О. А. Жукова

ФИЛОСОФИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Метафизическая перспектива человека и истории

Москва
2017

Ольга Жукова

Философия русской культуры. Метафизическая перспектива человека и истории

«Согласие»

2017

УДК 130.2
ББК 87.1+71.1

Жукова О. А.

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

ISBN 978-5-906709-88-2

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

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

УДК 130.2
ББК 87.1+71.1

ISBN 978-5-906709-88-2

© Жукова О. А., 2017
© «Согласие», 2017

Содержание

Введение. Философский дискурс о русской культуре 7
Раздел I. Человек русской культуры. Опыт философско-культурологической реконструкции 16
Часть 1. Христианский универсализм русской культуры и искусства: типология культуры как типология личности 16
Глава 1. Древняя Русь: культура слова и образа 16
Глава 2. Онтологическая эстетика и художественная практика древнерусской культуры 27
Глава 3. Нравственный порядок человеческого бытия: христианский этос русской литературы 37
Глава 4. Эстетические идеалы русской культуры в творческом опыте композиторов 71
Конец ознакомительного фрагмента. 85

Ольга Жукова
Философия русской культуры. Метафизическая перспектива человека и истории

© Жукова О. А., 2017

* * *

Введение. Философский дискурс о русской культуре

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

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

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

Специально стоит упомянуть о двух идейно связанных между собою сериях коллективных трудов «Философия России второй половины XX века» и «Философия России первой половины XX века», внесших серьезный вклад в изучение истории отечественной философии в последнее десятилетие[1]. Характерно, что серия «Философия России первой половины XX века» возникла уже как продолжение исследований о творчестве советских-российских философов второй половины XX века, т. е. в логике исторической ретроспекции – от недавней современности к прошлому, к философской классике. Разобраться с наследием русской мысли, создать, своего рода, историко-философский канон имен и концепций оказалось задачей крайне трудной. Благодаря этим сериям философский ландшафт российских исследований по русской мысли значительно обогатился. В то же время, во многом эта беспрецедентная по замыслу масштабная работа авторских коллективов стала катализатором ситуации, обозна-

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

чившей ситуацию острой борьбы за русское наследство – борьбы, которая возникает в публичном пространстве, далеко не свободном от идеологических страстей и политической конъюнктуры. Маркером этой ситуации может служить дискуссия в журнале «Вопросы философии», возникшая по поводу статьи «о мифах и истинах» в русской философии С. Н. Корсакова[2], оппонентами которого выступили известные российские авторы – В. А. Бажанов, А. А. Ермичев, А. П. Козырев, В. Ф. Филатов, С. С. Хору ж и й.

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

На самом деле данную проблематику нельзя назвать принципиально новой. Она восходит к проблеме определения *исторического феномена русской культуры,* ее архитектоники[3], особенностей ее культурных практик, что ярко свидетельствует о продолжении дискуссий, которые сопровождают отечественную мысль на различных этапах ее существования, – о борьбе идеологических дискурсов. Со всей отчетливостью эти вопросы были поставлены философами Серебряного века, которые произвели процедуру критического переосмысления и рецепции предшествующего исторического опыта русской культуры, ее духовно-художественного и интеллектуального наследия. Свою родословную они возводили к Ф. М. Достоевскому и Вл. С. Соловьеву. Выступая продолжателями духовных поисков мыслителей XIX века, русские авторы религиозно-философского ренессанса наследовали интеллектуальный багаж оригинальных идей своих метафизически обеспокоенных учителей, сделав огромный вклад в развитие метафизики, гносеологии, этики, эстетики, общественной мысли. В начале нового столетья философы и публицисты продолжили идейную борьбу вокруг вопроса о специфике исторического бытия России, совершенного ей цивилизационного выбора, о путях ее политического развития и социального устройства, о духовных основаниях русской культуры и особенностях творческого опыта человека русской культуры, начатую предшественниками и поляризованную в споре «западников» и «почвенников». Чтобы подчеркнуть важность этой линии русской мысли, в которой усиливается онтологическая проблематика христианского учения и получает активное развитие *религиозная топика философии культуры и истории*, сошлемся на историографа русской философии Н. О. Лосского. «Чтобы оценить значительность этого движения, – пишет Лосский, – достаточно указать на следующие имена: Вл. Соловьев, кн. С. Н. Трубецкой, кн. Е. Н. Трубецкой, о. П. Флоренский, о. С. Булгаков, Н. Бердяев, Мережковский, Франк, Карсавин, Вышеславцев, Арсеньев, о. В. Зеньковский, Кобылинский-Эллис»[4]. К этой плеяде относится и творчество самого Лосского, сторонника интуитивизма, автора философской концепции идеал-реализма в духе общих положений русского онтологизма.

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

---

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

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

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

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

Опыт философского постижения культуры, проделанный мыслителями, принадлежащими к интеллектуальной культуре Серебряного века, содержит в себе еще одно открытие, которое и сегодня не потеряло своей эвристической ценности. Обозначенные ими религиозно-философские подходы к осмыслению феноменов культуры и истории вполне могут вписаться в современный тренд конструирования новых концептуальных моделей философского знания в области метафизики, онтогносеологической теории, обновления топики и методологии культурфилософских и историсофских исследований. При этом методологические трудности в такого рода философских штудиях не могут быть до конца устранены. В этом контексте заметим, что религиозная метафизика культуры и истории как предмет одновременно философский и богословский не имеет завершенного вида и находится, скорее, на стадии формирования эпистемологической парадигмы, выработки концептуальных оснований и философского тезауруса. Данная проблема активно обсуждается в последнее десятилетие, как российскими, так и западными интеллектуалами. В частности, она была многосторонне рассмотрена на международной конференции, посвященной поиску универсальных оснований нау чных и богословских эпистемологических парадигм[7]. Особое внимание было уделено проблемам «связи и различии эпистемологиче ских парадигм богословия и науки» (К. Уорд), «обособлении и взаимопроникновении дискурсов» (В. Розин), специфике двух способов «выражения сущности форм человеческой духовности» (В. Порус), «категории достоверности в научном и богословском дискурсах» (В. Даренский)[8].

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

---

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

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

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

[8] Там же. С. 5–7.

исследований. Примером здесь могут служить труды по философии культуры и истории Р. Барта, Ж. Маритена, К. Ранера, П. Тиллиха, Э. Трёльча, ставшие классикой XX века. Религиозный дискурс о культуре продолжают также современные европейские исследователи. Так, тематизацию отечественной культурфилософии и историсофии о. Томаш Шпидлик связывает с традицией русской мысли, пронизанной православными интуициями. Автор посвящает несколько глав своей книги о русской идее религиозной метафизике культуры и истории, обращаясь к анализу концепций В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, Е. Н. Трубецкого и других религиозно ориентированных мыслителей[9].

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

Данный подход к истории культуры как к культурному преданию, к *культурному мифу, создаваемому личностью,* с нашей точки зрения, позволяет осуществить философскую рефлексию и тематизировать философскую проблематику, извлекаемую из событий жизни и сублимируемых в тексты – произведения культуры. Индивидуализация и философская персонификация культурной истории, которая происходит в подобных типах исследования, опирается на устоявшуюся философскую традицию. Ее яркий представитель Эрнст Трёльч признает за личностью великий культуротворческий потенциал, способный изменять ментальное поле культуры, наращивать новые смыслы и через индивидуальный вектор жизнетворчества выстраивать интеллектуальное пространство культуры и истории. «Эта оригинальность личности обладает такой силой преобразующего и определяющего влияния на целое, которая не есть просто нечто данное и воспринимается нами прежде всего в ее поражающей и не поддающейся предвидению продуктивности», – формулирует Трёльч[10]. Творческий элемент в культу ре – не единственная, но важная, по мнению Трёльча, тема для философа культурной истории. Она заключается в известной философско-исторической проблеме «личность и история», кульминируя в теме великих или выдающихся личностей. «“Великие люди”, или “выдающиеся личности”, как их называют, составляют здесь, правда, точки концентрации и вершины, но совершаемый ими творческий синтез проникает в качестве образующей силы в институты и духовные силы, которые они создали непосредственно или опосредствованно»[11].

---

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

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

[11] Там же. С. 44.

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

В этом контексте наука о культуре как интегральная область гуманитаристики становится *философски постигающим и понимающим знанием о культурной истории,* которая специальными способами и познавательными инструментами добывает свой предмет из толщи незнания и *реконструирует опыт жизни человека в культуре*. Возникает вопрос: как современный исследователь русской культуры, который по определению, должен быть историком, добывает факт, и каким образом он становится новым философским знанием? Историк, пишет Эрнст Кассирер, имеет дело не с миром физических объектов, а с символическим универсумом – миром символов[13]. Кассирер призывает: «Мы должны научиться прежде всего понимать эти символы. Любой ис торический факт, как бы он ни был прост с виду, должен прежде всего определяться и пониматься в рамках этого предварительного анализа символов» [14].

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

Философско-культурологический подход в рамках нашего исследования выступает как междисциплинарный метод изучения культурных феноменов[16]. Он дает возможность прослеживать внутренние связи между сменяющими или отстоящими друг от друга на значительном временном отрезке культурными эпохами, усматривая сходство и различие форм духовного, интеллектуального и художественного опыта на различных этапах культурной истории. Кроме

---

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

[13] *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарик а, 1998. С. 647–648.

[14] Там же. С. 647–648.

[15] Там же. С. 650.

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

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

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

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

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

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

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

---

[17] *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. С. 665.

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

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

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

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

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

[19] *Михайлов А. В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика… С. 248.

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

[21] *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. С. 671.

[22] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. С. 335.

[23] Там же. С. 336.

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

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

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

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

[24] Там же. С. 337.

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

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

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

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

Глава 1. Древняя Русь: культура слова и образа

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Центральная онто-гносеологическая и эстетическая категория исихазма – свет. Свет – духовная природа Божества, открывающего себя людям. Свет был явлен в преобразившемся Христе на горе Фавор. Следуя евангельскому событию, свидетелем которого стали любимые ученики Христа Иаков, Иоанн и Петр, святитель Григорий Палама утверждает возможность чувственного восприятия нетварного света. «Именно узрение этого света сверхчувственно-чувственным видением в акте особой мистической практики – умного делания, было главной целью монахов-исихастов, наполнявших в то время Афон», – отмечает В. В. Бычков[33]. В духовной практике исихазма развивается особый тип эстетического познания – непонятийный, основанный на интуитивном постижении нетварной энергии.

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

---

[31] Там же. С. 226.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Совершенная красота в учении исихастов связана с восприятием и интепретацией образа Богоматери. В исихастской традиции красота Бога неописуема, тогда как красота и совершенство Матери Христа – Девы Марии более доступна человеку. Для святителя Григория Паламы Богоматерь – «уникальная граница между тварным и Божественным естеством… умопостигаемое вместилище Невместимого». «Она – слава сущих на земле, наслаждение сущих на небе, украшение всего творения», – говорит богослов. Бог, пишет он, когда пожелал открыто показать людям и ангелам «образ всего прекрасного» и истинное Свое подобие, «создал Ее в высшей степени всепрекрасной, соединив в Ней в одно целое те черты, которыми Он украсил все в отдельности, явив в Ней мир, сочетающий видимые и невидимые блага; лучше сказать – явив Ее целостной совокупностью и высшей красотою всех Божественных, ангельских и человеческих красот, украшающей оба мира, от земли восходящей и до неба достигающей»[36].

---

[35] Там же. С. 283.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

[38] Там же. С. 56–7.

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

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

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

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

Глава 2. Онтологическая эстетика и художественная практика древнерусской культуры

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

Как отмечает В. В. Бычков, богословие образа являлось стержнем духовного и культурного самосознания христианской цивилизации Византии, послужившей источником культуры Древней Руси: «Выполняя самые разнообразные функции в духовной культуре, образ, в конечном счете, был обращен к сокровенным основаниям человеческого духа, к его вселенскому первоисточнику. Самим этим обращением и проникновением в глубинный, не выходящий на поверхность мир человека, образ возбуждал духовное наслаждение, свидетельствовавшее о созвучии, со-гласии, со-единении на сущностном уровне субъекта восприятия с объектом, выра-

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

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

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

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

[39] *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С. 157.

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

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

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

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

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

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

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

[42] Там же. С. 163.

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

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

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

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

[44] Там же. С. 305.

[45] Там же. С. 306.

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

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

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

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

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

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

[48] *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах. О мистическом богословии. СПб.: Глаголъ, 1995. С. 99.

[49] Там же. С. 101.

[50] Там же. С. 107.

[51] Там же. С. 111.

[52] Там же. С. 111.

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

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

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

[53] Там же. С. 109.

[54] Там же. С. 109.

[55] Там же. С. 113.

[56] Там же. С. 115, 117.

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

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

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

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

---

[57] *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. С. 363.

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

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

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

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

Кто хочет узреть оный Свет,
Тот должен следующее в сердце хранить:
[Блюстись от] телесных страстей и непотребных скверн,
Божбы и всякого гнева и возмущения,
И рассеяния, и памятозлобия
И совершенно людей не судить;
А быть в самом помысле и сердце
Чистейшим от плотских скверн,
Кротким, смиренным, спокойным,
Откровенным и чадом мира,
Воздерженым в пище и питии
И неослабно заниматься молитвой;
Началом же и концом во все этом
Иметь главу добродетелей – любовь[60].

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

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

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

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

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

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

---

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

[62] *Симеон Новый Богослов.* Божественные гимны. С. 321.

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

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

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

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

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

[64] Там же. С. 157.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Чревоугодие, или страсть пресыщения, является источником прочих грехов, ибо оно отнимает у человека возможность жизни по духу, ограничивая его бытие телесной субстанцией. «Какими бы яствами не было насыщено чрево, от этого заражаются семена похоти плотской, и ум, подавленный бременем яств, не бывает уже силен добре править кормилом рассуждений. Не одно чрезмерное употребление вина опьяняет ум, но и излишество всяких яств обыкновенно делает его шатким и колеблющимся, и лишает чистых и непорочных помышлений. Для содомлян причиною их развращения и погибели было не одно пьянство, но и пресыщение чрева», – заключает св. Иоанн Кассиан[65]. Первый из бесов, который противится деятельной жизни во Христе, по мысли Евагрия Понтийского, тот, которому вверены похоти, или вожделения чревоугодия. Взаимосвязь чревоугодия, пьянства, блуда будет четко определяться в святоотеческой традиции, так как имеет общую телесную природу – удовольствия, и один корень порочности души – безмерность насыщения. К следствиям чревоугодия добавится еще и лень в виде дремоты, или сонливости. В «исповеди чревоугодия» св. Иоанн Лествичник так станет повествовать от лица страсти: «Первородный сын мой есть блуд, второе после него исчадие есть ожесточение сердца, а третье – сонливость»[66].

Удовольствия от вкушения яств в логике святых отцов возводятся к библейскому образу прельщения Евы змеем плодами древа. Не случайно преподобный Нил Синайский говорит: «Похотение снеди породило преслушание, а усладное вкушение изгнало из рая»[67]. Страсть к насыщению живота своего невозможно остановить: «Если предашься похоти насыщения чрева, то ничто не будет достаточно к удовлетворению сластолюбия твоего, потому что чревонеистовство есть огонь, потребляющий горючее вещество, и всегда требующий новаго»[68]. Св. Ефрем Сирин, желая показать пользу воздержания, основа которого – пост, называет чре-

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

[66] Там же. С. 519.

[67] Там же. С. 230.

[68] Там же. С. 231.

воугодника напрасно трудящимся, поскольку постоянно заботясь о наполнении своего чрева яствами, он неизбежно принимает мучения после еды, во время пищеварения. Здоровье же и трезвость обеспечиваются только воздержанием[69]. Из восьми основных худых помыслов (чревоугодие, блуд, сребролюбие, гнев, печаль, уныние, тщеславие, гордость) первые три бывают у послушников, то есть касаются первоначальной борьбы с телесными страстями, когда плотские умыслы завладевают душою устремляющихся по аскетическому пути Богопознания. Это самые первые страсти, имеющие естественное, то есть телесное происхождение, ибо и сребролюбие в этой логике есть стремление к роскоши и удовольствиям бренного тела.

Многие падения, лукавые помыслы и страшные сновидения происходят от множества яств, подобно тому, как множество навоза рождает много червей. Св. Иоанн Лествичник прибегает к ярким сравнениям, характеризуя страсть чревоугодия. Создается отвратительный образ всепожирающей утробы: «При страсти многоядения чрево, и будучи насыщено, вопиет: алчу! И будучи наполнено и расседаясь от излишества, взывает: я голодно. Страсть сия, имея яства перед глазами, подстрекает все пожрать за один раз»[70]. Авва Иоанн, обращаясь к монахам, называет чревоугодие грехом любезным для всех, и для аскетов, и для мирян. Его источник – прельщение очей, побуждающее человека съесть все за один присест. Насытившись же, попавший под власть одной страсти, угождает в объятия другой – к блуду. Раззжение плоти следует укрощать воздержанием так, чтобы человек стал господином над своим чревом. Тому же, кто слаб в сем борении, преподобный Иоанн советует представлять будущий огонь, пожирающий грешников подобно предающемуся обжорству в этой жизни. Ум, в представлении св. Иоанна, оскверняется телесными страстями. Страсть объедения – велика. И если начальником бесов является падший денница, то главой страстей – объедение[71]. Вот исповедь обжорства: «Дверь, которой я вхожу, есть свойство снедей, а причина моей ненасытности – привычка; основание же моей страсти – долговременный навык, бесчувствие души и забвение смерти»[72].

Этот неприглядный образ обжорства, возникающий в аскетических наставлениях святых отцов, появится в русской литературе эпохи великой классики в медвежьем облике Собакевича – знаменитого персонажа гоголевских «Мертвых душ». Критикуя модные иностранные диеты, противник просвещения Собакевич ест в меру, «как душа требует», то есть когда что подается – или всю свинью, или всего барана, или всего гуся. На глазах изумленного Чичикова «Собакевич подтвердил это делом: он опрокинул половину бараньего бока к себе в тарелку, съел все, обгрыз, обсосал до последней косточки»[73].

То, что в классической русской литературе приобрело инфернально-гротесковый образ, стало самостоятельным персонажем, в древнерусской книжной традиции носило характер наставлений и поучений. В знаменитый византийский сборник «Пчела», составленный св. Максимом Исповедником и переведенный на Руси в конце XII или в самом начале XIII века, была включена глава «О чреву угождающих обжорством». Будучи одним из самых значительных литературных источников, транслировавших идеи античных мудрецов и христианских учителей Церкви в древнерусскую среду, «Пчела» оставалась популярной вплоть до XVIII века. Древнерусский читатель получил возможность сравнить образцы житейской мудрости, зафиксированные в устной традиции, и великое книжное наследие восточно-христианской цивилизации, познакомившись с подлинными именами и текстами греческих философов, писателей, драматургов, богословов и церковных учителей первых веков христианства. Так, против чревоугодия и обжорства выступают Катон и Сократ. «Трудно с желудком вести раз-

[69] Там же. С. 380.

[70] Там же. С. 516

[71] *Преподобный Иоанн Лествичник.* Лествица. М.: Лепта Книга, 2005. С. 217.

[72] Там же. С. 219.

[73] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: в 8 т. М.: Правда, 1984. Т. 5. С. 98.

говор: ушей не имеет, – говорит Катон. – Когда ешь, припомни, что двоякой природы ты – с душой и с телом, и что телу даешь – то пролил, а что душе – навсегда сохранишь»[74]. Ему вторит Сократ: «…иные люди для того живут, чтобы пить и есть; я же иначе: ем и пью, ибо на этом держится жизнь»[75]. Высказывание, приписываемое Сократу, в качестве крылатого выражения существует и в современной культуре: «живу не для того, чтобы есть, а ем для того, чтобы жить».

Не обошла древнерусская нравственная мысль и близкую, связанную с обжорством тему пьянства. Плотские пристрастия и утехи, совокупно с блудом, в представлении книжника и церковного служителя, обильно произрастали в порочной склонности к пьянству. Обильное застолье, чрезмерное питие, срамные песни и бесовское веселье, возжигающие блудную страсть – единый «комплекс» греховных помыслов и действий. В древнерусских текстах эти грехи устойчиво связываются. Пьянство усугубляет зависимость тела от невоздержанности и распущенности ума и души.

В «Назидательных изречениях царям» греческого царя Василия к сыну его, царю Льву, есть слово о пьянстве: «Встреч с ними стыдись, ибо пьянство противно разуму и враждебно. От вина утомленный ум становится подобен плохому конюху, который не может повернуть колесницу: сам дергается, коня туда и сюда задергал, и видящих то забавляет; так у страдающего от вина всегда есть потребность в нем, и душа его пребывает в грехе»[76]. Этот перевод из «Базилик» императора Льва VI, сделанный в конце XV века, известен по многим спискам в составе сборника «Диоптра», в Четьих Минеях и т. д. Этическая дидактика XV–XVI вв. идейно-тематически продолжает более раннюю традицию нравственных поучений и мудрых афоризмов Древней Руси. Так, до середины XV века возникло и быстро распространилось по спискам «Слово о Хмеле». В целом его можно рассматривать в рамках большого цикла произведений, направленных против пьянства, восходящих к словам св. Иоанна Златоуста.

«Слово» написано в соответствии с жанровыми и стилистическими особенностями народной литературы нравственно-дидактической направленности: поучительные сентенции изрекаются самим Хмелем: «…кто сдружится со мною, со мной поведется, того я тотчас совращу, и станет он Богу – не молебник, в ночи – бессонным, а на молитву – неподъемным. А как проспится, стон и печаль наложу на сердце его, как встанет с похмелья – голова разболится. Очам его света не видеть, ничего на ум ему не идет хорошего, а есть не хочет, жаждет-горит душа его – выпить еще желает… и пробужу в нем похоть телесную, а после ввергну и в большую погибель – опустошу его град и село, самого обесчещу, детей его в рабство продам[77]. Женщине же, которая попадет в рабство к Хмелю, обещает он самые горькие страдания – лишение разума, телесную похоть, людское презрение, отлучение от Бога и Церкви. Кара эта столь тяжела, что лучше бы такой несчастной и не родиться вовсе.

В XVII веке порок пьянства стал осуждаться с особой силой. С целью пополнения государственной казны правительство ввело монополию на продажу и производство спиртных напитков. «Царев кабак» откровенно спаивал и грабил людей, превратившись в национальное бедствие, приносящее тяжелые беды простому человеку. Обличение пороков обжорства и пьянства приобретает в русской литературе социальное звучание. В сати рической повести «Служба кабаку», или «Праздник кабацких ярыжек», автор, используя жанровую формулу церковной службы, житийной литературы, отдельных церковных песнопений, балансируя на грани кощунства и благочестия, бичует порок, ставший повсеместным. Пародийное использование схемы церковной службы создает особый жанр – антислужбу. Автор достигает желае-

[74] Мудрое слово Древней Руси (XI–XVII вв.). М.: Советская Россия, 1989. С. 309.

[75] Там же. С. 309.

[76] Там же. С. 103.

[77] Там же. С. 117.

мого нравственного воздействия доказательством от противного. Мора льный вывод очевиден. Нравственный пафос автора направлен против тех, кто забыв наставления своих родителей, ударился в разгульную жизнь, начав ходить «на вечерние застолья и на винопитие многое»[78]. Стали такие отпрыски буйными болванами, которым не стоит и милостыню подавать, потому как они песни сатанинские распевали, не трудились, а все спали, во время ночных бдений одних обпивали, а других обыгрывали: «Вместо поста у них – безмерное пьянство, вместо фимиамного благоухания – смердящий запах испускали их тела… вместо панихиды по родителям своим поминали они их лишь матерными словами»[79].

С петровскими преобразованиями, приведшими к радикальным изменениям культуры религиозного традиционализма средневековой Руси, русская словесность, ориентировавшаяся на жанровые и стилистические модели западноевропейской культуры, оставила пастырски-учительной тон, но не отказалась от воспитательных наставлений. Знакомые древнерусскому читателю чревоугодники и лентяи, теперь уже как бытовые персонажи жанра комедии, вышли на сцену и надолго остались любимыми героями и масками народного театра. Нравственная проблематика греха чревоугодия продолжает быть одной из этически чувствительных тем православного самосознания, находя выражение, как в религиозной, так и светской культуре, не потерявшей своих связей с моральной философией христианства. Каким должно быть отношение православного человека к своему телу и его естественным потребностям? Ответ на этот вопрос содержится в трудах отцов Церкви, подвижников и святых последних веков, которых дала миру Православная Церковь и русская культура.

«И терпение искушается позывом на льготы. Чтобы меньше было таких позывов, не надо браться вдруг за тяжелые подвиги, а начинать с малых мер и восходить большим, по примеру того, как сделал святой Дорофей с Досифеем в отношении к пище. Но есть же и предел, выше которого заходить нельзя: не выдержит тело. Так в отношении ко всем потребностям тела. В удовлетворении всех их есть своя наименьшая мера», – мудро советует христианину святитель Феофан Затворник, русский подвижник XIX века, проявляя отеческое попечение о своих чадах[80]. Тело не является врагом человека. Его, по мысли святителя, необходимо поставить в свой «чин», чтобы оно стало другом человека. Это относится и к пище, и к питию. Это трезвый и спокойный ответ в отношении телесных потребностей человека. Ключевой момент здесь определяется понятиями *меры, естественности и разумности.*

Слово о целомудрии и чистоте души. Особую заботу русская культура проявляла *о целомудрии. Грех блуда*, половой распущенности и сексуальной развращенности в качестве актуальной темы постоянно присутствует как в святоотеческих текстах, так и в русской литературе. Христианской культуре пришлось бороться за добродетель целомудрия, противопоставляя христианскую норму моральным ценностям и культурным практикам Античности. Раннехристианская община провела границу сежду своим опытом жизни и языческим миром, дистанцировавшись от «эллинских мерзостей». Особая критика обращена к Риму, образ которого связывается в эсхатологическом мировидении раннехристианской культуры с апокалиптическим образом великой блудницы. Античная культура в апологетических текстах отцов Церкви представала в виде развратных, бесовских игрищ, провоцирующих похотливые помыслы человека. Ранняя патристическая мысль в лице Квинта Тертуллиана называла античное искусство источником идолопоклонства, комедию – школой нечистоты, трагедию – школой жестокости, увлечение римлянок косметикой – безобразием. Самые мерзостные греховные страсти были переданы через образ блудодейной души. Трагический конфликт души и тела стал стержнем христианской этики, найдя отражение и в знаменитой «Исповеди» Августина

[78] Сатира XI–XVII веков. М.: Советская Россия, 1986. С. 214.

[79] Там же. С. 215.

[80] *Святитель Феофан Затворник.* Созерцание и размышление. Краткие поучения. М.: Лепта-Пресс, 2003. С. 8–9.

Блаженного, в которой автор покаянно признает источником своих бедствий и заблуждений плоть и ее утехи.

И западная, и восточная традиции христианства понимали блуд и похоть *дьявольским прельщением души.* Седьмая заповедь Декалога «Не прелюбодействуй», данная в форме нравственного закона, в Нагорной проповеди получила определение не только поведения, но и помысла: *Вы слышали, что сказано древним: не прелюбодействуй. А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействует с нею в сердце своем* (Мф. 5, 27–28). Так, святоотеческая традиция будет рассматривать грех блуда как страсть, возникающую вследствие пленения и порабощения души телесными помыслами и чувствами.

В наставлениях св. Антония Великого похоть названа началом греха, через которую погибает умная душа. Ее противоположность – любовь, являющаяся началом спасения и Царствия Небесного. Сила же телесных влечений подобна реке, которая «часто увлекает нас к непотребным удовольствиям»[81]. О лютой брани с блудом говорит и св. Иоанн Кассиан, называя ее более других долгой и всегдашней, победу же в ней одерживает не каждый. Дух блуда приступает к человеку с первого возраста зрелости. Основанием для искоренения похоти служит «препобеждение прочих страстей»[82]. Так, в судьбе великих подвижников-аскетов борьба с духом блуда стала главным мотивом преодоления страстей во спасение и совершенствование души. Удаляется из Константинополя и поселяется в Египте на Нитрийской горе Евагрий Понтийский, а затем на четырнадцать лет уходит в пустыню, страшась своей влюбленности в богатую замужнюю женщину, взаимно воспылавшей к нему страстью. «Корень похоти бесстыден», – заключает св. Ефрем Сирин. Седьмая заповедь «Не прелюбодействуй» тяжелыми мучениями и борениями души, аскетическими лишениями и жесткими самоограничениями утверждается в монашеской практике. Ефрем Сирин предостерегает идущих по пути спасения: «не позволяй глазам своим блуждать туда и сюда, и не всматривайся в чужую красоту, чтоб с помощью глаз твоих не низложил тебя противник твой»[83].

Опасно, по мысли святых отцов, не то, что человек не может избежать искушений, идущих от плоти, а то, что он не борется с ними, всевозможными поблажками отступая перед сопротивниками-страстями. Поэтому святые отцы призывают и монашествующих, и мирян быть к себе внимательными, чтобы не лишиться награды – лицезрения славы Лица Божьего: «Противостой же палящей тебе похоти, чтоб избежать никогда не угасающего пламени. Если раз победит тебя страсть, то не отступит, но еще будет нападать на тебя»[84]. Сходная мысль утверждается и в аскетических наставлениях преподобного Нила Синайского: «Всего опаснее, если сердце погрязло в навык к сластям похоти, и потребно много трудов, чтобы сию пажить (страстную) подсечь под корень»[85]. «Многие поты и крайне пощение» надобно тем, кто поскользнулся и пал в ров похоти. Св. Иоанн Лествичник, обращаясь к образу виденной Иаковом лестницы, предавшихся блудной страсти помещает в темную бездну греха, исход из которой требует великих духовных и физических усилий.

Предостережения от развития блудной страсти обращены святыми отцами не только к монашествующим, но и к ведущим жизнь мирскую. Особую заботу вызывает женщина, должная быть образцом добродетельного и целомудренного поведения. К таким женщинам, увлеченным излишней заботой о своем лице и о своих нарядах, обращает поучительные слова св. Григорий Богослов: «Если природа дала вам красоту, не закрывайте ее притираньями, но чистую храните для одних своих супругов, и не обращайте на постороннего жадных очей;

[81] Добротолюбие. Т. 1. С. 89.
[82] Добротолюбие. Т. 2. С. 33.
[83] Там же. С. 382.
[84] Там же. С. 397.
[85] Там же. С. 237.

потому что вслед за очами неблагочинно ходит и сердце. А если при рождении не получили вы в дар красоты, то избегайте второго безобразия, то есть не заимствуйте красоты у рук, – красоты, которую доставляет земля, которую распутные женщины покупают, и покупают за несколько оволов, красоты, – которая стирается и стекает на землю, не может удержаться на тебе во время смеха, когда веселие приводит в трепет ланиты, – красоты, которую изобличают в подлоге ручьи слез, увлажняющий ланиты страх, и уничтожает капля росы»[86].

Строгому осуждению и порицанию подвергаются святыми отцами содомские грехи – неестественные, в святоотеческом определении, формы удовлетворения телесных желаний. Им нет оправдания, ибо они вызывают гнев Божий и необратимое наказание, подобное тому, которое настигло древние города Содом и Гоморру. В «Беседах на послание к римлянам» св. Иоанн Златоуст, поясняя слова апостола Павла о бесчестной страсти, подчеркивает, что апостол отнимает возможность извинения содомского греха равно и у мужчин, и у женщин, «обвиняя их не только в том, что они имели наслаждение и, оставив то, что имели, обратились к иному, но и в том, что, презрев способ естественный, прибегли к противоестественному»[87]. «Заметь же, – усиливает свои доводы св. Иоанн Златоуст, – какие сильные выражения употребляет апостол. Не сказал, что они питали взаимную любовь и вожделение, но *разжегошася похотию друг на друга*. Замечаешь ли, что все произошло от преизбытка вожделения, которое не в силах оказалось остаться в собственных своих пределах?.. И если ты спросишь: откуда такая напряжен ность страсти? – отвечаю: оттого, что они были оставлены Богом. А отчего произошло это Божие оставление? От беззакония оставивших Бога. *Мужи на мужах стыд содевающе*»[88].

В святоотеческой традиции плоть не отвергается, напротив, она требует особого попечения, но не для удовлетворения чувственности, а для поддержания здоровья. Так, св. Иоанн Златоуст, комментируя апостола Павла, делает акцент на том, что он запретил не употребление вина, но пьянство, не брачную жизнь, но распутство. В сохранении чистоты душевной и телесной нельзя неразумно возбуждать в себе страстные желания, подобно подбрасывания огня в печь. Для различения разумного и неразумного отношения к вопросам пола и плоти, благочестивого и неблагочестивого поведения святитель дает такое пояснение: «А чтобы точнее вам узнать, когда попечение о плоти простирается до похоти, и чтобы избегать такого попечения, представьте себе людей, предающихся пьянству, объедению, пристрастных к нарядам, забавам, ведущих жизнь изнеженную и роскошную, и тогда вы поймете сказанное (апостолом). Такие люди все делают не для поддержания здоровья, а для того, чтобы веселиться и распалять похоть»[89].

В определении святых отцов духовной задачей человека является не умерщвление тела, *а умерщвление склонности тела к греху*, что означает избавление от страстной одержимости. Когда рассудок будет поставлен над лукавыми страстями и преодолена страстная одержимость, тогда человек сможет подняться над наслаждениями к высшим состояниям Богопознания – к умной молитве – главной цели исихастского пути. Исихазм как духовная практика умной молитвы и умного делания, зародившаяся среди афонских монахов в XIV веке, стал мощным направлением в православной традиции, выражением ее мистико-аскетического содержания. Плотский умысел и похотливую страсть души исихазм рассматривал как начальную стадию борений подвизающихся на пути стяжаний плодов Духа Святого. Григорий Палама в своем труде «Триады в защиту священно-безмолвствующих» указывает: «…если пока нами владеет страсть мы, как говорится, даже краешком губ не сможем испробовать умной молитвы, то, стремясь к молитве, мы непременно нуждаемся в осязательной скорби, которая идет от поста,

---

[86] *Святитель Григорий Богослов.* Собрание творений: в 2 т. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1994. Т. 2. С. 243.

[87] *Святитель Иоанн Златоуст.* Беседы на Послание к римлянам. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1994. С. 517.

[88] Там же. С. 517–518.

[89] Там же. С. 787.

бодрствования и тому подобного. Только так умерщвляется греховная наклонность тела и становятся более умеренными и бессильными помыслы, возбуждающие животные страсти»[90].

В дошедшей до нас древнейшей русской летописи «Повести временных лет» при описании племен, населявших земли русичей к моменту принятия христианства, автор, говоря об образе жизни язычников, дает характеристику и нравственную оценку брачным обычаям полян, древлян, вятичей, кривичей. Если поляне, по замечанию летописца, имеют стыд к снохам и сестрам, матерям и родителям, к свекровям и деверям, то древляне живут образом звериным, по-скотски, убивают друг друга, едят все нечисто, и брака у них нет. А все потому, заключает автор, что и кривичи и «прочие поганые» не «ведуще закона Божия, но творят сами себе закон»[91].

Нравственные установления, позволяющие человеку вести благочестивый образ жизни на всех уровнях социо-культурной реальности, зафиксированы и отобраны древнерусской литературной традицией в знаменитом памятнике средневековой культуры «Домострое», получившем к середине XVI века законченную форму. Уничижительный термин, восходящий к содержательной концепции «Домостроя», – «домостроевщина» – надолго разлучил современного читателя, как с самим текстом, так и с адекватным его толкованием. Между тем, основные идеи, изложенные составителями «Домостроя», для той традиции повседневности и социально-бытового уклада Древней Руси, являются, говоря современным языком, прогрессивными.

28-я глава «Домостроя» «О неправедной жизни» утверждает этические нормы христианства, научая человека образцам христианского благочестия. Для предупреждения греха в главе упоминаются основные пороки, могущие повредить как душе человеческой, так и домостроительству. Среди многих неправедных дел особо обличаются дела непотребные. Тот, кто совершает: «блуд и распутство, и сквернословие, и срамные речи, клятвопреступление, гнев и ярость и злопамятство, с женщиной живет не в законе или на стороне блудит, в содомский впадает грех или держит корчму, ест и пьет безудержно, до обжорства и опьянения, праздников и поста не соблюдает, всегда пребывает в разгуле; или колдовством занимается и волхвует и зелье варит; или на охоту ходит с собаками и птицами и с медведями; и творит все, угодное дьяволу, скоморохов с их ремеслом, пляски и игры, песни бесовские любит, и костями, и шахматами увлекается, – так вот, если сам господин и дети его и слуги его, и его домочадцы все такое творят, а господин им в том не препятствует и не спасает их души, уклонившимся не помогая, прямиком все вместе в ад попадут, да и здесь уже прокляты всеми»[92].

Согласно концепции «Домостроя», главная причина неправедной жизни заключается в том, что человек «живет не по-божески, не по-христиански, страха Божия не имеет и отеческого предания не хранит, и о церкви Божьей не радеет, и святого Писания не требует, и отца духовного не слушает, совету добрых людей и наставлениям не вникает»[93]. Этическая концепция «Домостроя» выражает идеал духовной, социальной и семейной жизни. Этот памятник принадлежит к типичной для средневековой литературы нравоучительной традиции. Рисуя достоверные картины средневекового быта во всех подробностях общественной и семейной жизни, «Домострой» освещает нравственный аспект духовного, мирского и домашнего устроения, где в понятие Дома входит и государство, и город, и имение, и семья. Христианская мораль прилагается ко всем бытовым практикам жизни и культурным особенностям социума.

Жанровые составляющие литературного памятника восходят к известным образцам «поучения отца к сыну» – к духовным завещаниям лиц княжеского и боярского рода; к «сло-

---

[90] *Григорий Палама.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. С. 163.

[91] Лаврентьевская летопись. С. 14.

[92] Домострой. М.: Советская Россия, 1990. С. 143.

[93] Там же. С. 143.

вам святых отец» – обширному корпусу переводной литературы в виде сборников нравственного содержания; к средневековым «обиходникам», определявшим порядок и чин монастырской жизни; к живым образцам устного народного творчества, передающим от рассказчика к слушателю зарисовки и картины городской и сельской жизни; к сочинениям подобного рода в средневековой европейской традиции. Таким образом, «Домострой» приобщает русского хозяина и хозяйку, как главных адресатов текста, к общемировой культурной традиции морали и бытовой укладности, утверждая православные ценности жизни. Безусловно, оставаясь произведением своего времени, он имеет сословные ограничения и архаичные моральные нормы, правила и запреты, неприемлемые и в современной православной культуре. Но нравственный пафос коллективного автора «Домостроя», интегрировавшего высокую церковную нравственно-богословскую традицию и нормы народно-бытового благочестия, с культурно-исторической точки зрения понятен.

В рассуждениях «Домостроя» о праведной и неправедной жизни указана актуальная для современного морального самосознания порочная взаимосвязь пьянства и блуда. К этой теме неоднократно обращаются и авторы первой половины XVII века. Так, в «Послании к некоему» Антона Подольского, подьячего московских приказов и человека для своего времени весьма образованного и деятельного, обличаются основные пороки человека. Среди них – жестокость, немилость, гордость, плотские устремления, чревоугодие. Общие суждения нравственно-дидактического характера касаются пьянства и блуда, которые выступают причиной друг друга. Обращаясь к апостольским посланиям, поэт обличает похоть, рождающую грех, и пьянство, помрачающее ум и погубляющее человека. Борьба против пристрастия к вину и связанному с ним блуду есть вопрос аскетической практики – телесных воздержаний и трезвения ума, другими словами, умеренности и естественности. Но как же определить меру «естественного», памятуя о том, что тело названо храмом духа и таковым понимается в православной богословской традиции?

Рассуждая о борьбе человека с плотским грехом, святитель Феофан Затворник подчеркивает, что тело не является врагом человека. «Кто же враг? – Задает вопрос святитель. – Плотоугодливый нрав, навык плоти угодие творить в похоти. Когда чего не захочет плоть, то ей и дают без отказа, с придумыванием еще, как бы поусладительнее сделать удовольствие»[94]. Так плоть, по слову Феофана Затворника, становится госпожою, а душа – рабою. Разлив плотских утех и страстей происходит от услужливости плотоугодливой души. Святитель указывает, что для тела подобные проявления неестественны, ибо в животных, не обладающих душою разумной, мы такого не наблюдаем. Плотский грех – это именно буйство души. Она отвращается от предметов, которые истинно могут ее удовлетворить, устремляется к безмерности желаний. Намереваясь обрести благо в плотских удовольствиях, душа, по определению святителя Феофана, «доходит до бешенства (мании) в своих плотоугодливых стремлениях и все же не находит искомого, а только расстраивает и себя, и тело: себя – потому, что не то делает себе, что должно; тело – потому, что для него положена во всем естественная мера, нарушение которой разрушительно для него»[95].

Философско-богословские проблемы духа и тела, плотского греха, душевной чистоты, целомудренного поведения, а также наказания за грех прелюбодеяния, значимые в религиозной традиции Древней Руси, не исчезают из проблематики русской литературы классического периода. Решаются они и в эстетических рамках сентиментализма, романтизма, а также реализма, вырастая от образа «бедной Лизы» к образу Татьяны Лариной, верной жены, отрекающейся во имя супружеского обета от предмета любви юности. В творческом наследии А. С. Пушкина нравственный аспект любви как совершенного чувства и божественного дара, с

[94] *Святитель Феофан Затворник.* Созерцание и размышление. С. 9–10.

[95] Там же. С. 11.

одной стороны, и как страстного влечения, с другой, – является постоянным предметом размышлений. Образ Дон Жуана Пушкин рассматривает как проблему этического ряда в контексте тем и идей европейской культуры.

«Каменный гость», задуманный в 1826 году в Михайловском и завершенный в Болдино в 1830 году, основан на заимствованном из средневековой литературы сюжете об испанском обольстителе Дон Жуане. Испанский драматург XVII века Тирсо де Молина, Мольер, написавший сатирическую комедию о развратнике-аристократе, Моцарт, создавший гениальную оперу «Дон Жуан», из либретто которой Пушкин взял эпиграф к своей пьесе, продолжают средневековую тему религиозного наказания за грех распутства, решенную в рамках христианской этики.

Характеристика Дон Гуана вложена в уста Донны Анны. Он хитрый искуситель, безбожный развратитель, сущий демон, губящий бедных женщин. Не случайно сравнение искусного обольстителя Дон Гуана с демоном, который в образе змея прельстил праматерь Еву. В нравственном падении женщины, причиной которого выступает Дон Гуан, видится параллель с нарушением запрета Божьего, что послужило причиной грехопадения и лишения Рая первых людей. В сотворенный Богом мир приходит смерть вследствие повреждения человеческой природы грехом. Потеря целомудрия или нарушение брачного обета для человека, особенно для женщины, в христианском сознании равно грехопадению, совершающемуся в Раю. Справедливая кара Божья настигает таковых губителей нравственной чистоты. Приглашенная Дон Гуаном статуя Командора увлекает его в ад. Мера Божественной справедливости восстановлена. Распутник наказан, ибо в безумии своем он преступает дозволенную для человека грань – он бросает вызов миру мертвых, которые живы в вечности и ей принадлежат. В ней же восседает Царь Славы и Судия, карающий и милующий. Нравственная дилемма греха – наказания решается Пушкиным в духе логики справедливого возмездия за преступление.

Трагедия героя усиливается тем, что Дон Гуан Пушкина – не плоский ходульный персонаж, а яркий талантливый человек, возможно нашедший в Донне Анне воплощение идеала. И здесь Пушкин ближе всего к Дон Жуану Моцарта, определяющего жанр своей оперы как «веселая драма», герою которой уготован трагический финал.

Великая русская классическая литература определила широкий круг тем и проблем социального и личностного бытия человека, решая их в нравственном контексте христианской духовной традиции. Православный этос сочинений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Ф. И. Тютчева, Н. С. Лескова много и плодотворно обсуждался в русской философской мысли и отечественном литературоведении. Особенно остро тема плотского греха заявлена в творчестве Достоевского и Лескова. Жертва развратника-барина Настасья Филипповна, героиня «Идиота» Достоевского, мучима совестью, сознавая невозможность преодолеть свое падение. Она погибает сама и становится причиной гибели Рогожина и Мышкина. Молодая купчиха стремится в объятия пригожего работника, уклоняясь от опостылевшего мужа, и идет на преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова. Анализируя разную социальную среду, различные причины возникновения конфликтов и страстей, и Достоевский, и Лесков воспроизводят неумолимую логику нравственного закона – нарушение седьмой заповеди ведет к преступлению и трагедии, где жертва и преступник соединены в одном человеке.

В пореформенной России в эпоху активного развития капитализма общественная нравственность демонстрировала двойственное отношение к проблеме греха блуда. С одной стороны, общественная мораль, воспитанная христианским учением, поддерживала и утверждала формы благочестия в рамках института семьи и Церкви. С другой стороны, – мирилась и допускала различные отклонения от принятых норм. Это касалось и легализации проституции. Русская литература, в девятнадцатом веке взявшая на себя задачу быть совестью общества, затронула эту тему, а также тему нравственных оснований отношения полов в семье. Духовный

вопрос о нравственной стороне брака, заданный Л. Н. Толстым в «Крейцеровой сонате», мучительно решаемый им в христианской парадигме борьбы духа и тела в «Отце Сергии», в романе А. И. Куприна «Яма» стал, своего рода этическим анализом русской социальной реальности и моральной практики. Нравственное падение героинь, по Куприну, есть прямое следствие морального падения самого общества, в котором существует заказ на подобный вид удовлетворения своих вожделений и чувственных влечений.

Если русская классическая литература XIX – начала XX вв. в целом осталась на позиции традиционных нравственных представлений в отношении седьмой заповеди, то XX век, производящий деконструкцию идеалов и ценностей прошлого, значительно трансформировал эти представления, вынеся тему греха как центрального метафизического принципа жизни человека «за скобки». Приближая средневековую тему к этической проблематике современности, мы можем понять христианское отношение к проблемам тела и сексуальности в том ключе, как оно было выражено русской культурой, стремившейся утвердить моральные идеалы православного вероучения в художественном произведении и сохранившей этический смысл Слова.

Слово против сребролюбия. Восточно-христианская традиция, опиравшаяся на восьмичленную схему греховных страстей, считала сребролюбие источником скорой погибели человека. Назидания и послания святых отцов обращены к спасающимся монахам и мирянам. Сребролюбивые души, зараженные страстью к накопительству, – предмет особой тревоги и духовной заботы святых отцов Церкви, подвижников и аскетов. Если сребролюбие есть чуждая и не свойственная природе монашества страсть, по определению св. Иоанна Кассиана, то жадный монах, ревнующий о прочих добродетелях, но не могущий устоять против соблазнов обогащения, не может уже более им считаться. Вот почему в аскетических наставлениях прп. Нила Синайского сребролюбие названо корнем всех зол: «Сребролюбие – корень всех зол; как худые ветви, питает оно все прочие страсти и не дает засыхать тому, что от него процвело»[96].

Сребролюбие, объектом идолопоклонства которого служит богатство, нарушает нравственную целостность души и в этом смысле оно не *целомудренно.* Почему нравственная категория целомудрия, характеризующая душевно-телесную чистоту и цельность более в вопросах пола, используется авторами текстов применительно к вещному (денежному) накопительству? Ответ читаем у св. Ефрема Сирина: «Корыстолюбец, сребролюбец, любостяжатель – не целомудренны. Как один пленяется телесной красотою, так этот – деньгами; и последний в большей мере не целомудрен; потому что не имеет равного с первым побуждения, которое бы побудило его требованием самой природы»[97]. Страсть к деньгам не естественна. Об этом говорит и апостол Павел в Первом Послании к Тимофею. Именно к этим строкам из Послания прибегает св. Иоанн Лествичник, говоря, что: «*Корень всех зол есть и именуется сребролюбие* (1 Тим 6, 10); потому что оно производит ненависть, татьбы, зависть, разлучения, вражды, смятение, памятозлобие, жестокосердие, убийства»[98].

В своем слове «На богатолюбцев» св. Григорий Богослов сокрушается о злых, исполненных всех зол, говоря о том, что это бедные люди, не осознающие, насколько они несчастны, и как они близки погибели души своей. К ним относятся и богатолюбцы. Обращаясь к ним, каппадокиец вопрошает: «Для чего изнурять себя? Простое дело – довольствоваться тем, что имеешь. А при неумеренном приобретении велик и труд: ссоры, тяжбы, обманы, ложные клятвы, кроме всего прочего заботы, как мгла, всегда приносят им что-нибудь чуждое. Если ты, сидя за столом с людьми, которые не ниже тебя чином, не соблюдаешь меры и огорчаешь тем, что полными горстями хватаешь всего; то не похвалят тебя. То же надобно сказать и о приобретении;

[96] Добротолюбие. Т. 2. С. 238.

[97] Там же. С. 400.

[98] Там же. С. 530.

потому что жадность везде отвратительна»[99]. Вразумляя богатолюбцев св. Григорий Богослов вспоминает наказание царя Мидаса, умершего от голода, так как по жадности своей испросил у богов способность превращать все в золото, к чему бы он не прикасался: «…чтоб и тебе потерпеть одинаковую с Мидасом участь, и за худое желание справедливо мучиться голодом»[100].

В одном из творений св. Григория Богослова, озаглавленном «Сравнение жизни духовной и жизни мирской», два образа жизни в виде персон ведут диалог. Жизнь Мирская хвалится наслаждениями, лакомыми снедями, увеселениями и зрелищами, Жизнь Духовная – своим презрением к роскоши, довольствованием малым, целомудренным поведением. Обличая Жизнь Мирскую, Жизнь Духовная указывает, что кипение страстей гнева, исступления, дерзости, пьянства, срамные речи и необузданный смех, как и пренебрежение Бога, родства и дружбы в большей мере бывает у богатых, чем у бедных. «Богатство приносит с собою презорство, а за презорством следует погибель», – выносится моральный приговор[101]. Так, мысль святителя возвращает читателей к евангельской формуле о тесных вратах спасения, ибо широкие ведут к погибели (Мф 7, 13–14).

Грех сребролюбия сопровождает процесс накопления богатства. Моральное осуждение богатства у святых отцов практически всегда связано с духовной проблематикой греха сребролюбия. Богатство оправдано лишь в той мере, насколько является удовлетворяющим естественные нужды человека и позволяет ему оказывать помощь другим, разумно устраивая хозяйственные и финансово-экономические дела малой Церкви – семьи, общества, государства, церкви как духовного и социального института. Непомерная страсть к деньгам однозначно определяется сердечным, душевным и умственным исступлением. «Доколе, скажи мне, будем мы, например, показывать такую жадность к собиранию денег? Что это за умоисступление – каждый день увлекаться этою мучительною страстью и никогда не чувствовать сытости, но быть едва ли не хуже пьяных? Как пьяные, чем больше пьют вина, тем более распаляют в себе жажду и тем сильнейший разжигают огонь, так и предавшиеся сильной страсти к деньгам никогда не успокаиваются, но чем более получают, тем более в них поднимается пламень (страсти) и сильнее разгорается печь. Разве мы не видим, что было с жившими прежде нас, как они, завладев, так сказать, всею вселенною, восхищены были отсюда нагие и без него, с тем только, чтобы там подвергнуться отчету и наказанию за все? Имение (сребролюбца), – указывает св. Иоанн Златоуст, – нередко разделяют между собою многие, а грехи, сделанные им из-за этого имения, уносит с собою он один, подвергается в них мучительному наказанию и ни в чем не находит никакого утешения. Для чего ж мы, скажи мне, так нерадим о своем спасении, и о своей душе думаем, как о чужой? Не слышишь ли, как говорит Христос: *что даст человек за душу свою?* И еще: *какая польза человеку, аще мир весь приобрящет, душу же свою отщепит* (Мф 16, 26)?»[102].

К теме греха сребролюбия святой отец обращается в «Беседах на Послание к римлянам». «Сребролюбец ни о чем не хочет слышать, ни говорить, как только о прибыли росте на прибыль, о бесстыдных барышах, о ненавистных торговых заведениях, о делах приличных рабам, а не свободному человеку; как собака, он на всех лает, всех ненавидит, от всех отвращается, против всех враждует без всякой к тому причины, восстает на бедных, завидует богатым, ни с кем не водит дружбы. Если он имеет жену, детей и друзей и если из всего этого нельзя извлечь ему для себя выгоды, то они являются ему врагами более злыми, чем враги действительные. Что может быть хуже такого безумия?», – восклицает святитель[103]. «Как у пьяного тело бывает

---

[99] *Святитель Григорий Богослов.* Собрание творений. Т. 2. С. 235.

[100] Там же. С. 237.

[101] Там же. С. 221.

[102] *Святитель Иоанн Златоуст.* Беседы на книгу Бытия: в 2 т. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1993. Т. 1. С. 336.

[103] *Святитель Иоанн Златоуст.* Беседы на Послание к римлянам. С. 655.

синее и расслабленное, такова же и у сребролюбца душа, а лучше сказать, и само тело у него не свободно от этой болезни, но подвержено ей в большей степени, потому что хуже вина изъедают и постепенно истощают его заботы, гнев, бессонница»[104]. Если пьяница может хоть ночью протрезвиться, замечает Златоуст, то сребролюбец пьян своею страстью и днем, и ночью.

0 неправильном употреблении богатства говорит св. Иоанн Златоуст в «Беседах на книгу Бытия». Неразумность человека подобно неразумности молодым наследникам, получившим большое богатство. Они «сами себя низвергают в явную опасность, собирая себе чрез это богатство бремя грехов. Отсюда рождаются роскошь, неуместные удовольствия и бесчисленное множество зол. Не говорю, что это происходит прямо от богатства, а от неумения получивших пользоваться им, как должно. Потому-то и премудрый сказал: *добро есть богатство, в нем же нет греха* (Сир. 13, 30). Хотя и Авраам был богат и Иов был богат, – продолжает развивать свою мысль отец Церкви, – однако они не только не потерпели никакого вреда от своего богатства, но еще более прославились. Ради чего и почему? Потому, что не для своего только наслаждения пользовались богатством, но для утешения других, помогая бедным в их нуждах и отверзая свой дом для всякого странника»[105].

Пожалуй, обобщенный афористически оформленный образ греха сребролюбия мы находим у преподобного отца Иоанна, игумена Синайской горы, в знаменитом его творении «Лествица возводящая на небо». Подвижнические слова аввы Иоанна, обращенные к монахам вверенной им обители, стали фундаментом православной духовности. В тридцати ступенях (степенях), характеризующих восхождение к совершенному, степень шестнадцатая посвящена искоренению греха сребролюбия. Для св. Иоанна Лествичника сребролюбец – хулитель Евангелия и добровольный отступник. Тьмоглавый бес сребролюбия, приступающий к человеку после сладострастного мучителя (беса похоти и чрева), готов обмануть человека мнимой добродетельностью денег, собираемых, яко бы, для милостыни. Авва Иоанн предупреждает: «Сребролюбие начинается под видом раздавания милостыни, а оканчивается ненавистью к бедным. Сребролюбец бывает милостив, пока собирает деньги, а как только накопил их, так и сжал руки»[106]. Последствие сребролюбия – идолопоклонство: «Сребролюбие – это поклонение идолам, дщерь неверия, извинение себя своими немощами, предсказатель старости, предвозвестник голода, гадатель о бездож дии»[107]. По слову преподобного, нищие деньгами вкупе с нищими духом обогащаются духовно и забывают свою первую нищету.

Эта же мысль прослеживается в сборнике «Пчела». Глава 12-я посвящена теме богатства и корысти и носит название «О богатстве и бедности, и о корыстолюбии». Вот слова, приписываемые Соломону: «Ужасно бедствовать, но хуже обогащаться неправдой». «Как от обжорства возникает отек желудка, а от отека огонь, а от огня смерть, так же и от большого богатства у безрассудных безумие и заносчивость разрастаются». Здесь же высказывания, приписываемые Григорию Нисскому: «Кто желает больших богатств и сел, тот свои годы растрачивает и здоровье губит: лучше бы им свою жизнь пожалеть, чем все это приобретать»[108].

Нравственно-учительный пафос древнерусской литературы получает развитие в народной традиции. Сокровища народной мудрости, собранные В. И. Далем в XIX веке, вошли в сборник пословиц и поговорок. Этот содержательно емкий и лаконичный по форме жанр устной народной речи рисует, с присущим русскому человеку оттенком здорового комизма, негативный образ жадности:

Кабы у меня брюхо из семи овчин, все один бы съел

---

[104] Там же. С. 655.

[105] *Святитель Иоанн Златоуст.* Беседы на книгу Бытия. Т. 2. С. 713.

[106] *Преподобный Иоанн Лествичник.* Лествица. С. 255.

[107] Там же. С. 254.

[108] Мудрое слово Древней Руси. С. 292.

Что к нему в когти попало, то пропало
Ты на ноготок, а он на весь локоток
Будь малым доволен – больше получишь
Много сытно, мало честно. Малое насытит, от многого вспучит
Тебя звали обедать, а ты пришел объедать[109]

Бедность и богатство в восприятии человека древнерусской культуры противопоставляются часто как антитеза добра и зла, правды и неправды, добродетели и порока. Такое нравственное решение мы находим в многочисленном корпусе сочинений, являющихся духовным завещанием – наставлением от отца к сыну: «Муж богатый, не наставленный истине и оттого неразумный, подобен ослу, золотою уздой укрощенный. Бедные же, но богобоязненные Богу угоднее их». «Жизнь скупцов и сребролюбцев подобна поминкам: все вокруг плачут, но никто не веселится». «Дом скупца – как туманная ночь, что скрывает звезды и свет от многих очей»[110].

Тема аморальности сребролюбия продолжает оставаться актуальной и для русских писателей первой половины XVII века. Обличение смертного греха, второго после гордости, является частым сюжетом виршевой поэзии. Среди образцов подобного жанра «Послание некому сребролюбителю» Антония Подольского, «Слово о нравах сребролюбца» Федора Гозвинского. Федор Гозвинский, знаток греческого и польского языков, состоял на службе в Посольском приказе в должности переводчика в годы царствования Василия Шуйского. Текст «Слова» представляет собой перевод с польского языка 21-й главы «Тропника» папы Иннокентия, создавая завершенный портрет сребролюбца, которого автор обличает:

Всяк сребролюбец скор ко взятию.
Косен к подаянию.
И готов глаголати аще что истощит.
Нем бывает аще что присовокупит.
И не хощет никогда истощевати.
Но всегда хощет исполняти.
И зело велико дело поставляет.
Еже аще когда что истощавает.
Неудобь о сем скорбит, печалуется, докучает.
Жалостьми содержим бывает.
Щедрь в чюжем.
Скуп же в своем.
И немилостив ко всем[111].

Сребролюбец жаден, скуп, немилостив, уныл и печален, милостыню не творит, помощи не оказывает, чужое расточает – свое не отдает, постоянно жалуется на свою бедность. Это же узнаваемые черты гоголевского Плюшкина – доведенный до гротеска, граничащий с инфернальным образ старика-мухомора, человека среднего рода – не то мужчины, не то женщины. Не случайно Чичиков принимает хозяина восьми ста душ за ключницу, а мужики презрительно и иронично кличут его «рыболовом», выходящим на охоту за уличным мусором в виде старой подошвы, бабьей тряпки, железного гвоздя или глиняного черепка. Живописная карикатура Н. В. Гоголя – уродливый портрет мертвой души, убитой жадностью и скупостью, портрет человека, превратившегося из рачительного хозяина в высохшего морального уродца.

---

[109] Пословицы русского народа: Сборник В. Даля: в 3 т. М.:, 1994.Т. 3. С. 53–55.

[110] Мудрое слово Древней Руси. С. 98.

[111] Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Сост. и коммент. В. К. Былинина, А. А. Илюшина. М.: Советская Россия, 1989. С. 25.

Грех сребролюбия, его отвратительные проявления в виде жадности и скупости нравственное чувство русского народа всегда пыталось наказать. Осуждению подвергалось не богатство как благо, даруемое милостью Божьей, но как страсть накопительства, приводящая к нецелесообразно используемому избытку, к излишеству. Особое неприятие вызывал неправедный способ наживания богатства. Так, в повести конца XVII – начала XVIII века «Сказание о богатом купце» основным мотивом произведения выступает справедливое наказание богача, на пир к которому в образе убого человека пришел Господь и был изгнан как недостойный нищий. По промыслу Божьему сын некоего бедного человека в уничижение и вразумление богатого купца должен жениться на его дочери. Совершаемые купцом злодеяния, дабы не исполнились слова Христа, оборачиваются его погибелью. Воля Божья исполняется, а богача-лихоимца настигает кара.

Меру справедливости в отношении к богатому человеку может определить лишь Господь. Однако жадность и скупость как проявление сребролюбивой души, прежде всего, подвергаются общественной нравственной оценке. Назвать человека жадным – означает произнести над ним неумолимый приговор, который сделает его презираемым и вызывающим негодование в глазах общества. Страсть к деньгам и вещам изменяет человека до неузнаваемости. Богатство само по себе есть мощный фактор социального расслоения. Когда же оно становится идолом, то из области социального феномена переходит в область этическую. Скупость и жадность, характеризующиеся как плененность души деньгами и вещами, – предмет нравственно-философской рефлексии А. С. Пушкина. Духовно-нравственная катастрофа сребролюбивой души получила гениальное художественное воплощение в образе барона из «Скупого рыцаря».

Чтобы избежать сравнений с историей взаимоотношения Пушкина с его отцом, который, как известно, был скуп, поэт назвал свою маленькую трагедию переводом несуществующей пьесы. Памятна кинематографическая версия пушкинской «пьесы» и образ скупого рыцаря, созданный И. Смоктуновским в экранизации «Маленьких трагедий» М. Швейцера. Графически точные жесты, абсолютно верно переданные физиология и психодинамика сребролюбивой страсти, совпадают с пушкинским образом барона:

Альбер:

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.
И как же служит? Как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегает да лает.
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе…[112]

Монолог барона, пожалуй, одна из самых ярких и значительных самохарактеристик греха сребролюбия, объединяющего в себе жадность (мотив стяжательства и накопительства) и скупость (мотив консервации богатства и превращения его в объект поклонения, в идола). Страсть сребролюбия сродни необузданным желаниям плоти:

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду

[112] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Правда, 1969. Т. 3. С. 347.

В подвал мой тайный, к верным сундукам…[113]

Барон отождествляет мощь денег с могуществом личности, ставя себя за грань добра и зла, как достигший «совершенного»:

Мне все послушно, я же – ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья…[114]

Богатство бесстыдно повествует о том, как оно притекает в сундуки, минуя все человеческие нравственные установления. Для усиления воздействия Пушкин прибегает к образу несчастной вдовы с детьми, оказавшейся в должниках у скупого чудовища:

Тут есть дублон старинный…вот он. Нынче
Вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя[115].

Нравственное чувство, растоптанное, вычеркнутое бароном, – это убитая им в себе совесть. Совесть же – живая связь человека с Богом, нравственный закон, оказавшийся нарушенным в результате грехопадения, но сохранившийся в виде врожденного нравственного чувства, человеческой способности осознавать свой грех в стремлении избавиться от его разрушительных действий в себе. Совесть же есть начало восхождения человека к Богу, условие его духовно справедливого и нравственного общежития с другими. Именно совесть с корнем выдрана бароном для удовлетворения своей страсти. Совесть мертва – страсть торжествует:

…Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незваный гость, докучный собеседник,
Заимодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?..
Нет, выстрадай сперва себе богатство…[116]

Восклицание герцога: «Ужасный век, ужасные сердца!», завершающее «Скупого рыцаря», обращено не только к веку поэта. Слово обличения стяжательства, скупости, жадности борется за душу нашего современника, поскольку душа, освободившаяся от плена сребролюбия, достигшая полноты бесстрастия в отношении любых предметов идеальных, или материальных – *подлинно свободна.* Об этом говорит духовный опыт христианства. **Слово о гневливой душе**. В святоотеческой традиции отношение к гневу двойственно. Гнев как

[113] Там же. С. 350.
[114] Там же. С. 351.
[115] Там же. С. 351.
[116] Там же. С. 353.

страсть является тяжелым грехом, повреждающим душу и искажающим образ Божий в человеке. Гнев как выражение справедливого негодования в борьбе за истину, как душевно-эмоциональная мобилизация человека против своих собственных пороков и страстей допу скается. Об этом читаем у Евагрия монаха (Понтийского): «Гнев по природе назначен на то, чтобы воевать с демонами и бороться со всякою греховною сластию. Потому Ангелы, возбуждая в нас духовную сласть и давая вкусить блаженства ее, склоняют нас обращать гнев на демонов; а эти, увлекая нас к мирским похотям, заставляют воевать гневом с людьми, наперекор естеству, – чтоб ум, омрачившись и обессмыслив, сделался предателем добродетелей» [117]. Аналогичная мысль принадлежит св. Иоанну Кассиану: «Можно гневаться, но спасительно, на самих себя и привходящие худые помыслы, страсти, на грех»[118]. Борьба с гневом названа у св. Иоанна Кассиана бранью против смертоносного яда гнева. Основанием для рассуждений и наставлений в текстах св. Иоанна Кассиана становятся книги Священного Писания. Псалтырь, Притчи Соломона, Книга Екклезиаста, апостольские соборные послания приводятся в доказательство смертоносной силы гнева:

смятеси от ярости око мое (Пс 6, 8)
ярость почивает в недре безумных (Еккл 7, 10)
гнев губит и разумных (Притч 15, 1)
муж ярый не благообразен (Притч 11, 25)
муж ярый грехи открывает (Притч 29, 22)
гнев мужа правды Божией не соделывает (Иак 1, 20)

Неистовой страстью называет грех прп. Нил Синайский. Даже у имеющих ве́дение (знание, мудрость, добродетели) гнев душу делает зверскою, нарушая дружелюбие и исключая возможность общения. Гнев и ненависть объединены в святоотеческом толковании, получая образное выражение пожара сердца. Гнев – уничтожающая сердце страсть. А ведь именно сердечным умным видением, сердечно-умной молитвою в общение с Богом входит человек. Тому, кто пришел в ярость, гнев заслоняет как реальность Бога, так и человеческого общения. Не случайно Евагрий Понтийский называет гнев губителем молитвы. Все пожирающая страсть гнева уподоблена у Нила Синайского ехидне: «Помыслы гневливого – ехидны порождение, снедают породившее их сердце»[119].

Св. Ефрем Сирин сравнивает гнев с ядом аспидов, указывая на опасность памятозлобия. Тот, кто прячет страсть памятозлобия в своем сердце, сделается «обителью ярости, неведения и печали». Вид лица его изменится: «Что яд аспидов, то раздражительность и памятозлобие; потому что они и лице изменяют, и мысль возмущают, и жилы расслабляют, и производят в человеке недостаток сил к совершению дела; а кротость и любовь отдаляют все это»[120].

В исповеди гневной страсти св. Иоанн Лествичник перечисляет источники гнева – тщеславие, сребролюбие, чревоугодие, блуд. Они, по определению св. Иоанна, суть матери гнева. Отец же его – гордость, начальный грех мира ангелов. Гнев есть демоническое проявление гордыни, сокровенная (в глубине души таящаяся) ненависть: «Гнев есть припоминание сокровенной ненависти, т. е. памятозлобие. Гнев есть желание сделать зло огорчившему. Вспыльчивость (острожелчие) есть мгновенное возгорение сердца. Огорчение есть неприятное (досадное) чувство, засевшее в душе. Ярость есть извращение благонастроения и осрамление души»[121].

Гнев, ненависть, памятозлобие – взаимосвязанные, однокоренные явления. Девятая ступень «Лествицы» преподобного аввы Иоанна посвящена памятозлобию. Называя это состоя-

[117] Добротолюбие. Т. 1. С. 573.
[118] Добротолюбие. Т. 2. С. 57.
[119] Там же. С. 251.
[120] Там же. С. 403.
[121] Там же. С. 536.

ние ума и души темной и гнусной страстью, игумен Синайского монастыря трактует его как порождение гнева: «Памятозлобие – это исполнение гнева, хранение согрешений, ненависть к правде, пагуба добродетелей, ржавчина души, червь ума, посрамление молитвы, пресечение моления, отчуждение любви, гвоздь, вонзенный в душу, неприятное чувство, в огорчении с услаждением любимое, грех непрестающий, законопресту пление неусыпающее, злоба повсечасная»[122]. Святитель Иоанн Златоуст, показывая взаимосвязь гнева с другими пороками, подчеркнет, что нетрезвость и пьянство более всего разжигают вожделение и гнев, а ярость и памятозлобие есть формы его внешнего и внутреннего проявления.

Во второй книге «Точного изложения православной веры» св. Иоанна Дамаскина есть глава, исследующая гнев. Психолого-антропологическая экспликация св. Иоанна Дамаскина посвящена описанию таких субъективных состояний, как удовольствия, печаль, страх, а также психических процессов воображения, чувства, памяти, мышления. Характеризуя гнев, автор близок античному толкованию природы гнева, говоря о нем как о кипении «находящейся около сердца крови, происходящем вследствие испарения желчи или возмущения»[123]. Но гнев есть и желание мщения, возникающее в оскорбленном кем-то человеке. Отсюда, Иоанн Дамаскин выводит своеобразную типологию гнева, называя три: вспыльчивость, злопамятство, негодование. Если первые два проявления гнева, безусловно, отрицательные явления, то негодование названо спутником разума, защитником желания, опорой которого становится чувство справедливости. Гнев как выражение праведности, как борьба за установление высшей правды-истины не устраняется из этического содержания христианского учения.

Объяснение подобному толкованию гнева следует искать в разрабатываемой в восточно-христианской традиции проблеме душевных страстей. В главе XXII «О страсти и деятельности (энергии)» св. Иоанн Дамаскин дает богословскую характеристику настоящей проблемы. «Определение же душевных страстей – такое: страсть есть чувственное движение желательной способности, вследствие воображения блага или зла. Или иначе: страсть есть неразумное движение души по причине представ ления блага или зла. Представление блага, конечно, возбуждает желание; представление же зла – гнев. А родовая, то есть, всем принадлежащая страсть определяется таким образом: страсть есть движение, производимое одним в другом. Энергия ж есть движение деятельное. Деятельным же называется то, что движется по собственному побуждению. Таким образом, и гнев есть энергия (или деятельность) пылкой части, а страсть – энергия двух частей души и, кроме того, всего тела, всякий раз как оно вынужденно ведется гневом к действиям. Ибо (тогда) в одном произошло движение, причиненное другим, что именно и называется страстью»[124].

В древнерусской традиции семантические границы слова «гнев» определялись рядом близких по значению слов «лютый» и «ярый». Лютый значит «неистовый, бешеный»; ярый – «сильный, необузданный, пылкий». Гневный – тот, в ком разгорается огонь страсти, разливается ее буйный, неукротимый, смертоносный яд. Гневаться-яриться и гневаться-лютовать не одно и тоже. Ярость ситуативна, как вспышка молнии, выступая, скорее, эмоциональным выражением гнева. Лютость – это постоянство деяний, характеризующая нрав человека или зверя («лютый зверь» – устойчивое выражение, часто встречающееся как в устной, так и в письменной древнерусской речи). Если ярость и лютость – характеристики, пришедшие из языческой системы миропредставления, то в понятии гнева фиксируется уже нравственный аспект, связанный с христианским духовным опытом жизни.

Святоотеческое наследие, усвоенное и переработанное русской культурой, стало основой этической концепции греховных страстей в религиозной, философской и художественной

---

[122] *Преподобный Иоанн Лествичник.* Лествица. С. 189.

[123] *Святой Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. М.: ЛОДЬЯ, 1998. С. 159.

[124] Там же. С. 94.

литературе. Греховная страсть гнева в толковании святых Отцов Церкви – это порок, вкоренившийся в душе и через навык, то есть через постоянство, ставший ее природным свойством. Гневливая душа – душа безумная, злоупотребляющая своею силою в неправильном направлении, как св. Максим Исповедник говорит, «во всех вещах неправильное употребление есть грех». Гнев и есть неправильно употребленная сила души, направленная не на искоренение собственных страстей и пороков, а на сторонний предмет. Иллюстрацией и толкованием этому определению служит рассказ об одном монахе, который, чувствуя в себе гневные движения в монастыре, решился уйти в пустыню, дабы избежать всех возможных источников мучившего его порока. Случилось так, что кружка, которую он наполнял и ставил на землю, трижды опрокидывалась и разливалась. Это раздражило и привело монаха в исступление. Он разбил кружку, когда же опомнился, то сказал: «Бес гнева обманул меня. Вот я один, а сия страсть не перестает побеждать меня. Когда же для того, чтобы сделаться ее победителем, потребно везде вести войну против нее и терпеть, а прежде всего необходима помощь Божией благодати, то ныне же возвращаюсь в монастырь!»[125]

Борьба с гневом не ограничивается физическим или умственным отстранением от разного рода явлений и предметов, могущих послужить источником раздражения и гневной реакции. Ведь противоположное гневу состояние – безгневие, кротость, смирение – те добродетели, которые значимы в иной, христианской картине мира и определяют путь спасения в Боге, действующего в человеке благодатью Духа Святого. В христианской эсхатологии гнев Божий как справедливое возмездие – кара – прольется семью чашами над грешниками. Но поселившийся в душе человеческой гнев как страсть отторгнет несчастного от спасающего его Господа, лишит милости Божьей. Спасутся же истинно милостивые, кроткие и миротворящие: *Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю…Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут…Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими* (Мф 5; 5, 7, 9). Кроткие наследники Царства Божиего – это и идеал русской культуры, создавшей мучениями писательской души Ф. М. Достоевского гениальную художественную транскрипцию богословской проблемы смертного греха гнева, – «Кроткую».

Слово против уныния и лени. Лень, как порок, и леность, как греховное действо, происходящее от страстей, получило однозначную святоотеческую трактовку, что ярко было отражено в русской литературе.

Этическое осмысление роли труда в жизни человека, как и установление периодичности трудовых будней и праздников, было характерно уже для культур Древнего Востока. Четвертая заповедь Декалога призывает помнить *день субботний, чтобы святить его; шесть дней работай и делай [в них] всякие дела твои, а день седьмой – суббота Господу, Богу твоему: не делай в оный никакого дела ни ты, ни сын твой, ни дочь твоя, ни раб твой, ни рабыня твоя, ни [вол твой, ни осел твой, ни всякий] скот твой, ни пришелец, который в жилищах твоих; ибо в шесть дней создал Господь небо и землю, море и все, что в них, а в день седьмой почил; посему благословил Господь день субботний и освятил его* (Исх 20, 8–11).

В христианской картине мира естественный ритм человеческой жизни был организован соблюдением будних и праздничных дней. Праздничным днем недельного цикла стало воскресенье как маленькая Пасха в памятование Воскресения Господа Иисуса Христа. Небрежение к религиозным праздникам осуждалось Церковью. Православная традиция сохранила немало рассказов, повествующих о наказании и вразумлении пренебрегших установленными праздниками в честь Спасителя, Богородицы и святых угодников. Но каждодневной обязанностью человека в христианстве стал труд. *Кто не трудится, тот пусть не ест*, – написал апостол Павел фессалоникийцам (2 Фес 3, 10). Сам апостол, трудившийся в благовествовании Слова Божьего, без устали работавший над устроением первых христианских церквей,

[125] *Преподобный Иоанн Лествичник.* Лествица. С. 511.

не оставлял занятия, кормившего его. Он зарабатывал средства на существование *«деланием палаток»* (Деян 20, 34). Из христианской концепции труда и благочестивой жизни, ведущей к спасению, учению о душе и греховных страстях и складывалось толкование лени как порочной наклонности и греховного действа, проистекающего из страсти и способствующего ее развитию.

Св. Иоанн Кассиан, характеризуя грех уныния, сравнивает душевное состояние унывающего с дремотою: «И подлинно, не тело, а душа дремлет в это время. Ибо душа, уязвленная стрелою этой разорительной страсти, действительно засыпает для всякого стремления к добродетели и наблюдения за своими духовными чувствами» [126]. Уныние погружает человека в духовную спячку, он теряет бдительность, перестает бодрствовать. Лень и уныние – родные сестры, связанные друг с другом кровными узами, часто выступающие причиной друг друга. Вот почему св. Ефрем Сирин, обращаясь к монашествующим, призванным проводить дни свои в беспрестанном духовном и физическом делании, замечает: «Много предлогов собирает себе ленивый монах, – и сонливый впадет в беды»[127]. *Органическая взаимосвязь лени и уныния* определена в поэтической строке псалма Давида: «*воздрема душа моя от уныния*» (Пс 118, 28). Называя уныние смертью для монашествующих, св. Иоанн Лествичник характеризует его в терминах лености, дремоты, расслабленности, умственного изнеможения. В лукавой цепи пороков и грехов вызванная унынием лень делает любого человека невосприимчивым (глухим, мертвым) к духовным призывам Церкви о трезвении и бодрости души и тела. Унывающий – противник всякого труда, всяких усилий, превращающийся в нерадивого раба, лукавого и ленивого. «Мужественная душа воскрешает и умерший ум, уныние же и леность расточают все богатство», – заключает авва Иоанн, прибавляя, что дух уныния есть тягчайший из восьми предводителей злобы[128].

Древняя Русь, усваивавшая истины христианства в опоре на образцы высокой книжной словесности, довольно быстро и зрело по мысли стала развивать главные нравственные темы восточно-христианского учения. Так значимым в древнерусской культуре оказывается духовное завещание от старшего рода к его продолжателю, образующее самостоятельный жанр поучений отца к сыну. Поучения отца к сыну – распространенный и популярный жанр древнерусской литературы, вписывающийся в традицию средневековой дидактики. Древнейшие славянские переводы подобных текстов представлены в Изборнике 1076 года. Знаменитое «Поучение» Владимира Мономаха – оригинальное произведение, послужившее образцом нравственных наказов-завещаний отца наследнику, побуждающещие его к деятельному труду, церковной молитве и постоянной учебе.

«Что же умеете хорошего, того не забывайте; а чего не умеете – тому учитесь, как мой отец. Дома сидя сумел пять языков узнать, оттого ведь почесть есть от других земель. Леность ведь всему мать: (что) кто умеет, то забудет, а чего не умеет, тому и не научится.

Добро совершая, не можете лениться ни на что хорошее, (и) прежде всего – к церкви (ходить). Пусть не застанет вас солнце в постели; так ведь отец мой поступал блаженный, и все добрые мухи совершенные. Заутреннюю воздайте Богу хвалу, и потом, на восходе солнца, увидев солнце, (нужно) прославить Бога с радостью и сказать: “Просвети очи мои, Христе Боже, давший мне свет свой прекрасный!”»

С этими словами, предостерегая от лени и призывая к бодрости духа и ума, постоянно находящихся в труде и добром делании, обращается к детям в «Поучении» киевский князь Владимир Мономах[129].

---

[126] Добротолюбие. Т. 2. С. 69.

[127] Там же. С. 416.

[128] *Преподобный Иоанн Лествичник.* Лествица. С. 206.

[129] См.: Поучение Владимира Мономаха // Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М.: Художественная литература, 1969. С. 14 6 –171.

Лень как порок получает глубоко отрицательную оценку, выраженную в афористической форме, и в таком произведении, как «Наставление отца сыну», известного, по крайней мере, с конца XIV века: «Ленивый хуже больного: больной хоть лежит, да не ест, а тот и лежит, и ест»[130].

В главе 32-й «Пчелы» говорится о трудолюбии. Примечательно высказывание, которые составители сборника приписывают святителю Василию Великому:

«*Святой Василий*. Добытое трудом с радостью и принимается, и сохранятся, а что получено без труда, то быстро исчезает.

Достойна ненависти и осуждения праздность, что делает человека хуже муравья и пчелы, ведь человек создан быть первым и в рай был введен, чтобы его сохранять и улучшать. Это-то и показывает, что у человека свое назначение, и суть его в том, чтобы стремиться к трудам, поскольку праздность вне человеческой сути»[131].

Подвижнический труд – одна из форм спасительного пути, совершенствования человека в Боге. Житийная литература является сокровищницей подобных образов. Так, преподобный Сергий Радонежский в житии, написанном Епифанием Премудрым, предстает великим молитвенником и тружеником. Работа плотника и крестьянина-земледельца для него также естественна и необходима, как и для мирянина, проводящего жизнь в добывании куска хлеба насущного. В житии рассказывается, что Сергий нанимается к некоему старцу Даниле для постройки сеней перед кельей, прося вознаграждение в виде гнилого хлеба. И пока руки его не поработали, до окончания труда плату он не принимает. «И, сказав это, препоясал чресла крепко и начал трудиться с утра и до вечера, и доски все стесал, столбы изготовил и поставил; Бог помогал ему, и сени соорудил до вечера. Когда стемнело, в вечерний час, Данила-старец вынес ему решето хлебов, цену платы его, ибо руки его поработали. Сергий принял их, положил перед собою, сотворил молитву благословения и начал есть с водой, без варева, без соли; и оба, соединив обед и ужин, все съели»[132].

Порицание лени и похвала труду объединяет главы другого известного памятника древнерусской культуры – «Домостроя».

Можно говорить, что этическая концепция «Домостроя» утверждает труд в качестве основной добродетели. Трудолюбивые хозяин и хозяйка, наученные и мудро управляемые ими слуги, должны воспринимать работу по устройству домашней экономики и бытового порядка как образец благочестивого поведения, угодного Богу в Его установлении христианской семьи как Малой Церкви. В 33-ей главе, поименованной следующим образом: «Как мужу воспитывать свою жену в том, чтобы сумела и Богу угодить и к мужу своему приноровиться, чтобы могла дом свой получше устроить, и всякий домашний обиход и рукодельe всякое знать, и слуг учить и самой трудиться», создается образ благочестивой христианки. Она деятельно руководит своим домом и тем самым соблюдает нравственные устои семьи в духе евангельских заповедей:

«Да ведала бы всем хозяйка сама, которой из них какое дело дать, сколько дать чего и сколько чего взять, и сколько чего кто сделает за день, много ли мало, и сколько из чего получится, – все бы знала сама, и было бы все у нее на счету.

Да и сама хозяйка ни в коем случае и никогда, разве что занедужит или по просьбе мужа, без дела бы не сидела, так что и слугам, на нее глядя, повадно было бы трудиться. Муж ли придет, простая ли гостья – всегда б и сама за делом сидела: за то ей честь и слава, а мужу

[130] Мудрое слово Древней Руси. С. 98.

[131] Там же. С. 313.

[132] Житие Сергия Радонежского // Древнерусские предания (XI–XVI вв.) М.: Советская Россия, 1982. С. 239.

хвала. И никогда бы слуги не будили хозяйку, но сама хозяйка будила бы слуг и, спать ложась после всех трудов, всегда бы молилась, тому же уча и слуг»[133].

Книжная традиция в определении лени, нравственном противопоставлении труда и безделья, близка народной. Здесь душа народная едина. Лень отвратительна и опасна для любого сословия. В пословицах и поговорках, собранных В. И. Далем, народная этическая традиция развенчала и осмеяла ленивца, определив лень не только как недостойное поведение, но и как наносящее урон хозяйству действие. Этика крестьянского труда не согласуется с праздностью: ленивый работник все равно, что вор. «Ленивый и могилы не стоит», – выносит приговор народная мудрость. И далее следует яркая россыпь присказок, пословиц и поговорок на эту тему:

Я еще в пеленках, а лень моя была уж с теленка.
Трутни горазды на плутни.
Лентяй да шалопай – два родных брата.
От лени опузырился (распух). Кто ленив, тот и сонлив.
На работу позадь последних, на еду наперед первых.
И дурак праздники знает, да будней не помнит.
Ныне гуляшки и завтра гуляшки –
находишься без рубашки[134].

Христианский этос крестьянского труда и быта в русской культуре находит свое выражение не только в афористике, но и в иных жанрах устного народного творчества, таких, как сказка. Часто отрицательный персонаж характеризуется через образ ленивого, завистливого человека, так как ленивый, ничего не делая сам, стремится присвоить себе созданное или добытое трудом и испытаниями честного, умного, трудолюбивого героя. В противопоставлении трудолюбивой и ленивой сестер, смекалистого, проворного царевича и его корыстолюбивых бездельников-братьев нравственное сознание человека русской культуры утверждает иерархию ценностей, воспевая трудолюбие и прилежание как идеал добродетели.

Леность понимается этическим сознанием русской культуры прибежищем лукавых рабов, безразличных к своему спасению и, тем более, к общественному благу. Дремотная душа Лени, унывающей, расслабленной, опечаленной, безразличной и апатичной, побеждается только усилием воли и бодрствованием духа и тела. Вот почему лучшее средство борьбы с ленью – умная ирония и, одновременно, жесткая сатира, действующая вместе с духовным вразумлением и мудрым наставлением. Православная традиция в опоре на народную житейскую мудрость выработала в русской культуре достаточное количество способов и методов преодоления этого порока, *превратив слово в действенное орудие борьбы с ним.*

В борьбе с тайной страстью. Восточно-христианская традиция считает зависть греховным действием, проистекающим от страсти. *Зависть медленно разрушает человека, будучи дьявольским наущением против ближнего.* Соучастником дьявола называет св. Ефрем Сирин завидующего: «Кто уязвляется завистию и соперничеством, тот жалок, потому что он соучастник дьявола, завистию коего *смерть вниде в мир* (Прем 2, 24). Сердце его всегда изнемогает от печали, тело же съедается бледностью, и силы его истощаются. Зависть и соперничество – страшная отрава: от них родятся оклеветание, ненависть и убийства»[135]. Говоря о зависти как о причине страшного преступления – убийства, св. Ефрем Сирин указывает на историю Каина и Авеля, детей Адама и Евы. Оба они приносили жертву Богу, из коих Богом была выбрана

[133] Домострой. С. 147.

[134] Пословицы русского народа. Т. 2. С. 380–403.

[135] Добротолюбие. Т. 2. С. 401.

жертва Авеля. Каин же из зависти убил родного брата и за нераскаяние (Быт 4, 11) заслужил проклятье Божие. «Каинова печать» – это печать завистника и убийцы. Оттого-то и печется о мире и спокойствии души человека Ефрем Сирин, предупреждая о духовной опасности таящейся внутри и не обнаруживаемой внешне зависти. Она сродни ненависти, готовой в любую минуту толкнуть человека на преступление: «Ненависть или зависть под покровом благочестия – горькая вода в золотых сосудах»[136].

Св. Иоанн Дамаскин в «Точном изложении православной веры» упоминает о зависти в главе, названной «О печали». Отец Церкви перечисляет четыре вида печали: горе, грусть, зависть, сострадание. По его мнению, зависть – это печаль, из-за чужих благ. Зависть, не отнесенная, по учению прп. Иоанна Лествичника, к восьми главным греховным страстям, является, по определению, греховным действием, проистекающим из страстей или способствующим их развитию. У прп. Иоанна Лествичника она связана с греховной страстью гордыни. Св. Иоанн Дамаскин выделяет в зависти еще одну причинно-следственную связь: печаль. В нравственных схемах двух святых на самом деле нет противоречия, ибо определяемая Иоанном Лествичником печаль есть огорчение «не по Бозе». Источник же зависти – именно человеческий, когда одно творение Божье не желает признать и принять промыслительные установления Бога о другом таком творении, выказывая тем самым и свою гордыню, и свое несмирение.

Древнерусский сборник мудрых изречений «Пчела» содержит отдельную главу, посвященную зависти. Текст пересказывает библейские и евангельские изречения, а также приводит мысли античных авторов:

Апостол. Где зависть и распря, тут и бесчинства, и всякие дурные дела.

Соломон. Не ужинай с завистливым человеком, не пожелай и еды его.

Сирах. Как мухи здоровые части тела облетают, а к гнойным местам прилипают, так и завистники.

Как ржавчина железо, так и зависть душу разъедает.

Что стонешь, завистник, – о своем ли несчастье или о благе чужом?

Плутарх. Многие завистники своим друзьям искренне не желают погибели, но, увидев их в благополучии, огорчаются и, когда только можно, хулят и славу их, и удачу[137].

Древнерусская афористическая традиция на идейно-содержательном уровне выражала нравственную установку самой культуры, осуждавшей *грех зависти как опасный и недостойный помысл души и деяние.* Дидактические темы, имевшие значение для нравственного самосознания древнерусской культуры, обретают новое звучание в творчестве Симеона Полоцкого, крупнейшего литературного деятеля XVII века. Интерес к этической проблематике был продиктован активной просветительской и преподавательской деятельностью учительствующего монаха, выпускника Киево-Могилянской академии и Виленской иезуитской академии. Религиозно-схоластически окрашенное творчество Симеона Полоцкого стало, тем не менее, значительной вехой в становлении новой, светски ориентированной культуры, которая в полной мере утвердит себя в эпоху Петра I. Среди его обширного наследия есть блестящие образцы жанра бытовой сатиры, к которому и относится «Притча о завистливом». Подобными притчами были наполнены распространенные в России XVII века различные переводные сборники (наиболее популярными из них были «Римские деяния» и «Великое зерцало»). К заболевшему и умершему без исповеди завистнику, всех осуждавшему, явился по смерти некто и, испустив огненный язык до земли, рек: «Аз стражду языка своего ради, имже непрестанно людей осуждал»[138]. Так, в притчевом изложении Симеона Полоцкого, зависть наказана своим же орудием, но теперь имеющим адскую силу в виде огненного языка.

---

[136] Там же. С. 401.

[137] Мудрое слово Древней Руси. С. 321–322.

[138] Сатира XI–XVII веков. С. 291.

Близка книжной традиции и афористическая мысль народной культуры. Художественно отточенная и ярко образная русская речь слышится в пословицах и поговорках, собранных В. И. Да лем:

Где счастье, там и зависть. Зависть прежде нас родилась.
Берут завидки на чужие пожитки.
Завистливый своих двух глаз не пожалеет.
Железо ржа съедает, а завистливый от зависти погибает.
Охал дядя, на чужие деньги глядя.
Господи, Господи! Убей того до смерти, кто лучше нашего живет.
Сосед спать не дает: хорошо живет.
Не столько смущает свой убыток, сколько чужой прибыток.
Завидущи глаза не знают стыда[139].

Эти две традиции – живой русской речи в многообразии жанров устного народного творчества и высокой книжности – органически соединяются и преломляются в творческом наследии А. С. Пушкина. В пушкинских сказках часто пружиной развития событий становятся человеческие страсти. Выступая в качестве определяющего мотива поведения, они являются источником драматических или трагических обстоятельств в судьбе главных героев. Так, зависть к своей сестре, ставшей женой царя, толкает двух оставшихся девиц из «Сказки о царе Салтане» на преступление. Несколькими штрихами Пушкин дает портрет обойденных должным вниманием царя сестер:

В кухне злится повариха,
Плачет у станка ткачиха,
И завидуют оне
Государевой жене[140].

Зависть женщины, влюбленной в свою красоту, к прекрасному и невинному созданию – своей падчерице – идейно-содержательный мотив другого знаменитого произведения в этом же жанре «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях». Получив ответ, что «царевна все ж милее, все ж румяней и белее», злая царица замысливает (=злоумышляет) извести юную красавицу. Называя царицу «гневной бабой», Пушкин показывает причинно-следственную взаимосвязь двух грехов – зависти и гнева. В данном случае завить становится причиной сильного аффекта, превращающего красавицу-царицу в фурию-убийцу.

Сказочные герои Пушкина и характер их поступков отражают народные представления о добре и зле, о добродетели и нравственном преступлении, преломившиеся сквозь призму православного этического учения в недрах русской культуры. В «Маленьких трагедиях» – одной из вершин философско-поэтического гения Пушкина, он вновь обращается к проблеме зависти, где объектом последней оказывается творческий дар. Примечательно, что знаменитая пьеса Пушкина «Моцарт и Сальери» в первоначальном варианте носила название «Зависть». Чувство зависти – это искаженное представление о справед ливости и ничем не остановимое желание «восстановить» ее. Взывает к Всевышнему Сальери, усомнившийся в справедливом «распределении» Господом его даров:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше[141].

---

[139] Пословицы русского народа. Т. 3. С. 51–54.

[140] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 302.

[141] Там же. Т. 2. С. 361.

Но нравственное чувство обмануть нельзя. Отныне добродетельный труженик Сальери – презренный завистник:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным.
Змеей, растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!.. А ныне – сам скажу – я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. – О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О, Моцарт, Моцарт![142]

Причина зависти Сальери – это отношение к дару, к воле Бога. Но как соотнести Божественную волю и требование человеческой справедливости? Очевидно, что от героя пушкинской трагедии требуется невероятное моральное усилие, возможно, борьба со своим тайным врагом, которая, в конечном итоге, возвысит Сальери до гения Моцарта. Да, Сальери, уступающий Моцарту в мере музыкального таланта, мог бы стать истинным гением Дружбы и Любви, трепетно и благоговейно относящимся к дару автора «Реквиема». Ведь только Сальери, по словам самого Моцарта, один из всех смертных может так же чувствовать и понимать музыку, как он сам. Музыка же – один из высших талантов, соравный Любви.

Тема зависти, получившая гениальное художественное воплощение в творчестве Пушкина, нашла философское развитие в работах русского мыслителя И. А. Ильина. В одной из своих работ, которую можно рассматривать как первую часть большого философского триптиха, Ильин обращается к проблемам жизни человека, радующегося и страдающего. Не случайно в названии «Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий» подчеркнут не доктринально-школьный смысл философского знания, а его экзистенциально-личностное измерение. Выбранному типу философствования отвечает и жанр книги, написанной, скорее, в литературно-эссеистическом ключе. Наследуя традиции западноевропейской философии в лице таких представителей, как св. Блаженный Августин, Франциск Ассизский, в жанрово-тематическом отношении И. А. Ильин все же ближе к русской традиции духовно-нравственной литературы. Прообразы тем, способ их изложения и развития, стилистика речи отсылает нас к творчеству св. Феофана Затворника, св. Игнатия Брянчанинова, к трудам и дневникам св. Иоанна Кронштадтского. Мудрая, спокойная, рождающаяся, казалось бы, из бытовых впечатлений речь философа возводит читателя к высокой истине христианского учения. Его знание – это мудрость сердца, созерцающего свет Небесного Царства, в лучах которого становится понятным жизненное определение добра и зла, прекрасного и безобразного, истинного и ложного.

Вглядываясь в жизнь, философ Ильин различает в ней и гнетущие человеческую природу страсти, и пороки, вошедшие в мир с грехопадением первых людей. Парадоксально-афористически начинает свою главу «Зависть» автор «Книги раздумий»: «Добрые и злые феи подошли

[142] Там же. С. 362–363.

к колыбели человека и принесли ему свои дары. Самая злая из них подарила ему зависть. Возможно, это была переодетая фурия»[143].

По мнению Ильина, чтобы между людьми был сохранен мир как лад и гармония, им необходимо научиться «прощать» друг другу свои таланты, преимущества, свою непохожесть. Для самосовершенствования человека, возможно, творческое соревнование и необходимо. В отличие от здоровой соревновательности, зависть – явление болезненное, разрушительное, враждебное. Ильин однозначно определяет зависть как неразумную и безнравственную категорию этического ряда. Зависть может спровоцировать гнев, привести к убийству. В системе людских пороков и грехов она коррелирует также со скупостью и алчностью, т. е. по природе своей предметно направлена на завладение ей непринадлежащего. «Зависть – прежде всего скупость и алчность. Она ненасытна, как любопытство; она означает тем самым – вечную бедность, вечную заботу, вечно плохое настроение; всякую удачу она превращает в неудачу и оставляет человека бедствовать в безнадежном одиночестве. Жестокий завистник – зложелатель: он обижается на человека за чужое счастье; его задевает всякий чужой успех; любое положительное качество в другом мучит его как рана на сердце; гнев лишившегося на обладателя наполняет его; как ярость неполноценного, постоянно чувствующего чужое превосходство. К «делу» он даже не подступается: он застревает в борьбе между «я» и «ты»; и в этой вечной борьбе изводит самого себя и своего противника. Если же его ярость расширяется до социальной программы, тогда она выливается в классовую борьбу; и начинается марксистская гражданская война», – делает нравственный вывод И. А. Ильин[144].

Зависть как змея заползает человеку в сердце. Она обвивает и душит в его в своих объятьях, отравляет и иссушает ум. Восставший Денница, сын Адама и Евы – Каин, злочестивые братья Иосифа – библейские образы греха зависти. Все они связаны с преступлением – с преступлением против Бога и человека, имеющего образ Божий в себе. Плохо унизить себя завистью перед людьми, но еще хуже дать ей пригреться в своем сердце. От гордости происходящая зависть рождает хулу, осуждение, клевету, ненависть. Тихий убийца, тайный враг не помилует, прежде всего, самого завистника. Он навсегда останется отмеченным каиновой печатью – печатью убийцы. Именно такой смысл вложила в определении греховного помысла и греховного действия зависти в своем слове русская культура.

Слово в преодолении гордыни. Если точно соблюдать духовную логику в установлении причинно-следственных взаимосвязей внутри списка грехов, то *гордость в этой иерархии заняла бы первую ступень.* Гордынею совлекся с неба Сатана и был низвергнут на землю. Искушением гордыни преступил он к Еве в образе змея, обещая, что вкусившие от запретного плода дерева познания добра и зла, будут, как боги (Быт 3, 4–5). Совершившееся грехопадение Адама и Евы принесло в мир смерть и тление, породив саму возможность греха как нравственного преступления против воли Божьей, нарушения Его закона.

Подобную форму гордости рассматривает в своем известном труде «Достоевский и его христианское миропонимание» русский философ Н. О. Лосский. Творчество Ф. М. Достоевского обнажило бездны человеческих страстей и пороков, подняв нравственный вопрос русской литературы на необычайную высоту. Русская философская мысль постоянно обращалась к наследию Достоевского, касаясь тем религиозного значения. Грех гордыни присущ многим героям Достоевского, определяя мотивы их поведения, крайним из которых является богоборчество. Характеризуя гордость, Н. О. Лосский различает в творчестве писателя людей, ненавидящих Бога, и самого сатану как подлинно ненавидящего Живого Бога и старающегося всеми силами погубить Его творение – человека. Определение гордыни, данное русским мыслителем в настоящем опыте прочтения Достоевского, можно считать философской разработкой бого-

---

[143] *Ильин И. А.* Собрание сочинений: В 10 т. М.: Русская книга, 1993. Т. 3. С. 13 7.

[144] Там же. С. 138.

словской проблемы греха гордости: «Гордость в своей крайней степени есть вознесение своей личности выше всех и выше всего, что существует и что возможно. Абсолютно гордое существо живет и действует, руководясь сознательно или безотчетно следующими положениями: *мое* решение устанавливает или даже творит ценности; поэтому *моя* воля должна господствовать над всем, что совершается; все, что происходит, должно следовать моему плану и указанию; никто не смеет меня порицать и даже хвалить, т. е. оценивать; даже неличные ценности, нравственное добро, красота, истина, не смеют покорять меня себе, *я не обязан* подчиняться им, да и обусловлены они *моею* волею, а не существуют объективно сами по себе»[145].

«Абсолютно гордое существо» – это Демон. Человек, в ком поселяется дух злобы – дух гордыни, – приобретает дьявольские черты падшего ангела. Его душа испытывает невыразимые мучения и страдания, не вполне еще отпав от Божественной благодати. Но, укореняющаяся в своем мнимом величии, она неудержимо стремится к погибели. Эту трагическую диалектику греховной страсти гордыни в образе Демона воплотил в своем творчестве М. Ю. Лермонтов. В интерпретации Лермонтова, с его романтической поэтизацией зла, враг рода человеческого превратился в трагическую фигуру. Мучения прекрасного страдающего Денницы соотнесены со страданиями души самого поэта:

Я не для ангелов и рая
Всесильным Богом сотворен;
Но для чего живу, страдая,
Про это больше знает он.
Как демон мой, я зла избранник,
Как демон, с гордою душой,
Я меж людей беспечный странник,
Для мира и небес чужой;
Прочти, мою с его судьбою
Воспоминанием сравни
И верь безжалостной душою,
Что мы на свете с ним одни[146].

В этом раннем стихотворении 1831 года присутствуют уже черты печального Демона, духа изгнания, из знаменитой лермонтовской поэмы. Позже они проявятся и в образах Демона М. А. Врубеля. Русская художественная демониана касалась все тех же нравственно-религиозных вопросов духовной жизни человека, которые русская мысль пыталась сформулировать в рамках богословской и философской традиций. В центре стоял вопрос о границе человеческой свободы, которая, утверждаясь в своем своеволии или духовной слабости, попадает в рабство греха. Страшное превращение связывалось с искушением гордостью, поскольку утверждение автономии личности как абсолютной свободы вне онтологии Бога понималось как ложная свобода.

Святоотеческая традиция создала богословский фундамент этического самосознания русской культуры, который стал основой для многих русских писателей, философов, мастеров искусства. В представлениях о грехе человек русской культуры опирался на главный тезис христианской этики: грех есть беззаконие, которое всегда воспринималось как духовное преступление против заповедей Божьих. Гордыня отвергалась как богомерзкое состояние помыслов. Так учила Церковь, так мудро судил народ: гордый – значит глупый, безумный в своем возношении и тщеславии.

---

[145] *Лосский Н. О.* Бог и мировое зло. С. 138.

[146] *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1975–1976. Т. 1. С. 417.

Св. Иоанн Кассиан – один из первых церковных писателей, различавший грехи гордости и тщеславия. Из восьми главных страстей, им выделенных, тщеславие – седьмая, а гордость – восьмая страсти. В то время как св. Григорий Богослов в 39 слове на Богоявление Господне упоминает о семи духах злобы, которым противостоят семь добродетелей. Общим для святоотеческой традиции является понимание гордости как начала всех бед человеческих. «Это самый свирепый и неукротимый зверь, нападающий особенно на совершенных и с лютым грызением пожирающий их, когда они достигают почти уже самой вершины добродетелей», – пишет Иоанн Кассиан[147]. При этом автор раз личает два вида гордости: ту, которая поражает мужей высокой духовной жизни, и ту, которая захватывает новоначальных и плотских. В генеалогии страстей гордость выступает как первая страсть, являясь источником всех грехов и преступлений. Гордость губит не только противоположную себе добродетель, но все благие проявления человеческой души. Противящийся Господу лишается благодати, получая подобный ответ: *«Бог гордым противится»* (Иак 4, 6).

Прп. Нил Синайский указывает на духовную катастрофу, совершившуюся в мире ангелов, сравнивая падение ангелов и грехопадение человека. Милость же Божья и добродетельная жизнь человека позволяют преодолеть этот трагический онтологический разрыв: «Гордость низвергла архангела с неба и сделала, что он, как молния, спал на землю. А смиренномудрие человека возводит на небо и уготовляет к ликованию с Ангелами» [148]. Гордость есть род некоего тяжкого недуга, злокачественная опухоль ума и души, разрастающаяся подобно гнойному нарыву: «Гордость есть опухоль (надутость) души, наполненная испорченною кровию; если созреет и прорвется, то причинит большую неприятность»[149].

Св. Ефрем Сирин более всего предостерегает от духа самовозношения, поражающего высокоумных людей, могущих вести вполне добродетельную жизнь и достигающих успехов на основе различных талантов, дарованных им Творцом. Дух этот нечистый, есть хитроумная сеть, набрасываемая дьяволом на человека. «Нечистый дух высокоумия изворотлив и многообразен, и все усилия употребляет, чтобы возобладать над всеми: мудрого уловляет мудростию, крепкого крепостию, богатого богатством, красивого красотою, художника искусством. И ведущих духовную жизнь не пропускает он искушать подобным же образом, и ставит свои сети – отрекшемуся от мира в отречении, воздержанному – в воздержании, безмолвнику – в безмолвии, нестяжательному – в нестяжании, молитвеннику в молитве. Во всех старается он посеять свои плевелы»[150].

Прп. Иоанн Лествичник в «Лествице», которая вот уже почти полтора тысячелетия является учебником духовной жизни для дерзающих идти путем богопознания, называет гордость не иначе, как безумной. Он посвящает смертному греху гордыни отдельную главу. Рассуждение о гордости предварено словом о тщеславии. Переходя от 22-й к 23-й степени, он отмечает: кого не уловило тщеславие, тот не впадет в безумную гордость, враждующую на Бога. Что есть гордость? Прп. Иоанн исключительно точен в определениях, диагностируя как природу страсти, так и различные формы ее проявления: «Гордость – это отвержение Бога, бесовское изобретение, презрение человеков, матерь осуждения, исчадие похвал, знак бесплодия души, отгнание помощи Божией, предтеча умоисступления, виновница падений, причина беснования, источник гнева, дверь лицемерия, твердыня бесов, грехов хранилище, причина немилосердия, неведение сострадания, жестокий истязатель, бесчеловечный судья, противница Богу, корень хулы»[151].

---

[147] Добротолюбие. Т. 2. С. 81.

[148] Там же. С. 268.

[149] Там же. С. 267.

[150] Там же. С. 422–423.

[151] *Преподобный Иоанн Лествичник.* Лествица. С. 286–287.

Страсть гордости имеет свое развитие. Если начало гордости выражает себя как тщеславие, то середина имеет вид бесстыдного самовосхваления своих трудов, когда ближний становится объектом уничижения и ненависти. Окончательная погибель в укоренении греха гордости и превращении ее во все пожирающую страсть, в безумие – есть отвержение Божией помощи, надежда только на свои силы и приобретения бесовского нрава, то есть потеря человеческой природы и появление демонического облика. Гордость – это крайняя степень страстности человеческой души. Внешне гордец может быть прекрасен, подобно яблоку – здоровому снаружи, но сгнившему внутри. Гордость – это ложное мнение о себе и о своих дарованиях, которые человек приписывает в свою заслугу. Потому то и говорит прп. Иоанн, что гордость – «это крайнее убожество души, которая мечтает о себе, что богата, и, находясь во тьме, думает, что он в свете»[152].

Гордость – страсть такой силы и грех такой тяжести, что плененному гордостью нужна помощь Самого Бога, «ибо суетно для такого спасение человеческое», – говорит прп. Иоанн. Таких Господь вразумляет, попуская им искушения и скорби. Бывает, что многие приходят в себя и избавляются от страшного плена, но есть и те, которые продолжают упорствовать в своем грехе, действуют открыто, не стыдясь не людей, не имея страха перед Богом. Исход такой болезни один – исступление и безумие. Грех гордыни в своем развитии наглядно демонстрирует структуру и динамику образования страсти. Согласно прп. Нилу Сорскому, афонскому монаху, распространявшему опыт исихазма на Руси рубежа XV–XVI вв., в своем развитии страсть проходит пять этапов: 1. Прилог, или приражение, связанный с непроизвольными помыслами и чувствами. 2. Сочетание – сосредоточенность сознания на одном из помыслов или чувств в согласии, в принятии такового. 3. Сложение – появление влечения к помыслу. 4. Пленение – захват и вовлечение в помысл. 5. Страсть – устойчивое влечение и полное порабощение им человеческой души. Таким образом, страсть рождается неправильным деланием и устремлением ума, превратным помыслом и худым чувством.

Человек, стяжавший греховную страсть, считается в православной традиции вступившим в общение с сатаной. «Страсти – это греховные навыки души, обратившиеся от долгого времени и частого упражнения в грехе как бы в природные качества», – пишет святитель Игнатий Брянчанинов, один из самых почитаемых и любимых русских святых XIX века, отличавшийся высотой богословских знаний и праведной подвижнической жизнью[153]. Избавление от страсти – трудный путь покаяния, врачующий душу. Нераскаянный грех подлежит будущей муке. Поэтому с такой тревогой о человеке, проявляя всю силу пастырской заботы, обращается к читателю святитель Игнатий, восклицая: «Бежим от убийцы нашего – греха! Бежим от греха не только смертного, но и простительного, чтобы он не обратился от небрежения нашего в страсть, низводящую в ад наравне со смертным грехом… одинаково влекут в адскую пропасть и смертный грех и накопленное множество малых, простительных грехов»[154].

В стяжании добродетелей, противостоящих грехам, важно постоянное бодрствование нравственного чувства, поскольку не всегда греховная страсть выражается делом. Тайный, скрытый характер страстей особенно опасен. Гордыня часто прячется за списком добрых дел, руководя чувствами и помышлениями человека. У святых отцов соблюдение внешней праведности без внимания к внутреннему человеку рассматривается как духовная ошибка. Подобные души, которые не подвергают исследованию скрытые душевные страсти, великий подвижник IV века Макарий Египетский называл невежественными. Души, имеющие такое расположение и стремление, «злобствуют и проявляют кипучую деятельность, вызванную чувством недостойной ревности и соперничества; они нажили себе пороки, скрывающиеся внутри: лицеме-

---

[152] Там же. С. 292.

[153] *Святитель Игнатий Брянчанинов.* Жизнь и смерть: Слово о человеке. Слово о смерти. М.: Дар, 2005. С. 318.

[154] Там же. С. 324–325.

рие и коварство; до такой степени они больны гордостью, надменностью и тщеславием, что, и страдая и теснимые этой страстью, они и не знают о своей неисцельной болезни; и по причине их надменной гордыни в них нет радости Господней»[155]. По определению св. Макария, задачей *внутреннего* человека, как главной цели спасения во Христе, является «отстранение (побеждение в себе) вышеперечисленных страстей и, при помощи благодати Христовой, полное осуществление добродетелей, совершаемых в кротости, доброте, великом смирении, в подчинении себя всем и в том, чтобы *никому не воздавать злом за зло* (Рим. 12, 17), но – и горячо желать быть последним и смиреннее всех, ибо *кто унижает себя, тот возвысится* (Мф 23, 12)»[156].

Источником гордости нередко бывает творчески продуктивная интеллектуальная жизнь, которая самим человеком может быть вменена себе в праведность, ибо ее мотивом и критерием выступает универсальная добродетель поиска истины. Оправданием такого пути жизни в православной традиции служит не знание само по себе, а знание верующего сердца. Так, в первой части «Триад в защиту священно-безмолвствующих» св. Григорий Палама в ответ монаху Варлааму Калабрийскому, утверждавшему ценности эллинских наук и ставившему под сомнение мистико-аскетическую традицию умного делания монахов-исихастов, рассуждает о природе человеческого знания и богопознания, определяя границу, «для чего и до каких пор полезно заниматься словесными рассуждениями и науками»[157]. Главная опасность для философствующих и исследующих строение мира – не в открытии нового знания, к которому стремится наука, ибо настоящая наука всегда призвана содействовать утверждению Истины. Это опасность духовная, нравственная. Знание, отчужденное от смысла, от опыта постижения Творца, в определенный момент становится источником гордыни и сознательным отказом от пути спасения в Боге.

«Что пишет к коринфянам апостол Павел?» – спрашивает св. Григорий Палама. “Знание надмевает”. Обращаясь к своему оппоненту, Варлааму Калабрийскому, защитник священно-безмолвстующих противопоставляет внешнюю мудрость, многознание, мудрости Божественной – постижению Истины верующим сердцем и умом, поскольку богомудрие – это дар свыше. “Видишь? Венец зла, главнейший дьявольский грех – гордость – возникает от знания! Как же тогда всякая злая страсть от незнания? И как это знание очищает душу? *“Знание надмевает, а любовь созидает”* (1 Кор 8, 1). Вот! Бывает, значит, вовсе не очищающее, а обчищающее душу знание без любви, – любви, вершины, корня и середины всей добродетели»[158]. Это знание, согласно защитнику исихазма, есть знание «ветхого человека», имеющего мудрость душевную, но не духовную. Духовное знание подчинено премудрости Духа, которая распознает и приемлет благодатные дары, в то время как душевное знание, которое святитель называет «нижней», «душевной», «демонической» мудростью, не может принять ничего духовного, ибо считает это глупостью, заблуждением и вымыслом. Об этом говорит и апостол Павел: *«Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сем надобно судить духовно»* (1 Кор 2, 14). «Именно этому знанию способствует внешняя ученость, – заключает Григорий Палама, – а духовного знания так никогда и не будет, если благодаря вере знание не сочетается с любовью к Богу, а вернее – если оно не возродится через любовь и идущую за ней благодать и не станет совершенно иным, новым и боговидным, “чистым, мирным, смиренным, послушным, исполненным слов назидания и благих плодов”»[159].

---

[155] *Макарий Египетский, преподобный.* Творения. М.: Паломникъ, 2002. С. 248.

[156] Там же. С. 248–249.

[157] *Григорий Палама.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. С. 7.

[158] Там же. С. 17.

[159] Там же. С. 17.

Основа духовного знания, согласно святым отцам, – любовь к Богу. Именно подлинная любовь способна возвысить человека до постижения Божественной Премудрости, и в этом возвышении – восхождении не будет места гордыни, ибо в любви и благодарности к Творцу нет самовозвеличивания, а есть удивление и радость созерцания Славы Божьей – Его совершенства и величия, восхищение Его творением и Его замыслом о человеке. Так и св. Григорий Палама, желая показать несостоятельность внешнего знания, обращаясь к философам и мудрецам мира сего, знатокам закона и устройства вселенной, восклицает: «Неужели им никогда не приходило на ум, что, устремившись к древу знания и вкусив от него, мы отпали от божественного места сладости? Не пожелав по заповеди “возделывать и хранить его” (Быт 2, 15), мы уступили лукавому советчику, прокравшемуся обманом и прельстившему нас красотой познания добра и зла. Видно, он и сегодня тем, кто не хочет под водительством отцов возделывать и хранить свое сердце, сулит точное знание многоподвижных и взаимоуравновешенных небесных сфер с их свойствами – знание добра и зла, потому что добро не в самой по себе природе этого знания, а в человеческих намерениях, вместе с которыми и знание склоняется в любую сторону»[160].

Что же необходимо сделать, чтобы подняться к истинному знанию, которое не исключает и знание о строении мира и природе человека, но не надмевается, не гордится, не тщеславится? Апостол предупреждает, что спасение не для знатоков закона, а для тех, кто исполняет его (Рим 2, 13). Григорий Палама же, говоря о деле и цели исследователей в отношении вложенной в творение Божией мудрости, указывает на молитвенный путь постижения Истины. Молитва – это ключ, который открывает тайны, доселе человеку неведомые, через посредничество Духа. Вот этот путь, противостоящей внешней премудрости и многознанию. По определению св. Григория, он кратчайший, многополезный и безопасный, «ведущий к самим сверхприродным и небесным сокровищам»[161]. В то время как внешняя мудрость есть начало и причина надменности, одна из сущностных признаков гордыни – греха демонского: «Во внешней же мудрости надо сначала убить змия, то есть уничтожить приходящую от нее надменность – как это нелегко! Ведь, как говорится, “философское высокомерие не сродни смирению”, – но, так или иначе, уничтожить; потом надо отсечь и отбросить как безусловное и крайнее зло главу и хвост змия, то есть явно ложное мнение об уме, Боге и первоначалах и басни о творении; а среднюю часть, то есть рассуждения о природе, ты должен при помощи испытующей и созерцательной способности души отделить от вредных умствований, как изготовители лечебных снадобий огнем и водой очищают змеиную плоть, вываривая ее»[162].

Грех гордыни имеет устойчивое проявление в виде самолюбия и самомнения. Высокая самооценка становится источником неприятного порока – осуждения ближнего. Агрессивная форма подобного осуждения – открыто выражаемое презрение и унижение другого человека. Это питательная почва для укоренения в греховной страсти гордыни. В одном из самых почитаемых творений афонских старцев «Невидимая брань», найденном и подготовленном к изданию духовным писателем XVIII века прп. Никодимом Святогорцем, переведенном для русского читателя свт. Феофаном Затворником, находим следующее описание взаимозависимости гордости и осуждения ближнего: «Каковой злой навык и порок, происходя от гордости, ею питается и возвращается, и наоборот, ее питает и возвращает; ибо и гордыня наша после всякого действия осуждения подвигается вперед, по причине сопутствующего сему действию самочувствия и самоуслаждения»[163].

Так святоотеческая традиция возвращает в толковании греха гордыни к словам Христа: *«Не судите, да не судимы будете, ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою*

[160] Там же. С. 13.

[161] Там же. С. 33.

[162] Там же. С. 33.

[163] *Преподобный Никодим Святогорец.* Невидимая брань. М.: ДАРЪ, 2005. С. 285.

мерою мерите, такою и вам будут мерить. И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоем глазе не чувствуешь? Или как скажешь брату твоему: «дай, а выну сучок из глаза твоего», а вот, в твоем глазе бревно? Лицемер! Вынь прежде бревно из твоего глаза и тогда увидишь, как вынуть сучок из глаза брата твоего» (Мф 7, 1–5). Святые отцы предостерегают и мирских, и монашествующих от возвеличивания как своих дарований, так и плодов своих трудов, так как любая завоеванная высота может оказаться непрочной. Неприемлемой для христианского сознания оказывается практика фарисействующей морали – противопоставления своей праведности иному опыту жизни. Христианин бежит от гордыни, боясь быть уловленным коварным действием врага рода человеческого, способного обратить любую добродетель в грех, как только ее мотивом и основанием станет гордость. Он прежде смотрит в свое сердце, наблюдает за своими мыслями и чувствами, внимает своим помышлениям, ибо именно они должны быть судимы судом своей совести, а не ближние, к которым прилагает такой судия мерку нравственного закона.

Популярнейший в Древней Руси сборник «Пчела», обращается к теме гордости и тщеславия, продолжая решать нравственные проблемы, разработанные с богословской точки зрения святыми отцами. В духе средневековой дидактики традиция приписывает св. Иоанну Златоусту слова о неком гордом и возносящемся своей знатностью и богатством. Подобным гордецам автор советует напоминать о бренности жизни и неисповедимости путей Господних: «Когда увидишь некогда гордого, возносящего голову и брови вздымающего, и на колеснице сидящего и повелевающего, и вгоняющего в темницы и предающего смерти, творящего многие пакости, то скажи ему: “Чего бушуешь, земля и пепел, и прах – еще и при жизни рассыпется тело твое!” Все это сказано не об одних простых людях, но и о том, кто сидит на престоле царском: “Ибо не смотри на порфиру и на венец, на золотые ризы, но попытай природу и найдешь, что все покрывает земля: всякая слава человеческая как цвет луговой»[164]. Характерно, что в настоящем тексте дана как социальная, так и психологическая характеристика гордого человека, вплоть до физиогномического портрета греховной страсти – ее поведенческой модели.

Дидактическая традиция древнерусской культуры представлена также переводом главы из «Базилик» императора Льва VI. Датируемый концом XV века текст, вероятно, идеологически связан с правление Ивана III, с известной историософской концепцией «Москва – третий Рим», имевшей большое духовно-культурное и политическое значение для Руси. Как и более ранние образцы древнерусской письменности в жанре духовных завещаний – поучений, «Назидательные изречения царям» имеют реальную биографическую канву и приписываются византийскому императору Василию I, наставляющему своего сына – императора Льва VI, правившего на рубеже IX–X вв. Предостережение от греха гордыни в тексте выделено особо и определено как самовозношение. В качестве назидательного примера автор «Изречений» обращается к опыту жизненных страданий и общности судеб сильных и малых мира сего: «К сану величия смерть безразлична, ибо на все налагает она все пожирающие свои зубы»[165]. Василий призывает сына не упиваться победой над врагами, не радоваться гибели человека, не ждать похвал за победу в войнах, ибо у людей одно естество, а будущее человеку неведомо. Автор вспоминает простое и мудрое выражение: не высоко вознесешься – не больно и упадешь. Поэтому правителю, имеющему верховную власть, пристало огорчаться о чужих бедах и жалеть пострадавших. Основанием же настоящего духовно-нравственного закона власти является Бог. Все, собранное на земле – на земле и останется. На вечном суде, говорит Василий, человек предстанет голым. Ни царское величие, ни слава победителя без истинных христианских добродетелей не смогут послужить оправданием. «Бог ведь ни в ком не нуждается, царь

[164] Мудрое слово Древней Руси. С. 314.

[165] Там же. С. 109.

ж нуждается – в Боге. Так подражай же тому, кто ни в чем не нуждается, и одаривай всех, кто взывает к милости», – заключает Василий[166].

XVII век, переломный для судеб русской культуры, сохранил тематическую преемственность с кругом идей средневековой русской литературы. В «Послании к некоему горду и величаву» Антоний Подольский, автор нескольких дошедших до нас виршевых произведений первой трети XVII века, художественно расцветил грех гордыни биографическими деталями. Возможно, в тексте отражены события личного плана, послужившие поводом к написанию данного произведения. Осужденный Московским собором за порчу печати и за недостойные поправки к Псалтыри, готовящейся к изданию, Антоний Подольский оказался в опале. В то же время когда-то защищаемый им подьячий Косой нажил богатство и возвысился, как водится, забыв о своем заступнике. Внутренние жизненные перипетии автора становятся нравственной подоплекой «Послания», в котором обличается гордость человеческая с позиции христианской этики. Выводы подтверждены примерами из Ветхого и Нового Заветов. Поэт взывает к совести и разуму своего адресата, характеризуя его заблуждения в резких тонах:

Како и что напишем к твоей бесовской гордости,
Аки к некоей неученой конной борзости?
Иже самого коня в пропастный ров вметает
И всадника на нем погубляет,
Такоже и твоя безумная гордость ум твой заношает
И благородную твою душу во ад низпосылает[167].

Тем страшнее грех гордыни и его последствия для человека, поскольку адресат «Послания» «многому учен божественному», о чем и напоминает ему автор текста:

За что тако гордишися и возносишися,
И таковою славою нелепою обносишися?
А сам еси многому божественному учен,
Да почто таковою лютою страстию аки в волчию кожу оболчен?[168]

Антоний Подольский призывает героя своего «Послания» вооружиться против супостата, вложившего в его душу лукавую страсть гордости и величия. До последнего душевного исхода молитвой ко Христу он может быть избавлен от нее и стать «сыном света», если внемлет праведным советам. Главный же из них выражен в апостольских посланиях:

Зри сего и внимай,
И создателя своего не забывай.
Всяко высокоумие в человецех мерзко есть пред ним,
А мы сами себе превыспренно мним.
Что же великий апостол Павел пишет,
Яко драгим бисерием нижет:
Гордость всяку отложше и удобь обратный грех
Понеже гордый и величавый бывает в посмех,
Последи же зле потребляется

[166] Там же. С. 109.

[167] Виршевая поэзия (первая половина XVII века). С. 35.

[168] Там же. С. 35.

И душею своею во ад низпосылается[169].

Иной аспект обличения и уничижения греха гордости – сатирический, возникает в русской литературе в начале XVIII века в творчестве Иосифа Туробойского, знаменитого воспитанника Киево-Могилянской академии, ставшего впоследствии ее профессором, а затем и префектом Московской славяно-греко-латинской академии. Полтавская победа русского оружия над шведами в 1709 году послужила сюжетом для школьной пьесы. «Божие уничижителей гордых ‹…› уничижение» – сокращенный пересказ настоящей пьесы, в которой обыгрывается библейский сюжет о Самсоне, победителе филистимлян. Некогда богатырской мощью своею Самсон расправился со львом, разодрав ему пасть. Со времени первых успехов России в Северной войне образ Самсона связывался с образом Петра I и России, а поверженный лев выступал аллегорией Швеции, наказанной за свою гордость и политические притязания на европейское господство. «Прегордая» Швеция, многих уничижавшая, постыжена и посрамлена, как лев, усмиренный Самсоном, о чем повествует заключительная часть пьесы:

«Является на престоле началная Смерть, имущая под ногами Гордость и Поношение, Орлом убиенныя, пред нею же меншия Смерти пляшут, хромому Лву увенчанну насмевающеся; и насмеян доволно, убеже со гласом с небес: “Бежи, несытая душе, и весма смирися!”

Надпись Лва: “смирихся до зела”»[170].

Российская империя, созданная Петром I и его преемниками, изменила социально-политическое и культурное положение Православной Церкви, но святоотеческая традиция, дав плоды творчества в Духе и Истине, была преемственно воспринята и обогощена духовным опытом русских подвижников. Так, в XIX веке богословская мысль представлена трудами святителя Феофана Затворника, неоднократно обращавшегося к проблеме греха и его искоренения на пути стяжания христианских добродетелей.

Свт. Феофан Затворник определяет грех гордыни как самочинное волеизъявление. По выражению святителя, такой человек превращается в раба страстей. Его мнимая свобода оборачивается тяжким и мучительным пленом: «Творить волю плоти и помышлений значит – что пришло на мысль, то и делать, что захотелось, к тому и стремиться. Пришел гнев – браниться; пришла похоть – удовлетворять ей; представился случай к неправой прибыли – сейчас воспользоваться им; захотелось стать повыше – решиться на все кривые пути к тому. Кто таков, тот очень походит на вьючное животное. Как мула, навьючив, ведут куда хотят и еще бьют, так и на человека наложив бремя страстей, враг связывает его ими и ведет куда хочет, тиранствуя и издеваясь над ним»[171]. Стоит ли упорствовать в своих страстях, самоутверждаясь под ярмом греха? Этот вопрос и задает христианину св. Феофан Затворник: «А это что ж за жизнь? Что тут человеческого? Человеческое тут все замерло, а действует только все самостное, страстное, сатанинское, принося плод смерти, а не жизни»[172].

По слову святителя, отпав от Бога, человек перестал подчиняться Духу – всеблагой и премудрой силе, которая им водительствовала. Человек в своем понимании остановился на себе и поставил себя главной целью жизни. Это стало источником самолюбия. Так, говорит святитель, «из самолюбия развилась гордость, своекорыстие, сластолюбие, а от этих потом все полчища страстей. Все они в разных оттенках стали заправителями жизни человека. Дух замолк, и если подавал голос, его не слушали»[173]. Природа же человека такова, что он жив Духом Божьим. У него есть и свой дух – та богоподобная сила, которая вдунута в него от Бога, и которая призвана

[169] Там же.

[170] Сатира XI–XVII веков. С. 66.

[171] *Святитель Феофан Затворник.* Созерцание и размышление. С. 439.

[172] Там же. С. 440.

[173] Там же. С 560.

вводить его в духовную жизнь. Слово, проповедованное Спасителем, принесло на землю благодать Всесвятого Духа. Когда благодать Духа Божьего воздействует на дух человеческий, то он встает и оживляет страх Божий, стремление угождать Богу, воспламеняет надежду на лучшую жизнь – на спасение. Тот, кто покоряется этим требованиям Духа, по мысли Феофана Затворник, тот «отказывается от себя, попирает самолюбие со всем полчищем страстей и начинает всеусердно работать Господу наперекор всем земным видам. С этого момента начинается у него жизнь в духе, или Духом, с попранием самолюбия и всех страстей»[174].

В борьбе со страстями человеку нужно быть исключительно внимательным к себе и следить за своими помыслами. Об этом говорят все подвижники, опираясь на тысячелетний опыт духовной жизни в лоне Церкви Христовой и на собственные наблюдения и опыт богопознания и богообщения. *Призыв к духовной бдительности – это призыв к совести человеческой, которая памятует о Божественных установлениях и страшится греха*. Этот нравственный призыв постоянно сопровождал книжную (литературную, философскую, богословскую) традицию русской культуры, взращенную этической установкой церковного сознания. Вплетаясь в ткань устной фольклорной культуры, христианский этос придал творческий импульс развития и народной мудрости. Литературное и устное слово сохранили в истории русской культуры живые традиции религиозности, стремление к духовному совершенствованию, в многообразии духовно-творческого опыта удерживая основные нравственные аксиомы и эстетические идеалы христианской цивилизации.

Глава 4. Эстетические идеалы русской культуры в творческом опыте композиторов

В четвертой главе в рамках общей задачи реконструкции и философской проблематизации истории русской культуры рассматриваются пути сложения и развития русской музыкальной культуры XIX–XX вв., которая, став содержанием и формой индивидуального творческого опыта, обретя профессиональный статус и традиции бытования в рамках светской культуры, сохранила преемственность с древнерусской духовной традицией. В исследовании мы обращаем внимание на сохранение взаимообусловленности религиозного и секулярного типа мироотношения в понимании этического смысла творчества с характерным для светской культуры мотивом служения (как инверсии религиозной идеи соработничества) и эстетическим идеалом красоты как образа совершенства, выражаемого целостностью Абсолюта, природы и духовного мира человека.

С нашей точки зрения, эстетическая интуиция русских композиторов демонстрирует опыт непосредственного переживания бытия с характерным для православного типа духовности стремлением к предельному образу Совершенства как цели и смысла творчества. В свою очередь в образно-интонационном строе русской музыкальной классики воссоздается культурно-природный ландшафт российской цивилизации, что в восприятии современника формирует целостный образ русской музыки как своеобразной путеводительницы по «национальному парку» культуры. Тем самым, образы-идеи культурной истории России, нашедшие воплощение в музыкальных произведениях, приобретают мемориальный характер, соединяя значение художественной ценности и памятника истории.

Специфичность анализа музыкальной культуры в контексте данного исследования состоит в том, что предметом рассмотрения здесь выступает не только художественное произведение, обращенное к аудитории и готовое вступить в ситуацию диалога смыслов понимания и предпонимания, но и творческий опыт композитора как *событие культуры*. Жизнь и творчество художника предстает *произведением культуры.* При этом нас интересует момент рецепции

[174] Там же. С 561.

профессиональной традицией, складывающейся первоначально в опыте европейской культуры и усваиваемой на этапе классической культуры русскими композиторами, той неопределенной целостности искусства и религии, которая была исходным основанием формирующейся древнерусской культуры.

Структура взаимообусловленности религии и искусства складывается в профессиональной музыкальной традиции под влиянием нескольких факторов. Во-первых, источниками музыкального предания в истории русской культуры выступают как профессиональные, так и непрофессиональные типы традиционализма – композиторское и народное творчество; во-вторых, бытование музыки связаны с различными типами культуры – церковной, светской, народной; в-третьих, сама традиция профессионального композиторского творчества находится в ситуации активного сложения школы, что подразумевает появление эталонных текстов с соответствующими ему содержательно-стилистическими и композиционно-структурными особенностями, которые должны стать ее парадигмальным основанием; в-четвертых, в период формирования национальной композиторской школы названные выше источники музыкального предания не даны как синтез культурных традиций или обязательный образец творчества, а являются предметом изучения и освоения, что предполагает принципиальную свободу творческого самополагания в виде самостоятельно поставленных и решенных художественных задач. Подобную ситуацию мы наблюдаем в творчестве М. И. Глинки, который увидел саму возможность подобного синтеза-освоения образцов профессионального традиционализма западноевропейского музыкального искусства в соединении «узами законного брака» русской песенности и европейской фуги и определил линию развития русской музыкальной культуры в рамках профессиональной традиции.

С этой точки зрения история русской музыки в XIX веке предстает как путь сложения традиции, где различные источники письменной и устной музыкальной культуры сплавляются в новый синтез. Таким образом, груз культурной преемственности в музыкальном искусстве России возлагается не на ранее существовавшие канонические тексты в рамках профессионального традиционализма, которые требуется сохранить живыми в неуклонно растущей исторической дистанции, а на *обращение к образцам* музыкальных традиций, достаточно замкнутых внутри своей линии развития. Как нам представляется, феномен русской композиторской школы состоит в *сложении традиции в процессе самообоснования музыкальных преданий,* или типов профессионализма, главной задачей которого оказывается культурный синтез как творческое освоение духовно-исторического опыта одного общеевропейского культурного предания. С деятельностью «Могучей кучки» и творчеством П. И. Чайковского эта задача была в полной мере решена на предельно высоком художественном уровне.

Если композиторы-кучкисты, вдохновленные путем, открытым Глинкой, искали данный синтез в обращении к допрофессиональной традиции народного музыкального творчества, которая воспринималась ими как готовый, уже сложившийся культурный синтез русской истории в ее эпическом, драматическом, лирическом, сказочно-мифологическом и эсхатологическом выражении, то лирико-драматический симфонизм Чайковского более опосредовано связан с допрофессиональной народно-музыкальной традицией. Его музыкальное мышление определяется инструментальной природой европейской традиции, специфически преломляясь в лирически исповедальном типе высказывания, имеющем трагедийный оттенок и тематизированном характерным для позднего романтизма образом-идеей рока. Потому для решения исследовательской задачи, поставленной в работе, необходимо рассмотреть проблему преемственности творческого опыта в русской музыкальной классике в аспекте наследования традиции, предстающей уже как *культурный синтез* в рамках определяющих его эстетических и нравственных установок. Представляется возможным обратиться к наследию тех композиторов, чьи жизненные судьбы соединили собой традиции высокой музыкальной классики при переходе к радикальному изменению культурной парадигмы Российской цивилизации. Речь

идет о художественно-эстетических идеях и концепциях музыкального творчества в России конца XIX – начала XX веков, которые раскрываются в ситуации развития традиции, при этом выявляется парадоксальная логика исторического движения: *будущее становится возможным как рефлексия и актуализация прошлого.*

Для нашего исследования важно показать способ преемственности творческого опыта, осуществленный в рамках музыкальной профессиональной традиции при переходе от поздней классики к постклассическому, неклассическому и, далее, к постнеклассическому модусу современной культуры. Он репрезентативен в анализе рассматриваемой нами линии взаимодействия религиозных и художественных интенций творчества. Русская композиторская школа выступила своеобразным связующим звеном между двумя историческими массивами культуры России – имперским и советским, выполняя функцию эстетического *самообоснования культурной традиции* в экзистенциальном опыте личности, в его ценностном измерении.

Классическое наследие и просветительский идеал музыкального искусства. Примером преемственности традиций русской композиторской школы на этапе достижений позднеклассической культуры является творчество *Александра Константиновича Глазунова* (1865–1936), которое послужило своеобразным мостиком между двумя школами – Петербургской и Московской. Младший в плеяде петербургских композиторов «Новой русской школы», Глазунов, общаясь с великими русскими музыкантами, был полностью погружен в творческую атмосферу музыкальной и театральной жизни. Его жизнь одновременно вобрала и заключила собою эпоху расцвета и всеобщего признания русской композиторской школы. Не случайно композитор и музыковед, академик Б. В. Асафьев сравнивал его музыку с творениями М. И. Глинки, со стилем и мироощущением эпохи золотого века русской культуры: «В характере музыки Глазунова есть черты, роднящие его с музыкой Глинки: светлый эпикуреизм и влюбленность в ясность и гармоничность»[175]. Для музыкантов поколения начала XX века он представлялся уже живым классиком. Это особенно подчеркивалось резким переломом в русской культуре, произошедшим после Октябрьской революции. А. К. Глазунов, находясь в должности Петербургской (Петроградской/Ленинградской) консерватории, олицетворял собой преемственность двух культур, являясь нравственным образцом служения музыки.

Творчество Глазунова, пользуясь определением Н. А. Римского-Корсакова, значимо прогрессивным развитием эстетических концепций и художественных открытий русской музыки. Композитора нельзя безоговорочно отнести к новаторам. Он мастер, очень тонко усвоивший заветы своих учителей и старших друзей. По своим эстетическим взглядам и композиторской технике Глазунов ближе эпохе 80-х годов XIX столетья. Не случайно Н. А. Римский-Корсаков противопоставил кружок Балакирева и кружок Беляева, к которому вместе с Римским-Корсаковым и Лядовым принадлежал Глазунов, как революционный и прогрессивный. Именно воплощение идеи прогресса как поступательного неуклонного развития традиции находили друзья композитора и современные ему критики в технически безукоризненных, грамотных, образно ярких произведениях, где музыкальная мысль выражалась ясно и находила точное композиционно-драматургическое выражение. Все это позволяет говорить о Глазунове как о композиторе классико-роман тического стиля, вдохновляемого идеалами реалистического искусства.

Композитор, который воспитывался в духе кучкистских народно-просветительских представлений о целях и содержании музыкального искусства, в русле идеологии о самобытности русской музыкальной школы и роли в оформлении профессиональной традиции народной музыки, в некоторых вопросах заметно расходился с ведущим представителем Московской школы, П. И. Чайковским. Однако именно Глазунову выпала роль объединить в своем творчестве *эпическую и лирико-драматическую линию* русской музыки. Полнее всего это выра-

[175] *Асафьев Б. В.* Избранные труды: в 5 т. М.: Издательство АН СССР, 1954. Т. 2. С. 266

зилось в симфонических произведениях композитора, стиль которых характеризовала отмечаемая всеми ясность, гармоничность и стройная логика целого. Конструктивное начало его произведений служило мастерским основанием художественного замысла. Как отмечает Ю. В. Келдыш, «Начиная с ‹…› Первой симфонии ‹…› он определяется как симфонист монументального плана, склонный к мышлению крупными синтетическими образами, к широким масштабам музыкального письма при ясности соотношений и стройной логической завершенности целого»[176]. Еще более выпукло особенности композиторского почерка А. К. Глазунова определил В. В. Стасов: «Главный характер всех сочинений Глазунова до сих пор – неимоверный широкий размах, сила, вдохновение, светлость могучего настроения, чудесная красота, роскошная фантазия, иногда юмор, элегичность, страстность, и всегда – изумительная ясность и свобода формы»[177].

Середина и конец 1890-х – пора расцвета художественных сил композитора. Две своеобразные трилогии – симфоническая и балетная: Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, а затем в три года один за другим написанные балеты «Раймонда», «Барышня-служанка, или Испытание Дамиса», «Времена года» принесли ему заслуженную мировую славу. В лучших своих творениях он достиг той четкости и точности композиционной техники, позволявшей музыкальные идеи сделать рельефными, придать им фантазийно-вдохновенный оттенок. Жанрово-эпический симфонизм «могучей кучки» и лирико-драматическая традиция симфонизма Чайковского соединились в «общей идее» национальной музыки, что воплощает собой высокую ступень *культурного синтеза* собственно профессиональной традиции – *школы и народной самобытности.* И хотя начало XX века в России – пора интенсивных художественных поисков, культурфилософский проект символизма, русского модерна, тем более, русского авангарда находился вне эстетического кругозора Глазунова. Радикальные опыты новейших композиторов он считал деградацией музыкального языка, а их самих называл «выродками». Однако именно Глазунов самым высоким образом отметил талант юного Шостаковича и предрек ему место гениального продолжателя традиций русской музыки, ее славное будущее. Уходящее поколение, к которому принадлежал и Глазунов, оставаясь преданным идее музыкального просвещения народа, сохраняло гармоническую целостность идеального образа красоты и добра как непосредственного выражения достигнутого культурного синтеза народно-церковного и индивидульно-творческого образа искусства.

А. К. Глазунов составил неотъемлемое единое целое с историей русской музыки. Особенно это положение и значение Глазунова укрепилось на посту Петербургской консерватории, которую он возглавлял почти двадцать три года. Его человеческий и художнический масштаб как-то сразу стал очевидным. По выражению Римского-Корсакова, Глазунов для студентов сделался и отцом, и наставником, и нянькой. Его чуткая забота о педагогах и учащихся снискала подлинную любовь и даже преклонение перед композитором. Уходящее поколение, к которому принадлежал Глазунов, явило пример цельности и нравственной высоты личности, оставаясь преданными идее просвещения народа, служа человеку тем, что считали самым совершенным плодом культуры – *музыкальным искусством.*

Служение творчеством. В судьбе *Василия Сергеевича Калинникова* (1866–1900) притяжение творчества оказалось столь сильным, а цена его столь высокой, что приходится говорить о подлинном воплощении идеала жертвенного служения музыке как высшему искусству в православно-аскетическом его понимании. В. С. Калинников – талантливый русский композитор – не столь знаем и почитаем, не столь любим биографами и историками музыки в ряду творческих имен блистательного XIX века, богатого художественными гениями. Фигура композитора остается в тени великих музыкантов и их монументальных шедевров. Между тем,

[176] Цит. по: *Крюков А. Н.* Александр Константинович Глазунов. М.: Музыка, 1984. С. 24.

[177] Там же. С. 24.

как отмечает Б. В. Асафьев, «Калинников был бы самым талантливым из московских композиторов лирико-эпического направления, родившихся в период 1860–70-х годов, если бы судьба оказалась к нему чуть милостивее. Именно Калинников, – отмечает исследователь, – мог писать лирично без банальностей и сентиментальности, потому что, как ни у кого из композиторов его поколения, упомянутые качества – сердечность и непосредственность – были ему действительно вполне присущи. Это – Кольцов русской музыки, с той разницей, что родиной его была не Воронежская, а Орловская губерния»[178].

Жизнь Калинникова представляет собой беспримерный путь борьбы за творчество. Это была борьба духа и воли с тяжелейшими обстоятельствами – крайней нуждой и неизлечимой болезнью. Сам композитор прекрасно понимал, что вступает в мир, где ценности творчества, планка эстетических требований к художнику очень велика, и ему придется «состязаться» с композиторами, чьи имена окружены ореолом европейской и всемирной известности. Но жажда к творчеству оказалась столь сильной, что Калинников решает проделать этот путь от провинциальной, тихой, ничем не примечательной и совершенно обыденной жизни к жизни артистической, не гарантирующей успех, но бесконечно привлекательной своими художественными возможностями.

В письме к своему другу и учителю С. Кругликову Калинников признавался, что тяга к творчеству – неодолимая сила, которая ради нескольких мгновений неземного наслаждения заставляет переносить постоянные муки. Это излияние сокровенных мыслей в полной мере раскрывает внутреннюю интуицию творческих стремлений автора письма, обнажает «болевой нерв» его души. Музыка здесь названа страшной силой, и это действительно верно – верно в судьбе композитора, который, стремясь к своей цели – быть художником, – подорвал здоровье, и пора наивысшего взлета его творчества пришлась уже на момент серьезной болезни. Все лучшее, созданное Калинниковым, – это результат упорного противостояния тяжким и удручающим обстоятельствам жизни. Нужно было обладать исключительным духовным здоровьем, противостоя болезни и бедности, чтобы жизненные коллизии не вторглись в светлый, обаятельно лиричный мир музыки. При этом требования, предъявляемые к себе как к художнику, всегда были очень высокими.

Калинников боялся быть «нотописателем». Достичь желаемого художественного уровня он мог только систематическим трудом. Трудовая этика Калинникова – пример поучительный во всех отношениях. Воля, дисциплина, пиетет к знанию и ценностям образования, труд – качества, которые помогли Калинникову в освоении музыкального наследия прошлого и которые принесли ему композиторские успехи. Это счастливое сочетание качеств культивировалось и взращивалось с детства, в семье, где отец и мать композитора, происходившие из духовной среды, придавали воспитанию и обучению детей большое значение.

После обучения в семинарии начинается московский период жизни композитора. В студенческие годы Калинников из-за неблагоприятных условий жизни, постоянных лишений заболел тяжелой болезнью, приведшей его к ранней смерти. Приходилось переносить ему немало и моральных обид. Всегда находясь в зависимом положении, будучи «стипендиатом», он терпел иногда незаслуженные замалчивания его творчества, когда произведения по непонятным причинам вычеркивались из программ Филармонических концертов. Однако в 1889 году состоялся успешный дебют молодого композитора. Симфоническая картина «Нимфы», а затем прекрасно принятое оркестровое «Скерцо» определили инструментальное направление в творчестве Калинникова. Оркестровую сюиту, исполненную как конкурсное произведение, одобрил П. И. Чайковский.

Наибольший успех при жизни композитора имела Первая симфония. Публика принимала творение Калинникова прекрасно. Очень скоро она сделалась одним из самых попу-

[178] *Асафьев Б. В.* Избранные труды: Т. 2. С. 354.

лярных номеров концертных программ. Взыскательный композитор желал видеть оценку и со стороны маститых критиков и музыкантов, всячески стараясь сблизиться с художественной элитой Москвы и Петербурга. Особый вес в глазах Калинникова имело суждение Н. А. Римского-Корсакова. Римский-Корсаков мог ввести Калинникова в среду участников беляевского кружка. Но мнение мэтра крайне разочаровало композитора. Прозорливый педагог и гениальный композитор не разглядел в Калинникове самобытного музыкального дарования, отметив технические просчеты и некоторую простоту идей его симфонии. «Многое обещали лирические симфонии рано угасшего талантливого В. Калинникова… В них намечалась возможность дальнейшего преломления влияний Бородина и Чайковского. Прелесть Первой симфонии Калинникова – в ее задушевной и изобильной мелодике. Вторая симфония обнаруживает большой размах, но уже ощущается недохватка широкого и глубокого дыхания – диапазон замысла превосходит наличные силы, и симфония теряет в свежести и естественности (в сравнении с первой)…», – справедливо заметит Б. В. Асафьев[179].

Первая, в меньшей степени Вторая симфония, а также симфоническая картина «Кедр и пальма» снискали заслуженную любовь к творческому дарованию Василия Сергеевича Калинникова. Его композиторский опыт тем более ценен, что представляет собой тернистый путь талантливого провинциала к вершинам музыкального искусства. Трагическая рамка жизни композитора придает еще больше оттенков для восприятия и понимания его музыки. Дар песни, лирики и мелоса, в широком значении этого слова, проистекают от песенного и мелодического изобилия русской культуры – источника музыкальных идей и образов в творчестве композиторов русской школы, линию лирического симфонизма которой продолжил В. С. Калинников.

Этико-эстетический идеал творчества. В этот аксиологический горизонт вписывается и творчество *Сергея Ивановича Танеева* (1856–1915) с его трудовой этикой, основанной на воле и дисциплине, и достижением однажды сформулированного для себя идеала творческого мастерства. «Без преувеличения можно сказать, что в нравственном отношении эта личность есть безусловное совершенство. И превосходнейшие качества его тем более трудно оценить большинству людей, что он их не старался выказать, и только близкие ему люди знают, сколько бесконечной доброты, какой-то идеальной честности и, можно сказать, душевной красоты в этом невзрачном на вид, скромном человеке. Я не знаю ни одного случая за многие годы моего знакомства с ним, который бы указал на что-нибудь вроде эгоизма, тщеславия, желания выставить себя напоказ с выгодной стороны, словом, ни один из тех маленьких недостатков, которые свойственны огромному большинству людей, хотя бы и очень хороших», – характеризует композитора П. И. Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк от 26 июня 1887 г.[180]

Скромное танеевское житие, как и его музыка, лишенная внешних эффектов, без манифестирующего новаторства, – всё это не сразу позволило современникам разглядеть в композиторе одну из ключевых фигур русского музыкального искусства рубежа XIX–XX вв. Искусство Танеева продолжает традиции русской композиторской школы, являясь связующим звеном между западноевропейской и русской культурой. Творчество Танеева затмевала слава, с одной стороны, его учителя П. И. Чайковского, с другой – гениальных учеников А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова. В Танееве всегда видели замечательного педагога, первого русского учёного с мировым именем в области теории и истории музыки. Композиторское же дарование его несколько затеняло признание Сергея Ивановича как выдающегося музыкально-общественного деятеля. Однако то, что казалось в музыкальном наследии Танеева слишком учёным и «классичным» на фоне художественных поисков и эстетических установок XX века, воспринимается как *пророческое видение* путей развития музыкального искусства.

---

[179] Там же. С. 354.

[180] *Чайковский П. И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк: в 3 кн. Кн. 3. 1882–90. М.: Захаров, 2004. С. 1861.

Взяв на себя миссию говорить о музыке языком науки, Танеев увидел в ней наилучший способ трансляции культурного опыта, своего рода, философско-теоретическую квинтэссенцию искусства, возвращаясь, тем самым, к способу бытования музыки в античной и средневековой культуре, где она выполняла функцию не только *общей теории искусства*, но и являлась частью *метафизики*. Ограничив проблему изучения музыки, её природы и закономерностей исследованиями в области полифонии, он утверждал универсальный характер полифонического способа изложения и развития музыкального материала. Потому и особый «учёный» стиль его музыки потребовал вдумчивого, подготовленного слушателя. Увлекаясь исследованиями контрапункта, композитор иногда перегружал музыкальную ткань произведений полифоническими построениями, что придавало его сочинениям рационалистический оттенок. Однако главная его интуиция – *синтез различных музыкально-стилистических направлений* на основе использования общих элементов, универсальных «строительных» единиц музыкальной ткани – в свете будущих тенденций развития музыкального языка и композиторской техники в XX веке оказалась верной.

Танеев остался в памяти современников и музыкальной культуры как выдающаяся личность, о чем свидетельствовали и П. И. Чайковский, и С. В. Рахманинов. «Своим личным примером он учил нас, как жить, как мыслить, как работать, даже как говорить… И смотрели мы на него как-то снизу вверх!.. Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили. Верили же потому, что, верный себе, он и советы давал только хорошие. Представлялся он мне всегда той правдой на земле, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери», – напишет о своём высокочтимом Учителе в некрологе С. В. Рахманинов[181]. «Танеев был велик и гениален своей нравственной личностью и своим исключительно священным отношением к искусству», – подчеркнет Л. Л. Сабанеев[182]. Но, пожалуй, ярче всего о Танееве-человеке говорит ещё один эпизод: крестьяне Дюдькова на руках несли гроб композитора до Звенигорода и, стоя на коленях, прощались с Танеевым, которого почитали за праведника.

В творческом облике Танеева отношение к искусству как к священной обязанности служения приобретает *значение идеала* – той эталонной вершины, которая была определена исторической памятью русской музыкальной культуры в ее секулярном опыте.

Рассудительность и самоуглублённость как свойства личности, проявившиеся уже в раннем возрасте, создали особый стиль его жизни, которая представляется цельным опытом с четкой программой самосовершенствования, которую Танеев, в соответствии со своим представлением об идеале творчества, понимал как постоянное приобретение знаний в овладении вершинами мастерства. В двадцать лет, поставив себе цель, быть пианистом, композитором и образованным человеком, он понимал ее гораздо шире: «Это, в то же время, цель моей жизни, хотя слово “цель” тут совсем не у места. Действительно, слово “цель” предполагает нечто такое, на чём можно остановиться, какой-то предел, тогда как искусство и наука этого предела не имеют…»[183]. Беспредельность танеевской цели – это не просто профессиональная «сверхзадача», а искомый идеал творчества, в котором *образ совершенства* присутствует как непосредственная трансцендирующая возможность разума выходить за положенные самим собой пределы, каждый раз при встрече с новым знанием изменять достигнутое прежним опытом понимание.

Рациональный принцип обоснования иррационального идеала творчества – характерная черта Танеева. Свое творческое кредо композитор сформулирует в атмосфере празднования открытия в Москве памятника А. С. Пушкину, по случаю которого Танеев напишет кантату

---

[181] *Рахманинов С. В.* С. И. Танеев // *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. М.: Советский композитор, 1978. С. 68.

[182] Цит. по: *Савенко С. И.* Сергей Иванович Танеев. М.: Музыка, 1984. С. 167.

[183] Там же. С. 34.

«Памятник», на первые восемь строк пушкинского стихотворения. Знаменитая речь Ф. М. Достоевского о мировом значении русского поэта, по-видимому, подтолкнет композитора к размышлениям о судьбах русского искусства, о его месте в общеевропейском культурном предании. Призывая отмежёвываться от «хорошенького» и «пикантного», которое, по мнению Танеева, стало целью в искусстве, он приглашает учиться у классиков, беря эталонные образцы профессиональной музыкальной традиции за основание интеллектуально-творческой работы современных композиторов. Главная же эстетическая концепция заключается в *«приложении» мысли* к истокам русской музыки – народной песне и церковным напевам, что должно, в конечном итоге, способствовать созиданию национального музыкального искусства, так как в музыкально-богослужебной и народно-песенной традиции композитор видит не только интонационный источник, но и выражение единства эстетического и этического смысла творчества. «Начать с элементарных контрапунктических форм, переходить к более сложным, выработать форму русской фуги, а тогда до сложных инструментальных форм один шаг. Европейцам на это понадобилось несколько столетий, нам время значительно сократится»[184]. В этой идее «догоняющего развития» русской культуры по отношению к европейской на самом деле заключалось положение о необходимости оформления русской композиторской школы как самобытного феномена мировой культуры. И первым успехом на этом пути стала кантата «Иоанн Дамаскин», посвящённая памяти Н. Г. Рубинштейна, на текст поэмы А. К. Толстого. Не являясь произведением церковным, она вобрала в себя традиции западноевропейской и русской духовной музыки, раскрыв в Танееве музыкального мыслителя-гуманиста.

Две кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» на стихи А. С. Хомякова создают своеобразную арку в творчестве композитора. Обращаясь к библейским образам, Танеев, который не обладал глубоким церковным мироощущением, трактует религиозную тему в духе высоких философско-этических размышлений о ценностях жизни человека. В настоящих произведениях он утверждает объективный положительный смысл человеческого бытия, тяготея к идее соборности как выражения *соборного опыта самой культурной истории* человечества, что говорит о духовной зрелости музыканта, обладающего универсальным культурным мышлением. В то же время творчество Танеева выражает и классическую зрелость русской музыкальной культуры, осознающей себя *наследницей* европейской и национально-музыкальной традиции. Не случайно именно на вершине этого культурного синтеза появление композитора, творчество которого имеет глубокие национальные корни и, прорастая в пласты народной традиции, всегда остается ярко индивидуальным и личностно окрашенным.

Тематизация музыкальной традиции: «русский стиль как эстетическая категория». Имя *Сергея Васильевича Рахма нинова* (1873–1943) композитора, пианиста, дирижёра, овеянное легендой, стоит в ряду величайших имён в истории мировой музыкальной культуры. *«Русский талант»* – так можно было бы точнее всего охарактеризовать этого столь щедро одарённого человека. Творчество Рахманинова имеет глубокие национальные корни, прорастая в пласты народной традиции, всегда оставаясь ярко индивидуальным и личностно окрашенным. Для Рахманинова, неразрывно связанного нитями своей души с русской культурой, тема Родины и Художника – певца её, страдающего и любящего, – определяются рано и становятся главным стержнем творческого пути.

С именем Рахманинова связаны два взаимодополняющих философско-эстетических и культурологических концепта, которые по своему происхождению имеют метафорическую природу – «русский стиль» и «русский талант», синонимом которых выступает выражение «русская душа». Именно так можно было бы точнее всего охарактеризовать музыкальный гений Рахманинова. Композитор «безгранично любил все русское: русский народ, русский

[184] Там же. С. 52.

язык, русскую природу, русское искусство. У него была большая русская душа, полная глубоких и благородных чувств», – пишет в воспоминаниях о Рахманинове Л. Д. Ростовцова[185]. Впечатления детства остались самыми сильными в жизни композитора, связав образ Родины, мира ее природы и культуры с красотой и эстетическим совершенством православного богослужения, что во многом определило содержание его творчества как *опыт любящего и созерцающего сердца.* В этом смысле характеристика, данная философом И. А. Ильиным русской культуре как культуре созерцающего сердца – непосредственного переживания целостности жизни как звучащего бытия в его предельном трансцендентном измерении – в полной мере раскрывает сущность рахманиновского творчества.

В контексте рассматриваемого нами принципа взаимообусловленности художественного и религиозного опыта показательна история возникновения Прелюдии до-диез минор. Этот сюжет в творческой биографии Рахманинова демонстрирует опыт непосредственного возникновения произведения уже в завершенной (данной) целостности музыкального образа. В полной мере здесь проявляется особенность музыкального дарования композитора, обладавшего не только феноменальным слухом и памятью, но и способностью *слышания,* интегрирующей разнородные музыкальные впечатления в целостную логико-композиционную структуру. Композитор признавался, что «в один прекрасный день прелюдия просто пришла сама собой, и я её записал. Она явилась с такой силой, что я не мог от неё отделаться, несмотря на все мои усилия»[186].

В небольшой трёхчастной пьесе в свёрнутом, концентрированном виде отражена образно-интонационная природа музыки Рахманинова, где основной эпико-драматический образ колокольного звучания получает сквозное развитие. Скрытая программность произведения заставляла слушателей придумывать сюжеты и задавать вопросы по этому поводу Рахманинову, на что они получали ответ, что композитор написал *просто музыку*. В этом ответе подчеркнута способность слышания как интегрирующую способность мышления композитора, при которой слышимое переводится *в смысл* – усваивается как осмысленная интонация-образ, обладающая своей семантикой. Подобное можно сказать и о других творениях Рахманинова, которые, возможно, и содержат внутреннюю сюжетную линию, но литературная основа никогда не довлеет над музыкальной образностью. Обратим внимание: колокольность и мелодика знаменного распева – постоянно присутствующие смысловые единицы музыкальной речи Рахманинова – сами по себе представляют результат длительного исторического опосредствования интонационно-семантической системы музыкального языка. Однако в художественном опыте композитора они являются образом непосредственной целостности восприятия музыкальной традиции, которая усваивается как экзистенциальный опыт, своего рода, способ вхождения в культуру в особой форме жизнепроживания ее событий, имеющих личностный смысл.

Не случайно такой синтез непосредственного и опосредствованного в структуре художественного образа как выражение предельной целостности религиозно-экзистенциального и художественного опыта остается не достижимой вершиной, поскольку в нем ясно различима не только интуиция совершенства, но и воплощение его в идеальном образе Прекрасного, примером чему может служить Второй фортепианный концерт, с его завораживающей красотой звучания, вызвавшей слезы восхищения у С. И. Танеева. Эта особенность, заключающаяся в прямом типе высказывания, отсылает восприятие человека к знакомому ему слуховому опыту и способствует созданию лейттем, центральной из которой в творчестве Рахманинова является тема Родины, создаваемая как эпический, лирический и драматический образ. Так, во Втором концерте она обретает монументальное звучание. Характеризуя ее, Н. К. Метнер напи-

---

[185] Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1988. С. 250.

[186] Цит. по: *Соколова О. И.* Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1987. с. 30; См. также: *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. М.: Советский композитор, 1978. 668 с.

шет: «Каждый раз с первого же колокольного удара чувствуется, как во весь рост поднимается Россия». Основная тема Третьего концерта становится знаковой для всего творчества композитора. В ней соединяется мелодика знаменных распевов и народных лирических протяжных песен. Эта тема словно вырастает из глубин русской культуры и русской души, поётся солистом, а звучит в неслышном хоре соборных голосов, как будто взор скользит по бескрайним просторам и встречает белокаменные храмы, парящие на фоне голубого неба в окружении зелени берёз, прозрачных рек и озёр. В ней нет нарочитой картинности – она есть пейзаж души. Прорыв к Свету – так можно было бы определить драматургическую концепцию Третьего концерта. И Второй, и Третий концерты своим стремлением к торжествующему, победному финалу приближаются к всепобеждающему ликованию – к образу совершенной радости, который связан в самосознании русской культуры с Пасхальным празднеством.

В наследии композитора с точки зрения интересующей проблемы культурного синтеза как основания преемственности творческого опыта необходимо выделить хоровые циклы «Литургия Иоанна Златоуста» (1910) и «Всенощное бдение» (1915). Напевно-полифонический стиль «Литургии» и «Всенощной», явившийся развитием традиций П. И. Чайковского, С. И. Танеева, А. Т. Гречанинова, А. Д. Кастальского, С. В. Смоленского, в строгом смысле слова нельзя назвать церковным. Духовные произведения Рахманинова – это обобщённо-музыкальные полотна, объединённые композиторским замыслом, в которых создаётся образ Света как идеала красоты и добра в трансцендентном значении *святости* – смыслопорождающего образа для древнерусской традиции. Рахманинов как бы возводит ей памятник – мемориальный храм за пределами древнего исторического предания, во времени вечности культуры, наследующей духовную традицию, видение и слышание которой открывается созерцающему сердцу композитора.

Трагическая потеря Родины обостряет интонации печали и тоски в произведениях последнего периода – «лебединой» трилогии – с характерной для нее темой «Dies irae». В 1934 году появляется Рапсодия на тему Паганини, в 1936 – Третья симфония. В 1940 году Рахманинов завершает работу над «Симфоническими танцами». Эти произведения в полной мере раскрывают философию творчества композитора, погружая слушателя в глубоко сокровенный мир его переживаний и размышлений, окрашенный в трагедийные тона. С точки зрения стилистических экспериментов XX века последние опусы композитора многими современниками воспринимались как традиционалистские. Однако в них Рахманинов проявляет себя человеком культуры XX века с ее трагедией человеческой судьбы как экзистенциа льным опытом самой культуры, балансирующей на грани бытия и небытия. Его чуткий нравственный слух и дарование художника позволяют очень точно проинтонировать содержание эпохи, в которой личной духовной и экзистенциальной катастрофой гениального музыканта стала утрата Родины.

Философский модус русской музыки: эстетический универсализм постклассики. Осознанием трагического разрыва с национальной культурой отмечено и творчество *Николая Карловича Метнера* (1879–1951), демонстрирующее ретроспективистскую тенденцию, которую можно было бы определить как охранительное новаторство. Его имя уступает по популярности Скрябину и Рахманинову, как и композиторам младшего поколения – Стравинскому и Прокофьеву. Отчасти это объясняется известной камерностью его творчества и некоторым инструментальным «монотематизмом» – из достаточно обширного наследия Метнера произведения для фортепиано составляют две трети написанного им. Объясняется это также и тем, что Николай Метнер, рано сложившийся как композитор, придерживался своего собственного пути в музыке. Он остался вне каких-либо определенных эстетических течений и направлений в музыкальном искусстве, сознательно избегая художественной однозначности своей творческой позиции. В то же время его убеждения отличались устойчивостью и последовательностью. Композитор признавался, что его рождение было несвоевременным, подчер-

кивая тем самым отличие своего духовного опыта от общих веяний и умонастроений эпохи. «Если мое искусство “интимно”, как ты часто говоришь, то этому так и быть надо! Искусство рождается всегда интимно, и если ему суждено возродиться, то оно должно снова стать интимным… Напоминать об этом людям я и считаю своей обязанностью. И в этом я тверд и железен, как и полагается быть сыну века…», – писал в своем письме брату композитор[187].

«Несвоевременность» рождения – это психологическая характеристика экзистенциально проживаемого времени культуры, данная Метнером, и позволяющая зафиксировать важный этап в развитии художественной ситуации в русской культуре, связанный с постклассической культурой. Не случайно И. А. Ильин в своих лекциях о русской культуре поставил творчество Николая Метнера в один ряд с Пушкиным, Достоевским и Толстым, признав законное право называть его классиком, в то же время назвав его и провидцем. Ильин тем самым пытался показать присущий творчеству Метнера принцип новизны как открытия нового горизонта искусства. Стоит прислушаться к оценкам творчества Метнера его современников, признававших в нем талант первой величины. Это сделает образ композитора более понятным и значимым в философско-культурологической перспективе рассматриваемой нами линии преемственности творческого опыта во взаимодействии искусства и религии в истории культуры России. Почему С. В. Рахманинов упорно пропагандировал музыку Метнера, называя его «самым гениальным из всех современных музыкантов», неизменно подчеркивая, что «произведения этого действительно великого композитора… изумительно свежи и современны»[188]? Очевидно, наследие Метнера требует особой чуткости слухового восприятия, изначально нацеленного на постижение исходной целостности музыкального образа, который, по словам самого композитора, рождается интимно, как *экзистенциальный опыт проживания музыкальной идеи*. Соответственно, сочинения Метнера предполагают слушателя высокой музыкальной и, шире, художественно-философской культуры. Не случайно Рахманинов заметит, что Метнер – один из «тех редких людей, – как музыкант и человек, – которые выигрывают, тем более чем ближе к ним подходишь. Удел немногих!»[189]. Подобное можно сказать и о стиле Метнера-пианиста, кото рый в первую очередь отличался глубоким проникновением в замысел произведения, что создавало впечатление непосредственного рождения музыки. Обладая высокой стилевой культурой, прекрасно владея инструментом, Метнер принадлежал, скорее, не к пианистам-виртуозам, а к «исполнит елям-творцам».

Музыке Метнера нередко отказывали в общительности, теплоте и непосредственности выражения (А. Б. Гольденвейзер). Однако если признать в философско-обобщенном характере многих произведений композитора *образ музыкальных созерцаний*, то становится понятной интимно-личностная тональность его творчества. Созерцательность – это индивидуальное проявление свойств личности, ее особого общения с миром, целостность которого воспринимается в непосредственной данности образа. Как верно заметит И. А. Ильин, «Своеобразие Метнера состоит, прежде всего в том, что он в своем музыкальном творчестве следует своему внутреннему духовному опыту, полностью доверяясь ему во всем»[190]. Пытаясь раскрыть феномен творчества Метнера, философ говорит, что своим внутренним слухом, силою своего субъективного восприятия и переживания мира, композитор «улавливает» объективный характер и содержание внемузыкальный событий: «… содержания этого опыта, являющиеся ему в качестве музыкальных тем, имеют объективную природу, что они щедро наделены своим собственным законом и судьбой, а композитору остается лишь серьезно и внимательно при-

[187] *Метнер Н. К.* Письма. М.: Музыка, 1973. С. 200.

[188] Цит. по: *Долинская Е.* Николай Метнер. М.: Музыка, 1966. С. 37.

[189] Там же. С. 37.

[190] *Ильин И. А.* Собрание сочинений. Т. 6, кн.3; С. 501.

слушиваться к ним. Его вдохновение есть как раз созерцающее прислушивание, определенное творческое повиновение теме к ее развитию»[191].

Упомянутое Ильиным «созерцающее прислушивание» свойственно религиозному типу восприятия мира как целостности Абсолюта в непосредственном опыте его обнаружения. Индивидуальной особенностью творческого опыта Метнера является то, что оно направлено не только в глубины своего духовного мира, но и во вне – к *музыкальной традиции* как длительной исторической системе опосредствований языка и художественного мышления. Хотя композитор и старался не допускать в свою душу разрушительных «диссонансов» времени, но его музыка удивительным образом передает общую культурную атмосферу, в которой переплетаются и жесткие интонации совсем не идиллической эпохи, и эстетические изыски русской постклассической культуры в смешении модернизма, символизма, позднего романтизма и реализма. Показательно и то, что выросший в культурной атмосфере России композитор, живший ее духом и традициями, не смог вписаться в иную культурную среду, оказавшись в эмиграции. Композитор, который говорил и думал на русском языке, в эмигрантскую пору скитаний признаваясь, что даже чужая речь для него болезненна и невыносима, неоднократно повторял, что его Родина – Россия. Свой русско-европейский стилевой синтез он выразил как в художественных произведениях, так и в работе «Муза и мода» (1935)[192], изложив взгляды на язык музыки, ее эстетическую и технологическую природу в виде своеобразного творческого манифеста против модернистских проявлений в ней.

Особая эстетическая позиция Метнера заключается в опоре на классико-романтическое наследие, в избегании неоправданных эффектных художественных средств, по мнению композитора, разрушающих музыкальный смысл. В этом можно видеть характерную для переходного постклассического периода русской культуры черту художественного мышления. Как отмечает российский философ культуры А. Л. Доброхотов, постклассика в своем самосознании «выступает обычно как период рационального использования достижений эпохи и смягчения культурных конфликтов, хотя на деле мы видим, что для этой стадии характерно расслоение элементов, интегрированных классикой»[193].

Авторизация классического комплекса музыкального языка и стилистики с последующим изменением средств художественной выразительности и драматургической логики музыкального произведения связано у Метнера с созданием оригинального жанра сказки, где непосредственная целостность восприятия национальной и европейской традиции с ее мифопоэтическими архетипами опосредствована в образно-композиционной структуре фортепианной миниатюры.

Разрыв с живым опытом национальной культуры как единственно возможным временем и пространством личностного существования во многом объясняют угасание творческой активности в период эмиграции. Все сильнее чувствуя отрыв от почвы родной культуры, он утрачивает цель и смысл композиторского творчества, трагически переживая одиночество. Прежде органически усвоенная европейская традиция как ее «русская версия» оказалась в экзистенциально-творческом опыте композитора не возвращением к своему-иному, а встречей *с другим,* диалог с которым оказался невозможным, и, соответственно, композитором были утрачены как трансцендирующая цель творческого поиска, так и культурный смысл самого творчества.

Возвращение к церковной традиции: новый тип музыкального профессионализма. На этом пути обращения к своей традиции, вплетенной в сложный исторический синтез различных типов профессионализма, на этапе поздней классики с ее амбивалентным тяго-

---

[191] Там же. С. 501.

[192] См.: *Метнер Н. К.* Муза и мода: Защита основ музыкального искусства. Paris: YMCA-Press, 1935.

[193] *Доброхотов А. Л.* Телеология культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 114.

тением к постклассике и неклассике, отчетливо прослеживается вектор *возвращения* к истоку. Таким истоком видится церковная музыка. С именем *Александра Дмитриевича Кастальского* (1856–1926) в истории музыки связан период возрождения хоровой культуры, ориентированный на образцы богослужебного бытования музыкального искусства. Вместе с А. А. Архангельским, А. Т. Гречаниновым, П. Г. Чесноковым Кастальский стоял во главе нового направления русской музыки, обратившего свой взор к национальным истокам. Красота и мощь духовной традиции, воспринимавшаяся современниками как целостный образ национальной истории, вдохновила композиторов на создание произведений, органично соединяющих пласты церковного искусства и профессиональной музыкальной культуры. «Русское голосоведение» (Н. А. Римский-Корсаков) – это ключ к мастерству и стилю хорового письма А. Д. Кастальского. Не случайно автор «Снегурочки» и «Сказания о невидимом граде Китеже», взыскательный и строгий критик Римский-Корсаков, говорил о том, что русская музыка живет, пока жив Кастальский.

Ренессанс церковно-певческого искусства был подготовлен многими общекультурными причинами. Это и научный интерес к образцам древнего певческого стиля, и философский поиск культурной идентичности России, и яркий взлет русской композиторской школы. Путь культурного синтеза профессиональных традиций Кастальский увидел в возможности грамотной, исторически точной работы с древними церковными напевами, привнося в них новые методы развития материала. Но и вне церковной музыки он искал новые средства музыкальной выразительности, поэтому логичным оказался переход в послереволюционное время к работе с народно-песенным наследием. И в духовных, и в светских произведениях Кастальского – одни истоки: богатейший музыкально-певческий опыт русской культуры – древней и современной, профессиональной и народной, церковной и фольклорной.

Очень точные оценки творчества и особенностей стиля композитора принадлежат академику Б. В. Асафьеву: «В своих обработках культовых мелодий Кастальский, сперва инстинктивно, а потом глубоко осознав сущность народного песенного и культового “роспевного” искусства, стремился к тому, чтобы полифоническая ткань образовывалась из мелодического (горизонтального) поступательного и дыханием обусловленного движения. Живое звучание, а не механическая подстановка средних голосов в пространство между верхним и нижним голосом организует его музыку. (…) Народился напевно-полифонический стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы»[194].

Кастальский, испытавший большое влияние на характер и направление своего творчества С. В. Смоленского, стоявшего у истоков научной археологии древнерусского певческого искусства, воспринял от него и главную идею о самобытности русского церковного пения, обусловленной историческим единством и взаимопроникновением интонаций народной песни и церковных напевов. Смоленский исследовал так называемую Соловецкую библиотеку, находящуюся при Казанской духовной академии и в 1887 году опубликовал подробное описание старинных певческих рукописей этой библиотеки. В 1888 году Смоленский издал азбуку знаменного пения Александра Мезенца, изложив при этом крюковую систему и перевод крюков на линейные ноты. Это издание открыло для профессионалов и любителей музыки церковно-певческое наследие, начиная с XII века. Смоленский отличил талант Кастальского и в 1891 году назначил его на место помощника регента Синодального хора. Кроме того, по инициативе Смоленского композитор был привлечен вместе с ученым А. В. Преображенским к работе над древнерусскими певческими рукописями, которые собирались и привозились для разбора со всей России. Здесь Кастальский получил серьезнейшие навыки чтения крюковых книг, что дало ему возможность брать темы и идеи для своих сочинений из источников.

[194] Цит. по: *Зверева С. Г.* А. Д. Кастальский // История русской музыки: В 10 т. М.: Музыка, 1997. Т. 10А. С. 275.

В 1896 году появляется первый композиторский опыт Кастальского гармонизации церковных одноголосных распевов. За ними последовали и оригинальные сочинения. Успех нового стиля был настолько очевидным, что в музыкальных кругах заговорили о «направлении Кастальского». В своих переложениях древних напевов композитор сохранял сам склад церковного пения, с характерными для него, постоянно встречающимися мелодическими оборотами. Он оставляет их в неприкосновенном виде, но облекает тонкой контрапунктической тканью, основанной на разработке подголосков и попевок. Отсюда впечатление единства старого и нового: Кастальский одновременно кажется то реставратором древнерусского хорового стиля, то композитором-новатором, который усложняет свои произведения современной техникой, коренящейся все в том же народно-русском стиле.

В своей регентской и композиторской практике Кастальский заботился о том, чтобы церковные песнопения соответствовали не только понятию, но и самому духу церковности. Чтобы подчеркнуть значение текста, он мастерски применял искусство хоровой декламации, соотнося текст с характером музыки. В своей работе «О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке» он писал: «…Было бы весьма желательно, чтобы творцы церковной музыки почаще представляли себе те настроения, которые они должны вызывать своей музыкой в душе лиц, совершающих богослужения»[195]. И здесь же предупреждает: «Строгий стиль музыки поможет делу мало – нужно строгое отношение композитора к себе и к своей задаче; между тем к писанию церковной музыки приступают также легко, как к сочинению разных пустяков для фортепиано или романсов…»[196]. В свои произведения композитор вносил многочисленные корректировки, выявляя точность звучания непосредственно при исполнении на клиросе и на концертных выступлениях. Неоднократно он возвращался и уже к написанным работам, совершенствуя их или приспосабливая к иным целям, например, для хоров более низкого профессионального уровня.

Кастальский сознательно стремился сохранить в профессиональном музыкальном творчестве непосредственность религиозного переживания. Эти требования он адресует к композитору, пишущему для церкви: «Помимо широкого изучения народной песни и музыки, тесно связанных с обиходными напевами, церковный художник должен быть хорошо осведомлен в русском народном искусстве вообще, чувствовать связь между различными его отраслями, угадывать цельность всего храмового искусства; должен знать подробности и архитектурного национального стиля (церковного в частности) с его символикой, разбираться в школах и эпохах русской иконописи, ее идеях и воплощениях, отличать свое от наносного извне и во фресках, и орнаменте, и одеяниях, и утвари. Впитать в себя образцы словесного народного творчества, знать народный быт, обряды и прочее, словом, проникнуться идеями народности в широком объеме. В своей специальной области, помимо знания напевов, порядка церковных служб, устава, ритуала, поэтического содержания богослужебных текстов, ему придется разбираться в вопросах церковно-художественных, различать церковно-музыкальные настроения, знать или, вернее, чувствовать, что соответствует храмовому искусству и что не подходит, словом, усвоить церковный стиль. Думается, что такой специальной подготовкой можно воспитать русских художников для нашей церковно-музыкальной нивы. Обще-консерваторское образование при этом не только не будет помехой, но, напротив, поможет им ярче оттенить музыкально-национальные особенности церковного стиля и вообще русского народного склада»[197].

---

[195] Цит. по: *Гуляницкая Н.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций // Музыкальная академия. 1993, № 4. С. 10.

[196] Там же. С. 10.

[197] *Кастальский А. Д.* Простое искусство и его непростые задачи // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V: Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 123.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

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