современным языком) для усиления эмоционального эффекта воздействия библейского эпизода на своих слушателей в нужном направлении, т. е. — в воспитании у них благочестия.

Под страшной горой всесожжения Авраам оставляет и своих слуг, чтобы они в ответственный момент как нормальные (а не высокоблагочестивые) люди не помешали ему совершить этот сверхблагочестивый (а с обычной человеческой точки зрения — дикий, жестокий, бессмысленный) акт послушания Богу. Проявляя это сверхблагочестие (а может быть, просто тропа дальше была непроходима для осла), он оставляет и осла со слугами, а дрова для жертвенного костра возлагает на Исаака (как позже крест будет возложен на Христа, чтобы тот сам нес его на Голгофу).

Далее, энергично подчеркивая полную, почти сверхчеловеческую покорность сына отцу, его удивительно искреннее и наивно возвышен-

ное безграничное послушание отцу, Григорий не забывает напоминать слушателям о чувствах, какие должен был испытывать в каждый момент этой ритуально спокойно протекавшей мистериальной акции (а для нормального человеческого чувства — величайшей трагедии, подобные которым были с таким мастерством и драматизмом описаны классиками древнегреческой трагедии) отец. Но нет, перед нами уже не эллинский менталитет. И отца не задушили слезы, когда сын с ясным взором, назвав его ласково-любящим именем *отче*, напомнил ему простодушно, не забыл ли он по рассеянности взять жертвенное животное. И успокоенный странными словами отца уже выполняет все дальнейшие приготовления к закланию самого себя молча, без тени сомнения в том, что отец может что-то совершить несправедливое. Отец из чувства всепревосходящей *любви* к Богу послушно творит совершенно непонятную и дикую, с позиций обыденного человеческого чувства и разума, акцию; сын из чувства такой же *любви* к отцу беспрекословно подчиняется ему. Именно учить *такой* любви приходил затем в мир Христос; но *кто* понял его, *кто* принял такую любовь до ее бездонных глубин в свое сердце? Об этом вещают миру лишь немногие жития немногочисленных святых. Основная же масса человечества осталась глухой к этим сверхчеловеческим призывам и примерам.

Ранневизантийские отцы Церкви еще были полны «богодухновенного» пафоса внедрения ее в сердца своей паствы, и Григорий в качестве завершающего штриха своего психотерапевтического воздействия на прихожан приводит свой личный опыт созерцания изображений «Жертвоприношения Авраама», которые, как можно понять из его текста, да и из других византийских авторов, нередко встречались тогда в христианских храмах. Св. Григорий не мог без слез смотреть на эти изображения, выполненные, естественно, в распространенной в то время иллюзионистической манере позднеантичного искусства. Отметим здесь вскользь и этот интересный и нередкий у византийских богословов пример обращения к образцам изобразительного искусства, когда собственно словесные образы и фигуры представляются им недостаточными. Здесь на первый план выходит все тот же древний опыт пластически-визуализированного мышления, о котором мы уже говорили, и магия эстетического воздействия миметического (иллюзорного) изображения на зрителя, характерная для человека древности и Средневековья.

Удивительный текст, в котором в концентрированном виде проявились многие типичные черты нового христианского религиозно-эстетического сознания. По форме он вроде бы выдержан в духе античных риторических текстов, однако весь глубинный дух его, понимание психики человека, с одной стороны, и той новой духовной стихии, в которую нужно вовлечь душу человеческую с помощью традиционного словесного искусства — с другой, — все это принципиально иное, пронизанное какими-то совершенно неантичными интуициями и опытом иных реальностей.

Парадоксален, с точки зрения обыденной логики, и сам примененный здесь прием воздействия Григориевой риторики на слушателей. Путем предельного возбуждения в них чисто человеческих чувств и переживаний (родительской любви и сострадания) он стремится преодолеть подобные чувства, поднять своих слушателей над ними, вывести их

на уровень благочестия, превосходящий все подобные чисто человеческие эмоциональные состояния.

При этом им не отрицается и собственно человеческая любовь, но утверждается как бы своеобразная неиерархичная иерархичность любви. Стоящий, как отец, на более высокой ступени духовного совершенства Авраам решает возникшую в нем оппозицию <любовь человеческая-любовь божественная> однозначно в пользу второй любви, как более высокой. Для его сына Исаака еще вроде бы не существует этой оппозиции. Он знает только одну любовь — человеческую, к отцу, и полностью реализует ее в своем беспрекословном повиновении ему. Однако самим фактом подчинения сына столь абсурдному, бесчеловечному (на уровне обыденного сознания) действию отца в отношении него эта сыновняя любовь поднимается на такой высокий, идеальный, практически сверхчеловеческий уровень, что тем самым поднимает и сына (и человеческую любовь в нем) до уровня отца, т. е. на уровень божественной любви.

Для патристического эстетического сознания, парадоксального и антиномичного в основе своей, как и вообще христианское мышление, как и любая, может быть, высокоразвитая духовная стихия, — так вот, для этого сознания характерна повышенная, часто заостренная эмоциональность, психологизм, игра на уровне чувственно-эмоциональной сферы, возбуждение ее для отрицания ее, снятия на более высоком надэмоциональном (но и над-рациональном) уровне.

Петитом замечу, что оппозиция <эмоциональное-рациональное> отнюдь не единственная и, может быть, даже не самая главная оппозиция в сфере духовной культуры. На определенных этапах она выходит на первый план рационального осмысления бытия, но следует иметь в виду, что поле истинной духовности складывается и из многих других составляющих сознания, которые просто не имеют пока твердо закрепленных вербальных дефиниций, но это не отменяет их бытия и активного действия в культуре.

В христианской культуре в целом, и у отцов Церкви в том числе, активно развивается жанр *плача* — особой риторико-поэтической формы передачи своих внутренних переживаний. Отцы не дают, правда, каких-либо теоретических обоснований этому интересному жанру, но сами образцы его достаточно красноречиво говорят о его характере и месте в христианской словесности. Особенно яркие плачи мы находим у Григория Богослова, когда он печалится вслух и публично о своей якобы падшей и заблудшей душе, утрачивающей образ Божий.

*Что претерпел я, злосчастный? Где плач, соразмерный страданиям?
Хватит ли моря из слез? Песнь где столь грустную взять?
Так никто бы не стал о детей погибели плакать,
Или — любимой жены вместе с почтенным отцом,
Иль о спаленной огнем пожирающим светлой отчизне,
Или о плоти, что так мучит нещадно болезнь,
Как рыдаю теперь о душе, страдающей тяжко, —
Той, что теряет уже образ, увы, Божества.*

(1353-1354)

Подобных плачей у позднего Григория много; в них он скорбит и стенает по поводу того, что изнемог в борьбе с супругой своей — плотью, что долгая жизнь в борьбе с внешними и внутренними невзгодами и страстями, со лжеучениями и чуждыми умствованиями истощают в нем образ Божий и уже почти ничего не осталось от него в его изможденном естестве. Из них хорошо видно, что плач — это некое сугубо интимное, очень личное излияние души о своей глубинной печали, превосходящей обычные человеческие горести и страдания. Душа откровенно здесь самому Богу, исповедуется ему со слезами в своих прегрешениях, вернее в своей немощи преодолеть их и не утратить образ Божий, сохранить который согласно христианским представлениям в воле и возможностях человека. Плач, таким образом, — высокохудожественное излияние перед Богом своей печали по поводу слабости человеческой, которое, однако, самой эстетической формой своей должно доставить духовную радость (несмотря на то, что плач!) автору плача, очистить и омыть его душу и возвеселить самого Господа, ибо плач этот — свидетельство обретения истины возносящим его («плачущим»), свидетельство правильности избранного им пути.

По этому поводу уже в нашем веке, осмысливая плач как важную составляющую культа, выразительно высказывается о. Павел Флоренский. Цитируя, как он его дефинирует, «немножко смешное» и жеманное стихотворение Бальмонта, — *Мало плакать, надо стройно, // Гармонически рыдать*, — Флоренский констатирует, что сказано это «все-таки правильно... ибо надо претворять жизнь в гармонию, — всю жизнь, во всех ее проявлениях. Разве не в этом культура? Не в этом человечность? Но как рыдать стройно, когда не умеешь, когда нет сил и вообще-то рыдать. И хотелось бы рыдать, но не находится рыданий, слов не находится — полная растерянность и мрак. Горе хочется излить, но нет путей слезам: все окаменело». Человек вот-вот разорвется от переполняющих его чувств, и здесь, по Флоренскому, на помощь ему приходит культ. Он «дает исход слезам, подсказывает такие рыдания, каких нам ввек не придумать, — такие адекватные, такие каждому *свои*, каждому личные, — плачет с нами и за нас...»³⁸. О. Павел писал это в XX в., когда церковный культ был уже давно разработан до предела совершенства и мог профессионально рыдать или ликовать вместе с верующим и за него, выражая его самые сокровенные чувства.

В ранней Византии этот культ только начинал складываться при активнейшем участии анализируемых здесь авторов и практиков раннего становящегося христианского богослужения. Именно они-то и закладывали основы и формы всех тех рыданий (и ликований), которыми так восхищается, и не только он один в XX столетии, последний крупнейший православный богослов о. Павел Флоренский. Плачи того же св. Григория Богослова внесли существенный вклад в развитие и самого жанра плача в христианской культуре, и литургической поэзии в целом.

Если относительно плача мы, кажется, не находим каких-либо теоретических суждений у византийских мыслителей, то о другом распространенном жанре словесности того времени — *эпистолярном (письме)* тот же Григорий Богослов пишет достаточно подробно. В послании к Василию Великому он, например, дает интересную образную характе-

ристику стиля писем самого Василия. «Как горячо и подобно молодому коню скачешь ты в своих письмах! И это неудивительно: тебе, который только недавно достиг славы, хочется показать мне, какую приобрел ты славу, чтобы чрез это добавить себе еще больше уважения; подобен ты здесь живописцам, которые пишут только одни красоты...» (Ер. 50). Сам Григорий, как правило, хотя и снисходительно принимает (ибо понимает его причины) такой стиль письма своего друга, но все-таки не одобряет его, ибо видит в нем близость к софистике, которую отцы Церкви в целом оценивали негативно.

Свою теорию письма он излагает достаточно подробно в одном из посланий к Ниқовулу. Главным критерием оценки письма, пишет он, должна быть мера. «Мерой же для письма является необходимость». Длина письма определяется его содержанием, т. е. объемом информации, необходимой передать в нем, сказали бы мы сегодня на нашем упрощенно-технизированном языке. Относительно стиля и языка письма св. Григорий считает, что следует избегать «книжного слога, а более приближаться к языку разговорному». Совершенным и прекрасным можно считать письмо, которое приятно и неученому и ученому; первому тем, что оно близко к понятиям простонародным, а второму — что оно выше простонародных представлений и выражений. Одинаково не привлекательны «и разгаданная загадка, и письма, требующие толкования». Третья важная принадлежность эпистолярного жанра — *приятность*, которая достигается, «если мы будем писать не совсем сухо и жестко, не без украшений, не без искусства, и, как говорится, не до чиста обстриженно, т. е. когда письмо не будет лишено поговорок, пословиц, изречений, а также — острот и замысловатых выражений, ибо всем этим достигается сладость речи. Однако этих прикрас не следует употреблять в излишестве. Без них письмо грубо, а при их излишестве — напыщенно». Их следует использовать в такой же мере, как красные нити в ткацком искусстве. Допустимы и иносказания, но в небольшом количестве, и в качестве их образов не должны использоваться недостойные и позорные предметы. Всевозможные же антитезы, равномерность членов речи и т. п. изощренные фигуры мы оставляем софистам, прибегая к ним только в исключительных случаях.

Когда птицы, напоминая он притчу, заспорили о царской власти, то явились на собрание в разнообразном роскошном убранстве. В орле же, который и стал царем, «прекраснее всего было то, что он не думал о том, чтобы выглядеть красивым. Это же следует соблюдать и в письмах, т. е. письмо не должно иметь излишних украшений и более всего должно выглядеть естественным» (Ер. 51).

«На многоцветных лугах с любителями этого зрелища случается, что глаз их не может остановиться на чем-то одном из увиденного из-за равной красоты всего; а так как все привлекает их внимание, то, желая ничего не оставить неосмотренным, они часто оказываются ни с чем. Нечто подобное произошло и с моей мыслью, когда обозревал я луг Писания. Ибо разнообразие красоты мыслей [его] одинаково ко всему влечет душу и приводит к тому, что внимание не останавливается ни на чем, не умея в равноценном отдать предпочтение чему-то одному. Как блистательны цветы в пророчестве великого Давида! А каков цветок — этот

божественный Апостол, показывающий красоту делания райского, издающий прекрасное Христово благоухание! Красоту же лугов евангельских опишет ли какое человеческое слово?!»

(Григорий Нисский — PG 46, 553A-556A).

Из всех жанров словесности на первом месте у отцов Церкви, естественно, стоят тексты Св. Писания. Они почитают их, прежде всего, за святость, истинность, духовность, богатство мыслей, но также не в последнюю очередь — и за их эстетические качества, хотя последние, как мы неоднократно убеждались, понимались ранними византийцами далеко не всегда в духе античной эстетики. Здесь часто ветхозаветная поэтика выходит у них на первый план и получает дальнейшее развитие с учетом и греко-римского эстетического наследия, и собственно христианского менталитета, начавшего формироваться именно в эти столетия.

Большое внимание практически все отцы Церкви уделяли Книге псалмов, которая является одной из наиболее поэтичных (наряду с Книгой Песни песней) в Св. Писании. В небольшом, но емком по содержанию и значимом для нашей проблематики послании к Маркеллину, озаглавленном «Об истолковании псалмов» Афанасий Александрийский рассматривает Книгу псалмов как уникальное духовное произведение, написанное в художественной форме, которой он уделяет специальное внимание. Основное ее отличие от других книг Писания александрийский епископ видит в том, что в ней в песенно-поэтической форме выражено содержание практически всех остальных библейских книг (Ad Marcell. 2; 3; 5-6).

«Книга псалмов имеет ту особенность, что состоит из песнопений и сказанное в других книгах повествовательной речью, как замечено нами ранее, воспевает в свободно звучащих мелодических песнопениях» (9). Специфическая особенность этих песнопений заключается в том, что в них не просто последовательно излагаются события библейской истории, но они даны в преломлении переживающей их души, т. е. изображены движения и состояния души в различных житейских и исторических ситуациях. «Ибо кроме того, что есть в ней (Книге псалмов. — В.Б.) сходного и общего с другими книгами, она имеет ту достойную удивления особенность, что в ней описаны и изображены движения каждой души, изменения этих [движений] и направление их к лучшему». Любой читатель может заимствовать из этой книги, как с картины, образец душевного состояния, представить его себе в уме и отпечатлеть в себе самом. Если из других библейских книг человек узнает предписания Закона или о каких-либо событиях, то по Книге псалмов слушающий как и этому научается, «так и уразумевает и изучает еще движения своей души и постигает, как ему следует действовать, чтобы исцелиться от тех или ных пороков души. В книге псалмов любой человек может найти песнопения, как бы приспособленные к состоянию его души» (10).

Особое восхищение Афанасия вызывает своеобразный интимный лирико-поэтический характер псалмов, результатом которого является восприятие их любым слушающим или тем более воспевающим как излияния его собственной души³⁹. Если в других книгах Писания речи всех персонажей представляются нам как их высказывания, то в Кни-

ге псалмов все, кроме пророчеств о Спасителе, мы воспринимаем «как наши собственные слова; да и слушающий, как будто сам от себя произносил это, приводится в [такое] состояние, когда слова песнопений [воспринимаются] им как его собственные» (11).

Александрийский епископ подмечает у слушающих или поющих псалмы состояние, которое эстетика нашего времени определяет как состояние *вчувствования*, когда субъект эстетического восприятия фактически отождествляет себя с лирическим героем. Поющий псалмы, что удивительно (*τὸ παράδοξον*), восхищается Афанасий, «как бы произносит свои собственные слова, и каждый поет псалмы, как бы о нем написанные; так принимает и прочитывает их как будто не другой кто говорит и не другого кого разумеет, но остается [в полной уверенности], что это он говорит сам о себе, и сказанное в псалмах возносит к Богу, как бы им самим совершенное и им самим высказываемое» (11). По мнению св. Афанасия, псалмы для поющих их являются как бы зеркалом, в котором они видят свои душевные движения (12). И изречены они были Св. Духом для того, чтобы всякий «желающий мог изучать в псалмах душевные движения и состояния, находя в них и врачевание и исправление каждого движения» (13).

Что же в псалмах и как врачует души? Афанасий Великий показывает, что на это направлены и содержательно-поэтическая сторона псалмов и их (на чем мы уже останавливались выше) песенное исполнение.

Епископ Александрии предпринимает, пожалуй, первую в истории культуры попытку жанрово-содержательной классификации псалмов, выделяя около тридцати разрядов, многие из которых, правда, перекрывают друг друга, и распределяя все псалмы по этим разрядам. В классификации Афанасия в качестве основных можно отметить *повествовательный, молитвенный, благодарственный, исповеднический, увещательный, пророческий, хвалебный, жалобный* типы псалмов. Остальные строятся на соединении характеристик этих типов или их разновидностей (14). Показав, что эта классификация практически перекрывает все возможные состояния и движения души, Афанасий отмечает, что любой человек поэтому может всегда подобрать псалом, соответствующий его душевному настрою. Он перечисляет множество различных жизненных ситуаций, вызывающих те или иные состояния души, и указывает, какие псалмы следует воспевать в каждом конкретном случае, чтобы укрепить себя или исцелиться от душевного недуга.

Так, если видишь вокруг себя лишь гордыню и умножающуюся злобу многих людей, не имеющих ничего святого, воспой псалом 11; если желаешь узнать, каким должен быть гражданин небесного царства, пой псалом 14; видя угнетаемых, утешай их, молясь за них словами псалма 19; если ты согрешил, то слова исповедания и покаяния найдешь в псалме 50; а когда преследуют тебя враги и клеветают на тебя, желая предать, не унывай, но, надеясь на Господа, произноси псалмы 53 и 55; когда желаешь восславить Господа, пой псалом 64; в трудностях и лишениях утешайся псалмом 101 и т. д. (15-26).

Из Книги псалмов, повторяет св. Афанасий, человек может извлечь все, что требуется его душе. «Ибо, по моему мнению, в словах этой Книги измерены и описаны вся жизнь человеческая, все душевные со-

стояния и движения помыслов, и сверх этого ничего не отыщется в человеке. Необходимо ли покаяние или исповедание, постигли ли кого горе или искушение, гоним ли кто или избежал злоумышляющих, печален ли кто или встревожен или терпит что-либо иное, подобное сказанному; видит ли себя преуспевающим, а врага обезвреженным, или намерен восхвалить, возблагодарить и прославить Господа — для всего этого имеет наставление в божественных псалмах. Надлежит только выбрать, что сказано в них на каждый такой случай, и читать это, как бы написанное о самом себе, и, приведя себя в расположение, согласное с написанным, вознести сие к Богу» (30).

Таким образом, Книга псалмов, как содержащая в себе «изображение» «всех» жизненных ситуаций и душевных состояний человека, ориентирована, по глубокому убеждению св. Афанасия, на реальную помощь людям в их конкретной обыденной жизни. Поэтические образы псалмов должны помочь человеку правильно действовать в жизни, находить оптимальное решение в той или иной жизненной ситуации, наконец, они в состоянии исцелять те или иные душевные недуги (типа страха, гнева, раздражительности, уныния, скорби и т. п.) и тем самым облегчить человеку путь к Богу. Столь высокую оценку поэтическому произведению мы, пожалуй, не найдем ни у одного из античных авторов. Правда, в восприятии отцов Церкви Книга псалмов не просто поэтическая книга; это, прежде всего, фрагмент «богодухновенного» Писания, т. е. священный текст. Однако он организован как текст *художественный*, и св. Афанасий делает на этом, как мы видим, специальный акцент.

Здесь еще следует отметить, что Афанасий специально призывает, чтобы никто не пытался как-то изменить или приукрасить текст псалмов на основе законов «внешнего красноречия». Их надо читать и петь в том виде, в каком они были написаны и переданы нам, «чтобы послужившие нам в этом святые (Афанасий считал, что у Книги псалмов несколько авторов — об этом см. далее. — В.Б.), узнавая свое, вместе с нами молились; лучше же сказать, чтобы сам Дух, вещавший во святых, видя те самые слова, какие Он внушил святым, соделался нашим помощником. Ибо в какой мере жизнь святых лучше жизни остальных людей, в такой же мере справедливо будет сказать и об их речениях, что они лучше и сильнее сочиненного нами» (31). Таким образом, Афанасий прямо утверждает сверхчеловеческое происхождение текстов псалмов и именно в этом усматривает основу их сакрально-психологической действенности.

Относительно же собственно человеческого авторства (Афанасий имеет в виду под авторами посредников, записавших внушенное им Св. Духом) псалмов и их последовательности в Псалтыри он имеет тоже свое мнение. На основе надписаний псалмов и некоторых других соображений он считает, что сам Давид написал только 72 псалма. Остальные были записаны другими святыми авторами. Приписаны же они все Давиду на основании того, что он учредил певцов и четырех начальников над ними для исполнения псалмов. Порядок же их в Книге псалмов достаточно хаотичен. Он сложился по мере нахождения текстов поздними собирателями священных книг и не имеет особого значения (Argum. in Ps.).

Идеи Афанасия Александрийского продолжает его младший современник Василий Великий. «Беседы на псалмы» он начинает с цитаты

из апостола Павла: «Все Писание богодухновенно (θεόπνευστος) и полезно» (2Тим 3, 16), ибо «написано Духом Святым», чтобы мы как в лечебнице душ находили в нем исцеление каждый от своих недугов. При этом отдельные книги имеют различное назначение в этом плане. «Книга же псалмов объемлет в себе полезное из всех книг», — повторяет он св. Афанасия. Она и напоминает о прошлом, и пророчествует о будущем, и предлагает законы и правила поведения в настоящем. Короче, «она есть общая сокровищница добрых учений» и дает каждому то, что ему нужно. Она исцеляет застарелые раны души и заживляет новые язвы, но также и предохраняет неповрежденное от каких-либо повреждений. Обобщенно говоря, «она истребляет страсти, которые в жизни человеческой господствуют над душами. И при этом доставляет она человеку какое-то тихое наслаждение и удовольствие, которое делает ум целомудренным» (Hom. in Ps. I 1).

Указывая далее на несколько функций псалмов в христианской культуре, Василий Великий называет данную, *эстетическую* — на первом месте. Своей песенно-поэтической формой псалмы доставляют наслаждение слушающим или поющим их. Это особенно важно, считает он, для детей, молодежи и простолюдинов, которые трудно воспринимают духовные истины без художественной упаковки. Поэтому Дух Святой, как истинный автор псалмов, примешивает к учениям «приятность сладкопения, чтобы вместе с усладительным и благозвучным для слуха мы незаметно принимали и то, что есть полезного в слове». Поэтическая форма псалмов выступает здесь своего рода медом, с которым врачи дают пить горькое лекарство тем, кто испытывает к нему отвращение. Для того-то и изобретены «стройные песнопения псалмов», чтобы и дети, и те, кто еще не окреп нравственно, внешне вроде бы развлекаясь пением, в действительности воспитывали свои души. Едва ли кто из простолюдинов, особенно нерадивых, убежден Василий, хорошо знавший свою паству, выйдя из храма удержит в памяти пророческую или апостольскую заповедь. А стихи псалмов и дома поют и на базарах возглашают. И даже если кто-то рассвирепеет как зверь от гнева, то «как только слух его усладится псалмом, пойдет прочь, немедленно укротив в себе свирепость души сладкопением» (ibid.).

Отсюда еще одна важная функция псалмов — умиротворение душ, смягчение раздражительности, внедрение мира и покоя в сердца людей, возбуждение в них любви друг к другу, а следовательно, — и единение людей на основе этой любви, возникающее в процессе совместного пения псалмов. «Псалом — посредник дружбы, единение между далекими, примирение враждующих. Ибо кто может считать врагом того, с кем возносил единый глас к Богу? Поэтому псалмопение доставляет нам одно из величайших благ — любовь, изобретя совместное пение в качестве узла единения и сводя людей в один согласный лик» (I 2). Василий, таким образом, усматривает в псалмах фактически одну из главных функций богослужения, которая значительно позже и уже на русской почве будет обозначена как *соборность* и которая в имплицитном свернутом виде содержится в Символе веры, разработчиками которого и были отцы IV в. Речь идет о третьем свойстве Церкви — мы веруем «во единую, святую, *соборную* и апостольскую Церковь». *Соборную* — *кафолическую* — об этом собственно и говорит св. Василий, когда под-

черкивает, что совместное пение псалмов (что составляло важную часть древнего церковного богослужения) и объединяет людей в «согласный лик», т. е. в некое практически надчеловеческое единство.

Затем Кесарийский архиепископ воспеваает настоящий энкомий псалму, перечисляя все новые и новые его достоинства как важнейшего средства нравственно-религиозного совершенствования человека. Псалом — это убежище от демонов, вступление под защиту ангельских сил; оружие от ночных страхов и успокоение от дневных трудов; он охраняет младенцев, украшает людей, находящихся во цвете лет, утешает стариков и служит прекрасным нарядом для женщин. Он делает праздники радостными и светлыми, но он же вселяет в людей и тоску по Богу, «ибо псалом и из каменного сердца выжимает слезы. Псалом — занятие ангелов, небесное сожительство, духовный фимиам. Это мудрое изобретение Учителя, устроившего так, чтобы мы пели и одновременно учились полезному» (ibid.).

Именно изучение Книги псалмов, самих псалмов и их места и функций в церковном богослужении приводит ранневизантийских мыслителей к осознанию роли и места собственно эстетического, или художественной формы, как таковой, или искусства в его эстетическом модусе, в христианской культуре. Ясно, что эта роль представляется им не главной с богословской позиции, но и отнюдь не малозначительной. Ибо сам Дух Святой дал нам псалмы в такой, т. е. художественной, форме, сам Учитель изобрел эту форму как один из путей духовно-нравственного воспитания, в конечном счете — один из путей к Нему. На примере псалмов эта функция искусного слова показана отцами Церкви с наибольшей ясностью.

Однако было бы, пожалуй, некоторым преувеличением представлять византийских богословов такими религиозными эстетам. Конечно, художественный элемент псалмов — лишь сладостная форма для если и не горького, то трудно воспринимаемого лекарства — их духовно-нравственного содержания. А оно здесь, как мы уже видели у св. Афанасия, да и у самого Василия Великого, предельно концентрированно и практически содержит все основные смысловые аспекты остальных книг Писания. «Здесь есть совершенное богословие, предсказание пришествия Христова во плоти, угроза Страшного суда, надежда Воскресения, страх наказания, обетования славы, откровения таинств. Все, как в великой и общей сокровищнице, собрано в Книге псалмов». Не случайно поэтому пророк назвал ее по имени специфического инструмента — *псалтериума*. Этим он как бы символически говорит нам, что здесь слышится голос благодати, подаваемой свыше — от самого Св. Духа, ибо из всех струнных инструментов только у псалтериума источник звука находится наверху. Этим также указывается нам, чтобы в приятности пения мы не искали плотских наслаждений, но устремляли дух свой к горнему (ibid.).

Много внимания Книге псалмов уделил и Григорий Нисский, особенно в специальном трактате «О надписании псалмов». В отличие от Афанасия Александрийского он видит в этой Книге четко продуманный композиционный порядок. Ему представляется, что вся Книга псалмов — не хаотическое собрание песнопений, имеющих каждое свое самостоятельное значение, как считал св. Афанасий, но некое строго организованное целое, задача которого чисто анаagogическая — посте-

пенное возведение души к Богу. Псалтырь, как мы видели выше, предстает в восприятии Григория Нисского состоящей из пяти неравных по количеству псалмов разделов, каждый из которых выполняет свою определенную задачу по воздействию на душу верующего, имеет «некоторое искусное устройство и распределение» и заканчивается определенным славословием Богу. Венчает все 150-й псалом, в котором звучит немолчная и бесконечная хвала Богу.

Для нас в данном случае не так важна степень филологической научности классификации Григория Нисского. Существенно то, что он стремится выявить в Книге псалмов некую сознательно организованную структуру художественного текста, которая призвана возвести человека от его мелочных земных забот и греховных страстей и помыслов к высотам духовного совершенства, в идеале — к единому собору людей и духовных сущностей, пребывающему в блаженстве, ликовании, воспевании Творца.

В распределении псалмов по пяти отделам Григорий усматривает особое «любомудрие псалмопения». С начальных слов первого псалма как бы приоткрывается некая дверь в блаженную жизнь и показан путь, начинающийся с удаления ото всякого зла, усвоения Закона (на нем предусмотрен, однако, и ряд наказаний для тех, кто идет другим путем) и кончающийся возведением на вершину блаженства. В каждом отделе (на каждой ступени совершенства) пророк показывает нам некое благо, в котором дается соответствующее этой ступени блаженство. На высшей ступени совершенство человека достигает как бы предела добродетелей: в «обилии и разнообразии добродетелей подражает он гармонии Вселенной по мерному складу песнопения, делается органом пред Богом» (In Ps. inscr. I 9). Тогда и возникает единение разрозненных до этого из-за греховного состояния людей двух ликов (хоров) — ангельского и человеческого, которые в единой гармонии восхваляют Господа; фактически — то состояние соборности, о котором уже шла речь выше. Человек в результате возводится в неизреченное, непомыслимое, превышающее всякое разумение состояние блаженства, которого, согласно апостолу Павлу (1 Кор 2, 9), и око не видело, и ухо не слышало, и сердце человеческое не вмещало (ibid.).

Далее Григорий Нисский переходит к непосредственной цели данного трактата — изучению самих надписаний («эпиграфов») псалмов. Для нас особый интерес представляют обозначения, характеризующие как бы жанровые особенности отдельных типов псалмов, точнее — попытка Григория осмыслить эти особенности, заключенные в различии их именовании. Так, считает он, «псалом есть сладкопение (μελφοῖα) при игре на музыкальных инструментах. Песнь (ὠδή) — это вокальное пение. Молитва есть испрашивание у Бога чего-то полезного. Гимн есть благохваление, возносимое Богу за блага, которые уже имеем. Похвала (ᾄνος, ᾄνεσις — ибо тем и другим словом обозначается одно и то же) заключает в себе восхваление (ἐπαῖνον) Божиих чудес» (II 3). Естественно, что ничего оригинального или особо значимого в самих этих определениях мы не находим. Интересна, однако, сама попытка подойти к осмыслению содержательно-смысловых особенностей внутри жанра псалмов, исходя из обозначений (надписаний) самих древних авторов.

Затем св. Григорий обращается к надписаниям, которые состоят из сочетания вышеуказанных терминов типа «псалом песни» и т. п. В них

он в духе своего предельно свободного аллегорико-символического метода толкования текстов, о чем уже шла речь выше, усматривает также некие указания на особые смысловые отличия в обозначаемых ими псалмах. Так, надписи «песнь псалма» или «псалом песни» означают сочетание в данном псалме нравственной и умозрительной философий, ибо мелодия — это умозрительная философия, а вокальное пение (т. е. словесное) — нравственная философия (ibid.).

Надпись «молитва с песнью» означает, что сначала необходимо заботиться о «правильной жизни, чтобы не оказаться в некотором негармоничном и нестройном отношении, а затем уже приступать с молитвой к Богу». Надпись «в гимнах псалом» означает, что этот псалом возводит нас в высшее духовное состояние, о котором говорил и апостол Павел в Послании к коринфянам (1 Кор 14, 15), ибо *гимн* означает воспевание псалма в духе, а не словами, как в *песни* (ibid.).

Отсюда косвенным образом выявляется и значение самого «надписания» (ἐπιγραφή), как особого элемента псалмов — в нем кратко выражается обобщенная богословско-смысловая суть данного псалма, а также механизм его воздействия на человека (словесно-поэтический, мелодический, музыкально-поэтический и т. д.). Кроме того, в некоторых надписаниях кратко формулируется символическое значение содержания данного псалма. Эти надписания, как указывает св. Григорий, обычно содержат толкования в христианском духе (например, о воплощении Христа), они и сделаны позже уже христианами и, естественно, не признаются евреями. У таких псалмов обычно стоит надпись в христианских Библиях: «Не надписан у евреев» (II 8).

Не ускользает от внимания Григория Нисского и встречающееся в некоторых псалмах «Септуагинты» словечко διὰ ψαλμα. Он полагает, что оно, на что указывалось уже выше, обозначает перерыв в пении псалма, во время которого происходило снисхождение на пророка нового откровения, нового знания от Духа Святого (II 10).

Сами псалмы, считает св. Григорий, выполняют функцию своеобразной обработки душ верующих в направлении приближения их к идеалу. При этом он прибегает здесь, как мы уже видели, в буквальном смысле к пластической образности — он изображает работу псалма с душой по аналогии с работой скульптора, который постепенно из куска скалы создает прекрасную скульптуру, отрубая от него все лишнее (II 11). Псалом из наших окаменелых и огрубевших душ вычленяет изначальное «божественное подобие». При этом Григорий стремится показать, что эта обработка осуществляется постепенно, по мере нашего перехода от одного отдела Псалтыри к другому. Поэтому порядок псалмов (о чем совсем не задумывался Афанасий Александрийский) не произволен, подчеркивает еще раз нисский епископ, но композиция Псалтыри определяется необходимой последовательностью обработки наших душ в направлении их спасения и возведения к Богу. Поэтому в Псалтыри не соблюдается хронология исторических событий; ее задачи иные, — об этом св. Григорий говорит неоднократно и подчеркивает возвышенно-возводительный характер всех псалмов и характера их следования в самой Книге псалмов (II 15 и др.).

Итак, будучи богословами новой религии, в которой Бог-Слово, Логос предстал одной из ипостасей триипостасного Бога, вочеловечил-

ся и дал людям Новый Завет, выраженный также словесно, ранневизантийские богословы вполне естественно уделяли словесным искусствам особое внимание, стремясь сформировать новую христианскую теорию слова, т. е. словесных искусств, в широком смысле этого термина на основе и предшествующих знаний античного мира, и своего собственного осмысления места, функций, значения словесных искусств в христианском культе и культуре в целом. Словесным искусствам они уделяли значительно большее внимание, чем всем остальным, ибо с них началось переосмысление античного эстетического наследия. Ранневизантийскими мыслителями были сделаны значительные шаги в этом направлении. Последующие богословы и византийские философы и филологи во многом опирались на их опыт, почитая их тексты за образцовые и в теоретическом и в практическом планах.

Примечания

¹ Подробнее см.: *Бычков В.В. AESTHETICA PATRUM. Т. I. С. 181 и далее*; об античном и средневековом понимании искусства см.: там же. С. 445-446.

² См. в частности: *Sauser E. Frühchristliche Kunst. Sinnbild und Glaubensaussage. Innsbruck, Wien, München. 1966*; *Grabar A. Die Kunst des frühen Christentums von der ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I. München, 1967*; *Stützer H.A. Die Kunst der römischen Katakomben. Köln, 1983*.

³ Подробнее см.: *Grabar A. Ibidem*; *Kitzinger E. Byzantinische Kunst im Werden. Stilentwicklung in der Mittelmeerkunst vom 3. bis zum 7. Jahrhundert. Köln, 1984*; *Effenberger A. Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert. München, 1986*.

⁴ Подробнее см.: *Oakeshott W. Die Mosaiken von Rom von dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert. Leipzig, 1967*; *Bovini G. Mosaici di Ravenna. Mailand, 1957*; *Nordström C.O. Ravennastudien. Ideengeschichte und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna. Stockholm, Uppsala, 1953*.

⁵ Подробнее см.: *Брунов Н.И. Архитектура Византии // Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Т. 3. Архитектура Восточной Европы. Средние века. Л.-М., 1966. С. 16-160*; *Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1975*; *Mango C. Byzantine Architecture. N. Y., 1976*.

⁶ Подробнее о византийской музыке и ее жанрах см.: *Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961*; *Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988*.

⁷ См.: *Abert H. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1899*.

⁸ Цит. по изданию: *Идеи эстетического воспитания. Т. I. М., 1973. С. 266*.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, с. 267-268.

¹¹ Подробнее о них см.: *Wellesz E. Op. cit.*; *Герцман Е. Указ. соч.*

¹² Цитируется по: *Герцман Е. Указ. соч. С. 53-54*.

¹³ Подробный анализ этого трактата см.: *Бычков В.В. AESTHETICA PATRUM. Т. I. С. 376 и далее; 509 и далее*.

¹⁴ Подробнее см.: *Герцман Е. Указ. соч. С. 56 и далее*.

¹⁵ См.: *Герцман Е. Указ. соч. С. 125-127*.

¹⁶ Читывая женский род греческого слова ἡ ἔκφρασις (описание), некоторые российские исследователи (как правило литературоведы) ввели в обиход слово *экфраза*. Однако, учитывая, что в эстетике уже существуют такие глобальные категории как *мимесис* и *катарсис*, имеющие в греческом так же ж. р., который согласно законам русского словоупотребления благополучно преобразовался в м. р., считаю це-

лесообразной подобную метаморфозу и для категории *экфрасис*, во всяком случае при ее использовании в эстетическом контексте, что и осуществлено мною в моих более ранних исследованиях. *Экфрасис* — описание произведений искусства.

¹⁷ Подробнее см.: Бычков В. В. Эстетика поздней античности. С. 27-28. В древнегреческой культуре есть, например, и образец динамического экфрасиса. Это знаменитое описание Гомером щита Ахилла, начинающееся словами: *Прежде всего изготовил он щит, и огромный и крепкий, // Весь изукрасил кругом, и блистающий выковал обод* (Ил. XVIII 478-479, пер. Н.М. Минского). Однако и здесь основная часть экфрасиса, посвященная описанию изображений на щите, выдержана в духе типичного для греков статического экфрасиса. Элементы динамического составляют в нем лишь некое внешнее обрамление и относятся собственно к самому щиту, а не к изображениям на нем, так как речь в этой песне, как мы помним, идет в целом не об искусстве, но об изготовлении оружия.

¹⁸ Евсевий Памфил цитируется по: PG, t. 20.

¹⁹ Издание текста см.: Le Muséon. T. 38. Paris, 1925. P. 117-136.

²⁰ См.: Мф 25, 1-12.

²¹ Издание текста см.: *Friedländer P. Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit.* Leipzig-Berlin, 1912.

²² См. посвященную этой проблеме статью: *Wulff O. Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis* // BZ. Bd 30. S. 531-539.

²³ См.: *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza. Des Prokopios von Gaza Ecphrasis eiconos.* Herausgeg. und erklärt *Paul Friedländer.* Citta del Vaticano, 1939. S. 95. Далее цит. по этому изданию с указанием параграфа в тексте.

²⁴ Ibid. S. 50.

²⁵ *Филострат [Старший и Младший].* Картины. Каллистрат. Статуи. М., 1936. С. 106.

²⁶ Там же. С. 21.

²⁷ Русский перевод С.П. Кондратьева см.: ВДИ, № 4, 1939; цитируется по этому изданию.

²⁸ См.: *Wulff O. Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis.* S. 535, 537-539.

²⁹ Ep. XVI — PG 77, 220.

³⁰ См.: *Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312-1453.* New Jersey, 1972. P. 37-39; так же: PG 40, Or. 11.

³¹ *Mango C. Op. cit.* P. 38.

³² Ibid. P. 39.

³³ Ibid. P. 60-68; далее цитируется по этому изданию.

³⁴ См.: PG, t. 106, col. 942-944.

³⁵ *Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. II. Teil. Die Apostelkirche in Konstantinopel.* Leipzig, 1908. S. 8. издание текста Месарита: S. 9-96; в дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием глав трактата в скобках.

³⁶ Здесь и далее стихи Григория Богослова приводятся в переводе О.В. Быčkova.

³⁷ См. подробнее: *Beck H.-G. Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich.* München, 1959 и другие работы по византийской литературе.

³⁸ Священник *Павел Флоренский.* Из богословского наследия // Богословские труды. Сборник семнадцатый. М., 1977. С. 137. Подробнее о философии культа о. Павла см. Раздел РОССИЯ. XIX — XX в.

³⁹ Этот же аспект богослужебной поэзии не без влияния, видимо, идей св. Афанасия уже в нашем столетии разовьет о. Павел Флоренский в своей философии культа, отмечая, что культ высказывается от имени нашей души, «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...» (Из богословского наследия. С. 137). Это сказано, конечно, и о псалмах, ибо они составляют важнейшую часть православного богослужения.

Богословие иконы

История византийской культуры богата парадоксами. Многие из них связаны и со сферой эстетики. Более чем столетний период иконоборчества (726-843 гг.) привел к относительному упадку ряда составляющих византийской культуры. В частности, существенно затормозилось развитие изобразительного искусства. Но именно этому периоду обязана византийская (а шире — и вся восточнохристианская) культура интересной эстетической, специфически византийской теорией, интенсивно разрабатывавшейся в течение всего столетия. Лучшие умы того времени были вовлечены в полемику вокруг проблем изобразительного искусства, его места в культуре, его функций в системе византийского мировосприятия. В этот период в Византии сформировалась глубокая, всеобъемлющая *теория образа, изображения, иконы*, которая, будучи важнейшим звеном в византийской философско-богословской системе, явилась прочным теоретическим фундаментом всего византийского, а вслед за ним и старославянского, и древнегрузинского, а отчасти и западноевропейского средневекового искусства.

Византийская теория образа (также и символа, и знака), как мы убедились уже, рассматривая эстетику ранних периодов, объединяла собой основные сферы духовной культуры византийцев — онтологию, гносеологию, религию, искусство, литературу, этику. И объединение это осуществлялось, что характерно именно для византийской культуры, на основе *эстетической* значимости образа. Выполняя самые разнообразные функции в духовной культуре, образ в конечном счете был обращен к сокровенным основаниям человеческого духа, к его вселенскому первоисточнику. Самим этим обращением и проникновением в глубокий, не выходящий на поверхность мир человека образ возбуждал духовное наслаждение, свидетельствовавшее о со-звучии, со-гласии, соединении на сущностном уровне субъекта восприятия с объектом, выраженным в образе, в конечном счете — человека с Богом. Этот эстетический эффект образа хорошо ощущали византийцы и умело использовали в своей культуре. Именно поэтому теория образа принадлежит в первую очередь и в целом византийской *эстетике*, хотя отдельные ее аспекты вполне правомерно рассматриваются и историками философии, и богословами, и искусствоведами.

Проблема образа была осознана в качестве важнейшей проблемы духовной культуры, как мы уже видели, многими раннехристианскими и первыми византийскими мыслителями, однако в центре внимания

всей христианской ойкумены она оказалась лишь в период официального запрета религиозных антропоморфных изображений. Сторонники (а их было немало в Византии того смутного времени) этих изображений вынуждены были для их защиты вспомнить, разыскать и подытожить все, что было сказано их предшественниками положительного по поводу образов и изображений и на основе этой традиции представить убедительные аргументы в защиту религиозных изображений.

Под вывеской борьбы «за» или «против» икон скрывался сложный клубок противоречий социально-экономического, политического, религиозного, философского и лишь, пожалуй, в последнюю очередь, эстетического характера¹. Нас в данной работе будут интересовать прежде всего философско-богословско-эстетические аспекты полемики, а точнее — та теория образа, которая сложилась в процессе более чем столетней борьбы вокруг культовых изображений, в ее историческом развитии.

Одной из косвенных, но значимых причин усиления иконоборческих тенденций в VIII в. несомненно стали постановления так называемого Пято-Шестого, или Трулльского, Собора, состоявшего в сентябре 692 г. в зале (*in trullo*) императорского дворца. Собор был посвящен целому ряду канонических вопросов дисциплинарного характера, которые призваны были устранить многие беспорядки в отправлении церковного богослужения, в поведении клириков, монахов и мирян, которые повсеместно распространились к концу VII в. Для нас имеют особое значение 82-е и 100-е правила этого собора.

Правило 100 фактически официально запрещало христианам писать картины на мирские сюжеты, т. е. греко-римское изобразительное искусство, как растлевающее души. Оно дословно гласит: «*Очи твои право да зрят и Всяцем хранением блюди твое сердце*» (Притч 4, 25; 23), заветствует Премудрость: ибо телесные чувства удобно вносят свои впечатления в душу. Посему изображения на досках или на ином чем представляемые, обаяющие зрение, растлевающие ум и производящие воспламенение нечистых удовольствий, не позволяем отныне каким бы то ни было способом начертывать. Аще же кто сие творити дерзает: да будет отлучен»². И хотя здесь не сказано прямо, что запрещается писать изображения на любую мирскую тематику, но фактически все известное нам изобразительное искусство греков и римлян по характеру своего эмоционально-эстетического воздействия на зрителей подпадает под этот запрет.

82-е правило, напротив, имеет разрешительный характер. В нем утверждается необходимость перехода от символично-аллегорических древних христианских изображений к антропоморфным, особенно применительно к образу Иисуса Христа. «На некоторых изображениях, — гласит оно, — находится показуемый перстом Предтечи агнец, который принят во образ благодати, через закон показуя нам истинного Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, как знамения и предначертания истины, преданные Церкви, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную как исполнение закона. Сего ради, дабы и в изображениях очам всех представляемо было совершение, повелеваем отныне на иконах, вместо ветхого агнца, представлять по челове-

ческому виду Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, дабы через уничтожение усмотреть высоту Бога Слова и приводиться к воспоминанию жития Его во плоти, Его страдания и спасительной смерти»³. Собственно это правило узаконивало уже осуществлявшуюся в христианском мире художественную практику изображения Христа в человеческом облике. Однако здесь эта практика закреплялась постановлением собора и признавалась более высокой с церковной точки зрения, чем создание символических изображений, ибо более наглядно представляла Истину — вочеловечившегося Христа. Кроме того, здесь узаконивался и цикл изображений событий земной жизни Христа. При этом на икону переносился антиномизм самого таинства Воплощения. Христос, реально приняв на себя «зрак раба», резко и нагляднее этим актом показал величие Бога. Это же призваны отныне осуществлять и антропоморфные изображения Христа — Его иконы: показывая в живописных образах-документах Его страдания и унижения в человеческом облике, подчеркнуть и раскрыть миру Его величие как Бога.

Очевидно, что эта алогичная логика была понятна далеко не всем представителям и греко-римского, и иудейского менталитетов в среде христиан. Она только подливала масла в огонь иконоборчества, которое настолько усилилось в Византии в начале VIII в., что в 730 г. (или еще в 726 г., как считают некоторые исследователи) император Лев III (Исавр) вынужден был издать государственный указ, запрещающий иконопочитание в империи, с чего собственно и начался длительный период официального иконоборчества, хотя неофициально оно существовало в церковной среде — особенно в Малой Азии — практически на протяжении всего ранневизантийского периода. Получив официальную поддержку императора, иконоборчество постепенно охватило большую часть высшего клира, о чем свидетельствует иконоборческий собор (754 г.), на котором присутствовало 388 епископов-иконоборцев. Собор запретил почитание икон и предал анафеме всех иконопочитателей, включая патриарха Германа, св. Георгия Кипрского, преподобного Иоанна Дамаскина. Иконоборчество на длительный период стало официальной церковной и государственной доктриной.

Эстетика иконоборцев

Противники икон⁴ опирались в основном на библейские идеи о том, что Бог есть дух и его никто не видел (Ин 4, 24; 1, 18; 5, 37), и на указание: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в водах ниже земли» (Втор 5, 8). Иконоборцы отвергали прежде всего антропоморфные изображения Христа. Истоки почитания изображений они возводили к античному изобретению пластических искусств и к языческому идолопоклонству (Mansi XIII 273C). Объект «сердечной веры» живописец изображает, по их мнению, ради «своего жалкого удовольствия» (248E), т. е. гедонистическая сторона образа оценивалась иконоборцами негативно. тогда как в древности именно она активно стимулировала идолопоклонство.

Впрочем, иконоборцы не отрицали полностью эстетической сферы; их неприязнь была направлена только на антропоморфные религиозные изображения, к которым они подходили не с эстетической, а с догматической меркой. Для «украшения» храмов и «для услаждения очей» они допускали только «нейтральное» в религиозном отношении искусство: растительный орнамент, изображения животных, птиц, сцен охоты, скачек, рыбной ловли, даже — театральных представлений⁵. Самым же главным украшением для церкви противники изображений считали «изливающие свет догматы», представляющие Церковь «как бы одетой в разнообразные золотые одежды» (217A). Иконопочитатели же, по их мнению, принижали и искажали грубыми материальными изображениями именно это «духовное украшение», отвлекали ум верующих от высокого духовного служения и ориентировали его на почитание «вещественной твари» (229DE). На утверждение иконопочитателей, что они изображают Христа в его человеческом облике, иконоборцы отвечали словами Евсевия Памфила из его письма к Констанции⁶ (PG 20, 1545): «Итак, кто же в состоянии изобразить мертвыми и бездушными красками и тенями сверкающий сияющими лучами блеск славы и достоинства Его, изобразить Его таким, каков Он есть?» (Mansi XIII 313BC). По словам В.Н. Лазарева, «в основе деятельности иконоборцев лежали самые благородные намерения. Они хотели очистить культ от грубого фетишизма, хотели сохранить за божеством его возвышенную духовность. Изображение божества казалось им профанацией лучших религиозных чувств»⁷.

Более того, иконоборцы полагали, что живописное искусство богохульствует против главного христианского догмата о воплощении Логоса (240C), ведет к нарушению «парадоксии» христологического догмата. Формально они отстаивали позиции характерного для византийского христианства антиномического мышления, хотя фактически в своей аргументации утверждали незыблемость принципов формальной логики, отчего и доводы их звучали часто убедительнее парадоксальных аргументов защитников изображений. Сторонники живописи уличались ими сразу в двух противоположных ересь: в несторианстве — за то, что они, изображая только человека Христа, будто бы разделяли в нем две природы, и в монофизитстве — за то, что, «описывая неопишемое», живописец «сливает неслитное соединение» (241E; 244D; 252A). Логика этого парадоксального обвинения сама антиномична, ибо основана на стремлении уличить противника в отрицании как тезиса, так и антитезиса исходной догматической антиномии. В результате возникает как бы обратная антиномия, подтверждающая как раз то, что с ее помощью пытаются опровергнуть: иконопочитатели, одновременно сливая и разделяя в изображении две природы, стоят на позиции «неслитного соединения». Таким образом, с философско-богословской точки зрения иконоборцы, сами того не подозревая, косвенно доказывали ортодоксальность позиции своих противников, и даже более убедительно, чем сами иконопочитатели. Видимо, слишком высокий интеллектуализм и спиритуализм приверженцев иконоборчества обусловил непонимание ими простой, но аналогичной, покоящейся на чуде и парадоксе сущности христианства, да и сути своих аргументов против иконопочитателей.

Более ярко разногласие между спорящими сторонами проявилось в толковании соотношения образа и прообраза. Так, влиятельный приверженец иконоборчества император Константин V⁸ полагал, что образ должен быть «единосущен изображаемому» (PG 100, 225A), т. е. практически тождествен ему во всем. Иконоборческий собор провозгласил единственным образом Христа евхаристический хлеб и вино (Mansi XIII 264C)⁹, призвал изображать добродетели не на картинах, а «в самих себе как некие одушевленные образы» (345CD). Это специфическое понимание образа, опиравшееся, видимо, на древнееврейское отождествление имени и сущности объекта, равно далеко и от миметической, и от символической теорий образа. Вполне понятно и резко отрицательное отношение к нему теоретиков иконопочитания.

Переходя к анализу концепций сторонников изображений, следует подчеркнуть, что они не были едиными и лишены противоречий. Далеко не во всех пунктах они были убедительными. Несмотря на то что спорящие стороны почти физически противостояли, обвиняя друг друга во всех смертных грехах, по главной проблеме диалога у них, как правило, не получалось. Спорящие как бы не слышали друг друга, одержимые одной идеей: опровергнуть противника во что бы то ни стало. Даже приводя для проформы доводы своих оппонентов, спорящие стороны не вдумываются в них, не понимают их, и контраргумент, как правило, является не прямым ответом на только что прозвучавший аргумент, а лишь одним из доводов защищаемой концепции, часто никак не затрагивающим вроде бы опровергаемый аргумент. Порой один и тот же словесный стереотип дискутирующие стороны перекидывают друг другу, как мяч, например, обвинение в том, что противник «сливает два естества» (ср.: 337D, 340C). Полемика ведется как бы на разных языках, под различными углами зрения к предмету и вообще — в разных не пересекающихся плоскостях. Иконоборцы стремятся доказать, *почему* нельзя изображать, а иконопочитатели показывают, *для чего* нужно изображать.

Иоанн Дамаскин

В первых рядах защитников изображений находился известный византийский богослов, философ и поэт преподобный Иоанн Дамаскин (ок. 675 — ум. до 754). Именно им, первым византийским схоластом и систематизатором христианской философии, активно применившим аристотелевский философский аппарат к изложению православного богословия, была написана первая в тот период развернутая апология религиозных изображений, содержащая подробную теорию образа.

Опираясь на предшествующую традицию, Иоанн дает свое определение образа: «Итак, образ (εἰκών) есть подобие и парадигма, и изображение чего-нибудь, показывающее то, что на нем изображено. Не во всем же совершенно образ подобен первообразу, т. е. изображаемому, но одно есть образ, а другое — изображенное, и различие их совершенно ясно, хотя и то и другое представляют одно и то же» (De imag. III 16)¹⁰. Так, изображение человека подобно его телу, но не имеет душев-

ных сил, а сын, будучи «естественным» образом отца, не является его копией, но чем-то отличается от него, ибо он все-таки сын, а не отец. Итак, сущностной характеристикой образа является *подобие* прототипу по основным его параметрам при обязательном наличии некоторых несовпадений с ним, т.е. образ близок к оригиналу, но не является его копией, его дубликатом.

Для чего нужен образ, задается далее вопросом св. Иоанн и отвечает в традициях христианского платонизма: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого». Он — действенное средство познания человеком мира. Познавательные способности души существенно ограничены материальной природой человека. Он не может иметь ясного представления ни о чем невидимом, т.е. отдаленном от него временем или пространством. Поэтому-то «для путеводительства к знанию, для откровения и обнародования скрытого и выдуман образ» (III 17). Главная функция образа — гносеологическая; он — инструмент в познании духовных сущностей. Вывод этот вполне понятен в контексте всей христианской философии, с первых своих шагов поставившей под сомнение эффективность дискурсивных путей познания¹¹. По единому убеждению отцов Церкви знание, особенно высшее, открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийному же мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера знания. Именно эту линию и развивает в своей теории Иоанн Дамаскин, имея в виду не в последнюю очередь и образы искусства. Систематизаторский ум византийского философа, положившего себе в качестве методологического образца философию Аристотеля, различает шесть видов образов.

Первый вид — образы естественные, т.е. возникшие «по природе»; таковым, в частности, является сын по отношению к своему отцу. Первым «естественным» образом невидимого Бога является его Сын. Он во всем подобен Отцу кроме «нерожденности и отчества». Дух Святой, по мнению Дамаскина, есть естественный образ Сына, во всем подобный ему кроме «исхождения» (III 18).

Второй вид образов — это замысел всего универсума в Боге, совокупность «идей» будущего тварного мира, т.е. идеальный прообраз всего мира в его историческом развитии или, как пишет Дамаскин, это «мысль в Боге о том, что Он создает, т.е. предвечный его замысел, остающийся всегда себе равным, ибо Божество неизменно, и безначален его замысел, в котором как решено прежде веков, так в предопределенное Им время и исполнится. Ибо образы и образцы того, что будет сделано Им, это — мысль о каждом из этих предметов, и они называются у св. Дионисия предопределениями, так как в замысле Его начертано и изображено то, что предопределено Им прежде своего бытия и несомненно исполнится» (III 19).

К *третьему* виду преподобный Иоанн относит образ, созданный Богом «по подражанию», т.е. человека, в котором ум, слово и дух подобны ипостасям Троицы и который «по свободе и власти повелевать» подобен Богу (III 20).

Четвертый вид — это образы, которым большое внимание уделил в свое время псевдо-Дионисий Ареопагит; это тот случай, «когда на картине представлены виды и формы, и очертания невидимого и бестелесного, изображенного телесно ради слабости нашего понимания» (III

21). Люди, со ссылкой на «великого Дионисия», отмечает Иоанн, по природе своей не могут «непосредственно возвыситься до разумных созерцаний». Исключительно для «возвышения» и возведения их к духовным предметам, не имеющим (чувственно воспринимаемых) образов и форм, эти предметы и наделяются образами, т. е. речь идет о *символических* и *аллегорических* образах.

«Пятым видом образа считается предызображающий и предначертавающий будущее, как купина, и роса на руке, и жезл и стамна — Деву и Богородицу» (III 22). Иоанн Дамаскин имеет здесь в виду такие образы, которые еще раннехристианские мыслители называли *знаками* или *знамениями*¹², т. е. *знаковые образы*.

Шестой вид образа — «тот, который служит для воспоминания о прошедшем: или о чуде и добродетели — к прославлению, почитанию и обозначению победивших и отличившихся в добродетели; или — о зле — к позору и стыду порочнейших мужей и, наконец, к пользе смотрящих — чтобы мы избегали зла, стремились же к добродетели» (III 23). Эти образы бывают словесными и зрительными («через чувственное созерцание»); как предметными, так и специально созданными. К ним Дамаскин относит и все религиозные изображения, т. е. этот вид прежде всего состоит из *миметических* изображений, против которых выступала партия иконоборцев.

Итак, на основе богатой многовековой традиции (христианской и неоплатонической, прежде всего) Дамаскин приходит к выводу о существовании шести видов образов, которые кратко могут быть представлены в следующем виде: 1) естественные; 2) божественный замысел; 3) человек как образ Бога; 4) символические; 5) знаковые; 6) дидактические (а применительно к изобразительным искусствам — миметические). Именно к последним было привлечено внимание византийцев VIII — IX в., поэтому им особое внимание уделил в своей апологии и крупнейший богослов и философ того времени.

Из указанных шести первые три относятся к христианской онтологии и восходят к подробно разработанным теориям образной структуры универсума Филона, Климента Александрийского, Оригена, Дионисия Ареопажита. Три последних вида имеют прямое отношение к теории знания, ибо с их помощью осуществляется познание (постижение) мира и его Первопричины — Бога. Часть этих образов, отображающих прежде всего духовные сущности и само неопишемое Божество, дана нам «гуманно божественным промыслом» (I 1261A), остальные же в большом количестве создаются людьми для получения, сохранения и передачи знания о первообразах¹³.

Что же может быть познано с помощью образов, или что собственно может быть изображено? Практически — весь универсум. По мнению св. Иоанна, прежде всего, все видимое глазом поддается изображению. «Естественно изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» (III 24). Также могут быть изображены и такие бестелесные духовные существа, как ангелы, демоны, душа. Они изображаются «сообразно своей природе», в традиционно свойственных им формах («как их видели достойные люди») и именно так, «что телесный образ показывает некоторое бестелесное и мысленное созерцание», т. е.

возводит ум зрителя к созерцанию духовных сущностей. Одна лишь «божественная природа неопишима» и неизобразима. Между тем к VIII в. в империи существовало множество живописных изображений Христа (икон, росписей, мозаик). Именно вокруг них и разгорелась иконоборческая полемика. Точка зрения Иоанна, как и других иконопочитателей, однозначна: невидимого и неопишимаго Бога изобразить невозможно, но воплотившегося Бога, реально принявшего человеческую плоть, жившего в «зрак раба» среди людей изображать не только можно, но и необходимо. Именно такие изображения делают христиане.

В ответ на обвинение иконоборцев, что на иконах якобы предпринимается попытка изображать невидимое Божество, св. Иоанн на протяжении всех трех апологетических «Слов» не устает утверждать, что «невозможно изобразить Бога, бестелесного, невидимого, нематериального, не имеющего фигуры, неопишимаго и необъятного» (II 8)¹⁴. Именно этого Бога запрещает изображать Св. Писание, и иконопочитатели никогда не дерзали делать такие изображения, а если и слышали о них, то отвергали их как ложные (II 11). Только когда этот неопишимаый и ничем необъемлемый Бог, «приняв зрак раба», смирился в нем до количества и величины и облекся в телесный образ, приняв плоть человеческую, он стал доступен для изображения (I 8). И Иоанн призывает живописцев изображать все основные события из земной жизни Христа, развертывая целую иконографическую программу религиозных изображений: «Начертая неизреченное Его снисхождение, рождение от Девы, крещение во Иордане, преображение на Фаворе, страдания, доставляющие бесстрашие, смерть, чудеса — символы Его божественной природы, совершаемые божественной силою чрез действие плоти; спасительный крест, погребение, воскресение, восшествие на небеса — все пиши — и словом и красками. Не бойся, не страшись!» (I 8).

Сохранившиеся до наших дней описания храмовых изображений (см. в частности, уже упоминавшийся экфрасис Хорикия Газского церкви св. Сергия)¹⁵ и некоторые из уцелевших икон и росписей показывают, что ко времени Иоанна Дамаскина уже сложилась достаточно устойчивая иконографическая традиция, включавшая все перечисленные сюжеты. Именно на эту традицию и опирается он в своей защите изображений.

Да, он согласен с иконоборцами в том, что в Св. Писании нигде нет прямых указаний на необходимость создания антропоморфных религиозных изображений. Однако многие законы древние отцы, по мнению Иоанна, передали нам в форме неписаного церковного Предания, и оно имеет силу закона. Это относится и к религиозным изображениям (I 23; 25; II 16). В подтверждение он во всех трех «Словах» приводит подборки свидетельств известных церковных авторитетов прошлого о древних христианских изображениях, об их значимости для церкви, о чудесах, творимых ими, и т. п. Сложившиеся христианские традиции, церковное Предание приобретают в византийской культуре VIII-IX в. уже силу неоспоримого авторитета, если и не равного, то приближающегося к авторитету Писания. Традиционализм становится с этого времени важнейшей чертой византийской культуры.

Какие же особенности, свойства, функции изображений, по мнению Иоанна, опирающегося на Предание, обосновывают их необходи-

мость в религиозном обиходе? Прежде всего, изображение выполняет *дидактико-информативную* функцию и в этом плане оно оказывается адекватным словесному тексту. Вслед за Василием Великим он повторяет, что «изображения заменяют неграмотным книги» (I 1265D, I 17).

Так же как и словесному тексту, картине присуща *коммеморативная* функция. «Образ же есть напоминание» (I 17), — пишет св. Иоанн. Рассматривая на картине изображение событий священной истории, образы и подвиги ранних христиан, мы вспоминаем славные страницы прошлого и стремимся в своей жизни по мере возможности подражать изображенным персонажам (I 21).

Изображения выполняют и чисто *декоративную* функцию в храме — они украшают его. При этом, по мнению Дамаскина, «гораздо почтеннее украсить все стены дома Господня фигурами и образами святых, чем изображениями бессловесных и деревьев» (I 20), т. е. он отдает предпочтение антропоморфным образам.

Специфическая красота, доступность и наглядность живописных изображений выгодно отличают их от словесных образов, выдвигая часто на первое место. Дамаскин вслед за Василием Великим признает, что красота живописного изображения доставляет зрителю специфическое духовное наслаждение: «У меня нет множества книг, я не имею досуга для чтения. Вхожу в общую врачебницу душ — церковь, терзаемый заботами, как терниями. Цвет живописи влечет меня к созерцанию и, как луг улаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию» (I 1268AB). Здесь собственно эстетическая функция живописи, оказывающая сильное воздействие на человека, неразрывно соединяется с религиозной и изображение наряду с перечисленными общекультурными утилитарно-эстетическими функциями наделяется специфическими — религиозно-сакральными, игравшими немаловажную роль как в культовой практике византийцев, так и в деле защиты изображений.

У св. Иоанна упоминается ряд таких функций.

Во-первых, изображение (как и всякий религиозный образ по Дионисию Ареопагиту) не замыкает внимание зрителя в самом себе, но возводит ум его «чрез телесное созерцание к созерцанию духовному» (III 12), т. е. выполняет *анагогическую* функцию.

Во-вторых, изображения Христа не только возводят ум к духовным сущностям, но и сами являются носителями возвышенного (*ὑψηλός*), ибо, как полагал Иоанн, «снизойдя» своим воплощением к «смиренному мудрованию» людей, Возвышенный сохранил свою *возвышенность* (*τὸ ὑψηλόν* — I 1264C). Печать этой возвышенности, или *возвышенного* несут на себе и иконы с изображениями Христа. Отсюда, кстати, становятся понятными и многие специфические особенности художественного языка византийской живописи, ибо с их помощью древние мастера пытались выразить именно *возвышенность* объекта изображения¹⁶.

В-третьих, Иоанн полагал, что иконы, как и остальные предметы культа, содержат «божественную благодать», которая дается им «ради имени [на них] изображенных» (I 1264B). Благодать (*χάρις*) эта «всегда сопутствует» «со святыми иконами не по существу, но по благодати и действию» (I 19), т. е. она не присуща изначально материалу, из которого изготовлено изображение, но дается ему Св. Духом и может

проявить себя в действии, о чем свидетельствуют многочисленные сказания о чудотворных иконах.

Именно благодаря *харизматической* функции иконы верующие, по мнению Дамаскина, приобщались к изображенным святым и священным событиям, «освящались». «Изображение их (святых. — В.Б.) подвигов и страданий, — пишет Иоанн, — ставлю перед глазами, чтобы освящаться (ἁγιαζόμενος) чрез них и возбуждаться к ревностному подражанию» (I 21).

Наконец, икона является *поклонным образом* — ей поклоняются. «Поклонение (προσκύνησις) есть знак благоговения, т. е. умаления и смирения» (III 27). И поклоняются в иконе не ее материи, а образу, запечатленному в ней (II 19), и адресовано это поклонение самому архетипу. «Итак, мы поклоняемся иконам, совершая поклонение не материи, но через них тем, которые на них изображены, ибо честь, воздаваемая образу, переходит к первообразу, как говорит божественный Василий» (III 41).

Итак, у Иоанна Дамаскина мы находим развернутую теорию образа, которая складывается как бы из трех разделов. Первый — общая теория *образа* в ее онтологическом и гносеологическом аспектах; второй — теория *изображения*, в первую очередь визуального, но также отчасти и вербального, и третий — теория *иконы* — антропоморфного изображения, выполняющего сакрально-культовые функции. Икона, таким образом, является частным случаем изображения, и изображение — частным случаем образа. На икону, соответственно, распространяется практически все то, что сказано у Дамаскина об образе (прежде всего о шестом виде, но также в какой-то мере и о четвертом и пятом) и об изображении.

Ни один из пунктов этой теории не является изобретением самого Иоанна. Все их по отдельности можно найти у его предшественников, однако ни у одного из них она не представлена в столь полном и систематизированном виде. Апологетические и схоластические задачи ставили крупнейшего византийского систематизатора свести в некую целостную концепцию все то, что до него было разбросано по бесчисленным трактатам, речам и посланиям отцов Церкви.

В дальнейшем теория образа Иоанна Дамаскина и собранные им высказывания предшествующих мыслителей об изображениях были активно использованы всеми защитниками изображений. Его теория дополнилась многими новыми положениями.

VII Вселенский собор

VII Вселенский собор, проходивший в Никее в 787 г., практически целиком был посвящен вопросам иконопочитания. В связи с этим общая теория образа здесь практически не затрагивалась. Речь шла о религиозных антропоморфных изображениях, т. е. прежде всего об *иконах*. На Соборе были подтверждены и узаконены основные положения теории иконы, сформулированные преподобным Иоанном, а также разработан целый ряд новых идей, основывающихся на церковном Предании и хужоженственной и культовой практике.

Из уже приведенных положений Собор подтвердил, что невидимо-го Бога изобразить невозможно и никто из иконопочитателей не пытается делать такие образы¹⁷, изображается же на иконах лишь воплотившийся Христос¹⁸; изображения узаконены христианской традицией (XII 348А), согласно которой они берут начало от созданного самим Иисусом своего «нерукотворного изображения», посланного им эдесскому правителю Авгарю (XII 693); иконы выполняют коммеморативную функцию, т. е. напоминают нам о тех, кого мы почитаем¹⁹, и анагогическую — «пробуждают и возносят наш ленивый, неискусный и грубый ум в горний мир» (XII 693)²⁰; созерцая иконы, верующий становится «соучастником какого-либо священного акта» (XIII 132Е); иконы являются объектом поклонения, однако «честь, воздаваемая иконе, относится к первообразу и поклоняющийся иконе поклоняется лицу, изображенному на ней» (XIII 377Е). Все эти положения содержатся и в учении об образе Иоанна Дамаскина. На Соборе они были дополнены целым рядом новых или только слабо намеченных у автора апологетических «Слов» положений.

Участники Собора подтвердили, что с точки зрения информативной живописное изображение адекватно со словесным текстом: «Что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками» (XIII 232В). В актах Собора указаны конкретные сюжеты икон и храмовых изображений, распространенных в то время. Это образы апостолов, «целомудренного Иосифа», Сусанны и старцев, Ильи-пророка, Иоанна Крестителя в пустыне, св. Василия Великого и других «аскетов и иноков, изможденных плотью»; также и «все евангельское повествование изображено у нас в картинах» (XIII 360Е). Собор подчеркнул важнейшее дидактическое значение живописи. Если книги доступны очень немногим, а чтение далеко не всегда звучит в храме, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень постоянно повествуют и проповедают нам об истинных событиях» (XIII 361А).

Отцы Собора проводят полное равенство между словесными текстами и соответствующими живописными изображениями, называя и то и другое «чувственными символами» и перенося фактически на иконы формулировку Дионисия Ареопагита, относящуюся к словесным символам²¹. Если вспомнить, что под словесными текстами имеются в виду прежде всего тексты Св. Писания, считавшиеся богооткровенными, то можно понять, насколько возросла значимость изобразительного искусства (прежде всего церковной живописи) в византийской культуре по сравнению с античной, считавшей изображение, по словам Платона, «тенью тени». Собор констатировал в своем Заключении: «Познаваемое тем и другим способом не имеет между собою никакого противоречия, взаимно объясняется и заслуживает одинаковой чести» (XIII 482Е). Более того, живописная картина, по мнению иконопочитателей, дополняет и разъясняет евангельский текст. В актах Собора она так и называется «живописное толкование» (XIII 277В). «Изображение во всем следует за евангельским повествованием и разъясняет (ejxhghvsei) его. И то и другое прекрасно и достойно почитания, ибо они взаимно дополняют и несомненно объясняют друг друга» (XIII 269В).

Столь высоко оценив роль культовых образов, участники Собора

утверждали, что их «изобретение» дело отцов Церкви, а не живописцев. Последним «принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение зависело от святых отцов» (XIII 232C). Вся сфера религиозного изобразительного искусства (а мирское, как известно, не поощрялось Церковью), таким образом, полностью относилась к церковной компетенции со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Одним из главных критериев признания искусства выступала его *нравственно-религиозная* направленность. «Если оно для благочестия, то оно должно быть принято, если же для чего-нибудь позорного, то оно ненавистно и должно быть отвергнуто», — записано в актах Собора (XIII 241D).

Защищая антропоморфные изображения, прежде всего Иисуса Христа, имеющего в себе наряду с человеческой божественную (неизобразимую) природу, иконопочитатели отстаивают в первую очередь чисто миметические изображения, т. е. имеющие лишь внешнее сходство с прототипом, а общность только «по имени», но «не по сущности» (XIII 252D). Отвергая обвинение в отождествлении иконы с Богом, т.е. в идолопоклонстве (что имело место в народной религиозности), иконопочитатели особо подчеркивали различие иконы и первообраза. Одно дело, полагали отцы Собора, икона и совсем иное — первообраз, «и свойств первообраза никогда никто из благоразумных людей не будет искать на иконе. Истинный ум не признает на иконе ничего более, кроме сходства ее по наименованию, а не по самой сущности, с тем, кто на ней изображен» (XIII 257D). Это, однако, не означает, что икона лишена *святости*. Во-первых, святость иконе придает уже само *именование* ее именем святого (на чем, как мы видели, делал акцент и Иоанн Дамаскин) и тем более именем Христа. Во-вторых, Собор утверждает, что на иконе, передающей внешний вид Иисуса, изображается не Его человеческая природа как таковая, которую и изобразить-то невозможно, а Его *Личность* в единстве двух природ (божественной и человеческой). Возражая иконоборцам, Собор утверждает, что в иконах Христа Церковь не отделяет «его плоти от соединившегося с нею Божества; напротив, она верует, что плоть обоготворена и исповедует ее единою с Божеством» (XIII 344A), т. е. само видимое и изображаемое тело Христа защитники икон почитали обоготворенным.

Им пришлось приложить большие усилия для доказательства в те времена отнюдь не очевидного утверждения, что живописный образ, не имея онтологически ничего общего с сущностью прообраза, но передавая лишь его внешний вид, самой передачей этого внешнего облика (самим подобием, *мимесисом*) *выражает его духовную сущность* и тем самым передает и святость архетипа. В этом, констатировал Собор, иконописец подобен портретисту, который, «живописно изображая человека, не делает его чрез это бездушным, а напротив, человек этот остается одухотворенным, и картина называется его портретом из-за ее сходства» (XIII 344B). Именно благодаря «*подобию*» (μίμησις) иконы первообразу она и получает его имя, а поэтому «находится в общении с ним, достойна почитания и святая» (ibid.). Вследствие этого, утверждают отцы Собора, мы любим иконы, целуем их (как объект любви) и поклоняемся им (XIII 404E). Сам факт создания изображения является

знаком выражения любви к изображенному. И любовь, и целование, и поклонение, по глубокому убеждению иконопочитателей, через посредство иконы переходят к первообразу, т. е. осуществляется акт общения, хотя и не непосредственного, с изображенным персонажем. В этом — одна из главных функций иконы как *поклонного образа*.

В качестве важных аргументов в защиту икон на Соборе были выдвинуты еще две существенные функции религиозных изображений — *психологическая* и *догматическая*. На заседаниях Собора были зачитаны свидетельства многих отцов и учителей Церкви, в которых сообщалось, что изображения мучеников и их страданий, жертвоприношения Авраама, страстей и распятия Христа вызывали у зрителей «сердечное сокрушение» и слезы сострадания и умиления²². А без очистительных слез и «сердечного сокрушения», по глубокому убеждению византийских богословов, немислима жизнь настоящего христианина.

На Соборе было особо подчеркнуто, что словесное описание (например, «Жертвоприношение Авраама») не дает столь сильного эмоционального эффекта, как живописное изображение (XIII 9DE). Отдавая приоритет живописи перед словом в вопросе эмоционально-психологического воздействия, отцы Собора имели в виду иллюзорно-натуралистические религиозные изображения, выполненные в манере эллинистической живописи. К сожалению, большинство подобных изображений, видимо, было уничтожено в период иконоборчества. До наших дней сохранились лишь их отдельные фрагменты, однако византийские описания некоторых из этих произведений дают нам возможность составить о них более или менее ясное представление. В частности, на Соборе было зачитано уже упоминавшееся выше описание Астерия Амасийского серии картин с изображением мучений деви Евфимии (XIII 16D — 17D). Из этого экфрасиса можно понять, что именно натуралистический характер изображения способствовал возбуждению сильной эмоциональной реакции византийского зрителя. Один из участников Собора заметил, после того как было зачитано описание Астерия: «Хороший живописец при помощи искусства всегда представляет факты так, как и написавший икону мученицы Евфимии» (XIII 20A). Другой участник добавил: «Эта икона выше слова» (XIII 20A). Именно такой тип изображений представлялся отцам Собора наиболее подходящим для культовой живописи.

Интересно заметить, что византийское иконописание послеиконоборческого периода в целом не пошло по этому пути. Ближе всего к идеалу, предписанному отцами VII Вселенского собора и многими иконопочитателями VIII в., оказались фрескисты и отчасти некоторые мозаичисты. Иконописцы же выработали особый изобразительный язык, далекий от иллюзорно-натуралистических приемов передачи действительности. Ближе к пути, намеченному участниками VII Вселенского собора, развивалось западноевропейское средневековое искусство. Бесчисленные экспрессивно-натуралистические изображения пыток христианских мучеников и страданий Христа, наполнявшие храмы средневековой Европы (и в большом количестве сохранившиеся до наших дней), явно получили бы высокую оценку у византийских иконопочитателей VIII в.

Здесь не место заниматься рассмотрением интересной проблемы расхождения официальной теории и практики византийского иконописания, но следует подчеркнуть, что ориентация иконопочитателей VIII в. на миметически-натуралистические изображения не была случайной прихотью дилетантов от искусства или ностальгией по эллинистическому искусству (о котором они, как известно, даже не желали слышать). И определялась она не столько психологической функцией натуралистических изображений, сколько *догматической*.

Главным аргументом в защиту антропоморфных изображений Христа служила убежденность иконопочитателей в том, что такие изображения служат доказательством *истинности божественного Воплощения*. В определении Собора записано, что он утверждает древнюю традицию «делать живописные изображения, ибо это согласно с историей евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрачно *воочеловечился* и служит на пользу нам, потому что объясняющие друг друга вещи, без сомнения, и доказывают взаимно друг друга» (XIII 377С).

Изображение в данном случае играло для иконопочитателей практически роль документальной фотографии, а поэтому оно в их понимании и должно было быть предельно фотографичным. Если есть фотография, то, следовательно, был и материальный оригинал, запечатленный на ней. Не случайно христианская традиция начинает бесчисленный ряд изображений Христа с «нерукотворных образов», сделанных по преданию самим Иисусом путем прикладывания к своему лицу матерчатого плата, на котором и запечатлевалось его точное изображение, т. е. практически механический отпечаток, аналогичный фотоснимку. Последующая живописная традиция только размножила это документальное изображение Христа. Поэтому-то иконы и служат в глазах иконопочитателей важным доказательством *воплощения Сына Божия*, т. е. доказательством христологического догмата. Не случайно окончательная победа иконопочитания в Византии празднуется Церковью как «Торжество православия» в первое воскресенье Великого Поста.

Феодор Студит

Дальнейшее углубление теории образа мы находим у крупнейшего мыслителя VIII—IX в. преподобного Феодора Студита (759–826 гг.). В работах, посвященных защите религиозных изображений, он развивает многие из положений Иоанна Дамаскина и отцов VII Вселенского собора, дополняя их новой аргументацией, делает акцент на целом ряде новых положений. При этом его рассуждения касаются и теории образа в целом, и живописных изображений, и концепции иконы в частности.

Свое понимание образа Феодор основывает на теории символических образов псевдо-Дионисия. Приведя цитату из «Ареопагитик» о том, что с помощью «чувственных образов мы возводимся; насколько возможно, к божественным созерцаниям», Феодор отмечает, что образом у Дионисия называется и жертвенник, и миро, и церковные украшения,

и «все, что бывает видимо в таинственном священнодействии» (Refut. poem. 18)²³. Интересно, что для обозначения литургических образов, или символов, Феодор использует тот же термин, что и для обозначения живописных изображений — εἰκών, но в своих работах практически нигде не акцентирует внимание на том, что изображение наделено силой или энергией архетипа, т. е. что оно тождественно литургическому образу (подробнее о нем см. в гл. 9 данного раздела).

Преподобный Феодор, как и другие иконопочитатели, неоднократно ссылаясь на Дионисия, с одной стороны, и приравнивая иконы к разнообразным предметам культа — с другой, тем самым свидетельствует, что им безоговорочно принимается и общая теория символического образа автора «Ареопагитик», и теория литургического образа, разработанная в процессе культовой практики. Однако не они привлекают его внимание и не их использует он в качестве главного аргумента в защиту икон. Свою апологию антропоморфных изображений, а следовательно, и обоснование важнейшего христианского догмата божественной икономии он строит, как это ни парадоксально, опираясь на идеи неоплатонизма.

Теорию изображения Феодор по существу основывает на плотинском учении о «внутреннем эйдосе» (τὸ ἔνδον εἶδος), хотя не употребляет этого термина и, по вполне понятным причинам, не упоминает имени Плотина. Применительно к предметам видимого мира и произведениям искусства под «внутренним эйдосом» Плотин, как мы помним, имел в виду идеальный визуальный прообраз предмета. «Внешний вид здания, — писал он, — если удалить камни, и есть его внутренний эйдос» (En. I 6, 3). Эта идея лежит и в основе всех рассуждений Феодора о соотношении видимого образа (изобразительного) и первообраза.

Для более доступного объяснения ее он прибегает к упрощенной аналогии. Первообраз и образ находятся, по его мнению, как бы в соотношении двойного и половинного. «Первообраз, конечно, заключает в себе самом образ, по отношению к которому он и является первообразом». Точно так же, как и двойное состоит из двух половин, по отношению к каждой из которых оно и является двойным. И так же как не могло бы существовать двойного, если что-нибудь не мыслилось бы половинным, так и «первообраз, конечно, не существовал бы, если бы не было образа» (Antir. III 4, 4). «Первообраз и образ как бы имеют бытие друг в друге и с уничтожением одного из них соуничтожается и другое, подобно тому как с уничтожением двойного соуничтожается и половинное» (III 4, 5).

О чем собственно идет здесь речь у Феодора? Под первообразом (πρωτότυπον, ἀρχέτυπον) он имеет в виду «то самое, о чем говорится, что оно описуемо» (II 9); а образ — это некое «описание» первообраза, его отпечаток, отражение в чем-либо, которое «должно во всем соответствовать первообразу» (III 1, 40), т. е. это нечто вторичное, производное. Тогда как же следует понимать, что с уничтожением образа уничтожается и оригинал? Речь здесь идет, конечно, не о физическом уничтожении какого-то конкретного изображения и его оригинала, но о принципиальной возможности бытия образа, т. е. фактически о «внут-

реннем эйдосе», который собственно и объединяет образ с первообразом и при отсутствии которого и образ, и первообраз утрачивают свой статус собственно образа и первообраза.

В терминологии Феодора внутренний эйдос получил наименование некоего «подобия» (παράγωγον), которое является визуальной производной первообраза, или, если так можно выразиться, визуализированной идеей архетипа. «Внешний вид, насколько он имеет место в первообразе, называется его подобием и вследствие этого одно не отделяется от другого, за исключением только различия сущности» (III 3, 10). Подобие это не материально, оно является как бы идеальным образом внешнего мира архетипа и может быть воплощено в различных материалах. Однако в любых материальных воплощениях оно остается одним и тем же и получает наименование χαρακτήρ (отпечаток, клеймо). «Без сомнения, — пишет Феодор, — образ (χαρακτήρ), начертанный по подобию на различных веществах, остается одним и тем же; но он не мог бы оставаться неизменным на различных веществах, как только при условии, что не имеет с ними ничего общего, но лишь мысленно соединяется с теми [веществами], на которых находится» (III 3, 14).

Если прибегнуть к искусствоведческой терминологии, то под этим χαρακτήρ Феодора имеется в виду не что иное, как иконографический тип (схема) изображения, а изложенная концепция является по сути дела философско-эстетическим обоснованием каноничности религиозного искусства. Действительно, если «внутренний эйдос» вещи, или, ее «подобие» и, соответственно, ее χαρακτήρ — величины неизменные, то и все многочисленные изображения этой вещи в различных материалах должны быть каноничны, т. е. должны предельно сохранять один и тот же иконографический тип. Отсюда и распространенная в поздневизантийский период работа живописцев по образцам и лицевым иконописным подлинникам, в которых содержались прориси всех подлежащих изображению сюжетов.

Переходя к конкретным изображениям, Феодор подчеркивает, что «первообраз находится в изображении не по существу», но «по подобию» (III 3, 1). Изображение и архетип имеют «одно подобие» и одно «наименование» (III 3, 6 и др.), но различные сущности. При этом под «сущностью изображения» Студит имеет в виду вещество, из которого изготовлено изображение (см.: III 3, 6 и др.), под сущностью человека — его человеческую природу, а под «сущностью» Христа — его богочеловеческое начало. «Природа изображения, — пишет он, — в том и заключается, что оно тождественно с первообразом в отношении подобия, а различается по значению сущности» (III 4, 6).

Таким образом, переходит Феодор к главному вопросу иконоборческой полемики, одно и то же «подобие», или один мысленно существующий визуальный образ, содержится и в самом Христе, и в его изображении, т. е. «можно видеть: в Христе пребывающее в нем его изображение, а в изображении — Христа, созерцаемого как первообраз» (III 4, 2). Поэтому, когда Христос был доступен зрению, в нем по мере возможности созерцался и его образ, так как он «по природе» присутствует в Христе. «Ибо где первообраз, там, очевидно, присутствует и [его] образ. Они один в другом и соединены друг с другом» (Adv. iconomach. 2).

Затем этот «видимый образ» был перенесен на любое подходящее для этой цели вещество (Antir. III 4, 2), т. е. был воссоздан с помощью искусства.

Образы, возникшие в результате обработки вещества «искусством», по глубокому убеждению Феодора, «не участвуют в природе [первообразов], но показывают как бы в зеркале только сходство с [с теми предметами], по отношению к которым они являются отпечатками» (Adv. isonotach. 1). Речь здесь идет у Студита о миметических изображениях, передающих, прежде всего, видимый облик оригинала. «Только то, — пишет он, — искусством созданное изображение является и называется изображением Христа, которое носит свойства [Его] телесного вида (εἶδος) и образа и [имеет] все прочие наружные признаки» (5).

До сих пор, как мы видели, рассуждения Феодора практически двигались в русле неоплатонизма. В последней цитате он даже использует платиновский термин εἶδος для обозначения «видимого образа». Однако при переходе к произведениям искусства он начинает расходиться с платониками. Конкретное живописное изображение приобретает у него существенно более высокую значимость, чем во всей неоплатонической традиции. По его мнению, в изображении предвечный визуальный образ (или «внутренний эйдос») выявляется для зрителей лучше, чем в самом первообразе. Так, видимый образ Христа находился в Нем самом и до того, как он был запечатлен на веществе, но примерно так же, «как и тень всегда сопутствует телу, даже если она и не получила формы от солнечного луча» (III 4, 3). Изображение же *выявляет* изначальный «видимый образ» изображаемого (для которого русское богословие нашло прекрасный термин — *лик*), делает его *явным* для всех. «Как тень, — пишет Феодор, — от действия солнечного луча становится ясно видимой, так и образ Христа становится явным для всех тогда, когда он предстает запечатленным на [различных] веществах» (III 4, 12).

Здесь существенно углубляется выдвинутая на VII Соборе мысль о документально-фотографической функции изображения. И у Феодора икона мыслится как механический отпечаток, но не какого-то конкретного сиюминутного состояния внешнего вида оригинала, а его идеального «видимого образа», его неизменного эйдоса, его *лика*. Икона — не слабая тень оригинала, как живописное изображение у платоников, а особая *форма выражения оригинала*, специально ориентированная на *выявление* его визуальной «идеи», его эйдоса. Именно поэтому изображение и приобретает столь высокую значимость в византийской религиозной культуре вообще и у Феодора Студита в частности, особенно при доказательстве догмата божественного Воплощения.

Логика его рассуждений такова. Если Христос истинно вочеловечился, то он вместе с плотью приобрел и «видимый образ», который может и должен быть изображен на иконе. Если же Христос не имеет такого изображения, то, следовательно, он не имеет и «видимого образа», а значит он и не был истинным человеком. Поэтому-то наличие изображений и является для Феодора доказательством истинности божественной «икономии» (*домостроительства*) (XIII 4, 8). «Одно — печать и другое — отпечатанное изображение; однако и до отпечатывания отпечаток [находился] на печати. Но печать была бы недействительной, если

бы она не имела отпечатка на каком-либо веществе. Соответственно и Христа пришлось бы признать недействительным и недействительным, если бы он не был видим в изображении искусства» (III 4, 9). Поэтому-то, по логике Феодора, изображение Христа и является важнейшим *свидетельством истинности его вочеловечивания*. «А если бы его отпечаток не переходил на вещество, [этим] отрицалось бы, что он имеет человеческий облик» (III 4, 10), но это противоречит христианской вере, следовательно, неприемлемо.

Таким образом, догматический аспект занимает в теории образа Феодора, как и у отцов VII Вселенского собора, важное место и базируется у него в первую очередь на идеях неоплатонической эстетики. В этом состоит, пожалуй, главный вклад Студита в теорию иконы, активно формировавшуюся в период VIII-IX вв. Однако теория образа преподобного Феодора не ограничивается этой концепцией. Среди многих «иконологических» вопросов и проблем, поднятых в его многочисленных трудах, здесь имеет смысл остановиться еще на некоторых.

Живописное изображение не только доказывает истинность Воплощения, но и является живописным *прославлением и похвалой* воплотившемуся Богу, оно «прилично Богу и возвышенно по величию тайны». Для Христа, считает Феодор, «пребывающего в свойственном ему величии Божества, прославленного нематериальностью и неопиcуемостью, служит к славе Его высочайшее к нам снисхождение и изобразимость принадлежащего ему тела» (Antir. I 7). И изображается красками, естественно, не ипостась Отца, но человеческий облик воплотившегося Сына, ипостась Сына, Его Личность в умонепостижимом единстве двух Его природ.

Подводя итог иконоборческой полемике, учитывая аргументы не только иконопочитателей, но и иконоборцев, Феодор приходит к антиномическому заключению относительно изобразимости Христа, которое вытекает из антиномичности христологического догмата. Когда одна ипостась Троицы, именно Сын, снизошла в человеческую природу, «то свершилось соединение несоединимого, смешение того, что не смешивается: неопиcуемого с опиcуемым, неограниченного с ограниченным, бесконечного с конечным, не имеющего образа с имеющим видимый образ; это и удивительно» (Antir. I 2). В Иисусе «неслитно соединились» две природы — божественная (по Отцу) и человеческая (по Матери) (Refut. poem. 30). Свойством божественной сущности является неопиcуемость, свойством человеческой — опиcуемость. Следовательно, делает вывод Феодор и многократно его повторяет, — *Христос и опиcуем и неопиcуем* (Antir. III 1, 3)²⁴.

Тело свое он получил от матери, имевшей только человеческую природу, т. е. опиcуемую и изображаемую. Поэтому по материнской природе Иисус опиcуем и имеет «изображение телесного вида» (Refut. poem. 4; Antir. III 2, 3), а по Отцовской — неопиcуем и не подлежит изображению. Обладая одновременно двумя природами, приходит к выводу Феодор, Христос предстает нам *описуемо-неописуемым* (*υρατοῦραπτος*) (Quest. 1) и соответственно «остается неопиcуемым и в то время, когда изображается [на иконах]» (Antir. I 3). Эти лаконичные, но емкие формулы по сути дела снимали многие доводы иконоборцев и должны были примирить вражду-

ющие партии, ибо в них, если можно так выразиться, был зафиксирован эстетический аспект христологического догмата, т. е. с их помощью узаконивалось место изобразительного искусства, или точнее иконы, не только в системе религиозного культа (что утвердила сама практика), но и в системе православной догматики, что было не менее важно для византийской культуры. Догмат об иконопочитании занял свое место среди главных догматов православия²⁵.

Интересно отметить, что обоснование этого догмата иконопочитатели строили, как мы видели, в основном на философско-эстетических принципах, а не на богословских. Мысли о культовом и сакрально-мистическом значении иконы встречаются у них не часто и практически не играют роли в их полемике с иконоборцами.

Иоанн Дамаскин лишь вскользь упоминает о харизматической сущности иконы. На VII Соборе приводились свидетельства о чудотворных иконах, но и они занимали скромное место в полемике. Феодор Студит, пожалуй, только в одном месте прямо говорит о сакральной функции иконы. В послании к своему духовному отцу Платону он призывает его поклоняться иконе и «веровать, что в ней обитает божественная благодать и что приступающим к ней с верой она сообщает освящение» (Ер. Plat. 505b).

Несмотря на столь редкие упоминания о сакральной значимости иконы, все отцы-иконопочитатели много и всесторонне говорят о поклонении иконе. Икона, прежде всего, — *поклонный образ*. Однако поклоняться ей следует, по мнению иконопочитателей, не как автономному носителю благодати, а в первую очередь как *изображению* первообраза. Ибо главным адресатом поклонения является первообраз. Он в изображении созерцается, к нему переходит поклонение, от него икона получает благодатную силу и энергию.

Широкие массы верующих, живших еще где-то в глубинах подсознания архетипами языческих верований, да и многие простые клирики нередко почитали христианские изображения за самостоятельные носители благодати и чаяли в них свое спасение. Иконы нередко брали в качестве крестных при крещении или поручителей при пострижении в монахи; некоторые священники совершали богослужение на иконе как на престоле, другие соскабливали краски с икон и примешивали их к Святым Дарам для причащения верующих²⁶. Иконоборцы усматривали в этом дремучее невежество и с презрением обвиняли всех иконопочитателей в идолопоклонстве. Думается, что именно поэтому защитники икон не акцентировали внимание на сакрально-литургическом значении изображений (чтобы отвести обвинения в идолопоклонстве), хотя и постоянно помнили о нем.

На первый же план они выдвинули богословско-эстетические функции образа и изображения. Особой значимостью при этом был наделен *миметический* (подражательный) образ, ибо именно в изображении внешнего вида или «видимого образа» первообраза, как мы уже убедились, усматривали иконопочитатели основную ценность иконы. Феодор Студит, как было показано, существенно дополнил теорию миметического изображения и углубил ее, на новый лад интерпретируя идеи неоплатонической эстетики и соединяя их с христологической догматикой.

К уже сказанному можно добавить еще одно заключительное определение Феодора. В письме к Платону он приводит, пожалуй, наиболее полную для того времени и лаконичную формулу произведения живописного искусства: «Итак, всякое художественное изображение (*τεχνικὴ εἰκὼν*) является подобием того [предмета], изображением которого оно служит, и в самом себе миметически (*μιμητικῶς*) показывает облик первообраза» (Ер. Plat. 500В-501А). Понимание Феодором практически всех основных терминов этого определения уже обсуждалось. Обратим лишь еще внимание на самый спорный в эстетике — *μιμητικῶς*, или «миметическое изображение» (*μιμητικὴ εἰκὼν*).

Суть его в достаточной мере прояснена Феодором. Рассуждая об антропоморфных образах, он показывает, что в них изображается не некая абстрактная природа предмета, но он сам в своих конкретных, присущих только ему чертах. «Да и как может быть изображена природа, — спрашивает он, — которая не видима в отдельном предмете?» Например, Петр изображается не в том отношении, что он есть существо разумное, смертное, способное к мышлению и познанию, ибо это определяет не только Петра, но и Павла, и Иоанна, и всех остальных людей. Изображение Петра содержит наряду с общими для всех людей свойствами и некоторые его индивидуальные особенности, как то: «орлиный или вздернутый нос, курчавые волосы, хороший цвет лица, красивые глаза или что-либо иное, характеризующее присущий ему внешний вид, которым он отличается от подобных ему особей. Затем, хотя он состоит из души и тела, но ни одно свойство души не отражается во внешности изображения». Именно в таком плане изображается на иконах Христос (Antir. III 1, 34).

Кажется, яснее уже и нельзя изложить суть миметического (подражательного) изображения. Интересна, однако, последняя фраза этого рассуждения. Представляется, что в контексте всей теории образа Феодора она должна означать не утверждение невыразимости душевных движений и состояний во внешнем виде человека и на его лице, прежде всего, а специальное требование к живописи не изображать такие движения и состояния, как преходящие. По теории Феодора должен изображаться во всех своих конкретных деталях изначально заданный в замысле Творца, как бы «онтологический портрет» человека, а не сиюминутное состояние его внешности, отражающее, в частности, и душевные движения. В этом плане Феодор существенно расходится в понимании миметического образа с теми отцами VII Вселенского собора, которые высоко оценивали психологизм раннехристианских изображений. Для него важен, говоря словами Плотина, «внутренний эйдос» изображаемой вещи, являющийся производной (*παράγωγον*) сущности вещи и запечатленный в ее внешнем виде.

Таким образом, «миметическое изображение» в понимании Феодора — это не натуралистическая копия внешнего вида человека, но как бы «фотография» его конкретного онтологического облика, практически не подверженного никаким изменениям, ни внешним, ни внутренним²⁷, его *лик*. а не меняющееся лицо. Именно в направлении создания таких изображений и развивалось византийское искусство в послеиконоборческий период.

Патриарх Никифор

Существенный вклад в защиту религиозного изобразительного искусства и разработку теории образа внес известный единомышленник Феодора Студита, историк и богослов Константинопольский патриарх (с 806 по 815 г.) Никифор (умер в 829 г.). Его полемика с иконоборцами носила чисто риторический характер, малоубедительна и не представляет для нас особого интереса. Однако в процессе этой полемики он затронул целый ряд интересных эстетических и искусствоведческих проблем, которые существенно дополняют картину византийской эстетики иконоборческого периода²⁸.

Размышляя о сущности живописного образа, Никифор поднимает проблему *описуемости* и *изобразимости* и показывает, что эти понятия неадекватны, неравнозначны и ими описываются разнопорядковые явления, не имеющие практически точек соприкосновения. Это разграничение, проводимое достаточно последовательно Никифором, дает нам возможность более конкретно представить, как понимали иконопочитатели суть живописного образа.

По мнению Никифора, между *описанием* (=ограничением — περιγραφή) и *изображением* (γραφή), между *описанным* (περιγραφτόν) и *изображенным* (γραπτόν) имеется существенное различие. *Описуемость* — это одно из сущностных свойств сотворенного мира, необходимый признак любого предмета и явления, получившего бытие²⁹, главная гарантия существования тела (Antir. I 22, 252B), более того — «самоопределение, сущность тела» (III 39, 444B). Если тело неопишимо, то оно, по убеждению Никифора, и не существует.

Описание — это способ отграничения вещи ото всего, что ею не является, фактически способ существования вещи. Никифор различает четыре основных вида описания (=ограничения): «Описуемое описывается или пространством, или временем, или началом, или познанием» (II 12, 356C). Пространством описываются, например, «все тела», т. е. все чувственно воспринимаемые предметы материального мира. Временем и началом описывается все, что раньше не существовало и получило бытие во времени, например ангельские чины, души. Они не объемлются пространством, так как не имеют ни формы, ни какого-либо облика; будучи духовными, они и описываются духовно.

Временем ограничивается и то, что имеет конец, предел, как, например, наша жизнь или этот видимый мир. «Ведением описывается то, что постигается мыслью и знанием». Таким способом духовные сущности описывают друг друга. «Итак, описание есть охват и граница охватываемого и ограничиваемого, или прехождение начавшегося и движущегося, или постижение духовного и познаваемого. То, что не подходит ни под одно из этих [определений], неопишимо» (II 12, 357A). *Описание*, или *описуемость*, таким образом, по Никифору, одна из главных онтологических характеристик бытия.

Изображение же и *изобразимость* он относит исключительно к сфере деятельности художника. Он различает изображения двух видов — словесные (из букв и слов составляемые писателями) и изобразительные, начер-

тываемые художниками «ради подобия путем подражания образцу» (II 12, 356A). Писателями (ὑραφεῖς) обычно называют создающих и те и другие изображения и глагол ὑράφω, по мнению Никифора, хорошо подходит для обозначения искусства и писателя, и живописца. Художнику, однако, подвластно только создание изображений, но не «описаний». Когда он изображает человека, это не означает, что он описывает его; т.е. не означает, что он ограничивает его пространством, в котором ему надлежит быть. Для бытия описания необходимо наличие самого описываемого, а для бытия изображения присутствие оригинала совершенно необязательно. «При изображении совсем нет места для описания», «описание и изображение» не находятся в связи друг с другом», — утверждает Никифор (II 13, 357B). Если человек изображен на стене или доске, то никто из разумных людей не скажет, что он этим местом описывается (ограничивается). На портрете человек только изображается, а описывается он лишь в месте своего конкретного пребывания.

Различны способы и материалы изображения и описания. «Изображение представляет телесный вид изображаемого, его облик и форму, оттиск и подобие» (II 13, 357C). Описание не имеет с этим ничего общего. Изображение имеет сходство с первообразом, «оно есть и называется изображением архетипа, отделено от него, существует само по себе и обладает некоторым бытием. [Описание] же не является ни подобием, ни неподобием; оно не сообщает формы; относительно него нельзя сказать, что оно описывает первообраз; оно не соотносится с первообразом. Оно существует изначально и нераздельно с тем, что оно обнимает и всегда ему присуще» (II 13, 357D). В общем случае, резюмирует Никифор, ни живопись не описывает человека, хотя он описуем, ни описание не изображает его, хотя он изобразим, ибо это характеристики разных уровней (II 13, 360A).

Всякое изображение описуемо, но не все описуемое и не всякое описание изобразимо. Понятие описуемости шире изобразимости и не имеет с ним каузальной связи (II 13, 360B). Например, годичный цикл времен года описуем, но неизобразим; человеческая жизнь описуема, но не поддается изображению, благоухание цветов описуемо, но неизобразимо и т. п. Т.е. «изображается по большей части то, что вмещается пространством и воспринимается нашими чувствами, что имеет тело, эйдос и [внешний] вид. А то, что существует иным способом, или не изображается вовсе, или изредка изображается символически (ἐν καταχρήσει) или иными способами (II 15, 364AB).

Уличив иконоборцев в том, что они смешивали понятия описуемости и изобразимости, Никифор стремится глубже выявить природу живописного образа, его функции и возможности. Справедливости ради отметим, что не только иконоборцы, но и единомышленники Никифора, как мы видели, не акцентировали внимания на этих дефинициях, ибо они мало что давали в полемике с противниками изображений. Самому Никифору стремление к терминологической точности и большей определенности дает возможность лишний раз всмотреться в суть изобразительного образа, прибавить еще что-то к эстетической теории своего времени.

К *изображениям* Никифор относит только творения рук человеческих, созданные специально *по подражанию* некоторому образцу, и в их сходстве с этим образцом усматривает их цель, т.е. под изображения-

ми он имеет в виду, прежде всего, произведения *изобразительного искусства*. *Описания* же — это продукт деятельности божественного Творца; земной мастер к их созданию не имеет никакого отношения, но они составляют класс тех образцов, или архетипов, по подобию которых художник создает свои изображения. При этом далеко не все описуемое, как показал Никифор, может быть изображено. Однако изображается уже обязательно только то, что описуемо, другими словами имеет онтологический статус или реальное бытие в сотворенном мире. Изображение (=произведение изобразительного искусства) — это всегда подобие чего-то *реально* существующего. В этом и заключается эстетический *реализм*, присущий концепции образа иконопочитателей.

В центре теории живописного образа (εἰκών) Никифора стоит проблема соотношения образа и архетипа. «Изображение, — определяет он, — есть подобие первообраза, через сходство запечатлевающее в себе [внешний] вид (εἶδος) изображаемого и отличающееся от него только материей при различии сущностей; или: оно есть подражание и отображение первообраза, отличающееся от него по сущности и по материалу; или: оно есть произведение искусства, созданное в подражание первообразу и отличающееся от него по сущности и по материалу. Если бы изображение ничем не отличалось от первообраза, то оно было бы уже не изображением, а [самим] первообразом. Итак, изображение, подобие, рельеф возможны только в отношении к действительно существующему» (I 28, 277A). К разряду таких изображений Никифор относит религиозные христианские изображения и иконы, которые использовали в своей культовой практике иконопочитатели. Этим изображениям, обязательно имевшим, по мнению Никифора, реальный первообраз и запечатлевшим его внешний облик, он противопоставляет другой класс изображений — языческих идолов, которые являются изображениями того, «что не имеет действительного существования». К ним Никифор относит изображения всевозможных тритонов, кентавров и других несуществовавших чудовищ. Именно наличием или отсутствием реального первообраза различаются, согласно Никифору, иконы (религиозные изображения христиан) и идолы (культовые изображения язычников) (I 29, 277B).

Рассматривая характер соотношения изображения с архетипом, Никифор отмечает прежде всего их существенное различие — они отличны друг от друга по главным онтологическим характеристикам, т. е. с точки зрения сущности изображение не имеет ничего общего с архетипом. Для примера он рассматривает литые изображения золотых херувимов, помещенные в древнееврейском храме Моисеем по божественному повелению³⁰. Реальные херувимы (один из высших чинов небесных сил) духовны, невидимы, умонепостигаемы. Они причастны богоначальному «светодаянию», стремятся к уподоблению божественному первообразу, удостоены знания многих абсолютных истин, являются носителями божественного света. Ничем подобным не обладают золотые изображения херувимов. Они лишь имеют блеск, присущий золоту, и «образ, несходный с первообразом» (Apolo- 70, 772D); они «суть слабые и несходные образы образов, сильно отличающиеся от породившего их образца» (773C). Речь здесь идет у Никифора о символических образах, которые в плане изоморфизма далеко отстоят от первообразов, но отмеченное им различие «по сущности» и «по материа-

лу» представляется ему присущим любым типам изображений. Это характерный признак всякого произведения изобразительного искусства.

В чем же тогда видит Никифор общность, или, вернее, связь между изображением и оригиналом? Он усматривает ее прежде всего в том, что определяется известной философской категорией *отношения* (σχέσις). Изображение (и образ) принадлежит, по его мнению, к разряду предметов «соотносительных», т. е. таких, главной чертой которых является соотнесенность с другим предметом, а не самодовлеющее бытие. «Соотносительным (τὰ δὲ πρὸς τι) называется то, что в своем бытии определяется относительно другого» (Antir. I 30, 277C). Так понятие «отец» имеет смысл только в отношении к «сыну» и обратно. Соответственно и понятия изображения, образа подразумевают, что речь идет об изображении какого-либо архетипа. Никто не называет образом предмет, если он не изображает никакой первообраз. Также и о первообразе не идет речи, если не имеется в виду, что есть изображение этого первообраза. Каждое из этих понятий мыслится в отношении к другому. При этом *отношение изображения* сохраняется и тогда, когда одна из сторон (а в крайнем случае и обе) перестает реально существовать. Например, умирает человек, но остается его портрет, а следовательно, остается и отношение изображения, как сохраняется отношение отчества или сыновства, когда умирает отец или сын. «Представляя умершего как живого, с помощью копии, памятника или очертания, [изображение] сохраняет продолжающееся во времени отношение» (I 30, 280A).

Итак, Никифор, развивая теорию изобразительного образа, дополняет эстетику новой категорией, до этого применявшейся только в философских сочинениях. Введение категории отношения в качестве *отношения изображения* для выявления сущности образа, создаваемого художником, с новой силой подтвердило специфически *реалистическую* тенденцию эстетики иконопочитателей. Для них произведение искусства (изобразительного, прежде всего) имело значимость и ценность только в том случае, если оно являлось *отображением* реально существующего (или существовавшего) оригинала. Если же первообраз не подразумевается, то нет и ситуации отношения, нет, следовательно, и изображения, т. е. для византийского теоретика искусства VIII–IX вв просто немислимо изображение того, чего не существовало. Изображение, коль скоро оно есть и сделано серьезным человеком, обязательно свидетельство бытия первообраза. В этом видели византийские теоретики и практики искусства главную его ценность. Даже чисто символические изображения, к которым иконопочитатели относились с большой осторожностью, но принимали, как учрежденные самим Богом, — даже эти изображения воспринимались ими только как соотносительные, имеющие реально существующий, хотя и недоступный чувственному восприятию, первообраз.

Сущность изобразительного отношения составляет *подобие* образа архетипу. «Подобие, являясь посредствующим отношением, связывает крайние [члены], именно — того, кто подобен, с тем, кому подобен; объединяет и соединяет их по [внешнему] виду, хотя по природе они остаются различными» (I 30, 280A). Суть подобия заключается, по Никифору, в том, что отличаясь по сущности от образа, архетип составляет его содержание. Изображение содержит также черты первообраза, по которым составляется

представление о нем, «дается о нем познание» и в изображении «можно созерцать ипостась изображаемого». В этом специфика *отношения изображения*; ее нельзя наблюдать в других предметных отношениях, например, в отношении «отцовства — сыновства» (280В).

Даже этимологически, подчеркивает Никифор, образ, изображение (εἰκών) происходят от глагола εἶκω — быть сходным, походить, «т. е. означает подобие (ὁμοίωμα)» (I 31, 280). При этом речь идет о подобии внешнему облику предмета, а не его сущности. Так, если, говоря об образе Бога в человеке, Никифор имеет в виду духовное начало человека (III 58, 484С), то в случае с живописным образом он говорит исключительно о внешнем облике архетипа. «Живопись передает только внешний вид и не имеет никакого отношения к описанию сущности» (I 30, 280С); изображение имеет дело только с обликом предмета (I 20, 241С); образ и первообраз «подобны по виду, но различны по сущности» (I 30, 280С), — не устает повторять Константинопольский патриарх.

Как мы видели уже у других иконопочитателей, сходство по внешнему виду особо важно для них при доказательстве *истинности Воплощения* Христа. В более широком культурно-историческом и эстетическом контекстах идеи «подобия по внешнему виду» складываются в теорию миметического образа, на которую во многом опиралась средневековая художественная практика³¹.

У Никифора эта теория принимает следующий вид. Искусство обязательно предполагает наличие некой *описуемой* реальности, архетипа, который существует независимо от искусства и является главной причиной искусства («образ относится к первообразу, как следствие к причине» — Antir. I 30, 277С). Произведение искусства (изображение, образ) творится художником путем подражания первообразу, создания некоторого подобия его внешнего вида, но не сущности. «Искусство подражает природе, — пишет Никифор, — но не одно и то же с нею; оно берет природные формы как образцы и первообразы и создает нечто подобное и похожее, как это можно видеть на многих произведениях» (I 16, 225).

Искусство может изображать и хорошие, и дурные первообразы, но только изображения хороших предметов достойны поощрения и почитания, образы же дурных вещей должны быть отвергнуты (I 29, 277В).

Идеальное изображение подобно оттиску от печати, т. е. приближается к точной копии внешнего вида первообраза. Соответственно, все изображения одного и того же оригинала, например иконы Христа, должны быть одинаковы, как многие оттиски одной печати. Однако реально все изображения чем-то немного отличаются друг от друга и на это есть свои причины (Apolog. 31, 6120). Главная состоит в том, что эти изображения делают различные люди, по-разному владеющие искусством изображения, делают их из различных материалов, с помощью различных видов искусства, в разных местах.

Степень сходства или подобия в искусстве во многом зависит, по мнению Никифора, от таланта живописца, его навыков, технических возможностей соответствующего вида искусства. «Изображение имеет подобие внешнему виду первообраза в той мере, — пишет он, — насколько рука живописца управляется его способностями и [владеет] средствами изобразительного искусства» (Apolog. 71, 784В). Сами изоб-

разительные средства накладывают ограничения на отдельные виды искусства. Так, многоцветная живопись обладает, по мнению Никифора, значительными преимуществами в передаче сходства перед монохромным рисунком (71, 784CD). А все изобразительные искусства превосходят словесные и по степени подобия, и по глубине передачи истины.

Рассматривая иллюминированные евангельские кодексы, Никифор отмечает, что предмет изображения и содержание в словесном тексте и в иллюстрациях одни и те же и в этом плане словесное и живописное повествования «ничем не отличаются друг от друга» (Antir. III 6, 385A). Однако при внимательном рассмотрении оказывается, что изображение имеет ряд преимуществ перед текстом. Живопись доступна и неграмотным; познание быстрее осуществляется с помощью зрения, чем через словесно-слуховые образы; зрительные образы убедительнее словесных и дольше сохраняются в памяти (Apolog. 62, 748D). И вообще, «то, чего ум часто не может постичь слушанием слов, зрение, воспринимая неложно, истолковывает яснее» (Antir. III 3, 380D).

В обоих случаях мы имеем дело с образами. Не только живописные изображения, но и слова тоже «суть образы вещей и следуют за ними на втором месте, как за главными» (III 5, 381C). Однако слова имеют своими посредниками звуки, которые сначала достигают ушей и только затем после некоего преобразования в уме направляют человека на восприятие самих вещей. Живопись же непосредственно приводит ум зрителя к самим предметам, как бы уже находящимся перед ним, и сразу же дает ясное и точное представление о них. «Насколько дело превосходит слово, настолько изображение и подобие дела превосходят звуки речи при образовании представлений о предметах» (III 5, 381D).

Изображения делают словесный текст более наглядным и ясным. Слова часто возбуждают споры и недоразумения, при созерцании же изображенных предметов, полагает Никифор, никаких сомнений не возникает. Конкретность живописного образа убедительнее любых слов (III 5, 384A). Именно поэтому существует древняя традиция сопровождать евангельские тексты соответствующими изображениями. Эти картины, чередуясь с текстом, равнозначны ему, сами удостоверяют себя и не нуждаются в дополнительных доказательствах (III 9, 384B). Живопись при этом, давая зрителю ту же информацию, что и евангельский текст, «или превосходит его по скорости обучения, ибо зрение более, чем слух, пригодно для убеждения, или во всяком случае не занимает второго места. И таким образом она равна Евангелию» (ibid.).

Столь высокого положения в духовной культуре, как уже отмечалось, изобразительные искусства достигли впервые в истории культуры у византийских иконопочитателей. Однако, если приравнивание изображения к евангельскому тексту было нормой практически для всех иконопочитателей, то Никифор идет еще дальше. Он ставит миметическое изображение даже выше изображения креста, которое с древности почиталось христианами в качестве главного сакрально-символического изображения их религии.

Хотя Никифор иногда и называл христианские иконы символами и знаками³², знал и принимал как должное символические религиозные

изображения, считая, что они созданы по божественному повелению, тем не менее все его симпатии и как религиозного деятеля, и как человека были на стороне миметических изображений. В них он видел оплот православия и силу, способную спасти человечество от нечестия. Сравнивая эти изображения с изображением креста, он стремится показать преимущества миметического изображения перед символическим, беря для примера самый священный христианский символ.

Никифор насчитывает по меньшей мере десять аргументов в пользу миметических изображений. И хотя они, может быть, не все в одинаковой мере убедительны, сам факт подобного сравнения и подобной аргументации является уникальным в истории средневековой культуры и ярко показывает одну из главных тенденций византийской эстетической мысли. Поэтому имеет смысл остановиться на этом сравнении подробнее³³.

1. «Икона (εἰκόν) Христа, — начинает свой анализ Никифор, — есть подобие; подобна Его телу, дает нам образ Его тела, представляет [Его] вид, показывает путем подражания многое из того, как Он действовал, учил и страдал». Изображение же креста не содержит подобия тела Христа и не показывает ничего из упомянутого. «Подобие чего-либо ближе и родственнее неподобия, ибо делает его вследствие подобия с ним более очевидным, а потому и более чтимым». Следовательно, икона досточтимее изображения креста, хотя и крест достоин почитания.

2. Икона прямо и непосредственно при первом взгляде на нее представляет нам облик изображаемого и вызывает его в памяти, ибо изображение на ней подобно изображению в зеркале. С символическим образом (крестом) все обстоит сложнее. Здесь сначала надо вспомнить, как и кем был освящен этот символ, и уже затем ум может от него перейти к тому, что им символизируется. В этом случае длиннее и труднее путь от образа (символа) к изображаемому, сложнее процесс восприятия; но совершенно ясно, что «переходящее к чему-либо прямо и делающее это что-то сразу очевидным более заслуживает почитания, чем то, что делает то же самое не сразу».

3. Тело Христа, конечно, более чтимо, чем крест, к которому оно было пригвождено. Поэтому и изображение тела более чтимо, чем изображение креста.

4. Крест — лишь общая схема распятого тела. Насколько тело выше своей схемы, настолько и изображение тела выше изображения его схемы.

5. Символический образ прочитывается далеко не всеми, но лишь людьми, знающими и подготовленными для этого, и он несет значительно меньше информации, чем миметическое изображение того же прообраза. «Крест представляет нам просто и однообразно страдание Христа. Но людьми необразованными он едва ли может быть понят как символ страдания. Между тем священные изображения не только представляют различные моменты страдания и передают их подробнейшим образом, но и запечатлевают перед нами также подробнее и яснее чудеса и знамения, совершенные Христом». А то, что показывает объект изображения яснее и нагляднее, конечно, достойно большего уважения, чем то, что представляет это же самое не столь ясно. *Наглядность и ясность* для Никифора, как и для многих теоретиков искусства того времени, выступают главными критериями изобразительного искусства. А так как им мало отвечали сим-

волические изображения, то они, естественно, уступали в теориях иконопочитателей пальму первенства миметическим образам.

6. Крест есть «символ страдания и обозначает способ, которым страдавший перенес страдания». Икона же — «отображение и подобие самого страдавшего», которое представляет его более приличным и достойным образом, чем изображение креста, имеющее к распятому «внешнее» и косвенное отношение. Поэтому икона, изображающая самого Христа, достойна большей чести, чем образ креста, показывающий способ его мученической смерти.

Далее Никифор указывает еще несколько преимуществ иконы перед крестом:

7. Имя Христа прилагается и к его изображению. Крест же никто не называет именем распятого.

8. Причина предшествует следствию. Тело — причина изображения тела; страдание тела — причина изображения креста.

9. То, что делается ради чего-то другого, ниже этого другого. Крест изготовлен для тела, следовательно, и изображение его ниже изображения тела.

10. На кресте изображается и тело распятого. Поэтому «Распятие» больше ценится из-за изображения, чем из-за самого креста, ибо причина создания «Распятия» заключается в показании распятого тела, а не креста, на котором оно распято.

Не все положения этой аргументации, как мы видим, одинаково убедительны, не все имеют эстетическую значимость. Однако в целом они складываются в единую концепцию, крайне актуальную в этот период византийской культуры, — всеми возможными (и даже невозможными) способами обосновать *приоритет миметических религиозных изображений* и перед символическими изображениями, и перед словесными текстами. Богословие и эстетика иконы, как миметического образа, господствовали в этот период над другими формами богословского выражения. Такова главная тенденция духовной культуры того времени. Ее жизненность была подтверждена развитием всей художественной культуры послеиконоборческого периода, однако практика внесла и свои достаточно существенные коррективы в теории иконопочитателей.

Никифор Константинопольский обращает свое внимание и на основные функции изображения, которые, по его мнению, определяют высокую значимость религиозного искусства. Здесь он, как правило, повторяет идеи предшественников, но придает им некоторый иной поворот, что представляет несомненный интерес для истории эстетики и духовной культуры в целом.

Высоко оценивая, как и все иконопочитатели, познавательную функцию изображений, подчеркивая, что «познание архетипа достигается нами через изображение» (Antir. III 18, 401C), Никифор стремится показать, что здесь мы имеем дело с некоторым, отличным от словесного, способом познания. Изображение может «разъяснить» то, что не удастся выразить словами, например, «тайну воплощения» (Apolog. 71, 784A), которую оно просто *являет* перед взором зрителя. В отличие от символических изображений, которые только намекают, указывают на истину, миметические образы «сами содержат истину» (784D). Речь

идет, конечно, только о тех «истинах», которые могут быть выражены и восприняты в некоторых визуальных формах.

Символические изображения, в свою очередь, обладают ярко выраженной *анагогической* функцией. Они собственно и даны нам «божественной благодатью» и отеческой мудростью для «возведения» (ἀναγωγή) ума нашего к созерцанию свойств символически изображенных духовных сущностей и подражанию им насколько это возможно (70, 777С).

Любым образом, которые Никифор в данном случае называет «символами», но имеет в виду, как уже указывалось, прежде всего миметические изображения, свойственно своеобразное психологическое воздействие на зрителя. «Созерцая как бы сами [изображенные] предметы, каждый увлекается ими, оказывается благодаря образом как бы в присутствии [самих предметов], охватывается стремлением к добру, воодушевляется, возбуждает душу и ощущает себя находящимся в лучшем, чем прежде, настроении и состоянии» (62, 749В). Никифор, таким образом, подошел здесь вплотную к тем проблемам воздействия искусства на зрителя (или восприятия искусства), которые новейшая эстетика дефинирует как вчувствование, сопричастность, сопереживание, эмоциональный настрой и т. п. Понятно, что тогда еще не пришло время для их специального исследования, однако важно отметить, что в византийской эстетике этого и последующего периодов вопрос о психологической функции искусства возникал достаточно регулярно и основывался он на постановке этой проблемы еще патристикой IV-V столетий.

Опираясь на психологическую функцию изображения, Никифор приходит к выводу, что миметическое изображение, подражая лишь внешнему виду архетипа, каким-то образом (он еще не знает каким) передает зрителю информацию обо всем первообразе в целом, включая и его неизобразимую природу. Никифор хорошо улавливает важную тенденцию творчества художника: изображая внешний вид оригинала, выразить в нем его невидимую глазом сущность. Художник, отмечает Никифор, изображая, не разделяет внешний вид и внутреннее содержание первообраза, но стремится показать их в единстве. Живописец, пишет он, скорее соединяет, чем разделяет внешнее и внутреннее, «когда он изображает видимое и во всем подобное нам тело как тварь, не уменьшая и ничего не отделяя от первообраза, он в мысли и относительно соединяет — природы ли это, или иное что и запечатлевает единение. Вследствие сходства с первообразом и благодаря воспоминанию не только возникает видимый человеческий образ Христа, но даже и [сам] Логос. И хотя он неопишем и неизобразим по своей природе, невидим и совершенно непостижим, вследствие того, что он един по ипостаси и неделим, одновременно вызывается в нашей памяти» (Antir. I 23, 256АВ). Собственно именно эта идея, хотя долгое время и не имевшая такой четкой формулировки, внутренне вдохновляла и практиков, и теоретиков иконопочитания. В какой-то мере ее, видимо, пытался на неоплатонической основе понять и сформулировать и Феодор Студит в своей концепции «внутреннего эйдоса», или «видимого образа».

Рассматривая изображения, наполнявшие византийские храмы, Никифор разделяет их на две группы: *декоративные* (для украшения) и *сакральные*, или «священные». К первым он относит в основном зоо-

морфные изображения и растительные орнаменты на тканях и других предметах, используемых в культовом обиходе; сакральными считает изображения лиц и событий священной истории. Эти изображения выполняли различные функции в храме и соответственно им воспринимались верующими византийцами. «Изображения животных находятся в алтаре не для прославления и поклонения, а для украшения тканей, на которых они вышиты... Относя честь к святыне, он (верующий. — В.Б.) не уделяет этим изображениям ничего, кроме рассматривания». По-иному обстоит дело со «священными изображениями». Никифор считает, что «они святы сами по себе и приводят на память святые первообразы» и поэтому достойны поклонения наряду с другими святынями (Antiq. III 45, 464D — 465A). Одно из главных назначений их — служить объектом поклонения. Именно с этой целью помещали изображения на алтарных преградах (прообразе иконостаса), на колоннах и над воротами и дверьми храмов. «Ради ли только красоты и украшения устраивали это христиане, — риторически вопрошает Никифор, — или же видели в этом необходимую принадлежность своего обихода? Зная, что эти места суть места поклонения, они ради поклонения устраивали там изображения» (465AB). Поклонные образы (иконы) занимали еще с доиконоборческих времен главное и почетное место в византийских храмах, что нашло отражение и в суждениях отцов Церкви.

Никифор уделил внимание и *литургическим образам*, но на них мы остановимся подробнее в специальной главе (см. гл. 9).

После окончательной победы иконопочитания разработка проблем образа и иконы в основном завершается, наступает период канонизации теории иконы и окончательной отработки отдельных формулировок. Так, в IX в. патриарх Фотий задумывается над вопросом различия множества образов одного и того же персонажа. Особенно это важно применительно к миметическим иконам Христа, которые, как мы видели, понимались иконопочитателями практически в качестве документальной фотографии. Размышляя об этом, Фотий приходит к интересному выводу. Различия в изображениях одного и того же лица свидетельствуют вроде бы о несходстве этих образов с архетипом. Однако «неподобие (τὸ ἀνόμοιον) иконы изображаемому», считает он, еще не является ее негативным свойством и не умаляет сущности и истинности изображения. «Ибо не только через внешний вид тела и цвет фигуры изображается изображаемое, но также и путем определенного расположения [элементов изображения], соответствующих действий, выражения душевных состояний, возложения [иконы] на священное место, с помощью разъясняющих надписей и других подобных знаков (συμβόλοις), без наличия большей части которых почти невозможно существование иконы. С их помощью ... мы возводимся к познанию и почитанию изображенного, что и является целью создания икон (τῆς εἰκονοποιΐας σκοπός)». Окончательный же критерий точности изображения устанавливается с помощью Бога (PG 101, 952AB). Таким образом, Фотий решает проблему неполного соответствия внешнего вида иконы изображаемому архетипу путем рассмотрения ее в рамках достаточно широкого контекста. При этом принимается во внимание как контекст самого иконного образа — внутри изображения (определенные компо-

зиционно-иконографические особенности — предчувствие канона; выражение внутреннего состояния изображенного, о чем много писали в последующие столетия, как мы увидим, авторы византийских экфрасисов; надписи на иконах, которые со временем станут одним из главных критериев истинности иконы), так и внешний контекст — включенность иконы в соответствующее культовое пространство. Собственно речь здесь идет не столько о несходстве иконы с оригиналом, которого никто из иконописцев не видел, на чем делали один из главных акцентов иконоборцы, сколько о несходстве изображений одного и того же лица между собой. Вот здесь-то на первый план и выходят вроде бы косвенные (для изображения вообще, но не для иконы) признаки «подобия» — иконографическая схема, выражение лица, надписи на иконе, освящение иконы, ее расположение (в храме) на священном (или почетном) месте. Они-то, как глубоко почувствовал Фотий, и будут играть важнейшую роль в византийской, и шире — православной в целом, культуре в качестве критериев истинности иконы.

Из того же IX в. происходит, видимо, и интересный трактат, в котором дано как бы дефинитивное резюме основных положений иконопочитателей, что отражено и в его названии: «На иконоборцев из Никифора и Фотия, патриархов Константинопольских, и великого Феодора Студита»³⁴. В трактате действительно изложены многие мысли, точнее определения, Феодора Студита, Никифора, но также и Иоанна Дамаскина, и отцов VII Вселенского собора. Однако все они отредактированы, уточнены и приведены в определенную систему³⁵. Мне хотелось бы здесь обратить внимание на несколько положений этого трактата, имеющих прямое отношение к теме данного исследования.

Икона³⁶ определяется в трактате как «подобие архетипу, полностью изображающее его вид (εἶδος)» и отличающееся от него только по сущности и по материалу. При этом подчеркивается *миметический* характер изображения: икона — это «подражание (μίμησις) архетипу и его изображение; или — это произведение искусства (τέχνης ἀποτέλεσμα), образованное по подражанию архетипу, но отличающееся от него по сущности» (1). Об этом говорили практически все иконопочитатели, но столь чеканные формулировки, подчеркивающие иллюзорно-миметический характер иконы, даны, пожалуй, только в этом позднем анонимном тексте.

Далее следует развернутое определение миметического образа через его сравнение с образом «естественным», или «сущностным». «Икона называется так от τὸ εἰκέναι — быть подобным. Иное есть сущностный (естественный) образ (φυσικὴ εἰκών), и иное — миметический. Первый не имеет сущностного различия с прообразом, но только — ипостасное, как у Сына с Отцом. Они имеют одну сущность (μία φύσις), но две ипостаси (два лица). Второй, напротив, не имеет ипостасного различия с архетипом, но только — сущностное. как икона Христа с [самим] Христом. Они имеют одну ипостась, но две сущности. Иное есть сущность (природа) материального изображения, и иное — сущность Христа в Его человеческом облике, по подобию которого пишется икона и который является архетипом иконы» (2). Суть «миметического образа» (или «подражательной иконы» — ἡ μιμητικὴ εἰκών) — а именно так, в конечном счете, обозначали и понимали икону византийцы — состоит в *уподоблении* (подражании) внешнему

виду изображаемого, а суть «естественного» образа — в полном тождестве (в единстве) сущностей. Отсюда и принципиальное различие в почитании этих образов. В случае с почитанием Отца и Сына мы почитаем одну их божественную сущность; в случае с почитанием иконы мы чтим не ее сущность (материальную) и не ее ипостась, ибо она не имеет собственной ипостаси, а только изображает ипостась архетипа. Почитание с иконы переносится на архетип, и, почитая икону, мы фактически почитаем ипостась (лицо) изображенного архетипа (3а, 3б).

Поэтому в трактате, во-первых, четко различается характер почитания иконы и самого архетипа и, во-вторых, различается почитание и поклонение³⁷. Фактически именно отсутствие четкого понимания этих различий у ранних иконопочитателей и у противников икон стало одной из существенных причин иконоборчества. Автор трактата, опираясь на введенную еще Никифором Константинопольским в *иконо*-логический контекст аристотелевскую категорию *отношения* (см.: 7), различает абсолютное почитание (ἡ λατρευτικὴ καὶ φυσικὴ προσκύνησις) и «относительное почитание» (ἡ σχετικὴ προσκύνησις). Первое относится к самой Троице, ее сущности, а второе — к иконе. Ибо в иконе почитается не она сама, а чрез нее даже не сами «сопочитаемые Отец и Сын, но только изображенный на ней Христос, который благодаря своему воплощению изобразим в своем телесном облике». Поэтому-то почитание иконы и называется «относительным» (14). Поклонение (λατρεία) же относится вообще только к св. Троице, но не к иконе. Тот же, «кто поклоняется иконе Христа, становится поклонником Четверицы, ибо он вводит в Троицу еще и икону», т. е. четвертую ипостась (15).

Поддерживая мысль предшествующих иконопочитателей о сравнении образа и тени, которые присущи архетипу (например, человеку) и в тот момент, когда они не выявлены соответствующими условиями (иконописцем или солнцем), автор трактата уточняет, что тень — это темный знак человека, а икона — сияющий знак архетипа (17).

Наконец еще раз образно подчеркивается, что иконопочитатели чтят иконы не так, как идолопоклонники своих идолов, ибо почитание относится не к материи икон, но через само изображение (знак) — к архетипу. Если же изображение утрачивается (например, стираются краски или разрушается форма креста), то материал, из которого оно было изготовлено, может быть спокойно уничтожен (сожжен), ибо в нем нет никакой святости (19).

Проблемы *образа, изображения, иконы* занимали главное место в византийской культуре и эстетической теории VIII–IX вв. Столь глубокая, всеобъемлющая, многоаспектная их разработка — явление беспрецедентное и уникальное в истории культуры. Ни до периода иконоборчества, ни после в течение многих столетий теоретические аспекты изобразительного образа, а в связи с этим и художественного образа вообще, не привлекали такого широкого внимания теоретиков и практиков духовной культуры. Хотя, как мы видели, большой интерес к проблеме образно-символического отображения в самом широком плане возник еще в период поздней античности, не забывали о ней на протяжении всей истории византийской и поствизантийской культуры, но во всей

своей полноте и в приложении к изобразительному искусству она была разработана лишь в период VIII-IX вв.

Трудно переоценить значение святоотеческой теории образа иконоборческого периода для последующего развития византийской художественной культуры и культур стран православного ареала. На протяжении всего Средневековья они развивались и функционировали, имея в качестве главного теоретического стержня эту всесторонне разработанную теорию образа. Ясно, что далеко (и как правило) не каждый византийский или старославянский мастер знал самую теорию во всех ее многообразных нюансах и, работая над каждой иконой, держал ее в уме. Такие умудренные мастера (типа Феофана Грека) скорее исключение, чем правило для византийского мира. Теория образа одухотворяла византийское художественное творчество опосредованно и как бы изнутри. С IX в. она вошла в самую суть православного богословия и, шире, всего византийского миропонимания. Под ее влиянием сформировались каноны всех видов византийского искусства, начиная с общего богослужебного канона, включавшего в себя многие виды искусства. Наконец, сам творческий метод византийских мастеров, передававшийся из поколения в поколение, сложился на основе этой теории. Короче, даже те византийские мастера, которые не знали вообще никаких теорий, а только умели писать иконы да молиться, жили в духовной атмосфере, насыщенной идеями и эйдосами этой теории и внесознательно руководствовались ими в своем творчестве. Более того, понятие *иконы* в рассмотренных здесь смыслах стало одним из центральных системообразующих понятий во всех сферах православного сознания и мышления, придавая им самобытную неповторимую окраску. Наиболее полно этот феномен будет осмыслен только в последний творческий век православной культуры крупнейшими его мыслителями о. Павлом Флоренским и о. Сергием Булгаковым.

Примечания

¹ См.: *Ostrogorsky G.* Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Breslau, 1929 (repr. Amsterdam, 1964); *Der byzantinische Bilderstreit.* Leipzig, 1980; *Stein D.* Der Beginn des byzantinischen Bilderstreit und seine Entwicklung bis in die 40-er Jahres des 8. Jahrhunderts. München, 1980; *Suttner E. Chr.* Die theologischen Motive im Bilderstreit // *La Legittimità del culto delle icone.* Bari, 1988. P. 53-70; *Thümmel H.G.* Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert. Würzburg, 1991; *Thümmel H.G.* Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Berlin, 1992.

² Цит. по: Правила православной Церкви с толкованием *Никодима*, епископа Далматинско-Истрийского. СПб, 1911. Т. I. С. 596.

³ Там же.

⁴ Об иконоборчестве см.: *Alexander P. J.* The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and its Definition // *DOP*, 1953, N 7. P. 35-66; *Der byzantinische Bilderstreit.* Gutersloh, 1968; *Textus byzantinos ad iconomachiam pertinentes.* Ed. *H. Hennephof.* Leiden, 1969.

⁵ См.: *Mansi XIII 36C; Vita Stephani* // PG 100, 445D-446A, 454D; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 66-67; *Cormack R.* The Arts during the Age of Iconoclasm // *Iconoclasm.* Birmingham, 1977. P. 103-111. В храмах допускалась даже светская развлекательная музыка. См.: *Mansi XII 978B.*

⁶ Подробнее о нем см.: *Thümmel H.G.* Eusebius Brief an Kaiserin Konstantia // *Klio.* 1984. N 1. S. 210-222.

- ⁷ Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 64.
- ⁸ См.: Ostrogorsky G. Op. cit. S. 29.
- ⁹ Gero S. The Eucharistic Doctrine of the Byzantine Iconoclasts and its Sources // BZ, Bd 68. 1975. P. 4-22.
- ¹⁰ Св. Иоанн цитируется по: PG, t.94; подробнее о его теории образа см.: Menges H. Die Bilderlehre des heiligen Johannes vom Damaskus. Münster, 1938.
- ¹¹ Подробнее см.: Бычков В.В. Из истории византийской эстетики // ВВ. Т. 37, 1976.
- ¹² См. о них подробнее: Бычков В.В. Эстетика поздней античности. С. 263-267.
- ¹³ «Первообраз (prototypon) же есть то, что изображается, с чего делается снимок» (De fide orth. IV 16).
- ¹⁴ Ср. также: De imag. I 8; 15; II 5; 11; III 2; De fide orth. I 13.
- ¹⁵ См. выше, а также: Mango C. The Art of the Byzantine Empire. P. 60-68.
- ¹⁶ О возвышенном, как специфической характеристике всего византийского искусства писал греческий ученый П.А.Михелис: Michelis P.A. An Aesthetic Approach to Byzantine Art. London, 1955.
- ¹⁷ См.: Mansi XII 963E; XIII 101A; 244A; 282C; 340-341A.
- ¹⁸ См.: XIII 244A; 284A; 338E-340A.
- ¹⁹ См.: XII 1062C; XIII 132E; 232E; 277B; 361B; 482E.
- ²⁰ См. также: XII 978B; 1062B; XIII 482E.
- ²¹ В актах Собора утверждается, что мы «посредством чувственных символов (δὲ αἰσθητῶν συμβόλων) возносимся мысленно к духовному. Будучи чувственными, как иначе стали бы мы устремляться к духовному, если не посредством чувственных символов — письменной передачи и иконных изображений, которые служат напоминанием о первообразах и возводят к ним» (XIII 482E).
- ²² См.: Mansi XII 266A; 967B; XIII 9DE; 12A; 17A.
- ²³ Трактаты Феодора в защиту иконопочитания цитируются по изданию: PG, t. 99.
- ²⁴ См. также: Antir. III 1, 13; 22; 34; 38, 39, 43; 58; III 2, 3; 3-7; 11.
- ²⁵ Подробнее об антиномизме догмата иконопочитания см.: Протоиерей Сергей Булгаков. Икона и иконопочитание. М., 1996. С.48 и далее.
- ²⁶ См.: Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Изд. Западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989. С. 73.
- ²⁷ В свое время Августин считал, что именно в таком облике воскреснут люди для будущей вечной жизни (см.: De civ. Dei XXII 20).
- ²⁸ См.: Бычков В. Die ästhetischen Anschauungen des Patriarchen Nikephoros // BS, t. 50/2. S. 181-192.
- ²⁹ См.: Antir. I 20, 241A; III 39, 444B (Никифор цитируется по изданию: PG, t. 100).
- ³⁰ См.: Ex. 25, 17-22.
- ³¹ Подробнее см.: Бычков В.В. Три тенденции понимания образа в ранней средневековой эстетике // Eikon und Logos. Bd 1. Halle, 1981, или Бычков В.В. За разбиранием на образа в ранната средновековна култура // Философска мисъл, кн. 8. София, 1983.
- ³² См.: Apolog. 20, 588A; Antir. III 35, 428C-433A.
- ³³ Далее идет изложение по Antir. III 35, 428C-433A.
- ³⁴ Издание текста: Monumenta graeca ad Photium eiusque historiam pertinentia. Ed. J. Hergenroether. Ratisbonae, 1869. P. 53-62; новейшее, уточненное издание осуществлено Г.Г.Тюммелем: Thümmel H.G. Bilderlehre und Bilderstreit, S. 134ff. Цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера раздела.
- ³⁵ Трактат достаточно подробно проанализирован Тюммелем в указанном сочинении, так что нет смысла повторять здесь его добросовестную работу.
- ³⁶ Употребляемый в данном трактате термин εἰκὼν означает именно икону, а не обобщенный образ или просто изображение.
- ³⁷ Подробнее о проблеме почитания и поклонения у иконопочитателей см.: Thümmel H.G. Op. cit. S. 101-114.

Язык византийского искусства

Предвидя некоторое недоумение читателя, более знакомого с византийским искусством, чем с его искусствоведческой и эстетической мыслью, я хотел бы привлечь его внимание к одному из интересных парадоксов византийского эстетического сознания, пристальное изучение которого еще ждет своего часа. Среди теоретиков искусства и в ранне-византийский период, и во времена иконоборчества, и в столетия расцвета византийского искусства X–XII вв. существовала достаточно распространенная (если не ведущая) тенденция, берущая начало в культуре эллинизма, к усмотрению и поощрению в изобразительном искусстве экспрессивно-натуралистических и реалистических черт и приемов изображения. Главное же направление византийского искусства, достигшее своей зрелости именно в X–XII вв., и особенно в иконописи, основывалось во многом на иных принципах. Не натуралистичность, психологизм, экспрессивность и динамизм, но, напротив, обобщенность, условность, символизм, статика, самоуглубленность, иератичность и каноничность характерны для него в первую очередь. Мозаики Софии Константинопольской (XI в.), монастырей Дафни под Афинами и св. Луки в Фокиде (XI в.), храмов в Торчелло, в Чефалу, в Монреале (XII в.), в Палатинской капелле в Палермо, многочисленные иконы и храмовые росписи этого периода служат ярким подтверждением сказанного.

Остановимся несколько подробнее на художественно-эстетической специфике этого искусства¹, на тех его особенностях, которые составили основу так называемого «византийского стиля» в искусстве и были унаследованы в Средние века искусством многих стран православного ареала, включая балканские страны, Грузию, Древнюю Русь.

В связи с тем что человек стоял в центре внимания христианского мировоззрения и мироощущения — его *очищение, преображение и спасение* составляли главную цель христианской Церкви, как духовного института, — то в процессе исторического развития византийского искусства человеческая фигура заняла смысловой и формальный центры практически любой композиции. Искусство, выполняя свою традиционную функцию, давало конкретно-чувственное выражение духовного идеала культуры. Человеческая фигура выступала поэтому в византийской живописи носителем основных художественных идей. Наиболее значимые в духовном отношении фигуры композиции (Христос, Богоматерь, святые) изображались обычно во фронтальном положении.

Подчеркнутая статика и иератизм призваны были показать их внутреннюю духовную значимость и возвышенность; их принадлежность не только и не столько к земному миру, сколько к миру инобытия.

Чаще всего на принципах фронтальности, иератичности, статики строились композиции в алтарных апсидах церквей, т. е. в наиболее священных и сакральных местах храмов, которые по литургическое символике византийцев (см. гл. 9) означали духовное небо. Классическим примером в этом плане является мозаичная композиция в апсиде собора в Монреале на Сицилии (1180-1190 гг.). В своде апсиды изображен пустой трон, ожидающий Судию Второго пришествия, так называемый «престол уготованный» (Этимасия), в окружении небесных чинов, воспевающих Трисвятую песнь (ее текст написан здесь же). В конхе апсиды — знаменитое фронтальное изображение Христа-Пантократора в крестчатом нимбе с благословляющей десницей и раскрытым Евангелием в левой руке. Под ним изображена Богоматерь на троне с Младенцем в окружении ангелов и апостолов, и самый нижний ряд занимают святые. Практически все (за исключением крайних фигур евангелистов Иоанна и Матфея) персонажи изображены в торжественных фронтальных позах предстояния, со взглядами, устремленными на молящихся.

Традиция художественного иератизма восходит, естественно, к древним временам. В византийском искусстве она утвердилась практически с самого раннего периода, о чем свидетельствуют и некоторые раннехристианские мозаики в Риме, и равеннские мозаики (см., в частности, восседающих на тронах Христа и Богоматерь с Младенцем между ангелами в Сан Аполлинаре Нуово — VI в.), и изображения св. Димитрия (VII в.) в базилике, освященной в его честь, в Салониках и др. Они сохраняются в Византии практически до конца ее существования (см. мозаичное изображение Богоматери с Младенцем между императором Иоанном Комниным и императрицей Ириной в св. Софии в Константинополе (1118 г.) или купольные мозаики в храме монастыря Хора (Кахрие джами) в Константинополе нач. XIV в., изображающие Марию с Младенцем и Пантократора с предстоящими праротцами). Подобные фигуры и композиции, как и соответствующие иконы Христа, Богоматери, святых, выполняли функции поклонных и моленных образов. Именно с их помощью и осуществлялся духовный контакт верующего с их архетипами; на них возлагалась главная мистериально-сакральная нагрузка христианских изображений.

Наряду с иератическими образами в храмах и на иконах существовала масса изображений иллюстративного типа, представлявших те или иные эпизоды из Священной истории или жизни отдельных святых. В них фигуры имели естественно более свободное расположение и живописные позы и жесты (чаще всего в трехчетвертном развороте), чем подчеркивалась особая значимость и иератичность центральных фигур. В отдельных случаях, чаще всего в росписях храмов, византийские мастера увеличивали масштаб фигур — Пантократора в куполе, Богоматери в апсиде и т. п.

Показательны в этом плане уже упоминавшиеся мозаики монреальского собора. Многократно увеличенный по сравнению с остальными

фигурами декорации храма образ Пантократора в апсиде господствует (как бы парит) над всем огромным пространством базилики, соразмерен ему. Общему иератизму апсидной композиции противостоят динамизм и живость изображений (близкие по духу к тому, что описывал в анализирувавшемся выше экфрасисе Николай Месарит) сцен из ветхозаветной истории на стенах базилики.

В профиль изображались, как правило, отрицательные (Иуда, сатана), а изредка и второстепенные персонажи и животные. Фактически исключением из этого правила можно считать крайне редкие профильные изображения и некоторых главных персонажей, как, например, Ноя в двух сценах из монреальского храма и некоторые другие.

Композиции в византийской живописи, особенно регулярно в иконах, строились по принципу максимальной статичности и устойчивости, что выражало непреходящую значимость изображаемых событий, их вневременность. Композиционным центром многих изображений выступала обычно голова (или нимб) главной фигуры, независимо от ее размеров. Часто круг нимба помещался в вершине равностороннего треугольника со стороной, равной ширине изображения, т. е. в точке максимальной устойчивости. При этом сама фигура далеко не всегда изображалась в статичной позе, что не нарушало статики основного конструктивного треугольника композиции. Наиболее характерны в этом плане композиции «Сосшествия во ад» и на иконах, и особенно в росписях храмов, где фигуры Христа и выводимых им из ада Адама и Евы, изображавшиеся обычно в динамичных и живописных позах, образовывали в целом достаточно статичный композиционный треугольник. Подобную организацию изображения мы встречаем, например, и в очень динамичной сцене убийства Авеля Каином на стене собора в Монреале, где энергично движущиеся фигуры падающего на бегу Авеля и резко замахнувшегося на него дубиной Каина образуют в целом почти равносторонний треугольник с головой Каина в качестве вершины. Из экзегетики известно, что это убийство имело в христианстве глубоко символическое и многоуровневое значение, как постоянно длящаяся на земле борьба зла с добром, жертвой которой пал и сам Иисус Христос. Поэтому мастер мозаики с особой тщательностью применяет здесь композиционный прием статичного треугольника, образуемого динамическими силами, — создает предельно напряженную композиционную оппозицию.

Она усилена еще двумя вписанными в основной треугольник треугольниками. Один из них образован горкой, как бы полностью замыкающей в себе фигуру падающего Авеля, голова, правая нога и левая рука которого образуют один вписанный треугольник, а фигура Каина — другой. При этом обе фигуры выделены фонами: Авеля — светлой аурой горки, а Каина — металлическим блеском тяжелого золота. Вневременное горнее торжество безвинно убиваемого Авеля выражает не только обволакивающее его светлое облако фона-горки (как световая духовная аура или нимб вокруг всей фигуры), но и растущее из ее вершины прямо над головой Авеля древо — в данном случае, естественно, — символ вечной жизни.

Принцип устойчивой треугольной организации композиций вообще

характерен для многих сцен монреальской мозаики. При этом организуется основной композиционный треугольник различными способами. Иногда — плотно сгрудившейся массой людей, как в «Поцелуе Иуды», иногда — с помощью нескольких менее явных вписанных треугольников, как в сцене «Вознесения Христа», иногда — путем комбинирования человеческих фигур и элементов пейзажа или архитектуры.

В изображении, например, гневного обращения Бога в образе Христа к Каину-убийце («голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли» — Быт 4, 10) художник строит сложную систему композиционных треугольников на одном основании: два вписанных один в другой равнобедренных треугольника, образованных горкой фона, и прямоугольный треугольник — фигурами Господа и Каина. При этом в центре композиции, связывающем все три треугольника, оказывается в общем-то мало заметная небольшая красноватая обнаженная фигурка с воздетыми к Господу руками — аллегория голоса крови Авеля. Интересно, что конструктивной основой прямоугольного треугольника и важным смысловым центром композиции оказывается резко выделенный белой окантовкой-границей круг нимба Христа (золотой на золотом фоне).

Нимб или круг вообще часто выступали в византийской живописи в качестве структурообразующих элементов. При этом, если нимбы являлись ярко выделенными и хорошо видимыми элементами композиции, то круг, как правило, лежал в основе внутренних конструктивных законов ее построения и может быть выявлен только при специальном анализе конкретного произведения искусства. Не узкая полоса позема, а система нимбов определяла нередко центр гравитации иконы, росписи, миниатюры. Поэтому фигуры в византийских изображениях обычно не стоят на земле, а как бы парят над поземом, что создает иллюзию их нематериальности. Примеров этому мы можем найти множество практически в любом византийском храме с росписями или мозаиками, да и во многих иконах. Имеется и ряд исследований геометрических основ византийских композиций, в которых показано, что круг и треугольник составляют геометрические основы большинства произведений византийского и древнерусского искусства².

С помощью целого ряда канонизированных приемов в византийском искусстве создавалось особое художественное пространство, которое активно ощущалось зрителем в процессе восприятия этого искусства.

Известно, что понимание пространства и времени в искусстве неразрывно связано с общей системой мировосприятия и миропонимания соответствующей культуры. По христианской традиции изображение — особый мир образов, отображающий чувственно невоспринимаемый духовный мир, вневременный и внепространственный. Поэтому и *художественное пространство* (в широком смысле, включая и время) должно быть по-своему *вневременно* и *внепространственно*, или — *все-временно* и *всепространственно*. Этого эффекта византийские мастера добивались с помощью достаточно простых приемов; прежде всего, путем объединения в одной, целостной композиции разнопространственных, разновременных и одновременно происходящих событий.

Византийские мастера, как известно, не пользовались для организации художественного пространства перспективой, как некоторой сис-

темой осознанно применяемых технических приемов изображения. Для них пространство определялось исключительно изображаемым явлением, феноменом, а не выступало предметом специального конструирования, как в ренессансной или новоевропейской живописи. Все свое внимание византийский мастер уделял изображаемому феномену, имеющему, как мы видели, не менее двух семантических уровней, а художественное пространство складывалось у него автоматически, как нечто вторичное (на уровне изобразительных приемов, но не по существу, естественно) на основе композиционного единства всех изображенных элементов. При этом, так как каждый предмет был значим для средневекового художника и сам по себе, он стремился изобразить его с максимальной полнотой, часто совмещая в одном изображении его виды с различных сторон. Именно в результате этого получались причудливые развертки предметов, изображенных как бы в «обратной перспективе», вздыбившиеся подножия, столы и лежа, как бы повернутые своими главными плоскостями к зрителю, колонны, неизвестно что поддерживающие и непонятно на что опирающиеся, и т. п. «странности» в духе голландского графика начала XX в., мастера по научно-парадоксальным графическим построениям М. Эшера. Совмещение в одной композиции подобных изображений (увиденных с разных точек зрения, изображенных как бы в прямой, параллельной и обратной «перспективах»)³ привело к созданию своеобразного художественного пространства в византийском искусстве, которое условно и не очень удачно было названо исследователями византийского и древнерусского искусства как «обратная перспектива».

Интересное художественное пространство предстает нам, например, в мозаичной сцене «Воскресения» в церкви Неа Мони на о. Хиосе (1042-1056 гг). Здесь выводимые Христом из гробов Адам и Ева, древнееврейские цари и пророки как бы находятся в трех замкнутых микропространствах, образуемых геометрическими конструкциями гробов и замыкающих их сверху горок. Объединяет их все в единое композиционное многомерное пространство золотого общего сияющего фона и фигура Христа с крестом, исходящего также из особого пространства ада (попирающего врата ада) и контактирующего с помощью руки и развевающегося угла гиматия с замкнутыми в себе группами персонажей, выводимых из ада.

Важную роль в организации художественного пространства играли в Византии условно изображенные элементы архитектуры и «пейзажа». Занимая нередко большую часть изобразительной поверхности, архитектура и «пейзаж» вторили или противоречили духу, настроению, пластическому звучанию основных фигур. Обычно горный пейзаж в византийской живописи, особенно в иконе, — это некоторая вогнутая, дробная поверхность, воспринимаемая почти как вертикальная кулиса. Вогнутая стена горок выдвигает основное действие на первый план (из-за них иногда выглядывают второстепенные персонажи), замыкает его в себе как нечто важное и самодовлеющее, обособленное и выделенное из всего окружающего мира. Своей цветовой нагрузкой, ритмикой масс и линий, системой сдвигов поверхностных слоев горки тесно связаны со всей остальной художественной тканью произведения и играют важную роль в организации эстетического эффекта.

При этом, если в ранне— и средневизантийский периоды горки изображаются, как правило, в виде достаточно монолитных, плотных, массивных по цвету и форме образований, то в XIV-XV вв. усиливается внимание к их абстрагирующей проработке, как неких дробных изощренно-изысканных полуабстрактных (почти конструктивистско-кубистических) структур с предельно расщепленными вершинами, уступами, расщелинами и т. п. изобразительными элементами, которые на Руси приобрели специальное иконописное именование *лещадок*⁴. Подобные горки, написанные с особым артистизмом, мы видим, например, в росписях храма монастыря в Дечанах (Сербия, 1335-1350 г.) или в церкви Богоматери-Перивлепты в Мистре (Греция, 1360-1370 г.) и в ряде других храмов и во многих иконах. Особой эстетской изощренности писание горок и лещадок достигло в палеологовский период в Византии и в древнерусской иконописи XVI-XVII в. (в частности, в так называемых строгановских письмах — XVII в.).

В сцене «Жены-мироносицы у гроба Господня» в Дечанах горки в художественном отношении играют ничуть не меньшую роль, чем сама сюжетная композиция. Являясь, с одной стороны, монолитной кулисой, выдвигающей действие на передний план и как бы выталкивающей его на зрителя, они, с другой — создают активный художественный фон. Их стилизованные тонко и с большой любовью и изобретательностью прописанные расщепленные вершины с лещадками, изысканно решенные в цветовом и конструктивном отношении, создают своего рода живописно-пластическую фугу, которая на многих уровнях разрабатывает в чисто формально-выразительном плане основную тему изображения — удивление, растерянность и радостную надежду жен-мироносиц и учеников Христа. Темный фон неба, на котором изображены вершины горок с высветленными лещадками, подчеркивает их художественную значимость столь же энергично, как и темный фон пещеры выявляет символику белой фигуры ангела на гробе или белоснежных пустых пелен воскресшего Иисуса.

С подобным же художественным приемом мы встречаемся и в росписях храма Перивлепты в Мистре, особенно в наиболее сохранившихся сценах «Крещения» и «Рождества Христова». Здесь горки занимают большую часть изображения. В «Рождестве» они представляют собой мощную тщательно проработанную пластическую симфонию, прославляющую свершившееся великое событие. Фигуры людей, ангелов, животных практически имеют здесь подчиненное горной (или *горней*!) симфонии значение в качестве неких цвето-ритмических вокальных голосов. Резким диссонансом во всем этом ликующем многоголосии звучит только голос темного диагонально расположенного почти в центре композиции вытянутого пятна фигуры Богоматери. В отличие от всех остальных фигур и многих лещадок горок, устремленных в едином пластическом порыве к яслям с рожденным Младенцем, его Мать отвернулась от Него и траурным цветом своей одежды как бы уже оплакивает предстоящие Ему на земле страдания и мученическую смерть.

Не менее, если не более активную роль в художественных структурах византийской живописи, чем горки, играет и условно написанная архитектура. Византийцы практически никогда не изображали действие

происходящим в интерьере, во всяком случае так, как мы привыкли это видеть в новоевропейском искусстве. Это, с одной стороны, связано с обостренным ощущением средневековым живописцем вневременности и внепространственности изображаемого явления, вынесенности его из конкретного тварного пространства в некую абстрактную вневременную среду, а с другой — является следствием общей тенденции византийского художественного мышления к условно-обобщенным приемам изображения. Отсюда архитектура фона иногда, когда это известно из литературного источника, может восприниматься как символическое указание на то помещение, где происходит изображаемое действие.

Так, в росписях Королевской церкви (ктитор — сербский король Милутин) монастыря в Студенице (нач. XIV в.) живописцы уделили много внимания архитектурным кулисам (подчеркну еще раз, что эта тенденция была характерна вообще для развитой византийской живописи). Например, в сцене «Рождества Богородицы» причудливая архитектура занимает весь задний план изображения, символизируя палаты, в которых происходит событие. Однако ее роль, естественно, не сводится только к этому. Главное значение архитектурных кулис в византийском искусстве то же, что и горного «пейзажа», — активно участвовать в создании целостного пространственно-пластического динамического (развивающегося в пространстве восприятия) полифонически звучащего изображения. Сложные, построенные чаще всего в обратной и параллельной перспективах причудливые элементы архитектурных сооружений (фантастические порталы, башенки, ничего не поддерживающие колонны, какие-то немыслимые своды, бесконечно длящиеся стены с окнами и без них, странные арки и обязательные веллумы) играют существенную роль в организации общего пластически-цветового ритма, в акцентации тех или иных групп действующих лиц, в создании соответствующего настроения изображения, его композиционной ритмики и т. п. Все это практически не поддается вербальному описанию, но хорошо ощущается при непосредственном восприятии. В частности, и в уже упомянутой сцене «Рождества Богоматери» из Студеницы, и во многих других византийских памятниках. Архитектурные кулисы и горный «пейзаж» — это одни из тех изобразительных пространств византийского искусства, где средневековый художник мог дать волю своей творческой фантазии, и он давал ее в полной мере.

В рамках иконографического канона⁵ талантливые византийские живописцы создавали такие причудливые, изысканные, высокохудожественные пластические конструкции на архитектурные темы, которые, пожалуй, уже более никогда не появлялись в европейском искусстве. При этом их чисто эстетическая форма всегда несла большую духовную нагрузку, ибо была глубоко связана бесчисленными художественно-энергетическими потоками с самой сутью, как правило, высоко значимых в духовном отношении сюжетов. Последнее замечание касается, естественно, всего вообще художественного изобразительно-выразительного языка византийского искусства. В нем все элементы предельно эстетизированы и тем самым выражают глубинную художественно-символическую суть изображаемого события.

Одним из ярких примеров этого может служить, например, изобра-

жение «Успения Богоматери» на западной стене храма св. Климента (= Богоматери— Перивлепты) в Охриде (1294-1295 гг). Мастера этой уникальной росписи Михаил Астрапа и Евтихий создали емкое художественное пространство, построенное на четко прописанных пластических оппозициях. Верх композиции занимает мощная геометрическая конструкция открывшихся небесных врат, образованная свинцовым сегментом неба с распахнутой двустворчатой дверью и как бы образующими коридор от нее на землю симметрично-асимметричными архитектурными кулисами, построенными в обратной перспективе с помощью больших локально окрашенных плоскостей. Перед нами как бы два мощных неприступных стража, надежно охраняющих узкий вход на небо, своего рода Сцилла и Харибда художественно выраженной христианской космологии, готовые вот-вот с грохотом столкнуться и закрыть собою узкий проход. В этот образовавшийся ненадолго коридор с неба льется сияющий поток ангельских сил, образованный множеством ярких охристо-желтых нимбов вокруг голов ангелов, который с двух сторон обтекает и охватывает (как бы втягивает в себя) ложе с темной фигурой распростертой на белом фоне Богоматери и скорбящих апостолов. Четкую художественную оппозицию горизонтальной фигуре Богоматери на ложе, вывернутом на зрителя, составляет вертикальная фигура Христа в ауре невидимых (полупрозрачных) небесных сил и энергий, которая составляет духовный и композиционный центр и ангельского потока и всего изображения в целом.

С другой стороны, с почтением склоненные ангелы образуют живую лестницу, по которой душа Богоматери, находящаяся в руках Христа, должна быть вознесена на небо. Мы почти реально ощущаем, как их живой, насыщенный теплой духовной энергией поток сдерживает напор холодных каменно-металлических створок небесных врат, стремящихся немедленно сомкнуться и не пропустить на небо никого из непризванных.

Созданию эффекта вневременности и внепространственности изображаемого события в византийской живописи способствовал и особый характер изображения действий, совершаемых персонажами. Любое, даже мгновенное событие под кистью средневекового мастера часто замедляет свой темп, а то и совсем приостанавливается, превращаясь из изображения действия в его знак, некий условный *жест*. Византийское искусство выработало ряд таких инвариантных жестов-знаков, которыми и заменялись в изображении реальные действия персонажей. На некоторых из них мы остановимся ниже.

В системе глобального духовного символизма и тонко разработанной системы придворного церемониала, господствовавших в Византии на протяжении всей ее истории, жест представлял собой одну из существенных и предельно нагруженных семиотических единиц. Соответственно и в изобразительном искусстве византийцев он занял видное место. Собственно одним из главных признаков превращения эллинистической картины в сакральный образ (в икону в широком смысле этого слова) и явилась замена реалистически (или даже натуралистически) изображенного движения его знаком — жестом. Картина, в которой исчезают все изображения случайных движений фигур и членов тела.

но остаются лишь значимые символические жесты, сразу приобретает некий вневременной, условно-символический и одновременно — торжественно-иератический характер, превращается в икону, или точнее — в изобразительную основу иконы.

Очевидно, что жест в наибольшей мере и характерен для византийских икон. Однако и во многих росписях и мозаиках мы встречаемся собственно с жестом, а не с изображением конкретного движения. Классическими примерами этого плана являются, например, мозаики в католикоме монастыря Хосиос Лукас в Фокиде (Греция, первая четверть XI в.) или мозаики второй половины XI в. в храме Успения Богоматери в Дафни (под Афинами). Практически во всех многофигурных композициях мы встречаемся здесь с изображениями жестов, а не самих движений. Ни о натурализме, ни об импрессионизме, ни о реализме, которых с такой энергией, как следует из их текстов, жаждали византийские иконопочитатели и авторы экфрасисов, здесь, как и во многих других памятниках XI–XIII в., не может быть и речи, во всяком случае — на уровне изображения фигур и их действий. Перед нами четко и точно проработанный каталог жестов и символических изобразительных метафор. Сами особенно главные фигуры большинства композиций в Дафни статичны и пребывают как бы вне изображенных событий, погружены в свои внутренние миры. На их участие в происходящем указывают только их очень лаконичные жесты; объединяются же сцены в целостные композиции не изображением единого действия, как в станковой картине Нового времени, но всей системой художественных изобразительно-выразительных средств: четким общим композиционным решением, фоном, архитектурными или пейзажными кулисами, ритмикой складок одежд и цветовых пятен и т. п.

Возьмем, например, «Преображение». Здесь каждая из шести фигур пребывает полностью замкнутой в себе и как бы застывшей в пространстве в определенной (значимой для данной композиции) позе. Перед нами фактически застывшая пантомима, где каждый персонаж является собой пластический знак того переживания или действия, которое соответствует его роли. То же самое можно сказать о сценах «Воскресения», «Уверения Фомы», «Благовещения», «Распятия» и др.

С точки зрения чисто человеческой (которую, например, ярко выразил в своем экфрасисе тот же Николай Месарит) трудно найти в земной жизни Христа более трагический момент, чем Его распятие. И мы знаем массу западных средневековых и ренессансных изображений, где трагизм и драматизм этого события выражен с предельной экспрессивно-натуралистической силой, выражающей и невыносимость страданий висящего на кресте истекающего кровью Иисуса, и материнские муки почти в бессознательном состоянии судорожно сжимающей подножие креста Богородицы.

Совсем иное настроение царит в дафнийской мозаике. Тело Иисуса не безжизненно свисает с креста, что соответствовало бы реализму ситуации и что умели очень выразительно передать западные средневековые мастера, а как бы парит в красиво поставленной позе перед крестом, хотя распинающие его гвозди и красные ленточки крови, как и лекальная кривая кровяного фонтанчика из прободенного ребра, про-

работаны очень тщательно. Однако изобразительные приемы не направлены здесь на возбуждение непосредственной эмоциональной реакции зрителя (и не возбуждают ее). Так же как и позы и жесты спокойно стоящих по обе стороны от креста Богоматери и любимого ученика Иисуса. Только их правые руки застыли в красивых жестах, указывающих на Христа. И в этих жестах нет никакого намека на непосредственную эмоциональную реакцию самых близких Иисусу людей на Его мучительную смерть.

Здесь все значительно сложнее. Данный иконографический извод, только на знаковом уровне указывая на сам исторический момент распятия Христа, как бы уводит зрителя от его преходящей эмоциональной значимости, от «феномена», как сказал бы мудрый византийский экзегет, к «ноумену» — от исторического акта обычной в Римской империи казни, который действительно сопровождался чисто человеческими эмоциями и переживаниями Марии и Иоанна, к вечно длящемуся спасительному для людей мистическому таинству божественного Жертвоприношения. И распятое тело Иисуса здесь уже не просто плоть временно страдающего человека, но Знак и Символ, которым спасается все человечество. Именно этот Символ прозревают (в интерпретации художника) своим духовным зрением Мария и Иоанн, и поэтому их жесты — не выражение сострадания и скорби, а начальная фаза жеста молитвенного предстояния, которое в законченном виде мы наблюдаем в композициях Деисиса. Золотое сияние, обволакивающее все фигуры этой композиции, абстрактная красота их силуэтов, складок одежд, лиц только усиливают вневременной молитвенно-созерцательный характер сцены.

Подобные рассуждения можно было бы провести практически по любой композиции дафнийских мозаик или изображений в Хосиос Лукас, как собственно и относительно многих других памятников византийской живописи, особенно касающихся цикла из земной жизни Христа. Условная система жестов и поз изображенных персонажей перераспределяет восприятие зрителя от буквального изображения конкретного события евангельской истории на его вневременной сакрально-литургический смысл, который более полно переживается в процессе храмового богослужения, однако доступен и вне его зрителям, имеющим опыт углубленного созерцания произведений христианского искусства. Подобное понимание изобразительного образа в целом характерно для зрелой византийской, да и всей средневековой православной живописи. Здесь можно только указать еще в качестве очень выразительных примеров на мозаичное «Преображение» из Палатинской капеллы в Палермо (Сицилия) или на «Сошествие во ад» — роспись Мануила Панселина в центральном афонском храме Протатон (1290 г.).

Однако у Мануила Панселина, а затем и в росписях XIV в. (т. е. в палеологовский период) мы сталкиваемся с некоторыми принципиально новыми тенденциями в изобразительном языке, в том числе и в понимании визуального жеста. Все еще сохраняя функцию жеста, он начинает наполняться в общем-то не свойственной ему динамикой и эмоциональной перенапряженностью. Из жеста художественно-сакрального он постепенно превращается в жест эстетско-маньеристского толка.

В росписях Мануила Панселина эта тенденция только намечается, хотя и достаточно отчетливо, но с особой силой она проявилась в росписях параклиса церкви монастыря Хора (Кахрие-джами) в Константинополе (1315-1320 гг). Особенно ярко — в знаменитой фреске «Сошествие во ад» в апсиде. Жест здесь наполняется в общем-то несвойственной ему экспрессией и предельно дематериализуется, отражая сложные духовные процессы, протекавшие в культуре палеологовского времени, в частности, связанные с последней стадией исихазма (паламизмом).

К специфическим, эстетически *значимым* особенностям языка византийского искусства следует отнести деформации изображаемых фигур и предметов. Они, как правило, направлены на усиление выразительности изображения, реализуются как на макро-, так и на микроуровнях художественного языка и играют большую роль в создании художественного образа.

В византийском искусстве можно различить как минимум два вида деформаций: *корректирующие* и *экспрессивные*. Первые имели место только в системе храмовых мозаик и росписей; их целью была своеобразная корректировка оптических искажений основных размеров фигур, связанная с различными расстояниями и «углами зрения», под которыми зрителю приходилось рассматривать отдельные композиции росписи (в куполах, барабанах, апсидах, нишах, на уровне глаз или высоко над головой, на плоских и кривых поверхностях). Для этого верхние фигуры изображались в большем масштабе, чем нижние, использовалось несколько шкал пропорций для различных групп изображений в зависимости от их местоположения в храме (верх, низ, плоская стена или кривая поверхность). Например, фигуры, помещенные в центре апсиды, изображались более узкими, чем фигуры по бокам, просматриваемые под более острым углом зрения. Последние делались нередко значительно шире центральных, или же у них были более широкие жесты, расстояния между ними также были большими, нежели между центральными фигурами. Этот прием использовался для того, чтобы все фигуры композиции воспринимались зрителем, находящимся в храме, в соответствии с общей пропорционально-композиционной системой.

Помимо деформаций этого типа на отдельных этапах истории византийского искусства большую роль играли те или иные специальные, художественно значимые деформации фигур, выступавшие как активные единицы художественной лексики. К ним следует отнести прежде всего такие стилистические черты, как удлинённые фигуры, широко раскрытые глаза, «перекручивания» человеческих фигур на 90-180 градусов, и некоторые другие.

Так, в качестве своего рода художественного клише широко раскрытые глаза с черными кругами зрачков присущи практически всем фигурам мозаик монастыря Хосиос Лукас в Фокиде. Стереотип этот восходит еще к раннехристианской и ранневизантийской живописи. Понятно, что он был наделен там художественным значением как символ духовного видения, присущего человеку от природы, согласно христианской доктрине. В прекрасном мозаичном изображении «Преображения» (VI в.) в монастыре св. Катерины на Синае широко открытые глаза Христа и окружающих его в этой композиции персонажей дополнены

обрамляющим всю сцену ожерельем из 31 круглого медальона с погрудными изображениями святых, у которых акцент сделан также на широко раскрытых глазах. Предстоящий мозаике зритель оказывается в фокусе зрения десятков устремленных на него глаз святых и самого Христа. Далеко не всякому верующему под силу и сегодня выдержать эту художественно организованную *очную* ставку с *многоочитым* миром иным. Видимо, чтобы как-то смягчить этот молчаливый, но пристрастный допрос десятков глаз праведников, мастер мозаики значительно увеличивает благословляющую десницу Христа.

Достаточно часто в византийском искусстве мы встречаемся и с непропорционально удлинёнными фигурами. В частности, нередко удлиняются фигуры ангелов в композиции «Вознесение Христа». Особенно наглядны эти деформации в мозаике IX в. в св. Софии в Салониках и в росписи св. Софии в Охриде (сер. XI в.). Они обусловлены здесь чисто композиционными особенностями. Для создания эффекта полета ангелов и сохранения целостности композиции мастера как бы обрамляют фигурами ангелов сферу с возносящимся Христом. Необходимость создания венка или полувенка из ангелов (четырёх или двух) вокруг сферы и заставляет художников несколько удлинять и неестественно изгибать их фигуры.

С изысканно удлинёнными фигурами мы встречаемся и в росписях церкви св. Пантелеймона в Нерези (Македония, 1164 г.), и в храме св. Георгия в Курбиново (Македония, 1191 г.). В последнем особенно изящны фигуры ангелов в апсиде и архангела Гавриила из «Благовещения».

Деформации подобного типа были ориентированы (далеко не всегда осознаваемо, а скорее всего на уровне художественной интуиции), как правило, на создание определённой художественной выразительности духовно насыщенного визуального образа. Однако это касается, естественно, прежде всего, высокохудожественных произведений. У мастеров низкой квалификации, работы которых также достаточно часто встречаются в византийском мире, особенно в его периферийных частях, нередко возникают нехудожественные деформации, проистекающие от отсутствия художественного вкуса и просто достаточного уровня профессионализма. Многие из этих работ часто тоже не лишены своеобразного художественного очарования, но оно уже основывается на иных принципах, характерных только для эстетики наивного искусства. Особенно много образцов таких работ сохранилось от раннехристианского периода, в ранних римских мозаиках и в катакомбной живописи. Это и понятно. В III-V вв. большинство высокопрофессиональных мастеров еще работали в сфере языческого искусства, продолжавшего украшать дворцы римской знати. Ни они сами, ни их богатые заказчики еще не стали ревностными христианами, а Церковь еще не обладала достаточными средствами, чтобы оплачивать квалифицированных художников. Тем более что в ней вообще долгое время не было, как мы видели, единства относительно необходимости христианских изображений.

К художественно значимым деформациям относятся и изображения фигур и предметов без каких-либо их важных с точки зрения обыденного сознания членов или элементов (например, человеческих фигур без ног или нижних частей тела, зданий с отсутствующими передними

или иными стенами и т. п.). Особенно часты в византийской живописи изображения ангелов без ног или нижних частей тела. При этом такие фигурки нередко соседствуют в одном изображении с ангелами, имеющими тщательно прописанные нижние части тела. Для примера можно указать на фреску «Распятие» в храме Богородицы монастыря Студеница (1209) (здесь есть и другие фигуры с урезанным низом); мозаики соборов в Монреале и в Чефалу; сцену «Оплакивание Христа» в св. Клименте в Охриде; мозаичное «Успение» и «Сон Иосифа» в Кахрие— джами и др. Все эти «урезания» (или «погружение в фон», как называют некоторые исследователи) диктовались исключительно художественными, хотя и в каждой конкретной композиции своими, требованиями целостности и выразительности изображения, достижения максимальной органичности живописного образа.

Значительно большим деформациям, чем человеческие фигуры, подвергались в византийской живописи неодушевленные предметы — горки, деревья, архитектура, предметы интерьера, о чем мы уже отчасти говорили. Этот художественный прием являлся естественным следствием системы христианского миропонимания и был закреплен в иконописном каноне. Византийский художник не работал с натуры, в процессе творчества его мало интересовал документальный внешний вид предметов видимого мира как таковой, вернее, он не имел внутренней установки на его натуралистическое фиксирование. Любой предмет изображался им не ради него самого, не ради красоты или уникальности его формы, но чаще всего как носитель определенного значения, как художественный символ. Соответственно важно было дать не документальное изображение конкретного предмета, но его условный и хорошо читаемый визуальный знак. Поэтому набор таких предметов, к тому же изображенных достаточно стереотипно, был в византийской живописи очень ограниченным.

Окружающую среду здесь, как правило, представляли условно изображенные горки, несколько деревьев или кустиков, река (в «Крещении»), архитектурные кулисы, веллум, их соединяющий. Из предметов обихода византийские мастера чаще всего изображали трон, стол, ложе, подножие, книгу, свиток, чашу. Остальные предметы встречаются редко, и их появление всегда обосновано знаковой функцией. В целом все условно изображенные предметы материального мира служили в византийском искусстве для создания особого художественного пространственно-временного континуума. Высокая степень их деформации, особенно горок и архитектуры, повышающая внутренний динамизм изображения, была основана на идеях христианской космологии и антропологии и являлась одновременно, в чем мы неоднократно убеждались, естественным выражением высоко развитого эстетического сознания византийцев.

В византийской живописи в противоположность западноевропейскому искусству фигура человека (такого изменчивого и непостоянного в жизни) часто выступала носителем и выразителем вечных идей. Для передачи преходящих настроений, переживаний, эмоциональных состояний, соответствующих изображаемому событию или отношению к нему художника, в этом искусстве нередко использовали неодушевленные предметы (в представлении современного зрителя значительно более статичные и неизменные по своей природе, чем человек). Статике,

в себя углубленности и в себе замкнутости человеческих фигур, погруженных в духовное созерцание, византийский мастер противопоставлял экспрессивные сдвиги, смещения, затейливые изгибы и искривления, наклоны, перекрученность, всплески и взлеты каменных палат и горок. Здесь в художественной форме воплощались представления христиан о высоком духовном назначении человека (образа Бога!) и о неустойчивости и призрачности всего материального.

Многие деформированные элементы в византийской живописи переходят из одного изображения в другое, превратившись в некий изобразительный знак, инвариант. Для византийского искусства вообще характерен принцип *инвариантности* художественного мышления на макроуровне, т. е. стремление набирать произведение (живописное, словесное, музыкальное) из стереотипных элементов.

Высокая степень философско-религиозного символизма и строгая каноничность византийского искусства, с одной стороны, и чисто художническое стремление средневековых мастеров сделать свои изображения предельно понятными и доступными восприятию всех членов христианской общины, — с другой, привели к тому, что почти все изображения в этом искусстве «набирались» из небольшого ряда ясных цветовых и пластических символов и метафор или стереотипных изобразительно-выразительных единиц, обладающих достаточно устойчивыми для всего православного региона художественными значениями. Каждый из этих пластических символов обладал целым спектром значений; среди которых были как узкие, понятные только средневековым зрителям, так и широкие — общечеловеческие.

Из наиболее распространенных в византийском искусстве пластических символов, ставших здесь иконографическими инвариантами, можно указать на следующие.

Фронтально стоящая или сидящая фигура: в широком смысле — символ духовного общения персонажа со зрителем; одно из частных значений для средневекового зрителя — *явление* персонажа зрителю.

Женская фигура с распростертыми руками (типа «Марии Оранты») — символ материнской защиты, покровительства; для средневекового зрителя также — знак молитвенного состояния.

Распятая на кресте фигура — символ человеческих страданий; в более узком смысле — знак и изображение распятого Богочеловека, искупившего своей смертью грехи мира, символ грядущего спасения человечества и т. п.

Фигура в нимбе — художественный символ возвышенности и одухотворенности; для византийцев — знак святости.

Крылатая фигура ангела — символ духовной чистоты и красоты, творческого полета духа; в средневековом значении — изображение божественного посланника, духовного существа.

Фигуры людей в определенных позах с *семантически ясными жестами*, обозначающие и выражающие определенные состояния внутреннего мира человека, задающие эмоциональный настрой изображению:

— слегка склоненная фигура с молитвенно сложенными руками, направленными обычно в сторону центральной фигуры композиции — символ почитания, благоговения, молитвенного предстояния;

— фигура со склоненной головой и рукой, подпирающей щеку — ясно читаемый символ скорби, печали;

— фронтально изображенное лицо с устремленным на (или за) зрителя взглядом — символ духовной самоуглубленности, созерцательности.

Эти и некоторые другие пластические символы, обладавшие как общечеловеческими, так и узкохристианскими значениями, легко «прочитывались» византийцами, приобретая в каждом конкретном изображении еще и свою индивидуальную художественную семантику.

Особое внимание византийской эстетики со времен Дионисия Ареопагита к *свету* и *цвету*, как важнейшим средствам художественно-символического выражения, с особой полнотой воплотилось в византийской живописи.

Она вся пронизана светом, сияет и сверкает, поражая своей светочностью даже привыкших ничему не удивляться повидавших немыслимые метаморфозы в искусстве искусствоведов XX в. В византийской живописи нет какого-либо определенного светового источника, но существует несколько систем носителей света.

Первой среди них, естественно, является система золотых фонов, нимбов и ассиста. Равномерное золотое сияние, окутывающее изображенные фигуры и пронизывающее все изображение, переносило в восприятии средневекового зрителя все изображенное событие в некое иное, далекое от земного мира измерение, в сферу духовных сущностей, реально являя собой эту сферу. Удивительной, какой-то почти трансцендентной силы выражения достигает в этом плане мастер апсидной мозаики базилики в Торчелло (XII-XIII вв). Здесь золотой фон занимает большую часть пространства огромной конхи, и из него как бы материализуется парящая на золотой же доске подножия торжественно возвышенная фигура Богородицы в рост с Младенцем на руках. Богородица помещена на вогнутой поверхности конхи таким образом, что реальный свет, отражаясь от золотых кубиков смальты, фокусируется вокруг ее фигуры, создавая эффект принадлежности Богородицы к иному, горнему миру. Этот эффект усиливается и масштабами фигуры, превышающей более чем в два раза размер изображенных ниже нее апостолов.

Эффект фокусирования света в центре вогнутых поверхностей конх, ниш и парусов активно использовался византийскими мозаичистами. Он виртуозно применен уже в «Преображении» VI в. монастыря св. Кассиана на Синае. Здесь золотое сияние, окутывающее мандорлу с Христом, создает экспрессивную художественную оппозицию со свечением белых одежд Иисуса. Активно работает этот прием и в мозаичных изображениях на парусах в церкви Успения Богородицы в Дафнии. В «Крещении» золотое сияние обволакивает голову Иисуса, в «Рождестве» облако золотого света парит точно над горкой с пещерой и яслями Младенца, и отблески его сбегая по уступам горки к самой пещере. Ангелы, склонившиеся к яслям, оказываются одновременно и предстоящими золотому облаку трансцендентного сияния. В «Благовещении» фигуры архангела и Марии размещены по краям паруса, а большое пространство между ними занимает его вогнутый центр с реальным золотым сиянием, как бы являя собой возмещаемое таинство божественного зачатия.

В конхах апсид знаменитых сицилийских храмов золотое сияние

реально-ирреального света окутывает головы изображенных в них Пантократоров. Особенно силен этот эффект в мозаике собора в Чефалу. Плотный достаточно равномерный золотой фон многих византийских мозаик (в частности, на стенах базилики в Монреале или Палатинской капеллы в Палермо) служит созданию впечатления вневременности и внепространственности (в обыденном понимании времени и пространства) происходящих событий Священной истории, как бы указывает на необходимость не только буквального прочтения их. Таким образом (хотя и не им одним) утверждается своеобразная многозначность не только словесных образов и событий Св. Писания, но и их вроде бы буквальных визуальных иллюстраций.

Вообще общий символично-экзегетический дух византийской культуры, который мы хорошо ощущаем при чтении бесчисленных трактатов отцов Церкви, не мог — и это вполне естественно и закономерно — не распространиться на все главные сферы культуры и уж тем более — на церковное искусство, призванное отражать и выражать не только и не столько «букву», сколько сам дух христианства. Именно с этим связаны в конечном счете вся художественная стилистика византийского изобразительного искусства, его повышенная условность и художественный символизм. Живя с детства в атмосфере глобальной духовной полисемии и богословской экзегезы, византийский художник просто не мог сам не стать экзегетом — естественно, что в своей области, на свой лад и в сфере своих средств и способов выражения. Поэтому, рассматривая сегодня самую, казалось бы, тривиальную и даже наивно представленную иллюстрацию эпизода библейской истории на стенах византийских храмов или в иллюминированном кодексе, не говоря уже о более значимых в духовном плане изображениях, мы должны понимать, что верующему византийцу эта «книга для неграмотных» говорила значительно больше, чем запечатлено в иконографической схеме данного сюжета. И это касается не только, естественно, золотых фонов, о которых в данный момент идет речь.

С интереснейшим и утонченным художественным эффектом использования реального сияния золотого фона встречаемся мы в храме монастыря Хора (Кахрие-джами) в Константинополе. В куполах внутреннего нарфика здесь изображены Христос-Пантократор и Богоматерь с Младенцем в медальонах на золотых фонах. От центральных медальонов вниз сбегают вогнутые сектора с изображениями праотцов и пророков. При этом за счет вогнутых поверхностей секторов реальный свет фокусируется по их осям таким образом, что создается удивительная иллюзия разбегания лучей золотого света от центральных медальонов к голове каждого из изображенных в секторах персонажей, что однозначно воспринималось византийцами (особенно палеологовского времени) как сошествие божественной энергии (или благодати) на пророков и праотцов.

Золотое сияние, окутывая изображаемое событие облаком ирреального, хотя и хорошо видимого света, удаляло его от зрителя, возвышало над эмпирией суетной жизни. В художественной структуре мозаичного изображения и иконы золото фонов и нимбов выступало важным гармонизирующим фактором, подчиняющим себе весь цветовой строй изображения и выводящим его на уровень некоего возвышенного феномена.

Вторая светоносная система возникла в византийской живописи

(особенно в росписях и иконах) на основе особых приемов высветления ликов и наложения пробелов. Темные пятна и движки светов часто располагаются на лицевом рельефе таким образом, что создают иллюзию излучения света самим ликом. Особого развития и распространения эта система проработки ликов в Византии получила в палеологовский период, явно отражая актуальные для того времени богословские споры о природе фаворского света, о внутреннем свете, созерцаемом исихастами, и прочих аспектах духовного света (подробнее о них см. в главе 5). Мы остановимся на этом интересном приеме в несколько ином плане ниже.

Третью световую систему в византийской живописи (прежде всего в мозаиках и иконах, но также и в некоторых росписях) составляют краски. Почти все они здесь светоносны. Яркие локальные цвета, включаясь в сложные художественные взаимосвязи, как со светом золотых фонов и нимбов, так и с внутренним светом ликов, создают богатую свето-цветовую симфонию, возбуждающую глубокий эстетический отклик у зрителей. Не останавливаясь на этом вопросе подробно, ибо он достаточно очевиден для всех, знакомых с византийским искусством, приведу только один пример. Мозаичное «Успение Богоматери» на западной стене Кахрие-джами. Здесь золотой свет фона уступает место какому-то удивительному голубому сиянию, как бы изнутри просвечивающему все изображение. Источником его является мандорла небесных сил и духовных энергий, окружающая золотую фигуру Христа с душой Богоматери. Многократно раздробляясь и преломляясь в различных материальных средах от густой синевы облачения Богоматери на одре и плотного зеленовато-голубого моря поезда до почти белых свето-воздушных бликов на одеждах апостолов, их волосах и бородах, голубое энергетическое поле как бы держит во взвешенном состоянии парения достаточно массивное по цвету ложе Богоматери. Символика этого цветного света очевидна.

Цвет и сам по себе играл в византийской эстетике особо значимую роль. Наряду со словом он выступал важным выразителем духовных сущностей, обладая глубокой художественно-религиозной символикой⁶. Укажу лишь кратко на основные значения (ибо и здесь наблюдается характерная вообще для византийского символизма полисемия) цветов палитры византийского мастера.

Пурпурный цвет — важнейший в византийской культуре; цвет божественного и императорского достоинства. Только василевс подписывался пурпурными чернилами, восседал на пурпурном троне, носил пурпурные сапоги; только алтарное Евангелие было пурпурного цвета; только Богоматерь в знак особого почтения нередко изображали в пурпурных одеждах.

Красный — цвет пламенности, огня, как карающего, так и очищающего, это цвет «животворного тепла», а следовательно, — символ жизни. Но он же — и цвет крови, прежде всего крови Христа, а значит, по богословской аргументации, знак истинности Его Воплощения и грядущего спасения рода человеческого.

Белый — равноправный (в отличие от новоевропейской живописи) цвет. Он часто противопоставляется красному, как символ божественного света. Одежды Христа на Фаворе «сделались белыми, как свет» (Мф 17, 2) — такими они и изображались иконописцами.

С античности белый цвет имел значение «чистоты» и святости, отрешенности от мирского (цветного), устремленности к духовной простоте и возвышенности. Эту символику он сохранил и в византийском эстетическом сознании. На иконах и росписях многие святые и праведники изображены в белом; как правило, белыми пеленами овито тело новорожденного Христа в композиции «Рождества Христова», душа Марии — в «Успении» и др. Как символ чистоты и отрешенности от всего земного воспринимался белый цвет льняных тканей, овивающих тело Христа в «Положении во гроб», и как знак божественного родства — белый цвет коня (осла) у яслей с младенцем в «Рождестве Христовом».

Черный цвет в противоположность белому воспринимался как знак конца, смерти. В иконописи только глубины пещеры — символа могилы, ада — закрашивались черной краской. В монашеской эстетике аскетизма он понимался как цвет покаяния — отсюда черные облачения монахов.

Оппозиция «белое — черное» с достаточно устойчивым для многих культур значением «жизнь-смерть» вошла в иконопись в виде четкой иконографической формулы: белая спеленутая фигура на фоне черной пещеры (младенец Христос в «Рождестве», воскрешенный Лазарь в «Воскрешении Лазаря»). В мозаиках католикона монастыря Хосиос Лукас в Фокиде в сценах «Даниил во рву со львами» и «Три отрока в печи огненной» черный цвет рва и печи участвует в более сложном оппозиционном отношении: смерть (черное) — земная жизнь (цветные одежды отроков и Даниила) — вечная жизнь (золотой фон, окружающий черноту печи и рва). Упомянув об этих изображениях, нельзя не отметить одного важного момента предельной условности византийского изобразительного языка. Печь и ров изображены здесь в виде почти правильных (циркульных) полукругов, которые на некотором расстоянии от них, уже в пространстве золотого фона, обрамлены еще красными линиями полуокружностей, полностью замыкающих в себе изображения своеобразными нимбами, усиливающими символическую значимость изображенных событий. Однако завершим разговор о цветовой символике византийской живописи.

Зеленый цвет символизировал юность, цветение. Это — типично земной цвет; он противостоит в изображениях небесным и «царственным» цветам — пурпурному, золотому, голубому.

Синий и *голубой* воспринимались в византийском мире как символы трансцендентного мира⁷. Рассмотренное выше голубое сияние в «Успении» из Кахрие-джами прекрасно иллюстрирует это. Традиционны в этом плане для византийской живописи и синие одежды Христа и Богоматери в византийском искусстве.

Предметом особого внимания исследователей может стать изучение изображения лиц и ликов. Здесь талант византийских мастеров и их художественно-герменевтические устремления проявились, пожалуй, с наибольшей силой. Не вдаваясь в анализ исторического развития тех или иных тенденций изображения ликов и классификацию их по конкретным местным школам, что может привести к интереснейшим искусствоведческим находкам, но является предметом специального исследования, выходящего за рамки данной книги, я отмечу только некоторые основные типы их художественной презентации.

Прежде всего для византийского искусства практически на протяжении

всей его истории было характерно стремление тех или иных живописных школ к иллюзионистски-импрессионистскому (портретному) изображению лиц, т. е. к продолжению и развитию традиций эллинистической живописи. Как мы помним, именно эту стилистику в христианском изобразительном искусстве приветствовали и всячески стимулировали теоретически многие византийские борцы за иконопочитание. Наиболее сильно тенденция к иллюзионизму проявилась в ранних энкаустических иконах, ориентировавшихся на эллинистические (египетские) погребальные портреты (фаюмские портреты), в ранневизантийских мозаиках и росписях. К X-XII в. она уступает место более плоскостным, обобщенным, условно изображенным ликам, которые в православном искусстве и принято почитать за собственно «иконные лики», но уже в XIII-XIV вв. начинает опять набирать силу (см., например, мозаичный образ Христа-Пантократора из Деисиса в южной галерее св. Софии в Константинополе; многие лики в росписях Сопочан, Милешева и других памятниках того времени) и достигает нового апогея стилизованного иллюзионизма в образах Христа и Богоматери, святых-воинов Мануила Панселина (Протатон, Афон, 1290), в росписях церкви св. Георгия в Старо Нагоричино (Македония), во многих византийских иконах XIV-XV вв.

Для этого направления изображения ликов святых персонажей характерна нередко и тенденция к передаче изобразительными средствами определенных психологических и эмоциональных состояний. Скорбное выражение лица Иоанна Крестителя из уже упоминавшегося Деисиса св. Софии в Константинополе или экспрессивная выразительность лица Адама в знаменитой фреске «Воскресение» в Кахрие-джами (и подобных примеров можно привести немало) убеждают нас, что эта задача была вполне по плечу византийским мастерам.

Однако плотная атмосфера глубинного и всеобъемлющего символизма, в которой жили византийцы, не позволяла их мастерам останавливаться на поверхностно-экспрессионистском изображении конкретных эмоциональных состояний того или иного персонажа в определенном событии. Каждое точно найденное в течение долгой художественной практики пластическое выражение конкретного эмоционального состояния превращается в византийском искусстве в достаточно устойчивый пластический символ, выражающий самую внутреннюю суть, визуальную идею, эйдос данного состояния. Этому способствовал общий канонический дух византийского искусства. Все сюжеты (а их было не очень много) были канонизированы на уровне иконографии и соответственно — все основные фигуры, их позы, жесты и схемы выражения лиц. Например, скорбь на лицах Иоанна Крестителя и Симеона-Христоприимца в «Сретении», предчувствующих страдания и мученическую смерть Христа, или на лицах апостолов у ложа с усопшей Богоматерью.

Таким образом, в процессе длительной художественной практики в Византии выработались удивительно интересные, выразительные и часто достаточно абстрактные приемы и схемы моделировки ликов. На микроуровне, т. е. в изображении завитков волос на голове и в бородах, в изображении формы глаз, носов, губ и особенно — в проработке рельефов ликов, византийские мастера не были ограничены практически никакими иконографическими клише. Поэтому писание внутренней

структуры ликов в византийском искусстве осуществлялось художником при полной свободе его творческой энергии, не ограниченной никакими внешними условиями, кроме общего духа христианского благочестия и глобального символизма духовно-эстетического сознания. Однако эти «ограничения» и нельзя собственно считать ограничениями. Скорее они являлись важнейшим творческим стимулом для средневекового художника. Они позволяли свободно реализоваться в пластике ликов тому, что уже в XX в. крупнейший духовный художник Василий Кандинский назвал чувством «внутренней необходимости». В результате во множестве ликов зрелого византийского искусства (например, в росписях в Нерези, в Курбиново, в св. Клименте в Охриде, в монастыре св. Иоанна Богослова на Патмосе, в мозаиках соборов в Монреале и в Чефалу) мы встречаемся с выразительнейшими свето-цвето-теневыми полуабстрактными схемами-лепками ликов, которые только достаточно условно соответствуют реальному костно-мышечному рельефу лица и соответственно — игре света и тени на нем.

Чаще всего эти лики являют собой некие достаточно абстрактные предельно экспрессивные и внутренне напряженные образо-символы каких-то хорошо ощущаемых, но трудно описуемых духовно-энергетических полей и процессов, как бы прорывающихся сквозь лица изображенных персонажей. Своеобразные иероглифы каких-то глубинных смыслов, или «рентгенограммы» (что, может быть, понятнее современному читателю) интенсивных процессов духовной энергии, прорывающейся в визуальный мир в ликах святых с помощью живописца. В многофигурных композициях (особенно росписей храмов) эти индивидуальные энергетические поля ликов объединяются в причудливое мощное энергетическое пространство, которое и придает главную духовную силу изображению.

Однако не только художественно-символические (ибо речь здесь идет естественно только о *художественной символике*, выраженной пластическим языком живописи — цветовой лепкой ликов и системой белильных высветлений и оживок, создающей иллюзию как бы прорывов внутреннего света святых наружу) изображения ликов создают это отнюдь не второстепенное на уровне художественного выражения духовное поле византийской живописи. Большую роль в его организации и функционировании играют и полуабстрактные изображения архитектурных и горных фонов, о которых уже было достаточно сказано, а также проработка одежд изображенных персонажей.

Практически то же самое, что было сказано относительно проработки ликов в византийской живописи, можно сказать и применительно к складкам одежд персонажей мозаик, росписей, а иногда и икон XII-XIV вв. При их изображении (см., в частности, мозаики в Монреале, Торчелло, Чефалу и др.) византийские мастера дают еще большую свободу своему творческому воображению, чем при работе с ликами. В результате возникают удивительнейшие полифонические симфонии (как правило, графические, ибо главную роль здесь играют причудливые линейные проработки одежд) только за счет складок одежд, свободно звучащие по всему пространству византийского храма и как бы сливающиеся с реальными хорами певческих ликов в процессе богослужения.

Наконец, в апсидах многие византийские мастера дополняют это пластическое художественно-музыкально-энергетическое пространство строгими красивейшими хоральными мотивами крестчатых орнаментов облачений иератических фигур святителей. Темные кресты на их белых омофорах и крестчатые или клеточные (типа шахматной доски) орнаменты на белых саккосах, написанные, как правило, с большой художественной виртуозностью и тонким артистизмом (см., например, росписи в апсидах церквей в Сопочанах, в Кахрие-джами и др.), создают возвышенные, удаленные от всего земного благородные ритмы и мелодические фигуры. При этом особую роль в этой геометрической партитуре играют темные проемы фона, на котором, как правило, на некотором удалении друг от друга изображаются фигуры святителей.

Неповторимые геометрические ритмы каждой их фигур как бы перекликаются друг с другом через паузы пространственной пустоты небытия темного фона и реального пространства земного храма. Иное, но близкое к этому звучание приобретают подобные фигуры святителей на иконах, где они изображаются на золотом фоне — в «невечернем свете» божественного сияния.

Таким образом, если мы представим себе в целом многоуровневую и многообразную картину византийской живописи, сконцентрированную в византийском храме, то увидим и услышим интереснейшее, в каждой церкви свое живописно-музыкальное пространство, которое в храмах с мозаичным украшением имеет несколько иную тональность и звучание, чем в храмах с фресковой живописью, но общий характер его от этого существенно не меняется. Перед нами предстает многоуровневый мир духовно-художественной реальности, воплощенный исключительно художественными средствами. Он, как и все в византийской культуре, и особенно — как Св. Писание в понимании византийских экзегетов, имеет ряд семантических (в поле художественно-эстетической значимости) уровней. С одной стороны, на уровне иконографии мы видим в конкретных изобразительных образах сложный универсум, объединяющий духовный мир во главе с Христом-Пантократором и окружающими его небесными силами и мир земной — Священной истории, который органически продолжается уже в самом реальном храмовом пространстве сонмом верующих, участвующих в богослужении. Ясно, что в плане символично-экзегетического понимания текстов Св. Писания этот иконографический уровень изображения наделен и всей богословской символикой, относящейся к библейскому тексту.

С другой стороны, с помощью чисто художественных средств живописи, о которых большей частью шла речь выше, — путем создания системы пластических символов-инвариантов, деформаций фигур и предметов, особых приемов изображения архитектурных и природных (особенно гор) фонов, тонко продуманного композиционного решения и организации свето-цветовой среды изображения, наконец, с помощью организации практически абстрактной цветосветографической орнаментальной системы рельефов ликов, складок и орнамента одежд и облачений, — византийские мастера создавали мощные абстрактные полифонические цвето-ритмические симфонии в объеме всего храма, обладавшие своим глубинным художественно-символическим динамически развивающимся (и

в процессе богослужения, и в ходе последовательного осмотра росписей зрителем) смыслом. Этот «смысл» (который далеко не всегда совпадал с буквальным смыслом тех или иных конкретных изображений на уровне их сюжетики), или точнее — мощное визуально звучащее духовное пространство, апеллировал, естественно, не к разуму или рассудку верующего, не к его интеллектуально-аналитическим способностям, но почти независимо от него вливался могучим потоком в его душу (особенно сильно в процессе богослужения, объединяясь со всем его сакрально-художественным ходом), вознося ее от суетных забот мира сего к вечным и непреходящим реальностям горнего мира. В этом и заключался главный смысл византийского искусства, которое достигло в этом плане практически предельных для живописи высот в истории культуры и искусства в целом, и сохраняет его до сих пор, естественно, для людей, у которых еще не атрофировались окончательно чувства духовного *или* художественного восприятия. Я сознательно ставлю здесь *или*, а не *и*, ибо сегодня совсем мало осталось тех, к кому применимо это *и*; несколько больше тех, у кого — *или*. Однако и этого вполне достаточно, чтобы воспринять и почувствовать непреходящую духовно-эстетическую значимость и силу византийского искусства и, естественно, искусства стран византийского ареала — Древней Руси, в первую очередь.

Завершая разговор о художественном языке византийского искусства, необходимо остановиться еще на существенном факторе его восприятия. Сегодня совершенно очевидно, что процесс художественно-эстетического восприятия историчен (не говоря уже о том, что он еще и сугубо индивидуален, но этого вопроса мы не будем здесь касаться), что средневековый верующий византийской Церкви и сегодняшний любитель (и тем более исследователь) византийского искусства смотрят на него несколько по-разному. До сих пор в разговоре о специфике и символике художественного языка византийского искусства мы говорили, имея в виду в основном, естественно, средневекового субъекта восприятия этого искусства. Однако есть смысл хотя бы указать на некоторые особенности его восприятия современным зрителем, знающим христианскую проблематику и имеющим хотя бы элементарную художественную подготовку. *Что* дает ему и *как* говорит с ним восточнохристианское искусство? Имеет ли оно для него *духовно-эстетическое значение* или представляет только чисто археологический интерес?⁸

Прежде всего, для современного, особенно не православного зрителя, видящего в средневековом храме, его иконах и росписях только памятники искусства своего времени, средневековая живопись является объектом самодовлеющего *неутилитарного созерцания*, т. е. — эстетическим объектом.

Для средневекового верующего это созерцание, в чем мы постоянно убеждались и убедимся еще не раз на страницах данного исследования, носило в первую очередь характер культово-религиозного утилитаризма. Византиец, рассматривая росписи на стенах храма, *вспоминал* страницы Священной истории, участником и продолжателем которой он считал и самого себя. Реальное пространство храма, в котором находился верующий, представлялось ему сакрализированным (подробнее об этом будет речь в главе 6) и, если не единым, то во всяком случае,

тесно связанным с пространствами, изображенными в росписях. В этом пространстве события прошлого и будущего, изображенные на стенах, утрачивали свою принадлежность к определенному историческому времени и обретали свою непреходящую реальность. Здесь господствовало не время, но вечность, в которой беспрестанно длилась Божественная Литургия. Ее участниками на равных правах выступали как реально присутствовавшие в храме люди, так и изображенные на фресках, иконах и мозаиках персонажи. Пространство храма, включая и изображения, представлялось средневековому верующему пронизанным божественной энергией, способствовавшей созерцанию высших духовных реальностей, единению с ними.

Современный посетитель византийских храмов, как правило, лишен подобных мистических переживаний. Его созерцание ограничивается в лучшем случае рассматриванием того, *как* изображены те или иные библейские персонажи и события, и возникшим на этой основе комплексом эмоционально-эстетических переживаний⁹.

Средневековый верующий видел в храмовых росписях окно в мир духовных реальностей, визуально воспринимаемого посредника между ним и этим миром. Для современного посетителя средневекового храма его живопись сама выступает духовной реальностью, особым миром художественных образов. Византиец верил в бытие мира высших духовных сущностей и только немощью своего духовного зрения объяснял необходимость культовых живописных изображений, этого, по выражению о. Павла Флоренского, зримого «костыля духовности». Для современного неверующего зрителя вся духовная реальность заключена в самом изображении, точнее является результатом восприятия им этого изображения.

Рассмотрим, к примеру, изображения ангелов в апсиде храма св. Георгия в Курбиново. Склоненные в молитвенной позе перед сидящей на троне Богородицею с Младенцем фигуры ангелов изображены на боковых сводах конхи апсиды и видны в сильном ракурсном сокращении зрителю, стоящему перед алтарем. Главное внимание его привлечено к написанной в центре апсиды во фронтальной плоскости Богородице и к предстоящим ей в нижнем поясе апсиды святителям. Для средневекового зрителя ангелы, завершающие апсидную композицию, усиливающие своими склоненными фигурами общее движение всех композиционных ходов изображения к центру — к Богородице с Младенцем, служили лишь знаками молитвенного настроения, почтительного благоговения. Фактом своего предстояния они напоминали верующему о тайне божественного домостроительства, пред которой с благоговением склоняются даже небесные чины, подавая пример всем находящемуся в храме.

Современный зритель не ограничится этой общекомпозиционной значимостью фигур ангелов. Он непременно войдет в апсиду, чтобы рассмотреть их с более удобной позиции. И тогда его взору откроются образы крылатых юношей удивительной красоты и возвышенности. Тонкие одухотворенные черты лиц, стройные, несколько удлинённые хрупкие фигуры с изящными крыльями, причудливая игра складок хитонов и гиматиев, изысканная цветовая гамма — все эти чисто художественные элементы органично складываются для современного зрителя в образы большой духовной глубины и тонкой красоты. Созерцая их, он переживает неопишу-

емое эстетическое наслаждение, возникающее только при общении с подлинными художественными шедеврами. Наш современник, так же как и средневековый верующий, чувствует композиционную роль этих ангелов во всей росписи апсиды, он хорошо понимает и их молитвенные жесты, и позы предстояния, но для него они лишь дополнительные мотивы к самостоятельному эстетическому звучанию этих образов.

Здесь мы можем отметить интересный, вроде бы парадоксальный, но вполне закономерный для восточнохристианского искусства в целом феномен. Мастер курбиновской росписи хорошо понимал, что верующие прихожане (небольшой македонской деревушки) вряд ли когда-либо увидят этих ангелов в их истинном (т.е. из самой апсиды) виде, и тем не менее он вдохновенно трудился над ними и создал образы большой художественной силы и очарования. Он работал как истинный художник, отдающий всего себя своему творчеству и меньше всего думающий о зрителях или об эстетическом значении своей работы. Не видели этого значения и прихожане македонского храма. Только в искусственном зрителе нашего времени византийский мастер XII в. обрел истинного ценителя своего художественного таланта. Передача художественной информации в полной мере осуществилась лишь через восемь столетий реального исторического времени.

Естественно, я несколько идеализировал здесь образ средневекового живописца, представив его чуть ли не эстетствующим художником-демиургом новейшего толка. В действительности средневековый мастер, если и не рассчитывал на обычных прихожан, то, конечно же, хорошо помнил, что должен угодить своим заказчикам (светским или духовным), которые могут не полениться заглянуть и в алтарь, принимая работу. Главное же — он, как верующий человек, помнил о высокой сакральной значимости алтарного пространства, о том, что именно здесь постоянно будет совершаться великое христианское таинство и что изображаемые им персонажи будут реально участвовать в этом таинстве; наконец, он осознавал свое дело как богоугодное, за которым неустанно следит сам божественный Демиург и по результатам которого будут судить мастера в день Страшного суда. Ясно, что все эти факторы активизировали усердие византийского художника, стимулировали его творческую энергию. Однако реальный художественный результат деятельности средневекового мастера получает свою полную оценку только в наше время, ибо собственно эстетическое восприятие искусства предполагает, хотя бы на какое-то время, некоторую отстраненную от конкретного культового контекста функционирования изображения позицию зрителя, что практически невозможно было в средние века. Однако современному неверующему зрителю существенно затруднен конечный результат духовно-эстетического воздействия на него византийского искусства, который без особых усилий открывался средневекому верующему в процессе богослужения в храме, наполненном искусством.

Для наглядности мы рассмотрели здесь один из наиболее ярких примеров чисто художественного творчества средневекового мастера, рассчитанного (внесознательно, конечно) на непосредственное эстетическое восприятие, с места, близкого к тому, на котором находился и сам художник в момент работы над изображением.

Для соблюдения иконографического канона и создания лишь культовой семантики художник мог бы ограничиться более обобщенными и художественно менее совершенными образами, как обычно и поступали с второстепенными и плохо видимыми для зрителей фигурами средневековые мастера средней руки. С другой стороны, если бы мастер, расписывавший курбиновскую апсиду, очень уж заботился о восприятии зрителей, стоящих в храме, ему пришлось бы ввести коррекцию сильного ракурсного сужения фигур ангелов, т.е. написать их значительно более широкими, — прием, нередко применявшийся в византийских росписях. Однако курбиновский мастер фактически руководствовался своим чисто художническим чувством «внутренней необходимости», что нашло наибольший отклик и понимание только у современного зрителя.

Отмеченное здесь различие в восприятии одного и того же средневекового изображения древним и современным зрителем имеет место относительно всего средневекового искусства, но обычно оно менее заметно, т. к. одаренные средневековые мастера стремились совместить в своем творчестве ориентацию на верующего современника и удовлетворение своего художественно-эстетического чувства. Именно последний фактор имел существенное значение для понимания в XX в. многих средневековых изображений в качестве эстетических феноменов.

Примечания

¹ См. также: *Бычков В.В.* Византийская эстетика. С. 144-165; *его же.* К проблеме эстетической значимости искусства византийского региона // Зограф. № 14. Белград, 1982. С. 22-26.

² См., в частности: *Гусев Н.В.* Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI-XVII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968; *Russak A.* Teofane il Greco. [Milano, 1982].

³ Подробнее о проблеме пространства и «перспективе» в восточнохристианском искусстве см.: *Флоренский П.* Собрание сочинений. Т. I. Статьи по искусству. Париж, 1985. С. 117-192; *Бычков В.В.* Византийская эстетика. С. 159, 163. О концепции самого П.Флоренского в этом контексте см. гл. 2 раздела РОССИЯ. XIX — XX века данной книги.

⁴ От древнерусского слова *лещадь* (*лещедь*) — колотый на слои камень, скол горной породы, обтесанные каменные плитки.

⁵ Подробнее о его значении в византийском искусстве см.: *Бычков В.В.* Византийская эстетика. С. 144-165.

⁶ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. Изд. МГУ, 1975. С. 129-145; *его же.* Византийская эстетика. С. 102-107.

⁷ О православной символике цветов см. также: *Флоренский П.* Указ. собр. соч. Т. I. С. 57-62. т. IV. 1989. С. 552-576.

⁸ Это не праздные вопросы, ибо в системе православной науки XIX-XX в. византийское и древнерусское искусство изучалось и изучается кое-где и до сих пор лишь в рамках «церковной археологии», по определению исключающей какое-либо эстетическое значение этого искусства для современных верующих.

⁹ Здесь, естественно, везде имеются в виду высокохудожественные изображения искусства византийского региона.

Аскетизм как «художество художеств»

До сих пор мы рассматривали основные аспекты эстетического сознания, присущего главному направлению византийской эстетики — *патристической эстетике*, или *эстетике отцов Церкви*, которая возникла и оформилась в недрах патристики и развивалась и поддерживалась на протяжении всей истории Византии церковными и светскими последователями святоотеческой традиции. Наряду с ним или внутри его в Византии существовало несколько других направлений, связанных с главным, но и имеющих свою специфику. Одним из них можно считать *интериорную (внутреннюю) эстетику*¹, возникшую в среде византийского монашества, или *эстетику аскетизма*, которую можно считать достаточно самостоятельной ветвью патристической эстетики.

Для реализации мистического пути постижения Бога уже в IV в. в христианстве возник особый религиозный институт — монашество, во многом противостоявший как государству, так и имперской церкви². На отдельных этапах истории Византии монашество сильно влияло на культурно-политическую жизнь империи. В среде монашества на протяжении IV–VII вв. сформировалась своеобразная эстетика, которая на протяжении всего существования Византии оказывала сильное влияние на развитие отдельных направлений византийской художественной культуры.

Многие монастыри Византии выступали важными центрами христианской культуры. Здесь переписывались и оформлялись рукописи (и не только религиозного содержания); в монастырях существовали живописно-иконописные мастерские и бригады строителей, из монастырских стен выходили христианские мыслители, проповедники, церковные певчие, разносившие монастырскую идеологию и эстетику по всем уголкам империи и в сопредельные страны. Многие элементы художественного языка византийской культуры в целом, а также — живописи, музыки, архитектуры, прикладного искусства не могут быть правильно поняты и прочувствованы без учета монастырской эстетики аскетизма, сформировавшейся в процессе подвижнической жизни первых пустынножителей и нашедшей отражение в трактатах отцов-подвижников.

По сути дела можно считать, что с IV в. развитие собственно христианской эстетики (и христианской культуры в целом) проходило по двум направлениям, хотя и имевшим общие исходные позиции (культурологию и эстетику апологетов) и общую духовную ориентацию, но отличавшихся друг от друга степенью строгости реализации основных положений христианской доктрины. Эстетика официального, государственного христианства развивалась фактически по пути компромисса между эстетикой ран-

него христианства (разработанной апологетами) и греко-римской поздне-античной эстетикой при естественном следовании общей христианской доктрине, которая в тот период сама находилась в стадии активного становления и догматизации. Эта эстетика отражала (и одновременно формировала) стиль и образ жизни и мышления широких слоев христианского населения империи. Эстетика аскетизма развивала прежде всего ригористические тенденции «эстетики отрицания» апологетов, отвергая какой-либо компромисс с язычеством и осуждая слишком уж большие уступки мирской жизни, сделанные «государственной» церковью.

Эстетика аскетизма складывалась как эстетика индивидуального духовного развития, имеющего целью личное постижение Бога и спасение. Она ориентирована, как правило, на одного подвижника, идущего своим индивидуальным и очень трудным путем к вечному блаженству. Она не могла служить идеалом и руководством для христианского населения, ведущего мирской образ жизни, не могла содействовать развитию церковной (соборной) жизни христиан. Поэтому-то она и не поощрялась многими теоретиками христианства и практикующими клириками, посвятившими себя заботе о духовной жизни и спасении всего «стада Христова». Тем не менее и для них эстетика аскетизма служила определенным ориентиром и недостижимым идеалом, не позволявшим излишне увлекаться мирскими заботами.

Эстетика аскетизма — это, если так можно выразиться, *этическая эстетика*, т. к. она ориентирована на формирование определенного способа и образа жизни, ведущего к уподоблению Богу и, прежде всего, к уподоблению Христу в его земной жизни. Иноческий тип жизни, по глубоко-му убеждению его практиков и теоретиков, ведет к познанию Бога, к достижению *блаженства* в «будущем веке» и *духовного наслаждения*, а иногда и *духовно-телесного преобразования* уже в этой жизни. Иноческая жизнь, по мнению Нила Анкирского, есть «величайшая купля» будущих благ, а не роскоши настоящей жизни, когда «человеку неизвестному и неславному нищетою, скудостью и всем тем, что ныне представляется суровым, доставляется там наслаждение всеми приятностями и дается дерзновение перед Богом и вечная слава» (De paup. 52)³. Суровая жизнь инока должна обязательно увенчаться *несказанным вечным наслаждением*. В этом — один из существенных эстетических аспектов христианской аскетики, которая не признает аскетизма самого по себе, аскетизма ради аскетизма. Христианским подвижникам во многом импонировал образ жизни киников (см.: 39), но отсутствие у них веры в грядущее вознаграждение за эту жизнь делает их в глазах христианского подвижника более чем безумными: «... потому что всегда молчать, питаться травой, прикрывать тело дырявыми лохмотьями и жить, заключив себя в бочку, не ожидая за это никакого воздаяния по смерти, хуже всякого безумия», — писал преп. Нил (De monastic. 2).

Христианский подвижник живет в постоянной надежде не только заслужить посмертное блаженство, но и уже в этой жизни ощутить, по словам св. Макария Египетского, «сладость» Божества, «на опыте насладиться светом неизреченного наслаждения». Как Моисей во время сорокадневного пребывания на горе «наслаждался» пищей духовной, так и подвижник, если постарается, «на самом опыте узрит небесные блага, [ощутит] невыразимое наслаждение, беспредельное богатство

божества» (Homil. spirit. IV 11-13). С явлением Христа людям были открыты неизрекаемые красоты духа. К ним-то и устремляются подвижники, презрев красоту чувственного мира. Уходя в пустыню от земной красоты, роскоши, славы, они стремятся обрести духовное богатство, небесную славу, неизрекаемую красоту. Они «вожделеют получить те неизглаголаннные блага, которые созерцают духом, и ради этого презирают всякую земную красоту и благолепие, славу и честь, богатство царей и архонтов; ибо уязвились они божественной красотой и в души их вошла жизнь небесного бессмертия» (V 6).

«Уязвленность» божественной красотой гонит человека из «мрачного» мира в пустыню, в уединение, заставляет его оставить свой дом, семью, мирскую жизнь, службу и посвятить всего себя поискам «небесных сокровищ», «сладчайшей пищи», «неизреченных небесных красот», вкусить которых дал человеку сам Бог (VII 1). Таков идеал эстетики христианского аскетизма, который является не чем иным, как идеалом интериорной эстетики.

Жизнь пустынножителя представится преп. Макарию сплошь пронизанной духовной красотой и неземным сиянием, наполненной глубоким «умным» наслаждением. Однако значительно большие красоты и наслаждения ожидают подвижников по воскресении из мертвых. Тогда не только души, но и тела их облекутся «светом божественной славы», которую в этой жизни они могли иметь только в душах своих, и, «прославленные божественным светом», они будут «восхищены» на небеса для вечного общения с Богом. Именно для достижения этой красоты, славы и несказанного наслаждения необходимо вести аскетический образ жизни, удаляясь ото всех обыденных человеческих забот, скорбей, радостей и наслаждений. Все «просто человеческое» должно быть чуждо христианскому искателю божественной красоты. Отсюда — строгая эстетика внешней жизни христианского подвижника, описываемая категориями простоты, нестяжания, поста, беспрестанного молитвенного состояния, воздержания, нищеты, скудости, убогоści, физической изможденности и т. п.

Всем благам, красоте и наслаждениям земной жизни подвижник противопоставляет духовные ценности христианства: «Сладостно, — пишет агиограф Симеона Юродивого, — вкушение благ мирских, но оно не сравнится с райским блаженством. <...> Мила красота юности, но она ничто по сравнению с красотой небесного жениха Христа...»⁴. Эстетика аскетизма резко отрицательно относится к любым проявлениям чувственно-воспринимаемой красоты. За исключением тех редких случаев, когда эта красота наделяется подвижниками символическим значением. Так, в одной из византийских легенд говорится о том, что епископ Нонн был поражен красотой известной танцовщицы Пелагеи. «... В один день, — сетует он, — красота блудницы победила красоту всех лет (подвижнической. — В.Б.) жизни моей». Чем же смогла она добиться этой победы? Нонна, как это ни парадоксально, поражает усердие блудницы в сохранении и поддержании своей внешней красоты. «Как вы думаете, — с удивлением вопрошает он, — сколько времени она мылась в спальне, наряжалась, прихорашивалась и с какой любовью к красоте гляделась в зеркало, чтобы достигнуть своей цели и явиться возлюбленным красивой? И это она делала, чтобы понравить-

ся людям, которые сегодня живы, а завтра уже нет». А так ли усердны мы, размышляет благочестивый подвижник, в своем стремлении к вечному и непреходящему «брачному чертогу», когда «в уповании вечно созерцать божественный лик и неизреченную красоту» мы наряжаемся духовно и «смываем грязь с нашей жалкой души»? В такой ли мере украшены мы красотой душевной, как эта женщина красотой телесной?

Главная же причина, по которой «пречудный муж и подвижник» был «весьма сильно услажден и возлюбил красоту ее»⁵, состоит в том, что ему дано было постичь высоту нравственно-аскетического подвига, который предстояло совершить этой красавице. Ее блистательная красота предстает перед его духовным взором символом красоты ее будущей подвижнической жизни, в результате которой «ее невиданная и удивительная красота увяла от строгого воздержания и истаяла, словно воск»⁶, но бесконечно возросла красота душевная.

Иноческая жизнь представляется отцам-подвижникам не только прекрасной; многие из них считали ее единственно истинной философией, «ибо философия, — по словам Нила Анкирского, — есть исправление нравов при истинном знании сущего» (De monastic. 3). Эта действенная, или практическая, философия как единство дела и знания была указана людям Христом. Он своей жизнью проложил путь этой философии, его продолжили апостолы, а теперь им следуют иноки, отказавшись от всех удовольствий мирской жизни. Стремящийся «истинно философствовать» должен отречься от всего приятного в жизни, должен трудиться, пренебрегая имуществом, телом и, если потребуют дела добродетели, даже положить свою душу, как это сделал Иисус. Следуя этому образу жизни, иноки становятся «как бы светильниками, сияющими во тьме, неподвижными звездами, озаряющими мрачную ночь жизни» (5).

Уподобляясь своим образом жизни Иисусу Христу, иноки открывают для себя возможность более глубокого *подражания* — восстановления *изначального Богоподобия* (De raureg. 44). Для мирян жизнь иноков может служить, по мнению Нила, ясным признаком «Богоподобия», и всякий человек должен стремиться украсить себя достоинствами, которыми сияет «божественный образ». К ним преп. Нил относит «справедливость, терпеливость, негневливость, независтливость, благотворительность, сострадание, незлопамятность, добротолюбие, доброту, равночестие, стремление помочь другим, общительность, попечительность, скромность, короче сказать, все, в чем обилие благодати являет Бог» (47). Приближение к этому идеальному состоянию духа и образа жизни было доступно, по мнению Нила, только тем, кто умер для мира той своей частью, которая связана с телесными влечениями и удовольствиями, и жив той частью, «какой совершаются добрые дела», т. е., прежде всего, инокам. Но и они не должны быть «праздными для добрых дел», ибо только в последних реализуется собственно духовная жизнь (48).

Автору сборника рассказов о жизни подвижников духа блаженному Иоанну Мосху (ум. 619 г.) каждый рассказ представляется прекрасным цветком, а весь сборник — благоухающим «лугом духовным» — так он и был им озаглавлен.

Из чего же складывается красота подвижнической жизни, какие черты ее удостаиваются особой похвалы теоретиков иночества?

Нил Анкирский в качестве примера для своих современников-монахов приводит жизнь легендарных древних подвижников, «которые вели жизнь бездомную, бесприютную, не имели на себе одежды, скитались всегда с места на место, с приятностью питались пищей, какая случалась», не заботясь о завтрашнем дне, ночевали где придется и «имели против себя много клеветников и гонителей». Не так живут, сетует Нил, современные ему монахи. У них и прочный кров, и пищи впрок, и одежды запасено на всякое время года. Есть и деньги. Конечно, им трудно равняться в добродетели с древними (De pauper. 3-4).

Иоанн Лествичник (VI— VII вв.) так определял сущность иночества: монашество «есть чин и состояние бесплотных, достигаемое в теле вещественном и причастном нечистоте ... Монах есть в непорочности сохраняемое тело, чистые уста, просвященный ум ... Удаление от мира есть добровольное возненавидение вещества, восхваляемого [миром], и отречение от естества для преуспеяния в том, что выше естества» (Scala parad. 1, 4)⁷. Он различает три основных вида монашеского подвижничества: полное отшельничество и уединение, «безмолвие» в сообществе одного или двух братьев и пребывание «в общежитии» (1, 26).

Высшим и самым трудным видом подвижнической жизни считалось отшельничество. С него собственно и начиналась история монашества, а жизнь первого египетского отшельника Антония Великого, мастерски описанная Афанасием Александрийским, стала образцом истинно подвижнической жизни. Главные средства на путях достижения вечного блаженства Антоний видел в полном уходе от мира, отказе от всяческих чувственных удовольствий, в борьбе с телесными вожделениями, постоянно одолевающими человека в пустыне, в укреплении своего духа. Св. Афанасий образно описывает, какую тяжелую и длительную борьбу выдержал Антоний с естественным стремлением его молодого организма к чувственным удовольствиям. Образы обольстительных женщин, драгоценных предметов роскоши, золотых украшений в первые годы отшельничества постоянно преследовали его, но он противопоставлял этим искушениям мысли о грядущих наказаниях (геенне огненной, адских червях) и таким способам победил в конце концов «дух блуда» (см.: Vita S. Ant. 5-6)⁸.

Душевные силы, полагал Антоний, укрепляются, когда угасают телесные удовольствия. «Поэтому-то Антоний, — пишет Афанасий, — все сильнее и сильнее умерщвлял и порабощал тело» (7). Он часто не спал ночами, ел один раз в сутки после захода солнца, а нередко и один раз в два, а то и в четыре дня. Пищей ему служили хлеб, соль и вода. Спал он на рогоже, а чаще всего на голой земле. Одежда его состояла из власяницы и кожаного хитона, он никогда не мылся и без крайней необходимости даже ног не погружал в воду (7; 47). Уже под старость подвизаясь в организованном им монастыре, он стыдился есть с другими монахами, стыдился того, что вообще испытывает иногда потребность в пище и другие элементарные человеческие потребности (45).

Образ жизни и склад мыслей св. Антония являет собой удивительный феномен одной из предельных крайностей осознания человеком своей духовности, выразившейся в стремлении абсолютизировать эту духовность, практически полностью отделить ее от материальной (телесной) основы не только в идее, но даже в реальном живом человеке. «Все по-

печение, — говорил Антоний, — необходимо направлять более на душу, а не на тело, и [лишь] по необходимости отводить малое время телу; все же остальное [время] заботиться больше всего о душе и искать ее пользы, чтобы не увлеклась она телесными удовольствиями, но чтобы ей все больше подчинялось тело» (45). Крайне аскетический образ жизни, который вел сам Антоний, привел его, по свидетельству Афанасия Великого, в состояние полного душевного равновесия и покоя, к сохранению физического здоровья и возникновению даже особой *красоты тела*. Лицо его, отмечает Афанасий, всегда сохраняло «великую и необычайную приятность» (67). После почти двадцатилетнего затворничества его друзья и знакомые, самовольно нарушившие его уединение, с удивлением увидели, «что тело его сохранило прежний вид, не потучнело от недостатка движения и не иссохло от постов и борьбы с демонами. Он был таким же, каким знали его до отшельничества» (14).

Эстетика аскетизма, таким образом, проповедуя аскетический образ жизни, направленный на абсолютизацию духовного начала в человеке, отнюдь не всеми ее теоретиками соединялась с непременным осуждением и умалением телесности. Последнее часто является следствием аскезы, но, как показал Афанасий Александрийский на примере св. Антония, иногда обращается в свою противоположность. У Антония сохранность тела в его юношеском виде и «приятность» лица выступают явным знаком его духовного совершенства, духовной красоты.

В монашестве существовала и другая, можно сказать, изуверская крайность в отношении тела и внешнего вида человека. Она ярко изображена в пятом слове Иоанна Лествичника. Здесь он описывает свое посещение монахов, осужденных за грехи, которые, раскаявшись, занимались умерщвлением своей плоти, надеясь самоистязаниями искупить грехи и заслужить прощение в грядущем веке. «Поспешим, — восклицали они, — не шадя этой скверной и злой плоти своей; но умертвим ее, как она умертвила нас» (Scala parad. 5, 18). Колени этих раскаивающихся грешников одеревенели от множества поклонов, глаза померкли и ввалились глубоко в глазницы, у многих не было волос, щеки их были изъязвлены и опалены беспрестанным слезоточием, лица осунулись и побледнели; многие ощущали боль в груди — от частых ударов в нее харкали кровью. По внешнему виду ничем не отличались они от мертвецов. В этой крайности ясно просматриваются традиции восточных изуверских культов, долго сохранявшиеся в среде восточного монашества, хотя и не пользовавшиеся особой популярностью.

Крайняя аскеза, варварское уничтожение своей плоти, не получившие широкого распространения на практике, стали важным мотивом византийской агиографии. Изображая стоическое терпение своих добровольных мучеников, натуралистически описывая их разлагающуюся еще при жизни плоть, агиографы стремились таким способом выразить духовно-нравственную чистоту своих героев, их преданность Богу, высоту их аскетического подвига. Для этой цели многие из авторов житий прибегают даже к определенной эстетизации антиэстетических по своей природе явлений. Они с любованием описывают сцены пыток мучеников, гноящиеся, смердящие, кишашие червями раны, культивируемые подвижниками. Так, агиограф Симеона Столпника с умилением сообщает, что его подвижник

плотно обмотал свое тело веревкой и ходил так более года; «веревка въелась в мясо и глубоко ушла в загнившую плоть праведника. И от злосмрадия веревки никто не мог стать рядом... Постель же Симеона кишела червями»⁹. Гниющая плоть аскетов и черви, копошащиеся в ней, представлялись византийским агиографам украшениями более прекрасными, чем благородные металлы и драгоценные камни, цвет гноя ассоциировался у них с позолотой и т.п.¹⁰ Эстетизация этих, казалось бы, предельно антиэстетических явлений предстанет нам не такой уж абсурдной, если мы вспомним, что она осуществлялась византийскими агиографами в культуре глобального символизма и антиномизма, когда вещи, по природе своей во всем противоположные друг другу, могли быть символами и знаками друг друга, когда сходство и родство усматривались в принципиальном неподобии и несходстве, когда предельная униженность выступала знаком божественной возвышенности. В этой культуре и гноящиеся язвы подвижников вполне логично воспринимались как символы духовной стойкости и неопишуемого совершенства (традиция, идущая еще от автора Книги Иова), а поэтому представлялись прекрасными.

Существенной чертой истинного христианина, и прежде всего монаха, отцы-подвижники вслед за многими апологетами считали *нестяжательность* (ἀκτιμωσύνη). Отказ от всякой собственности и искоренение из души жажды приобретения и накопления материальных ценностей представлялись многим отцам Церкви и теоретикам монашества важной предпосылкой перехода от материальной жизни к духовной — созерцательной и добродетельной. По свидетельству св. Афанасия, Антоний Великий, раздавший все свое имущество перед уходом в пустыню, призывал своих учеников к нестяжательной жизни: «Ибо какая выгода приобрести то, чего не возьмем с собою? Не лучше ли приобрести нам то, что можем взять и с собою, а именно: благоразумие, справедливость, целомудрие, мужество, рассудительность, любовь, пристрастие к нишете, веру в Христа, негневливость, страннолюбие?» (Vita S. Ant. 17).

Много внимания уделил нестяжательности в своих работах Нил Анкирский, посвятив ей специальный трактат. Продолжая линию раннехристианских апологетов, Нил осуждает богатство, как источник всяческих бед и преступлений. Владение имуществом, богатство вызывают споры и распри между людьми, являются причиной грабежей и убийств. «Посему, — заключает Нил, — так как приобретение имущества сопровождается великим вредом и, как нечто болезнетворное, служит поводом ко всем страстям, устраним самую причину, если только помышляем о благополучии души. Страсть вешелюбия (φιλοχρηματία) уврачем нестяжательностью» (De monast. 72). Эти призывы, в первую очередь, были обращены к людям состоятельным. Их убеждали христианские идеологи отказаться от богатства, главного источника социального неравенства, раздать имущество нищим и таким способом создать на земле равенство людей. В противном случае, грозили христиане, богачей ожидают вечные муки. Только любовь к нищим и раздача имущества могут привести их к вечной жизни (Perist. V 3). Обладание имуществом не способствует и занятиям «истинной философией», которая, по мнению Нила, доступна только инокам (De monast. 11).

Нестяжательность — не просто отказ от имущества. Это целостная

нравственно-этическая позиция человека, осознавшего, что духовные ценности для него имеют большую значимость, чем материальные. Нестяжательностью, писал преп. Нил, называется не невольная нищета, но сознательный отказ от большинства жизненных благ в пользу скудного образа жизни. Она требует от человека непреклонной воли, большого труда, постоянных духовных и физических упражнений. Красота человеческого тела и блеск драгоценных материалов равно возбуждают страсти и вожделение. Требуются мужественная душа и крепкие мышцы, чтобы устоять против такой приманки, которая соблазняет даже людей вроде бы незыблемо утвердившихся в духе (De paup. 2). Таким образом, нестяжательность противопоставляется Нилом Анкирским физической красоте и богатству и означает переориентацию человека от чувственных наслаждений к духовному блаженству. Истинно нестяжательную жизнь вел в раю, по мнению Нила, первый человек до грехопадения (15). Среди людей только древние святые, скитавшиеся почти голыми по миру, приближались к идеалу нестяжательной жизни. В современном ему окружении Нил не находит уже ничего подобного (3). Из трех типов монастырской жизни: нестяжательного, умеренного («овеществленного») и многостяжательного (низшего) — у своих современников он усматривает в основном третий тип; встречались ему подвижники умеренной жизни, уделявшие лишь некоторое внимание телу и имевшие минимум вещей, но истинных нестяжателей среди современных ему иноков Нил не встречал.

Принцип нестяжательности поддерживался многими идеологами иноческой жизни практически на протяжении всей истории монашества. Иоанн Лествичник, к примеру, считал нестяжательность одной из важных ступеней на лестнице духовного совершенства и определял ее следующим образом: «Нестяжательность есть отложение забот, непопечительность о житейском, беспрепятственно проходящий путник, вера в заповеди; ей чужда печаль» (Scala parad. 17, 1). Иоанн Мосх в «Луге духовном» приводит много примеров нестяжательной жизни иноков, однако отмечает, что уже в VI в. она была нетипичной для основной массы монахов. Герой одного из его рассказов авва Илия говорит: «Во дни отцов любили три добродетели: нестяжательность, кротость и воздержание; теперь же среди монахов преобладает корыстолюбие, чревоугодие и дерзость» (Prat. spirit. 52).

Идеалом нестяжательной жизни на материальном уровне для ее защитников является жизнь животных, или, согласно преп. Нилу, «естественный образ жизни» (De monast. 71). В соответствии с этим нестяжатели, продолжая линию «эстетики отрицания» апологетов, с осуждением относятся ко всем традиционным видам искусства и художественной культуры. Так, Нил Анкирский считает «прекрасным оставаться в пределах потребности» и не преступать их. Он с осуждением прослеживает развитие вкуса к предметам прикладного искусства. Сначала покупают одежды из шерсти, подбирая приятные цвета; затем переходят к одеждам, изготовленным из льна и шерсти; после этого увлекаются одеждами из шелка, сначала простого, а затем испещренного всевозможными изображениями (военных сражений, животных и всяческих историй). Кроме того, используют обилие серебряных и позолоченных сосудов, которые служат не только для пиршеств, но в изобилии ставят-

ся животным и используются даже в качестве ночных сосудов. Все это расценивается Нилом как «неестественное поведение» (De monast. 70). Эстетика нестяжательной жизни заключалась не в ее внешнем оформлении, но в организации жизни внутренней, духовной — это эстетика самоуглубления, эстетика созерцательной жизни.

Одним из главных элементов духовной жизни христианского подвижника можно назвать *молитву*. С первых веков существования христианства молитва была осознана в качестве основного духовного содержания жизни верующего. Об этом много писали уже апологеты¹¹. Но особое значение молитва приобрела у христианских подвижников, став, по сути дела, важнейшим, если не единственным содержанием их жизни.

Монах, посвятивший себя Богу, уходит из мира для того, чтобы целиком отдаться молитвенной жизни, которая должна увенчаться созерцанием несказанных божественных тайн и вечным блаженством. В молитве человек достигает концентрации всех своих сил на объекте молитвы и погружается в его созерцание, доставляющее ему величайшее наслаждение. Макарий Египетский писал, что во время молитвы «внутренний человек с великим наслаждением восхищается в молитвенное состояние, в бесконечную глубину оною века, так что всецело устремляется туда парящий и восхищенный ум. На это время разум забывает о земном мудрствовании, потому что помыслы насыщены и пленены божественными и небесными, беспредельными и необъятными предметами и чем-то удивительным, чего человеческим языком выразить невозможно» (Homil. spirit. VIII 1).

Нил Анкирский посвятил молитве, ее сути, подготовке к ней и самому молитвенному состоянию специальный трактат, постоянно обращаясь к этой теме и в других работах. Молитва наряду с чтением Св. Писания дисциплинирует разум человека, прекращает бессмысленные блуждания ума и ориентирует его в одном направлении — возводит к небесным сферам. «... Она подготавливает к собеседованию с Богом и долговременным навыком вводит в содружество с Ним» (Perist. IV 1-2).

Трактат преп. Нила «О молитве» состоит из 153 глав афористических высказываний, из которых складывается полное представление о значении молитвы в жизни монаха. «Молитва есть беседа ума с Богом» (De orat. 3). «А что выше этого — беседовать с Богом и быть привлекаемым в общение с ним? Молитва есть восхождение ума к Богу» (34-35). Но, чтобы достичь этого возвышенного состояния ума, нужно много потрудиться. Стремящийся к молитвенному состоянию должен отречься от всяческих земных дел и помыслов. Во время молитвы необходимо сделать ум свой «немым и глухим» ко всему земному (11). До тех пор, пишет Нил, пока во время молитвы ты обращаешь внимание на внешние предметы, пока ум твой наслаждается церковными украшениями, не достиг ты еще области молитвы и далек от тебя ее блаженный путь (152).

Во время молитвы необходимо молиться, во-первых, об очищении от страстей, во-вторых, об избавлении от неведения и, в-третьих, — о спасении от всякого искушения и оставления (37). Но главное в молитве, вершина молитвенного состояния — это сверхчувственное и сверхразумное постижение Бога в Нем самом, полное слияние с Ним в акте бесконечной любви и духовного ликования. «... Молитва, — пишет Нил, — начало невещественного и многоразличного знания» (85). Но это не фи-

лософское знание, т.к. в молитве ум не должен останавливаться на «голых представлениях вещей» (55); это и не образное познание, с которым человек имеет дело в искусстве, ибо Нил постоянно предупреждает: «молясь, не представляй в себе божество в образах» (66), «не домогайся того, чтобы во время молитвы увидеть тебе образ или облик» (114); «блажен ум, который во время молитвы достиг совершенного отрешения от образов» (117). Только став совершенно «нематериальным» (выше образов и выше всяких понятий), человеческий дух может в молитве подступить к «нематериальному» Божеству и «соединиться с Ним» (66). В молитве мистическое постижение Бога неразрывно соединено с глубочайшим почитанием Его и ликующим восхвалением (воспеванием). «Кто молится в духе и истине, тот уже не в тварях чувствует Создателя, но песнословит Его в Нем Самом» (59). Поэтому молитвы, как правило, соединялись с псалмопением (83, 85), хотя наиболее опытные подвижники умели воспевать Бога и без слов и мелодий — в духе.

Показателем достижения молитвенного состояния является неопишемая духовная радость, охватывающая молящегося. «Молитва, — пишет Нил, — есть оплот радости и благодарения. Молитва есть исцеление от печали и уныния» (15-16). Молитва приводит человека в «возвышенное состояние» (47). На истинной молитве монах ощущает «радость, которая выше всякой другой радости» (153) и делается «равноангельным» (113). В этом для подвижника истинный смысл молитвы, в этом ее цель и значение, в этом, наконец, оправдание монашеского подвига.

У последующих подвижников и теоретиков иноческой жизни можно найти повторение и развитие суждений Нила Анкирского о молитве. Наиболее интересно в VII—нач. VIII в. их развивал авва Исаак Сирийнин, предпринявший в своих «Подвижнических словах» попытку выявить отдельные стадии молитвенного состояния. Он вводит понятия «молитвенное наслаждение», «духовная молитва», «чистая молитва», молитвенное созерцание».

Авва Исаак отмечает, что многие древние отцы называли молитвой все «добрые движения и духовные начинания», всякое «прекрасное делание» и считает это не совсем точным. Он склонен отличать молитву от других «добрых дел». Он отмечает также, что относительно молитвы у подвижников еще не установилось точной терминологии. Так, одну и ту же «духовную молитву» в одних местах называют «путем», в других — «ведением», в третьих — «умным видением». Сам сирийский подвижник более или менее строго различает четыре главные фазы молитвенной жизни. Первая — словесная молитва, вторая — чистая молитва, третья — духовная молитва и четвертая — молитвенное созерцание. Словесная молитва доступна всем подвижникам, это «моление, заключающее в себе или прошение, или благодарение, или хваление»¹². Эта стадия завершается обычно «молитвенным наслаждением, когда стихи делаются сладостными в устах, и стихословие одного стиха в молитве бесчисленно продолжается, не дозволяя переходить к другому стиху, и молящийся не знает насыщения»¹³.

Следующий этап — «чистая молитва», осуществляемая без слов и подводящая молящегося к духовной молитве и молитвенному созерцанию, уже выходящему собственно за рамки молитвы. Чистой молитвы, отмечает св. Исаак, сподобились немногие, а перешли за нее и достиг-

ли таинства созерцания — единицы. Различия между чистой молитвой, духовной и молитвенным созерцанием у Исаака не очень строгие, т. к. эти духовно-душевные состояния плохо поддаются описанию. Ясна общая тенденция движения по этим ступеням — от словесной молитвы к молитве умственной и от нее — к состоянию экстатического восторга, полного отключения чувства и разума, т. е. выход на уровень сверхсознания. В чистой молитве ум еще совершает определенные движения. Это «душевная молитва»; когда же она становится «духовной», всяческие движения ума прекращаются, молитва останавливается. Все виды молитвы имеют своим пределом «чистую молитву», «а за этим пределом будет уже изумление, а не молитва; потому что все молитвенное прекращается, наступает же некое созерцание; и не молитвою молится ум»¹⁴.

В состоянии духовной молитвы, как свидетельствуют подвижники, человек как бы выходит за пределы сознания. Он ничего не чувствует, не понимает, не знает. Ему даже неизвестно, в теле он или покинул его. Над его умом полностью господствует Св. Дух. Поэтому, полагает Исаак, не имеет смысла даже говорить, что человек «молится духовной молитвой» — он *пребывает в состоянии духовной молитвы*. Да и молитвой-то это состояние называется только потому, что оно достигается в результате молитвы. «Не молитвою молится душа, но чувством ощущает духовные вещи онго века, превышающие понятие человеческое, уразумение которых возможно только силою Святого Духа. А это есть умное созерцание, но не движение и не взыскание молитвы, хотя от молитвы заимствовало себе начало»¹⁵. В другом месте авва Исаак пишет: «Иногда же от молитвы рождается некое созерцание, и прерывает оно молитву уст, и молящийся в созерцании изумевает, цепenea телом. Такое состояние называем мы молитвенным созерцанием...»¹⁶.

В этом экстастическом состоянии, когда ум выступает за пределы самого себя и прекращается всякая мыслительная деятельность, он возвышается до созерцания непостижимого — «того, что за пределами мира смертных, и умолкает в неведении всего здешнего. Сие-то и есть неведение, о котором сказано, что оно выше ведения»¹⁷. Молитва, таким образом, необходима подвижнику для предельной концентрации всей его духовной энергии на трансцендентном объекте познания, на Боге, для мистического созерцания Его, которое сопровождается неопишным блаженством.

Важным, и пожалуй необходимым, компонентом истинной молитвы у подвижников почитался дар слез. В их среде были популярны легенды о старцах, постоянно пребывавших в слезах. Нил Анкирский призывает инока прежде всего молиться о приобретении слез, ибо они — дар Божий. Они смягчают грубую душу, способствуют достижению молитвенного состояния (De orat. 5-6). Преп. Иоанн Лествичник уподобляет слезы воде крещения и даже считает «источник слезный после крещения выше самого крещения, хотя и дерзко несколько сказать это». Крещение есть очищение всех совершенных до его принятия грехов, а слезами очищаются грехи, соделанные уже после крещения и осквернившие его (Scala parad. 7, 6). Слезы, в понимании подвижников, единственное эффективное средство очищения для крещеного человека.

Во время плача, поучает Иоанн Лествичник, не следует гнать от себя мысли, ибо слезы — порождение мыслей. Только глубоко осознав в по-

стоянных размышлениях всю бездну греховности этого мира, осмыслив свои собственные грехи, узрев пропасть, отделяющую человека от Бога, и представив себе все последствия Страшного суда, человек предается непрестанному плачу о Боге, о мире, о себе. Слезы — знак глубокой скорби, в которую погружается душа, размышляющая о судьбах мира и человека. «Плач есть достигшая полноты скорбь кающейся души, которая ежедневно прилагает скорби к скорбям, как рождающая и страждущая жена» (7, 60). Плачущий в этом веке возрадуется в грядущем, веселящийся же сейчас обретет вечный плач и стенания в будущем.

Авва Исаак считал, что главным занятием монаха в его келье должен быть плач. Это его основное делание, ибо келья его подобна гробу, в котором лежит пред ним умершвленная его грехами душа. Неужели она не требует плача? Только слезами можно оживить ее и снять с нее грехи. Поэтому-то постоянно отцы-пустынники «улаждаются сладостью слез» и омытые ими приступают к созерцанию высших тайн¹⁸. «Слезы во время молитвы — признак Божьей милости, которой сподобилась душа в покаянии своем, — признак того, что молитва принята, и слезами начала входить на поле чистоты...»¹⁹. Свободно истекающие слезы являются, по мнению Исаака Сириянина, верным признаком того, что человек отошел от мира чувственных явлений и ощутил прикосновение мира духовного.

Слезы сокрушения и покаяния способствуют душе достичь высот молитвенного созерцания, к которым стремится любой инок. Слезы нередко заменяют словесный этап молитвы и сразу вводят подвижника в духовную молитву, т. е. подводят его к экстазу «безмыслия».

Молитва главный, но не единственный феномен подвижнической жизни. Важное место занимают в ней и такие мистические явления, как экстатические видения, созерцания света, творение чудес и некоторые другие.

Описания подвижнической жизни изобилуют указаниями на экстатические состояния отшельников, в которые они впадают время от времени. Уже первый пустынножитель св. Антоний, по описанию Афанасия Александрийского, нередко «приходил как бы в исступление» (*ἐν ἑκστάσει*), т. е. полностью «отключался» от внешнего мира и созерцал разнообразные видения (*Vita S. Ant.* 82). Экстатические состояния бывают двух типов, но в том и другом человек как бы «теряет сознание» и перестает на какое-то время «нормально» контактировать с внешним миром. В первом случае он замирает без движения (стоит или сидит) и погружается в являемые ему видения, во втором — делается буйным и неистовствующим, внешне и двигательно выражая необычность своего внутреннего состояния.

Отшельники чаще всего впадали в экстаз первого типа, созерцая «картинные» (почти кинематографические) видения, как правило, пророческого, предвещательного характера, а также общались в видениях со святыми, давно умершими или живущими в других местах. Описания экстатических состояний и видений мы в изобилии находим и у Макария Египетского, и (особенно много) у Иоанна Мосха, и у Исаака Сириянина, и у других отцов-подвижников.

Преп. Макарий Великий писал, что зрительные видения, как правило, сопровождают состояние «экстаза»: то монах видит три хлеба, возра-

стающие по мере их вкушения, то светоносные одеяния, то созерцает некий неописуемый внутренний и глубочайший свет. Всецело поглощенный этой «сладостью и этим созерцанием (γλυκύτητα καὶ θεωρίαν), он не владеет уже собою, но становится для мира сего как бы буйным и варваром в результате преизобилующей любви и сладости сокровенных таин». Человек в этом состоянии достигает «совершенной меры и становится чистым и свободным от греха» (Homil. spirit. VIII 3). При этом отцы-подвижники были убеждены, что к видениям не следует стремиться специально, ибо бывают и ложные, греховные, вредные видения, возбуждаемые демонами, которые часто используют их в качестве своего и достаточно сильного оружия против подвизающихся в пустыне. Вспомним хотя бы ярко описанные фантазмагорические видения св. Антония, породившие в средневековом и ренессансном искусстве Европы поток живописных вариаций на их тему (Босх, Брейгель и др.). Подобные видения насылались демонами на многих отшельников, и далеко не все могли достойно выйти из опасной встречи с этими феноменами.

Именно поэтому преп. Иоанн Лествичник, а с ним в этом солидарны и остальные великие отцы-пустынники, считает, что истинные видения приходят сами, неожиданно как некий дар и знак особого признания благочестия данного монаха. «Не стремись к видению не во время видения, — писал он. — Пусть лучше само оно, привлеченное красотой твоего смирения, придет к тебе, обнимет тебя и соединится с тобою чистейшим браком на веки веков» (Scala parad. 7, 58). Видения даются иногда и монахам или людям, оказавшимся на грани бесчестия, впадения в грех, чтобы предотвратить тот или иной их неблагоприятный поступок.

Авва Исаак Сириянин отмечает, что видения нередко называют откровениями, и считает это нормальным, так как и в откровении и в видении человеку дается нечто *сокровенное*. Однако откровение нельзя называть видением, ибо оно носит более духовно-интеллектуальный характер и обращено к достигшему высот духовного познания уму в благочестивом и совершенном человеке. Видения же бывают и у людей не самого высокого совершенства, чаще всего даются в зрительных или слуховых образах монахам, живущим в пустынных и диких местах, где им трудно ожидать какой-либо иной помощи и утешения²⁰.

Приведу несколько характерных видений из «Луга духовного». Авве Кириаку однажды во сне явилась величественная жена, облаченная в порфиру, с двумя мужами, сиявшими святостью и достоинством. Авва узнал в них Богородицу и св. Иоанна Богослова и Иоанна Крестителя. Выйдя из кельи, Кириак умолял явившихся войти к нему и сотворить молитву в келье. Однако Богородица отказалась и сурово ответила ему, что в его келье находится ее враг. Пробудившись, авва долго ломал голову над словами Пресвятой Девы, пока не обнаружил в одной из книг приплетенные в конце два Слова еретика Нестория, которую он сразу же отнес ее владельцу, пересказав увиденное. Слова еретика были тут же вырезаны из книги и преданы огню (Prat. spirit. 46).

Накануне страшного землетрясения, разрушившего город Финикию, затворнику авве Георгию было видение: «Мне казалось, чадо, что я стою перед Кем-то, сидящем на высоком престоле. Многие, многие тысячи обстоят вокруг престола, умоляя Его о чем-то, но Он непрекло-

нен к их молитвам». Тогда приблизилась к нему некая жена, облеченная в порфиру, и, припав к Нему, молила Его смириться хотя бы ради нее, но Он не внял и ее мольбе. «Вот почему я плачу и рыдаю — от страха перед тем, что угрожает нам» (50).

Однажды авве Афанасию пришел на ум вопрос, что будет с теми, которые подвизаются, и с теми, которые не подвизаются. Он сразу же пришел «в исступление» (*ἐν ἑκστάσει*), и некто, явившись ему, позвал его за собой. «Он привел меня в место, все озаренное светом, и поставил у врат. Вида этих врат нельзя описать. И мы слышали внутри бесчисленные голоса, прославляющие Бога». Сопровождающий постучал в них и на вопрос из-за ворот ответил, что они желают войти. «Сюда никто не войдет из тех, кто проводит жизнь нерадиво, — отвечал голос изнутри. — Но если желаете войти, идите и подвизайтесь, нисколько не заботясь о том, что в суетном мире» (130).

Выше этих «образных», или «картинных», видений ценили пустынножители божественное озарение (*φωτισμός*), когда, по словам Макария Египетского, божественный свет, «являясь в сердце, открывает внутренний, глубочайший и сокровенный свет» (*Homil. spirit. VIII 3*). Сладостно душе созерцание этого света, ибо в нем открываются тайны вечного бытия. Душа просвещается знанием божественного. Мистика огня (очищающего) и света (просвещающего) проходит через все беседы св. Макария; ей посвящали многие страницы своих трудов почти все отцы-подвижники. В «Луге духовном» Иоанна Мосха встречаются рассказы о подвижниках, буквально переполненных неземным светом. Лица их особенно по ночам нередко излучали сияние, освещавшее их кельи настолько, что они могли читать при этом свете (*Prat. spirit. 51; 69*). У многих подвижников перед смертью наступает просветление лиц, а по воскресении, по мнению Макария Египетского, тела человеческие станут «световидными». Эту световидность и просветленность ликов несколько позже научатся хорошо передавать в своих изображениях византийские мозаичисты и иконописцы, и византийские храмы буквально наполняются светом, излучаемым сонмом ликов, изображенных на стенах и сводах храмов.

Неотъемлемым элементом подвижнической жизни считались чудеса, которые служили как бы действенным показателем контактов подвижников с божественным миром. Чудеса лежат в основе веры, чудеса творил Христос в своей земной жизни, поэтому и жизнь тех, кто стремится к уподоблению Христу, кто составляет как бы чин посредников на земле между людьми и небесными чинами, немыслима без чудес.

В подвижнической жизни можно отметить два основных типа чудес: те, которые случаются с самими подвижниками помимо их воли, и те, которые они творят сами. Чудеса первого рода происходят с монахами и отшельниками, как правило, в тех случаях, когда божественная сила стремится предостеречь их от совершения греховных поступков, укрепить их мужество в трудных ситуациях или спасти их от смертельной опасности. Так, на монаха, вошедшего к блуднице, нападает проказа (*ibid. 14*); монаху, гнавшемуся за монахиней, чтобы удовлетворить свою похоть, является вдруг видение разверзшейся земли, поглощающей его (19); изнемогающему от жажды в пустыне авве Николаю являются в видении юноши, приносящие настоящую воду ему и его спутникам (16); облако сопровождает

по пустыне другого старца, охраняя его от палящего солнца (53); грабители гробниц нередко наказываются самими умершими, оживающими в момент грабежа (77; 78). Ряд подобных чудес можно продолжать достаточно долго и на основе «Луга духовного», и опираясь на жития известных пустынноиков. Чудеса этого вида случались практически с любыми монахами, независимо от степени их духовного совершенства.

Творить же чудеса по своей воле могли только старцы, достигшие высот подвижнической жизни. Начиная с Антония Великого такие праведники исцеляли больных, предотвращали несчастные случаи и стихийные бедствия, могли воскрешать на какое-то время умерших, беседовали с людьми, находящимися от них далеко и даже могли мгновенно переносить свое тело на большие расстояния (телепортировать себя, сказали бы мы, используя новейшую терминологию) и т. п.

Одним из наиболее высоких, хотя и трудных и достаточно редких видов подвижнической жизни в Византии, а затем и в славянских странах Средневековья, было *юродство*. Только аскет, достигший высот духовного совершенства, мог сознательно взять на себя такой подвиг. В качестве одного из ранних и ярких примеров этого типа подвижничества можно указать на описанную в VII в. Леонтием из Неаполя Критского жизнь Симеона Юродивого. После 29-летнего пребывания в пустыне Симеон сознает, что его долг не только спасти самого себя, в чем состоит главная цель отшельнической жизни, но попытаться спасти и людей, погрязших в плотских наслаждениях и несправедливостях. И вот он покидает пустыню и приходит в мир для того, «чтобы смеяться над миром»²¹. Кто мог позволить себе такую дерзость? Конечно, по мнению агиографа, только человек, достигший высот духовного совершенства и полного бесстрастия. Но мир несправедлив и жесток. Кому мог он позволить смеяться над собой? Конечно, только тому, кто находится как бы вне этого мира, недостоин его и сам служит объектом постоянных издевательств и насмешек, т. е. безумцу и изгую. Поэтому Симеон явился в мир, надев «личину глупости и шутовства»²².

Вся жизнь блаженного Симеона в городе — это сознательная игра, разыгрывание роли шута и безумца. «То он представлялся хромым, то бежал вприпрыжку, то ползал на гузне своем, то подставлял спешащему подножку и валил его с ног, то в новолуние глядел на небо, и падал, и дрыгал ногами, то что-то выкрикивал, ибо, по словам его, тем, кто Христа ради показывает себя юродивым, как нельзя более подходит такое поведение»²³. Он сознательно нарушает все правила приличия: оправляется на многолюдной площади, ходит голым по улицам, врывается обнаженным в женскую купальню, водит хороводы с блудницами. И все это — игра, оставлявшая совершенно бесстрастной и спокойной его душу. «Блаженный достиг такой чистоты и бесстрастия», пишет агиограф, что, «подобно чистому золоту, нисколько не осквернялся от этого»²⁴. Симеон не только постоянно нарушает общепринятые в миру обычаи, но, будучи облеченным в монашеское одеяние, регулярно демонстрирует несоблюдение христианских норм поведения. На виду у всех он ест мясо и сладости во время поста, кидается орехами в верующих в храме и совершает множество других поступков, «которые люди считали безумными»²⁵.

Вся эта шутовская игра имела у Симеона, как и у его последовате-

лей, четкую религиозно-этическую направленность. Всем своим поведением и образом жизни пародируя, утрируя, окарикатурируя порочную жизнь окружающих его людей, Симеон изобличал эту жизнь, высмеивал ее, заставлял людей задумываться над своим поведением.

Более того, он был наделен, как сообщает агиограф, даром творить чудеса, пророчествовать, предвидеть ход событий. С помощью этих сверхъестественных способностей он оказывал помощь многим людям, исцелял их, направлял на путь истины, выправлял нравственные пороки и т. п. При этом несуразными поступками он стремился скрыть от людей свои чудодейственные способности, не показать своей силы, чтобы избежать ненужных ему славы, похвал, почета. Только с одним близким ему по духу человеком он вел себя естественно, проявлял глубокий ум, благочестие и разяснял отчасти высокое назначение своего юродства.

Как поясняет агиограф, цель «премудрого Симеона» заключалась в том, чтобы «прежде всего спасти души людские либо постоянно причиняемым в насмешку вредом, либо творимыми на шутовской лад чудесами, либо наставлениями, которые, показывая себя юродивым, он давал, а кроме того, целью его было скрыть добродетель свою, дабы не иметь от людей ни хвалы, ни чести»²⁶. Дела и суть высокого подвига юродивого открылись только после его смерти. «Любезное Богу юродство» византийское христианство почитало превосходящим «всякую мудрость и разум»²⁷. Шутовская игра аскета, смеющегося над «разумом» всего мира и этим «безумным» смехом пытающегося направить мир на путь истины, — существенная черта византийской (и всей средневековой) эстетики аскетизма.

Наиболее высоким почитался в монашеской среде подвиг *исихии* — безмолвия, молчаливничества, особо строго пребывания в состоянии внутренней замкнутости, душевного мира и покоя, постоянного моленного настроения, предельной изоляции себя от внешнего мира, точнее — от духовно-душевных контактов с внешним миром. Отшельники практиковали исихию со времен Антония Великого, но наиболее полно и развернуто о ней начали писать, пожалуй, только в с VI — VII вв. При этом подвижники постоянно подчеркивают, что безмолвие — это трудная и высокая форма подвижничества и к ней могут приступать только монахи, достигшие достаточно высоких ступеней духовного совершенства. Не поднявшихся до этого уровня искателей безмолвия неверно понятая и совершаемая практика исихии может привести к утрате и достигнутых духовных успехов — к греховным помыслам и поступкам, поэтому подходить к безмолвию следует только под руководством опытных духовных наставников и начинать подвизаться в этом с их благословения и под их наблюдением.

Много размышляя об этой высокой ступени подвижничества, преп. Иоанн Лествичник посвятил ей 27-е Слово своего знаменитого трактата. Прежде всего, он делает различие между безмолвием тела и безмолвием души. Первое «есть благочиние и благоустройство нравов и чувств телесных; безмолвие же души есть благочиние помыслов и неокрадаваемая мысль» (Scala parad. 27, 2). Это не означает, однако, постоянного молчаливничества. Молчание высоко ценится всеми исихастами; Иоанн считает его «супругом безмолвия» (11, 3), но не отождествляет с ним. Безмолвие — это некое духовно-нравственное возвышенное состояние человека, погруженного в молитву, умозрения и созерцания, полностью

отрешенного от мирских помыслов и попечений о мире, но необязательно накладывающим на уста свои печать молчания, которое тем не менее в состоянии исихии предпочтительно. А вот многословие предстает явным врагом безмолвия.

«Умные силы небесные сослужат безмолвствующему душею и любовно с ним пребывают» (27, 9), ибо в безмолвии ему постоянно требуется! ангельская крепость и помощь духовных сил. Демоны с особой злобой нападают на безмолвствующих; в них они видят своих наиболее опасных врагов на земле. Безмолвствующий — это «земной образ ангела»; он достиг такого совершенства в «художестве молитвы», что как бы предстоит непосредственно перед лицом Господа и молится прямо «в уши Царя» (27, 21). В свою очередь «ухо безмолвствующего приемлет от Бога дивные откровения», поэтому истинно безмолвствующие, «не желая лишиться сладости Божией», удаляются от людей, бегут от них в пустыню не из ненависти к ним, но боясь утратить обретенную радость общения с Богом (27, 26-27). Они «сочетались с безмолвием для наслаждения любовью Божиею, для утоления жажды сей любви, привлекаемые ее сладостью» (27, 29).

Преп. Иоанн различает восемь причин, по которым люди приходят к безмолвию, и соответственно восемь типов безмолвия. При этом четыре из них неуютны Богу, ибо основываются на ложных чисто человеческих предпосылках (тщеславии, кичливости, раздражительности, физических недостатках). Из четырех угодных Богу только один является собственно истинным, высшим, «носит печать будущего века» — стремление к духовному совершенству на основе бесконечной любви к Богу (27, 30).

Иоанн предлагает продвигаться в истинном безмолвии постепенно как по ступеням некоей духовной лестницы, на которых одни умягчают страсти, другие пребывают в псалмопении, третьи усердствуют в умной молитве, четвертые «простираются к видению» (27, 33). «Безмолвие есть непрерывная служба Богу и предстояние перед Ним. Память Иисусова (т.е. молитва Иисусу. — В.Б.) да соединится с дыханием твоим; и тогда познаешь пользу безмолвия», — наставляет автор «Лестницы» (27, 60-61).

Похвалой безмолвию и практическими советами и наставлениями к пребыванию в состоянии исихии наполнены «Подвижнические слова» аввы Исаака Сириянина. Идеалом исихаста для него был авва Арсений, который избегал встреч с людьми, при случайных встречах с ними молчал, не отвечая на их приветствия и вопросы, никак не участвовал ни в каких делах милосердия, даже не помогал ближним, руководствуясь бывшим к нему гласом Божиим: «Избегай, Арсений, людей и спасешься». В нем авва Исаак видел совершенного подвижника: «Вот человек, познавший плод безмолвия»²⁸. Однако он не считал, что всякий исихаст, а тем более обычный монах, должен отказаться от дел милосердия и помощи ближним. Конечно, безмолвие — это особое, сугубо индивидуальное, уединенное и очень высокое подвижничество, но в определенных ситуациях безмолвствующий не должен, если он не стоит на уровне аввы Арсения (т.е. не имеет личного указания Господа), избегать исполнения заповедей Христовых относительно любви к ближнему и милосердия²⁹.

Авва Исаак достаточно часто указывает и на явные признаки, по которым безмолвствующий может определить, что он находится на верном пути и продвигается вперед. К таким признакам он относит, в частности,

следующие: если во время молитвы внезапно «пресекается стих на языке твоём, и это на душу твою налагает оковы молчания»; если во время созерцания в состоянии безмолвия «глаза твои наполняются слезами, и слезы без принуждения орошают ланиты твои»; если без всякого предварительного намерения и подготовки мысль твоя неожиданно «погружается внутрь тебя» и пребывает в этом состоянии час или несколько более, после чего ты ощущаешь полное физическое изнеможение; если постоянно чувствуешь себя укрепленным надеждой и обогащенным молитвой, испытываешь в душе постоянное стремление к духовным деяниям и не обращаешь внимание на физическую немощь. Все это явные знаки продвижения безмолвствующего по пути духовного совершенства³⁰.

В результате истинного безмолвия подвижник регулярно достигает состояния «простого созерцания» единого Христа, «без которого ничто иное не облагоухает душевной гортани»³¹. Высшие ступени безмолвия погружают исихаста в некое безбрежное море духовного блаженства, которое практически не поддается словесному описанию, но ближе всего все-таки передается эстетической терминологией и, на мой взгляд, является одной из высших ступеней своеобразного эстетического опыта, практически утраченного современной культурой. В подтверждение имеет смысл привести хотя бы некоторые (из множества в подвижнической письменности того времени) примеры описания аввой Исааком высших состояний подвига безмолвия.

Исихия «великую и нескончаемую сладость возбуждает в сердце и в неизреченное удивление приводит ум ... И блажен, кто терпеливо пребывает в оном, потому что отверзся пред ним сей боготочный источник, и пил он из него, и наслаждался», и продолжает пить постоянно, пока пребывает в безмолвии³².

Исаак Сириянин приводит слова одного из чтимых им подвижников: «Я подвизаюсь в безмолвии для того, чтобы услаждались для меня стихи при чтении и молитве. И когда от сладости при уразумении их умолкнет язык мой, тогда, как бы во сне каком, прихожу в состояние сжатия чувств и мыслей моих ... тогда посылаются мне непрестанно волны радости внутренними помышлениями, сверх чаяния внезапно приводящими к услаждению сердца моего. И когда приближаются волны сии к кораблю души моей, тогда от вешаний мира и от плотской жизни погружают ее в истинные чудеса, в безмолвие, пребывающее в Боге»³³.

Если подвижник полностью отходит ото всех мирских дел, помыслов и попечении о земном и сохраняет себя в чистоте и благочестии безмолвия, то «ум его в краткое время воспаряет как бы на крыльях и возносится до услаждения Богом», быстро достигает славы Его и в силу своей легкости и подвижности погружается в ведение, превышающее всякую человеческую мысль. Душа безмолвствующего обретает тогда «херувимские очи, чтобы непрестанно возводить ей взор и созерцать небесное зрелище», доставляющее созерцающему «великое наслаждение»³⁴.

Преп. Исаак, чтобы подчеркнуть непреодолимую силу духовного наслаждения, достигаемого подвижником в результате его подвига, сравнивает его с действием пения легендарной птицы сирин (сирены). Когда человек слышит ее сладкогласное пение, он забывает обо всем и идет по пустыне на звук ее голоса, «от сладости пения забывает самую жизнь свою,

падает и умирает». В подобном состоянии пребывает и душа подвижника: «Когда впадает в нее небесная сладость от сладкозвучия словес Божиих, западающих чрез чувство в ум, душа всецело устремляется вослед этой сладости, так что забывает свою телесную жизнь, и тело лишается пожеланий своих, а душа возносится из этой жизни к Богу»³⁵.

Когда сила безмолвия осенит душу подвижающегося кротостью, бесстрастием и безмыслием, тишиной и миром, тогда наступает состояние блаженства, и безмолвствующий, пишет преп. Исаак, сам ощущает это по ряду удивительных признаков (чисто эстетического свойства, сказали бы мы сегодня). «Возгорается ли в тебе внезапно радость, ни с чем не сравнимым наслаждением своим заставляющая умолкнуть язык? Источается ли из сердца некая сладость и влечет ли всецело ум? Входит ли по временам во все тело некое услаждение и радование, чего плотский язык не может выразить, пока все земное не будет при сем памятовании почитать прахом и тщетою». Наслаждение в душе возникает иногда во время молитвы, иногда при чтении, иногда при размышлении, а иногда и во время поучения и согревает ум. Нередко оно возникает во время какого-то делания или ночью, когда человек пребывает между сном и бодрствованием. В любом случае, «когда найдет на человека это услаждение, быющее в целом теле его, тогда думает он в этот час, что и царство небесное не иное что есть, как именно это»³⁶.

Авторы житий святых X—XII вв. продолжают традицию утверждения идеала духовной красоты и грядущего вечного блаженства и, соответственно, проповедуют в качестве норм земной жизни нестяжательность, бесстрастие, отказ от земных благ, аскезу и, как высший подвиг (если представится случай), — мученичество за духовные идеалы. Вознаграждение же, духовное по своей сущности, описывается агиографами часто в эстетической терминологии и в образах, доступных пониманию самых широких, необразованных народных масс.

Подвижник, ведущий праведную жизнь, т. е. устремленный к духовной красоте, по свидетельству агиографов, часто до глубокой старости сохраняет красоту внешнего облика: «...хотя Филарет был уже глубоким старцем — он дожил до девяноста лет — ни зубов его, ни лица, ни десен не тронуло время: он был свеж, цветущ и светел ликом, как яблоко или роза» (111)³⁷. Более того, лица выдающихся подвижников, как Николай или Алексей, излучали, согласно агиографам, «пресветлое сияние» (154; 160). Многие из них, особенно после смерти, источали благоухание, а их мощи — благовонное миро (111; 154; 161).

Место вечного блаженства, или рай, изображается в житийной литературе, как идеальный прекрасный сад, благоухающий ароматами бесчисленных цветов и услаждающий глаз обилием зрелых плодов, т. е. как некий идеал природной красоты, который на земле никто «не мог узреть. Ибо росло там множество деревьев разнообразных, прекрасных, высоких и не похожих на обычные. Все они были покрыты плодами изобильнее, чем листьями, а плоды имели такие благоцветные, большие и душистые, каких не зрели смертные. Под этими деревьями текли обильные студеные и чистые воды, и поднимались там всякого рода душистые травы, и оттуда струило всевозможными ароматами, так что стоявшему чудилось, будто он вдруг попал в по-

кой, где приготавливают благовония» (181). В другом описании рай также предстает прекрасным садом, одновременно цветущим и плодоносящим и «насыщающим благовонием всю землю ту». Растут там диковинные растения. но среди них можно увидеть и «всякое дерево, какое растет и в наших садах, но краше и выше, и все они струили благоухание ароматов, и выющиеся вокруг деревьев прекрасные виноградные лозы, покрытые тяжелыми гроздьями, и финиковые пальмы, и все, что украшает людскую трапезу» (112).

Интересно отметить, что в этом идеальном пейзаже господствуют визуально воспринимаемая красота и благоухание. Эстетика запаха занимает здесь, пожалуй, едва ли не первое место — черта, характерная для византийской культуры, хотя и не оригинальная, берущая начало в древних культурах Востока. На византийской почве обонятельная эстетика наполнилась новым духовным содержанием.

Однако все эти слишком уж красивые и даже чувственные элементы в суровой в целом эстетике аскетизма, свидетельствующие о проникновении в монастырскую культуру каких-то глубинных начал народной культуры, народного сознания, скорее роднят ее с антикизирующим направлением, чем отделяют от него. Основные же положения этой эстетики, как и в предшествующие времена, формулировались самими подвижниками, а не популяризаторами их жизни и деятельности — агиографами.

В рассматриваемый период главным представителем эстетики аскетизма был Симеон Новый Богослов (949 — 1022)³⁸. Так же как и его предшественники, он развивает идеи бегства от «прелестей мира сего», борьбы с тремя главными пороками, поражающими души людей — «сластолюбием, сребролюбием и славолубием», проповедует нестяжательность, аскетический и добродетельный образ жизни, любовь к людям. Награду за это он видит в постижении и узрении Бога «в красоте и сладости» Его (19, 2)³⁹, в обретении вечного «наслаждения Царством небесным» (19, 4) с его несказанными «сладостью и благоуханием» (3). Проповедуя в целом традиционный для подвижнической жизни путь к «Царству блаженства», Симеон акцентирует особое внимание на ряде эмоционально-психологических состояний человека, занимавших видное место в духовном мире большей части византийцев, определявших важные аспекты эстетики аскетизма и нашедших отражение в художественной культуре Византии того времени, так или иначе связанной с монастырями.

Истинный подвижник, по мнению Симеона, должен отличаться богатством и глубиной эмоциональной жизни определенной направленности, именно — повышенной чувствительностью к скорбям, горестям, беспомощности и быстротечности человеческой жизни. Симеон, по свидетельству его ученика и агиографа Никиты Стифата, активно развивал в себе эту повышенную чувствительность, размышляя о смерти, молясь на кладбище, находясь «постоянно в состоянии сокрушенного умиления ... Плач сделался пищей для него»⁴⁰. Сам обладая, по словам Никиты, «даром умиления и слез»⁴¹, преподобный Симеон считал его важнейшей принадлежностью духовного мира подвижника. Почитая смирение «началом и основанием» подвижнической жизни, Симеон на второе место после него ставил *плач*, усматривая в нем непостижимое чудо — *катарсис* души с помощью вроде бы чисто физических процессов:

«Чудо неизъяснимое! Текут слезы вещественные из очей вещественных, и омывает душу невещественную от скверн греховных» (3). Плач приносит человеку утешение и рождает в нем радость (19, 3). Слезы, будучи даром «божественного просвещения», очищают душу человека, способствуют осиянию ее неземным светом. «О слезы! — восклицает Симеон, — вы, источаясь от действия божественного просвещения, отверзаете самое небо и низводите божественное утешение. От сего утешения и от сладости духовной, какие испытываю, опять говорю и многократно буду повторять то же, что где слезы с истинным ведением, там и осияние божественного света, а где осияние света, там и дарование всех благ...» (3). Эмоциональное состояние печали и сокрушения, достигаемое с помощью физического процесса плача и особой настроенностью души, по убеждению Симеона, переходит (и в этом пафос и смысл эстетики аскетизма) в свою противоположность — состояние духовной радости, высшего наслаждения, узрения «божественного света».

Другим важнейшим элементом эмоционально-духовной жизни подвижника, тесно связанным с плачем, является, на что уже указывалось, *молитва*⁴². Она, как и слезы, способствует, по Симеону, установлению контакта между душой и Богом. Свидетельством эффективности молитвы опять же являются *божественный свет* и духовное наслаждение, наполняющее душу молящегося (8, 2). Даже чтение текстов Писания мало что дает человеку без молитвы. По мнению преп. Симеона, читающий без молитвы «ничего как должно не понимает из читаемого, не чувствует сладости от того и никакой не получает пользы» (там же). Симеон неоднократно подчеркивает, что помимо истины и пользы тексты Св. Писания должны доставлять читателю и *наслаждение*, которое возникает только в случае соединения чтения с молитвой. Ибо молитва, являясь средством связи человека с Богом (8, 3), открывает возможность к просвещению души, после чего она только и может правильно понять текст и наслаждаться прочитанным.

И плач, и молитва у Симеона суть эмоционально-душевные пути к высшему духовному наслаждению, которое может в идеале испытать любой усердный подвижник еще в этой жизни. Однако оно неосуществимо без *осияния* души божественным светом. С преподобного Симеона, пожалуй, впервые в истории византийской духовной культуры, *свет* становится центральной проблемой эстетики, хотя, как мы помним, он занимает видное место уже и в эстетике псевдо-Ареопажита.

Симеон различал два света⁴³ и два их источника: для видения предметов материального мира требуется «чувственный» свет солнца, а для видения «мысленных вещей» необходим «свет умный», источником которого является Иисус Христос, «подающий свет умным очам душевным, чтобы они мысленно видели мысленное и невидимое» (24, 3). Повторяя известную евангельскую мысль о том, что Бог сам есть свет, Симеон уверен, что Он уделяет от «светлости своей» всем, кто соединяется с Ним «по мере очищения» (25, 2). Именно этот «умный свет» помогает читающему постигать смысл читаемого, «ибо сей сокровенный свет божественного ведения есть некая мысленная властная сила, которая окружает и собирает подвижный ум, отбегавший обычно туда и сюда» во время чтения (9, 2). Однако человеку, получившему этот свет, уже собственно и нет надобности ничего

читать, ибо световая стихия, в которую он погружается всей своей сущностью, и есть цель всех устремлений подвижника. Здесь высшее знание нераздельно с высшим наслаждением; ум человека становится светом и сливается, хотя и постоянно осознавая себя, с высшим Светом и Источником всякого света. Ум «весь освещается, — пишет Симеон, — и становится, как свет, хотя не может понять и изречь то, что видит. Ибо сам ум тогда есть свет и видит свет всяческих, т. е. Бога, и свет сей, который он видит, есть жизнь, и дает жизнь тому, кто его видит. Ум видит себя совершенно объединенным с этим светом и трезвенно бодрствует». Он ясно сознает, что свет этот «внутри души его и изумляется»; изумляясь же, он видит его уже как бы пребывающим вдали, а придя в себя, «опять находит свет этот внутри» и не хватает ему ни слов, ни мыслей, чтобы подумать или сказать что-либо об этом свете (19, 1). Воссияв в человеке, свет этот изгоняет все помыслы и страсти душевные, исцеляет телесные немощи; душа видит в этом свете как в зеркале все свои прегрешения, приходит в полное смирение и одновременно наполняется радостью и весельем, изумляясь увиденному чуду. Человек весь изменяется к лучшему и познает абсолютную Истину (19, 2).

Высшая ступень познания осмысливается Симеоном как слияние световых сущностей объекта и субъекта познания. Происходит это слияние вроде бы в душе субъекта, но таким образом, что душа как бы сама покидает этот мир, прорывается в иные измерения и там объединяется с божественной сущностью. Она, пишет Симеон, «некоторым образом выходит из тела своего и из этого мира и восходит на небеса небес, воспаряя туда на крыльях божественной любви и успокаиваясь там от подвигов своих в некоем божественном и беспредельном свете, в сорадовании ей» всех находящихся там праведников и небесных сил (21, 2). И все это, по свидетельству преп. Симеона, происходит еще при жизни подвижника, что делало его световую мистику и эстетику особенно привлекательной в средние века.

Симеон Новый Богослов постоянно подчеркивает, что нисходящее на подвижника видение божественного света носит познавательный характер — осиянный этим светом получает высшее знание обо всем универсуме и о его Творце — Боге, которое не поддается переводу на обычный словесный язык. Удостоенный божественного озарения ощущает, «что все создание содержится в нем (свете. — *В. Б.*), он показывает мне все в создании содержащееся и сохранять повелевает мне собственную меру»⁴⁴, т. е. все творение открывается подвижнику в этом удивительном свете.

Главным показателем божественности света, сходящего на подвижника, у Симеона выступает его неописуемая красота и духовное наслаждение, вызываемое им. «Созерцанием его красоты и сладости они (подвижники. — *В. Б.*) никогда не могут вполне насытиться»; входя в человека, этот «неприступный свет» становится для него «неизглаголанной радостью, миром, превосходящим всякий ум, наслаждением и удовольствием и веселием в ненасытной сытости»⁴⁵. Эстетическая реакция человека является у преп. Симеона показателем истинности получения высшего знания, осуществления контакта с умонепостигаемым объектом познания.

«Бог есть свет и как свет Его видение; поэтому в видении света первое знание, что Бог есть»⁴⁶, — провозглашает Симеон и многократно и

многообразно утверждает эту, открывшуюся ему в личном мистическом опыте истину. Наиболее адекватную форму для его передачи Симеон находит в поэтически-эстетической форме гимна, воспевая дарованное ему наслаждение красотой божественного света: «Ты удостоил быть с Тобою и с Тобою радоваться, и видеть несравненную славу Твоего лица, и наслаждаться досыта Твоим неприступным светом, и радоваться и веселиться неизреченным веселием, соединением, Владыка, с Твоим невыразимым сиянием. А услаждаясь этим неизреченным светом, я ликовал, радовался вместе с Тобою, Творцом и Создателем, постигая недоуменную красоту Твоего лица» (Нумп. 49, 22-29)⁴⁷. Здесь Симеону удалось, может быть наиболее лаконично и полно, выразить смысл световой эстетики византийцев, пронизывавшей изнутри всю их духовную и художественную культуру. Выше мы видели, какое видное место свет занимал в художественном языке византийских живописцев.

Нисходя на человека, божественный свет настолько сильно преобразует всю его не только духовную, но и телесную структуру, что его тело начинает излучать видимое сияние, на что постоянно указывают агиографы. Никита Стифат сообщает, что и на преп. Симеона сходил незримый свет, когда он вел литургию. При этом «лицо его делалось ангелоподобным и таким проникалось светом, что нельзя было свободно смотреть на него, по причине исходившей от него чрезмерной светлости, как нельзя свободно смотреть на солнце»⁴⁸.

Световая эстетика Симеона — один из ярких образцов и примеров *Aesthetica interior*, т. е. эстетики, имеющей эстетический объект во внутреннем мире самого субъекта восприятия. Утратившая во многом свою актуальность в Новое время, эта эстетика процветала в Средние века. Ее следы мы обнаруживаем сейчас не только в трактатах древних подвижников, но и во многих явлениях средневековой, византийской, прежде всего, художественной культуры. Золотые фоны и нимбы мозаик и икон, лучи и звезды золотого ассиста на византийских изображениях, блеск мозаичной смальты, отражающей свет лампад и свечей, яркие светонесущие краски икон и мозаик, система пробелов, пронизывающая у многих византийских мастеров их изображения, обилие света, светильников, сверкающих и драгоценных предметов в храме, создающих особую световую атмосферу — все это конкретная реализация (точнее, экстериоризация) в искусстве той эстетики света, которую разработали на практике и попытались как-то описать в своих трактатах византийские подвижники. Вклад Симеона Нового Богослова в нее особенно значителен. В последующие столетия, пожалуй, только Григорий Палама сделает существенные дополнения к этой эстетике.

Не рассматривая здесь подробно всех аспектов эстетики Симеона, его собратьев и последователей по подвижнической жизни, остановимся лишь еще на одной важной эстетической проблеме, хорошо освещенной им. Речь идет об образно-символическом понимании праздника, которое, во-первых, ясно показывает, как функционировала византийская теория образа и символа в конкретных случаях, и, во-вторых, выявляет характер эстетической значимости религиозного праздника для византийцев.

Симеон призывает своих собратьев не увлекаться внешним блеском и красотой праздников, обилием украшений, света, благовоний, яств и

напитков. Все это лишь видимость настоящего праздника, «только тень и образ празднества» (41, 23). Истинный же праздник состоит в том, на что образно и символично указывает чувственно-воспринимаемое праздничное действие. Он-то и доставляет тем, кто это понимает, настоящую и непреходящую радость.

Горящие во множестве на празднике «лампады представляют мысленный свет» (41, 3). Они призваны напомнить человеку, что дом его души должен быть так же весь наполнен духовным светом, как и церковь, — светом лампад. В нем надлежит сиять добродетели и не оставлять неосвященным ни одного уголка его души. Множество «свечей означает светлые помыслы», которые должны светить в человеке, не оставляя место для мрачных и темных размышлений. «Благоуханные масти, источающие благовоние, указывают тебе на духовное миро, т. е. на благодать Св. Духа». Многочисленные компоненты, составляющие праздничные благовония, знаменуют собой разнообразие духовных даров, которые надлежит стяжать человеку. Фимиам, исходящий от кадил, указывает, по Симеону, на духовную благодать. Толпы народа, собирающиеся на праздник и поющие хвалу Творцу, «означают небесные чины и несметные воинства ангелов, которые воспевают и славословят небесного Владыку» за спасение человека (там же).

Интересно отметить, что основное внимание во внешнем (или эстетическом) оформлении праздника Симеон уделяет свету и ароматической атмосфере. *Свет и благоухание* празднества наделяются им большой символической значимостью. Так, букет ароматических компонентов, «благоуханием своим услаждающий чувства», символизирует гармонию духовных начал в человеке, а также знаменует благоухание древа жизни, которое, «умервшляя пожелания плотские, разливает всюду благоухание духовных стремлений и чувств и чистою радостью веселит сердца всех верных» (41, 3). При этом благовоние (εὐωδία) понимается Симеоном как особого рода красота. «Бездушное миро» украшено и прославлено именно благоуханием. У преп. Симеона, как и во всей византийской традиции, благовоние выступает устойчивым символом Св. Духа и реальным знаком его присутствия, особенно если оно появляется без участия человека. Отсюда и особое внимание византийцев к эстетике запахов.

По Симеону, настоящий праздник имеет только тот, кто, участвуя в реально совершаемом празднестве, воспринимает его как праздник духовный. Только при таком праздновании вся жизнь человека превратится в «одно непрерывное празднество,.. прехождение от видимого к невидимому, туда, где прекращаются все образы, знаки и символы празднеств, бывающих в настоящей жизни, и где вечно чистые вечно наслаждаются чистейшею жертвою...» (41, 6). Симеон, таким образом, подводит некоторого рода итог византийской символической эстетике. Он показывает, что вся образно-символическая система культового праздника, а за ней стоит или к ней сводится в принципе вся система образов, символов и знаков христианства, направлена на возведение человека «от видимого к невидимому» и погружение его в состояние *бесконечного неопишемого духовного наслаждения*. В этом смысл и главное содержание византийской религиозной эстетики, как в ее умеренном богословско-церковном направлении, так и в ригористическом — эстетике аскетизма.

Последнюю и очень яркую страницу в интериорную эстетику вписали исихасты XIV в., уделявшие особо много вниманию вопросам духовного света в различных его модификациях. Высшее знание, по Григорию Синаиту, осуществляется с божественной помощью и в световых формах. Подготовивший себя к восприятию этого знания и очистившийся ум получает его не из книг, а от самого Бога, который вместо книги имеет Дух, вместо трости (пишущий инструмент в Византии) — мысль и язык, вместо чернил — свет. «Погружая мысль в свет и делая ее светом, он Духом начертывает словеса в чистых сердцах слушающих» (PG 150, 1245D-1248A).

Высшим божественным знанием в разнообразных световых формах обладают (и обладали), согласно исихастам, ангелы и другие небесные чины, ученики Христа, святые, мученики и подвижники; оно составляло суть христианских таинств. Николай Кавасила был убежден, что неизреченное «сияние славы» носили внутри себя апостолы, ее отблеск был виден и на их лицах (PG 150, 564C). Посредством таинств крещения, миропомазания, причастия, писал он, «светлость будущей жизни» проникает в душу людей и затемняет в них «красоту и светлость» мира сего (504C). В свете, сиянии и необычайном блеске представляется Кавасиле и картина второго Пришествия (а не «Страшного суда»!), радующая (!) души верующих, когда Спаситель «молниеподобно сходит с неба на землю, а земля воссылает иные солнца к Солнцу правды, и все исполняется света» (649D).

Наиболее же полную, пожалуй, после автора «Ареопагитик» и Симеона Нового Богослова эстетику и мистику света находим мы у главного теоретика исихазма XIV в. Григория Паламы. У него, как и у псевдо-Дионисия, вся духовная сфера буквально пронизана светом. Согласно евангельской традиции Палама регулярно называет Христа светом, а его деятельность — просвещением. «Учение» Св. Духа излучается людям в виде света; а Петр и Павел предстают в сочинениях св. Григория как два сияющих светила, два «великих света». Тело Христа, согласно Паламе, как мы помним, имело внутри себя источник божественного света, который сиял из его ран и т. п.

Пещера, в которой произошло Воскресение Христово, была наполнена «светом Воскресения», хотя снаружи было еще темно. При этом свете Мария Магдалина увидела и пустой гроб, и ангелов на нем в светозарных одеждах (PG 151, 268B). Ангелы у Паламы, следующего патристической традиции, суть сами световидны. Перефразируя «Ареопагитики», он сообщает своим читателям, что не отпавшие от Бога ангелы «являются светом, и всегда исполняются светом, и постоянно все более и более просветляются, блаженно пользуясь врожденным изменением и радостно ликую близ первого Света, взирая на него, непосредственно от него просвещаясь, воспевая неиссякаемый Источник света, и ниспосылая, как служители Света, светотворящую благодать тем, кто менее совершенен в святопросвещенности» (288CD). Напротив, Сатана и отпавшие с ним ангелы погрузились во мрак, сами стали этим мраком — «самотемными» (αὐτοσκοτός).

В будущем веке праведники, узрев «Свет более яркий, чем солнечный», станут «детьми этого Света», «иными светами» (296A); «сами воссияют как солнце в царстве Отца их» (220A). Участником «этого боже-

ственного сияния и светозарности» был и Адам до грехопадения, воистину облеченный в «одеяние славы», и поэтому не стыдился своей наготы. Собственно он и не был наг; в одежде божественного света он был украшен значительно роскошнее, чем «носящие на себе ныне золотые диадемы, украшенные множеством драгоценных камней». Именно это наше первозданное естество только еще более сильной светозарности Христос показал ученикам на Фаворе, чтобы верующие представляли себе, какими они будут в будущем веке.

Залоги будущего совершенства были даны святым уже здесь, на земле. На *славу* лица Моисея не могли смотреть сыны Израилевы; лицо мученика Стефана было подобно сияющему ангельскому лику и многие другие святые приобщились «оному божественному сиянию и светозарности» (220Ас).

Итак, у Паламы все, так или иначе причастное Богу и духовной сфере, пронизано божественным сиянием, светозарно и светоносно. В наиболее чистом и в какой-то мере доступном человеческому восприятию виде Христос показал этот свет на Фаворе. О нем много писал Палама и другие исихасты, он неожиданно стал одной из причин бурных богословских споров последнего века Византии. Суть их сводится к следующему⁴⁹. Палама, его сторонники и последователи утверждали, что в акте Преображения на Фаворе ученикам Иисуса был явлен несотворенный («нетварный») свет, доступный их восприятию, через посредство которого возможно приобщение к трансцендентной божественной сущности. Именно узрение этого света сверхчувственно-чувственным видением в акте особой мистической практики — «умного делания» — было главной целью монахов-исихастов, наполнявших в то время Афон и его окрестности. Противники паламитов, которых возглавлял ориентирующийся на латино-итальянский мир образованный монах Варлаам, отрицали возможность существования чего-либо нетварного, отличного от божественной сущности. Фаворский свет, как и другие «энергии» Бога, они считали сотворенным и, соответственно, бесконечно далеким от божественной сущности. Тем самым подвергалась сомнению, если не отрицалась вообще, духовная ценность исихастской мистической практики. В результате бурных споров, в которых важную роль наряду с богословием играла и политика, победила партия паламитов, исихастское духовенство пришло к власти в византийской Церкви, практика исихии возобладала в монастырях и скитах не только Афона и Синая, но и всей Византии.

Нам в данном случае интересна не столько богословская или политическая сторона паламизма, о которой, кстати, имеется достаточно обширная научная литература⁵⁰, а ее эстетический аспект, который, вообще говоря, преобладал в учении Паламы. Его утверждение возможности чувственного восприятия (хотя и в определенной ситуации) нетварного света открывало широкий простор эстетическому сознанию и художественному творчеству, что не замедлило проявиться уже в конце XIV — начале XV столетия в искусстве как самой Византии, так и в еще большей мере в древнерусском мире. Поэтому имеет смысл несколько подробнее рассмотреть в паламитскую концепцию фаворского света, самую форму и способ ее изложения, т.е. всмотреться в ее собственно эстетический абрис.

К проблеме фаворского света Палама обращался во многих своих

сочинениях — и в беседах с верующими, и в философско-богословских трактатах, и в наставлениях к практикующим исихию. Прежде всего, он стремится доказать (а точнее показать) принципиальную «нетварность», т. е. *трансцендентность* света Божественного Преображения.

Уже то, что Иисус взял с собой на гору только избранных учеников, ясно свидетельствует, по мнению Паламы, что он собирался показать им «нечто великое и таинственное», а не просто чувственно воспринимаемый свет (PG 151, 433C). Христос сам от вечности свет (432A), и именно этот «нетварный» свет был явлен ученикам на Фаворе (425AB). Только «приверженцы эллинской науки», полагает Григорий, могут считать тварным и чувственным этот «невещественный, невечерний, присносушный и превышающий не только чувства, но и силу ума» свет (432CD). Если бы он был тварным и каким-то новым светом, то мы должны были бы признать в Христе три природы: божественную, человеческую и «природу этого света», что противоречит христологическому догмату. Отсюда следует, что Христос показал на Фаворе не иное какое сияние, но изначально скрытое в нем под плотью, «сиянье божественной природы; так что свет этот является светом Божества и несотворенным» (433A).

Нетварность божественного света Григорий отстаивает и в полемике с Варлаамом в «Триадах» (см., в частности, Тр. II 3, 66). Ссылаясь на Макария Великого, Дионисия Ареопагата, Максима Исповедника и других древних отцов Церкви и опираясь на свой собственный богатый опыт исихастской практики, он не устает утверждать, что «свет пренеизреченной славы, созерцаемый святыми, свет воипостасный, нетварный, вечно сущий от вечно Сущего», в будущем веке явит себя еще более совершенным и через себя представит Бога всем достойным этого видения (III 1, 6).

Для большей убедительности в обосновании трансцендентности фаворского света Палама обращается к световой метафизике «Ареопагитик». Размышляя над евангельской фразой: «...се, облако светлое осенило их» (Мф 17,5), — он задает своим слушателям риторический вопрос: «А не было ли это облако тем непреступным светом, в котором обитает Бог, и тем светом, в который он облачается, как в одежды?» И отвечает утвердительно, вспоминая Дионисиево определение Бога как «сверхсветлой тьмы». Этот свет является тем же самым, что и тьма «по причине непреступности блеска его сияния» (441D). И во многих других местах Палама констатирует нетварность, сверхъестественность, недоступность, т. е. трансцендентность божественного света⁵¹, который тем не менее был явлен ученикам на Фаворе и виден ими. Таким образом Палама утверждает и его *имманентность* тварному миру. Здесь он опять прибегает к авторитету ранней патристики, и в первую очередь автора «Ареопагитик»: «И великий Дионисий, заявляя, что тот непреступный свет есть мрак, в котором, как сказано, обитает Бог, утверждает, что в нем бывает всякий, удостоенный знания и видения Бога» (444A). Избранные ученики Христа были также удостоены приобщиться к этому свету.

В «Главах физических, богословских, нравственных и практических» Палама писал о причастности небесных чинов к божественному свету: «А о том, что и ангелы причастны ему и что он нетварен и не является божественной сущностью, знают все, достаточно знакомые с трудами богомудрых апостолов и богословов» (PG 150, 1168B). И далее, опять цитируя Аре-

опагита, он показывает, что ангелы объединены «с безначальным и бесконечным сиянием прекрасного-и-благого», но отделены от сущности Бога. Полемизируя с рационалистами, Палама вынужден постоянно заострять внимание на том, что, хотя божественный свет несотворен и предвечно присущ Богу, он не является его сущностью. Именно поэтому к нему причастны ангелы и святые. И обратно, т.к. многие сотворенные существа имеют причастие к этому свету, он не относится к сущности Бога, ибо она проста, «совершенно неделима и непрístupна» (PG 151, 448C).

У св. Григория особенно отчетливо проявляется в общем-то традиционный для всей святоотеческой литературы (на что уже указывалось) прием постоянных повторов одной и той же мысли в несколько отличающихся словесных формулах, описательных пассажах, образно-аналогических сравнениях, ярких метафорах, с обильным цитированием ранних отцов Церкви. И он обоснован с пропедевтической, но особенно — с художественно-эстетической точки зрения. Речь ведь идет об очень сложных, почти недоступных разуму духовных материях, которые не могут быть адекватно выражены в каких-либо однозначных формулировках и дефинициях. Именно поэтому патристика еще в ранний период своего существования, опираясь на литературный опыт более древних культур (в частности, на древнегреческие риторика), разработала приемы и методы словесного выражения для предметов и явлений, практически не поддающихся вербализации. Один из них в данном случае с успехом применяется и Григорием Паламой для выражения умонепостигаемой антиномической сущности фаворского (т. е. божественного несотворенного) света, облекая одни и те же идеи в различные словесные одежды. И если формально-логическому мышлению этот прием может показаться скучным, тавтологичным и малопродуктивным, то для изучения эстетического сознания он дает богатейший материал, выявляя в нюансах многообразия и полисемию духовного поля византийцев.

Достаточно свободно (что также характерная черта византийского богословского сознания) цитируя ранних отцов Церкви Григория Богослова, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Палама утверждает, что фаворский свет — это *явление* самого Божества во славе Его божественной природы (Тр. II 3, 21), ибо сам великий Дионисий «называет свет Преображения простым, не имеющим образа, сверхприродным, сверхсущим, т. е. сущим выше всего сущего» (II 3, 23). И хотя он являлся многим святым и подвижникам, но в этом своем явлении он представлял еще более «сокровенным», чем это представляется тем, кто его никогда не видел (II 3, 31). Однако при всей этой почти тождественности с Богом и трансцендентности фаворский свет, на чем твердо стоит св. Григорий, не является сущностью Бога, хотя и вечно присущ ему (III 1, 23). «Свет, — пишет Палама, — не Божия сущность, ибо та неощутима и недоступна», а этот удивительный и превосходящий все мыслимое свет иногда делается доступным людям — даже «видим телесными глазами; временами же явственно беседует с ясновидцем несказанными, если можно так выразиться, глаголами... хотя в собственной природе пребывает из века в век для всех незримым и невместимым» (II 3, 9). Принципиальный и осознанный антиномизм подобных и многочисленных утверждений одного из последних крупных византийских отцов Церкви направлен (и осо-

бенно в полемике с рационалистом Варлаамом) на сохранение сущностной основы православия — его глубинного мистического характера, превосходящего самые изощренные логические принципы рассудочного мышления. При этом вполне естественно, что сам он необходимо приходит и к сфере эстетического опыта (близкого по сущности своей ко всем внерациональным формам духовного опыта, в том числе и к мистическому, на что уже неоднократно указывалось), и к приемам художественно-эстетической организации своих текстов.

В связи с тем что наиболее явным для христиан откровением божественного света является таинство Преображения Христа на Фаворе, то вполне понятно, что паламиты связывают фаворский свет прежде всего с ипостасью Бога-Сына, не отделяя его, естественно, ото всей Троицы. Они, как указывает св. Григорий, называют его «воипостасным» (ἐνυπόστατον), чем подтверждают, что он не обладает самостоятельной ипостасью (т. е. не является четвертой ипостасью Троицы — в принадлежности паламитам этого еретического представления обвиняли их варлаамиты), но безраздельно и постоянно принадлежит Богу, актуализуясь в Христе. «Итак Христос неизменно обладает светом, вернее же Он всегда имел, всегда имеет и всегда будет иметь его с Собою» (III 1, 16).

Термин «воипостасный» требуется здесь Паламе для того, чтобы опровергнуть формально-логическую одномерность мышления своих оппонентов, утверждавших, что если фаворский свет ипостась, то паламиты — еретики, а если он не ипостась, то он — один из множества символов, просто указывающих на Бога, но не являющих Его. Введением же неоднозначного, но явно принадлежащего к полю антиномического обозначения трансцендентной сферы термина «воипостасный» Григорий опять стремится выйти на уровень неформально-логического мышления. Фаворский свет, утверждает он, — не символ, ибо символы по природе своей преходящи — они возникают и исчезают, а нетварный божественный свет, осиявший Иисуса на Фаворской горе, не является преходящим. Этот «вечносуший, в собственном смысле суший; неизменно суший, ярчайший и божественный свет» возвышается над всеми символами и им подобными намеками на Божество (II 3, 20; I 3, 26). И одновременно Григорий утверждает, что фаворский свет — не ипостась, но все-таки *символ*; правда, не простой, но «природный символ Божества Единородного Сына» (III 1, 19).

В своей симвонологии Палама различает два главных типа символов: *природные* и *неприродные*. Первые имеют одну и ту же природу с обозначаемым, как, например, заря, выступающая символом солнца, или тепло — символом огня. Они всегда сопутствуют той природе, от которой имеют бытие. Неприродные символы имеют природу, отличную от природы обозначаемого, и обычно существуют как самостоятельные предметы независимо от бытия обозначаемого. Они не привязаны к природе обозначаемого и бывают двух видов: существующие самостоятельно вне зависимости от их символической функции и специально создаваемые или возникающие исключительно для обозначения чего-то. К последним относятся всевозможные знамения и видения, являющиеся пророкам и святым. Они недолговечны; появившись для одноразовой акции символизации сразу же исчезают (III 1, 14). Фаворский свет, согласно Паламе, относится к природ-

ным символам, ибо он одной природы с Богом и в этом смысле выступает символом божественной природы Христа. Более того, к специфике природного символа относится, считает св. Григорий, своего рода автосимволизм — символизация самого себя, или, как пишет Палама, «нечто делается символом самого себя тогда, когда символ природным образом исходит из того, символом чего выступает» (III 1, 20). Таким образом, в фаворском свете Христос стал символом самого Себя — только в этом смысле божественный свет может пониматься как *символ*, т. е. своего рода *несимволический символ*, совершенно особый символ.

В этом символе Бог *реально* являет себя тем, кого наделил способностью боговидения, со ссылкой на автора «Ареопагитик» утверждает Палама. Великий Дионисий, пишет он, «буквально именует фаворский свет богоявлением и богооткровением» (I 3, 26; ср.: III 1, 10) и приводит соответствующие цитаты из трактата «О божественных именах». Фаворский свет, таким образом, понимается Паламой в качестве особого антиномического символа, который одновременно и обозначает, и являет обозначаемое, т. е. *реальным символом*; с подобными символами мы будем регулярно встречаться при изучении *литургической символики* в следующем разделе.

В силу принципиальной антиномичности фаворского света, как несимволического символа Бога, и его восприятие святыми описывается Паламой в той же антиномической парадигме. В полемике с Варлаамом, который знает только чувственное и умственное (равно интеллектуальное, равно знание), он стремится показать, что фаворский свет — это особая энергия, превышающая знание и незнание в обыденном понимании, чувственное и умственное, хотя и воспринимающаяся чувственным зрением; это «духовный свет, неосвязаемо приходящий и видимый, недосыгаемо вознесенный над всяким знанием и всякой добродетелью» (I 3, 10) и являющийся именно поэтому высшей из доступных человеку форм *знания* Бога — «неизреченным видением» Бога. И хотя апостолы видели его своими глазами, это было видение, превышающее всякое чувственное восприятие. «Не случайно, — констатирует св. Григорий, — все богословы называют сияние лица Иисуса и невыразимым, и неприступным, и невременным как нечто таинственно неизреченное, а не собственно чувственное» (I 3, 28). В результате длительных рассуждений и всестороннего рассмотрения проблемы фаворского света, а также опираясь на свой духовный опыт исихаста, Палама приходит к убеждению, что речь должна идти об одной из нетварных энергий Бога. «Есть стало быть вечный свет, другой сущности Бога, сам по себе не сущность — вовсе нет, — но энергия Его сверхсущественности. Поскольку же свет этот безначален и бесконечен, он и не чувственный, и не умопостигаемый в собственном смысле, но духовный и божественный, превосходительно изъятый из всего тварного; а что и не чувственно, и не умопостигаемо не подлежит ни ошущению как ошущению, ни умной силе самой по себе» (III 2, 14). Это сверхчувственный и сверхразумный свет, воспринимаемый только теми, кому Бог дает соответствующий дар и соответствующие способности к узрению его даже обычными глазами, наделенными, однако, особой необычной силой видения. Более того, поскольку свет этот и есть само «богоявление», то он предстает в акте его мистического видения пророкам, святым или исихастам и в качестве

объекта, и в качестве субъекта видения, активно иницируя этот процесс. Как метко выражается Палама, он предстает здесь «самовидящим и самомыслящим» (II 3, 56).

Просияв в плотском теле Иисуса, фаворский свет прославил само тварное тело (I 3, 5) и тем самым укрепил в христианах надежду на возможность и реальность «обожения» человека в его теле как в Царстве Божием, так и еще в этой земной жизни. «Обожение» стало идеалом подвижнической жизни многих поколений христианских подвижников. Поэтому св. Григорий достаточно часто называет фаворский свет «боготворящим светом Христа», «Его обоживающим светом» (I 3, 5 и др.).

Божественному свету, неоднократно повторяет Палама, были причастны и Адам, и Моисей, и апостол Павел и многие другие праведники. Отблеск именно фаворского света узрел Савл на пути из Иерусалима в Дамаск и приобщился к тем, кого беспощадно преследовал до этого (PG 150, 1168D - 1169A). Нет физических или каких-либо иных принципиальных препятствий для узрения божественного света. Необходимо только соответствующий образ жизни, прежде всего, соблюдение заповедей Христовых, и Бог дарует любому такую возможность. Все праведники, утверждает Палама, просветятся в Царстве Божием и сами, «став всецело божественным светом, как порождение божественного света, узрят Христа, божественно и неизреченно сверхсияющего». Слава неземного сияния явилась и на Фаворе, как всецело присущая телу Христа «вследствие единства ипостаси» (PG 151, 432C).

Свет этот, как уже указывалось, не был чувственно воспринимаемым, и люди не могли его видеть обычным физическим зрением. Однако ученики Христа на Фаворе видели его своими глазами, т. к. они были у них «приуготовлены силою Божественного Духа» для такого видения (433B). Так же увидят его и праведники в будущем веке; таким видением были наделены мать Иисуса Мария, пророчица Анна, Симеон-Христопреем. Праведники могут обрести дар видения фаворского света путем добродетельной жизни и неустанной молитвы. Сам Христос просил во время молитвы, чем наглядно показал ученикам, что именно «молитва является подательницей этого блаженного видения» (432A).

Фаворский свет меняется по своей силе. Палама подчеркивает, что апостолы сначала видели свет физическим зрением, затем он начал усиливаться и превзошел порог их восприимчивости и как бы скрылся в светлое облако (444A). И далее он замечает, что божественный свет «дается мерою и способен увеличиваться или уменьшаться» в зависимости от духовных возможностей воспринимающего (448B).

Много места в своих сочинениях Палама, как и его предшественники и последователи по подвижнической жизни, уделил духовному опыту, молитве и «умному деланию» монахов-исихастов, поставивших своей целью приобщение к фаворскому свету еще в этой жизни в процессе исихастской духовной практики, специальным приемам психосоматической подготовки и т. п. Палама, на практике приобретая богатый опыт исихастской жизни, которая в его время уже сильно отличалась от исихии ранневизантийских подвижников, вербализовал многие положения и аспекты этого позднего исихазма, вошедшего в науку под его именем — *паламизма*. Как мы убедимся, паламизм в наибольшей мере

оправдывает правомерность введения понятия «эстетика аскетизма» применительно к мистическому опыту подвижников и просто христиан, устремленных к духовной жизни.

Для Паламы, как и для многих его сторонников, исихия — это уже не просто одна из форм монашеского подвижничества, заключающаяся в соблюдении обета молчания, сопровождающего духовный подвиг, но фактически — всеобъемлющая система мироощущения и соответствующего поведения, жизненных принципов человека, отдавшего предпочтение состоянию высшего чувственно-умственного безмолвия перед всеми «шумами» многосуетной обыденной жизни. Притом — система самая совершенная, ибо св. Григорий называет исихию «искусством искусств» (Тр. II 2, 2). Наиболее полные и совершенные формы ее были разработаны и реализованы на практике многими поколениями подвижников-монахов (Палама постоянно цитирует труды наиболее известных из них, начиная с Макария Египетского), но в принципе, как следует из многих текстов Григория, в исихии может и должен жить практически любой христианин, вставший на путь совершенствования, «умного трезвения». Ясно, что монаху легче продвигаться по этому пути, но он не закрыт и для клириков, живущих в миру, и даже для благочестивых мирян.

Начало этого пути Палама видит в «собрании ума» в сердце, ибо христиане не мозг, но «сердце» понимают в качестве «главного телесного органа», «сокровищницы разумной способности души», средоточия духовных начал в человеке. Поэтому-то паламиты и считают необходимым начинать духовную практику с собрания ума, который у обычного человека рассеян по «внешним ощущениям», в то «внутреннейшее тело тела, которое мы называем сердцем» (I 2, 3). Понятно, что речь идет не о физическом органе, но о некоем мистическом центре человека, который топографически расположен где-то в области солнечного сплетения. Поздними исихастами была разработана особая психосоматическая система упражнений, включавшая особую позу (близкую к позе «лотоса» йогов), дыхательные упражнения, монотонное повторение «Иисусовой молитвы» и устремление взгляда в область предполагаемого нахождения «сердца» (I 2, 7-8; I 2, 10; II 2, 25 и др.). Именно эта система подвергалась особо едким насмешкам и критике со стороны варлаамитов, которые придумали даже для ее приверженцев насмешливое прозвище «омфалопсихов» («имеющих душу в пупке») (см.: I 2, 11; II 1, 1-3).

Резко и многословно возражая своим противникам, Палама дает образное высокоэстетизированное описание сути состояния исихаста. Ушедший ото всех мирских забот подвижник проникает в «неприступное святилище исихии. Там он, как только возможно избавив душу от всяких вещественных оков, связывает свой ум с непрестанной молитвой к Богу, а вернув через нее себя целиком самому себе, находит новый и таинственный путь к небесам, как бы неосязаемый мрак посвятельного таинственного молчания, и неотрывно прилепляясь к нему умом, с невыразимым наслаждением в простейшем, всесовершенном и сладостном покое и поистине в исихии, т. е. безмолвии, взлетает выше всего сотворенного. Весь инстинктив так из самого себя и весь принадлежа Богу, он видит Божию славу и созерцает Божий свет» (I 3, 46). Здесь Палама по сути не изобретает ничего нового, но в концентрированном

виде излагает мысли, известные от более ранних теоретиков и практиков исихии и вообще мистического опыта⁵², однако в контексте всего его учения они вызвали нападки со стороны варлаамитов.

Собственно критику Варлаама и его последователей вызывает не самая суть исихии, ибо эта практика издревле была присуща византийскому монашеству, а способы ее достижения паламитами и повышенная эмоционально-эстетическая (чувственная — в понимании варлаамитов) окраска их мистического опыта. Прежде всего, это относится к молитве. Варлаам убежден, опираясь на теорию некоторых наиболее ригористичных аскетов прошлых времен, что молитвенное состояние — это совершенно бесстрастное состояние, когда молящийся, умертвив все свои чувства, очищенным ото всех помыслов умом обращается в молитве к Богу, не испытывая при этом никаких чувственно-эмоциональных переживаний и т. п. состояний.

Палама активно не согласен с таким пониманием и молитвы, и исихии. Полное «бесчувствие, которое отцы называют окаменением», пишет он, убивает молитву и не приводит к Богу (II 2, 7). Бесстрастие, полагает он, в аскетической практике надо понимать как полный отказ ото всех негативных, греховных, ведущих к чувственному удовольствию помыслов, переживаний, ощущений и т. п. Человек сотворен в единстве души и тела; чувства же — необходимая принадлежность тела, а следовательно, и души, и умертвить их все — значит умертвить и тело, т. е. умертвить одну из органических составляющих человека, фактически умертвить его природу как духовно-материального существа и в конечном счете — умертвить и самую его душу. И с этим никак не может согласиться поздний исихаст. Да, убежден он, необходимо «умертвить склонность тела к греху», «привести в покой все чувства в той мере, в какой они подвижны внешними воздействиями». Но зачем же умерщвлять те чувства, которые отвечают добрым расположениям души и даже содействуют таким расположениям? (II 2, 5-6)

Поскольку человек есть нераздельное единство души и тела и без одного из этих компонентов уже и не является собственно человеком, то оба они должны быть поставлены на службу его духовного совершенствования и преображения, включая и эмоционально-чувственные способности. При этом для «умной молитвы», «умного делания», составляющего ядро исихастской практики, необходимы оба присущих человеку класса эмоций — и *негативные* и *позитивные*, соответствующим образом ориентированные. Негативные эмоции, или, как именует их св. Григорий, «осязательная скорбь», необходимы на начальном этапе умной молитвы, когда молящийся только вступает на путь исихии. Тогда чувства голода и жажды от длительного поста, боли в ногах и пояснице от стояния на коленях и множества поклонов, стеснение сердца от бессонницы и т. п. соматических неудобств, сопровождающих начало молитвенного подвижничества, вызывают у молящегося «скорбное уязвление», «сердечную тоску», душевное сокращение, страх Божий. В результате этого эмоциональные компоненты души, или, в терминологии Паламы, «страстная способность души», не умерщвляются, а очищаются, «поднимаясь до действия божественной любви, рождая спасительное уязвление и благословенную скорбь, за которой идет баня отпущения грехов, новое рождение в Боге, т. е. слезы по-

каения» (II 2, 17). Слезы же эти, как мы помним, у всех отцов Церкви означают сладостное очищение человека, духовное омовение его от грехов, приведение в состояние умиления. Палама, цитируя Иоанна Лествичника, повторяет, что источник слез, открывающийся после крещения, даже выше самого крещения, обо очищает человека от грехов, содеянных им уже после крещения. отрывает его от земли, возносит к небу, сочетает «с благодатью рождения в Боге», а через нее обоживает молящегося слезной молитвой (там же).

Позитивные эмоции — радость, духовное наслаждение, сладость, состояние блаженства и т.п. (человеческий язык оказался беден для выражения множества градаций этих состояний, ибо люди нечасто их испытывают и не научились дефинировать их бесчисленные нюансы) — являются неотъемлемым результатом «умной молитвы», «умного делания». Главную цель исихастского подвига составляет созерцание, чувственно-сверхчувственное «видение» божественного (фаворского) света внутри себя самого; некое мистическое таинство, в процессе которого происходит «сверхприродное единение с пресветлым светом» (I 3, 15), вступление на путь бесконечно совершенствующегося познания Бога и обожения. При этом, подчеркивает св. Григорий, подвижники в состоянии исихастского экстаза, святые в Царстве Божием, ангелы в небесных сферах находятся на бесконечном пути к совершенству боговидения, продвигаясь от полученного озарения к еще более яркому, «получая благодать от благодати и неустанно продвигаясь радостным путем восхождения» (II 2, 11).

Исихаст, таким образом, достигнув определенной ступени совершенства, вступает с помощью благодати Св. Духа на бесконечный путь постоянно совершенствующегося созерцания-познания-единения с Богом, в полноту божественного света, пребывание и движение в которой доставляет ему высочайшее духовное наслаждение. «Чувство», которое испытывает в этом состоянии исихаст, Григорий Палама, ссылаясь на Соломона, называет антиномическим-«умным чувством», ибо оно, превышая и собственно чувство, и «умопостижение», объединяет их на некоем новом более высоком невыразимом уровне (I 3, 20). С помощью этого чувства аскет «сверхприродно» познает непознаваемое и видит невидимое, испытывая при этом невыразимое наслаждение.

Палама уделяет особое внимание этой, фактически чисто эстетической реакции исихаста, святого, пророка, которая свершается в акте мистического видения божественного света; в процессе общения с Богом, в состоянии исихии. Апостол Павел (см.: 2Кор 12, 2), подчеркивает он, пребывал «в исступлении от несказанной сладости зрелища» (I 3, 21). Когда приходит мистическое видение, «по разливающейся в нем бесстрастной радости, умному покою и новому пламени любви к Богу видящий точно знает, что это и есть божественный свет, даже если неясно его видит» (I 3, 22). Умная молитва вызывает в молящемся «духовное тепло и сладость, и благодатные радостные слезы»; таким образом и тело, подчеркивает Палама, «тоже как-то приобщается к умному действию благодати, перестраивается в согласии с ней», т. е. преображается так, что и смотрящие на исихаста извне видят эти изменения, как правило, — в виде зримо воспринимаемого сияния лица или тела, особого «блеска» (I 3, 31). «Божественное и нетронутое скорбью наслаждение» способствует чудесному переустройству

тела и «знаки духовной божественной сладости тоже запечатляются в телесных чувствах людей, способных их вместить» (I 3, 32-33). При этом, если телесные наслаждения, укореняясь в человеке, и ум, т.е. его духовную сущность, тянут вниз, то и наоборот, «духовная радость души» переходит на тело и возвышает его, оставаясь и в теле духовной; «духовная сладость», переходящая от ума на тело, и сама несколько не ухудшается от общения с телом и тело преображает, делая его духовным, так что оно отбрасывает злые плотские стремления», не только не тянет душу вниз, но сама одухотворяется, и «весь человек становится тогда «духом», как написано: «Рожденный от Духа есть дух» (Ин 3, 6; 8)» (II 2, 9).

Собственно в этом «одухотворении» и преображении тела и в духовном («умном») наслаждении от созерцания в себе божественного света и заключается сущность эстетики аскетизма, той интериорной эстетики, которую о. Павел Флоренский считал единственно истинной христианской эстетикой⁵³. Григорий Палама в этом плане стал наиболее ярким во всей святоотеческой традиции выразителем этой формы эстетического сознания, активно и последовательно отстаивая духовно-соматическую антиномическую сущность человеческой природы, которая в исихии достигает своего высшего первозданного единства в акте обожения — сверхприродного видения Бога и единения с Ним, свидетельством чего становится неописуемое духовное наслаждение, пронизывающее все душевно-телесное существо человека.

Итак, все усилия Паламы направлены на то, чтобы убедить своих читателей и слушателей в одновременной недоступности и доступности фаворского света, в его принципиальной непостигаемости и чувственной восприимчивости вплоть до видения физическим зрением; его, говоря философским языком, одновременной трансцендентности и имманентности тварному миру. Палама, таким образом, в полемике со своими противниками из лагеря рационалистов и гуманистов, возложивших богословско-философские надежды на разум и логику, снова (в который уже раз в святоотеческой истории!) утверждает *антиномизм* в качестве *главного принципа православного мышления*; т. е. предпринимает еще одну (последнюю в византийской истории) попытку укрепления и утверждения самой сути православия перед угрозой латинского рационализма. На этот раз объектом богословского анализа стали божественные *энергии*, и в первую очередь *свет* божественного Преображения, т. е. феномен, имевший в византийской культуре не только религиозное, но и ярко выраженное эстетическое значение. Сам Палама, в чем мы неоднократно убеждались, хорошо ощущает это и часто делает акцент именно на эмоционально-эстетической стороне фаворского света.

Своим озарением на горе, подчеркивает Григорий, Христос радует всех — и видевших его учеников, и слышащих об этом христиан. Эта радость была предсказана еще псалмопевцем Давидом (см.: Пс 96, 11; 88, 13) и затем сбылась на Фаворе (PG 151, 437B). Для достижения наслаждения фаворским светом ныне необходима как благодатная помощь свыше, так и внутренняя активность субъекта. Палама призывает жаждущего этой радости напрячь и возвысить «очи души» и, привлекая таким способом божественное озарение, стать «со-образным (σὺμμορφος) подобию славы Господней» (437D). Духовное наслаждение

фаворским светом возможно только при активной позиции созерцающего, когда он сам соответствующим образом сформирует, подготовит свой внутренний мир, а довершит это формирование божественная энергия в процессе осияния его, преображения в более прекрасный.

Для Паламы, что следует из многих его суждений, фаворский свет адекватен высшей красоте. «Истинную и привлекательнейшую красоту» может узреть только христианин, очистивший свой ум, писал Григорий, в виде некоего яркого сияния, которое пронизывает и самого созерцающего (432AB). Сияющие белоснежные одежды Христа в Преображении представляются Паламе сверхприродной красотой (440D), а явленный там свет он называет божественной *славой* (δόξα), царством, красотой, благодатью (445B; ср.: 425B). Размышляя о тайне Преображения Господня, призывает Григорий, «пойдем к сиянию онного света и, возжаждав красоты его неизменной славы, очистим зрение ума своего от земных скверн», привлекающих нас своей преходящей сладостью (436BC). Фаворский свет, доступный видению святых, пророков, исихастов, он именует не иначе как «славой божественной природы, красотой будущего и настоящего века, безначальным и неизменным Царством Божиим» (Тр. II 3, 54). Апостолы, опять убеждает Палама Варлаама, «видели на Фаворе сущностное и вечное Божие благолепие, славу Божию, не от тварей исходящую, согласно твоему низменному пониманию, но самое пресветлое сияние первообразной красоты, сам необразный образ (ἀνεῖδον εἶδος) божественной лепоты, через который человек боготворится и удостаивается беседы лицом к лицу с Богом, само вечное и непрестанное Царство Божие, сам сверхразумный и непреступный свет, свет небесный, необъятный, надвременный, вечный, свет сияющий нетлением, свет оживающий оживаемых» (III 3, 9). Из этих и подобных высказываний с подчеркнутой очевидностью выявляется собственно эстетический аспект фаворского света.

Помимо тождества с красотой здесь, как и во многих других местах у Паламы, обращает на себя внимание постоянно фигурирующее понятие *славы* (δόξα), которая ещё с ветхозаветных времен утвердилась в иудейско-христианском мире в качестве своеобразного посредника между трансцендентным Богом и миром⁵⁴. У Паламы *слава* теснейшим образом связана с фаворским светом и предстает иногда совершенно адекватной ему, а иногда — его заместителем, имеющим, может быть, меньшую силу сияния. Так, в одном случае он утверждает, что Христос называл «славою Отца ... свет своего Преображения» (PG 151, 425B), а в другом говорит, что на Фаворе Христос имел для восшедших с ним «вместо света (ἀντὶ δὲ φωτός) ... славу Божества» (436A).

Чаще же всего *слава* у св. Григория выступает синонимом фаворского света, нетварного света божественной природы, в определенных ситуациях восприятия видимого даже физическим зрением⁵⁵. Нам здесь особенно важен именно этот последний фактор, ибо с ним связаны интересные художественно-эстетические последствия внимания исихастов к феномену *славы*. С XIVв. получило широкое распространение изображение *славы* на иконах в виде сияющей миндалевидной формы, объемлющей фигуру Христа, как в самой Византии, так и в славянских странах — особенно в Древней Руси. Глубинная связь трансцендентного (нетварного) фаворского света с *красотой* и *славой* давала новый и

сильный импульс одухотворению изобразительного искусства, что с особой силой проявилось в искусстве палеологовского времени в Византии и затем уже на русской почве в к. XIV-XV в. Творчество ряда поколений очень разных древнерусских иконописцев от новгородского грека Феофана до Дионисия Ферапонтовского в глубинных своих основаниях питалось исихастской эстетикой *света — красоты — славы*.

Я остановился здесь лишь на некоторых наиболее характерных моментах теории и практики византийского монашества, но и они дают уже представление о своеобразной стилистике подвижнической жизни, имевшей, как мы убедились, ярко выраженную эстетическую окраску. Главную цель жизни византийцев, добровольно променявших мир на монашескую келью, составляла *духовная радость, сладость* обретения высшей истины и красоты, бесконечное *блаженство*, т. е. неутилитарное духовное наслаждение. Достижению этой цели служила вся аскетическая эстетика византийских подвижников, сильно отличавшаяся от современных представлений об эстетике и наложившая заметный отпечаток на многие стороны художественной культуры Византии.

Знакомство с аскетическим направлением в византийской эстетике позволяет нам правильно понять своеобразие некоторых жанров византийской литературы (например, агиографии или гимнографии), осмыслить наличие на протяжении многих веков существовавшей сильной оппозиции культовым изображениям, уяснить смысл ряда элементов художественного языка византийской живописи (например, статичности и созерцательной сосредоточенности многих персонажей, условности и схематизма изображений, лаконизма цветовой гаммы многих монастырских росписей, использование света в качестве важнейшего элемента живописного языка и т. п.).

Примечания

¹ Aesthetica interior имеет свой объект не вовне, но в глубине духовного мира самого субъекта эстетического отношения, или шире — субъекта духовной деятельности.

² Подробнее см.: Viller M. Rahner K. Ascese und Mystik in der Vaterzeit. Freiburg. 1939; Lossky V. Essai sur la théologie mystique de l'église de l'Orient. Paris. 1944 (русское издание: Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991); Beck H.-G. Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München. 1959.

³ Сочинения Нила Анкирского цитируются по изданию: PG, t. 79.

⁴ Византийские легенды. Л., 1972. С. 57.

⁵ Там же. С. 19.

⁶ Там же. С. 24.

⁷ Преподобный Иоанн Лествичник цитируется по изданию: PG, t. 88.

⁸ Цитируется по: PG, t. 26 с указанием далее в скобках параграфа.

⁹ Византийские легенды. С. 26.

¹⁰ См.: там же. С. 264.

¹¹ См.: Бычков В. В. Эстетика поздней античности. С. 208-210.

¹² Творения иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина. Сергиев Посад, 1900. С. 62.

¹³ Там же. С. 60.

¹⁴ Творения ... Исаака Сириянина. С. 64.

- ¹⁵ Там же. С. 104-105.
- ¹⁶ Там же. С. 60.
- ¹⁷ Там же. С. 67.
- ¹⁸ Там же. С. 98.
- ¹⁹ Там же. С. 138.
- ²⁰ Там же. С. 96.
- ²¹ Византийские легенды. С. 66.
- ²² Там же. С. 74.
- ²³ Там же. С. 74.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Там же. С. 71.
- ²⁶ Там же. С. 75.
- ²⁷ Там же. С. 83.
- ²⁸ Творения ... *Исаака Сириянина*. С. 113.
- ²⁹ См.: Там же. С. 248 и далее.
- ³⁰ Там же. С. 186-188.
- ³¹ Там же. С. 261.
- ³² Там же. С. 103.
- ³³ Там же. С. 178.
- ³⁴ Там же. С. 357.
- ³⁵ Там же. С. 407.
- ³⁶ Там же. С. 192.
- ³⁷ Здесь и далее византийские жития цитируются по изданию: «Византийские легенды» с указанием в скобках стр. этого издания.
- ³⁸ Подробнее о нем см.: *Völker W. Praxis und Theoria bei Symeon dem Neuen Theologen. Ein Beitrag zur byzantinischen Mystik*. Wiesbaden. 1974; Архиепископ *Василий (Кривошеин)*. Преподобный Симеон Новый Богослов (949 — 1022). Париж. 1980.
- ³⁹ Симеон Новый Богослов цитируется по русскому изданию: *Слова преподобного Симеона Нового Богослова*. Вып. 1-2, М., 1890 — 1892 — с указанием в скобках номера слова (по нумерации Дионисия Загорей) и главы с уточнением отдельных цитат по доступным (не всем) автору изданиям греческого оригинала.
- ⁴⁰ Слова преподобного *Симеонъ Нового Богослова*. Вып. 1. С. 5-6.
- ⁴¹ Там же. С. 13.
- ⁴² Подробнее см.: Архиепископ *Василий (Кривошеин)*. Указ. соч. С. 74-84.
- ⁴³ Подробнее о свете у Симеона см.: Там же. С. 197-218.
- ⁴⁴ Цит. по: Там же. С. 200.
- ⁴⁵ Там же. С. 203.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Там же. С. 212.
- ⁴⁸ Слова. Вып. 1. С. 12.
- ⁴⁹ Подробнее о богословской сущности этой полемики см.: Монах *Василий (Кривошеин)*. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы // SK. N 8. Praha, 1936; *Лосский В.Н.* Паламитский синтез // Богословские труды. Т. 8. М., 1972; *Meyendorff J.* Byzantine Hesychasm: historical, theological and social Problems. London, 1974; *Podskalsky G.* Theologie und Philosophie in Byzanz. München, 1983.
- ⁵⁰ См., в частности, фундаментальное исследование: *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы. СПб, 1997.
- ⁵¹ Ср.: PG 150, 1168BC; 151 445B и др.
- ⁵² См., в частности, у Дионисия Ареопагита: DN IV 13; MTh 1, 1 и др.
- ⁵³ Подробнее см. гл. 2 Раздела РОССИЯ. XIX — XX века.
- ⁵⁴ См.: *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. С. 25.
- ⁵⁵ См.: Тр. II 3, 21; 3, 27; 3, 66; III 1, 10 и др.

Литургическая эстетика

Церковное богослужение с раннехристианского времени составляло духовную основу и главное содержание общественной и личной жизни христиан. В Византии оно приобрело свои окончательные для православного ареала формы, превратившись в столичных храмах в роскошное мистериальное действо, в котором фактически была сосредоточена вся сущность христианства, христианской культуры и в организации которого видное место занимали все виды византийского культового искусства. При этом сакрально-художественный синтез достигал в богослужении столь высокого уровня, а богословские размышления о богослужении приобрели столь развернутый характер, что вполне закономерно говорить о самобытной эстетике богослужения в Византии, или — о *литургической эстетике*, ибо центральное место в богослужении занимала Литургия.

Сакральным ядром Литургии является Евхаристия — причащение верующих, как говорится в евхаристической молитве, «святых, пречистых, бессмертных и небесных Твоих тайн», в результате чего верующий *реально* еще в этой жизни достигает мистического единения с Богом, Его познания. Если христианские догматы, как правило, антиномически организованные словесные формулы веры, приводят верующего к осознанию ограниченности разума в делах Богопознания и подводят его к порогу сверхразумного мистического действия, а соблюдение заповедей очищает его нравственно и открывает внутреннее зрение, то в процессе богослужения осуществляется *литургический гносис* — реальное сверхчувственное и сверхразумное постижение Бога в мистическом акте принятия в себя Крови и Плоти Христовых. К этому великому *таинству* и ведет верующих сложная глубоко продуманная и прочувствованная в течение многих веков система храмового богослужения, в котором литургическая эстетика (и практическая и теоретическая) играет одну из главных ролей.

Храмовое действо

Основу церковной жизни составляют таинства, занимая центральное место в богослужении; в них с большой наглядностью проявляется мистический характер высшей ступени христианского познания — постижения Первопричины и Творца всего Бога в акте сверхразумного единения с Ним. Богослужение являет собой, по мнению византийских

мыслителей, *реальное бытие* вечной вневременной жизни (инобытие) внутри нашей, преходящей. Каждый участник богослужения реально (в чем мы неоднократно будем иметь возможность убедиться, анализируя тексты отцов Церкви) приобщается к истинному вневременному Бытию — пребывает в нем, не покидая уровня земного бывания. В этой реализации и актуализации Бытия — основной смысл Церкви, богослужения, таинства.

Богослужение для отцов Церкви являлось углублением, развитием и практическим осуществлением догматического богословия¹. Многочисленные молитвы, гимны и песнопения часто в художественной форме развивают, поясняют и иллюстрируют основные догматические формулы. Так, одна из древнейших евхаристических молитв, известная нам по «Апостольскому преданию» Ипполита Римского (III в. н. э.), является практически «развитой доксологической тринитарной формулой»². Патриарх Константинопольский Герман в своем «Сказании о Церкви и рассмотрении таинств» (нач. VIII в.)³ толкует Трисвятую песнь также как богослужебное развитие тринитарного догмата, относя «Святый Боже» к ипостаси Отца, «Святый Крепкий» — к ипостаси Сына, а «Святый Бессмертный» — к ипостаси Духа Св. Следующий же за этим возглас с амвона «*Благословите Господеви «Славу»*» Герман разъясняет также в духе тринитарной догматики. Множественное число «благословите» означает обращение к Триипостасному Божеству, а Господеви — «единую природу Божества» (25, 61). Кадило у Германа означает человеческую природу Христа, а огонь в нем — «Его Божество», благовонный же дым — благоухание Св. Духа (30, 63) и т.п. Последующие толкователи Литургии (особенно сильно архиепископ Симеон Солунский — XV в.) еще более углубили тринитарную и христологическую семантику большинства элементов, моментов, молитв и песнопений литургического действия, да и всего богослужебного цикла.

Главные и предельно антиномичные догматы христианства тринитарный и христологический дали богатую пищу византийским гимнографам. У многих из них они воплощаются в поэтические и полупоэтические формы, многие из которых достаточно регулярно использовались в богослужебной практике. Так, тринитарный догмат породил специальные музыкально-поэтические формы *троицен* (τριάδικόν) и *троичный канон* — гимны и панегирические песнопения в честь Св. Троицы. Приведу лишь два примера троичнов из Великого канона св. Андрея Критского (VII-нач. VIII в.):

*«Отец, Сын и Божественный Дух свидетельствуют,
что они [суть] несложная, нераздельная, ипостасно раздельная
Троица и — соединенная естеством — Единица»
«Тебя, Пресвятая Троица, мы прославляем за Единого Бога:
свят, свят, свят Отец, Сын и Дух, — простая сущность, —
приснопоклоняемая Единица»⁴.*

В многочисленных высокохудожественных образцах церковной поэзии (гимнографии) догматические антиномии часто преобразуются в систему художественных оппозиций. Известный, например, памятник

византийской церковной поэзии «Акафист Пресвятой Богородице» (Ἀκάθιστος ὕμνος — VI-VII в.), включая в свой состав догматические и терминологические антиномии, снимает их в структуре художественного образа. Особенно насыщены художественными оппозициями заключительные части икосов. Многие из содержащихся в них эпитетов-обращений к Богородице — антитетичны: «Бога невместимого вместилище», «девство и рождество совокупившая», «невеста невестная» (νύμφη ἀνύμφευτε)⁵ и т.п. Кроме того, «хайретизмы» (строфы, начинающиеся возгласом «Радуйся» — Χαῖρε!) рифмуются строго по два, и часто рифмованную пару составляют антитетические термины, близкие друг другу по звучанию. Показательны в этом плане следующие стихи:

*Радуйся, сети афинские расплетающая
Радуйся, мрежи рыбацкие наполняющая (икос 9).*

*Радуйся, чрез тебя радость сияет.
Радуйся, чрез тебя горесть истает (дословно: «погасает») (икос 1).*

*Радуйся, ангелов многославное изумление.
Радуйся, демонов многослезное уязвление (икос 2)⁶.*

Как видно из приведенных примеров, могут рифмоваться по две и по три антитетические пары⁷ в соседних стихах, что ведет к напряженной оппозиционности художественного образа, углубляющего и одновременно снимающего на эстетическом уровне антиномизм догматического уровня.

Однако не только отдельные элементы, но и вся структура службы, особенно ее центральной части — Литургии, отражает в своеобразной опосредованной форме сложность и принципиальную противоречивость понятийной ступени христианского богопознания. Как отмечают современные исследователи, «для христианского церковного сознания богослужение есть живая и жизненная философия православия, а не только обряд»⁸. Основным структурообразующим противоречием богослужения выступает проблема времени, ибо в центре богослужения стоит повторение во времени единственного и неповторимого события — таинства Евхаристии (евхаристической жертвы).

Годовое богослужение складывается из двух, находящихся в различных временных плоскостях циклов: постоянного, календарного — «богослужения времени», начинающегося в сентябре; и переменного, ориентированного на лунный календарь пасхального цикла. «Богослужение времени» состоит из суточного, недельного и месячного кругов. Основу составляют службы суточного круга, в которые включается материал остальных кругов и пасхального цикла.

Наряду с этим вся жизнь христиан и фактически главный пафос богослужения ориентированы на линейное приближение и свершение завещанного Второго пришествия Христа, завершающего всякое время, вообще. О реальности этого вневременного бытия постоянно напоминают верующим и собственно центральные моменты богослужения — таинства, которые являют собой фактически реальные прорывы фено-

менов вечности на уровень богослужебного времени. В результате получается противоречивое единство сложной многоуровневой циклической замкнутости времени и его эсхатологической протяженности и устремленности к конкретному концу.

Здесь в структуре богослужения нашла свое отражение и конкретное воплощение важнейшая в византийской культуре антиномия времени — *единство циклического и линейного* времен. В науке неоднократно подчеркивалось⁹, что для древнееврейского (ветхозаветного) менталитета характерно обостренное переживание времени, ощущения себя как находящегося в потоке времени, истории и т. п. Для древнегреческого же самоощущения более важна тенденция переживания пространства, ощущения себя как помещенного в определенную точку пространственного бытия, своего рода топография, в отличие от ветхозаветной хронографии¹⁰. О. Кульман убедительно показал, опираясь на своих предшественников, что христианство развивало в этом плане ветхозаветную традицию в большей мере, чем греко-римскую. Эсхатологические чаяния христиан базируются на понимании бытия как необратимого временного процесса. При этом не только собственно *χρόνος*, но и *αἰών* (вечность) часто имеет у христиан временной характер, в отличие от платоновского понимания «эона» как «безвременности». Христианство, по терминологии Дионисия Ареопагита, признает «длящуюся во времени вечность» (*ἐν χρόνῳ αἰών*) и «вечное время» (*αἰώνιος χρόνος* — DN 10, 3, 937D). Этот *зон* понимался христианами в различных смыслах, но все они имели характер бесконечно длящегося времени. Древние греки представляли время циклически замкнутым. Для них символом времени был круг в отличие от линии — у иудеев и персов. Поэтому греки стремятся вырваться из вечного круговорота бытия в надвременную вечность. «Грядущее Царство Божие» возможно только как завершение (и совершение) времени (истории).

Византийское христианство приняло и то и другое понимание времени как данность, хотя на раннем своем этапе христиане действительно в большей мере ориентировались на ветхозаветную традицию. Однако в византийский период устойчивость эллинской культуры мышления и развитие литургической практики приводят к принятию антиномии времени: *хронос* — *зон*. При этом хронос сохраняет греческое значение циклического, замкнутого времени, а зон имеет окраску линейного, эсхатологического «времени-вечности» ветхозаветной культуры. Только глубинная причастность к этому антиномическому времени и преодоление его в мистических актах богослужения ведет к восхождению на более высокие уровни бытия. Как полагал автор «Ареопагитик», только «то, что, с одной стороны, участвует в зоне, а с другой — во времени, находится между сущим и преходящим» (DN 10, 3). И самого «Бога воспеваем мы как вечность и как время, как причину всех времен и эонов..., но также и как того, который существует до эона и сверх эона, и Царство Его является Царством всех эонов» (там же). С этим пониманием Бога и Его Царства и связана основная литургическая оппозиция между «богослужением времени» и таинством (реализацией до— и сверхвременного Царства).

Таинство в восприятии членов Церкви является мистическим актом

сошествия Св. Духа на уровень тварного бытия в процессе соответствующих ритуальных действий, осуществляемых в храме духовенством; реальным «прорывом» в наш мир мира вневременного бытия, вечности. «Смысл таинства... в том, что, совершаемое как повторение во времени, оно в нем являет реальность неповторимую и надвременную»¹¹. Практически и любой церковный праздник, связанный с жизнью Христа, воспринимался как прорыв и разрушение времени, т. е. снятие антиномии «хронос-эон». Соответственно и вся церковная эсхатология, как непрерывное ожидание Царства, утверждающая протяженность и конец времени, постоянно актуализуется в богослужении *реальным* явлением этого Царства в главном таинстве — Евхаристии.

Структурная антиномичность догматического и богословского мышления нашла свое отражение в сложной временной структуре богослужения — в динамическом и мистическом совмещении циклического и линейного времени и вневременных прорывов вечности. И, что существенно для понимания византийской системы мышления, византийского и шире всего православного менталитета, это сложное «литургическое время» определяло практически весь жизненный ритм средневекового человека, являясь для него естественным и обычным. «Литургическое время» было одним из существенных факторов, определявших структуру росписей в храме¹².

Итак, таинства, и особенно главное среди них — Евхаристия — претворение (пресуществление) хлеба и вина в Плоть и Кровь Христа и причастие этим «небесным Тайнам» верующих, — составляют мистическое содержание богослужения, его сакральное пространство. Главным путем для проникновения в это пространство является *молитва*, многообразные формы которой и образуют собственно вербально-духовную ткань богослужения.

Собственно молитва, на чем мы уже останавливались при разговоре об эстетике аскетизма, в представлении христианских богословов является главным содержанием жизни всех разумных существ. Согласно Симеону Солунскому, ангелы и вообще все духовные чины находятся в состоянии непрестанной и несмолкаемой молитвы и хвалы Богу (PG 155, 537A). В идеале к этому же должны стремиться и христиане. Однако в связи с множеством жизненных забот и обыденной деятельности даже самым благочестивым среди них не удастся осуществить это, не говоря уже о слабых духовно и нерадивых. Для помощи всем им и было даровано церковное богослужение — конкретные часы времени суток, особое место и специально организованная система оптимальной реализации молитвенной жизни.

Помимо Литургии, главного богослужения православной Церкви, Симеон Солунский называет еще семь «молитвенных времен», соответствующих числу даров Св. Духа: полунощницу, утреню вместе с первым часом, третий час, шестой час, девятый час, вечерню и повечерие. Интересно, что все эти части суточного богослужения Симеон называет «хвалениями» (αἰνέσεις), подчеркивая этим их лаудационный характер, хотя они состоят не из одних только восхвалений. Однако этим именованием Симеон подчеркивает общий мажорно-возвышенный и возвышающий характер всего богослужения, его анагогическую суть. Полу-

ношница совершается ради бодрствования, восхваления ангелов, тишины и мира ума при божественном славословии, во славу Воскресения Господа и ради ожидаемого Его Второго пришествия. Утренняя посвящена наступающему новому дню и творится во славу Господу, показавшему нам свет, не только видимый, но и свет Истины. Остальные части богослужения в основном посвящены воспеванию и прославлению Троицы (по кратности трем соответствующих «часов») (549D-553A).

Молитва, убежден архиепископ Солунский, является венцом всех дел, главным из дел человеческих, ибо она дана и завещана нам самим Богом. «Молиться значит быть в союзе с Богом, постоянно пребывать с Ним, прилепиться, как говорит Давид, к Богу душою, не отступая от Него и имея ум, неотступно устремленный к Нему» (536A). Молиться означает непрестанно носить Христа в своем сердце и уме, думать о Нем и пламенеть желанием Его как серафимы, постоянно созерцать Его как херувимы, иметь Его покоящегося в сердце как престолы (540A). Именно поэтому Симеон считает молитву выше всех других дел и подвигов. Все иные богоугодные дела, как милостыня, служение братии, забота о больных, престарелых, заключенных и т. п. (т. е. исполнение заповедей, что, как мы помним, Григорий Палама, например, считал главным и важнейшим делом христиан), доходят до Бога только через других людей. Собственные подвиги по усмирению плоти типа поста, бдений, коленопреклонений, лежания на голой земле и т. п. хороши как жертва Богу, но «относятся не непосредственно к Нему. Молитва же восходит к самому Богу, объединяет с Ним, делает [молящегося] другом Его» (549B).

Главной молитвой Симеон, как и исихасты, считает «Иисусову молитву» — «божественную молитву» — призывание нашего Спасителя: *Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя*. Это и молитва, и обет, и исповедание веры, и проводник божественных даров, и очищение сердца, и общение со Св. Духом (544D). Главным в этой молитве является призывание Христа путем называния Его имени, ибо именно это *Имя* творит чудеса — им отгоняются диаволы и всякая нечистая сила, им очищается сердце молящегося, им сам Христос вселяется в сердце верующего и наполняет его несказанной радостью (545B). Именно «поэтому всем верующим надлежит непрестанно исповедовать это имя ради благовестия веры, ради любви к Господу нашему Иисусу Христу, от которой ничто никогда не может полностью отделить нас, ради благодати, проистекающей от Его имени, оставления и отпущения грехов, врачевания, освящения, озарения и, более всего, ради спасения» (545D-548A).

Здесь важно подчеркнуть, что Симеон видит в самом *имени* Христа сакральную силу, Его энергию, т. е. имя Господа выступает в его, как и многих других поздних византийских богословов, понимании *реальным символом* (о сути которого речь в следующем разделе), не только означающим, но и в каком-то смысле *являющим* Архетип (от него проистекает благодать — ἡ ἀπὸ τοῦ ὀνόματος αὐτοῦ χάρις). Собственно на этом понимании и будет основываться получившее широкое распространение уже в начале XX в. на Афоне, а затем и в России имяславие. Для многих византийских богословов эти идеи были само собой разумеющимися и не вызывали особых дискуссий.

Однако «Иисусова молитва» — это, прежде всего, молитва индивидуального общения с Богом. Наиболее широкое распространение она получила, как мы знаем, в подвижнической жизни монахов-исихастов. В богослужении же нашла применение ее модификация, в которой акцент перенесен с *имени* (ибо, как мы увидим, все богослужение наполнено сакральными символами, аналогичными реальной символике Имени Божия) на мольбу о помиловании: Κύριε, ἐλέησον! — *Господи, помилуй!* Именно эту молитву, регулярно повторяемую на протяжении всего богослужения (в некоторые моменты службы 40 раз подряд), Симеон Солунский считает главной и наиболее действенной молитвой в храмовом действе. «Она содержит все, простирается на всех нас с нашими душами и телами, мыслями, замыслами и делами и молит Бога все освятить в нас, избавить нас от всякого искушения, оградить и сохранить святыми ангелами и привести в разумение славы Божией и допустить нас по мере возможности к наслаждению неприступным светом Божиим и даровать благодать Бога, который благословен во веки» (589D).

Эту до предела лаконичную и духовно насыщенную молитву в процессе богослужения регулярно повторяют все присутствующие на службе, в отличие от большинства других молитв, которые читаются священнослужителями или поются певчими (в древней церкви большинство из них исполнялось всеми участниками службы). «Господи, помилуй» — в прямом и самом точном смысле — *соборная* молитва, исполняемая в едином молитвенном порыве всеми присутствующими в храме верующими и небесными чинами. Именно в ней собственно христианская «соборность» (хотя термин этот не употреблялся в Византии, как известно, он — находка уже достаточно позднего русского богословского мышления, но им хорошо выражается суть и византийского богослужения) достигает своего апогея.

Сокрушенная и покаянная мольба о помиловании, постоянно звучащая в процессе богослужения — это один полюс молитвенного действия. Другой, диаметрально противоположный ему по своему эмоциональному характеру, — это молитвы и песнопения лаудационного характера, хваления, суть которых выражена в пении «Аллилуи» (др.-евр. — «хвалите Бога»). Само слово «аллилуия» чаще всего встречается в псалмах Давида, многие из которых представляют собой, как известно, развернутые хвалебные гимны Богу. В качестве таковых они используются и в богослужении наряду с множеством специально написанных гимнов и похвальных песнопений, в которых верующие славят и восхваляют Господа, выражают свою радость о Нем, надежду на свое спасение и грядущее обретение Царства Божия. В лаудационных молитвах и гимнах восхваляются и воспеваются также Богоматерь (одним из выдающихся гимнов в ее честь является уже упоминавшийся Акафист), небесные чины, пророки, апостолы и многочисленные христианские святые.

Богослужение, таким образом, в целом представляет собой молитвенный процесс, или действие, динамически пульсирующее в душевно-эмоциональном плане от сокрушенно-покаянной мольбы о помиловании к ликующему воспеванию Бога, Его даров и чаяния Его грядущего Царства, в котором благочестивые верующие обретут вечное блаженство.

Проблема восприятия богослужения верующими по своей сложно-

сти и необъятности должна стать предметом специального рассмотрения, так как византийский культ, по выражению В.Н.Лазарева, был «грандиозным художественным ансамблем, задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам»¹³. Здесь для нас важно отметить, что практически весь литургический опыт был ориентирован почти исключительно на эмоционально-эстетическую сферу участника богослужения. Служба включала в свой состав чтение (точнее особую декламацию, нередко близкую к художественному чтению или даже пению) текстов Писания, пение псалмов, гимнов и духовных песен, определенное развитие действия, специфическую хореографию священнослужителей, их переодевание, общение с народом, свершение таинства, молитвы, активное участие в действе всех участников богослужения.

Неразрывно со службой связана и во многом именно ею и определялась архитектура византийского храма, *реальная* символика (о которой речь впереди) внутреннего пространства (увеличение степени значимости с запада на восток и снизу вверх), система росписи храма, декоративное украшение, одежда клириков, сложная система освещения, зрительно-обонятельная атмосфера в храме¹⁴. Непосредственное духовно-эмоциональное восприятие этого многопланового синтетического действия усложнено было у византийцев еще знанием догматики и многоуровневой символики каждого элемента службы. Семантика же богослужения и особенно Литургии сложна и многоаспектна, как и принципы ее организации, ибо многозначное, антиномическое духовное содержание определило соответствующую структуру действия и его символическую нагрузку. Евхаристия воспринималась византийцами одновременно по крайней мере в четырех аспектах¹⁵.

Во-первых, это «таинство таинств» — ежедневное мистическое снятие антиномии *трансцендентное-имманентное*, реализуемое в форме соответствующих сакрально-символических действий служителей культа, молитв, песнопений народа и осуществления таинства Причастия. При этом причастие воспринималось как реальное, конкретное «обожение» человека, реальное «приобщение» (*κοινωνία*) к Богу (Ен 3, 3, 12), которое, как писал Симеон Солунский, являлось целью Литургии и «вершиной всех благ и желаний» (PG 155, 300B).

Во-вторых, Евхаристия — это жертва «о всех и за вся», повторение голгофского жертвоприношения — «таинственное жертвоприношение» (*μυστικὴ θυσία*), по выражению Константинопольского патриарха Германа (PG 98, 420A). Это благодарственная (отсюда и название *εὐχαριστία* — благодарение) жертва Богу.

В-третьих, Евхаристия — это и «небесная литургия», вечная евхаристическая жертва, начавшаяся в недрах Троицы «от вечности» и длящаяся постоянно. Священник во время богослужения «мысленно созерцает небесную службу» (429C), а «мы (все участники богослужения. — В.Б.), — продолжает патриарх Герман, — уже не на земле, а на небе предстоим царскому престолу Бога» (441A). Земная Литургия *реально* сливается с небесной и совершается, по Симеону Солунскому, одновременно «как горе, так и долу» (PG 155, 340AB). При этом византийцы были убеждены, что и сами небесные силы *реально* находятся в алтаре,

принимая участие в богослужении, на что указывают многие моменты службы. Например, об этом говорится в первой евхаристической молитве (в начале Анафоры), в конце которой хор верующих, «образующих собою херувимские силы и четверовидных животных», восклицает: «*Свят, свят, свят, Господь Саваоф!*» (PG 98, 429D). С другой стороны, участники богослужения полагали, что они сами «изображают» (или «*образуют*») небесные силы в их «великом и страшном» служении, т. е. все участвуют в некоем сакрально-театрализованном действе, о чем поется в Херувимской песне: «*Мы, херувимов тайно изображающие...*». Сам Христос в «вечно длящемся жертвоприношении» Литургии был и Первосвященником, приносящим жертву, и Жертвой, приносимой за грехи мира¹⁶.

Наконец, в-четвертых, все литургическое действо символически «выражало» земную жизнь Христа¹⁷. Начало Проскомидии (первой части Литургии) воспринималось как символ воплощения (рождения Христа в Вифлееме), первая часть Литургии оглашенных — жизнь Христа в Назарете, малый вход — выход на проповедь, Великий вход — страсти и крестная смерть, поставление даров на престоле — положение Иисуса во гроб и т. д. Подробнее на литургической символике мы остановимся в следующем разделе.

В процессе исторического развития церковная служба из сакрально-символического действа всех членов Церкви первых веков христианства превратилась к IX в. в сложную символическую драму, в пышный с «красотами» и «узорами» «мистериальный спектакль»¹⁸. Община — ранее активный участник действа — заняла место относительно пассивного созерцателя великолепно срежиссированного зрелища, во многих своих частях ей непонятного. Начиная с VI в. устанавливается практика тайного чтения основных литургических молитв священнослужителями, важнейшие элементы действа переносятся из центра храма (где находился тогда амвон, над которым и сооружался центральный купол) в алтарь. Современные богословы видят основную причину этого процесса в постепенном ослаблении «церковного сознания», в «равнодушии народа» к церковной жизни. И действительно, длинное, излишне усложненное символическое действо вряд ли могло быть полностью воспринято средним византийцем. Его больше привлекала внешнеэстетическая сторона богослужения: украшение храма, красивые песнопения, понятные места из библейской истории, иллюстрирующие их росписи и мозаики. Поэтому богослужение постепенно стало происходить как бы на двух уровнях: сакральном — только для узкого круга духовенства, ведущего службу, и дидактико-эстетическом — рассчитанном на восприятие присутствующего на службе народа. Для массового верующего сложный литургический опыт был сведен к более доступному и общезначимому — эстетическому, завершающемуся тем не менее главным таинством — Причастием.

Не случайно, видимо, именно с VI в. усиливается внимание византийцев к церковному искусству: Возникает самобытная архитектура с акцентом на внутреннем пространстве, начинает формироваться система росписей, авторы которых, по мнению О. Демуса, ставили перед собой задачу в художественной форме «воплотить центральную формулу

византийской теологии — христологический догмат»¹⁹. В это же время предпринимаются попытки «драматизировать проповедь, создать драматизированные гомилии (беседы), в которых некоторые эпизоды из жизни Иисуса Христа или Девы Марии воспроизводились в диалогической форме. Драматизированы были и литургические песнопения»²⁰.

На время с VI по IX в. приходится расцвет византийской церковной поэзии. Достаточно назвать такие имена, как Роман Сладкопевец, патриарх Сергей, Софроний Иерусалимский, Андрей Критский, Иоанн Дамаскин, Косьма Маюмский, Феодор Студит, чьи высокохудожественные произведения, наполнив богослужение, вывели его на уровень общечеловеческих духовных и культурных ценностей. При этом византийская поэзия разработала большое количество новых своеобразных форм поэтического, точнее — песенно-поэтического, мышления. Среди них особым своеобразием отличаются тропари, каноны, акафисты, кондаки, стихиры.

Следует особо подчеркнуть, что практически вся словесная информация богослужения, как поэтическая, так и прозаическая, облекалась в музыкальную напевно-мелодическую форму. Литургическое действо было пронизано пением, ибо византийцы хорошо ощущали эмоционально-эстетическое воздействие музыки, мелодии на человека, тонко воспринимали ее непонятную информацию, понимали, говоря современным языком, что музыка — мощный фактор создания определенной эмоциональной установки, ориентирующей восприятие и деятельность субъекта в заданном направлении, в данном случае — на восхождение в небесные сферы.

Одной из наиболее сложных проблем в восприятии богослужения является осмысление и переживание его символики, о чем имеет смысл поговорить специально.

Литургический символизм

Многие аспекты богослужения и его понимания византийцами имеют прямое отношение к содержанию данной работы, однако центральное место среди них несомненно занимает *литургическая символика*, ибо она лежит в основе символизма византийского искусства и отражает существенные особенности эстетического сознания византийцев и православный менталитет в целом.

Хорошо ощущая концентрацию духовной энергии христианской жизни в сфере литургического опыта, византийские мыслители начиная с IV в., разработали сложную систему символического восприятия богослужения и, прежде всего, его центральной части — Литургии и всех ее элементов. Причем эта система исторически складывалась по двум основным направлениям. Первое, наиболее распространенное и ориентированное на коллективный субъект восприятия — народ, подробно разрабатывало «реальную» символику, а второе, более узкое, связанное с индивидуальным восприятием богословов, и в частности монахов, — «умозрительную» символику.

С первым направлением связаны имена многих практиков церковного богослужения, в той или иной форме толковавших значение элементов богослужения. В первую очередь следует назвать имена Кирилла Иерусалимского (IV-V вв.), патриарха Германа Константинопольского (VIII в.), архиепископа Симеона Солунского (XV в.). Главным теоретиком второго был Максим Исповедник, развивший до логического завершения многие идеи автора «Ареопагитик».

Богослужение, а точнее — триада главных таинств, совершаемых в Церкви, занимает ключевое место в глобальной системе космической иерархии псевдо-Дионисия, поэтому имеет смысл остановиться на ней несколько подробнее. Изложение теории *иерархии* (буквально — *священноначалия*) мы находим в трактатах «О небесной иерархии» и «О церковной иерархии».

В первом из них излагается общая теория иерархии, чина (τάξις), как специфической системы передачи внепонятийного, или невербализуемого, знания. «Иерархия, — пишет псевдо-Дионисий, — есть священный чин и знание (ἐπιστήμη)» (СН III 1). Ее целью «является неуклонное *подражание* божественной идее; и *деятельность* всякой иерархии делится на священное *принятие* и *сообщение* [другим] совершенного очищения, божественного света и сокровенного *знания*» (СН VII 2). Иерархия установлена и создана самим Богом для спасения нас и более высоких существ. Это спасение может осуществиться не иначе, как посредством «обожения спасаемых. Обожение (θεώσις) же есть уподобление по мере возможности Богу и единение с Ним» (ЕН I 3). При этом небесным существам дарована иерархия невещественная и чисто духовная; Бог возводит их к вещам божественным не внешним образом, а умственно (νοητῶς), в чистом невещественном свете. Нам же, как существам материальным и словесным, знание передается в «богоданных словах» и в многообразных символах, «ибо сущность нашей иерархии составляют богоданные слова (τὰ θεοπαράδοτα λόγια)» (ЕН I 4). Высшее знание небесные чины передали сонму священнослужителей в «священных символах», а в нашей (земной) иерархии оно передается с помощью писанных и неписанных наставлений (т.е. в словах), в «чувственных образах» (αἰσθηταῖς εἰκόσι) и других «вещественных» предметах и символах, ибо наша иерархия по природе своей *символическая* (ЕН I 5). Известный толкователь «Ареопагитик» XIII в. Георгий Пахимер предлагает понимать здесь под «чувственными образами» таинства, которые совершаются в церкви (PG 3, 385C). Для нас в данном случае важно, что псевдо-Дионисий включает все церковные действия в систему иерархии и именно — на уровне символов.

Главная функция небесных чинов иерархии состоит в посильном «невещественном разумении Бога», заключающемся в «Богоподражании» (θεομίμητον — ЕН V 1, 2), в «уподоблении» Ему, возможном только в структуре иерархии²¹. Таким образом, сама идея высшего познания базируется у автора «Ареопагитик» не в последнюю очередь и на эстетическом принципе, в частности, на «миметическом» познании — «подражании» и уподоблении Богу. Здесь, однако, имеется в виду *мимесис* особого рода, принципиально отличный от «подражания» античной эстетике. «Подражать» приходится не предметам тварного видимого

мира, а трансцендентному, «неподражаемому» Богу; и это мистическое «подражание» осуществляется не в художественных образах, а в самой сущности субъекта познания. Отсюда идеал такого «подражания» антиномичен — это «неподражаемое подражание» (τὸ ἀμίμητον μίμημα — Ер. II, 1068А).

Идеи «уподобления» и «подражания» занимают центральное место в теории Дионисия. ибо без этих мистических онтолого-эстетических актов невозможно, по его мнению, приобщиться к Богу (ср.: ЕН III 3, 13), т.е. познать Его. В этом автор «Ареопагитик» опирается на Филона и особенно на Григория Нисского, но он связывает эти идеи, как мы уже видели, с теорией иерархии, ибо вне ее не представляет себе возможным осуществление *μιμесиς*²².

Сама иерархия организована практически на эстетических принципах. Основными среди них являются «соразмерность» (συμμετρία) и «аналогия» (ἀναλογία)²³. На них с учетом особенностей «образного отображения» в этой системе, в частности «неподобных образов», и строится «неподражаемое подражание». Иерархия на каждой своей ступени по возможности «отпечатывает» (ἀποτυπώω) в себе образ Бога (СН III 2), т.е. является иерархией образов-отпечатков, все более удаляющихся от Архетипа по мере спуска по ее ступеням. А образ, как мы видели, в системе псевдо-Дионисия выступает в качестве онтолого-гносеологически-эстетической категории. Он обладает самостоятельным бытием и одновременно является *знанием* (не только носителем знания, но и самим знанием). Поэтому и члены иерархии у него одновременно «чины и знания». Только такое целостное и принципиальное «неразличение» онтологических, гносеологических и эстетических аспектов бытия, характерное вообще для византийского менталитета, позволяет снять антиномию «трансцендентное-имманентное» и дать шанс грешному человечеству обрести вожделенное спасение и достижение Царства Божия.

Основой всей системы иерархии Ареопагита выступает, как мы убедились, понятие *образа*, понимаемого как *отпечаток, подражание, изображение* или *символ* архетипа и построенного в целом на принципе специфического изоморфизма — *неподобного подобия*.

Первая ступень иерархии, как стоящая ближе всего к Богу, «просто и непрестанно устремлена в вечное познание» Его (СН VII 4). Высшие чины иерархии «передают» низшим в соответствующей им мере «боготворные знания» (θεοουργικὰς γνῶσεις — ЕН V 1; 2) в виде «богоначальных озарений» (СН IX 2) божественного света, различной, в зависимости от ступени, степени материализации. В земной (церковной) иерархии свет этот реализуется в «неясных *изображениях* истины, в далеких от архетипа *отображениях*, в труднодостижимых *иносказаниях* и *образах*» (ЕН V 1, 2), т.е. практически в эстетических феноменах.

Небесная иерархия состоит из трех тройственных чинов бесплотных существ. Первый чин (высший): престолы, херувимы, серафимы; второй: господства, власти, силы; третий: начальства (начала), архангелы, ангелы. Церковная, или земная, иерархия также состоит из трех триад. Но если два ее низших чина по своему характеру подобны небесным чинам, т.е. состоят из «существ» (людей), — чин священнослужителей: епископы, священники, диаконы и чин верующих: монахи, верующие

миряне и оглашенные (готовящиеся принять веру), — то третий, высший чин в принципе отличается от них. Он состоит из основных таинств: *крещения* (*просвещения*, в терминологии Ареопagitа), *евхаристии* (собрания) и *миропомазания* (таинства мира). И это не случайно.

Чин этот — важнейший для псевдо-Дионисия, а вслед за ним и во всем христианском миропонимании, в иерархии, ибо он является соединительным звеном между двумя несоизмеримыми и несовместимыми уровнями бытия: небесным и земным. И автор «Ареопagitик» ясно сознавал, что на этой ступени не может находиться ни одно из существ (за исключением Богочеловека). Он помещает на ней важнейшие христианские таинства — мистические акты, совершаемые в храме в процессе богослужения. В этих мистических действиях и осуществляется передача непонятного знания от небесной иерархии к земной, с одной стороны, и восхождение верующего к небесному престолу Бога, к единению с Ним в конечном счете — с другой.

Все таинства в системе иерархии являются носителями священного света, но только первое из них *крещение* называется «просвещением» (φωτισμός), ибо оно дает человеку «первоначальный свет» и является началом всякого божественного «световодительства» (φωταγωγία) (ЕН III 1). В таинстве крещения принимающий его как бы восходит по божественным следам Христа и, «преодолев богоподобными подвигами препятствующие ему в обожении действия и существа, он умирает со Христом, сокровенно умирает для греха через крещение» (ЕН II 3,6). При этом крестное знамение, которым осеняется иерархом входящий в храм, понимается Ареопagitом как «священный символ» приобщения пришедшего к Церкви (II 3, 4); обнажение крестящегося, обращение его лицом на запад и другие подготовительные действия — как символ его освобождения от следов прежней жизни (II 3,5); троекратное погружение при крещении в воду — «как доступное людям Богоподражание» — Его тридневной смерти (II 3,7); возложение световидных одежд на принявшего крещение означает его приобщение к Единому, в «котором неукрашенное украшается и безвидное получает вид, совершенно просияв световидной жизнью» (II 3,8). Все таинство крещения обозначается Дионисием как символическое — τὰ σύμβολα (II 3, 7).

Литургию, или «таинство собрания, или приобщения» (μυστήριον συνάξεως, εἴθουν κοινωνίας), как его именует псевдо-Дионисий, он называет «таинством таинств» (τελετῶν τελετή) (III 1). «Чувственные образы», совершаемые здесь, ясно отображают «блаженную красоту первообразов» и возводят нас к ним (III 3,1-3). Прежде всего в Литургии напоминает «первосимвол» (ἀρχισύμβολον) совершаемых действий — божественная вечеря (III 3, 1), но также и совершается великое таинство «приобщения» к Богу (III 3, 12). При этом иерарх доступно для нашего чувственного восприятия «изображает как бы в образах духовную жизнь нашу, являя пред нашими очами Иисуса Христа» (III 3, 13). Пахимер поясняет это место так: «...ибо в символах он чувственно живописует духовную жизнь нашу — Господа нашего Иисуса Христа» (PG 3, 469C). Евхаристия, таким образом, осмысливается здесь как приобщение к Богу через посредство чувственно воспринимаемых символов.

В главе о Литургии Дионисий Ареопagit много внимания уделяет

пению псалмов и других песнопений при совершении таинств. Он убежден, что свод богослужебных песнопений «составляет всеобъемлющую песнь и повесть о [предметах] божественных, возбуждающую в тех, кто боголепно славословит ее, расположение духа, соответствующее принятию или преподаванию того или другого таинства» (III 3, 4). Песнословие (ὕμνων λογία) настраивает души участвующих в богослужении на те священнодействия, которые будут совершаться; приводит всех участников в «единомыслие» (ὁμοφροσύνη) относительно Бога, друг друга и нас самих (III 3, 5). Кроме того, в образах псалмов есть и некий скрытый смысл, который затем раскрывается в богослужебных чтениях (там же).

«Таинство мира» являет силу «теургического знания и ведения, через которое священо совершается единотворное возведение к богоначалию и блаженнейшее общение [с Ним]» (V 1, 3). Помазание миром дарует человеку «вселение богоначального Духа» (IV 3, 11), символом которого является благоухание мира. В этой главе «Церковной иерархии» благоухание (εὐωδία) осмысливается псевдо-Дионисием на одном уровне с визуальными и словесными образами и символами как особый вид чувственно воспринимаемой информации о духовных сущностях, при этом информации эстетической, ибо постоянно ставится автором «Ареопагитик» в один ряд с красотой, прекрасным, живописью, а эффект его воздействия описывается как сладость, наслаждение. В связи с таинством мира он регулярно говорит о «превышающей ум благоуханной сущности» Бога (IV 3, 10); о «прекрасных и благоуханных подобиях сокровенного Бога» (IV 3, 1); о благоухании мира как о «богovidнейшем подобию» «благоуханной и сокровенной Красоты» Бога (IV 3, 1). Через благовоние мира верующие, и особенно священнослужители, приобщаются к истинному божественному благоуханию самого Иисуса. Описав состав ароматических веществ, входящих в миро и по отдельности доставляющих наслаждение обоняющим их, Ареопагит заключает: «Итак, символический состав мира, как изображение неизобразимого, начертывает нам самого Иисуса — богатую источную сокровищницу божественных благоуханий, — подающего богovidнейшим умам в богоначальной соразмерности божественные благоухания, которыми, приятно услаждаясь и преисполняясь в священных восприятиях, они питаются как духовною пищею при вхождении в них благоуханных даров по мере божественного причастия» (IV 3, 4).

Благоухание в храмовом действе и вообще в христианской жизни ставится псевдо-Дионисием почти на один уровень со светом, как носителем духовного знания. При этом восприятие благоухания как духовно-эстетического феномена присуще не только людям, но и более высоким (небесным) существам. Например, у серафимов обонятельная форма получения знания развита в большей мере, чем у людей. Ареопагиту совершенно очевидно, что на существ, стоящих ближе к Богу в иерархии, чем люди, божественное благоухание изливается более обильно, в более изысканной и утонченной форме, непосредственно вливаясь в их просветленную «силу ума» (IV 3, 5). Именно в благоухании, его гносеологической символике и заключается для автора «Ареопагитик» тайноводственное значение мира и миропомазания. Отсюда

понятно и высокое значение благовоний в системе христианского богослужения, хотя ясно, что воскурение всевозможных ароматов — это традиционный компонент любого древнего и средневекового культового действия, тонко разработанный до высокоразвитой эстетики запахов в восточных религиях.

Итак, одной из главных задач и конечной целью космической иерархии, включающей в себя и богослужение в качестве важнейшей ступени, согласно «Ареопагитикам» является иерархическое (*ἱεραρχικῶς*) возведение верующих с помощью чувственных символов (*τῶν αἰσθητῶν συμβόλων*) к единению с Богом, к обожению (ЕН I 2). При этом, как мы убедились, псевдо-Дионисий практически не выделяет как-то особо литургические символы из остальных символов ни в смысловом плане, ни в терминологическом. Для их обозначения он употребляет чаще всего термины *εἰκόν* и *σύμβολον*. В XIII в. толкователь «Ареопагитик» Георгий Пахимер использует уже практически везде, где псевдо-Дионисий употреблял *εἰκόν*, термин *σύμβολον*. Как мыслитель чисто умозрительного склада, а не практик богослужения, автор «Ареопагитик», подходя к осмыслению основных таинств, сначала кратко описывает их мистическое значение, а затем переходит к подробному умозрительному толкованию, которое он специально обозначает как *θεορία*.

В своей «Мистагогии» Максим Исповедник придерживался главного ареопагитовского принципа понимания символа как феномена, *возводящего* в духовные сферы, т.е. — *анагогического*. Прежде всего его интересует сугубо умозрительный смысл как всего литургического действия, так и его элементов. При этом он различает общее (*γενικῶς*), более широкое значение каждого элемента и его частные (*ἰδικῶς*) смыслы²⁴. Так, церковь в общем плане является «образом и изображением Бога», а в частности, так как она состоит из святилища (алтаря) и собственно храма — наоса, — образом мысленного и чувственного мира; также — образом человека и, кроме того, образом души, как состоящих из духовной и чувственной частей (PG 91, 705A-C). Малый, или первый, вход в общем означает первое пришествие Христа, а в частности — обращение неверующих к вере (705C) и т. п.

Далее, частные смыслы основных элементов Литургии Максим дифференцирует в соответствии с тремя категориями субъектов восприятия. Одно значение имеет тот или иной элемент богослужения для «уверовавших» (*πιστευσάντων*), другое — для «практиков» (*πρακτικῶν*) и третье — для «гностиков» (*γνωστικῶν*).

Так, Евангелие, означающее на уровне «реальной символики» (о которой речь ниже) и крест, несомый Христом, и пришествие Христа в мир сей, и явление его на Иордане, у Максима «вообще» является «символом кончины века сего», а в частности: для «уверовавших» означает «уничтожение древнего заблуждения», для «практиков» — «умерщвление и конец плотского закона и мудрствования» и для «гностиков» — «совокупность и сочетание различных истин в одной» (708AB). Сошествие архиерея с кафедры и выведение оглашенных из храма перед Литургией верных означает вообще второе пришествие Христа, в частности же: для «уверовавших» — «совершенное утверждение в вере», для «практиков» — «совершенное бесстрашие» и для «гностиков» — «пол-

ное познание всего познаваемого», чем из души изгоняются все чувственные образы (708BC).

Закрытие царских врат, вход «Святых тайн» и возглашение Символа веры «вообще» означает окончание всего чувственного и наступление духовного мира, в частности же: для первой группы — преуспевание верных в учении и готовности к благочестию, для второй — переход от «деятельности» к созерцанию и для «гностиков» — переход «от естественного созерцания к простому ведению нозтических предметов» (708C-709A) и т. п.

Таким образом, из приведенных примеров ясно видно, что «умозрительный» символизм Максима Исповедника направлен на осмысление богослужения как особого непонятного пути познания духовной сферы и самого Бога²⁵, именно — высшего «тайноводственного» этапа этого пути. Преподобный Максим в определенном смысле завершает здесь линию так называемого «александрийского» умозрительного символизма, который ведет свое начало от знаменитых александрийцев Климента и Оригена и через великих каппадокийцев и автора «Ареопагитик» обретает свое логическое завершение у Максима Исповедника. Литургическое действо предстает у него, прежде всего, как особый путь восхождения к Богу и единения с Ним через посредство сложной, многоуровневой динамической системы литургических символов. Главные акценты Максим, продолжая традиции псевдо-Дионисия, ставит на богопознавательной, или гносеологической (сказали бы мы сегодня), функции этих символов.

По-иному были расставлены акценты у представителей другого направления толкователей богослужения, берущих начало у антиохийских экзегетов. О. Иоанн Мейендорф, опираясь на работы известных исследователей византийской Литургии Р.Тафта и Р.Борнэ²⁶, выделяет во Введении к изданию «Сказания о Церкви» Германа Константинопольского три уровня экзегетического понимания текста и символического поля вообще: аллегорический, топологический и анагогический²⁷. При этом если у александрийцев он усматривает в основном анагогический тип экзегетического мышления, то у антиохийцев — в большей мере аллегорический и топологический, или нравственный²⁸. Антиохийцы в первую очередь видели в Литургии образно-символическое изображение земной жизни Христа.

Крупнейшим представителем антиохийского направления был друг св. Иоанна Златоуста Феодор Мопсуестийский (ум. 428 г.). Он был «великим экзегетом», отмечал И.Мейендорф, однако разошелся в понимании христологического догмата с официальной церковной линией и был в 553 г. осужден как еретик²⁹. Это не умаляет естественно исторического интереса к его экзегетическому наследию и, в частности, к его толкованию богослужения. Феодор полагал, что в епископе, ведущем Литургию, верующие должны видеть одновременно и образ Христа-Первосвященника, совершающего в окружении невидимых сил (которые изображаются диаконами) небесное жертвоприношение, и вспоминать историю земной жизни Иисуса. При этом главный акцент делается на историческом аспекте литургического символизма (Homil. 15)³⁰, главный смысл которого Феодор видит в *напоминании*, когда как бы

воскрешаются перед верующими в процессе богослужебного действия давно свершившиеся события. «Когда мы напоминаем себе, что посредством этих символов приносится снова в жертву тот самый Христос, Который на небесах, Который умер за нас, восстал и вознесся на небеса, вера помогает нам представлять в умах наших небесные истины. Итак, когда вера позволяет глазам нашим видеть совершаемое теперь в воспоминание, нам дается снова видеть Его смерть, Воскресение и вознесение, которые совершились прежде ради нас» (15, 20).

Акцент, сделанный здесь Феодором на вере, не случаен, ибо именно на ней и основывается в патристике, в чем мы уже убеждались и ранее, актуализация символического мышления. В литургическом гносисе, в богослужебном символизме вера играет также исключительно важную роль. Только искренне верующему человеку в процессе богослужения открывается сакральный смысл литургических символов, и они являют стоящую за ними духовную реальность: сначала историческую, а затем и мистическую; прежде всего напоминают земные деяния Иисуса, а за ними вскрывают и вечно длящееся небесное служение. Так, Великий вход со Святыми Дарами представляется Феодору изображением страстей, смерти и погребения Иисуса. «В этих знаках должны мы увидеть сейчас Христа: как вели Его на страдание, и затем снова, распростертого на престоле в жертву за нас. Когда жертву, которая вскоре должна быть принесена, выносят в священных сосудах, на дискосе и в потире, вы должны представлять себе, что Господа нашего Христа ведут на страдание Его... «Диаконы «приносят хлеб и возлагают его на престол, чтобы довершить образ страдания. Итак, с этого момента следует нам знать, что Христос уже претерпел страдания и теперь, как во гроб, положен на престол...» (15, 25-26).

«Вся Литургия, — комментирует толкование Феодора И. Мейендорф, — становится, таким образом, драматическим представлением того, что было малоинтересным alexandрийцам: страданий Христа»³¹. Одну из главных причин такого интереса к историко-драматургическому пониманию Литургии о. Иоанн усматривает в топологически-театрализованной практике совершения богослужений Страстной седмицы в Иерусалиме, когда верующие сами как бы повторяли все события этой недели, совершая шествия с богослужениями по Святым местам. Для нас важно в данном случае отметить, что в толковании Феодора Мопсуестийского преобладает уровень рационально-дидактической семантики. Он как бы дает интеллектуальную установку верующим — *что* в тот или иной момент богослужения они должны вспоминать из земной жизни Христа и *как* сопереживать этим событиям. В дальнейшем в чистом виде этот аспект литургического символизма, пожалуй, уже никогда не всплывет у толкователей Литургии, но активно войдет в их литургическую экзегетику наряду с другими аспектами.

Так, у архиепископа Германа в его «Сказании о Церкви» постоянно пересекаются, часто даже никак не разграничиваясь, исторический (символизация земного служения Иисуса), мистический, эсхатологический (символизация небесной Литургии и грядущего Царства) уровни понимания богослужения. При этом «история» (не случайно и сам трактат Германа называется *ἱστορία ἐκκλησιαστική*) Воплощения и Спа-

сения занимает в этом толковании одно из главных мест. Всю литургическую полисемию Герман закладывает уже в первой фразе своего «Сказания», определяя символическое значение храма: «Церковь есть храм Божий, место священное, дом молитвы, собрание народа, тело Христа. Имя ей — невеста Христа, очищенная водой Его крещения, окропленная Его Кровью, облаченная в брачную одежду и запечатленная миром Святого Духа...

Церковь есть (ἐστὶν) земное небо, в котором живет и обращается небесный Бог. Она есть образ распятия, погребения и Воскресения Христова» (1).

В этом семантическом ключе рассматриваются Германом и все основные элементы Литургии. Апсида соответствует (ἐστὶ κατὰ) Вифлеемской пещере, в которой родился Иисус, и той пещере, в которой Он был погребен (3). Киворий над алтарем является как бы местом (ἐστὶ ἀντὶ τοῦ τόπου), на котором был распят Иисус (5); амвон предстает образом камня у Святого гроба (10). Этот же камень символизирует и верхний покров («воздух») над диском и потиром (41). Меньший же покровец над диском являет собой (ἐστὶν ἀντὶ) саван, покрывавший тело умершего Христа (40). «Священники изображают серафимские силы, покрываясь ризами как крыльями. Воспевая песнь двумя крыльями уст, держат они Божественный и мысленный Уголь — Христа — и клещами руки несут его на жертвенник (ср. Ис 6, 6)» (16). «Хлеб же и потир являют истинное и действительное подобие той таинственной вечери...» (22). Вход Евангелия являет собой (ἐμφαίνει) пришествие Сына Божия в этот земной преходящий мир, когда Он явился людям как истинный Человек (24; 31). «Проскомидия, совершаемая на жертвеннике в сосудохранильнице, знаменует (ἐμφαίνει — являет) место лобное, где был распят Христос» (36) и т. п.

Интересно осмысление Германом Константинопольским символики так называемого *тетраморфа* — четырех животных из Откровения Иоанна (см.: Откр 4, 7-8), окружающих престол Вседержителя и символизирующих одновременно четыре Евангелия и, соответственно, евангелистов. Согласно Герману, они означают деятельность Сына Божия: «Первое, подобное льву, представляет Его силу, царственную власть. Второе, подобное тельцу, знаменует Его священнический [чин]. Третье, имеющее человеческое лицо, явно изображает пришествие Его как человека. А четвертое, подобное летящему орлу, указывает на дар через Святого Духа.» Близкую к этой символику усматривает Герман и в соотношении этих животных с Евангелиями: Евангелие от Иоанна повествует о рождении Христа от Бога-Отца; Евангелие от Луки делает акцент на священнической сакральной миссии Христа; Евангелие от Матфея наиболее последовательно излагает земную жизнь Иисуса, а «Марк начинает от пророческого Духа, нисходящего на людей свыше» (32). Символика тетраморфа особенно значима для изобразительного искусства, где символы Евангелий (и евангелистов) и четверка животных, поддерживающих престол Бога, получили широкое распространение и интересное иконографическое решение.

Одно из самых ранних изображений тетраморфа (посл. четверти V в.) сохранилось в мозаике небольшой церкви монастыря Хосиос Давид

в Салониках, где иллюстрируется «Видение Иезекииля». Здесь четыре символических существа с Евангелиями окружают и как бы несут или поддерживают сферу с восседающим на радуге безбородым юношей со свитком, клавом и в нимбе, явно символизирующим Христа.

Большая часть литургических символов понимается Германом Константинопольским в двух смыслах, выявляя как историческую семантику, так и небесно-эсхатологическую. Полисемией, как мы видели уже при первом определении храма, обладает и само церковное здание и, соответственно, все элементы богослужения, совершаемого в храме. Так, Святая трапеза являет собой и «гроб, где положили Христа», ибо на ней готовится «таинственная и бескровная Жертва», и она же есть «Божий престол, на котором покоится телесно носимый херувимами Бог». На такой трапезе восседает и Иисус во время тайной вечери со своими учениками (4). Жертвенник являет собой и святой гроб Христа, и небесный мысленный Жертвенник небесной Литургии (6). Алтарь является тронем, на котором восседает Христос во главе своих апостолов, и он же указывает на Второе пришествие Христово (7). Херувимская песнь, исполняемая при шествии диаконов с рипидами (с изображениями серафимов), означает и невидимые небесные чины, предвещающие великого Царя Христа, идущего на таинственную жертву и погребение Иисуса Иосифом и Никодимом (37).

В процессе символично-мистериального действия богослужения верующие начинают ощущать себя находящимися не на земле, а на небе. «Тогда, — пишет Герман, — через Домостроительство Того, Кто умер за нас и воссел одесную Отца, пришедши в единение веры и общение Духа, уже не на земле мы находимся, но предстоим царскому престолу Божию на небе» (41). Реальному осуществлению этого мистического акта способствует Св. Дух, постоянно присутствующий в храме во время Литургии, способствующий пресуществлению Святых Даров в Тело и Кровь Христовы и приводящий верующих через Причастие в реальное единение с Христом (43).

Здесь необходимо заметить, что св. Герман, продолжая в этом плане традиции Кирилла Иерусалимского, вносит принципиальную двусмысленность в понимание литургических символов. Они у него одновременно и являются образами, знаками, изображениями небесно-эсхатологических феноменов и событий священной истории (земной жизни Христа), и *реально являют* в процессе богослужебного таинства эти феномены и события, как бы снимают некий покров временной реальности и показывают вечное вневременное бытие всех обозначаемых феноменов. Для этого Герман регулярно использует двузначные термины *ἔστι*, *ἔστιν αὐτί*, *ἐμφαίνει*, которые могут быть поняты и как *является*, *являет собой*, и как *изображает*, *соответствует*, *заменяет* и т.п. В результате литургический символ, в понимании Германа, сам постоянно пребывает в динамике своей полисемии, как бы мерцает разными гранями, оборачиваясь к воспринимающему его то семантической стороной, то — мистико-онтологической.

Эта двузначность несколько утрачивает свою актуальность в послеиконоборческий период, вернее, растворяется в понятии «образ», расширяя и дополняя его новым аспектом. Теория образа (изображения)

прочно лежала теперь в основе всей византийской эстетики и, шире, всего византийского миропонимания. Вполне естественно, что и византийская литургика опирается отныне на эту универсальную теорию. Так, патриарх Никифор в контексте своей концепции образа считал, что иереи «являют собой подобие» небесных сил и чинов, ибо «изображают» их во время божественной Литургии. И в остальном «церковный строй и порядок являются подражанием и отображением небесного» (Antir. III 59, 484D).

В «Комментарии на Литургию» XII в., приписывавшемся одно время Софронию Иерусалимскому³², для объяснения различных элементов культового действия, употребляются в основном понятия *образ* (τύπος, ἀντίτυπον), *изображает* (ἀντιτυπῶν). Постоянно используемый здесь термин *τύπος* наделяется практически особым значением «литургического образа», отличного от εἰκών, употребляемого обычно отцами Церкви, как мы видели, для обозначения образов словесного текста или изобразительного искусства. Апсида в этом трактате *изображает* Вифлеемскую пещеру и одновременно «гроб» Христа, своды алтаря и потолок храма — *образы* двух уровней неба, лампады и свечи — *образ* вечного божественного света, стихарь — *образ* плоти Христовой, архиерей — *образ* Господа, иереи *изображают* духовные чины, диаконы — ангелов и т. п.

Симеон Солунский в первой половине XV в. создал, пожалуй, самое развернутое и наиболее полное толкование богослужения и церковных таинств, уделив внимание практически всем элементам и используя методологию многих своих предшественников в этой области (см.: PG 155). Он, также активно употребляя термин τύπος, разъясняет своеобразие этого «образа». Неоднократно подчеркивая, что евхаристические хлеб и вино «не образ (οὐ τύπος), но сама Истина» (PG 155, 300D), он приводит читателей к осознанию того, что τύπος — это такой «образ» архетипа, который «обладает его силой» (τῇ αὐτοῦ πλουτεὶ δύναμιν — 340A). Именно в этом смысле и воспринималась «реальная символика» богослужения византийцами, так как только образ, не являющийся (ибо это невозможно даже при византийском антиномизме) «по сущности» божественным Архетипом, но обладающий его силой, мог стать достойным посредником на пути постижения этого Архетипа.

Симеон Солунский писал об этом типе символов наиболее подробно, но и другие отцы XIV-XV в. уделяли ему внимание. Николай Кавасила, например, считал, что подобной символикой обладают церковные таинства, приобщающие человека «к жизни во Христе». Так, крещение есть некая печать, или образ, ибо напечатлевает в душах, принявших его, образы смерти и Воскресения Спасителя (PG 150, 525AB) и т. п.

Симеон Солунский при описании церковных таинств, с одной стороны, регулярно использует термины *знак*, *образ*, *символ*, *изображает*, *знаменует* и т. п. в их традиционном употреблении, а с другой — постоянно подчеркивает их сакральную значимость, т. е. их принципиальную вынесенность за пределы чисто семиотического отношения. В таинствах, полагая он, через священнослужителей действует божественная энергия, сам Св. Дух. Так, миропознание, по Симеону, — «знамение (σημείωσις) и печать Христова» и одновременно заключает в себе «силу Св. Духа», его благоухание (PG 155, 177C). Елей, входящий в мир, *зна-*

менует наше спасение, является *образом* божественной милости (205С), ее *символом*; остальные ароматические компоненты мира «являются образом божественных даров» (244В). Миропомазание — это печать Св. Троицы; кто не помазан, тот не запечатлен, не обозначен (ἀστημείωτοι) для Христа. Мир при этом обладает *силой* освящения (245СD; 248С).

Крещение, по Симеону, имеет много значений, «но преимущественно оно изображает смерть Христа и его тридневное Воскресение» (221С). Одновременно принимающий крещение являет собой падшего Адама, а крестящий его иерей *изображает* самого Христа и *имеет в себе его силу* (215ВС). Велико и непостижимо это таинство: «ангелы предстоят здесь, Христос изображается водами, Св. Дух нисходит» на принимающего крещение, превращая его из нечистого в чистого (224С). Крест в этом таинстве изображает самого Христа и имеет его силу; помазание миром — «знамение Христово»; символическим значением обладают и одежды, в которые облачается новокрещеный (225В-233В).

Еще более подробно Симеон разрабатывает сакральную символику применительно к церковному богослужению. Здесь он как бы завершает на византийской почве тысячелетнюю традицию толкования богослужения, постижения его глубинного смысла и значения всех элементов; традицию понимания *литургического образа*. Прежде всего я хочу остановиться на понимании Симеоном символики храма.

Она, как и вся христианская символика, принципиально многозначна и многомерна, и поле образуемых ею значений как раз и заключает в себе духовно-символический потенциал храма, его эстетический и религиозный смыслы, слитые здесь практически нераздельно.

Храм, по Симеону, как в свое время ветхозаветная скиния и храм Соломона, изображает собой весь мир, ибо Бог пронизывает собою все и превыше всего. По образу Бога (Троицы) храм имеет трехчастное топографически-смысловое членение и соответствующую семантику. Членение это осуществляется в нескольких взаимопересекающихся измерениях: в вертикальном, горизонтальном и изнутри вовне.

В вертикальном измерении храм является образом видимого мира. Самые верхние части его изображают видимое небо, нижние — то, что находится на земле и земной рай, внешние части (здесь уже переход к движению изнутри вовне) — только землю и ведущих неразумную жизнь (337D-340A).

В горизонтальной плоскости алтарь «образует собой» (τοιοῖ) святая святых, горний пренебесный мир; сам храм (наос, корабль) — небесный мир, небо и рай; а крайние части храма, нартекс, притворы и приделы означают землю и то, что обитает на земле (292A). Алтарь — образ горнего мира; трапеза «образует» (τοιοῖ) престол Бога, а иерей, ведущий службу, — самого Христа (337D). При этом Симеон подчеркивает, что иерарх «образует Богочеловека Иисуса и обладает его силой» (340A), т. е. выступает в процессе богослужения литургическим образом, или сакральным символом. Участвующие в богослужении священники являют собой ангелов и апостолов. С тех пор как Бог вочеловечился и побывал на земле во плоти, богослужение совершается одновременно на двух уровнях — горнем и дольном. Различие только в том, что *там* все совершается «без завес и символов, а *здесь* — чрез симво-

лы», т. к. мы облечены тленной плотью и нам недоступно чисто духовное служение (340AB).

В другом семантическом ключе (не исключаящем все остальные) Трапеза в алтаре предстает *реальным* феноменом гроба Христова и всего таинства его жертвоприношения. Здесь Спаситель *реально* почивает, как Бог, и свершается его заклание, как человека, и вкушение верующими от этой таинственной Трапезы (340CD).

Тайну символического ядра всей церковной жизни более подробно еще до Симеона пытался разъяснить Григорий Палама, пользуясь, кстати, тем же термином *τὸλος*, который в поздней святоотеческой литературе чаще всего применялся для обозначения сакрального символа. «Храм, — писал Палама, — представляется образом Его гроба, и даже более чем образом; он, быть может, по-иному [реально] являет Его». За завесой на Трапезе возлежит само тело Христа, и тот, кто с верой простирает к Богу свои мысли, «ясно узрит духовным взором самого Господа; скажу даже — и телесным [зрением]». И не только увидит Его, но и сделается «участником Его, обретет Его обитающем в себе», насладится Им и весь станет «боговидным» (PG 151, 272CD).

Храм, таким образом, с происходящим в нем действием представлялся византийцам неким сложным сакрально-символическим феноменом, реально объединяющим небесный и земной уровни бытия (PG155, 341D), и приобщающим верующих к горнему миру и к самому Богу. В этом суть сакрального символизма византийцев.

Осмысливая литургические образы, Симеон Солунский не забывает о видимой красоте храма и входящих в него элементов. В его понимании красота храма символизирует рай, райские небесные дары; знаменует собой самую жизнь, живую Премудрость, обитающую в храме. «И еще красота храма означает, что Пришедший к нам прекрасен добротою, как всенепорочный, и что Он — прекрасный жених, а Церковь — прекрасная и непорочная невеста его» (349C). Красота храма таким образом выступает у Симеона символом основных ценностей христианского универсума — вечной жизни, Премудрости, религии и самого Бога.

Драгоценные завесы и другие роскошные украшения в храме являются образом величия, славы и красоты Бога, который, согласно псалмопевцу, «в красоту облечен» (Пс 92, 1). Кроме того, красота храмового убранства необходима нам, как существам одновременно духовным и чувственным, чтобы чрез внешние украшения мы постигали духовную сущность храма (PG 155, 349D-352A). Симеон напоминает своим читателям общую теорию образа, восходящую к «Ареопагитикам» и отцам-каппадокийцам. Образы вещей божественных направляют нас к первообразам (384B), и не только образы высокие. Симеон убежден, что в Церкви и «незначительные» с виду вещи полны мудрости; и даже — чем невзрачнее они выглядят, «тем более заключают в себе смысла» (585D). Здесь Симеон почти буквально повторяет концепцию псевдо-Дионисия о «несходных образах», т.е. связывает ее со своим пониманием литургического образа, или сакрального символа.

Объяснение символики литургического действия Солунский архиепископ начинает с самого начала — с символики облачения иерарха, приступающего к ведению службы. т. е. стремится осмыслить символи-

ческую значимость всех элементов Литургии в их динамике, в развертывании по мере развития богослужебного действия. Он подчеркивает, что элементов облачения семь по «числу семи действий (энергий) Духа» (256B). Все вместе они указывают (δηλοῦσι) на тайну Вочеловечивания Христа и на все, что к ней относится, но и каждый из них имеет еще свое особое значение.

Стихарь (или подризник), обычно белый, означает «свет и чистоту Божию», а также что Господь создал природу нашу чистой и такой принял ее на Себя при вочеловечивании. Если же он пурпурного цвета, это, означает страдания воплотившегося Логоса, пролившего за нас свою кровь. Бывающие на подризнике так называемые «источники» (ποταφοί) знаменуют дары учения, но также и потоки крови Спасителя. Как правило, они присутствуют только на подризнике епископа, так же как и на его мантии, которая, в свою очередь, изображает промыслительную, всеохранительную и всеохраняющую благодать Божию (256BC).

Архиерей, продолжает Симеон, внося еще дополнительные семантические акценты в свое толкование, надевает сначала подризник, «как светлую одежду нетления и святости, знаменующую свет и чистоту Иисуса, а также непорочность и световидность ангелов». При этом он произносит слова псалма: *«Возрадуется душа моя о Господе»*. Богослужение, таким образом, начинается в мажорном ключе и духовная радость священнослужителей и всех молящихся продолжает нарастать до кульминационного момента — Причастия. Затем архиерей надевает епитрахиль, которая знаменует Божию благодать, произнося слова молитвы: *«Благословен Бог, изливающий благодать свою на священников своих»*. Препоясывается поясом, «изображающим» (ἐκτυποῦσαν) силы, даруемой Богом для приношения Жертвы; об этом свидетельствуют и слова молитвы, произносимые священником: *«Благословен Бог, препоясывающий меня силой»*. Кроме того, пояс является и символом служения, ибо все несущие какую-либо службу препоясываются; а также — символом целомудрия и чистоты.

Затем он надевает епигонатий (набедренник для священника или палицу для епископа), который имеет значение меча и знаменует победу над смертью и Воскресение Спасителя. После этого облачаемый берет поручи, означающие всемогущую силу Божию, а также что Христос «своими руками совершал тайны и что руки Его были связаны». Фелонь (у священников) или саккос (у епископов) означают бывшую на Спасителе при Его страстях хламиду, а также — «всеохранительную и всеохранительную благодать Божию, по которой Он и был виден во образе нашем, и претерпел страдания» (257D-260C).

Епископ надевает поверх саккоса омофор (наплечник) с четырьмя крестами, который означает пастырство архиерея, как бы несущего на своих плечах по примеру «доброго пастыря» заблудшую овцу. Поэтому омофор делается из шерсти, кресты же на нем напоминают о распятии (260CD).

Уже здесь, в самом начале символического толкования Литургии, мы встречаемся с многоуровневой и достаточно свободной полисемией, не выходящей, однако, за рамки православной традиции символической интерпретации облачения священнослужителей, что характерно и для всей литургической экзегезы архиепископа Симеона.

Подробно описав действия священников в первой части Литургии — проскомидии и их символическое значение, Симеон называет и всю проскомидию «божественным образом» (θεῖος τύπος), в котором «мы видим самого Иисуса и всю Его единую Церковь», видим Его истинный свет и вечную жизнь, ибо Он сам присутствует здесь в образе хлеба (δὲ τοῦ ἄρτου), а также — Его Мать, святые и ангелы в виде частиц, вырезанных из просфор и положенных на дискосе рядом с Агнцем. «Здесь великая тайна (τὸ μέγα μυστήριον): Бог среди людей и Бог среди богов, получивших обожение от истинного Бога, по естеству воплотившегося ради них. Здесь будущее Царство и откровение вечной жизни. Бог видим и воспринимается нами» (285AB). Совершаемое в конце проскомидии каждение означает «пришествие силы Духа, ибо фимиам является образом (τύπον) Его» (285C).

Литургический образ, обозначающий и реально являющий духовные феномены самого высокого уровня, обозначается здесь Симеоном как «божественный образ», чем ему придается, естественно, особое значение. В другом месте Симеон обозначит его как «божественный символ» (θεῖον σύμβολον) (304C), узаконивая особый статус литургической символики вообще.

Далее Симеон продолжает описание литургического действия с указанием на символику основных его моментов и элементов, являя нам фактически символическую эстетику главного богослужебного ритуала православной Церкви. При этом он регулярно подчеркивает, что для понимания символики тех или иных элементов и моментов службы важное значение имеют не только сами действия, но и произносимые в соответствующий момент богослужебные *тексты*. Со своей стороны я хотел бы добавить (к сожалению, Симеон, как и другие византийские толкователи богослужения, не обращает на это внимания), что для понимания и проникновения в литургическую символику верующими огромное значение имеют изобразительный ряд в храме (росписи, мозаики, иконы) и певческо-поэтическая сторона богослужения. Именно в них богословская символика преобразуется в художественную, которая в свою очередь способствует активному включению верующего в литургическое действие на эстетическом уровне, который для основной массы верующих, как было уже неоднократно показано, да и для клириков играл далеко не второстепенную роль в храмовом действе.

Ведущий службу иерей ставит звездицу на дискос над Хлебом и частицами, покрывает дискос и потир покровцами и сверху возлагает большой покров — воздух. Звездица, поясняет Симеон, знаменует здесь Вифлеемскую звезду, ибо и иерей произносит в этот момент слова: «*И пришедши звезда, ста верху, идеже бе Отроча*», — а все действия вместе символизируют Рождество Христово. Покровы означают пелены, в которые был облечен младенец Иисус. Большой же покров-воздух являет собой и небесную твердь, на которой сияют звезды, и плащаницу, которой было покрыто тело умершего на кресте Христа, ибо он называется и надгробием — ἐπιτάφιον. «Таким образом, — резюмирует Симеон, — здесь ясно, как на картине, изображается все таинство» Воплощения Христа от его Рождества до мученической смерти (285D-288B).

В этом ключе разъясняется и символика остальных частей Литургии.

При этом ведущий ее архиерей являет собой Господа, а сослужащие ему священники и диаконы — ангелов и другие небесные чины (289D). О символике храма в понимании Симеона мы уже говорили; здесь он кратко опять разъясняет ее и продолжает описывать службу. Первый вход на Литургии «означает сошествие Его на землю, смерть, Воскресение и вознесение, потому что Он совершил это все в первое сошествие на землю». Поющиеся перед этим входом три антифона, в которых воспевается Богоматерь, лики святых и сам Сын Божий, числом своим знаменуют Троицу и воспеваются в Ее честь, ибо здесь вершится таинство Вочеловечивания одной из ипостасей. Воспевающие при этом пророческие песни являя собой (ἑφ' αὐτοῦ) пророков, которые предсказали пришествие Христа³³.

Когда после шествия иереев, выразивших «радость о Христе», победившем своим Вочеловечиванием, распятием и вознесением грех и смерть, они склоняют головы и молятся, «этим ясно означает, что Господь низшел до нас, умер, погребен и сошел во ад». Поднятые после молитвы головы иереев, вознесенное Евангелие и возглас диакона: «*Премудрость, прости*», — означают Воскресение Христово. После этого совершается шествие, «знаменующее вознесение», и архиерей, изображающий (ἐκτοπῶν) возносящегося Иисуса, приветствуется встречающими Его на небе ангелами-иереями: «*На многие лета, владыка!*» Диаконы, изображающие ангелов, поддерживают Его при Его шествии. Царские врата в этот момент притворяются, а «когда архиерей целует их (ибо Христос есть дверь горних овец и жизни), отверзаются, потому что Христос открыл нам вход во святая святых завесою своей плоти».

Далее подробно описываются действия священнослужителей в алтаре до завершения Литургии оглашенных (вторая часть Литургии) и указывается на символизируемый ими уровень небесного служения и напоминание земных деяний Христа.

Второй, или Великий, вход, в процессе которого осуществляется торжественное перенесение Св. Даров с жертвенника на престол, осмысливается Симеоном как знамение второго во славе пришествия Христова. Именно поэтому он совершается с особой торжественностью. Впереди несут омофор с изображением креста в качестве знамени Иисуса, которое должно явиться *тогда*. «Далее следуют свеченосцы и копыеносцы и таинственно шествующий Христос — Хлеб небесный и чаша непрестанного веселия, животворная и нескончаемая радость. Здесь Он созерцается как закланный Агнец, потому что *тогда* (во Второе пришествие. — В.Б.) будет виден и живым и уязвленным (с раной от копья, полученной на Голгофе. — В.Б.). Одни узрят Того, на кого покусились убийством, т. е. богоубийцы; а мы, уверовавшие в Него, возрадуемся о Нем, ибо Его раной мы исцелились» (296В).

Описав последующие действия в алтаре и в храме, Симеон останавливается на моменте поднятия «живоносного Хлеба» над дискосом перед самым Причастием. Этот акт, считает он, символизирует распятие за нас Спасителя, а следующий возглас: «*Святая святым*», — означает, что «Распятый свят и все, приобщающиеся Ему, должны быть святы». Разъясняется опять значение жертвы Христа и великий мистический и эсхатологический смысл ее для людей. «Посредством единородного Сына, воплотившегося и распятого, — в который раз, но всегда с неко-

торами смысловыми вариациями повторяет Симеон, — мы освятились и избавились от смерти, обрели бессмертие. Он же и *тогда* будет для нас предметом созерцания и наслаждения (ἀπόλαυσις)» (297D).

Наконец следует Причастие — общение с Богом — «вершина всех благ и первый предмет желаний». Здесь перед нами уже «не образ, но сама Истина», сам Христос, «самое Его истинное Тело и Кровь, которые он освятил для нас — своего избранного народа, и дарует вкушать, созерцать и осязать» (300CD). Далее разъясняется, что приобщение Св. Таин осуществляется как на небе, так и на земле «по чину» и достоинству приобщающихся.

Итак, достаточно подробно истолковывая символику литургического действия, Симеон убедительно показывает, что это особая символика. Литургический символ — «божественный образ», «божественный символ» — это самый высокий в онтологическом, гносеологическом и мистическом смыслах символ, ибо он, как наделенный энергией Св. Духа, фактически является реальным сакральным посредником между земной и небесной сферами бытия, между людьми и Богом. В нем, в его материальных формах осуществляется в процессе богослужения *реальное* явление вечных духовных феноменов на уровень преходящего тварного мира, через его посредство осуществляется освящение тварного мира и в конечном счете приобщение верующих к Царству Божию еще в этой земной жизни.

Существенно, что в толковании Симеона, которое станет определенным эталоном для последующих толкований в православном мире, главное внимание уделено осмыслению литургических символов в их свяшенно-историческом значении, т. е. как являющих в процессе Литургии основные мистериальные моменты вечно длящейся земной жизни Христа. При этом, как мы убедились, Симеон сознательно выводит этот уровень символизма из земной хронологии и осмысливает разворачивающиеся во времени моменты и элементы Литургии как символы одних и тех же мистически значимых событий земной жизни Спасителя. На протяжении всего богослужения мы регулярно встречаемся с реальными символами Воплощения Сына Божия, Его страстей, смерти на кресте, Воскресения, вознесения и эсхатологического Второго пришествия. На уровне литургической символики процессуально (на протяжении всего богослужения) снимается упоминавшаяся выше литургическая антиномия «время-вечность» (хронос-эон).

В этом плане, пожалуй, интересно заметить, что богослужение в византийском богословии достаточно регулярно понималось как своеобразное воспоминание (ἀνάμνησις). Симеон Солунский, описывая, как священник в проскомидии чертит на принесенном хлебе изображение креста копием, отмечает, что это делается в *воспоминание* страданий Христа. При этом он произносит трижды: «*В воспоминание Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа*» (264B). Однако на Литургии «вспоминают» не только прошлые события. Это особое, вневременное воспоминание, не подчиняющееся логике земных представлений, ибо в нем наряду с прошлым «вспоминали» и настоящее и будущее как уже бывшее и вечно длящееся, т. е. это *воспоминание*, выходящее за пределы антиномии хронос-эон, преодолевающее и этим снимающее ее. Так, в «анамнесисе» Литургии апостола Иакова вспоминают «Второе и слав-

ное и страшное Его пришествие, когда Он придет со славою судить живых и мертвых и воздать каждому по делам его...»³⁴

Реальная литургическая символика определяла и так называемый «топографический символизм» внутреннего пространства храма, о чем частично говорилось выше на примере толкования символики храма Симеоном Солунским, — существенный фактор для осмысления системы росписей. Изображения в храме на уровне восприятия также включались в общее литургическое действо, способствуя своей художественно-эстетической сущностью организации общей мистической атмосферы храмового действа. Так, согласно Симеону Солунскому, «священные изображения» Спасителя, Богоматери, Иоанна Крестителя, ангелов, апостолов и других святых на алтарной преграде означают «и пребывание Христа на небе со своими святыми, и присутствие его здесь среди нас» (345CD). Эта мысль лежит в основе всей византийской эстетики, в частности — и понимания живописного образа.

Наконец, следует отметить, что *реальная символика* отдельных элементов действа и различных предметов культа не только многозначна, но и динамична — меняется в процессе богослужения. Так, дискос с положенными на него частицами просфоры, в проскомидии выступает образом Церкви, небесной и земной, и одновременно изображает вифлеемский вертеп. При Великом входе, стоящий на голове диакона, он означает распятого Христа, а снятие дискоса с головы символизирует снятие Иисуса с креста и т. д.

Итак, даже фрагментарный анализ понимания и осмысления византийцами церковного богослужения показывает, что совершение таинств и главного среди них — Евхаристии осуществляется здесь с помощью специальной веками отработавшейся организации особого пространственно-временного континуума — сакрального пространства богослужения, в котором принципиально отрицаются или, точнее, снимаются на более высоком уровне многие проблемы и противоречия пространственно-временного бытия и социально-индивидуальной жизни тварного мира. Реализация этого пространства происходит, в первую очередь, с помощью *литургической эстетики* — особой системы организации художественно-мистерияльного действа путем согласования основных церковных искусств, молитв, сакрального ритуала.

В результате участники богослужения оказываются в мощном энергетическом поле-пространстве, которое предельно активизирует все их духовно-душевные силы (эмоциональные, умственные, эстетические) в направлении восхождения на уровень чинов небесной иерархии, как минимум, а в идеале — и к единению с самим Богом. Поле-пространство богослужения держит душу молящегося (которая находится в этот момент в со-гласии, со-звучии с душами всех находящихся в храме) в постоянном блаженном напряжении между многими «полюсами». Он «вспоминает» все события Священной истории и одновременно реально «переживает» их как их непосредственный участник, ибо на это его ориентирует развивающаяся в пространстве и во времени литургическая символика, которая одновременно и напоминает, и обозначает, и реально являет обозначаемое.

Он скорбит по поводу «страстей» и смерти Христа, разворачиваю-

щихся перед ним, он сокрушается по поводу своих бесчисленных грехов, ибо знает, что нарушает заповеди Бога. Он в страхе трепещет, «вспоминая» о грядущем Страшном суде и апокалиптических ужасах, ибо почти уверен, что не минует его «чаша сия».

Однако эта апокалиптическая линия не доминирует в богослужении. Все его части в основном пронизаны радостью эсхатологических чаяний грядущего Второго пришествия Христова и надеждой на обретение Царства Божия. Еще чаще и ярче, чем о скорбных событиях, церковное богослужение напоминает ему о Христе-Спасителе, взявшем на себя грех мира, пострадавшем за людей, воскресшем, вознесшемся на небо и тем самым давшем ему залог его спасения. Богослужение регулярно напоминает и реально являет милость и благодать Божию, и сердца молящихся переполняет нескрываемая любовь к Богу, вера в Его милосердие и неописуемая радость реального общения с Ним уже сейчас, на этом богослужении. Души верующих воспаряют к небу в ликующих славословиях, хвалебных гимнах и песнопениях, в радостном аллилуарии. Все храмовое действо византийцев было пронизано этим мажорным, обнадеживающим праздником душ, верующих в Бога и уповающих на Его любовь и безграничное милосердие.

В целом византийская эстетика к моменту завоевания Константинополя турками накопила огромный потенциал как на теоретическом, так и на практическом уровнях. В ее основных направлениях — *святоотеческом* (или богословско-церковном), *аскетическом* (интериорная эстетика), *антикизирующем* и в *литургическом опыте* были глубоко проработаны многие основополагающие для духовной культуры и эстетики вообще проблемы. В частности, подверглись всесторонней проработке концепции символа (в ряде его аспектов), образа, знака, иконы, искусства (в различных аспектах), прекрасного (на всех уровнях), духовного наслаждения, традиции, соотношения слова и образа, подражания, красоты и искусства и т. п. Более того, почти вся эта «теория» нашла то или иное отражение в сфере художественной культуры, в богатейшем и многообразнейшем византийском, а затем и славянском, грузинском, древнерусском искусстве.

Примечания

¹ См.: Шмеман А. Введение в литургическое богословие. Париж, 1961. С. 246.

² Киприан (Керн). Евхаристия. Париж, 1947. С. 67.

³ Здесь и далее «Сказание» цитируется по новейшему изданию в пер. Е. Ломизе: *Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств*. М., 1995 с указанием в скобках главы и страницы.

⁴ Цитируется по: Канонъ Великий. Творение свягата Андрея Критскаго Иерусалимскаго, чтомый въ первую неделю поста. СПб, 1992. С. 31; 103.

⁵ Эпитеты из 16-й песни (икос 8). Цит. по: *Cantarella R. Poeti bizantini*. Vol. I. Milano, 1948. P. 90-91.

⁶ Русский перевод С.С.Аверинцева цитируется по кн.: «Памятники византийской литературы IV-IX веков». М., 1968. С. 240-241.

⁷ В удачном переводе Аверинцева эти антитезы все же смягчены по сравнению с оригиналом.

- ⁸ Киприан. Евхаристия. С. 29; см. также: Шмеман А. Исторический путь православия. Нью-Йорк, 1954. С. 273.
- ⁹ См., например: Cullmann O. Christus und die Zeit. Zürich. 1962, там же — библиография.
- ¹⁰ Ср.: Hessen I. Platonismus und Prophetismus. München. Basel, 1955. S. 88-90; Votaw Th. Op. cit. S.133.
- ¹¹ Шмеман А. Введение в литургическое богословие. С. 53.
- ¹² См.: Demus O. Byzantine mosaic decoration. London, 1947. P.16.
- ¹³ Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т.1. М., 1947. С. 27.
- ¹⁴ Подробнее см.: Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств// Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 199-215.
- ¹⁵ Подробнее см.: Киприан. Евхаристия. С. 339-342; также: Протопресвитер А.Шмеман. Евхаристия. Таинство Царства. Paris, 1988.
- ¹⁶ См.: Киприан. Евхаристия. С. 286.
- ¹⁷ См.: Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии. Основано на Священном Писании, правилах Вселенских и поместных соборов и на писании св. отцов Церкви. Составлено Иваном Дмитриевским. М., 1993; Schulz H.J. Die byzantinische Liturgie. Vom Werden ihrer Symbolgestalt. Freiburg im Br., 1964.
- ¹⁸ См. подробнее: Onasch K. Der Funktionalismus der orthodoxen Liturgie. Grundzüge einer Kritik // Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Bd 6, 1961. S. 40-41; Шмеман А. Введение в литургическое богословие. С. 193; 142-145. Здесь о. Александр Шмеман указывает на «внешнюю торжественность», «изобразительно-символический» характер развитого богослужения, целью которого становится дать возможность его участникам «религиозно-психологически пережить событие или ряд событий...» (С. 142).
- ¹⁹ Demus O. Op. cit. P. 5.
- ²⁰ Каждан А.П. Книга и писатель в Византии. С. 124.
- ²¹ Ср.: Roques R. L'Univers Dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys. Paris, 1954. P. 92.
- ²² Ср.: Völker W. Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita. Wiesbaden, 1958. S. 56-58.
- ²³ См.: Roques R. Op. cit. P. 60.
- ²⁴ Г.У. фон Бальтазар связывал первый уровень (небесного, трансцендентного значения) с теорией псевдо-Дионисия, а второй (ориентированный на индивидуальное восприятие души) — с учением Евагрия Понтийского. См.: Balthasar H.U. von. Kosmische Liturgie. Freiburg im Br., 1947. S. 323.
- ²⁵ Ср.: Balthasar H.U. von. Op. cit. S. 323.
- ²⁶ См.: Taft R. The Liturgy of Great Church: an Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm // DOP. 34-35. 1980-1981; Borner R. Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII au XV siècle. Paris, 1966.
- ²⁷ Здесь и далее используется русское издание: Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. С.19-20.
- ²⁸ См.: Там же. С. 20.
- ²⁹ См.: Протоиерей Иоанн Мейендорф. Введение в святоотеческое богословие. Нью-Йорк, 1985. С. 253.
- ³⁰ Здесь используется изложение этой гомилии О. Иоанном Мейендорфом в указанном выше Введении к изданию толкования патриарха Германа. С. 23 и далее.
- ³¹ Мейендорф И. Указанное Введение к изданию патриарха Германа. С. 25.
- ³² См.: Altaner B. Patrologie, Freiburg im Br., 1958. S. 483. Текст опубликован в PG 87/III, 3981-4001.
- ³³ Здесь и далее идет изложение по тексту Симеона: PG 155, col. 292 — 304.
- ³⁴ Киприан. Евхаристия: С. 231. Ср. у Германа Константинопольского: алтарь указывает на второе пришествие Его, когда Он придет во славе судить живых и мертвых (Hist. eccl., 389D).

Содержание

От Филона до Флоренского	7
Раннее христианство	15
Глава 1. Позднеантичные истоки и параллели	17
Филон Александрийский	17
Плотин	33
Глава 2. На переломе культурных традиций	46
Апологеты	46
Ориген	92
Латинская парадигма	129
Глава 1. Два града	132
Глава 2. Феномен прекрасного	154
Глава 3. Искусство	179
Глава 4. Семиотический модус бытия	216
Глава 5. Психология эстетического	240
Византия	263
Глава 1. Духовные предпосылки новой культуры	266
Глава 2. Многоликость тварной красоты	284
Глава 3. Всеобъемлющий символизм	316
Глава 4. Парадигмы символического мышления	349
Глава 5. Искусство в духовном свете	374
Общие принципы и положения	374
Христианство и искусства	390
Искусство слова	417
Глава 6. Богословие иконы	449
Глава 7. Язык византийского искусства	483
Глава 8. Аскетизм как «художество художеств»	508
Глава 9. Литургическая эстетика	546
Храмовое действо	546
Литургический символизм	555

Виктор Бычков

**2000 лет христианской культуры
sub specie aesthetica**

Том 1. Раннее христианство. Византия

Компьютерная верстка Ю.В. Балабанов

Лицензия ЛР № 071351 от 23.10.96
Подписано в печать 12.01.99. Гарнитура Таймс
Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная
Печать офсетная. Усл. печ. л. 36 Уч.-изд. л. 39,96
Тираж 3000 экз. Заказ № 3276

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