

О. А. Жукова

ФИЛОСОФИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА ЧЕЛОВЕКА И ИСТОРИИ



**Москва
2017**

Ольга Жукова

**Философия русской
культуры. Метафизическая
перспектива человека и истории**

«Согласие»

2017

УДК 130.2
ББК 87.1+71.1

Жукова О. А.

Философия русской культуры. Метафизическая перспектива
человека и истории / О. А. Жукова — «Согласие», 2017

ISBN 978-5-906709-88-2

В монографии российского философа и культуролога, профессора Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» О. А. Жуковой рассматриваются культурфилософские сюжеты, ставшие традиционными для русских мыслителей XIX–XX вв. и не потерявшие своего значения для современных философов культуры и истории, философских антропологов, историков отечественной мысли. В центре исследовательского внимания находится проблема смысловой взаимообусловленности религиозной, художественной и социально-политической традиции в российской истории, тематизированная концептом человека, культуры и творчества. В истории России обнаруживает себя проблема преемственности духовного и социального опыта, наследования и трансляции значений и смыслов, выработанных предшествующим опытом культуры. Эта логика трансформаций, разрушающая идеально-ценностную сферу культуры, проявляется в русской интеллектуальной и социальной истории как противоречие между неотчуждаемой в христианской традиции свободой лица и традиционализмом власти, маркируя оппозицию либерализма и консерватизма в отечественной общественной мысли. Автор очерчивает контур российской культурной истории, продолжая дискуссию о цивилизационной и культурно-политической идентичности России. В монографии проблематизируется тема философии творчества, трактуемого в русской культуре как способ спасения и нравственного служения, анализируются художественная и религиозная традиции русской культуры, реконструируется образ России и Европы, репрезентируемый в национальном самосознании. Издание адресовано исследователям, студентам и аспирантам, специализирующимся в области истории русской мысли, философии культуры, философской антропологии, эстетики, а также

широкому кругу читателей, проявляющих интерес к проблемам философии русской культуры, истории и искусства.

УДК 130.2

ББК 87.1+71.1

ISBN 978-5-906709-88-2

© Жукова О. А., 2017

© «Согласие», 2017

Содержание

Введение. Философский дискурс о русской культуре	7
Раздел I. Человек русской культуры. Опыт философско-культурологической реконструкции	16
Часть 1. Христианский универсализм русской культуры и искусства: типология культуры как типология личности	16
Глава 1. Древняя Русь: культура слова и образа	16
Глава 2. Онтологическая эстетика и художественная практика древнерусской культуры	27
Глава 3. Нравственный порядок человеческого бытия: христианский этос русской литературы	37
Конец ознакомительного фрагмента.	39

Ольга Жукова
Философия русской
культуры. Метафизическая
перспектива человека и истории

© Жукова О. А., 2017

* * *

Введение. Философский дискурс о русской культуре

Современная российская философия не представляет собой единого интеллектуального поля. Ее тематические контуры и методологические подходы продолжают изменяться после отказа от политико-идеологического доминирования «диамата» и «истмата» в социогуманитарном знании. Отчетливее всего этот процесс виден в социальной и политической философии, философии культуры и религии, философской антропологии, эстетике. Ценностно-ориентированные области философского знания, которые были наиболее подвержены доктринизации и идеологической цензуре, сегодня находятся в стадии активной трансформации теоретических оснований, тезауруса и методологического инструментария. Они демонстрируют запрос на тематическое обновление и пересмотр концептуального ядра теорий – на смену эпистемологической парадигмы.

В этом процессе формирования новых российских философских школ и направлений просматривается значимая тенденция «перезапуска» социально-исторической эпистемы. Она характеризует процесс встраивания российской философии, с ее сложившимися подходами и проблемными полями исследований, в контекст западной интеллектуальной культуры. В области философско-исторических и философско-антропологических исследований данную тенденцию можно было бы обозначить как процесс культурологизации философского знания, обогащения его концептами *культуры, личности и творчества*, что отвечает общей для современной российской философии задаче концептуальной и методологической перезагрузки.

В случае с исследованиями, посвященными истории русской мысли и философии русской культуры, возникают дополнительные трудности, преодоление которых определяет направленность и тональность многих работ. Это и разрыв в русской традиции философствования, ставший трагическим следствием революции 1917 года, когда философская элита страны оказалась за пределами исторической родины, и идеологическое выхолащивание свободной критической мысли в марксистский период советской философии. Для характеристики текущего состояния исследований в области русской мысли во внимание также должны быть приняты столь необходимые усилия по восстановлению преемственности в развитии линии русской философии и возвращению огромного корпуса трудов отечественных мыслителей. Отрадно отметить, что издательская и комментаторская работа над отечественным философским наследием, надолго выведенным из научного и культурного оборота, продолжается. Все это составляет отдельный сюжет, добавляющий определенные смыслы исследованиям в предметной области истории русской мысли и философии русской культуры.

Специально стоит упомянуть о двух идейно связанных между собою сериях коллективных трудов «Философия России второй половины XX века» и «Философия России первой половины XX века», внесших серьезный вклад в изучение истории отечественной философии в последнее десятилетие¹. Характерно, что серия «Философия России первой половины XX века» возникла уже как продолжение исследований о творчестве советских-российских философов второй половины XX века, т. е. в логике исторической ретроспекции – от недавней современности к прошлому, к философской классике. Разобраться с наследием русской мысли, создать, своего рода, историко-философский канон имен и концепций оказалось задачей крайне трудной. Благодаря этим сериям философский ландшафт российских исследований по русской мысли значительно обогатился. В то же время, во многом эта беспрецедентная по замыслу масштабная работа авторских коллективов стала катализатором ситуации, обозна-

¹ Совместно с В. К. Кантором мне довелось принять участие в работе над серией в качестве редактора-составителя тома, посвященного П. Б. Струве. См.: Петр Бернгардович Струве / Под ред. О. А. Жуковой и В. К. Кантора (Философия России первой половины XX в.). М.: РОССПЭН, 2012. 327 с.: ил.

чившей ситуацию острой борьбы за русское наследство – борьбы, которая возникает в публичном пространстве, далеко не свободном от идеологических страстей и политической конъюнктуры. Маркером этой ситуации может служить дискуссия в журнале «Вопросы философии», возникшая по поводу статьи «о мифах и истинах» в русской философии С. Н. Корсакова², оппонентами которого выступили известные российские авторы – В. А. Бажанов, А. А. Ермичев, А. П. Козырев, В. Ф. Филатов, С. С. Хору ж и й.

Помимо указанных выше проблем в освоении и трансляции русской философской традиции, возникающих сегодня и инспирированных событиями политической истории России в XX веке, существенным вопросом в самоопределении русской мысли является нерешенный вопрос ее статуса в многосложной цельности европейской традиции философии. Это ставит и другой вопрос, который был эксплицирован участниками дискуссии в «Вопросах философии», – о специфике отечественной философии, о том, что можно понимать под концептами «русская философия», «философия русской культуры», «философия русской истории», так же, как и вопрос о самой возможности существования и развития *«русского проекта» философии* в современной интеллектуальной культуре.

На самом деле данную проблематику нельзя назвать принципиально новой. Она восходит к проблеме определения *исторического феномена русской культуры*, ее архитектоники³, особенностей ее культурных практик, что ярко свидетельствует о продолжении дискуссий, которые сопровождают отечественную мысль на различных этапах ее существования, – о борьбе идеологических дискурсов. Со всей отчетливостью эти вопросы были поставлены философами Серебряного века, которые произвели процедуру критического переосмысления и рецепции предшествующего исторического опыта русской культуры, ее духовно-художественного и интеллектуального наследия. Свою родословную они возводили к Ф. М. Достоевскому и Вл. С. Соловьеву. Выступая продолжателями духовных поисков мыслителей XIX века, русские авторы религиозно-философского ренессанса наследовали интеллектуальный багаж оригинальных идей своих метафизически обеспокоенных учителей, сделав огромный вклад в развитие метафизики, гносеологии, этики, эстетики, общественной мысли. В начале нового столетия философы и публицисты продолжили идейную борьбу вокруг вопроса о специфике исторического бытия России, совершенного ей цивилизационного выбора, о путях ее политического развития и социального устройства, о духовных основаниях русской культуры и особенностях творческого опыта человека русской культуры, начатую предшественниками и поляризованную в споре «западников» и «почвенников». Чтобы подчеркнуть важность этой линии русской мысли, в которой усиливается онтологическая проблематика христианского учения и получает активное развитие *религиозная топика философии культуры и истории*, сошлемся на историографа русской философии Н. О. Лосского. «Чтобы оценить значительность этого движения, – пишет Лосский, – достаточно указать на следующие имена: Вл. Соловьев, кн. С. Н. Трубецкой, кн. Е. Н. Трубецкой, о. П. Флоренский, о. С. Булгаков, Н. Бердяев, Мережковский, Франк, Карсавин, Вышеславцев, Арсеньев, о. В. Зеньковский, Кобылинский-Эллис»⁴. К этой плеяде относится и творчество самого Лосского, сторонника интуитивизма, автора философской концепции идеал-реализма в духе общих положений русского онтологизма.

Определяющим для *дискурса о русской культуре* в работах философов, чувствительных к метафизической проблематике, стала отмечаемая ими смысловая взаимосвязь религиозного, художественного и социально-политического опыта в культурной истории России. Представители религиозно-философского ренессанса в своей рецепции русской культуры выступили сторонниками соловьевского идеала синтеза религиозного и философского мировоззрения, и,

² Корсаков С. Н. Мифы и истины в истории русской философии // Вопросы философии. 2015. № 5. С. 69–85.

³ См.: Кондаков И. В. Архитектоника русской культуры // Общественные науки и современность. 1999. № 1. С. 159–172.

⁴ Лосский Н. О. Бог и мировое зло. М.: Республика, 1994. С. 211–212.

указывая на характерный недискурсивный характер «русской мудрости» (С. Л. Франк), настаивали на имманентности христианской этической и эстетической проблематики содержанию русской литературы и искусства в ее древнерусской православной и классической секулярной версии культуры. В таком измерении поэт и философ, художник и композитор обретали черты мыслителя, мудреца, пророка и проповедника, свидетельствующего об Истине, Добре и Красоте – о Совершенном. Достоевский, по выражению Бердяева, был детоводителем ко Христу, Пушкин, согласно Франку, воплощал идеал познания – «умудренного неведения». Творческая философия Пушкина, который для русских мыслителей оставался средоточием русской культуры, как таковой, воплощением ее онтологической и эстетической сущности, содержала интуицию единства Бога, природы, культуры и человека в высших прозрениях поэтического гения. Истинно русский духовный склад Пушкина как художника-творца и мудреца проявлялся, по Франку, в трех основных тенденциях. Таковы «склонность к трагическому жизнеощущению, религиозное восприятие красоты и художественного творчества и стремление к тайной, скрытой от людей духовной умудренности»⁵. В терминологии Франка, этот способ синтеза непосредственной интуиции бытия в формах культурного опосредствования – поэтического творчества – открывал путь живого знания. Саму эту возможность постижения тайны жизни, ее верховного смысла, по мнению мыслителей, давала русская культура, ее религиозный дух и национальные святыни. Поэтому художественные феномены и творческие прецеденты в истории культуры встраиваются религиозно ориентированными авторами в систему онтологии культуры и творчества, метафизики истории и христианской антропологии. Иными словами, русская культура становится мощным элементом «теоретического осмысления мировоззренческого онтологизма»⁶.

Опыт философского постижения культуры, проделанный мыслителями, принадлежащими к интеллектуальной культуре Серебряного века, содержит в себе еще одно открытие, которое и сегодня не потеряло своей эвристической ценности. Обозначенные ими религиозно-философские подходы к осмыслению феноменов культуры и истории вполне могут вписаться в современный тренд конструирования новых концептуальных моделей философского знания в области метафизики, онтогносеологической теории, обновления топики и методологии культурфилософских и историсофских исследований. При этом методологические трудности в такого рода философских штудиях не могут быть до конца устранены. В этом контексте заметим, что религиозная метафизика культуры и истории как предмет одновременно философский и богословский не имеет завершенного вида и находится, скорее, на стадии формирования эпистемологической парадигмы, выработки концептуальных оснований и философского тезауруса. Данная проблема активно обсуждается в последнее десятилетие, как российскими, так и западными интеллектуалами. В частности, она была многосторонне рассмотрена на международной конференции, посвященной поиску универсальных оснований научных и богословских эпистемологических парадигм⁷. Особое внимание было уделено проблемам «связи и различия эпистемологических парадигм богословия и науки» (К. Уорд), «обособлении и взаимопроникновении дискурсов» (В. Розин), специфике двух способов «выражения сущности форм человеческой духовности» (В. Порус), «категории достоверности в научном и богословском дискурсах» (В. Даренский)⁸.

Очевидно, что допуск религиозно-метафизической составляющей в описание и интерпретацию историко-культурного процесса органичен для конфессионально ориентированных

⁵ Франк С. Л. Религиозность Пушкина // Путь. Париж, 1933. № 40. С. 22.

⁶ Ермичев А. А. С. Л. Франк – философ русского мировоззрения // Семен Людвигович Франк / под ред. В. Н. Поруса. М.: РОССПЭН, 2012. С. 95.

⁷ Научные и богословские эпистемологические парадигмы: историческая динамика и универсальные основания / Под ред. В. Н. Поруса. М.: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009.

⁸ Там же. С. 5–7.

исследований. Примером здесь могут служить труды по философии культуры и истории Р. Барта, Ж. Маритена, К. Ранера, П. Тиллиха, Э. Трёльча, ставшие классикой XX века. Религиозный дискурс о культуре продолжают также современные европейские исследователи. Так, тематизацию отечественной культурфилософии и историсофии о. Томаш Шпидлик связывает с традицией русской мысли, пронизанной православными интуициями. Автор посвящает несколько глав своей книги о русской идее религиозной метафизике культуры и истории, обращаясь к анализу концепций В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, Е. Н. Трубецкого и других религиозно ориентированных мыслителей⁹.

Однако метафизическая проблематика культуры и истории при всей фундированности европейской и русской традиции не является центральным направлением современных философских исследований. В то же время, можно увидеть, что идет большая авторская работа по поиску *новых жанров философского дискурса*, которая отвечает характеру работы и творческим задачам, поставленными прежде русскими мыслителями. Работая с материалом художественной, религиозной и политической культуры России, с творческими и историческими прецедентами русской жизни, они показали, что философские смыслы могут быть обнаружены и репрезентированы не только в академических трактатах и системных трудах, но в художественных произведениях, оригинальной эссеистике, философской публицистике, мемуаристике, насыщенной историсофской проблематикой и культурфилософскими сюжетами. Вслед за русскими философами обращение к многообразным формам духовных, художественных, интеллектуальных практик в качестве предмета культурфилософской рефлексии позволяет репрезентировать содержание русской культуры непосредственно через интеллектуальный опыт философов, писателей, художников, композиторов, и что особенно важно, *реконструировать условия* и характер зарождения философской или художественной идеи. В нашем случае техника культурфилософской наррации в некоторых рассматриваемых сюжетах будет принимать вид рассказа о том, *что и как* становится событием жизни человека и затем находит отражение в творчестве в виде мысли, идеи, образа, становясь уже *событием культуры*.

Данный подход к истории культуры как к культурному преданию, к *культурному мифу, создаваемому личностью*, с нашей точки зрения, позволяет осуществить философскую рефлексию и тематизировать философскую проблематику, извлекаемую из событий жизни и сублимируемых в тексты – произведения культуры. Индивидуализация и философская персонификация культурной истории, которая происходит в подобных типах исследования, опирается на устоявшуюся философскую традицию. Ее яркий представитель Эрнст Трёльч признает за личностью великий культуротворческий потенциал, способный изменять ментальное поле культуры, наращивать новые смыслы и через индивидуальный вектор жизнетворчества выстраивать интеллектуальное пространство культуры и истории. «Эта оригинальность личности обладает такой силой преобразующего и определяющего влияния на целое, которая не есть просто нечто данное и воспринимается нами прежде всего в ее поражающей и не поддающейся предвидению продуктивности», – формулирует Трёльч¹⁰. Творческий элемент в культуре – не единственная, но важная, по мнению Трёльча, тема для философа культурной истории. Она заключается в известной философско-исторической проблеме «личность и история», кульминируя в теме великих или выдающихся личностей. «“Великие люди”, или “выдающиеся личности”, как их называют, составляют здесь, правда, точки концентрации и вершины, но совершаемый ими творческий синтез проникает в качестве образующей силы в институты и духовные силы, которые они создали непосредственно или опосредствованно»¹¹.

⁹ Шпидлик, Томаш. Русская идея: иное видение человека. СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2006. С. 182–183.

¹⁰ Трёльч Э. Историзм и его проблемы. М.: Юрист, 1994. С. 43.

¹¹ Там же. С. 44.

Именно философская тематизация истории как истории прецедентов творчества, т. е. *культурная история*, позволяет совершить эпистемологический и методологический поворот в области наук о культуре и подобрать теоретический инструментарий к главному предмету исследований – *культуре*, где будет возрастать внимание к персональному, личностному, экзистенциальному, к сопряженному с тайной, с Иным, где события личные и общественные имеют значение в эсхатологической и даже апокалиптической перспективе. По мнению теоретика гуманитарной культуры А. В. Михайлова, подобная *наука о духе*, как она была задумана и сконструирована Вильгельмом Дильтеем, все еще остается заданием для современной философии. Философский проект Дильтея – это путь к синтезу философии, психологии, эстетики, истории литературы и искусства, истории мысли. Можно согласиться с Михайловым, что новая наука о культуре в духе Дильтея показывает важную интенцию, до сих пор еще не реализованную. Она выражает себя как тенденция «к синтезу историко-культурного знания, тяги к складыванию такой философски осмысляемой историко-культурной науки, которая являла бы культурную жизнь эпохи во всем многообразии ее связей»¹². Собственно, опыт философского постижения русской культуры, данный русскими мыслителями в понимании единства Бога и человека, обнаруживаемом в мире природы и культуры, в творческом акте познающего духа, и является одной из возможных версий в построении «новоосмысленной» философии культуры. И здесь пути европейской и русской мысли к поиску реальности культуры и человека, содержащих в себе *опыт трансцендентного*, сближаются.

В этом контексте наука о культуре как интегральная область гуманитаристики становится *философски постигающим и понимающим знанием о культурной истории*, которая специальными способами и познавательными инструментами добывает свой предмет из толщи незнания и *реконструирует опыт жизни человека в культуре*. Возникает вопрос: как современный исследователь русской культуры, который по определению, должен быть историком, добывает факт, и каким образом он становится новым философским знанием? Историк, пишет Эрнст Кассирер, имеет дело не с миром физических объектов, а с символическим универсумом – миром символов¹³. Кассирер призывает: «Мы должны научиться прежде всего понимать эти символы. Любой исторический факт, как бы он ни был прост с виду, должен прежде всего определяться и пониматься в рамках этого предварительного анализа символов»¹⁴.

Возможна ли подобная материализация духа прошлого, к которому Кассирер просит относиться не как к окаменевшим фактам, а как к живым формам, чтобы «собрать вместе все эти *disiecta membra*, разрозненные члены тела прошлого, синтезировать и отлить их в новую форму»?¹⁵ Очевидно, такое извлечение прошлого в новое знание о нем может быть осуществлено при соблюдении определенных исследовательских процедур и подходов. Наиболее продуктивными, развиваемые в современном гуманитарном знании подходы, могут быть названы философско-культурологический, герменевтический и структурно-семиотический подходы, которые применяются нами в данной работе.

Философско-культурологический подход в рамках нашего исследования выступает как междисциплинарный метод изучения культурных феноменов¹⁶. Он дает возможность проследить внутренние связи между сменяющимися или отстоящими друг от друга на значительном временном отрезке культурными эпохами, усматривая сходство и различие форм духовного, интеллектуального и художественного опыта на различных этапах культурной истории. Кроме

¹² Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. С. 243.

¹³ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. С. 647–648.

¹⁴ Там же. С. 647–648.

¹⁵ Там же. С. 650.

¹⁶ О философско-культурологическом подходе подробнее см.: Жукова О. А. Философия и теория культуры в анализе современности // Культура культуры. 2015. Т. 1. № 1 (5). С. 6.

того, он позволяет соотносить в социально-культурном контексте повседневности религиозную, философскую, научную и эстетическую картины мира, выявляя их историческую преемственность. Философско-культурологический подход акцентирует момент индивидуальности и неповторимости культурного творчества человека, что позволяет выделить специфические черты в различные периоды исторического развития национальной и мировой культуры.

Личностный фактор, работающий в культурной истории, смещает угол зрения от генерирующего к индивидуализирующему, но при этом он стремится к особому рода объективности. Такого рода объективность Кассирер терминологически определил как «объективный антропоморфизм»: «В истории человек всегда возвращается к самому себе – он пытается вспомнить и актуализировать целостность своего прошлого опыта. Но ведь историческое Я – не только индивидуальное Я: оно антропоморфно, но не эгоцентрично. Не боясь парадокса, можно сказать, что история стремится к “объективному антропоморфизму”»¹⁷. В случае с религиозным сознанием высшей объективностью выступает логика судьбы – Божьего промысла – того трансцендирующего горизонта, в котором человек мыслит свою смерть и онтологическое бессмертие в духе. В своей итоговой книге «Опыт эсхатологической метафизики», посвящая раздел истории и эсхатологии, Н. А. Бердяев пишет:

«В человеке есть вечное начало, и этим определяется его судьба. Но человек не есть неизменная величина в истории. Человек изменяется в истории, переживает новый опыт, усложняется, разворачивается /.../. За феноменами истории, – продолжает свои метафизические размышления Бердяев, – действуют ноуменальные реальности, и потому только возможна свобода и возможно развитие. За историей скрыта метаистория, и нет абсолютной изоляции плана исторического от плана метаисторического. За происходящим в историческом времени скрыто происходящее в экзистенциальном времени. Явление Христа-Освободителя есть явление метаисторическое, и оно произошло во времени экзистенциальном. Но в этом центральном мессианском явлении метаистория прорывается в историю, хотя и воспринимается ею в замутненной среде»¹⁸.

Не только метаистория совершает прорыв в историю, но и культура совершает прорыв за пределы своих границ, трансцендируя за пределы времени. Именно этот факт открывается христианскому сознанию русских «эсхатологических метафизиков», «софиологов», «конкретных идеалистов», «идеал-реалистов», «онтологических монистов».

Специально заметим, что в нашей работе, главным образом, будет рассматриваться *линия преемственности* русской культуры, связанная с опытом непосредственного восприятия Бога, целостности природы, мира культуры и человека, а также *рецепция этой традиции*, где данная особенность русской культуры, ее ценностно-смысловая и практикоориентированная религиозность становится самостоятельной и доминантной темой философской рефлексии. Русские мыслители, осуществившие рецепцию данного типа, переводят культурфилософскую проблематику в плоскость метафизики истории и культуры, прочитывая за событиями жизни и истории их трансцендентный смысл, что, по выражению Бердяева, свидетельствует о том, как «метаистория прорывается в историю».

В исследовании произведений русской культуры и понимающих их текстов продуктивным оказывается *герменевтический подход*. В нашей работе он позволяет рассматривать текст культуры с позиции его современников. Согласно Х. Г. Гадамеру, данный способ понимания и толкования не только не означает забвение своего собственного места в истории, но, наоборот, предполагает необходимость мыслить собственную позицию в ее историко-культурной специфичности. Отметим, что герменевтический подход релевантен не только в ситуации интерпретации конкретных произведений, но и в анализе творческого пути автора культуры, что

¹⁷ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. С. 665.

¹⁸ Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. С. 266.

делает возможным рассматривать биографию творца как приобретающую смысл духовного пути – жизни как произведения, оцениваемого в присутствии высшего идеала творчества. На эту герменевтическую интенцию, связывающую произведение и жизнь автора, указывает А. В. Михайлов, анализируя методологию книги Фридриха Гундольфа о Гете (1916). Вслед за Гундольфом он выделяет тему творца – автора: «Жизнь творца неотделима от его творений, неразделима с ними: жизнь, или, иначе, переживание с самого начала погружено в творчество, руководствуется тем же инстинктом и направляется той же силой, что и творчество»¹⁹.

Близок нашей философской методологии и *структурно-семиотический подход*, который трактует культуру как семиотизированный универсум. Это позволяет увидеть историю как метатекст, обладающий своей смысловой структурой и контекстуальными связями. Поскольку философ культуры имеет дело не только с фактом культурной истории, но и с артефактом культуры – текстом, то между прошлым и настоящим стоит авторское высказывание, слово, сказанное со смыслом, имеющее статус произведения культуры. По словам Ю. М. Лотмана, «между событием “как оно произошло” и историком стоит текст, и это коренным образом меняет научную ситуацию. Текст всегда кем-то и с какой-то целью создан, событие предстает в нем в зашифрованном виде. Историк предстает, прежде всего, выступить в роли дешифровщика. Факт для него не исходная точка, а результат трудных усилий. Он сам создает факты, стремясь извлечь из текста внетекстовую реальность, из рассказа о событии – событие»²⁰.

Усилие по добыванию факта, как правило, сопряжено с отбором. В нашем исследовании произведена селекция фактов (артефактов, персоналий, тем), с той целью, чтобы тематическая и сюжетная избирательность в описании культурной реальности не препятствовала созданию целостной картины понимания русской культуры, что собственно и представляет собой опыт извлечение философского смысла и приращения знания, верифицируемого процедурами теоретического анализа. Подчеркнем: факт важен не только сам по себе, но как *причина*, приводящая к некоторому социальному и личностно-творческому результату. По справедливому замечанию Кассирера, «факт становится исторически значимым, если он чреват последствиями»²¹. Об этом напоминает историк и теоретик литературы, разработчик семиотической концепции культуры Юрий Лотман. По его словам, находясь в рамках семиотического подхода, невозможно удовлетвориться формулой Ранке: «восстановить прошлое (“wie es eigentlich gewesen”)» – как оно произошло на самом деле. Понятие “восстановить прошлое” подразумевает выяснение фактов и установление связей между ними... Важную сторону предварительной работы историка составляет умение чтения документа, способность понимать его исторический смысл, опираясь на текстологические навыки и интуицию исследователя»²².

Отобранные культурно значимые факты необходимо сопоставить и дешифровать. Согласно Лотману, в семиотическом подходе «дешифровка – всегда реконструкция. По сути дела исследователь при меняет одну и ту же методику при реконструкции утраченной части документа и при чтении сохранившейся»²³. В культуре факт всегда больше своего исходного кодового значения, поскольку, обрастая смысловыми взаимосвязями, он становится событием культуры. Поэтому задача философа и историка культуры осложняется. Он «не только реконструирует код отправителя документа с целью выяснить его представление о сообщаемых фактах, но и вынужден восновить весь спектр возможных интерпретаций того, что современники – получатели текста – считали здесь фактами и какое значение они им приписывали. Наконец, то, что факт, будучи текстом, неизбежно включает в себя внесистемные, незначи-

¹⁹ Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика... С. 248.

²⁰ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: «Искусство – СПб», 2004. С. 336.

²¹ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. С. 671.

²² Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 335.

²³ Там же. С. 336.

мые с точки зрения кодов создавшей его эпохи, элементы, позволяет историку выделить в них то, что, с его точки зрения, является значимым»²⁴. В этом контексте ключевой процедурой, проводимой нами, становится не только интерпретация дешифрованных фактов, но и критика уже имеющихся интерпретаций – их *реинтерпретация*. В этой стратегии синтеза философско-культурологического, герменевтического и семиотического подходов нам, как представляется, открывается возможность находить новые обертоны смысла в трактовке ключевых художественных и философских текстов, в том числе и имеющих традицию толкования.

Таким образом, мы исходим из понимания культуры как целого, а личности – как социального агента и субъекта исторического развития, порождающего смысловой и вещный мир культуры. Сквозь призму философско-культурологического подхода человек предстает в многообразии форм своей творческой деятельности, социальных интеракций и смысловых взаимосвязей с интеллектуальными и духовными традициями культуры. Подобный поворот пролагает путь к персонализированной истории культуры, которая мыслится как интеллектуальная история – история творческих прецедентов, где результатом творчества выступают идеи, овеществленные в произведениях искусства и текстах культуры. Отбор и философское осмысление фактов жизни и творчества позволяют осуществить новую интерпретацию русской культуры, проведя процедуру *реконструкции творческого опыта*. В такой истории работают не только законы исторической случайности и закономерности, релевантные для больших социальных общностей и всемирно-исторических событий, но и личностные законы *субъектов творчества*. Индивидуальное событие творчества в ряду других историй творчества составляет интеллектуальное пространство культуры – континуум культурной истории.

Следует особо выделить, что в своем видении русской культуры мы следуем культурно-философской и историсофской логике русских авторов XIX – первой половины XX вв., принадлежащих к направлению *русского европеизма*, умственного течения, восходящего к философско-исторической мысли Н. М. Карамзина и философии культуры Н. В. Станкевича. Представители этого направления рассматривали проблему культурного сходства и отличия России и Европы в определенном ключе. Европейская культура в этом дискурсе понималась как *свое-другое* национальной культуры. Продолжая настоящую линию отечественной философии, мы концентрируемся на исследовательском сюжете, связанном с проблемой культурного универсализма, выявляя и устанавливая смысловые взаимосвязи между Россией и Европой в диалоге идей и творческих сознаний выдающихся авторов культуры. Через историю творческих опытов – локальных прецедентов универсальной интеллектуальной истории, углубляющих и расширяющих семиосферу русской культуры, каждый раз переоткрывающих ее образ и переустанавливающих ее смысл на тысячелетнем отрезке ее существования, – на этом пути мы видим возможность осуществить *философскую реконструкцию культурной истории России*, включенную в европейское пространство на основании общности христианской традиции. Феномен творчества при этом предстает как констелляция образов, ассоциаций, идей, событий, топосов культуры, прочерчивающих интеллектуальную траекторию в духовном опыте мыслителей и художников.

Данная монография не претендует быть энциклопедией русской культуры, равно как и учебником по истории русской философии. С отсылкой к конструкции, использованной С. Л. Франком в книге «Непостижимое» для обозначения предметного поля своего исследования, уточним, что наша работа может быть позиционирована как *метафизическое введение в философию русской культуры*. Тематизация русской культуры произведена в характерном для отечественной мысли жанре философского дискурса, представляющего логику проблематизации архетипичных тем русской философии и самого метода русского философствования. Выстраивая историческую логику культурного развития России, мы рассматриваем историко-культур-

²⁴ Там же. С. 337.

ные явления, художественные произведения, творческие прецеденты, интеллектуальные биографии творцов русской культуры как самостоятельные, но внутренне связанные сюжеты. В книге эта идея структурно представлена двумя разделами. В первом разделе *«Человек русской культуры. Опыт философско-культурологической реконструкции»* дана авторская модель интерпретации культурной истории России и типологии русской культуры, основанием которой выступает типология творческого опыта. Во втором разделе *«Русская культура: философская оптика исторических трансформаций»* репрезентирована линия рецепции культурной истории России в творческом опыте русских мыслителей, совершивших попытку интеллектуального синтеза дискурсивных и недискурсивных практик европейской и русской культуры. Оба раздела, имеющие деления на части и главы, объединены общей задачей прояснения метафизических констант бытия человека в истории и в трансцендентном горизонте вечности, как это мыслилось и представлялось русским философам, писателям и художникам – героям этой книги.

В исследовании предложена разработка сложной проблемы *смысловой обусловленности философских, религиозных и художественных интенций русского самосознания* на пересечении сложившихся и претерпевших значительные изменения религиозных, литературно-художественных и культурно-политических традиций в российской культурной истории. Для отечественной культурфилософской и философско-исторической мысли, продолжающей путь интеллектуальной самонастройки и поиска собственного места в предметных полях современной философии, это направление исследования остается далеко не завершенным, что подчеркивает эвристическую ценность нашей работы и ее научную новизну. Автор книги полагает, что в сегодняшних условиях глобального доминирования философских версий утилитаризма, позитивизма и прагматизма русская философия, ориентированная на метафизические ценности и культурный универсализм, все же *имеет шанс*, как минимум, в качестве одной из возможных мыслительных альтернатив интеллектуальной культуры. Она не завершила своего исторического пути и может предложить новое видение взаимодействия человека и мира в духовном измерении бытия, а в социальном и конкретно историческом срезе жизни российского общества помочь в культурном и политическом становлении нации через капитализацию интеллектуального наследия русской культуры.

Раздел I. Человек русской культуры. Опыт философско-культурологической реконструкции

Часть 1. Христианский универсализм русской культуры и искусства: типология культуры как типология личности

Глава 1. Древняя Русь: культура слова и образа

Древнерусская культура в восприятии исследователя и знатока предстает преимущественно как культура книжная. Высокий статус книги, книжного знания характеризует русскую культуру, является ее стержнем. Отношение к книге как к духовному сокровищу связано с особенностями ее культурного обращения на Руси. Книга включается в сложный процесс христианизации Древней Руси, становится транслятором духовных ценностей христианства. Книга заполнила собой художественный мир древнерусской культуры. Научение христианству началось с приобщения к книге. Появился новый социально-культурный слой книжников, воплощавший знание и мудрость христианского учения: «Аще бо поищеши в книгах мудрости прилежно, то обрящеши великую пользу души своей; или бо книги часто чтеть, то беседует с Богом или святыми мужами», – читаем мы в «Повести временных лет»²⁵.

Свидетельство о Христе в книгах Священного Писания, основной круг идей христианской теологии, сформулированный в догматах Церкви и богословских трудах, пришли на Русь с книжным потоком византийско-болгарской и сербской литературы. Просветители славянских народов святые равноапостольные братья Кирилл и Мефодий созданием славянской азбуки сделали возможным обучение древних русичей азам христианской мудрости на родном языке. Ученический период был кратким, и наряду с переводной литературой появились самостоятельные произведения, принадлежавшие традиции высокой книжности. Более того, книжное слово в русской культуре стало школой богословской, этической и социально-политической мысли. Развернутое в художественный – словесный, живописный, архитектурный тексты, слово вмещало в себя философскую глубину христианского учения. Слово должно было возводить русского человека к духовным высотам христианского откровения. Слово-Логос и Слово-Образ – это духовный исток древнерусской культуры, ее онтологическое ядро, вокруг которого формируется социальная и культурная ткань жизни древнерусского общества.

Слово на Руси выполняло функцию духовного коммуникатора и транслятора в культурном диалоге христианской Византии и обращенной в Православие Руси. Полнота смысла пока еще малодоступного для славянина-язычника учения раскрывала себя через образцы аскетического подвига, трансцендентный предмет познания – Бог – в очевидности художественного образа. Духовные семена христианского учения прорастали произведениями литературы и искусства. Культурный диалог Византии и Руси – это, безусловно, экспансия христианской культуры Византии, но осуществляемая как опыт духовного общения, научения и наставничества, где ученический опыт не менее ценен, чем опыт учителя.

Творческое отношение Древней Руси к процессу обучения старались подчеркнуть авторы древнерусских летописей. Значение последних далеко выходит за рамки собирания исторических свидетельств. Древние летописи – это художественные памятники, в которых излагаются авторские историософские концепции. «Повесть временных лет», занимающая особое

²⁵ Лаврентьевская летопись / Полное собр. рус. летописей. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 152–53.

место в истории древнерусской литературы, по словам Д. С. Лихачева, является «не просто собранием фактов русской истории и не просто историко-публицистическим сочинением, связанным с насущными, но преходящими задачами русской действительности, а цельной литературно изложенной историей Руси. Можно смело утверждать, что никогда ни прежде, ни позднее, вплоть до XVI века, русская историческая мысль не поднималась на такую высоту ученой пытливости и литературного умения. Патриотическая возвышенность рассказа, широта политического горизонта, живое чувство народа и единства Руси составляет исключительную особенность создания Нестора»²⁶. Составленная в начале XII века в Киеве, включающая летописные свидетельства XI века и другие источники, «Повесть временных лет» поражает глубиной авторского замысла, самостоятельностью исторического мышления, словарным богатством языка и художественного изложения.

По определению Д. С. Лихачева, в рамках «монументального историзма» – ведущего стиля древнерусской литературы – автор-летописец излагает свою культурфилософскую идею, в которой есть место и апологии христианской веры, и историко-географическому описанию, и историософскому обобщению. Отвечая на вопрос «откуда есть пошла земля Русская», летописец обращается к фактам библейской истории, где находит подтверждение принадлежности славян к семье европейских народов – потомков библейского Иафета и законности владения ими землями, входящими в состав древнерусского государства. Патриотическая по своему содержанию и политически конструктивная идея единства Киевской Руси – ведущая мысль автора «Повести временных лет», стоящего на позиции христианского идеала братолюбия. Летописец подчеркивает провиденциальный характер древнерусской истории, вписанной с принятием христианства в мировую историю, – вводит в текст повествования легенду о миссионерской деятельности среди славян апостола Андрея, крещении Ольги и его значении для русской истории, изложение основ веры в речи философа перед князем Владимиром.

Историософская концепция «Повести временных лет» близка идейному содержанию выдающегося памятника древнерусской литературы «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона. Написанный не ранее 1037-го и не позднее 1050 года этот богословско-политический трактат отличается смелостью исторических выводов. Самостоятельность авторской позиции продиктована прочным знанием и глубоким пониманием текста Св. Писания. С точки зрения жанрово-стилистических норм произведение может считаться образцовым примером ораторского искусства. «Слово» написано прекрасным старославянским языком и соединяет в себе жанр публичной проповеди и историко-богословского сочинения. В основе «Слова» – четкая трехчастная композиция, соответствующая последовательности трех главных тем – историко-богословской, похвалы князю Владимиру и молитвы о Русской земле с произнесением Символа веры.

Анализ текста показывает, что автор был хорошо осведомлен в области догматического богословия, обучался книжной мудрости по византийским образцам, знал произведения светской литературы. По своему содержанию «Слово о законе и благодати» вписывается в ансамблевую традицию древнерусской литературы, которая, по выражению Д. С. Лихачева, была литературой одного сюжета – мировой истории, и одной темы – смысла человеческой жизни. Идейная основа «Слова» – размышления автора о судьбе русского народа, который становится частью христианской семьи народов мира с принятием Православия. Для Илариона этот факт, безусловно, исторически прогрессивный. Как политик, Иларион видит в христианизации Руси источник единения славянских племен в народное целое; как богослов, на примере Руси он доказывает метаисторическую необходимость – правду христианского мира – новой истории человечества после Боговоплощения и совершенной на земле искупительной миссии Спасителя, братского единства людей и народов на пути обретения вечной жизни во Христе.

²⁶ Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. С. 169.

Мастерски используя принцип метафоры, Иларион символически истолковывает оппозицию Ветхого и Нового Заветов как оппозицию старого и нового видения смысла истории. В сознании Илариона старое связывается с языческим прошлым русов, живое присутствие которого в XI веке было весьма сильным, а также с политической доктриной Византийской империи, претендовавшей на безусловное обладание полнотой христианского предания среди народов и государств мира. В противовес ветхозаветной идее избранничества иудейского народа, как народа богоносца, Иларион отстаивает новозаветный идеал равноправия и единства народов, исповедующих христианскую веру. Здесь Иларион стоит на позиции апостольского истолкования истории, сформулированной апостолом Павлом. Неся народам и церквям свет евангельской истины, Павел провозглашает, что во Христе нет ни эллина, ни иудея. Используя апостольскую максиму в качестве метафизического аргумента исторической и политической справедливости, Иларион, согласно апостольскому толкованию Нового Завета, обосновывает самостоятельные и равные права неофитов по отношению к старому граду Константинополю и Ветхому Израилю.

Ведя богословский спор с Иудеей – духовным оплотом старого Завета, Иларион предполагает спор с Византийской империей против ее высокомерной политики. Благая весть просвещает всех, вне зависимости от статуса государства, его политической мощи, равно как и от времени принятия Благой Вести.

Небесный образ Иерусалима – града Божьего – вдохновляет Илариона. В речи митрополита содержится беспрецедентная для средневековой христианской Европы мысль о единстве народов мира. Именно в ней – истоки идеала братской любви и христианско-церковной общины, выражающего историческое и духовное единство человечества.

Обращаясь к факту крещения Руси, Иларион рисует образ князя Владимира. В богословской традиции русской культуры впервые так глубоко ставится проблема власти. Автор пытается создать образ идеального государственного мужа. По мысли Илариона, только та власть духовно оправдана, которая находится в руках мудрого правителя, на делах и мыслях которого лежит отблеск Божественной премудрости. Не знавший ни апостолов, ни святых, не видевший чудес Владимир принял новую веру «токмо от благого смысла и остроумия разумея, яко есть Бог един творец»²⁷. В интерпретации Илариона мудрость – то же откровение, для принятия которого необходимо совершить подвиг веры. Для Илариона власть должна встать на путь духовно-нравственного делания во Христе и тем самым в каждом новом лице доказывать свое право на власть. Обращаясь к Ярославу Мудрому, митрополит призывает последовать за Владимиром и стремиться к идеалу мудрого правителя.

Для богослова Илариона не существует власти, не имеющей духовного авторитета. Но этот авторитет ей принадлежит только как личное нравственное качество. В произведении Илариона мы не найдем апологии модели сакрализации политической власти или теократического государства. Автор текста видит в любом правителе человека, стоящего перед лицом Бога и по закону исторической необходимости выполняющего властные функции. Бремя власти, делает вывод Иларион, – бремя великой ответственности за новую христианскую землю Русскую, за ее людей.

В молитве Илариона обретают свою историческую конкретность идеал мирной и благодатной жизни. Со смирением, верой, надеждой и любовью обращается Иларион к Небесному Владыке: «Поэтому простри милость Твою на людей Твоих, идущих ратью прогони, мир утверди, враждебные страны укроти, голод оберни изобилием, владыками нашими пригрози

²⁷ Цит. по: Чичуров И. С. «Книжен муж Иларион» // Прометей: Историко-биографический альманах. Т. 16. Тысячелетие русской книжности / Сост. Е. Бондарева. М.: Молодая гвардия, 1990. С. 174.

соседям, бояр умудри, города умножь, Церковь Твою укрепи, достояние Свое убереги, мужчин, женщин и младенцев спаси»²⁸.

Новые исторические горизонты, открывшиеся для Руси с принятием христианства, осмысляются автором «Слова» в плане общечеловеческих и государственно-политических перспектив христианской культуры – культуры внутреннего духовного человека и нравственного закона жизни. В этом контексте «Слово о законе и благодати», дающее христианско-этическую трактовку актуальной истории Киевской Руси, становится духовной и политической программой построения новой социальной и культурной общности.

Художественно-философское осмысление истории нашло свое продолжение в выдающемся памятнике древнерусской литературы «Слове о полку Игореве». Как и «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, от начала и до конца – это *авторское произведение*. Только так можно объяснить высокую степень обобщения разнородного жанрово-стилистического материала в рамках художественного целого. На уровне стиля видны процессы сплавления языковых особенностей устного поэтического творчества и древнерусского литературного языка. Исследования Д. С. Лихачева показали, что в «Слове» соединены два фольклорных жанра – слава и плач: прославление князей и оплакивание трагических событий. Автор текста называет «Слово» «песней», «трудной повестью». Сплавление фольклорных и книжных элементов в органическое целое составляет особенность художественного мышления автора. Полемизируя в начале «Слова» со своим легендарным предшественником – сказителем и певцом Бояном, автор тем самым указывает на значимость поэтической традиции устного творчества, проявляя уважение к ней и к слушателям, ожидающим услышать песнопение, подобное Боянову.

Но рассказчик преследует иные цели. В рамках обрядовой по существу поэзии (ритуальные зачины пира, ритуальные плачи на тризнах военачальников) он хочет осмыслить события близкие, дать им историко-политическую и морально-нравственную оценку. На основе анализа неудавшегося похода князя Игоря против половцев автор желает показать своим слушателям несостоятельность политической идеи феодальной междоусобицы русских князей и высказывается против раздробленности русских княжеств.

В «Слове» автор выступает как политически мыслящий историк, видящий события в его истинном, судьбинном смысле. Его тревожит возможное будущее противостояние русского государства и кочевников, грозящее гибелью страны и народа русского. Свою мысль он пытается обосновать художественно-поэтическими средствами, которые кажутся ему эмоционально действенными, доступными для понимания и содержащими нравственное поучение. Для этого автор разворачивает перед слушателями грандиозную панораму событий Игоря похода, художественными приемами доказывая *провиденциальный* характер трагического поражения войска Игоря. Для усиления воздействия он живописует всю историю Руси с точки зрения результатов Игоря похода, говоря о предрешенности поступка Игоря – одной из многих ошибок в ряду бесконечных распрей князей Ольговичей и Мономаховичей в борьбе за старший престол.

Неудачу князю Игорю предрекают солнечное затмение и увиденный Святославом «мутный сон». Безмерность и беспредельность горя обездоленной и поверженной Руси призвана выразить Ярославна и русские жены, плачи которых олицетворяют плач матери-земли о своих сыновьях. Мастерское использование поэтических сравнений, метафор, приема образного параллелизма, цветописи и звукописи обогащает образно-эмоциональную партитуру «Слова» и создает грандиозную языковую картину русского мира.

²⁸ Иларион, митрополит. Слово о законе и благодати // Прометей: Историко-биографический альманах. Т. 16. Тысячелетие русской книжности. С. 186.

Нельзя сказать, что авторская сверхзадача сводится к формулированию идеи политического объединения русских земель под властью верховного князя. Скорее автору «Слова» дорог и близок идеал единства равнозначных и равноправных по силе и могуществу князей – по типу «дружинной демократии», а не идеал единого централизованного государства. В тексте нет прямых указаний на неоспоримое старшинство киевского князя, хотя «золотое слово» – призыв к объединению князей – вложено в уста Святослава. Эта идея равновеликости князей передана художественными средствами: их образам автор придает характер былинных богатырей, подчеркивая независимость и достоинство каждого.

Главный замысел автора – воссоздать и наиболее полно запечатлеть образ родины. Именно судьба Руси, самостоятельность, величие, культурное богатство которой автор «Слова» связывает с могуществом князей, является собственно содержанием произведения. Все это позволяет определить жанр «Слова» как лиро-эпическую поэму, пронизанную публицистическим и патриотическим пафосом. Автору «Слова о полку Игореве» дорога каждая пядь Русской земли, каждое существо – летающее, бегающее, живущее на ней, традиции и бытовой уклад людей, язык, богатейший в образном и эмоционально-психологическом плане. Не случайно к концу поэмы усиливается фольклорный элемент. В рамках техники литературной наррации в духе сказания он приобретает самостоятельное значение как образ-знак русской культуры. Анализируя художественно-поэтические особенности великого памятника древнерусской словесности, А. А. Горский резюмирует: «впечатляет территориально-географический охват “Слова” – от Новгорода Великого до Крыма и Кубани, от Карпат до Волги; непревзойденным является изображение в “Слове” природы, тесно связанное с уникальной по своему богатству символической поэмы (свет и тьма, солнце, месяц, море, реки, тучи, ветры, огненные столпы, смерчи, волки, лисицы, орлы, соколы, галки, лебеди, гуси, кречеты, вороны, сороки, дятлы, гоголи, чаицы, черняди, соловьи) – таковы образы “Слова”, взятые из природы и имеющие в поэме тот или иной символический смысл»²⁹.

«Слово» показывает, что в фольклорное мышление проникают элементы христианского мировоззрения и преобразуют художественную систему легендарно-мифологического повествования в высокой степени целостное и идейное по содержанию произведение. На примере «Слова о полку Игореве» можно видеть, как литература становится мощным *фактором культурного самосознания русского человека*, конструирующим ценностно-смысловой мир русской культуры. В литературе складывается образ Русской земли, освящается любовь к родине, формируются мировоззренческие установки русской культуры. В произведениях этого ряда устанавливается связь между реальными событиями жизни человека и их провиденциальным смыслом, открывающимся в истории. Автор «Слова» желает сохранить богатство земли Русской, осознавая ее неким единым целым, желает воспеть ее красоту, используя огромные возможности книжной культуры. Он черпает художественные образы из поэтического богатства фольклорной традиции, создает потрясающее полотно – топографически точную панораму Русской земли, которая теперь существует не в старом языческом, но в новом христианском культурно-историческом пространстве. Во времени новой истории не остается места провинциальному междоусобному мышлению русских князей – они должны оставить братоубийственную рознь и стоять на страже внешних границ своей родины. Не случайно традиции «Слова» имели продолжение в таких замечательных памятниках, как «Слово о погибели Русской земли» (середина XIII века) и «Задонщине» (конец XIV века), непосредственно связанных с историей татаро-монгольского нашествия.

Литературная традиция, традиция слова-логоса в художественном и духовном пространстве древнерусской культуры развивается параллельно с традицией слова-образа – живопис-

²⁹ Горский А. А. «Имеемся во едино сердцем и блюдем Русскую землю» // Прометей: Историко-биографический альманах. Т. 16. Тысячелетие русской книжности. С. 41.

ного и архитектурного творчества. Опыт христианизации человека древнерусской культуры связан с богослужебной практикой, со зримыми образами Священной истории и святости, которые непосредственно транслируют онтологические и этические идеи христианского учения, нормы, идеалы и ценности христианской культуры. В этом контексте важно выявить особенности складывающейся традиции древнерусского зодчества и иконописания.

Архитектурной моделью древнерусских храмов стал тип крестово-купольного храма, сложившийся в культуре Византии. И внутреннее пространство храма, и его внешний образ получают символическое толкование. Символичен сам конструктивный план – крест и главенство купола, – создающий зримый образ распятого Богочеловека. Основную смысловую нагрузку в храме берет на себя интерьер. Внутреннее убранство храма представляет собой иерархическую структуру, которая разделяется по горизонтали и вертикали. В ее основе – теологический принцип деления Церкви на небесную и земную. Пространство храма включается в смысловую структуру богослужения и каждой своей частью призвано содействовать созданию образа горнего мира. Кульминацией в восприятии пространства церкви служит пространство, открывающееся сквозь световое кольцо. «Здесь пространство храма устремлено вверх, навстречу свету, падающему сквозь узкие окна, прорезающие световой барабан. Купол парит над световым барабаном, и рассеянный свет отделяет от зрителя написанный в куполе, в самом зените, лик Бога, живопись, покрывающая стены, столбы и своды, раздвигает пространство, дематериализует конструкции смешением охры, лазури, красных, малиновых, синих тонов. И это пространство заполнено льющейся с хоров торжественной и строгой мелодией»³⁰.

В основе геометрии византийской архитектуры – размерная структура храма, определяющаяся по внутренним очертаниям стен. Размеры берутся в одинаковом счете, но с разными эталонами длины. Главное и подчиненное соотносятся как большая и меньшая меры. Для центрального нефа – большая мера, для боковых – меньшая. Отсюда главным принципом в построении интерьера становится не соразмерность, а *пропорция*, как движение от размера к размеру.

Геометрический принцип русских храмов иной. В храмах Пскова, Новгорода «разметка плана и отсчет вертикальных размеров идут по наружным очертаниям стен». Принципом архитектурной гармонии становится уже не пропорция, а именно *соразмерность* крупных, ясно выраженных по типу геометрического подобия форм. Следствием такого конструктивного приема оказывается новый ассоциативно-образный ряд. Русские храмы живописны, «встроены» в ландшафт. В пространстве храм читается, как картина, и наделен глубоко индивидуальными, «личностными» чертами. Здесь возникает и героико-эпический образ новгородской Софии, и лиризм храма Покрова на Нерли, и лиро-эпический облик Успенских соборов Владимира и Москвы, и молитвенно-экстатический образ церкви Вознесения в Коломенском. Храм и природа гармонично сосуществуют. Храм является средоточием духовной жизни человека, выражая заложенную в нем антропокосмическую идею, утверждающую единство Бога и человека, горнего и дольного, реальности божественного и природного мира. В русской религиозной философии она осмысливается как идея собора всей твари в Боге, «грядущего храмового или *соборного* человечества».

Два элемента древнерусской архитектуры – живописность и пластичность – достигают идеального звучания в шатровом зодчестве. Органический синтез цвета, света и формы характеризует гениальное произведение русской архитектуры – собор Василия Блаженного. Ячеистая структура, пирамидообразные силуэты, многоглавие несомненно исходят из практики деревянного строительства. В русской культуре вырабатывается самостоятельный архитектурный язык, впитывающий элементы деревянного зодчества и образную символику христианского крестово-купольного храма. В сознании русского зодчего присутствует понятие кра-

³⁰ Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П. Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. М.: Стройиздат, 1990. С. 42.

соты-гармонии – гармонического единства многообразных красок, линий, пластических форм. Глубоко восприняв христианскую концепцию храма, русские мастера создают свой художественный идеал. В нем природное и человеческое является выражением единства тварного и нетварного – гармонии отношений между Богом и человеком. «Здесь мироообъемлющий храм выражает собой не действительность, а идеал, – свидетельствует Е. Н. Трубецкой, – не осуществленную еще надежду всей твари»³¹.

Храм следует рассматривать как основную смысловую категорию средневековой русской культуры. В храме образ, символ и знак онтологизируются, в причастности к Первообразу наделяются свойствами трансцендентного бытия. Храм – это образ и подобие мироздания, заключающий его в себя, место общения человека с Богом, Дом Божий. Только в храме возможно бытийное самораскрытие Абсолюта как Сущего, в обнаружении реальности Бога, таинственно, Духом Святым действующего в человеке. Через молитву человек вступает во взаимодействие с миром небесных сил, обращая свой взор на икону, свидетельствующую о присутствии здесь-и-теперь Бога и святых.

Иконопись и монументальная храмовая живопись имеют особое значение в структуре храма. «Архитектурность нашей религиозной живописи» (Е. Н. Трубецкой) выполняет онтологическую и эстетическую функцию в бытии храмового искусства – в его литургическом синтезе и божественном замысле о соборе всей твари. В храмовом пространстве нет ни одного предмета, изображения или элемента декора, которые бы не нес ли сакральную нагрузку, не были бы связаны с Первообразом, раскрывающим себя в событиях и образах священной истории.

Духовная концепция образа как эстетической проекции Первообраза нашла свое совершенное художественное воплощение в творческом опыте мастеров московской школы иконописи Феофана Грека, преподобного Андрея Рублева, Дионисия. Их творчество не случайно называют периодом «русского предвозрождения» (Д. С. Лихачев), который связан с духовной практикой и учением исихазма, проникающего на Русь в XIV веке. Как пишет В. К. Былинин, «его основоположник – византийский монах Григорий Палама сформулировал не просто учение, а настоящую программу “духовного делания”, нравственного самосовершенствования человека, идущего по пути “обожения”, то есть по пути, который позволял ему максимально приблизиться к “первообразу” – к Богу... Русские чернецы активно восприняли их идеи, увидев в них тот живительный источник, который позволял обрести внутреннее равновесие и уверенность в себе, в своих силах»³².

Центральная онто-гносеологическая и эстетическая категория исихазма – свет. Свет – духовная природа Божества, открывающего себя людям. Свет был явлен в преобразившемся Христе на горе Фавор. Следуя евангельскому событию, свидетелем которого стали любимые ученики Христа Иаков, Иоанн и Петр, святитель Григорий Палама утверждает возможность чувственного восприятия нетварного света. «Именно узрение этого света сверхчувственно-чувственным видением в акте особой мистической практики – умного делания, было главной целью монахов-исихастов, наполнявших в то время Афон», – отмечает В. В. Бычков³³. В духовной практике исихазма развивается особый тип эстетического познания – непонятный, основанный на интуитивном постижении нетварной энергии.

Трансцендентный образ становится доступным при непосредственном воздействии на человека Святого Духа. В такой духовной практике познание мира осуществляется энергийным путем.

³¹ Там же. С. 226.

³² Былинин В. К. Древнерусская духовная лирика // Прометей: Историко-биографический альманах. Т. 16. Тысячелетие русской книжности. С. 65.

³³ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев: «Путь к истине», 1991. С. 381.

В системе средств художественной выразительности живописным эквивалентом трансцендентной энергии является эмоция. Для того, чтобы передать эмоциональное состояние, необходимо сделать образ внутренне напряженным, драматичным, показать работу Духа, свершающегося в нем. Духовная цель подобного живописания – вызвать у человека чувство возвышающее и очищающее, призвать к смирению и покаянию пред образами высшей Божественной силы и правды.

Творчество Феофана Грека и выражает собой эстетику «грозного духовблистания» (В. К. Былинин). По сохранившимся фрагментам росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде можно говорить об особенностях творческой философии Феофана Грека. Единство композиции достигается художником благодаря общности эмоционального тона. Его образы полны духовной энергии, драматически напряжены. Жесты, позы, одеяния изображены в динамике. Кисть живописца темпераментна и свободна. Идея величия подчеркнута монументальным звучанием образов. Для усиления эмоционального воздействия Феофан применяет цветовую «психотехнику». Его фигуры как бы внутренне озарены ярким светом; он накладывает белые блики поверх темных красно-коричневых тонов, свободно моделируя форму белильными штрихами-движками. В образах Феофана преобладает героическое начало. Таков Христос Пантократор (в куполе церкви), Св. Троица – в виде ангельского воинства, представшего перед Авраамом и Саррой, архангелы, преподобный Макарий Египетский, столпники Алипий, Симон Младший и Симон Старший.

Основная тема творчества Феофана Грека – тема величия Бога, пред славой и красотой Которого должно человеку достойным быть, а значит нравственно совершенствоваться. Бог для Феофана – абсолютная духовная величина и сила. Пред Богом, по мысли художника, человек должен совершить подвиг – подвиг ума, возвышающего «очи души», и тем самым приблизиться к пониманию Божественной сущности. Вслед за Григорием Паламой Феофан как бы призывает: «Пойдем к сиянию одного света и, возжадав красоты его неизменной славы, очистим зрение ума своего от земных скверн». Живописная техника передачи духовной динамики является ведущим художественно-эстетическим приемом Феофана Грека, стремящегося передать Божественную энергию в образах – фресковых и иконописных.

Вопрос о творчестве преподобного Андрея Рублева – это вопрос о сущности русской культуры вообще, об уникальности ее художественного и духовного мира, о путях ее богословского постижения и философского промышления догматического содержания христианского учения. Прп. Андрей Рублев воспринял духовно-нравственные и политические идеалы, связанные с духовным подвигом игумена земли Русской Сергия Радонежского и благословленного им защитника русской земли благоверного князя Дмитрия Донского. В рамках церковной традиции прп. Андрей Рублев раскрыл триединство народного идеала веры: богословскую полноту церковного догмата, творческую свободу религиозной мысли, нравственную высоту христианского учения, воплотив его в художественно совершенных живописных образах.

Стремление к божественной гармонии в душе народа, жажда лицезрения красоты, стремление к правде и любви в творчестве Рублева словно знаменовало собой евангельскую истину: *не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих* (Мф 4:4). В русле религиозной традиции, силою искусства гениальному русскому иконописцу удалось выразить главное в самосознании русского народа. Его творчество должно быть названо идеалообразующим для эпохи рубежа XIV–XV веков. Богословская глубина, универсальность духовного содержания, уникальное художественное мастерство делают творчество Рублева мировым по значению. Оставаясь непревзойденной вершиной, для русской культуры оно является смыслообразующим, обладающим качеством идеала.

Как художника Рублева отличает тонкое чувство архитектоники живописного произведения. Одинаково успешно он работал в монументальной живописи и в иконописи. У художника исключительный дар цвето- и светописания; его композиционные построения были при-

знаны совершенными и стали использоваться в качестве образцов. Его талант – гармонический по существу. Художественная реальность произведений Рублева живописует идею гармонии. Логика гармонии – это и есть внутренний событийный ряд работ Андрея Рублева. Коллизия рублевской «Троицы» – коллизия тонического трезвучия – приведения к единству разногласного и утверждения гармонии в качестве «основного тона». Богословский смысл тринитарной онтологии раскрывается через соотношение ликов, через принцип равновеликости и соподчиненности.

В творческой биографии Рублева – росписи Благовещенского собора Московского Кремля (1405), Успенского собора во Владимире (1408), Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (между 1422 и 1427; к этому же времени относится и написание храмового образа Святой Троицы), создание Звенигородского чина (между 1408 и 1422), росписи Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве (20-е годы XV в.). Без преувеличения, творческий путь Андрея Рублева может быть определен как *путь восхождения к «Троице» – художественному воплощению апостольского триединства веры, надежды, любви*.

Андрею Рублеву принадлежит до конца авторски продуманная и завершенная художественная модель православного вероисповедания. Действительно, «Троица» может быть названа самой существенной художественной концепцией Православия в русской культуре. Догматическая сущность иконы раскрывается в логике развития художественного образа. Новое понимание религиозного догмата на уровне средств художественной выразительности ведет к кардинальной смене иконографического типа. Ветхозаветный сюжет, рассказывающий о посещении Авраама и Сарры тремя мужами (тремя ангелами), в иконографической традиции до Андрея Рублева был представлен изводом «Гостеприимство Авраама». Он нес в себе повествовательное, иллюстративное начало, с большой долей описательности и конкретики бытовых деталей (присутствие Авраама и Сарры, подробности застолья, прямое указание на Христа). «Троица» Рублева, по точному замечанию отца Павла Флоренского, «уже перестала быть одним из изображений лицевого жития, и ее отношение к Мамвре – уже рудимент. Эта икона показывает в поражающем видении Самое Пресвятую Троицу – новое откровение, хотя и под покровом старых и несомненно менее значительных форм»³⁴.

В рамках ветхозаветного сюжета находят выражение новозаветные идеи любви к ближнему – жертвенной любви новозаветного агнца Христа. В новозаветную Троицу привносится новый смысл Евхаристии (благодарения) – смысл евангельской Тайной вечери, таинства причащения хлебом и вином как телом и кровью Христовой. Образная символика дома, дерева, чаши, трапезы, горы входит в смысловое пространство иконы как память о древних духовных истоках истории человека.

Восхитительная световая гамма, чистота линий, целомудренная строгость колорита, особая светоносность и духоносность красок, золотой фон, розовый, зеленый, голубой цвета – все это создает созерцательный образ гармонии и мира, не лишённого, тем не менее, скрытого драматизма, который прочитывается в динамике склоненных друг к другу ангелов. «В этом соотношении всех красок, составляющих красу творения, к потустороннему смыслу вечного Слова заключается источник всей лирики нашей иконописи и всей ее драмы», – подчеркивает Е. Н. Трубецкой. И по глубине содержания, и по красоте исполнения «Троица» Рублева – непревзойденный шедевр русского иконописного искусства.

Московскую школу иконописи, создателями которой были Феофан Грек и Андрей Рублев, прославило еще одно имя – имя русского мастера Дионисия. Работавший на рубеже XV–XVI веков живописец своим творчеством подводит определенный итог в развитии национального искусства. Самое выдающееся творческое достижение Дионисия – роспись собора Рожде-

³⁴ Цит. по: Раушенбах Б. В. Передача троичного догмата в иконах // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 234.

ства Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Здесь наиболее полно выразился художественный талант живописца и особенности его стиля.

Если рублевская икона, прославлявшая единосущную Троицу, была написана в похвалу святому земли Русской Сергию Радонежскому, то собор, расписанный Дионисием в похвалу Богородице, прославляет Небесную Владычицу и заступницу Древней Руси. Для XV века в целом характерно усиление почитания образа Богоматери. Это связано со становлением идеи соборности – мирообъемлющего храма. По замечанию Е. Н. Трубецкого, на иконах XV века образ Богоматери связан с образом храма, в котором собирается воедино вся тварь земная и небесная. Храм как собор всей твари ангельской и человеческой и Богородица как лицо этого собора знаменуют собой всемирное единство: «Исчезает впечатление места и времени, вы получаете впечатление, что под Покровом Божией Матери собралось все человечество»³⁵.

В Богородичном цикле Дионисия подчеркнута историческая сторона христианской Церкви. С Богородицы начинается история спасения, и поэтому Она, вместе со Своим Сыном, является олицетворением и исполнением Божественного промысла. В Ее пречистом образе прославляется сила Божественной любви к людям, Она слава христианской истории. Не случайно из общего сюжета росписей исключен страстной цикл евангельского повествования, зато расширена тематика, связанная непосредственно с жизнью Девы Марии, ее почитанием, историей Вселенских соборов, что усиливает мотив исторического христианства – преломления евангельских событий в Священном Предании – в соборном опыте Церкви. Образ Богородицы – это тема сквозного развития, связывающая воедино разные периоды христианства от Рождества Марии и Спасителя до апостольских деяний и становления Церкви. История Иудеи, Византии и Руси объединяется историей жизни и почитания Божией Матери. Древняя Русь представлена святыми, среди которых образы Сергия Радонежского и Кирилла Белозерского, – символы национального возрождения русского государства.

По сравнению с творениями двух великих предшественников – Феофана Грека и Андрея Рублева – богословская проблематика в живописи Дионисия переведена из онтогносеологического в иной регистр «философствования» красками – историсофский и эстетический. В его искусстве нет нравственного накала образов Феофана Грека, нет молитвенной исповедальности Андрея Рублева. В произведениях Дионисия присутствует иной смысл – *смысл служения и поклонения* пред совершенной красотой и нравственной чистотой Пресвятой Богородицы. В творчестве Дионисия несколько в ином психологическом ключе сочетаются эстетические мотивы Феофана Грека с его властным призывом к нравственному совершенству и Андрея Рублева – в созерцании любви и света. Эстетика «грозного духоблистания» и «сердечного совершенства» воплощена в новом синтезе – в *идеале совершенной красоты – триединства света-красоты-славы*. Тем самым Дионисий продолжает эстетическую линию исихазма.

Совершенная красота в учении исихастов связана с восприятием и интерпретацией образа Богоматери. В исихастской традиции красота Бога неопишима, тогда как красота и совершенство Матери Христа – Девы Марии более доступна человеку. Для святителя Григория Паламы Богоматерь – «уникальная граница между тварным и Божественным естеством... умопостигаемое вместилище Невместимого». «Она – слава сущих на земле, наслаждение сущих на небе, украшение всего творения», – говорит богослов. 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 сказать – явив Ее целостной совокупностью и высшей красотой всех Божественных, ангельских и человеческих красот, украшающей оба мира, от земли восходящей и до неба достигающей»³⁶.

³⁵ Там же. С. 283.

³⁶ Цит. по: Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. С. 375. См. также: *Patrologiae cursus completus. Series*

Образ Богородицы является условием смыслового, композиционного и колористического единства живописной симфонии фресок Дионисия. Он присутствует во всех композициях. Темновишневый силуэт Богоматери на бирюзовом, розовом, золотистом фоне создает торжественный, эстетически завершённый образ гармонии духа. Нежные цвета, ровность тона, гладкость цветовых пятен в художественном замысле живописца олицетворяют саму идею света. Монументальные, праздничные по своему эмоциональному строю композиции призваны выразить идеал совершенной гармонии.

В силуэтной живописи Дионисия ведущим средством художественной выразительности является линия. Линии контура определяют границы цветовых пятен. Качественной характеристикой образа становится цветное наполнение силуэта. Красота одухотворенного лица передается посредством гармонического взаимодействия пластики и цвета. Таким образом, Дионисий приходит к открытию художественной выразительности живописного лика, к самостоятельному эстетическому значению цвета, света и линии. С творчеством Дионисия в русской культуре закрепляется новое видение красоты, связанное с идеальным значением женского образа и в эстетическом, и в духовно-этическом смысле.

XVII век, ознаменовавшийся глубокими социальными и духовными потрясениями, завершает семисотлетний период древнерусской культурной истории. Церковные реформы Никона возобновляют богословские и политические споры вокруг религиозной эстетики, с традиционным для такого рода дискуссий вопросом о природе художественного образа. Творцами новой живописной эстетики выступают мастера Оружейной палаты Иосиф Владимиров и Симон Ушаков. С деятельностью Симона Ушакова в искусстве XVII века связано появление новой художественной школы, творческие принципы которой были изложены мастером в «Слове к люботщательному иконного писания».

В этой работе Симона Ушакова впервые в истории русского искусства ставится вопрос о художественно-эстетических основаниях иконописи. Богословская проблематика образа переводится в чисто эстетическую плоскость представлений; при этом аргументация ведется на языке богословия. Ушаков указывает на высокое предназначение живописца, создающего образ подобно Отцу Небесному, Который Сам является «первым образотворцем». «Есть же первый образодатель – Сам Господь Бог, ибо Он на скрижелех душевных первого в мире человека образ Своего Божества написа, свидетельствующу Божественному писанию сие: и сотвори Бог человека, по образу Божию сотвори его»³⁷.

Согласно Ушакову, задача живописи состоит в том, чтобы наиболее полно запечатлеть конкретные черты Божественного образа. В понимании живописца в образе соединяются мета-историческое и конкретно-историческое бытие человека. Для него образ – это «суть живот памяти, память поживших, времен свидетельство, вещание добродетелей, изъявление крепости, мертвых возживание, хвалы и славы бессмертие, живых к подражанию возбуждение, действию воспоминание»³⁸. Образ – это и всякая вещь, и всякий плачущий, смеющийся, движущийся человек. Согласно концепции Ушакова, в передаче трансцендентной глубины образа необходимо придерживаться принципа «живоподобия», тем самым живопись должна уподобиться зеркалу.

В эстетической концепции Ушакова, в его стремлении к передаче конкретной жизненности и правдивости изображения живописный образ теряет свой литургический смысл и приобретает чисто художественный. Образ как выражение трансцендентного сущего отныне становится изображением фактического бытия. Мир, лежащий окрест и сопричастный историческому времени художника, и есть настоящая реальность искусства. Принцип «живоподобия»

граеса. Ed. J.-P. Migne. Paris. 151, 468AB.

³⁷ Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост. Н. К. Гаврюшин. М.: Прогресс, 1993. Вып. 1. С. 57.

³⁸ Там же. С. 56–7.

распространяется художником и на изображение канонических иконописных ликов. Таковы ушаковские образы Спаса Нерукотворного.

Стремление художников школы Симона Ушакова писать правдоподобно ведет к появлению нового жанра портретного типа – парсуны. Парсуна выражает новую живописную идею человека – идею персоны. Персона уже не лик и еще не лицо и даже не индивидуальность. Но ее бытие конкретно, исторически находимо. Таковы князь Иван Калита и митрополит Петр – деятели Древней Руси на иконе Владимирской Богоматери, носящей название «Насаждение древа государства Российского» (1668). Образам царя Алексея Михайловича, царицы Марии Ильиничны, царевичам Алексею и Федору Ушаков придает портретное сходство.

Богословская глубина иконы, а с этим и религиозный смысл человеческой жизни интересуют художников нового русского искусства в меньшей степени, чем умение правдоподобно описать средствами живописи человека и предметный мир. Тем самым, процессы секуляризации, обмирщения культуры, происходившие в XVII веке, находят свое теоретическое обоснование и художественное воплощение в искусстве. Свидетельство тому – творчество Симона Ушакова и художников его круга.

В культуре XVII века происходят значительные изменения в эстетической картине мира и, как следствие, – изменения в самоощущении человека русской культуры, в его отношении к церковному преданию и религиозному благочестию, что во много подготавливает почву для реформ Петра Великого и запущенных им мощных процессов секуляризации. В художественном выражении образ лишается трансцендентной глубины, обмирщается онтологическая эстетика Духа, связанная с категорией вечности и абсолютных значений жизни человека. Исчерпывает себя культура, определяемая религиозным типом духовности – культура религиозного традиционализма в рамках православной онтологии и философии творчества.

Глава 2. Онтологическая эстетика и художественная практика древнерусской культуры

В настоящей главе интересующая нас проблема соотношения религиозного и светского миропонимания в русской культуре рассматривается как проблема преемственности богословских и философских концепций художественного образа и смысла творчества. Древнерусская культура, активно перенимавшая византийскую духовную традицию – религию, философию, этическое учение, художественную практику, усвоила и византийскую теорию образа – онтологическую эстетику восточного христианства, тем самым, преодолев свою философскую неподготовленность на уровне художественного сознания. Для русского человека оказалась близкой и понятной, а потому наиболее значимой, эстетическая сторона христианского учения. Даже нравственный подвиг и подвижничество в традиции христианской аскезы должны были наглядно и зримо выражать собой идеалы христианства, а святой показывать своей жизнью – мученичеством, добротой, чудесами, исцелениями, милосердием, предвидением – картину духовных истин христианства, – картину спасения и образ спасающегося.

Как отмечает В. В. Бычков, богословие образа являлось стержнем духовного и культурного самосознания христианской цивилизации Византии, послужившей источником культуры Древней Руси: «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 глубинный, не выходящий на поверхность мир человека, образ возбуждал духовное наслаждение, свидетельствовавшее о созвучии, со-гласии, со-единении на сущностном уровне субъекта восприятия с объектом, выра-

женным в образе, в конечном счете – человека с Богом. Этот эстетический эффект образа хорошо ощущали византийцы и умело использовали в своей культуре»³⁹.

В русской культуре эффект художественного образа был хорошо прочувствован. Этот эффект еще более усилился, когда художественный образ был осмыслен в его сакральной связи с Первообразом и стал выступать зримым выражением духовного начала в жизни человека. Иконный образ выражал собой трансцендентный горизонт духовно-нравственного делания в культуре – тот путь личного духовного совершенствования, который был предельным в свято-отеческом понимании святости. Искусство святости строилось в русской культуре как единство эстетически прекрасного и этически доброго, являясь одновременно и, своего рода, императивом художественного самосознания. Не случайно этот мотив единства прекрасного и благого замечен в отношении к природе. В восприятии мира как красоты выражена основополагающая для христианства идея Бога-художника, в творении Которого раскрывается Его Премудрость – совершенный замысел о мире и человеке. В непосредственной целостности видимого и невидимого мира тварное не служит выражением только греховного. Напротив, красота духовного мира прозревается в тварном. Световые логосы вещей неизменны, но в падшем мире представляют собой духовную реальность, скрытую от поврежденного грехом человека. Отсюда и русская аскетическая традиция имеет свои особенности. Русский схимник не отвергает мир и не презирает плоть, но он стремится достичь видения небесной правды и красоты, будучи влюблен, по словам В. В. Зеньковского, в образ «света»⁴⁰. Созерцая свет в уединении, русский схимник в то же время открыт миру. Достижение идеала единства красоты и добра превращается им в подвиг любви и радости, несомый сквозь все тяготы и скорби земной юдоли. В художественной практике древнерусской культуры, определяемой единством религиозной установки творческого акта, мотив искания и созерцания Божественного света в мире, бескорыстного восторга и упоения его красотой, восхищения и преклонение перед славой этой красоты оказался доминирующим.

Духовная информация о мире была сконцентрирована в художественном образе, в таком устном предании, где слово выступало образом, и в такую традицию святости, в которой жизнь святого являлась образом и подобием Самого Спасителя. Вслед за Византией русская культура, самоопределявшаяся в духовно-смысловом пространстве христианской традиции, считала, что «уму нашему невозможно подняться к невещественному подражанию и созерцанию небесных иерархий иначе, как через посредство свойственного ему вещественного руководства, полагая видимые красоты изображением невидимой красоты, чувственные благоухания – отпечатком духовных проникновений, вещественные светильники – образом невещественного озарения, пространственные священные учения – полнотой духовного созерцания, чины здешних украшений – намеком на гармоничность и упорядоченность Божественного, принятием Божественной евхаристии – обладанием Иисусом; короче, – все о небесных существах сверхблагопристойно передано нам в символах»⁴¹.

Вслед за преподобным Иоанном Дамаскиным русские мастера, в отличие от своего византийского учителя не имевшие навыков системного логико-философского мышления и не овладевшие навыками дискурсивного познания, прибегали к *образу как к способу познания высших истин*, приписывая, тем самым, художественному образу гносеологическую функцию. Сложные богословские конструкции транслировались на уровне живого аскетического духовного опыта, что в целом не только не противоречило традиции Св. Писания и Св. Предания, но и подтверждало мысль святых отцов. «По единому убеждению отцов Церкви, – пишет исследователь, – знание, особенно высшее, открывается человеку не в понятиях, но в образах и сим-

³⁹ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. С. 157.

⁴⁰ Зеньковский В. В. История русской философии: В 2 т. (4 кн.). Л.: ЭГО, 1991. Т. 1. Ч. 1. С. 37–38.

⁴¹ Цит. по: Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. С. 85.

волах. Понятийному же мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера знания. Именно эту линию и развивает в своей теории святой Иоанн Дамаскин, имея в виду не в последнюю очередь и образы искусства»⁴².

Как известно, икону, раскрывавшую догматическое учение Церкви о боговоплощении, Иоанн Дамаскин называл «школой для неграмотных». Действительно, художественный образ помимо онтологической и гносеологической функций выполнял и дидактическую – учительно-назидательную. Отстаивая возможность написания Божественного, Иоанн Дамаскин подчеркивал и необходимость подобных образов. Ведь научение истине должно происходить под неким Божественным же руководством, Божественном посредничестве Самой Истины, благовествующей о Себе. Преподобный Иоанн Дамаскин прямо призывает живописцев не бояться и не страшиться изображать события земной жизни Спасителя. При этом нужно писать так, чтобы было понятно, что телесный образ показывает некоторое бестелесное и мысленное созерцание.

Еще у святителя Василия Великого мы находим этот учительный мотив, напрямую связанный с тринитарной онтологией и гносеологией. Великий каппадокиец допускал существование изобразительного и музыкального видов искусства, но только в том случае, если предметом его изображения является Бог и события священной истории. В этом случае непосредственное бытие Божие получает достоверное свидетельство в художественном образе, являясь актом веры, опосредованно выраженным возможностями искусства. Сам Василий Великий в своем архипастырском служении не избегал средств художественного воздействия на умы, сердца и души верующих, красоту духовного мира облекая в красоту видимую. В церковной истории сохранилось предание о том, что современник Василия Великого преподобный Ефрем Сирин, ведший аскетическую жизнь, увидев архипастыря в богатых праздничных облачениях, усомнился в искренности веры учителя Церкви и возроптал. Несправедливым показалось подвижнику, при сравнении со своим тяжким подвигом аскета, царственное величие Василия. Но Бог разрешил сомнения Ефрема Сирина, сподобив его видения действия благодатной силы над пастырем в виде светящегося столба, исходившего от него, явив, тем самым, величие отца церкви и духовно оправдав рукотворную красоту.

Путь бестелесного и мысленного созерцания определялся святыми отцами как путь познания в Духе Св. – восхождение к Первообразу чистым сердцем. Потому созерцание в восточно-христианской традиции неотделимо от *этически напряженного гносиса*. Созерцание, обеспечивающее непосредственную и допредикативную данность реальности вовсе не пассивно, а требует значительных интеллектуальных, эмоциональных и даже физических усилий. Помышляя о Первообразе, толкует Симеон Новый Богослов, «ты никогда его не увидишь и не уразумеешь, если прежде не очистишь свой образ и не омоешь от скверны, если не извлечешь его, засыпанного страстями, и не отрешь совершенно, и не разоблачишь также, и не убелишь, как снег»⁴³.

При анализе богословских текстов можно видеть, что мистическая практика духовидения опирается на *нравственные императивы*: познающий разум и душа, входящие в богообщение, должны быть свободны от греховных страстей и пороков: «Когда же сделаешь это, хорошо себя очистив, и станешь совершенным образом, то Первообраза (еще) не увидишь и не уразумеешь, если Он не откроется Тебе через Духа Святого, ибо всему научает Дух, в неизреченном свете сияющий. (Насколько возможно уразуметь мысленное), Он умно покажет тебе все мысленное, насколько можешь ты видеть, насколько доступно для человека, по мере душевного очищения твоего; и ты уподобишься Богу тщательным подражанием делами: целомудрием и мужеством, но (вместе с тем) и человеколюбием, терпением искушений и любовью ко вра-

⁴² Там же. С. 163.

⁴³ Симеон Новый Богослов, преподобный. Божественные гимны. М.: Правило веры, 2006. С. 305.

гам»⁴⁴. Смысл образа в православной традиции – быть подражанием, насколько это возможно, Первообразу. Так и говорит преподобный Симеон, обращаясь к духовным чадам: «Это соде-
 лает тебя, чадо, подражателем Владыки и покажет истинным образом Создателя, подражателем во всем Божественному совершенству»⁴⁵. Так эстетическая категория образа переводится в плоскость аскетической практики, обосновывая характерное для древнерусского искусства единство прекрасного и этически совершенного.

Художественная и духовно-нравственная задача, поставленная Иоанном Дамаскиным и Симеоном Новым Богословом перед христианином в целях его спасения, для русских неопитов превратилась поистине в культурную задачу. Борьба за образ как истинное свидетельство о высшем смысле жизни делает историю русской культуры ареной драматических споров, за которыми стоят социально-политические конфликты и социальные потрясения глобальных культурных масштабов. Борьба за образ выносится на поверхность богословских и политических дискуссий, демонстрируя глубинные изменения в общественном сознании. Догматические вопросы составляют философско-мировоззренческое ядро духовных баталий между реформаторами и ревнителями веры – хранителями старинного благочестия, связанного с культурными формами, закрепившими древний способ бытования церковного предания в средневековой Руси. Показательно, что свой духовный протест протопоп Аввакум Петров облек в «Слово о своей бедственной жизни» («Житие протопопа Аввакума») и в слово «Об иконном писании». В негодовании защитник веры восклицает, осуждая новую манеру писать образ Спаса Еммануила: «Лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, лишю сабли той при бедре не писано. А то писано все по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя»⁴⁶. Очевидно, что Иоанн Дамаскин, когда наставлял живописцев в писании образа Христа, предполагал совершенно иное содержание за изображением, то, о потере которого сокрушается протопоп Аввакум, – *горнее*. Горнее же – это идеал совершенства, на котором лежит отсвет нездешнего мира – не только мира христианского чуда, но и мира сказки, отражающего народный идеал веры – то специфическое самосознание Древней Руси, в котором христианские элементы своеобразно структурировали и закрепили языческое мировоззрение, вытеснив его на уровень устного фольклорного предания. В народной традиции образ совершенства связывается со сказочными красотами волшебных садов, райских птиц. Красота здесь – эманация благодати в мир, зримым образом которой является свет. Свет – явление Божественной благодати, и в народной традиции он воплощает миропорядок и правду (ср. выражение «белый свет»). Солнечный свет изливается на человека как Божия благодать, и он же отпугивает нечистую силу. В «Стихе о Голубиной книге» читаем: «У нас белый вольный свет зачался от суда Божия, Солнце красное от лица Божьего»⁴⁷. Видение мира как божественной красоты и Божьей благодати – характерная особенность эстетического сознания древнерусской культуры, на уровне народных представлений об идеале усваивающей богословские интуиции и мистический опыт восточного христианства.

С этой точки зрения важным представляется анализ онтологической эстетики света св. Дионисия Ареопагита, определяющей художественную практику Византии. В трактате «О Божественных именах» он дает толкование духовных реальностей, называемых именами «добро», «свет», «красота», «любовь»: «А что можно сказать о солнечном свечении самом по себе? Это ведь свет, исходящий из добра, и образ благости. Поэтому и воспевается добро именами света, что оно проявляется в нем, как оригинал в образе. Ведь подобно тому, как бла-

⁴⁴ Там же. С. 305.

⁴⁵ Там же. С. 306.

⁴⁶ Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. С. 14.

⁴⁷ Славянская мифология. Энциклопедический словарь / Науч. редакторы: В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая. М.: Эллис Лак, 1995. С. 350.

гость запредельной для всего Божественности доходит до высочайших и старейших существ до нижайших и при том остается превыше всего так, что ни высшим не достичь ее превосходство, ни низшим не выйти из сферы достижимого ею, а также просвещает все, имеющее силы, и созидает, и оживляет, и удерживает, и совершенствует, и пребывает и мерой сущего, и веком, и числом, и порядком, и совокупностью, и причиной, и целью, – точно так же и проявляющий Божественную благодать образ, это великое всеосвящающее вечно светлое солнце, ничтожный отзвук добра, и просвещает все способное быть ему причастным, и имеет избыточный свет, распространяя по всему видимому космосу во все стороны сияния своих лучей»⁴⁸. Далее Дионисий Ареопагит говорит о способности или неспособности восприятия света: «И если что-нибудь ему не причастно, то это не от слабости или ограниченности распространяемого им света, но от неспособности принять свет тех, кто не стремится быть его участником. Несомненно, многих таковых минуя, лучи освещают находящихся позади них, и нет ничего из видимого, чего бы оно – при чрезмерном количестве своего сияния – не достигало»⁴⁹.

Последнее высказывание вполне может рассматриваться не только в рамках онтологии красоты, но и в рамках онтологии добра. Христианство обострило этическую составляющую духовного мира человека – в основе концепции спасения – нравственное покаяние и очищение души. В высказывании христианского богослова и философа в виде тезиса оформлена программа духовного спасения, которую русский подвижник последних столетий Серафим Саровский определил как *стяжание плодов Духа Святого*. Свет Божественной благодати нисходит на всех, не может принять его только тот, кто не стремится быть его участником, то есть тот, кто не хочет покаяться и вступить на путь духовно-нравственного совершенства. Такой свет, просвещающий тьму человеческого неведения, и такое добро, искоряющее грех, «воспеваются священными богословами и как прекрасное, и как красота, и как любовь и как возлюбленное, и другими, какие только есть, благолепными применяемыми к Богу наименованиями сообщающей красоту благодатной зрелости»⁵⁰. В этом контексте Свет, о котором говорит св. Дионисий, – это предельный образ Прекрасного, выражающий свойства Первообраза.

По мысли Дионисия Ареопагита, единство любви и добра объясняется наличием «все воедино собирающей Причины». Бог как абсолютная полнота всякого добра и красоты «единственно представляет собой Причину всего множества прекрасного и доброго»⁵¹. В Божественной полноте существует потенция всякого множества, которому сообщается энергия жизни: «Из него – все сущностные существования сущего, соединения и разделения, тождества и различия, подобия и неподобия, общности противоположностей, несмешиваемость объединенного, промысел высших, взаимосвязь равных, обращения низших, свои у всех защищающие их неподвижные обители и пребывалища, и так же всех со всеми – с каждым особое – сообщение, приношение и несмущаемое содружество и согласованность целого; растворенность в целом; и неразрешимый союз сущего: неиссякаемое преемство возникающего; все состояния покоя и движения, свойственные умам, душам, телам»⁵².

Понимание Бога как Источника, Начала и Причины всего существующего в эстетическом модусе проявляется в виде вечно пребывающего Прекрасного: «Из этого Прекрасного, – повествует Дионисий, – всему сущему дано быть прекрасным в соответствии с собственным Логосом; и благодаря Прекрасному происходит сочетание, любовь и общение всех; и все объединяется Прекрасным; и Прекрасное есть Начало всего как творческая Причина, все в целом движущая, и соединяющая любовью к собственному очарованию; Оно и Предел всего, и Воз-

⁴⁸ Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. СПб.: Глаголь, 1995. С. 99.

⁴⁹ Там же. С. 101.

⁵⁰ Там же. С. 107.

⁵¹ Там же. С. 111.

⁵² Там же. С. 111.

любленное – как доводящая до совершенства Причина, ибо ради Прекрасного все появляется; и Образец, ибо в согласии с Ним все разграничивается. Поэтому и тождественно Добру Прекрасное, что по всякому поводу все стремится к Прекрасному и Добру, и нет ничего такого в сущем, что не было бы причастно Прекрасному и Добру»⁵³. Понимая Бога как Предел и Образец, абсолютное Добро и Прекрасное, русский иконописец стремился к выражению идеала единства добра и красоты как проявления в образе Первообраза, что превращало опыт мистического переживания духовной целостности бытия в художественное событие.

В толкованиях к трактату Дионисия Ареопагита «О Божественных именах» преподобный Максим Исповедника так определяет диалектику Первообраза и образа: «Бог называется Пределом всего и как все содержащий, и как все для безопасности охвативший, и потому, что ради Него ведь все было приведено в бытие, и в ком-либо другом для совершенства не нуждается. Отсюда Он и называется как Началом всего – в качестве Причины, так и Серединой – как дающий протяженность в достоинстве, и завершением – как по своему желанию ограничивающий сущее, к каковому оно и возвращается, почему Его и он называет и Высшей Целью, – как Начало и Конец, согласно Иоанну в Апокалипсисе (1: 8) и Образцом – как предымевшего в Себе предопределения всего будущего прежде, чем оно было приведено в бытие, как сказал апостол: “Кого Он и предопределил” (ср.: Рим. 8: 30) и так далее. Именно этот смысл имел в виду святой Дионисий, говоря “Образец”; провидческое определение в Себе того, что будет, прежде осуществления; т. е. что всеохватывающее единственное Божие предвиденье заранее все ограничило и разделило. Это ты найдешь, – указывает Максим Исповедник, – и в следующей, пятой главе». И далее, говорит преподобный: «Обрати внимание на его слова, что Прекрасное тождественно Добру»⁵⁴.

В онтологическом плане для святых Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника вне Первообраза, который есть Предел всего и Образец, нет бытия, нет жизни. Возможность творчества человека обосновывается причастностью к Богу, на чем настаивает святоотеческое богословие и православная мистика с ее задачей спасения. Развитие личности может пониматься только как опыт совершенствования в Боге. Результат же этого пути – в предельном для человека состоянии обожения, где личные усилия человека оказываются только предпосылкой, а действующей преобразующей силой – энергия благодати. Поэтому реальность Бога предполагает не только дуализм Бога и созданного Им мира, но и духовный монизм, где все явления суть *события Божественного творчества*: «Ибо покоем всех и движением является то, что всякий покой и всякое движение, превышающее, что внедряет каждого в его собственный логос и движет сообразно собственному движению»⁵⁵. Отсюда следует, что причастность мира человека миру абсолютных трансцендентных сущностей происходит не только в духовном, но и в физическом модусе бытия. В Боге содержится все – Им начинается, движется, становится, опять же в меру желания быть причастным. И даже отрицание Бога не отменяет законов, Им установленных. Отступившийся впадает в пустоту, его бытие окутывает мрак, куда свет не достигает. Сама же Божественная полнота открыта в акте абсолютной любви для всех, охватывает собою физическую и духовную материальность мироздания: «И просто говоря, все сущее, возникая из Прекрасного и Добра, пребывая в Прекрасном и Добре, возвращается в Прекрасное и Добро. И все, что существует и появляется, существует и появляется благодаря Прекрасному и Добру. Все взирает на Него. Им движется. И ради Него, через Него, и в Нем существуют всякое начало, являющееся образцом, совершающее, создающее, видовое, элементное, и вообще всякое начало, всякая связь, всякий предел»⁵⁶.

⁵³ Там же. С. 109.

⁵⁴ Там же. С. 109.

⁵⁵ Там же. С. 113.

⁵⁶ Там же. С. 115, 117.

Онтологическая эстетика, изложенная Дионисием Ареопагитом, как основание византийского иконописного канона, ставшего художественно-теоретической основой и образцом для подражания русского мастера, во многом предопределила творческий опыт древнерусского искусства. В образном строе произведений Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия и их талантливых современников световая эстетика св. Дионисия Ареопагита воплощена в трехсоставной системе особых световых форм изображения – золотых фонов, нимбов и ассистов, символизирующих присутствие Божественного света, особых светозарных ликов, моделируемых движками-белилами, и золотоносных красок, являющих мир трансцендентного в опосредствовании светоносной материи.

Сущностная особенность древнерусской эстетики в ее высших художественных творениях иконописцев – доступ иррационального в знание, задающего такое строение знания, которое окрашивается диалектикой образа. Специфическая диалектика образа предполагает «погружение» в предмет посредством деятельности созерцания, устанавливая сверхчувственный контакт с Первообразом. Подобное понимание творчества характерно для исихастской концепции умного делания и духовного созерцания. И это не случайно, поскольку, онтологическая эстетика Дионисия Ареопагита, найдя развитие в теории образа преподобных Иоанна Дамаскина и Феодора Студита в период иконоборческих споров, была активно использована в качестве аргумента в полемике между ярчайшим представителем исихазма святителем Григорием Паламой и его противником Варлаамом Калабрийским.

В Византии, переживающей кризис средневековых форм сознания, «православная духовность обретает более острые мистико-экстатические формы, теснее смыкается с эстетической сферой. Религиозная духовность предельно эстетизируется, искусство наполняется повышенной религиозностью»⁵⁷. В центре богословия исихазма стоит вопрос о возможности восприятия трансцендентной реальности – нетварного света – человеком. Исихастская концепция умного делания и духовного созерцания актуализирует проблему конечных целей и смыслов человеческого бытия. Исихасты говорят о «жизни во Христе», в которой человек совершенствуется в духовно-нравственном опыте умного созерцания света, Божественной энергии. Для уяснения свойственного тому времени понимания творчества важно зафиксировать этот аспект делания, личной устремленности – особого рода активности, предполагающей готовность к встрече, к выходу за пределы человеческой субстанциальности. «Сладостное созерцание» Бога «умными очами» – главная цель исихазма и одновременно путь духовного делания. Человек настраивается на встречу с Богом, духовно подготавливая себя к ней, при этом совершается метафизический трансцензус: он уподобляется Богу под воздействием Божественной благодати, нисходящей во внутреннего человека, в ожидающую душу, сердце, ум: «Итак, когда ум начал ощущать сладость (χρηστός vs) Всевышнего Духа, тогда, должно это знать, благодать начинает как будто живописать в нас образ и подобие Бога, так что это ощущение сладости Святого Духа показывает, что начинаем образовываться по подобию Божию, а совершенство подобия узнаем из освящения»⁵⁸, – приводит суждение святого Диодоха Григорий Палама, обосновывая свою мысль.

Трактуя вслед за Диодохом исихастский опыт в эстетическом ключе, Григорий Палама еще раз свидетельствует об онтологической природе образа. В мире, где сам человек является «образом и подобием Божиим», не может быть никакого другого образа вне данного смыслового контекста. В мире после Христа ничего не может быть вне онтологии, гносеологии, аксиологии Святой Троицы, ничего, кроме священной истории и плана спасения Богом человека. Соответственно, художественное изображение – это символ, знак и образ Божественного мира

⁵⁷ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. С. 363.

⁵⁸ Цит. по: Византийские церковные мистики 14-го века (Преп. Григорий Палама, Николай Кавасила и преп. Григорий Синаит). Исследование епископа Алексия, Ректора Казанской Духовной Академии. Казань, 1906. С. 45.

в своей явленности и очевидности для человека, в присутствии горнего в дольном. Реальность Божественного опосредована фактом бытия иконы – парадоксальным единством видимого и невидимого мира в его *метафизической полноте*.

В онтологической перспективе православия познание становится богопознанием. В паламитском богословии высшая форма знания – созерцание Божественной премудрости, которое, по мнению исихастов, осуществляется с Божественной помощью и в световых формах: «Ум имеет свойство воспринимать один свет, а чувство – другой, ибо чувственное показывает чувственное, оно, значит, было чувственным, а свойство ума есть свет и происходящее в мыслях знание. Однако восприятие умное – это зрение не того света: здесь каждый действует по своей природе. И, когда приобщаются духовной и преестественной благодати и силе, сподобляются видеть чувством и умом сверхчувственное и сверхразумное, чтобы, по святому Григорию, сказать: “Одному Богу известно, а также совершающему таковое”»⁵⁹.

В учении исихазма, таким образом, познание приобретает вид эстетического познания, предметом которого является Бог. Его непостижимая сущность схватывается умным зрением в *целом образа*, образ же – от Первообраза, и сам есть по достижении святости первообраз – обоженный по благодати человек. В этом ключе исихазм – это одна из мистико-аскетических интерпретаций онтологической концепции Евангелия от Иоанна: «*В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его*» (Ин. 1: 1–5). Слово как Логос (Христос) и Слово как слово (высказывание со смыслом) отождествляется с Образом – сущностью и образом – зримой сущностью Бога. Как Господь, вочеловечившись, соединил горнее и дожнее, так и образ соединяет в себе трансцендентную реальность с миром человека. Мыслить же образно об Образе (= Первообразе) можно и не прибегая к помощи логических процедур. Ведь Истина в образе раскрывается в своей конкретной видимой форме, как некогда Бог – в Сыне Человеческом. Путь к созерцанию Божественного Света иной. В одном из своих гимнов прп. Симеон Новый Богослов описывает способ восхождения к умному видению Божественного Света:

Кто хочет узреть онный Свет,
Тот должен следующее в сердце хранить:
[Блустись от] телесных страстей и непотребных скверн,
Божбы и всякого гнева и возмущения,
И рассеяния, и памятозлобия
И совершенно людей не судить;
А быть в самом помысле и сердце
Чистейшим от плотских скверн,
Кротким, смиренным, спокойным,
Откровенным и чадом мира,
Воздерженным в пище и питии
И неослабно заниматься молитвой;
Началом же и концом во все этом
Иметь главу добродетелей – любовь⁶⁰.

⁵⁹ Цит. по: *Петр (Пиголь)*, игумен. Преподобный Григорий Синаит и его духовные преемники. М.: Макцентр. Издательство, 1999. С. 188–189. См. также: *Patrologiae cursus completus. Series graeca*. Ed. J.-P. Migne. Paris. T. 150, Col. 1225–1236.

⁶⁰ *Симеон Новый Богослов*. Божественные гимны. С. 588.

Паламитский синтез закрепил догматическое различие сущности и энергий Бога, войдя в историю как своего рода особый философский дискурс божественных энергий. Эта линия богословствования в христианской традиции продолжила развитие ранее обнаруженной гносеологической проблемы, заключавшейся в признании принципиальной антиномичности мышления и ограниченности дискурсивного познания, где любое логически непротиворечивое высказывание в принципе опровержимо. Пытаясь ее преодолеть, христианская гносеология стала опираться на принцип целостного опыта познания, уравнивая в правах понятийный и непонятийный типы мышления. Логической структурой подобного знания выступил образ. Поскольку он апеллирует к целостному интеллектуально-чувственному миру человека, то открывается возможность непосредственного эмоционального переживания, вчувствования и умного созерцания. Образ убедителен в своей завершенности и многозначен в недосказанности. Образ диалогичен, предполагает диалогическое общение, становясь для участника диалога молчаливо-умным собеседником. Мыслить образами в рамках христианской картины мира – значит мыслить духовными сущностями в предельном горизонте человеческого восприятия. Такое знание и понимание сущего превышает внешней мудрости, бесполезной для приобщения к высшей истине. При этом в большей степени выполняется не логическая деятельность познания и мышления, а именно образное вчувствование, погружение в предмет посредством деятельности созерцания. Последняя предполагает установление сверхчувственного контакта с Первообразом, некое пребывание в его целостности, которая отражается в сознании на уровне образа, а в безобразной молитве снимается и эта идеальная структура.

Заметим, что в художественной культуре именно образный способ оказывается наиболее эффективным и продуктивным методом познания и отображения действительности. Б. В. Раушенбах отмечает: «Логическому мышлению, преимущества которого достаточно очевидны, присущ, однако, существенный недостаток: оно идет от одной частности к другой путем строгих умозаключений, но при этом всегда остается в плену рассматриваемых частностей. Созерцание лишено этого недостатка. Оно дает картину, хотя и лишенную подробностей, но зато обладающую *свойством полноты* (выделено нами – О. Ж.)»⁶¹.

Деятельность созерцания это и есть принцип *схватывания* мира в его образно-целостном виде, в образной ипостаси, где полнота Божественного творения выражается во множественности образов, как Единое во многом: «... Бог везде и во всем пребывает и Сам весь свет есть, в котором вовсе нет ни тени перемены (см. Иак. 1, 17)»⁶². По слову святых отцов, в образе Самого Бога скрыта вся мудрость вселенной, и для своего спасения человек не нуждается в каком-либо еще дополнительном знании, поскольку свыше наделен даром богомудрия – тем знанием, которое для христианина открывается в опыте веры. Образ же возводит созерцающего к Первообразу, тем самым человек становится причастным бытийной полноте Бога. Он познает Его в себе, открывает в своем уме, душе и сердце невечерний свет Его истины, как некогда ученики Христа на горе Фавор увидели Сына Бога Живого во славе, лицезрели Божественный Логос в просиявшем образе своего Учителя. «Когда святые мужи видят в самих себе этот Божественный свет, а они его видят, – пишет Григорий Палама, – когда при неизреченном посещении у совершающих озарений получают боготворящее общение Духа, – они видят одежды своего обожения, потому что благодать Слова наполняет их ум славой и сиянием высшей красоты, как на горе Фаворе Божественного Слова прославило Божественным светом единое с Ним тело»⁶³.

Так, в религиозном сознании непонятийный тип мышления начинает доминировать, выполняя функцию цельного знания, в котором информация о мире структурируется логикой образа, причем она изначально возникает как *личностно-значимая* информация. В акте твор-

⁶¹ Раушенбах Б. В. Пристрастие. М.: Издательство «Аграф». 1997. С. 145.

⁶² Симеон Новый Богослов. Божественные гимны. С. 321.

⁶³ Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолвствующих. М.: Канон, 1995. С. 63.

чества, выходя за пределы своей субстанциальности при встрече с миром трансцендентного, человек, при условии этической и эстетической готовности к восприятию Первообраза, уподобляется своему Создателю, что находит отражение в концепции *теозиса*. В данном контексте христианское учение придает художественному творчеству особую смысловую доминанту и онтологическую полноту. По нашему мнению, в русской культуре, исторически определявшейся в ценностно-смысловом поле восточно-христианской онтологии, художественно-эстетическое сознание, выступив аналогом религиозного, стало выполнять роль философского постижения и осмысления мира на уровне не допонятийного, а именно *непонятийного* мышления, *без форм дискурсивного опосредствования – через диалектику образа*. Возделывание души, таким образом, превратилось в возделывание самой культуры, задав метафизический горизонт в понимании опыта жизни человека и истории. Эта особая практика сотворения духовного тела культуры, принимавшая форму художественного произведения, определила принцип взаимодействия искусства и религии в возможности синтеза религиозного и художественного опыта в акте творчества как исповедания веры, что в последующие эпохи обусловило возможность сохранения религиозной идеи спасения как идеи оправдания творчеством.

Религиозная установка сознания, где жизнь воспринимается как универсум Чуда, своеобразная мистерия Духа, в русской культуре, подвергшейся мощной секуляризации, осталась не преодоленной, найдя оригинальное воплощение в философском опыте русских мыслителей. Бытие-в-культуре выступило для них особым *литургическим действием*, выраженным сотворчеством с Богом, и в художественном творчестве как аскетическом служении высшей идее – условием *личностного трансцензуса* человека культуры. Потому образ художника в России нередко наделен профетическими чертами. Он тот, кто обладает словом истины, принимает на себя миссию пророка, апостола и учителя. Его знание сродни Божественной премудрости, которое должно содействовать всеобщему спасению: «Истина, содействующая спасению, живет в чистом сердце совершенного мужа, который бесхитростно передает ее ближнему»⁶⁴.

Поиску новой целостности творческого опыта, удерживающего в себе художественную свободу, связанную с автономным типом культурного творчества, и одновременно его религиозный смысл посвящена культурфилософская и эстетическая мысль Серебряного века. Как нам представляется, обращение от истоков взаимодействия искусства и религии в культуре России к философской транскрипции этой линии обусловленности религиозного и художественного опыта мыслителями Серебряного века будет, с точки зрения поставленных исследовательских задач, оправдано. Собственно это и предполагается такой диалектикой процесса, согласно которой его начало оформляется лишь как результат становления.

На феноменологическом уровне это выражено следующим образом: по мере приближения к данному историческому периоду все более явно проявляет себя утеря сакральных смыслов в художественной культуре России. Однако именно философия Серебряного века, как рефлексия на метафизические установки своей культуры, осуществленная в период ее кризиса, необходимым образом возвращает нас к проблеме специфики духовного опыта в русской культуре, к осознанию самой возможности нового синтеза искусства и религии. В горизонте такого синтеза историческое начало русской культуры предстает как результат в качестве уже оформившейся, структурированной целостности. Это позволяет нам, почти в тысячелетнем промежутке между этими периодами существования русской культуры, увидеть процесс становления ее начала как процесс взаимодействия искусства и религии. К рассмотрению этой линии преемственности в русской культуры мы вернемся во втором разделе нашего исследования.

⁶⁴ Там же. С. 157.

Глава 3. Нравственный порядок человеческого бытия: христианский этос русской литературы

Русская литература как моральная философия и учение о человеке. В период образования древнерусского государства христианская этика постепенно становится основой духовной дисциплины человека, утверждается в качестве культурной нормы, одновременно превращаясь в инструмент социального контроля. Справедливо утверждать, что сущность русского мировоззрения определяется религиозной этикой, она является *порождающей моделью человека русской культуры*, как в требовании нормы, так и в стремлении к идеалу. Глубинную мировоззренческую ориентированность русской культуры и русского культурного самосознания на проблемы этики отмечал в фундаментальном труде по истории русской мысли В. В. Зеньковский. *Религиозная этика в духовном опыте русской культуры есть религиозная онтология и антропология, усвоенная и истолкованная практически* – живым свидетельством веры святых подвижников, мудрых книжников, церковных учителей и святителей, благоверных князей, благочестивых мирян и позже, в рамках светской культуры, обостренным чувством совести и нравственной ответственности творческого дара художника.

Языковая изолированность русского мира, возникшая в период христианизации Древней Руси, осложнила вхождение новообращенных русичей в пространство мировой культуры. Античное наследие с его классическим философским дискурсом не стало доминантой при построении христианской культуры Руси. Христианство, принятое в готовом виде, усваивалось по образцам культового поведения и церковной организации. Богословская разработка учения была понята талантливыми неофитами на уровне эстетического и морального сознания не как сумма знаний или теория истины, а как практическая программа нравственных и культурных действий. Это определило, с одной стороны, некоторую вторичность содержания литературных произведений, кажущуюся их простоту и монотематичность, с другой, – художественную выразительность, языковую самобытность и яркость текстов русской культуры.

Нравоучительный тон русской словесности и изобразительного искусства, выражающий дидактические принципы русской культуры, мудрое наставничество и воспитательный пафос, будет сохраняться на протяжении всей тысячелетней истории Руси / России, наследующей православные традиции. Центральной проблемой нравственного самосознания человека русской культуры являлась *тема греховности мира и человека*, объясняющая причину его бедствий на земле и открывающая перспективу духовного совершенствования в Боге. В данной интерпретации она может быть названа *основной темой* всей русской культуры, которая определяет собой нравственный пафос русской словесности, с одной стороны, перенимающей миссионерско-учительную, просветительскую традицию древнерусской литературы, с другой, – выражающей этический смысл и идеал творчества как пути спасения и оправдания жизни.

Богословское толкование греха и порока основывалось на представлении о душе, после грехопадения оказавшейся уязвленной различными худыми помыслами и желаниями. Уже в античную эпоху проблема бессмертия души и ее добродетельного или порочного земного существования стала одной из центральных философских тем. В христианском учении проблема добродетели и порока была транспонирована в дискурс о свободе воли и нравственного выбора человека, падшая природа которого уязвлена грехом – страстью, губительной для души.

Средневековая рефлексия основополагающей этической темы христианства, темы греха, восходит к списку *Евагрия Понтийского*, египетского отшельника IV в. Сподвижник св. Макария Египетского, Евагрий Понтийский в труде «Слово о духовном делании, или Монах» дал классификацию восьми основных страстей, бушующих в человеке. В этом списке – чревоугодие, блуд, сребролюбие, печаль, гнев, уныние, тщеславие, гордость. Через Иоанна Кассиана и Григория Великого «классификатор» грехов стал достоянием богословской мысли латинского

Запада. Окончательный вид эта классификационная схема приняла в аббревиатуре из начальных букв латинских названий восьми главных грехов *saligia: superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, ira, tristia* (последнее позже было заменено на *acedia* – угрюмость). Страсть рассматривалась средневековыми богословами как источник (синоним) греха и порока.

Православная традиция установила этическое тождество греха и страсти, переосмыслив античные представления о душе, страстях, добродетели и пороке, развитые в учении Платона, Аристотеля и стоической философии. Этическим горизонтом восточно-христианской традиции стал идеал *святости*. Он представляет собой опыт стяжания благодати в достижении Небесного Царства путем духовного преобразования внутреннего человека, восстановления в нем образа Божиего по действию Духа Св. Слово нравственной проповеди, призывавшее к покаянию и очищению души от греха как единственному пути спасения и восхождения к Слову-Христу, включилось в процесс строительства православной культуры Древней Руси, став основой и руководством *искусства святости* – предельного идеала христианского учения о духовном совершенствовании человека.

Основы искусства святости. Русская культура усвоила нравственную аксиоматику христианского учения, разработанную в святоотеческой традиции. Рефлексия православной культуры и православного типа духовности в отношении греха чревоугодия восходит к упомянутым выше Евагрию Понтийскому и Иоанну Кассиану. Первым в списке Евагрия значится *грех чревоугодия*. Чревоугодие как невоздержанность в еде, стремление к удовольствию, в первую очередь, является страстью, увлекающей и захватывающей душу человека, который превращается в раба своей плоти. Также и св. Иоанн Кассиан, определяя природу восьми главных грехов, называет чревоугодие первым, против которого следует вооружаться.

Чревоугодие, или страсть пресыщения, является источником прочих грехов, ибо оно отнимает у человека возможность жизни по духу, ограничивая его бытие телесной субстанцией. «Какими бы яствами не было насыщено чрево, от этого заражаются семена похоти плотской, и ум, подавленный бременем яств, не бывает уже силен добре править кормилом рассуждений. Не одно чрезмерное употребление вина опьяняет ум, но и излишество всяких яств обыкновенно делает его шатким и колеблющимся, и лишает чистых и непорочных помышлений. Для содомлян причиною их развращения и гибели было не одно пьянство, но и пресыщение чрева», – заключает св. Иоанн Кассиан⁶⁵. Первый из бесов, который противится деятельной жизни во Христе, по мысли Евагрия Понтийского, тот, которому вверены похоти, или вожеления чревоугодия. Взаимосвязь чревоугодия, пьянства, блуда будет четко определяться в святоотеческой традиции, так как имеет общую телесную природу – удовольствия, и один корень порочности души – безмерность насыщения. К следствиям чревоугодия добавится еще и лень в виде дремоты, или сонливости. В «исповеди чревоугодия» св. Иоанн Лествичник так станет повествовать от лица страсти: «Первородный сын мой есть блуд, второе после него исчадие есть ожесточение сердца, а третье – сонливость»⁶⁶

⁶⁵ Добротолюбие: в 5 т. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. Т. 2. С. 21.

⁶⁶ Там же. С. 519.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.