

Ю.Б. Алешкова

**Византийский эстетический онтологизм
и пространственно-временная организация
восточнохристианского литургического образа**

Тайну художественно-эстетического феномена средневекового восточнохристианского искусства история вскрывает для нас лишь наполовину — на уровне византийской общей теории иконопочитания, сформулированной в процессе борьбы с иконоборчеством в VIII–IX веках. Деяниями VII Вселенского Собора, а также отдельными трудами отцов Церкви была установлена ценность телесного (визуального) созерцания образа для духовного общения с первообразом. Однако своеобразие самого художественного языка иконы оказалось за пределами споров, а потому и — догматизации. Несмотря на то, что имплицитно на протяжении основного периода византийской и древнерусской истории сознание подлинной эстетической сущности художественной формы богослужебного искусства неотъемлемо присутствовало в иконописном творчестве, оно оставалось не конкретизированным на философском и богословском уровне, а при утрате впоследствии внутренней глубины понимания оказалось трансформировано и остро стало нуждаться в своем обосновании.

При обращении к специфике восточнохристианского искусства, обнаруженной в результате «художественной революции» рубежа XIX–XX веков, искусствоведение и эстетика прошли путь от толкования особенностей художественной формы древней иконописи как простого «неумения» и «примитивизма» до признания своеобразия данного феномена как выражения специфичности мировоззрения или реализации абстрактных философских идей. Все эти подходы отказывают иконописной художественной форме в неизменности ее сущностных оснований и имманентности художественных принципов, оправдывая динамическую трансформацию ее во времени и за-

висимость от особенностей исторической эпохи. Номиналистическая тенденция такой позиции проявляется в том, что связью с ипостасной полнотой первообраза наделяются лишь содержательные элементы изображения, формальные же — оказываются в стороне от тайны воплощения реалий трансцендентного бытия в иконе и отдаются на откуп исторической изменчивости. Главной проблемой тут становится непонимание онтологического статуса иконописной художественной формы и ее литургического назначения.

Восполнению этого пробела положили начало исследования XX века в области богословия иконы. Они выразили собой необходимость дополнения и продолжения традиционной византийской теории иконопочитания другими святоотеческими богословскими концепциями. Этим «продолжением» стало обращение к учению о богопознании святителя Григория Паламы и теории «логосов вещей» преподобного Максима Исповедника. В результате было осознано, что именно чувственная форма может оказываться энергийным явлением божественных свойств и возможностью внерационального богопознания (на разных иерархических уровнях: от созерцания природных форм сотворенного Богом мира до внутреннего зрения божественного света). К художественному изображению (в том числе иконописному) это было применено протоиереем Сергием Булгаковым¹, который, однако, принес святоотеческое учение в жертву собственной избыточной философской рационализации и породил своей софиологической системой бесконечные догматические споры, скомпрометировавшие и саму проблематику. Более корректное использование описанного богословского подхода к иконе можно найти в различных работах последнего времени².

Однако для раскрытия секрета иконописной художественной формы богословский дискурс недостаточен. Неразличение богопознания через чувственное вообще и богопознания через эстетический образ приводит либо к философскому расширению до вопроса о рациональном познании Первопричины либо к мистическому сужению до проблемы благодатного освящения. И в том и в другом случае в стороне остается феномен образного воздействия средневекового восточно-христианского искусства, который может быть постигнут лишь на пути выделения эстетического ракурса рассмотрения из общей эпистемологической проблематики. Начало этого пути было ознаменовано работами священника Павла Флоренского, впервые открывшего онтологическую глубину литургической художественной формы в символическом ключе. Для продолжения этого направления оно должно быть поставлено в общий контекст святоотеческой эстетической теории образа.

Для начала обратимся к тому художественному откровению, которое святые отцы находили в самом мироздании. Отношение к миру как к художественному произведению Божественного Творца можно встретить в рассуждениях византийских писателей, посвященных теме миротворения. Так в «Беседах на Шестоднев» святитель Василий Великий призывает: «Не обступим ли...сию великую и полную разнообразия Художническую храмину Божия созидания, и, востекши каждый своею мыслию ко временам давним, не будем ли рассматривать украшение вселенной?»³.

Прежде всего речь идет о состоянии первозданного мира до грехопадения⁴, так как он был «хорош весьма» (Быт. 1,31) и в отличие от нашего мира настолько духоносен, что каждый его элемент отражал собою Бога, поскольку, исходя из Священного Писания, был создан при художественном участии божественной премудрости, которая есть «чистое излияние славы Вседержителя», «отблеск вечного света», «чистое зеркало действия Божия и образ благодати Его» (Прем. 7,25–26). Это подобие райского мира образу божественного бытия проявлялось, по свидетельству царя Соломона, и в особых пространственно-временных свойствах и отношениях, отличающихся тем, что материя не могла поставлять ничему конечных пределов, а границы противоположных стихий снимались в гармонии без противоречия и борьбы: «Огонь в воде удерживал свою силу, а вода теряла угашающее свое свойство; пламя, наоборот, не вредило телам... животных, и не таял легко растаявающий снеговидный род небесной пищи» (Прем. 19,19–20). Бесконечность как отсутствие временного завершения райской жизни переведена здесь в иную плоскость и выражена как отсутствие изменений пространственного характера. Мы встречаемся здесь с особым рода выразительностью, поставленной на глубокую символическую основу, когда пространственно-временная предметность становится предметностью смысловой и укорененной в инобытийной сфере божественного совершенства.

Но эта духовная картина мира была разрушена грехопадением, последствия которого распространились на весь космос и привели к повреждению целого, подобно расстройству музыкального инструмента, воспевавшего хвалу Богу: «Самые стихии изменились, как в арфе звуки...» (Прем. 19,17). Те силы, которые изначально были созданы для прославления Творца, трансформировались в законы природы. Появление смерти довершило огрубление мира, вырвав его из вечности и погрузив в необратимый линейный процесс временного становления и умирания.

Тем не менее святые отцы вместе с Василием Великим, рассматривая окружающий нас мир, частично переносят и на него художественно-выразительные возможности явления нам свойств мира духовного: «...мир есть художественное произведение, подлежащее созерцанию всякого, так что через него познается премудрость его Творца»⁵. Это созерцание основано на прозрении в мироздании как эстетическом феномене, с одной стороны, осколков, фрагментов его первоначального райского облика, а с другой стороны, заложенного в нем замысла Божьего о его будущем преображенном состоянии в Царстве Небесном, когда достигнутое обожение будет явлено во всей полноте чувственного образа. Именно здесь и возникает проблема выражения и постижения в видимых формах мира невидимых качеств, сопряженных со свойствами его Творца и одновременно его телеологического основания, к уподоблению которому он направлен.

Начало этому было положено знаменитой фразой апостола Павла о возможностях естественного откровения: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество от создания мира через рассматривание творений видимы...» (Рим. 1,20). В дальнейшем в течение многих веков взгляды византийских мыслителей были сосредоточены на этих словах, которые преломлялись ими и в плоскости рационального философского рассуждения, и в широко распространенной в средние века практике аллегорического толкования, и, наконец, в прорывах эстетического созерцания. На основе этого складывалась и развивалась целостная византийская концепция духовного умознания, где все перечисленные способы богопознания сосуществовали одновременно.

Первым шагом на этом пути можно считать сопоставление и открытие несоизмеримости богатства и сложности мироздания с божественной премудростью, его произведшей: «Ибо если временное таково, то каково же вечное? И если видимое так прекрасно, то каково невидимое? Если величие неба превосходит меру человеческого разума, то какой ум возможет исследовать природу Присносущего?»⁶. Более глубинное движение дискурсивной философской мысли отталкивалось от своих античных истоков и, идя по пути причинно-следственного анализа, восходило от земного многообразия и множественности вещей через их последовательное обобщение к единой Причине, все в себе заключающей. Мы не будем на этом останавливаться, также как и на другом, очень популярном (но тоже построенном на рациональном основании) способе отношения к окружающему миру, опиравшемуся на принцип свободного ассоциативного сопоставления исторического или внеисторического плана. Здесь предлагались бесконечные возможности аллегориче-

ского перехода от любого чувственного впечатления к духовному размышлению с извлечением, как правило, нравственно-назидательных уроков. Интересно, однако, что об осознании полезности этого делаения свидетельствует включение его в духовные руководства вплоть до Нового времени, где можно встретить, например, советы вспоминать при виде идущего дождя капавший кровавый пот с лица Спасителя, а при облачении в одежду то, что предвечное Слово было облачено плотью человеческой⁷. На русской почве это получило распространение в творчестве святителя Феофана Затворника и особенно – святителя Тихона Задонского⁸.

Нас же интересует основанное на эстетическом восприятии мира сверхрациональное умозрение, вскрывающее внутреннюю образную ценность бытия, что подспудно присутствует у многих святых отцов, но ярче всего проявляется и поддается вычлениению из характерного смещения всех вышеописанных методов у Дионисия Ареопажита и в целостной системе преподобного Максима Исповедника, к которой и следует перейти.

Все тварное бытие по преподобному Максиму телеологически определено, так как имеет своим онтологическим основанием соответствующие каждому чувственному предмету логосы, которые, предсуществуя в Боге, едином Божественном Логосе, образуют замысел Божий о сотворенном, исполнению которого предстоит осуществиться лишь в Царстве Небесном. При этом за природными логосами вещей, божественными идеями, открывается неизменное присутствие и действие в мире Самого Бога Своими энергиями, которые в отличие от абсолютно непознаваемой божественной сущности доступны человеку. Поэтому для преподобного Максима «весь мир...представляет собой в большей или меньшей степени...воплощение Логоса, таинственно скрывающегося...под оболочкой тварного бытия...»⁹. Это приводит его к символическому пониманию мироздания. Касаясь энергийной темы у Дионисия Ареопажита, А.Ф.Лосев писал, что «наличие энергий... уже определяет собою онтологическую возможность и необходимость символизма», так как «символическая сфера связана с являемостью того, что онтологически признано абсолютно трансцендентным...»¹⁰. Благодаря символической природе вещей их логосы, по преподобному Максиму, могут раскрываться и обнаруживать себя в духовном созерцании окружающего мира, что связано с прозрением в вещах божественной реальности.

Однако, находясь в русле восточнохристианской патристики, не следует забывать, что осуществление замысла Божьего о мире, сосредоточенного в логосах, неотделимо от обожения, которое станет глав-

ной характеристикой преображенного космоса в «Царстве будущего века», где все будет приближено и приобщено к полноте божественного бытия и исполнено божественными энергиями до большего, по сравнению с земным, богоподобия. Это проявится и в чувственной форме, которая примет на себя роль чистого выражения и отражения происходящего: «Тогда, — говорит преподобный Максим, — по благолепию и славе, тело уподобится душе и чувственное — умопостигаемому, благодаря ясному и деятельному присутствию во всем и каждом соразмерно проявляющейся божественной силы...»¹¹. Поэтому описанное духовное умозрение есть прежде всего прозрение и созерцание самих свойств божественного бытия. «Ибо высочайшей Благодати [Божией] было свойственно не только учредить божественные и нетелесные сущности умопостигаемых [вещей] в качестве подобий неизреченной и божественной славы, воспринимающих, насколько то дозволено и соразмерно им, непостижимую зрелость недосыгаемой Красоты, но и примешать к чувственным [вещам], весьма нуждающимся в умопостигаемых сущностях, отражения Своего Величия, могущие доставить человеческий ум, возносимый ими, прямо к Богу. [И тогда] этот ум оказывается превыше [всех] зримых [тварей], поскольку он [сразу] восходит к высшему Блаженству и оставляет позади себя все промежуточные [сущности], через которые он прокладывает свой путь»¹².

Так, узревая неким умным, а не телесным способом выраженное в чувственном подобии сверхчувственному и образ мира в «грядущем Царстве», душа обретает такой глубокий духовный опыт, что ей дается «по благодати Божией соразмерное ведение умопостигаемых [вещей] посредством [вещей] явленных, благодаря которому человек здесь укрепляется в [своей] надежде на будущие [блага]»¹³. «Ум» в понимании преподобного Максима — это та духовная сила человеческого существа, которая «превышает рациональную, формально-логическую сферу познания»¹⁴, и кто владеет этой силой, тот, когда будет рассматривать «каждый из видимых символов», «узнает богосовершенный смысл, скрытый в отдельном символе, и найдет Бога в этом смысле»¹⁵.

Предостерегая на пути духовного созерцания от поиска сущностных свойств Бога, преподобный Максим призывает уделять особое внимание некоторым определенным Его качествам: «...рассматривай, по возможности, свойства, которые окрест Его; например, свойства, относящиеся к Его Вечности, Бесконечности, Беспредельности...»¹⁶. В связи с этим обратившись к одному из интересных примеров символического богозрения, приведенного в Ареопагитиках, встретим-

такое рассуждение: «...ветер имеет в себе подобие и образ Божественного действия... по своей естественной и животворной подвижности, по своему быстрому, ничем не удержимому стремлению и по неизвестности и сокровенности для нас начала и конца его движений»¹⁷. И далее в подтверждение приводится евангельская цитата слов Спасителя: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит...» (Ин. 3,8). Тут мы имеем один из вариантов такого глубокого образного проникновения в тайну чувственного, когда отличительные признаки явления воспринимаются в глубинной онтологической проекции их происхождения, благодаря чему оказываются сущностными символическими качествами, общими со свойствами символизируемого. Особую роль здесь играют характерные формальные черты (отсутствие границ), которые в самом своем отрицании становятся образным выражением божественных свойств. Сила выразительности этого феномена порождена не поверхностной соотносительностью знаковых элементов, но взаимопроникновением формы и смысла друг в друга. Если занять позицию средневекового мыслителя, то в качестве причинной основы эстетического переживания в данном случае можно рассматривать природу самой человеческой души, сотворенной по образу и подобию Божьему и откликающейся на феномен возвышенного в природе обнаружением в себе собственной бесконечности. В этом ряду сходным воздействием будет обладать и созерцание морской поверхности или небесного свода с движением облаков, ибо по свидетельству святителя Афанасия Великого они менее всего претерпели изменений после грехопадения: «ни солнце, ни луна, ни небо, ни вода, ни воздух не отошли от порядка; но благодаря познанию Логоса, их Творца и Царя, они пребывают такими же, какими были им сотворены»¹⁸.

Интересно, что в интерпретации византийской патристической мысли такое созерцание во всей полноте доступно лишь очищенным от страстей сердцам, и, как пишет преподобный Максим: «...до [достижения] совершенного навыка [в добродетелях] не следует приступать к естественному созерцанию, чтобы мы, устремляясь от зримых тварей в поиске духовных логосов, не собрали бы незаметно и страсти. Ибо у [людей], не достигших совершенства, скорее внешние формы зримых [вещей] господствуют над чувствами, чем логосы тварей, сокрытые в этих формах, управляют душой»¹⁹.

Как видим, главная особенность этой духовной практики заключается в задействованности души в умозрении логосов и в возвышающем характере их влияния на нее, возводящих ее не просто до принятия духовного откровения, но до приобщения ему. Преподобный

Максим лишает богозрение гносеологического пафоса. Спецификой его становится не обретение знания, а обретение самого себя, своего родства и близости божественной реальности, а также пути единения с ней через духовное преображение: «...[каждый] обретает мир [душевный] через избавление от страстей и посвящение себя созерцанию сущих, чтобы воспринять всеобъемлющие логосы ведения, словно дары, и основные способы добродетелей, словно даяния, приносимые ему от всего творения для прославления Бога и для его собственного [духовного] преуспеяния»²⁰.

Под этим духовным преуспеянием понимается продвижение души вперед в добродетели к постигнутым ею в созерцании свойствам духовного бытия, которые благодаря самому механизму эстетического переживания оказываются глубоко воспринятыми ею в себя вплоть до ощущения сопричастности им и до предвосхищения и вкушения уже в этой жизни благодатной полноты будущего богоуподобления и богообщения в Царстве Небесном, поскольку, по точному выражению В.Н.Лосского: «...что же есть обожение, как не совершенная сопричастность жизни божественной?»²¹. В данном случае эстетическое восприятие выступает уже не только как актуализация сущностных аспектов инобытия, становящихся онтологическим основанием выразительной природы созерцаемого, но и как движущее начало, приводящее к единению с источником духовного наслаждения. Это и должно, по преподобному Максиму, в конце концов произойти, когда Господь возведет к Себе человеческий ум, «устремляющийся к тождеству по благодати с Богом, освободившийся в умозрении от различия и множественной количественности сущих и соединяемый с Боговидной Единицей в тождестве и простоте устойчивого при-снодвижения окрест Бога»²². Это — и цель, и путь, и способ исполнения вложенного в мир замысла Божьего о нем в целом и о каждом его элементе в отдельности. Как пишет Х.У. фон Бальтазар в своем эссе о преподобном Максиме Исповеднике, «своеобразность положения твари состоит в том, что она онтологически неспособна искать саму себя и исполнение своей идеи, не устремляясь одновременно к Иному, нежели она сама, то есть не любя Бесконечное, Которое лежит в основе ее собственного основания. Поэтому для преподобного Максима непредставимо имманентное совершенство твари, и поскольку его мысль изначально движется в области благодатно вознесенной вселенной, он с удовлетворением принимает прорыв от «личной» идеи к «идее в Боге» и к «идее как Богу» в качестве перехода от природной (или мировой) сферы к сфере благодати (или Бога)»²³.

Распространение этого телеологического принципа на всю сферу эстетического опыта человека можно встретить в русской религиозной философии, например в трудах Н.О.Лосского. Его теорию можно даже рассматривать как продолжение и преобразование в целостную эстетическую методологию святоотеческого онтологического подхода, донесенного течением времени по широкому руслу классической и романтической эстетики, а также в движении символизма и русской софиологии. Причина любого эстетического восприятия коренится, по Лосскому, в чувственной воплощенности в этом мире объективных свойств, присущих будущей абсолютной полноте бытия нашего «небесного отечества», по которому тоскует человеческая душа и которое открывается ей в эстетических категориях при углублении в предмет благодаря сочетанию трех видов интуиции, чувственной, интеллектуальной и мистической, что приводит к тому, что Лосский называет «предвосхищением жизни в Царстве Божьем»²⁴. Исходя из этого, он делает важные выводы о природе художественного творчества и цели искусства, которая, по его мнению, заключается в по возможности более точном выражении этих свойств в чувственной форме. Саму эстетическую ценность художественного предмета он ставит в зависимость от того, приближается ли он своим внутренним смыслом к абсолютной полноте совершенной жизни или удаляется от нее.

Чтобы перейти к проблеме литургической художественной практики, обратимся вновь к преподобному Максиму Исповеднику, точнее – к его онтологическому пониманию Литургии как явлению и раскрытию логосов уже в этом мире через предварительное воплощение реальности преображенного космоса в чувственной ткани богослужебного действия. Принося на землю обожение в таинстве Евхаристии, Литургия в мистическом смысле становится всеобъемлющим воплощением вечного в земном и освящением под сводами храма всей вселенной, вступающей через богослужение уже сейчас в будущую полноту соединения с Богом. Этот процесс воплощается в самой плоти церковной службы, в которой он находит свое символическое выражение и художественную реализацию в виде целостной структуры храмового действия, являющей в видимом невидимое, предвещающей собой состояние обоженого бытия и вводящей в него через приобщение духовной реальности на уровне эстетического переживания. Для преподобного Максима «Церковь есть непрестанно продолжающееся и ширящееся воплощение Господа»²⁵.

Вследствие этого может быть выявлена сущность литургического художественного образа и его пространственно-временной организации. Показательна в этом отношении позиция священника Павла

Флоренского, для которого «самое пространство — не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение»²⁶. И художественное, символическое пространство Литургии для него самостоятельно и объективно, в высшем, духовном смысле. Действительно, Литургия в своей художественной организации зримо раскрывает тайну обоженной природы райской жизни и фактически замещает ее на новом этапе, но в ином модусе и особом онтологическом статусе, ибо дает новое пространственное бытие и образное измерение объективной внепространственно-вневременной реальности, отчего и сам феномен литургического образа может быть понят не только как снятие покрыва с облика вечности, но как воплощение ее сущностных свойств в чувственно воспринимаемой форме произведений всех видов церковного искусства, центральным из которых является живопись.

Построенный на редуцировании изображения к переднему плану и активизации его по принципу открытого расширения, мир храмовой декорации экспансирует чрез себя в храм иноприродную реальность, которая вытесняет профанное пространство, заполняет собой весь объем храма, формирует его по своему образу и подобию и таким образом являет себя участникам богослужения. Причем эта «перспективность» «обратна» по отношению к «центральной» не столько в плане геометрического направления движения, сколько по художественной трактовке времени. Если, например, в системе линейного построения, характерной для поздней западноевропейской живописи, жесткая структурная взаимозависимость всех элементов изображения в перспективном сведении их к конечной точке развития превращает пространственную их одновременность во временное явление, имеющее характер необратимого и конечно направленного движения²⁷, то разноцентричность в изображении фигур и предметов, свойственная «открытому пространству» восточнохристианского иконного образа, объединение в его рамках противоположных зрительных позиций и трактовка элементов в их пространственной самостоятельности актуализирует ненаправленность, нейтрализует течение временного потока и являет собой литургическое присутствие вечности.

Специфическая черта литургической жизни — вечная действительность воспоминаемых событий священной истории, через празднование которых земная Церковь входит в непреходящую славу Царства Божьего. Это происходит и на уровне эстетического постижения, фиксируемого в композиционной структуре иконописного произведе-

дения. Здесь оказывается важным характерный прием внутривидового пространственного синтеза, когда опускаются промежуточные моменты действия, а основные объединяются в общую композицию. Немалую роль играет и суммирование микросцен, обозначающих в своей последовательности линейно продленный ряд действий, но остановленный принципом пространственной независимости каждой сцены. На этом пути икона преодолевает разобщенность событий во времени и сводит их к единству вневременного бытия (например, Христос перед Пилатом, Отречение Петра, Усмирение бури, Успение). При передаче же взаимонаправленного действия движение внутри иконописного изображения обычно разделяется на два непересекающихся параллельных плана, благодаря чему преодолевается момент его завершения, а само действие утрачивает конечную направленность и замедляет свой темп (Вход в Иерусалим, Воскрешение Лазаря, Рождество Богородицы). Это полностью упраздняет временную координату и придает событию вневременную длительность.

Таким образом художественная форма претворяет свойства духовной реальности в многомерную организацию литургического образа, которая не только символически воплощает в себе сферу инобытия, но и моделирует способ ее восприятия. Поскольку, как было описано выше, иконописной структуре свойственен принцип пространственной самоценности отдельного объекта, то каждый элемент тут требует самостоятельной зрительной позиции, суженного поля зрения, в которое попадает не более одной составляющей изображения. Это вызывает необходимость очень медленного прочтения, что приводит воспринимающего к отдельной встрече с каждым из изображенных предметов, внутренней остановке на нем и превращает сам процесс зрительного восприятия во вневременное покоящееся духовное созерцание. Реципиент оказывается возведенным из линейного времени в иную сферу с иными законами, воплощенными в самом произведении, и получает возможность установить внутреннее пространственно-временное единство с первообразом для молитвенного общения с ним. Здесь эстетическое восприятие иконописного пространства размыкает границы его мнимой знаковой природы и дает начало прорыву к его онтологической актуальности, заменяющей функцию обозначения иной реальности функцией приобщения ей на основе пространственного уподобления. Интересно, что традиционное положение этого пространственно-временного принципа в основу аскетической созерцательной практики отразилось, например, в учении святителя Феофана Затворника о «зрении другого мира» как о стоянии души в мире духовном через задержание внутри себя мыс-

ли об отдельных его явлениях, взятых поочередно, и внутреннем на них сосредоточении, что можно найти в его очерке «Путь ко спасению»²⁸, сконцентрировавшем в себе многовековую традицию подвижнической жизни. Отец П.Флоренский, видя в описанных выше особенностях одно из главных достоинств иконного образа, противопоставлял ему лишенную этой ценности западноевропейскую живопись, построенную по законам прямой перспективы, задача которой как раз «не давать глазу покоиться созерцанием ни на одной вещи, но всегда идти мимо каждой из них» в «беспредельность пустоты, где постепенно уничтожаются все конкретные зрительные образы и всякое нечто испаряется в ничто»²⁹.

Описанные пространственно-временные процессы, отличающие живописную сторону восточнохристианского богослужения, моделируются и на других уровнях литургического художественного синтеза, сводящего к универсальному единству целого зрительное, слуховое, обонятельное и осязательное пространство. Православному богослужению исторически сопутствует художественная интеграция пространственных (архитектура, живопись), временных (церковное пение, чтение) и пространственно-временных (движение церковнослужителей, кадильного дыма и пламени свечей) компонентов. Это многообразие пространственно-временных отношений традиционно осуществляется в режиме взаимодополнения и резонанса, так как объединено главным — совершающейся в храме Литургией и имеет своим основанием литургическое откровение вечности, воплощаемое разными видами церковного искусства в рамках их индивидуального художественного своеобразия, но в модусе взаимного притяжения.

В наибольшем параллелизме с внутренней организацией иконы находится образная структура византийского и древнерусского церковного пения, разделившего с церковной живописью ее сущностную глубину и эстетическую специфику и воплотившего в себе святоотеческое представление о высоком призвании литургического художественного музыкального языка, которое отразилось, например, в таких словах святителя Григория Нисского, относящихся к христианскому пению: «Философия, явленная в мелодии, есть более глубокая тайна, чем о том помышляет толпа»³⁰. Если живопись для того, чтобы передать отсутствие реального времени, должна превратить его в отсутствие реального пространства в иконе, то музыка, воссоздавая «открытое пространство» вечности, модифицирует его в «открытое время».

Византийская монодия и древнерусский знаменный распев реализовали это благодаря специфическому характеру их внутренней структуры. Как музыкальные культуры, не подчиненные централи-

зованной мажорно-минорной гармонической системе, они имели в своей основе так называемые модальные звукоряды определенного интервального строения, не предполагающего жестких функциональных отношений ступеней в отличие от более поздних систем с преобладанием тонико-доминантовых функций. Наличие нескольких ладовых опор делало их свободными и от строгой функциональной зависимости между звуками, и от системы тяготений к тоническому центру, а значит – от неизбежного перехода напряжения к разрешению и причинно-следственной смены зарождения, кульминации, окончания, обуславливающей прямолинейно направленное течение времени. Такой способ мелодического мышления отражался и в композиционных законах формообразования песнопений, которые строились на «соплетении» отдельных элементов формы – строк, последовательность которых как начала, середины и конца песнопения драматургически строго не предопределялась и часто отличалась гибкостью и неоднозначностью, что подчеркивало общий характер ненаправленного развития.

Это позволило достичь особого эффекта – лишить мелодический поток центра тяжести и создать своеобразный эстетический феномен оторванного от земли, парящего, почти статичного, но и непрерывно длящегося, однородного внутри себя, непротяженного и как бы бездвижного движения, которое в своем освобождении от начальных и конечных пределов предваряло собой то состояние божественного проникновения во все, когда «времени уже не будет» и когда удостоившиеся вкусить новой жизни воскликнут вместе с преподобным Максимом Исповедником: «Дивно величие Божественной Бесперывности! Ведь она есть нечто бесколичественное, неделимое, совершенно непротяженное...»³¹. По мнению святых отцов, уже и сейчас богослужбное пение соединяет земную Церковь с небесной, которая пребывает в непрестанном прославлении Бога: «Горе серафимы поют Трисвятую песнь, а долу множество людей возносит ее [Богу]. Свершается общее празднование небесных и земных жителей – одно приобщение, одна радость, одно приятное служение», оттого и само пение «имеет согласие мелосов свыше благодаря Троице»³².

Однако ролью фиксации таинственного литургического откровения церковное пение не ограничивается. Оно, так же как и церковная живопись, имеет своим адресатом эстетически восприимчивую человеческую душу, формирующуюся в своем богоуподоблении благодаря полнокровной литургической жизни и в том числе – под художественным воздействием богослужбного искусства. Святитель Григорий Нисский считал, что церковная музыка зовет к «гармони-

ческой соразмерности образа жизни» и доставляет «нашей природе возможность некоторым образом созерцать и врачевать самое себя», ибо «музыка сродни нашей природе»³³.

Поэтому средневековое восточнохристианское богослужбное пение выступало связующим звеном молящейся души с Богом, которое не только представляло в своей очевидности реальность богообщения, но и задавало эстетическую модель богоуподобления и причастности свойствам божественного бытия. Преподобный Максим, свидетельствуя о внутренней связи души с Богом, говорит, что она «сообщает нам постоянный опыт Божественного» и что «это — мир, поскольку она испытывает то же самое, что и Бог... Ибо если Божественное совершенно неподвижно, поскольку ничто не тревожит [покой] Его..., а мир есть непоколебимое и неподвижное постоянство и, вместе с тем, невозмутимая радость, то разве не испытывает это божественное состояние и всякая душа, сподобившаяся стяжать Божественный мир?»³⁴. Так и эстетическое восприятие средневекового церковного пения трансформирует по принципу художественной адекватности внепространственные и вневременные свойства божественной реальности в образ духовного совершенства, и молящийся в храме благодаря эстетическому переживанию собственного созвучия и причастности тому устройству бытия, которое структурно предлагается в песнопении, во-первых, преломляет в телеологической перспективе своей души описанное выше отсутствие пространственно-временных изменений в особое качество духовного покоя «будущего века» — бесстрастие, и во-вторых, реализует этот опыт как способ личного богоуподобления.

Пространственной визуализацией этого блаженного состояния мира и покоя Царства Небесного выступают появляющиеся при каждом храме клубы фимиама, не только источающие благоухание, но своим невесомым и невозмутимым парением, как бы статичным в тянущейся длительности его пребывания и незаметности его растворения в пространственных глубинах храма, соприкасаются в таинственном сцеплении эстетических звеньев с музыкальным движением звучащего в храме пения, обрисовывая его исчезающий в вечности мелодический контур. По образу движения и его ритмической структуре кадилый дым во многом родственен движению облаков на безграничной поверхности небесного свода и, также как и последний, захватывает и пробуждает человеческую душу, неожиданно обретающую себя в состоянии возвышенного созерцательного умозрения.

Таким образом, многосоставность человеческой природы преобразует единое литургическое откровение в многообразие художественных вариантов, что помогает удержанию полноты явленной в богослужении вечности. Роль сквозного связующего стержня в этом художественном синтезе берет на себя его пространственно-временная подоснова, преобразованная литургическим воздействием божественной реальности и выстраиваемая по своему образцу и живописный, и музыкальный, и пластический литургический образ, который, объективируя в себе категорию вечного, по существу оказывается художественным обнажением божественной природы и предваряющим началом на пути человека к обожению.

Итак, та онтологическая наполненность чувственно воспринимаемой формы, которую святые отцы усматривали в мироздании при духовном прозрении в таинственных логосах вещей замысла Божьего о мире, обретает свое подлинное основание, символическое измерение и новый пространственный способ существования в литургической сущности восточнохристианского богослужебного действия, где благодаря художественной концентрации всех выразительных возможностей откровения иного бытия она становится доступной для постижения всякому молящемуся христианину. Поэтому именно Литургия является квинтэссенцией восточнохристианской созерцательной практики, воссоздавая в себе, с одной стороны, то райское состояние до грехопадения, когда все вокруг человека явственно выражало собой Бога, а с другой стороны, будущее Царство, которое окончательно выявит эту роль чувственного. Художественная форма средневекового литургического образа, в частности его пространственно-временная организация, являет эту полноту абсолютного бытия вовне, позволяя встретиться с ней лицом к лицу уже в земной жизни и вступить в общение с вечностью.

Примечания

- ¹ *Сергий Булгаков, прот.* Икона и иконопочитание. Догматический очерк. Париж: Утса press. 1931.
- ² Например: *Живов В.М.* «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // *Художественный язык средневековья*. М., 1982. С. 108–127; *Пилипенко Е.* Святоотеческое богословие символа // *Альфа и Омега*. М., 2001. № 1(27). С. 328–349; № 2 (28). С. 310–333; *Пилипенко Е.* Богословие восприятия иконы в контексте православной эпистемологии // *Учение Церкви о человеке: Богослов. конф. РПЦ. Москва, 5–8 нояб. 2001 г. Материалы*. М., 2002. С. 174–181.
- ³ Святитель Василий Великий. Беседы на Шестоднев // *Творения иже во святых отца нашего Василия Великого архиепископа Кесарии Каппадокийския. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1900. Ч. 1. С. 57.*
- ⁴ Здесь использован материал устного доклада, сделанного прот. Александром Салтыковым на Ежегодной Богословской конференции ПСТБИ в 2002 г. в рамках проведения круглого стола «Шестоднев и наука».
- ⁵ *Святитель Василий Великий.* Беседы на Шестоднев // *Творения иже во святых отца нашего Василия Великого... Ч. 1. С. 14.*
- ⁶ Там же. С. 86.
- ⁷ Невидимая брань. Блаженной памяти старца Никодима Святогорца /Пер. с греч. епископа Феофана. Изд. 4. М., 1904. С. 93–94.
- ⁸ Имеется в виду сочинение святителя Тихона Задонского «Сокровище духовное, от мира собираемое».
- ⁹ *Епифанович С.Л.* Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. М., 2003. С. 66.
- ¹⁰ *Лосев А.Ф.* Историческое значение Ареопагитик // *Вопр. философии*. 2000. № 3. С. 74.
- ¹¹ *Преподобный Максим Исповедник.* Мистагогия // *Творения преподобного Максима Исповедника*. Кн. I. М., 1993. С. 168.
- ¹² *Преподобный Максим Исповедник.* Вопросы к Фалассию // Там же. Кн. II. М., 1993. С. 141.
- ¹³ Там же. С. 77.
- ¹⁴ *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. Т. I. М.—СПб., 1999. С. 344.
- ¹⁵ *Преподобный Максим Исповедник.* Вопросы к Фалассию // *Творения преподобного Максима Исповедника*. Кн. II. С. 90.
- ¹⁶ *Преподобный Максим Исповедник.* Главы о любви // Там же. Кн. I. С. 110.
- ¹⁷ Псевдо-Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. М., 1994. С. 85.
- ¹⁸ *Святитель Афанасий Александрийский.* Слово о воплощении. 43 // P.G. 25, col. 172B. Цит. по: *Лосский В.Н.* Боговидение. М., 1995. С. 48.
- ¹⁹ *Преподобный Максим Исповедник.* Вопросы к Фалассию // *Творения преподобного Максима Исповедника*. Кн. II. С. 135.
- ²⁰ Там же. С. 145.
- ²¹ *Лосский В.Н.* Боговидение. С. 27.
- ²² *Преподобный Максим Исповедник.* Вопросы к Фалассию // *Творения преподобного Максима Исповедника*. Кн. II. С. 70.

- ²³ *Урс фон Бальтазар Х.* Вселенская Литургия. Преподобный Максим Исповедник // Альфа и Омега. 1998. № 2(16). С. 113.
- ²⁴ *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 109.
- ²⁵ *Епифанович С.Л.* Преподобный Максим Исповедник... С. 98.
- ²⁶ *Флоренский П., свящ.* Обратная перспектива // *Флоренский П., свящ.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 26.
- ²⁷ *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 285.
- ²⁸ *Епископ Феофан.* Путь ко спасению (Краткий очерк аскетике). Начертания христианского нравоучения. Ч. 3. М., 1899. С. 210–216.
- ²⁹ *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 125.
- ³⁰ *Святитель Григорий Нисский.* О надписании псалмов /Пер. С.С. Аверинцева. Цит. по: Идеи эстетического воспитания. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1973. С. 266.
- ³¹ *Преподобный Максим Исповедник.* Мистагогия // Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. I. С. 163.
- ³² *Святитель Иоанн Златоуст.* Цит. по: *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1. С. 394–395.
- ³³ *Святитель Григорий Нисский.* О надписании псалмов. С. 267.
- ³⁴ *Преподобный Максим Исповедник.* Мистагогия // Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. I. С. 165.