

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

- *Древнерусское искусство как форма рефлексии над социальной практикой: традиции и тенденции эволюции.*
 - *Архетип человека в саентологии и телеме: сравнительный анализ антропологий Л. Рона Хаббарда и Алистера Кроули.*
-

УДК 7.01 (470+571)

Древнерусское искусство как форма рефлексии над социальной практикой: традиции и тенденции эволюции

И. А. Барсук, аспирант *

В статье автор показывает, что специфика древнерусской формы рефлексии над социальной практикой заключается в том, что она осуществлялась преимущественно в художественно-пластических образах. Особенностью средневековых произведений является то, что наряду с эмпирическим уровнем организации материала и пространства, они содержат внутренний, сокровенный смысл. Мировоззренческое, идеологическое и философское содержание имеют произведения живописи, мелкой пластики, зодчества. Художественное творчество Древней Руси имплицитно выполняло ролевые функции философии. Русская философия началась с иконы и выразилась в храмах, синтезирующих не только все искусства, но и мировоззрение народа.

The Old Russian Art as the Form of Reflexion over the Social Practice: Tradition and Tendencies of Evolution

I. Barsuk, Postgraduate Student

The specificity of the Old Russian form of the reflexion over the social practice lies in the fact that it was realized predominantly in art-plastic figures. The peculiarity of the medieval works of art is the inclusion of the symbolic, inmost sense alongside with the empiric level of the organization of material and space. Paintings and architecture, first of all sacral, have world outlook, ideological and philosophical content. Art in Old Russia implicitly performed the role functions of philosophy. Russian philosophy began with the icon and was expressed in churches, in which all the art and world outlook of people was synthesized.

Специфика древнерусской формы рефлексии над социальной практикой заключается в том, что она осуществлялась преимущественно в художественно-пластических образах. Особенностью средневековых произведений (словесных, живописных и архитектурных) является то, что наряду с внешним, событийным, эмпирическим, чувственно-осознанным уровнем организации материала и пространства, они содержат внутренний, символический, чувственно не воспринимаемый, видимый лишь «духовными очами» сокровенный смысл. Именно в этой функционально-содержательной плоскости заключается громадный мировоззренческий потенциал древнерусского искусства. Мировоззренческое, идеологическое и философское содержание имеют произведения живописи, мелкой пластики, зодчества, прежде всего сакрального. Эти внесловесные виды искусства составляли тот

художественно-символический язык Средневековья, который сейчас все больше привлекает современного человека. Не случайна все более возрастающая роль визуальных, идеографических, объемно-пластических и иных средств передачи информации и выражения мыслей в современном мире. Богатый опыт средневековой культуры может быть весьма полезен в этом отношении. Особенно ярко и убедительно это можно видеть на примере эволюции живописи и зодчества. Художественное творчество Древней Руси имплицитно выполняло ролевые функции философии. Эксплицировать это обстоятельство, механизмы взаимодействия художественно-пластических образов и рационально-теоретических практик освоения мира и культурного самоопределения – задача данной статьи.

Природа и общество, мир и человек, объект и субъект в средневековом сознании не разделялись,

* Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент А. Н. Кандричин.

а мыслились единными на основе высшего первоначала, персонифицированного в образе Бога. Недивительно, что к подобному центральному понятию средневекового сознания сводились все модусы природного, социального, личностного бытия. Следовательно, задачей искусства оказывалось не отображение земного мира, а проникновение в мир божественный. Предметом искусства объявлялись Суть и Идея мира, вечная, неизменная, открывающаяся лишь умственному взору. Выдающийся российский византинист А. П. Каждая писал: «Художественный образ, являясь подобием Идеи, воспринимался более реальным, нежели видимая действительность, отчего целью художника становился не иллюзионизм, не подражание твари, а создание новых реальностей, передающих божественный смысл мироздания» [1, с. 186]. Из стремления постигнуть Идею вытекает универсализм художественного творчества средневековья, а из него возникает тенденция рассматривать человека как микроРосом, а храм – как символ вселенной, включающий в себя все основные части мироздания.

Евхаристия как кульминация богослужения стала в православном культе главным системообразующим центром, а молитва – основным функционально-содержательным принципом объединения храмовых искусств. Конструктивной основой этого синтеза на уровне материально-художественной реализации выступает архитектура. Ко второй половине 9 в. в Византии вырабатывается крестово-купольный тип храма, архитектурным и логическим сосредоточением которого был купол, именно к нему обращались прежде всего глаза и разум входящего в церковь. Теперь «занебесный мир» предстал в мистически трансформированном виде «обожения», т. е. «полного неслитного соединения личностей Бога и человека», к чему и направлен был ход литургии. Последняя понималась не только как реальное приобщение к божеству (через Евхаристию), но и как «небесная литургия», во время которой, «мы уже не на земле, а на небе». При этом считается, что и сами небесные силы реально находятся в алтаре, принимают участие в богослужении. Происходит трансформация Храма-Космоса в Храм-«земное небо».

Крестово-купольный тип храма заключал в себе пространство и время. Пространство включало небо-купол, рай-апсиду (алтарная апсида мыслилась также пещерой Вифлеемскою, местом рождения Христа) и ад – западные части здания, где первоначально стояли во время богослужения те, кто еще не принял крещения, здесь же могло помещаться изображение Страшного суда. В крестово-купольном храме расчленение пространства многочисленными опорами облегчало человеку возмож-

ность овладеть этим пространством и не раствориться в нем, при этом колонны мыслились как спускающиеся с небесной высоты «корни».

Храм заключал в себя также время: изображения истории Христа (и его предыстории – ветхозаветных патриархов и пророков) рассматривались как воспроизведение прошлого, его повторение.

Религиозно-историческое и культурное самоопределение Древней Руси осуществлялось в символах, восходивших к Византии. В. Н. Лазарев считал, что «построение на Руси трех больших Софийских соборов (Киев, Новгород, Полоцк) было выражением ориентации на Царьград» [1, с. 19]. Г. К. Вагнер подчеркивает, что «это было, скорее, доказательством, по крайней мере, равенства». Большие пятинефные соборы «эпохи Ярослава» несли своими формами идею государственного величия Руси с юга на север (Новгородская София) и на Запад (Полоцкая София). Для данного периода развития художественного творчества характерна «двусмысленность» идеино-художественной программы: с одной стороны, определенное стремление к усовершенствованию византийского наследия, а с другой – желание сохранить в этом культурном процессе веками сложившиеся традиции [2, с. 81–84]. В Киеве закладывались основы того развития, которое определило дальнейшие судьбы художественной культуры Древней Руси. «Эстетическая формация динамического монументализма создала идеал людей и человеческой деятельности, который лучше всего соответствовал потребностям обширнейшей страны... Она служила целям объединения, умению видеть в малом большое и в большом единое» [3, с. 28]. Само посвящение храмов именно Софии указывает на мирообразующий и мироупорядзывающий характер его глубинной символики.

При анализе освоения культурой Древней Руси греческого наследия необходимо учитывать независимую позицию Руси в отношениях с Византией в политической сфере [4, с. 39]. Д. С. Лихачев дал этому такое объяснение: «Переводя церковных классиков 4–7 вв., древнерусские книжники руководствовались не только проблемами стиля, а необходимостью иметь в первую очередь произведения канонические и церковно-авторитетные, без которых не могла существовать церковная жизнь» [3, с. 27]. Г. Федотов отмечает, что «византизм есть тоталитарная культура, с сакральным характером государственной власти, крепко держащей Церковь в своей не слишком мягкой опеке», поэтому «византизм не мог полностью воплотиться в киевском обществе, где для него отсутствовали все социальные предпосылки» [5, с. 609–610].

Воспринимаемые древнерусским сознанием символы должны были освободиться от специфи-

чески-византийского государственно-политического значения. Так, воспоминание о видении Андрею Юродивому Богородицы во Влахернском храме Божией Матери превращается в праздник Покрова на Руси [6, с. 51]. Н. Н. Воронин отмечает, что «перенесение иконы Богородицы из г. Вышгорода было использовано князем для нескольких политических актов, в результате князь Андрей построил для неё в 1158–1160 гг. Успенский собор, ставший в 14 в. кафедральным храмом Киевской митрополии» и «создаёт два местных религиозных праздника – Спаса (1 августа) и Покрова Богородицы (1 октября)» [7, с. 118–123]. В дальнейшем все построенные при нём храмы он посвящает праздникам Богородицы. Образ Богоматери утверждается в космическом значении как «радость всей твари» и «Покров Божией Матери» [8, с. 18–19]. В московский период Богородица простирает Свой защитный покров над Москвой. «То, что Богородица встала над Москвой, превращало Москву в аналог Влахернской церкви, в богоизбранный и богозашщищённый град-Церковь. Град-Церковь – прибежище нищих духом людей. Отсюда – необходимость реконструкции образа Москвы – третий Рим в восточной церкви» [9, с. 117]. Образ Богоматери не только в силу своей софийности, но и по особому отношению русских людей к его национально-покровительственному значению в известной мере определял идеал личности человека в душевном и духовном смысле, поэтому его черты можно проследить почти во всех изображения юных лиц, даже мужских. Особенно показательна в этом отношении икона Георгия воина (12 в.). Это высший вид духовного мужества, моральной стойкости и непоколебимого стояния за истину [10, с. 16]. Г. К. Вагнер применяет к этому образу понятие «калогативности» с оговоркой, что «образы русской живописи (11–12 вв.) несравненно духовнее античной калогативности». [2, с. 133].

Все виды древнерусского искусства тесно связаны между собой. Эти связи могут быть обнаружены по разным линиям. Данное обстоятельство зафиксировано в специальной литературе [11, с. 10]. Академик Д. С. Лихачев отмечает, что «подавляющее большинство произведений изобразительного искусства Древней Руси посвящено сюжетам, заимствованным из письменности. Нельзя понять эти сюжеты, не принимая во внимание письменных истолкований символов и аллегорий, самих средневековых представлений о мире, об истории, лучше всего проясняемых литературой» [12, с. 103–104]. Русский мыслитель начала 20 в. князь Е. Н. Трубецкой подчеркнул символическую природу древнерусского искусства, назвав иконопись «умозрением в красках» [8]. Речь, таким образом, шла о

том, что древнерусская иконопись представляет собой способ философствования посредством зримых образов-идей – развитый на Руси до высокого уровня совершенства, когда в одном целостном образе концентрировалось глубокое философское, эстетическое, нравственное, социальное, историческое содержание на основе многозначного символа, допускающего бесконечное многоуровневое развертывание его семантики. Существенно важная особенность русского средневекового философствования – распространение во всём контексте культуры, тяготение к живому образному слову, тесный союз с литературой и искусством, когда многие философские идеи воплощались не в виде понятийно-логических и системообразующих конструкций, а путём художественно-пластических образов. С одной стороны, это «достоинства», с другой – они «сыграли тормозящую роль в конституировании философии как особого вида профессиональной деятельности». Присущие древнерусской архитектуре «чутьё пропорций, понимание силуэта, декоративный инстинкт, изобретательность форм» [13, с. 45] отражает пластический характер русского мышления, в котором преобладает образно-художественная, символико-интерпретаторская тенденция, что характерно как для архитектурной, так и философской мысли средневековой Руси. Тесная связь слова и изображения породила в средневековье обилие легенд о заговоривших иконах. [14, с. 291–292].

Поэтому для понимания средневекового способа философствования важно учитывать особую роль символизации как своеобразного заместителя теоретического научного метода познания. Символика цвета, драгоценных камней, растений, животных, чисел, природных явлений, понимавшихся как многозначительные «знамения», пронизывает и организует средневековое сознание и все его творения, требующие для современного понимания искусства и адекватной расшифровки. В Древней Руси храм воспринимался как архитектурный образ мироздания; средняя часть храма символизировала область земного бытия, но уже оправданного, освященного, обоженного; алтарь, устраиваемый на некотором возвышении от остальной части храма, знаменовал собой область бытия Божия. В то же время Храм – соборный образ всемирной Церкви, мира преображенного, духовного, причастного к вере. Поэтому Храм и происходящее в нем священное действие метафизически и функционально противостоят окружающему миру. Князь Е. Трубецкой разъясняет смысл, глубинную идею православного храма. Храм – это не просто дом молитвы, а «целый мир, не тот греховный, хаотический и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем,

а мир, собранный воедино благодатью, таинственно преображеный в соборное тело Христово». Это мистическое «тело» возникает на основе таинства Евхаристии – принятия в себе каждым членом Церкви тела и крови Христа; объединяет в себе живых и мертвых, людей и духовные небесные силы. Такое евхаристическое понимание мира как грядущего тела Христова – мира, который в будущем веке должен стать тождественным с церковью, изображается во всем строении нашего храма и во всей его иконописи, ибо иконопись – храмовая живопись: икона не понятна вне храмового соборного целого [15].

Соответственно с сакральной символикой пространства и с ориентацией на богослужение строилась и система росписей в древнерусском храме. Роспись церквей происходила по правилам, выработанным еще в Византии. В куполе барабана главы обыкновенно помещалось изображение Христа, на стенах барабана между окнами – ангелы и апостолы, на парусах храма – евангелисты, в алтаре – «Евхаристия», на южной и северной стенах и сводах – сцены из Нового завета, на столбах или пилонах – святые и мученики, на западной стене – Страшный суд.

Тринитарная концепция мироздания выражена на иконе Андрея Рублева в образах трех задумчивых, склонившихся друг к другу ангелов, ведущих безмолвную беседу. Левый ангел отображает Творца мира и земли Саваофа; средний – божественного логоса Иисуса Христа; правый – духа истины Праклита, Св. Духа. Образ града над левым ангелом воплощает представление о социуме как гармонизированном и благоустроенным бытии. Образ горы над правым – символ восхождения духа. Дуб мамврийский над средним – древо жизни, древнейший архетип человеческого сознания, переосмысленный в крестное древо. В центре всей композиции – чаша как символ жертвенного искупления, высшего гуманистического идеала «положить себя за други своя» и одновременно сокровенного проникновения в суть бытия через образ духовной трапезы, призывающей человека не обедаться плодами земными, но насыщаться благами духовными [16, с. 47–53].

Таким образом, художественно-эстетическая концепция мира, выраженная в древнерусском искусстве, была необходимым компонентом в общей системе представлений своего времени. Во многом благодаря такому соединению чувственного и рационального духовная культура Древней Руси имела цельный и органичный характер, проявляющийся во всех ее областях.

Образы, воссоздаваемые в древнерусской иконе, непосредственно выражают вечность и неиз-

менность основных принципов мироздания, а обращенность взоров молящихся, как и живописцев, к идеальным схемам бытия и здравой вечности делает все явления древнерусской культуры: иконопись, соответствующие книжные тексты, храмовую архитектуру, храмовое действие – вневременными и достичими конечного совершенства объектами умозрения и чувственного переживания.

П. Флоренский интерпретировал символическую природу русского средневекового искусства как оригинальную и самобытную метафизику древнерусского деятеля культуры. Так, он обосновал мысль, что иконостас представляет собой для верующих не сумму изображений святых, а окно в трансцендентальный мир, открывающееся пытливому духу; обратная перспектива в иконе, в конечном счете, выражает идею созерцания Бога; храмовое действие олицетворяет собой в идеале наиболее полный и совершенный синтез искусств. В этом синтезе участвуют архитектура, живопись, декоративно-прикладное и музыкально-поэтическое искусства, хореография священнослужителей, зрительная (цветосветовая) и обонятельная (благовония) атмосфера в храме [17].

С. Аверинцев определяет предмет изображения в художественном и духовном контекстах иконописи как «реальность, которую можно назвать софийной, т. е. человеческое тело, преображенное, прославленное и обоженное «действием Благодати и Христовых святых», по определению 7-го Вселенского Собора» [18, с. 545]. В удивительной способности творцов древнерусского искусства смотреть на жизнь под углом зрения вечности и, прозревая в жизненных явлениях сущностные основы бытия, выражать их в цвете, слове, звуке заключается сила и непреходящая значимость древнерусского искусства. Икона важна православному сознанию не только тем, что она изображает видимое тело Христа и других персонажей священной истории, но и тем, что в ней открывается то знание о Боге, которое недоступно познанию традиционными способами.

Именно храм как образ одухотворенного, преображенного мира показывает высшую гармонию человека и окружающего мира. Украшающие древние храмы резные изображения зверей, птиц и растений (например, Дмитриевский собор во Владимире) не просто прославляют величие и богатство Божьего мира. Эти изображения не реалистичны, но это попытки изобразить саму сущность живой природы как творения, стремящегося к Творцу.

Сохраняя основные архитектурные черты византийских храмов, древнерусские церкви имеют много самобытного и своеобразного: в православной России сложилось несколько архитектурных стилей. Особо выделяется стиль, ближе всего стоящий

к византийскому. Это классический тип белокаменного прямоугольного храма, с одним или несколькими куполами на фигурной кровле. Сферическая византийская форма покрытия куполов заменилась шлемовидной, в результате чего выработались очертания глав в виде луковиц, ставшие характерными элементами культового зодчества Руси [19, с. 9]. Если византийский купол над храмом изображает свод небесный, покрывающий землю, готический шпиль – неудержимое стремление к небу каменной громады, то луковичная форма купола в древнерусских храмах воплощает идею «глубокого молитвенного горения к небесам». Именно через это видимое снаружи горение небо сходит на землю [8, с. 15–19]. Мысль эта нашла образное выражение в храме Святой Софии в Новгороде и Успенском соборе во Владимире-на-Клязьме.

12–13 вв. – период феодальной раздробленности, для которого характерно развитие «земельно-соборного» и «придворно-княжеского» жанров архитектуры. Невозможность исследования в рамках данной работы всего архитектурного наследия Древней Руси заставляет нас ограничиться рассмотрением только одного жанра, наиболее полно воплощающего единство государственных и религиозных устремлений общества этого периода – государственно-соборного зодчества. В указанном жанре достаточно хорошо прослеживаются основные тенденции общего архитектурного формообразования Древней Руси с 10 по 16 вв.

Следует особо зафиксировать, что после заключения Кревской унии и распространения католичества, на белорусских землях появляется возможность для знакомства с западными образцами искусства. Романский и готический стили своеобразно проявились в архитектуре. Первую половину 14 в. можно назвать временем собственно белорусского проявления в искусстве, которое рождалось под воздействием универсальных художественных систем, но национальные особенности которого уже можно было зафиксировать в архитектурных ансамблях (особенно это касается стиля белорусской готики). То же самое касается белорусской живописи 14–15 вв., которая в своих основных направлениях (монументальная роспись и иконопись) представляла собой уникальное соединение древнебелорусских (на древнерусской основе) традиций и новых тенденций западноевропейского изобразительного искусства. Особенно показательные изменения происходят в белорусской средневековой скульптуре 14–15 вв. Как известно, православная церковь запретила украшать храмы скульптурными изображениями; в костелях же, напротив, впервые появляется полихромная деревянная и каменная скульптура [20, с. 19–26].

С конца 13 – середины 15 вв., в условиях монголо-татарского ига, развитие древнерусской архитектуры продолжается на северо-востоке и на северо-западе. Новгород и Псков, избежавшие непосредственного монгольского нашествия, продолжали развивать технические и художественные принципы своей собственной архитектуры 12 в. В искусство Москвы и Твери Владимиро-Сузdalское наследие входило как реликвия и канон, однако наблюдается творческая переработка крестово-купольной системы: центральная часть храмов превращается в многогранную башню-шатер.

Однако было бы, на наш взгляд, недостаточно корректно характеризовать духовные вариации средневековой эпохи в совокупности. Имеются достаточные исторические и социокультурные основания для ее относительной дифференциации. Первое (конец 12 в.) – это перемещение центра политической и культурной жизни на северо-восток, и образование там Владимира-Сузdalского, а позже Московского княжества с последующим возвышением Москвы (14–15 вв.) Второе – это Куликовская битва, возглавленная Великим князем Московским Дмитрием Донским и освященная великим святым русской земли Сергием Радонежским.

Нам важно подчеркнуть, что победой иосифлян во главе с Иосифом Волоцким были заложены основы тесного союза церкви с государством, а также сочетание православного богословия и философии на интеллектуально-профессиональном уровне той эпохи. Процесс становления нового типа духовности связан с возникновением теории «Москва – третий Рим». В центр официальной культуры был поставлен столичный город как воплощение официального представительства власти – социальной и духовной. Значимость столичного центра подтверждалась экстраполяцией его семантики на все государство. Монголо-татарское нашествие способствовало утверждению государственно-соборного жанра (в первую очередь в Москве). Как показал Д. С. Лихачев, в Московском царстве утверждается пышный и помпезный стиль, все приемы которого формализовались и застыли в виде жесткого канона, получившего название «второго монументализма». Экспансия Московского царства привела к ликвидации новгородско-псковской культуры, конвергентной и внутренне открытой для диалога с Западом. Культура Московского государства на практике являлась ориентированной на самоизоляцию. Вместе с тем это обстоятельство позволило ей сохранить имманентную логику развития в условиях внешней открытости.

Важно подчеркнуть, что храмовый комплекс мог выражать определенную концепцию. Наилучшим художественным выражением устойчивой концеп-

ции русской государственности с 15 в. «Москва – третий Рим» является державный вид Московского Кремля, [21] причудливо соединивший самобытную древнерусскую планировку с доминантой колокольни Ивана Великого, воздвигнутые итальянскими зодчими соборы и стены и поставленные английским мастером часы Спасской башни с азиатской пышностью столицы, стоящей в своей евразийской многоликости между Западом и Востоком.

Строительство Кремля, где творчески взаимодействовали художественные традиции архитектурных течений удельных княжеств, ускорило сложение московской школы зодчества. Самостоятельным достижением московской архитектуры стало искусство шатрового храма. По глубине философской идеи, выраженной в соборе Василия Блаженного, храм «находит себе соответствие в «Троице» Андрея Рублева с ее живой беседой, ритмом и охватывающим все три фигуры кругом». [2, с. 86] Но шатры в древнерусской архитектуре просуществовали недолго: в середине 17 в. церковная власть запретила строить шатровые храмы, поскольку они свидетельствовали о торжестве царства над священством. Созданием шатрового типа храма была преодолена крестово-купольная система, внутреннее пространство было лишено поддерживающих столбов, что свидетельствовало об усилении светского начала в архитектуре храма.

В 16–17 вв. складывается отличный от византийского стиль построения храмов. Появляются сильно вытянутые, прямоугольные, но непременно с полукруглыми апсидами на восток, одноэтажные и двухэтажные, с зимней и летней церквями, иногда белокаменные, чаще кирпичные, с крытыми крыльцами и крытыми арочными галереями вокруг стен, с двухскатной, четырехскатной и фигурной кровлей, на которой красуются один или несколько высоко поднятых куполов в виде маковок или луковиц. Рядом с храмом или прилегая к нему воздвигается высокая шатровая колокольня с крестом на верху [22, с. 9].

Рассматривая теократический идеал власти православного государя по «Житию Петра и Февронии Муромских», М. Плюханова выделяет его основные компоненты: «змееборчество» и «Премудрость, целительная и целомудренная, с которой правитель вступает в союз» [6]. Именно Константину русская духовная традиция обязана догматическим и художественным символом Софии-Премудрости, Художницы Небесной [22, с. 28]. Исходя из этиологии исходного греческого термина философия, переведимого в славянском языке как «любомудрие», «мудролюбие», в христианской традиции поклонников Софии Премудрости Божией называли философами.

В разработке восточнохристианского понимания Софии особенно важен вклад Дионисия Ареопагита, обосновавшего необходимость добавления к имени Мудрости трансцендирующей приставки – «сверх», в старославянском языке – «пре». Была ясно осознана соотнесенность мудрости человеческой и горней Премудрости. В исследованиях отмечается, что тема Софии Премудрости проходит через всю историю русской культуры и отразилась в памятниках архитектуры, живописи, пластики, письменности. «София – (1) величественный храм, символ благоустроенности бытия, гармонизация хаоса, моши державы; (2) иконографический сюжет, в образно-поэтической форме трактующий горнюю Премудрость; (3) тема письменных источников, разнообразно толкующих образ пластики выраженной глубокой мысли; (4) символически зашифрованная философема, которая зримо воплощает в себе характерное для Средневековья образное представление о высшей мудрости, сосуществование с понятийно-аналитическими определениями философии в духе Иоанна Дамаскина» [13; 18; 23]. Образы и идеи Премудрости-Софии сложны, не имеют твердого и однозначного догматического истолкования. В Новом завете Премудрость отождествляется со Словом. Христос есть Премудрость, но Премудрость не есть Христос. По толкованию богослова Иоанна Мейendorфа, «София – динамичный образ инкарнации, дом, ею создаваемый – тело вообще, Дева, Церковь». В России 16 – начала 17 вв при большом внимании к образу Софии, о ней формируются неясные и противоречивые идеи [6, с. 51].

На русской почве к 15–16 вв. складывается богатая иконография Софии. Лик Софии разнообразен в искусстве ввиду различных ее трактовок и отсутствия канонически утвержденного и нормативно закрепленного изображения (в отличие, скажем, от иконографических канонов Христа и Богоматери). Новгород стал центром софийной иконографии на Руси. В законченном виде новгородский вариант Софии представляет собой усложненную и полную глубокого смысла композицию [18, с. 542]. Макарий, став Митрополитом всей Руси, перенес новгородский культ Софии на московскую почву. Ее изображение появляется во всех главных соборах Московского Кремля. Кроме новгородского варианта иконографии Софии выделяют еще три: киевский, ярославский и композицию «Премудрость создала себе дом». Е. Трубецкой делает вывод, что «икона Святой Софии Премудрости Божией» выражает еще нераскрытоую тайну замысла Божия о твари. А Богоматерь, собравшая мир вокруг Младенца, олицетворяет собой осуществление и раскрытие того же самого замысла. Именно эту

соборную, собранную воедино вселенную замыслил Бог в своей Премудрости» [8, с. 31–34]. Когда в начале 17 в. была создана Служба Софии Премудрости, в ней так и оказались смешанными отождествления Софии со вторым лицом Троицы и с Девой Марией [6, с. 51]. С. Аверинцев отмечает, что для Московского царства было, по-видимому, не столь важно богословие Премудрости, сколько Премудрость как начало теократии: «что правит звездами, городами и народами, должна наставить первых людей земли русской искусству правления» [23, с. 571]. О. И. Подобедова интерпретирует включение композиции «Премудрость создала себе храм» в росписи Золотой палаты Кремля «как служащее для аналогии между устроенностью мироздания и устроенностью государства, «ограждаемого «предизбранностью» и богоустановленностью государевой власти» [24, с. 63–64]. Следует заметить, что иконография Софии воплощена не только во фресках, иконописи, миниатюрах, но также и мелкой пластике (костяной складень из Ипатьевского монастыря, деревянный образок из коллекции А. С. Уварова), шитье (хоругвь из Никитского храма в Новгороде), сфрагистике (изображение на печатях новгородских архиепископов).

Высшим идеалом на Руси, высшей духовной ценностью становится святость. Пансиакральная установка святости объясняет соборный образ Святой Руси. «Образ Святой Руси полнее всего передает собор святых, представителей перед Богом и одновременно дар Ему от Святой Руси» [9, с. 11]. У Святой Руси нет локальных признаков. У неё только два признака: первый – быть в некотором смысле всем миром, вмещающим даже рай; второй – быть миром под знаком истинной веры, [25, с. 328–331]. Религиозно-нравственная идея святости предполагает аскетизм – образ жизни, при котором человек подавляет в себе естественные желания и побуждения, ощущение удовольствия и боли, отказывается от жизненных благ, удобств во имя целей богоопознания, нравственного самоопределения. Вместе с тем, акцентирование моральных и эстетических качеств человека «святой жизни» не исключает признания его телесной красоты. Агиографические сочинения дают большой материал для сопоставления с древнерусской иконописью и апокрифической традицией в древнерусской письменности. Г. П. Федотов отмечает, что «в монашестве мы почти не видим жесткой аскезы, практики самоистязаний. Господствующая аскеза русских святых – пост и труд», обращает внимание, что «мистика, как в смысле созерцательности, так и особых методов умной молитвы, не является характерной для русской святости» [26, с. 215]. Поскольку Храм есть символический образ мира, то человек, как и

всякая тварь, как и все мирское, предстает в преображенном, одухотворенном виде. Поэтому в православных храмах нет реалистических изображений процесса труда, а также аллегорий добродетелей, связанных с хозяйством, и пороков, подобно тому, как они изображаются в католических храмах. Если в православных храмах изображается человек за работой, то такая фреска или икона изображают духовную сущность труда. Здесь главное передача аскетической сосредоточенности и духовного подъема тружеников [например, фреска «Жатва» в церкви Ильи Пророка в Ярославле (17 в.)]. Смысл храмовых изображений трудящегося человека – воспитание нравственных добродетелей, которые являются подготовительным этапом для начала подлинно духовного спасения. Вся система декоративного убранства храма концентрируется вокруг образа воплощенного божества и связана с идеей преодоления разрыва земли и неба.

Смысл Храма – в невидимом присутствии Св. Духа, он вбирает в себя одухотворенный мир. Подлинное духовное делание, высокая внутренняя работа по стяжанию Святого Духа была доступна далеко не всем, и в истинном, высшем смысле становилась уделом немногих. Большинство мирян совершенно искренне видели смысл своей духовной жизни и признаки истинного благочестия в том, чтобы соблюдать обряды, посты, почитать храмы, иконы и прочие святыни, по возможности жертвовать свои доходы на храмы и монастыри. Вопрос об убранстве православного храма решается неоднозначно. С одной стороны, для воплощения его метафизического смысла роскошные богатые украшения не обязательны, с другой – они подчеркивают неземное величие храма, сияние золота и драгоценных камней воплощают символику света как присутствия Святого Духа в храме. Богатство церковного обихода на Руси стало одним из важнейших предметов спора «нестяжателей» и «стяжателей». Хотя «нестяжательская» позиция преп. Нила Сорского не получила поддержки в церковных кругах, как среди современников, так и у потомков, однако в вопросе об украшениях храмов у него находилось немало сочувствующих, которые не одобряли чрезвычайно развившуюся в 16 в. традицию богато украшать храм и, в особенности, закрывать иконы драгоценными ризами. Е. Н. Трубецкой говорит о том, что драгоценная риза несет такой же негативный с духовной точки зрения смысл, как и черная копоть и грязь, покрывающая икону: «...чем богаче оклад, тем он роскошнее, тем ярче он иллюстрирует ту бездну житейского непонимания, которое построило эту непроницаемую золотую преграду между нами и иконой» [8, с. 175].

Сегодня православные храмы разнообразны в облике, деталях убранства и украшения. Однако все храмы традиционно сохраняют трехчастное (или двухчастное) символическое деление и в устройстве внутреннего пространства и внешнего оформления следуют духовным истинам православия. Так, например, символично количество куполов [22, с. 10]. Важным отличием древнерусского и современного храма является то, что в древних храмах нет изображения над Царскими вратами Тайной вечери, в них помещали изображение Евхаристии. Образ Христа изображался, с одной стороны, подносящим апостолам хлеб, с другой стороны – Святую Чашу. Этим выражается центральная идея Храма, так как важнейшее в нем – чудесное превращение верующих в соборное Тело Христово через Евхаристию. Образ Тайной вечери как начала и основания Христовой церкви указывает также, что за Царскими вратами происходит то же самое, что происходило на Тайной вечере, и что через Царские ворота совершившись вынесение плодов этого таинства – Тела и Крови Христовой для причащения верующих [8, с. 169–171].

Таким образом, проведенный анализ позволяет, на наш взгляд, сделать следующие выводы. Архитектура и живопись в древнерусской культуре выполняли особую роль символизации как своеобразного заместителя научного метода познания, позволявшего видеть за внешними эмпирическими проявлениями бытия его внутренний, умопостигаемый смысл, видимый лишь «очами духовными». Русская философия началась с иконы и выразилась в храмах, синтезирующих не только все искусства, но и мировоззрение народа, в отличие от гигантских кафедральных соборов католической Европы, не возвышавших, а принижавших человека. Многообразие способов познания и выражения философского знания в Древней Руси можно свести к трем основным: художественному, символическому и научному.

Ретроспективный анализ тенденций эволюции древнерусского искусства позволяет зафиксировать некоторые «кимманентные» признаки древнерусской философской мысли. Прежде всего это софийность, на основе которой сложилась наиболее развитая софиология от средневекового почитания Софии Премудрости Божией до творений В. Соловьева, П. Флоренского, С. Франка. Философия в свете данной традиции предстает как высшая духовная ценность. Неизреченную сущность Софии невозможно передать в конечных определениях рассудка, но можно отобразить в художественной, пластической, эстетической форме. Поэтому наиболее глубокое отражение восточнославянская софийная традиция нашла в храмострои-

тельстве, иконографии, воплощаясь не только вербальными, но и не вербальными средствами, причем последние передают неисчерпаемую символическую полноту Софии более содержательно и впечатляюще. Развитие богословия и философии происходит в духе мистического богословия (исихазм и иконопись тому яркое свидетельство). Пользующаяся мировой славой русская икона является воплощением национального богословствования и философствования в художественно-символической форме.

Византийское культурное влияние в большой степени обнаружилось в Киевский период восточнославянской истории. Приняв духовную эстафету христианства от Византии, Русь никогда не поклонялась самой Византии, страдавшей имперскими амбициями. Однако специфика духовности русской религиозной философии состоит в том, что это православно-христианская духовность, истоки которой можно обнаружить в философско-религиозных учениях отцов восточной церкви.

После монгольского нашествия и разорения Киева роль центра восточнославянской государственности постепенно переходит к Москве. В самом Московском государстве (особенно после падения Византии) начинают утверждаться свои нормативно-ценностные порядки, формирующиеся на православно-византийской основе. Интровертный характер московской культуры, порождающий латентный культурный ригоризм, позволил ей сохранить самобытность в условиях внешней открытости для воздействия других культур. Идея святости, артикулированная в выражение «Святая Русь», сделала общепотребительной, а в дальнейшем трансформировалась в этноцентризм.

Исходя из этого, перед Московской Русью впервые на уровне национально-государственной идеи была поставлена задача всемирно-исторической миссии спасения, возрождения и распространения по всему миру православия. В привычном интеллектуальном обиходе современных людей Запада и Востока этот феномен ассоциируется с цитатами из посланий, созданных в 16 в. и обозначенных именем инона Филофея – прежде всего словами: «Москва – Третий Рим».

В дальнейшем эта идея сыграла большую роль в консолидации русского и восточнославянского общества на основе религиозной и этнической идентичности. Однако она не смогла предотвратить трагических, а подчас и катастрофических последствий для Московского царства, российской и всей восточнославянской истории сакрализации самодержавного государства и личной власти царя, поддерживаемых террором как непременным условием величия и святости богоизбранного царства – Москва – Третий Рим. С новыми значениями,

главное, с претензией на определение «души» русского народа, эта формула вошла в культуру 20 ст. в воззрениях Вл. Соловьева, К. Леонтьева, Н. Бердяева и других мыслителей.

Национальным символом российского и восточнославянского общества, предметом сакрализации, лежащим в основе всей системы ценностных ориентаций, стало государство, превращающееся в предмет нового культа и поставившее религиозные ценности на службу государственным интересам. Резиденция правителей России – Московский Кремль – сознательно и целенаправленно с помощью итальянских зодчих была превращена в величественный державный ансамбль, стоящий на одном из семи холмов, подобно римскому Капитолию.

В настоящее время Храм не стал символическим полюсом духовного тяготения в подлинном смысле этого слова: массовое восстановление и сооружение православных храмов не означает столь же массового обращения к ценностям православия, аскезы и спасения души. Скорее, можно констатировать иную тенденцию: либеральные принципы самоценности и самодостаточности личности в сознании постсоветского человека наложились на представления о вторичности духовного измерения бытия по сравнению с материальным. Человек присваивает себе исключительный статус творца, поэтому экологический кризис наших дней – в значительной степени последствие того, что Храм вместе смысловой доминанты бытия превращается в архитектурную деталь пейзажа.

Список цитированных источников

1. Лазарев, В. Н. Мозаики Софии Киевской / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1960.
2. Лихачев, Д. С. Русь: история и художественная культура X–XVII вв. / Д. С. Лихачев. – М: Искусство, 2001.
3. Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X–XVII вв. Эпохи и стили / Д. С. Лихачев // Избр. работы: в 3 т. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 1.
4. Горский, В. С. Философские идеи в культуре Киевской Руси XI–XII вв. / В. С. Горский. – Киев: Навукова думка, 1988.
5. Федотов, Г. Россия и свобода / Г. Федотов // Святые древней Руси. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003.
6. Плюханова, М. Сюжеты и символы Московского царства / М. Плюханова. – СПб.: Акрополь, 1995.
7. Воронин, Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси (XII–XV вв.): в 2 т. / Н. Н. Воронин. – М.: Изд-во АН ССР, 1961–1962. – Т. 1: XII столетие.
8. Трубецкой, Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древней русской религиозной живописи / Е. Н. Трубецкой. – М: Белый город, 2003.
9. Панарин, А. С. Православная цивилизация в глобальном мире / А. С. Панарин. – М.: Алгоритм, 2002.
10. Святой Георгий Победоносец в истории и культуре / под ред. М. Н. Громова. – М.: Госакадемия славянской культуры, 2000.
11. Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв.: Сб. ст. / Труды отдела древнерусской литературы; под ред. Д. С. Лихачева. – Т. 26. – Л.: Наука, 1971.
12. Лихачев, Д. С. Земля родная / Д. С. Лихачев. – М.: Просвещение, 1983.
13. Грабарь, И. Э. О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников / И. Э. Грабарь. – М.: Наука, 1969.
14. Лихачев, Д. С. Историческая поэтика русской литературы / Д. С. Лихачев. – СПб.: Алетейя, 2001.
15. Трубецкой, Е. Н. Три очерка о русской иконе – «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке / Е. Н. Трубецкой. – М.: Лепта-Пресс, 2003.
16. Громов, М. Н. О своеобразии русской средневековой философии / М. Н. Громов // Философские науки. – 1990. – № 11.
17. Флоренский, П. А. Иконостас: избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – СПб.: ТОО МиФрил: Рус. Кн, 1993.
18. Аверинцев, С. С. Премудрость Божия построила дом, чтобы Бог пребывал с нами: концепция Софии и смысл иконы / С. С. Аверинцев // Собрание сочинений: София – Логос. Словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. – 2-е изд. – К.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006.
19. Православный храм и иконы / под ред. Н. Косьяновой. – М: Изд-во Эксмо, 2005.
20. Салеёў, В. А. Хрысціянства і шлях развіцця культуры на беларускай зямлі / В. А. Салеёў // Мастацтва і сучаснасць. – Мастацтва. – Мінск: Друк-С, 2006.
21. Тихомиров, Н. Я. Московский Кремль. История Архитектуры / Н. Я. Тихомиров, В. Н. Иванов. – М.: Стройиздат, 1967.
22. Топоров, В. Н. Святость и святыне в русской духовной культуре: в 2 т. / В. Н. Топоров. – Т. 1. – М.: Гнозис, 1995.
23. Аверинцев, С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской / С. С. Аверинцев // Собрание сочинений: София – Логос. Словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. 2-е изд. – К.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006.
24. Подобедова, О. И. Московская школа живописи при Иване IV: работы в Московском Кремле 40-х–70-х гг. XVI в. / О. И. Подобедова. – М.: Наука, 1972.
25. Аверинцев, С. С. Византия и Русь: два типа духовности / С. С. Аверинцев // Другой Рим: избранные статьи. – СПб.: Амфора, 2005.
26. Федотов, Г. П. Святые древней Руси / Г. П. Федотов; сост. А. С. Филоненко. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003.

Дата поступления статьи в редакцию: 7. 03. 2007 г.