ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В.В. БЫЧКОВ
(Москва)

СВОЕОБРАЗИЕ ДРЕВНЕРУССКОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ[1]

Многолетний опыт изучения древнерусской культуры в аспекте выявления имплицитно пронизывающего и одухотворяющего ее эстетического сознания [Бычков 1992; 1995; 1999], а также систематический анализ философии искусства русских религиозных мыслителей XX в. [Бычков, Бычкова 2002] позволили мне сделать некоторые обобщающие выводы о своеобразии и даже уникальности этого сознания, конкретным подтверждением чего являются сохранившиеся памятники древнерусского искусства. Здесь я хотел бы привести их в уточненной и расширенной редакции, но, естественно, без соответствующей аргументации, которая подробно изложена в основном в моих работах, как указанных здесь, так и готовящихся к публикации.

В эстетике[2] под эстетическим сознанием понимается духовная составляющая эстетического опыта, представляющая собой совокупность рефлективной вербальной информации, относящейся к сфере эстетики и эстетической сущности искусства, и всё поле духовно-внесознательных, как правило, невербализуемых или трудно вербализуемых процессов, составляющих сущность эстетического опыта (человека или определенной социокультурной общности), эстетического отношения, эстетического события. Эстетическое сознание является необходимым компонентом человеческого сознания, человека как homo sapiens. Однако в силу крайне сложной его структуры и выполняемых функций оно плохо поддается философской рефлексии и наиболее полно выражается в искусстве своего времени. И это в первую очередь относится к культурам слаборефлективного типа, к которым принадлежит и древнерусская. Эта культура просто имела бытие, была, но не стремилась к вербальной саморефлексии, в том числе и в ее художественно-эстетическом аспекте. Древняя Русь создала уникальные художественные ценности и жила ими, но сама не испытывала потребности осмыслить их, выразить опыт их освоения вербально. Эти процедуры она оставила своим потомкам, которые и занялись ими с конца XIX в. и кое-чего достигли на этом пути за прошедшее столетие. В частности, и мои исследования древнерусской имплицитной эстетики принадлежат к этой сфере — к процедуре некоего герменевтического диалога со средневековой культурой, стремящейся постоянно нам что-то сказать, в том числе и художественным языком; мы же пытаемся в меру своих способностей это понять и истолковать. Очевидно, что о корректности этих истолкований судить не их авторам.

При анализе и самого древнерусского искусства, и спонтанных и очень кратких суждений древних русичей о нем, о красоте, о «духовной сладости» на ум постоянно приходит мысль об аутентичности введенной еще в первой половине XIX в. известным русским писателем и мыслителем А.С. Хомяковым категории ***соборности*** (применительно, по крайней мере, к древнерусскому эстетическому сознанию). Именно она позволяет нам без особых натяжек говорить об эстетическом сознании целой культуры, что, скажем, вряд ли применимо к новоевропейской культуре (а точнее — культурам), где преобладали корпоративные, индивидуальные, личностные формы эстетического сознания. В Древней Руси оно *соборно*, то есть имеет некий внеличностный и — в достаточно широких временных рамках — вневременной характер. Это сознание собора родственных по духу людей, достигших в процес-

[1] Статья подготовлена в рамках исследовательского проекта, поддержанного Российским гуманитарным научным фондом (грант № 02—04—00008а).

[2] Подробнее о моем понимании сферы эстетического см. [Бычков 2002, 154—169].

се совместной литургической жизни внутреннего единства как друг с другом, так и с более высокими духовными уровнями, в идеале — с Богом. Соборное сознание в православном понимании — результат коллективного «духовного делания» собора единомышленников (= православной Церкви), получающего благодатную помощь свыше, направляемого Святым Духом. Существенную роль в формировании соборного сознания своего времени играли святые, праведники, подвижники. И именно с ним связана принципиальная ***анонимность*** средневекового русского искусства, всего духовного творчества. Древнерусский книжник, иконописец или зодчий не считали себя авторами или творцами создаваемого ими произведения, но лишь избранными исполнителями высшей воли, действующей через них, посредниками между духовной сферой и людьми.

Средневековый художник осознавал себя искусным инструментом, направляемым соборным сознанием Церкви, членом и частицей которой он являлся, ощущал и глубоко переживал это. Само средневековое воцерковленное общественное сознание именно так воспринимало и понимало художника. Он почитался искусным переводчиком внеземного духовного знания, получаемого им самим или, чаще, соборным сознанием своего времени, на язык форм соответствующего искусства. При этом бóльшая честь воздавалась даже не ему, а его непосредственному заказчику — духовному лицу, благословившему мастера на то или иное творение, или даже человеку, выделившему средства на создание храма, росписи, иконы. Чаще всего именно он, а не иконописец или строитель храма, именовался создателем храма, иконы, росписи. Творец в Древней Руси — это человек, создавший условия или давший духовный импульс для творения, а сам процесс искусного созидания управляется Духом Святым через посредство соборного сознания, сконцентрировавшегося в данный момент в иконописце или руководителе артели строителей храма.

Летописцы именно заказчикам приписывали авторство: он создал храм, расписал его, украсил иконами. Поэтому мы знаем множество имен духовных и мирских заказчиков церковных произведений искусства и архитектуры и практически ничего не знаем о мастерах, их реально создавших. Летописи сохранили лишь редкие упоминания о них. Даже о знаменитом уже в Средние века Андрее Рублеве до нас дошли крайне скудные сведения, вкупе едва набирающиеся на одну машинописную страницу. Зато пространное житие его духовного отца преподобного Сергия Радонежского хорошо известно. Православное сознание, кстати, как свидетельствовал о. Павел Флоренский, считало Сергия в не меньшей мере автором «Троицы», чем написавшего ее преподобного Андрея. Флоренский убежден, что в силу «средневековой спайки сознания» Рублев воплотил на доске те глубины троичного бытия Бога, которые открылись духовному взору Сергия [Флоренский 1996, 115]. Соборное сознание Церкви не только вдохновляло наиболее одаренных своих членов на художественное творчество, но и бережно хранило выработанные в процессе этого творчества формы как наиболее емкие и адекватные носители православного духа.

Соборностью древнерусского эстетического сознания во многом определяется и такая его характерная особенность или, точнее, особенность художественной культуры, как ***целокупность***, или, говоря современным, плохо коррелирующим со средневековым духом, но более понятным ныне языком, ***системность***. Наиболее полное свое бытие соборное сознание обретает в процессе церковного богослужения, литургического действа, которое совершается в храме в особой предельно эстетизированной среде. В Древней Руси, как и в Византии, организации этой среды с помощью целого ряда профессиональных искусств уделялось большое внимание. Искусства, оформлявшие церковный культ и активно способствовавшие становлению и закреплению соборного сознания, представляли собой некое функциональное и стилевое единство, своеобразную целокупность художественного выражения, достаточно целостную ***систему***, основывающуюся на своеобразном синтезе или, по крайней мере, на стремящемся к гармонии единстве искусств, на что, как известно, еще в первой трети XX в. обратил внимание Флоренский [Флоренский 1996, 201—215]. Исторически эта система возникла из потребностей литургической жизни христиан как художественно-эстетическое выражение православного соборного сознания.

Древнерусское церковное искусство по своим целям и задачам в принципе отлично и от античного (греко-римского), и от новоевропейского искусства. Ему в равной мере было чуждо и изображение (= подражание) материального мира даже в идеализированном виде, и выражение психологических состояний и переживаний человека, каких-то жизненных преходящих коллизий и событий, вообще челове-

ческой обыденной жизни, за исключением особо значимых с христианской точки зрения (позже канонизированных) событий Священной Истории. Комплекс искусств, связанных с церковным культом, был ориентирован прежде всего на создание особого ***реального*** для православного сознания мира, некой уникальной ***духовно-материальной среды***, попадая в которую, человек должен был получить возможность приобщения к миру высшей духовности, в конечном счете — к самому Богу. Эта среда понималась как место соприкосновения, взаимного перехода миров видимого (материального) и невидимого (духовного), как реальное «окно» в небесное Царство. Широко раскрывалось это окно лишь в процессе богослужения, то есть художественная среда, созданная с помощью комплекса церковных искусств, реально и полно функционировала только в акте богослужебного действа. Именно тогда художественные символы искусства воспринимались в качестве «реальных символов», то есть «реально являли» изображаемое, символизируемое, обозначаемое, а участвующие в богослужении ощущали себя причастными миру божественного бытия, вознесенными в небесное Царство. Богослужение в средневековом православном мире было тем центром, вокруг которого и с ориентацией на который формировалась практически вся духовная культура, включая и все виды искусства.

Переходная среда между миром земного бывания и сферой вечного бытия возникала в православной культуре в процессе функционирования своеобразного синтеза искусств в структуре храмового богослужения, центральной частью которого была Литургия. Духовно-мистической кульминацией Литургии является таинство Евхаристии — ***реального приобщения*** (путем принятия в себя), ***причастия*** плоти и крови Иисуса Христа. В этом — цель и вершина литургического (в сущности своей сакрального, мистического) пути единения человека с Богом. Главное содержание богослужения составляет ***молитва***. Средневековый человек приходил в храм, чтобы принять участие в соборной молитве, ощутить свое родство и единство с другими людьми (со всем родом человеческим, как бы незримо присутствующим в храме во главе с родоначальником Адамом), с духовными чинами небесной иерархии и с Богом, к которому он обращался в молитве с прошением о милости, с благодарностью и славословием. В процессе богослужения человек отрекался от мелочной суеты обыденной жизни, полностью выключался из нее, укреплялся нравственно и духовно и наполнялся неописуемой радостью приобщения к миру истинного бытия.

Евхаристия как кульминация богослужения была центром литургической целокупности, а молитва — основным функционально-содержательным принципом объединения храмовых искусств в православном культе. Конструктивной основой этого синтеза на уровне материально-художественной реализации выступает архитектура. Она способствует созданию особого многомерного пространства храма, которое и составляет архитектоническую основу синтеза. В древнерусском крестово-купольном храме это пространство имеет два духовных центра — алтарь и купол. Таинство пресуществления святых даров в плоть и кровь Христовы совершается в алтаре, взоры и ум молящихся устремлены и к алтарю, и к изображенному в куполе Пантократору. И там и там по «реальной символике» храмового пространства — духовное небо со всеми его обитателями. Соответственно, основные оси пространственного движения (и нарастания духовной значимости) в храме — с запада на восток (к алтарю) и снизу вверх — воплощаются в некую новую ось уже́ метафизического пространства: от мира земного к миру горнему. В соответствии с сакральной символикой пространства и с ориентацией на богослужение строилась и система росписей в древнерусском храме. Многие эстетически значимые элементы и приемы цветовой, ритмической, композиционной организации древнерусской живописи, конструктивные приемы создания архитектурных масс и объемов, мелодический и ритмический характер богослужебных песнопений определялись функционированием этих искусств в системе храмового действа.

Даже неспециалисту в области древнерусского искусства с первых шагов знакомства с ним бросается в глаза его последовательная ***обостренная нравственно-этическая ориентация***, что — это хорошо известно из истории искусства — в принципе не характерно для большинства культурно-исторических этапов. Особенно сильно она выражена в иконописи (на ее смысловом поле мы остановимся дальше) и в русской книжности XI — XVII вв. Древнерусский книжник независимо от того, что он писал, — летопись, проповедь, воинскую повесть или житие святого, — в первую очередь сознавал себя воспитателем читателей, их руководителем и наставником в делах организации жизни, то есть учителем нравственности. Только ***правильная*** (с христианской позиции),

справедливая, высоконравственная жизнь могла увенчаться дарованием вечного блаженства — обретением Царства Божия, и древний книжник был убежден, что он, наряду со священником, наделен свыше даром направлять людей на пути такой праведной жизни. В зависимости от жанра создаваемого им текста русский книжник использовал различные формы внедрения нравственных норм и христианских идеалов в сознание читателя — от прямого назидания и объяснения элементарных основ общественного и личного праведного жития, напоминания и истолкования сложных библейских притч и знамений, приведения ярких примеров из библейской, греко-римской и русской истории и до создания, наконец, целой галереи идеальных образов высоконравственных героев, прототипами которых были, как правило, святые и известные деятели отечественной культуры и истории.

Нравственная проблематика стояла в центре большинства произведений древнерусской словесности и существенно влияла на ее характер, форму, образный строй и художественные средства. В иконописи она нашла прямое выражение в житийных иконах, то есть в иконах с клеймами, в которых изображались деяния святых и мучеников. Однако и более глубокая тенденция древнерусской иконописи к изображению *ликов*, то есть вневременных, идеальных, преображенных обликов своих персонажей, имеет, конечно, хорошо прочувственную духовно-нравственную ориентацию. Только святые, то есть совершенные в нравственном и духовном отношениях подвижники, достигали преображения, были достойны преображения в глазах средневековых русичей. Их лики после церковной канонизации и изображали иконописцы.

Эта обостренная нравственная ориентация древнерусской культуры в сфере эстетического сознания выражалась в целенаправленной *устремленности* к внутренней, *духовной красоте*. Для древнерусского книжника и иконописца она всегда была тем идеалом и главным критерием, которыми определялось их творчество. В основе этой устремленности лежали фундаментальные положения византийско-православной эстетики и этики, однако формы их выражения в русской культуре были существенно иными, чем в Византии. Слишком абстрактные и отвлеченные представления о духовной красоте византийских богословов уже у византийских мозаичистов и иконописцев начали приобретать конкретно-чувственное пластическое и живописное, хотя и достаточно условное выражение. На Руси под влиянием местных эстетических идеалов византийская художественная система живописно-пластического выражения духовной красоты обрела бóльшую пластическую мягкость, светоносность, теплоту, красочность, а где-то и грубоватую яркость и материальность. Сравнение древнерусской иконописи (особенно происходившей из центров, удаленных от Москвы, которая всегда испытывала заметное влияние Константинополя) с византийской показывает, сколь сильно различались идеалы духовной красоты в ее живописном выражении у русичей и византийцев. На Руси, главным образом в северных землях, но также и в Новгороде, Пскове, на них лежит яркий отпечаток местных, восходящих к дохристианским временам представлений о красоте материальной, видимой, фольклорной. В архитектуре это выражалось в значительно большем, чем у византийцев, внимании русских зодчих к красоте и пластичности экстерьера храма, его живописности, окраске и украшению куполов, крестов, к вписанности храма в пейзаж.

Духовная красота в ее чистом, или строго православном, смысле открывалась на Руси далеко не многим. Ее истинными стяжателями были лишь наиболее одаренные подвижники (как Феодосий Печерский, Сергий Радонежский, Нил Сорский да их ближайшие ученики и последователи) и редкие высокодуховные иконописцы (Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий Ферапонтовский). Бóльшую же часть православных русичей привлекала не сама по себе духовная красота, но ее ***выраженность*** в чувственно воспринимаемых предметах, то есть в красоте видимой, и прежде всего в красоте искусства. Красота, благообразие, стройность (чинность) в творении, человеке, церковном искусстве устойчиво понимались в Древней Руси как символы святости, благочестия, вообще духовных ценностей. Хотя в этом плане существовала, как и во всем христианском мире, и обратная, правда, не очень распространенная, тенденция. В кругах ригористически настроенных подвижников видимая красота, особенно рукотворная, осуждалась как возбудитель греховности, и, напротив, безобразный (в смысле лишенный украшений, предельно скромный, убогий, нищий) внешний вид мог служить символом духовных ценностей, святости, благочестия (в случаях с мучениками за веру, аскетами, юродивыми).

Для эстетического сознания Древней Руси характерно чувство ***возвышенного***. С особой остротой оно было развито у подвижников,

практиковавших аскетический образ жизни. Далеко не случайно П. Флоренский считал их главным эстетическим субъектом, а аскетику в прямом смысле слова — православной эстетикой, резонно напоминая, что и сами аскеты называли свой образ жизни «искусством из искусств», «художеством из художеств» [Флоренский 1914, 99]. Чувство возвышенного возникало у подвижников при созерцании духовного света, в моменты откровения духовных сфер в видениях, знамениях, чудесах, сопровождавших жизнь древних стяжателей божественных истин. Нередко мистический опыт подвижников находил выражение в искусстве — особенно в гимнографии и в живописи. Многие иконописцы жили в монастырях, сами были монахами, общались с высокодуховными братьями и умели выразить художественными средствами своего искусства опыт мистических откровений, составлявший суть соборного монастырского сознания.

Отсюда повышенная ***духовность*** лучших и далеко не единичных произведений древнерусского искусства. Под ***духовностью*** в широком смысле слова следует понимать уникальное свойство произведения любого искусства приводить зрителя в углубленное созерцательное состояние, выводить его дух на уровень сверхсознания, в результате чего устанавливается прямой контакт с высшей духовной реальностью, космическим разумом, Богом. Это состояние, близкое к тому, которое византийские мистики называли «экстазом безмыслия». Духовность иконы была осознана еще ранними византийскими отцами Церкви и обозначалась ими как ***анагогическое*** (возводительное, от греч. *anagoge* — возведение) свойство образа. Все иконопочитатели были едины в том, что иконы возводят душу и дух верующего от изображения к архетипу. Духовность иконы заключается, однако, не только в этой реальности анагогического движения от дольнего к горнему, но и в обратном — от небесной сферы к земной, от Бога к человеку в мистическом акте схождения Божией благодати через икону. Православное средневековое соборное сознание хорошо ощущало этот аспект духовности иконы, храма в целом, песнопения, священного предмета; понимало их в качестве реальных носителей благодати Св. Духа, святости, открывающей верующим путь восхождения к Богу с Его помощью. Духовное искусство, как и самое понимание духовности, Русь унаследовала от Византии, трансформировав его в соответствии со своими местными духовно-культурными потребностями.

Способность создавать высокодуховное искусство на уровне эстетического сознания применительно к древнерусскому искусству может быть наиболее полно обозначена как ***софийность*** искусства. Смысл этого понятия, восходящего к софиологическим исследованиям русских религиозных мыслителей конца XIX — начала XX в. (Вл. Соловьева, П. Флоренского, С. Булгакова), заключается в удивительном умении русских средневековых мастеров ***выражать*** с помощью своеобразной, специфически византийско-русской системы художественных средств главные духовные ценности, сущностные основания бытия, божественную премудрость в их общечеловеческой значимости; в глубинном ощущении и осознании нашими средневековыми предками в качестве основы всякого творчества ***единства мудрости***, ***красоты*** и ***искусства*** (в смысле искусности художественного выражения). Абстрактная, не облеченная в конкретно-чувственные формы искусства христианская духовность, на что уже указывалось, плохо усваивалась человеком Древней Руси, поэтому он, может быть, значительно чаще, чем византиец, обращался в поисках духовной пищи к искусству и наделял его красоту большей значимостью, чем это было принято в Византии. За внешней красотой искусства на Руси усматривали особую глубину, которую трудно было описать словами, но можно было хорошо почувствовать и пережить в акте духовно-эстетического восприятия иконного образа. Визуальный эстетический опыт играл существенную роль в культуре Древней Руси. Высшим воплощением софийности в древнерусской живописи, несомненно, является искусство Андрея Рублева.

Направленность искусства на выражение духовных ценностей, ориентированных на умонепостигаемого Бога, привела к повышению уровня абстрагирования его художественного языка, повышению степени условности его выразительных средств и в конечном счете к высокоразвитому ***художественному символизму***, с которым мы встречаемся во всех видах древнерусского искусства, во многих сферах культуры, хотя почти до конца Средневековья мало что находим о нем у древнерусских книжников. Более или менее вразумительной рефлексии эта проблема подверглась только в первой половине XX в. у русских религиозных мыслителей и первых искусствоведов, всерьез занявшихся тогда изучением древнерусского искусства в богословском и в художественно-эстетическом планах (см. хотя бы работы о древнерусском искусстве П. Флорен-

ского, С. Булгакова, Е. Трубецкого, П. Муратова, Н. Тарабукина и других авторов первой трети XX в.). При этом речь идет как о глобальном художественном символизме[3] иконы, храма, песнопения, указывающих реципиенту на духовный архетип и возводящих к нему в процессе духовно-эстетического опыта, так и о конкретной символике практически всех элементов художественного изображения / выражения и их связей между собой — о морфологическом и синтаксическом символизме иконы, храма, песнопения и т.п. Практически все основные цвета и многие их сочетания, отдельные предметы, горки, архитектура, жесты и позы персонажей в живописи; пространственные зоны и многие конструктивные элементы в архитектуре; тропы и образы в литературе; многие формы песенно-поэтического искусства несли в конкретных произведениях концентрированную художественно-символическую нагрузку в культуре средневековой Руси. Более того, во многих произведениях древнерусского искусства как бы фокусировался весь сущностный потенциал духовной культуры того времени, то есть они выступали ***целостными художественными символами*** духовно-эстетической жизни своей эпохи, ее квинтэссенции. В качестве предельного образца таких символов можно указать на «Троицу» Андрея Рублева или на роспись Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Без ясного понимания этого феномена многое остается непонятным современному человеку в художественно-эстетическом мире Древней Руси.

Из всего сказанного уже ясно, что главным и сущностным духовно-художественным (***анагогическим***) ***символом*** в Древней Руси была ***икона***. Без преувеличения можно сказать, что древнерусская культура — это ***иконоцентричная*** культура, может быть, даже в большей мере, чем византийская. В Византии культура на уровне выражения имела как бы два равноценных и равновесных полюса — ***слово*** и ***икону*** (священный визуальный образ). В Древней Руси как наследнице Византии и православной ветви христианской культуры слово также играло значительную роль, однако роль иконы существенно возросла здесь по сравнению с Византией; икона для древних русичей стала более весомым проводником в мир духовный, чем слово. Для этого было много причин, и они приведены в соответствующей литературе. Здесь же я хочу еще раз обратить внимание на то, что в духовной культуре средневекового православного мира икона во всех смыслах (и при множестве ее функций, о которых речь пойдет дальше) занимала важнейшее, определяющее место (в том числе и как эстетический феномен).

На протяжении всей своей истории православное сознание направляло немалые усилия на осмысление этого главного своего духовно-эстетического феномена. В русле живого Предания Церкви в православной культуре возникла уникальная богословско-философско-эстетическая теория иконы, также не имеющая аналогов в других культурах. Осознание смысла и функций иконы началось в Византии, было продолжено в Древней Руси (особенно на ее исходе в XVII в.) и в первом приближении завершено на русской почве в XX столетии, хотя вполне возможен и закономерен новый виток исследовательского интереса к этому уникальному феномену в будущем. Тем не менее уже теперь мы можем с достаточной полнотой не только почувствовать, но и осознать принципиальную многозначность, многомерность и возвышенность русской средневековой иконы. Кратко укажу только на основные функции этого феномена (и категории средневекового православного сознания одновременно), как они вырисовываются на сегодня.

Икона в православном сознании — прежде всего визуальный (изобразительный) ***рассказ*** о событиях Священной Истории или житие святого в картинках, то есть в определенном смысле нечто близкое к ***реалистическому изображению***. Так она воспринималась многими византийцами (начиная с Василия Великого и Астерия Амасийского) и средневековыми русичами. Здесь на первый план выступают повествовательная и экспрессивно-психологическая функции образа: не только доходчиво и полно рассказать о прошлых и значимых для каждого христианина событиях, но и возбудить в зрителе целую гамму чувств — жалости, сострадания, умиления и т.п. Отсюда ***нравственная*** функция иконы: формирование в созерцающем ее чувства любви и сострадания, воспитание человека в духе гуманного отношения к ближнему; смягчение душ человеческих, погрязших в бытовой суете и очерствевших. Поэтому икона — выразитель и носитель сущностного принципа христианства — ***человечности***, ***всеобъемлющей любви*** к людям.

Икона — это рассказ, но не о повседневных событиях, а о неординарных, чудесных, уни-

[3] О моем понимании художественного символа см. [Бычков 2002, 271—278].

кальных, поворотных для всей человеческой истории — о значимых событиях ***Священной Истории***, запечатленных прежде всего в Новом Завете, получивших свое поэтическое воплощение в богослужебных текстах, регулярно мистически повторяющихся / являющихся в процессе годового богослужебного цикла и канонизированных затем христианской традицией в качестве визуальных хранителей предания. Поэтому в иконе нет места случайному, мелочному, преходящему; это обобщенный, ***лаконичный визуально воспринимаемый образ*** само́й духовной сути свершившегося и вершащегося постоянно священного события, его ***визуальный эйдос***.

Икона — это сакральный ***отпечаток*** божественной печати на судьбах человечества. И этой печатью в пределе, в самой главной Иконе явился вочеловечившийся Бог-Слово, поэтому любая икона (ибо человек создан «по образу и по подобию» Божию) в первую очередь — Его отпечаток, икона Христа. Классическая православная икона (XIV — начала XVI в. для Руси), будь то праздничная (событийная) икона или изображения Богоматери, пророков, святых, в конечном счете выводит молитвенно созерцающего ее на прообраз любой иконы — Христа. Особой значимостью поэтому обладают в православном мире иконы, непосредственно изображающие Иисуса, материализованные копии Его лика, запечатленного Им самим, согласно Преданию, в «нерукотворных образах». Отсюда тенденция к своеобразному ***иллюзионизму*** и ***фотографичности*** иконы (в ранней Византии, на Руси XVII в., в суждениях многих отцов Церкви и древнерусских книжников), ибо в них залог и свидетельство реальности божественного Воплощения.

Однако икона Христа — изображение не просто земного лица исторического Иисуса, подвергавшегося сиюминутным изменениям, но отпечаток идеального, предвечного ***лика*** Пантократора и Спасителя, того «образа», по которому и был создан человек. А для других персонажей и событий Священной Истории — изображение «внутреннего эйдоса», ***идеального визуального прообраза*** человека или события Священной Истории. Икона — ***художественный символ***. Она не только изображает, но и ***выражает*** то, что не поддается изображению. В иконе жившего и действовавшего почти 2000 лет назад Иисуса нашему духовному зрению через визуальное восприятие ***открывается Личность Богочеловека***, обладающего двумя «неслитно соединенными» и «нераздельно разделяемыми» природами — божественной и человеческой.

Механизм ***целостного ви́дения*** того, что недоступно никакому иному ви́дению и ве́дению, скрыт от человеческого разума; оно открывается духу православного верующего или современному специально подготовленному к этому восприятию эстетическому субъекту через посредство иконы, в которой он ***реально видит внутренним взором*** Личность Богочеловека, реально приобщается к полноте Его бытия, что составляет сакральную сущность процесса ***молитвенного созерцания*** иконы верующим или углубленного эстетического созерцания современным чутким к духовно-эстетической реальности реципиентом. Вот почему сегодня классическая высокохудожественная икона стала духовно-эстетическим достоянием отнюдь не только православных верующих, для большей части которых все иконы, независимо от их художественной ценности, являются только сакральными предметами культа, но и всего эстетически воспитанного и духовно чуткого человечества вне зависимости от конфессиональной принадлежности тех или иных его членов. Понятно, что православному духу икона говорит все-таки значительно больше, чем, например, мусульманину, конфуцианцу или буддисту, даже обладающим высоким эстетическим вкусом.

Указывая на духовные и неизобразимые феномены горнего мира, икона всем своим художественным строем, эстетическими качествами, сконцентрированными вокруг духовного христианского ядра, выражающими христианскую духовную реальность, ***возводит*** дух человека в этот горний мир, ***гармонически*** объединяет с ним (как онтологические противоположности: материальный, временный, подвергшийся порче человек — вечный мир духовной реальности, Царство Божие), приобщает его к бесконечному наслаждению духовных существ, обступающих престол Господа. Отсюда ***контемплятивная*** (созерцательная) функция иконы: она — предмет длительного и углубленного (молитвенного или эстетического) созерцания, инициатор духовной концентрации созерцающего, побудитель к установлению глубинного духовно-энергетического контакта с иконой и через нее с ее архетипом, с Универсумом и его Первопричиной — Богом, в конечном счете.

В иконе символически изображается прошлое, настоящее и будущее православного мира. Она принципиально вневременна и вне-

пространственна. В ней верующий обретает вечный духовный космос, приобщение к которому составляет цель его жизни. В иконе реально осуществляется единение земного и небесного, собор всей твари перед лицом Господа. Икона — реальный символ и художественное воплощение ***соборности***.

Икона для православного сознания — особый символ. Возводя созерцающего ее в духовные сферы, она не только обозначает и выражает их, но и ***реально являет*** изображаемое в нашем преходящем мире. Это сакральный, или литургический, символ, наделенный силой, энергией, святостью изображенного на иконе персонажа или священного события. Икона — носитель благодати Св. Духа. Благодатная сила иконы кроется и открывается (она «сокрывая открывает») и в самом ***подобии***, ***сходстве*** образа с архетипом (отсюда опять тенденция к своеобразному антично-средневековому иллюзионизму), и в ***наименовании***, в ***имени*** (как правило, написанном на самой иконной плоскости) иконы (отсюда, напротив, условность и символизм образа). Икона в сущности своей, как и ее божественный Первообраз, ***антиномична*** (что, как известно, убедительно обосновали в свое время П. Флоренский и С. Булгаков), это выражение невыразимого и изображение неизобразимого. В иконе раскрылись в целостном гармоническом единстве древние внутренне антиномичные архетипы ***зеркала*** как ***реально являющего*** прообраз (эллинская традиция) и ***имени*** как носителя сущности именуемого (ближневосточная традиция).

Итак, икона ***реально являет*** свой архетип, наделена его ***энергией*** и благодатной силой. Отсюда ***поклонная*** и ***чудотворная*** функции иконы в православном мире. Верующий, ощущая благодать и чудотворную силу иконы, любит ее, как сам архетип, целует ее, поклоняется ей, как самому изображенному лицу, и реально получает от иконы духовную помощь, как от самого первообраза. Икона поэтому — ***моленный*** образ. Верующий предстоит и молится перед иконой, как перед самим архетипом, раскрывая ей свою душу в доверительной исповеди, в просьбах или в благодарении. Средневековая классическая икона — многоголосная визуализированная ***молитва*** к Господу, выраженная исключительно живописными средствами; это утонченное, аристократическое в эстетическом смысле, полифоническое цветоформное славословие Богу; уникальная живописная симфония; прекрасный и возвышенный феномен, мощно напоминающий нам о божественной Красоте, возводивший средневекового верующего и возводящий современного эстетического субъекта с высоким художественным вкусом к Ней.

Икона — это ***прекрасный и возвышенный живописный образ***, своей яркой утонченной красочностью служащий украшением храму и самой Церкви и доставляющий ***духовное наслаждение*** созерцающим ее. В иконе в художественной форме живет вербально не выражаемое церковное Предание, главным визуальным носителем которого выступает иконописный ***канон***. В нем, как внутренней благодатной норме творческого процесса, хранятся обретенные в результате многовекового соборного духовно-художественного опыта Православия основные принципы, приемы и особенности художественного языка иконописи. Канон не сковывает (впервые убедительно доказали П. Флоренский и С. Булгаков), но дисциплинирует творческую волю иконописца, способствует прорыву художественного мышления в сферы абсолютно духовного и выражению приобретенного духовного опыта живописным языком иконописи.

Отсюда предельная концентрация в иконе художественно-эстетических средств в их чистом виде. Икона поэтому — ***выдающееся произведение живописного искусства***, в котором глубочайшее духовное содержание выражается исключительно художественными средствами — цветом, композицией, линией, формой. Именно этот аспект иконописи особенно высоко оценивали многие художники-авангардисты начала XX в[4]. В иконе с предельно возможной степенью явленности воплощена, по выражению о. Сергия Булгакова, «духовная святая телесность», или ***духотелесность*** [Булгаков 1917, 254]. ***Телесная энтелехия***, к которой интуитивно стремится всякое истинное искусство, реализована в иконе в высшей степени полно, а для православного сознания и оптимально. В иконе извечная антиномия культуры ***духовное — телесное*** явила миру свою визуально воспринимаемую красоту, ибо в ней (имеется в виду классическая икона периода ее расцвета — конца XIV — начала XV в. для Руси) духовность получила абсолютное воплощение в материи. Это свидетельствует, наконец, о ***софийности*** иконы. Она — софийна в указанном выше смысле, то есть потому, что всё перечисленное, как и многое другое в ней, не поддающееся словесному описанию, зак-

[4] Подробнее об этом см. [Бычков 1998].

лючено в некой умонепостигаемой художественной ***целостности***, свидетельствующей, согласно неоправославным богословам XX в., о причастности к ее созданию самой Софии Премудрости Божией.

Иконоцентризм древнерусского эстетического сознания проявляется не только в том, что икона как таковая, то есть как сакрально-живописный феномен, в широком смысле слова включающий и росписи храмов (хотя они в прямом сакральном смысле, естественно, не являются иконой), занимает в древнерусской культуре одно из центральных мест, но и в том, что практически все остальные сферы церковного синтеза (или системы) искусств (архитектура, декоративно-прикладные и певческо-музыкальные искусства, своеобразная «хореография» священнослужителей, молитвы, входящие в состав богослужения) предельно «иконичны»[5], как бы пронизаны визуально-иконным духом образно-пластического выражения. Говоря другими словами, архитектурные, словесные, музыкальные, декоративные образы древнерусского искусства сильно тяготеют к ***иконному*** символически-пластическому выражению духовной реальности.

Столь высоко развитое художественно-символическое с сильным иконно-пластическим акцентом мышление древних русичей требовало для своего нормального функционирования в культуре определенной системы фиксации основной символической структуры, внутренних и внешних принципов ее организации на уровне эстетического сознания. В Древней Руси, как и в ряде других древних и средневековых культур, роль такого фиксатора, на что уже указывалось выше, выполнял ***канон*** (и не только иконографический) как хранитель соборно выявленных творческих принципов конкретно-чувственного выражения духовной реальности на языках искусства данной культуры. ***Каноничность*** — еще один важнейший принцип древнерусского эстетического сознания и художественного мышления, имеющий общее значение, но с наибольшей силой выразившийся в богослужебной практике и в искусстве.

Художественный канон[6] древнерусского искусства возникал в процессе исторического формирования средневекового типа эстетического сознания (соответственно художественной практики своего времени). В нем находили отражение и воплощение духовный и эстетический идеалы эпохи, культуры, иногда даже местной «художественной школы» (новгородские письма, псковские письма, строгановские письма и т.п.), закреплялась наиболее адекватная этим идеалам система изобразительно-выразительных приемов. Канон складывался (как бы кристаллизовался в процессе длительной художественной практики) из определенного набора структур (или схем, моделей) художественных образов, наиболее полно и емко выражавших основные значимые элементы духовного содержания древнерусской православной культуры, то есть канон выступал как бы первым (*макро-*) уровнем ***выражения художественного символа***, его оптимальной конструктивной основой. В частности, в иконографическом каноне древнерусского искусства, восходящем к византийскому прототипу, закреплены визуализированные «идеи» (в платоновском смысле), «внутренние эйдосы» (в плотиновском смысле), архетипические схемы, или ***лики*** изображаемых персонажей и событий Священной Истории; те идеальные визуальные структуры, в которых дано ***предельное***, оптимально аутентичное визуальное ***выражение сущности*** изображаемого феномена.

На семантическом уровне канон явился основой доступного формализации содержания художественного символа, а на структурном — его конструктивной основой. В древнерусском искусстве канон выступал главным хранителем Предания; выполнял в структуре художественного образа функции знака-модели умонепостигаемого духовного мира. В системе христианского миропонимания на него возлагались задачи ***выражения*** на феноменальном уровне практически невыразимого на нем уровня бытия духовных сущностей, то есть задачи создания доступной визуализации ***системы символов***, адекватных культуре своего времени, духу православного миропонимания.

Являясь конструктивной основой художественного символа, канон, как правило, не был основным носителем эстетического (или художественного) смысла, хотя и не был лишен его полностью. Последний, однако, возникал в этой культуре ***только*** на его основе (но мог и не возникнуть) в каждом конкретном произведении искусства. Суть художественного творчества в культурах канонического типа сводилась к тому, что мастер (в любом виде искусст-

---

[5] Об ***иконичности*** православной культуры в близком к этому смысле пишет [Лепахин 2002], однако он недооценивает эстетический аспект ***иконичности***.

[6] Подробнее о его эстетической сущности см. [Бычков 2002, 278—281].

ва), хорошо зная (как правило, не на уровне ratio, а интуитивно, ибо был воспитан в системе канонического мышления своих учителей-мастеров) каноническую схему будущего произведения, мог, если он был настоящим художником, сосредоточить все свои творческие силы на решении чисто художественных задач — конкретном воплощении сокрытого в этой схеме духовного потенциала в форме, цвете, музыкальном звуке и т.п. Канон, «ограничивая» (точнее направляя в оптимальное русло) художника в выборе, скажем, сюжетно-тематической или общекомпозиционной линий, предоставлял ему практически неограниченные возможности в области главных для данного вида искусства средств художественного выражения: цвета, формы, линейного ритма в живописи и т.п.

Художественно-эстетический эффект произведений канонического искусства основывался, видимо, на ***преодолении*** своеобразной духовной непроницаемости канонической схемы (открывая, она в то же время сокрывала некую духовную реальность), ее рациональной оболочки внутри нее самой с помощью системы внешне незначительных, но ***художественно*** значимых вариаций всех ее основных элементов и связей между ними. Каноническая схема вызывала в душе средневекового зрителя устойчивый комплекс традиционной содержательной информации, как правило, внешнего «литературного» (религиозно-событийного) уровня, а незначительные вариации элементов формы, отклонения в нюансах от идеальной схемы, достаточно свободные импровизации с цветом, цветовыми массами, линейной ритмикой открывали перед ним большие возможности в плане чисто художественного опыта освоения духовной реальности. Восприятие зрителя не притуплялось одним и тем же клише, но постоянно возбуждалось системой малозаметных отклонений от некой идеальной (существующей где-то на уровне соборного сознания данной культуры) схемы в строго ограниченных каноном пределах. Это провоцировало зрителя на углубленное всматривание во вроде бы знакомый образ, на стремление проникнуть в его сущностные, архетипические, эйдетические и т.п. основания; вело к открытию всё новых и новых его духовных глубин. Принцип ***каноничности*** эстетического сознания, таким образом, фактически обесценивал для художника преходящий иллюзорный мир материальных видимостей и неумолимо ориентировал искусство на углубленное, созерцательное проникновение в мир духовный, на выражение его художественными средствами.

Из всего сказанного вытекает еще одна существенная характеристика древнерусского эстетического сознания — его принципиальное тяготение к ***невербализуемому выражению*** в форме многообразных религиозно-художественных феноменов. Вероятно, именно поэтому так скудна эстетическая (да, собственно, и любая другая вербализуемая — богословская, философская) мысль Древней Руси. В ней просто не было потребности у средневековых русичей, хотя опереться при желании им было на что. Достаточно сильно (для Средневековья) развитая богословско-эстетическая мысль византийцев была в их распоряжении. Но не она, а конкретные художественно-эстетические ***формы выражения*** духовного привлекали души и сердца наших предков, и они достигли в этом направлении удивительного (для столь молодой культуры, как русская) мастерства, совершенства, одухотворенности.

Итак, в качестве основных характеристик древнерусского эстетического сознания можно с полным основанием назвать его ***соборность***, ***системность (целокупность)***, ***обостренную нравственно-этическую ориентацию***, ***устремленность к духовной красоте*** и ***возвышенному***, ***иконоцентризм***, ***тяготение к невербализуемому выражению***, а непосредственно в художественной сфере — ***повышенную духовность искусства***, его ***софийность***, ***художественный символизм*** и ***каноничность***. Ясно, что почти все они достаточно универсальны и порознь или в определенных сочетаниях друг с другом и с другими принципами могут быть усмотрены во многих культурах, особенно древности и Средневековья. Однако в каждой из культур они наполнены своим особым эстетическим содержанием и складываются в самобытные структуры, характерные только для данной культуры.

В небольшой статье невозможно показать глубинную взаимосвязь и взаимообусловленность всех перечисленных характеристик в живом организме древнерусской художественной культуры. Но и из сказанного хорошо видно, что каноничность, например, обусловлена не только символизмом, но и принципиальной установкой древнерусского искусства на повышенную духовность, а также соборностью эс-

тетического сознания; духовность искусства теснейшим образом связана с общей ориентацией сознания на возвышенный объект и духовную красоту и, в свою очередь, внутренне обусловливает софийность искусства, на основе которой эстетическое сознание получает выход непосредственно в искусство, и т.д. и т.п. Все перечисленные характеристики настолько сложно и многоаспектно переплетены в самых разных плоскостях друг с другом в целостном ***феномене эстетического сознания*** средневековой Руси, что к ним без всякой натяжки можно применить парафразу известной богословской антиномической формулы — они ***неразделимы в разделениях и несоединимы в соединениях***. Это означает, что автономное и независимое описание ни одной из этих характеристик практически невозможно. Рассматривая одну, мы обязательно затрагиваем и привлекаем для ее описания и другие, ибо они суть лишь некие вербальные и достаточно условные знаки и понятия для обозначения основных свойств самобытного, целостного, обладавшего реальной жизненной силой эстетического сознания.

Кроме того, важно напомнить, что описываемое этими характеристиками эстетическое сознание — это в какой-то мере ***идеальная*** модель сознания, нашедшая наиболее полное воплощение во многих, но отнюдь не массовых феноменах художественной культуры Древней Руси, в пределе — в немногих гениальных творениях высокопрофессионального искусства (включая словесность и богослужебное пение) и архитектуры. Если же брать более широкий пласт художественной культуры, то здесь описанное эстетическое сознание предстает существенно откорректированным под влиянием местных глубинных фольклорных слоев культуры, следы которых ощутимы практически во всех феноменах древнерусского церковного искусства (вспомним хотя бы древнерусское деревянное храмовое зодчество или «северные письма»). Все перечисленные характеристики, в основе своей восходящие к византийской культуре, приобретают здесь бóльшую осязательность, конкретную наполненность, мягкую пластичность и напевность, повышенную декоративность, доходящую до пестроты и лубочности, нередко даже примитивный буквализм, тяжеловатость и приземленность, что характерно, например, для большинства икон «северных писем». В результате на Руси возникла самобытная система художественно-эстетического освоения мира, своеобразное эстетическое сознание, которому одновременно были присущи и высочайшие полеты духа, и неусыпная забота о «красоте сапожной»; утонченная духовность на основе строгой аскезы и тенденция к оправданию разудалых языческих игрищ и пиршеств в дни церковных праздников; сознательное принятие и обоснование символизма в искусстве и восхищение иллюзионистски-натуралистическими изображениями; осознание чуда, алогичности, антиномичности, абсурдности в качестве основ жизни и мышления и одновременно неудержимое стремление к отысканию элементарных логических и причинно-следственных связей и закономерностей; высокая духовность и яркий, грубоватый примитивизм.

Именно эта принципиальная противоречивость, неоднозначность, многомерность и многоаспектность древнерусского эстетического сознания; его открытость к внешним влияниям и глубинный традиционализм (верность Преданию); теснейшая связь с древними отечественными (языческими) архетипами и умение глубоко почувствовать, принять как свое собственное многовековое наследие высоких древних цивилизаций (в частности, древнегреческой и византийской) и современных культур (например, итальянской) открыли пути к возникновению богатейшей художественно-эстетической культуры Древней Руси, которая стала мощным накопителем духовной энергии, до сих пор питающей русскую культуру.

Литература

Булгаков 1917 — *Булгаков С.* Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917.

Бычков 1992 — *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика. XI — XVII века. М., 1992.

Бычков 1995 — *Бычков В.В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995.

Бычков 1998 — *Бычков В.В.* Икона и русский авангард начала XX века // КорневиЩе 0Б. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 58—75.

Бычков 1999 — *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. СПб.; М., 1999. Т. 2.

Бычков 2002 — *Бычков В.В.* Эстетика: Учебник. М., 2002.

Бычков, Бычкова 2002 — *Бычков В.В., Бычкова Л.С.* Икона в свете религиозно-эстетической мысли XX века // Полигнозис. 2002. № 2. С. 114—133.

Лепахин 2002 — *Лепахин В.* Икона и иконичность. СПб., 2002.

Флоренский 1914 — Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах свящ. Павла Флоренского. М., 1914.

Флоренский 1996 — *Павел Флоренский*, священник. Избранные труды по искусству. М., 1996.