

ка и убийцы, – какую ассимилирует оно в целях «переоценки ценностей» или «переименования имен», а какую отвергнет как бесполезную для этих целей либо чуждую и враждебную им [3, с.20–21]». С точки зрения Ю.Н. Давыдова, наиболее подходящей философией для «преступного сознания» является западноевропейский экзистенциализм, ведущий свою родословную от А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Однако, именно русская философия, русская литература XIX – XX веков выводит образ маргинальной личности, четко определяет ее ценностную систему. Если, согласно Ю.Н. Давыдову, западноевропейский экзистенциализм в лице А. Шопенгауэра и Ф. Ницше открывает в истории философии, культуры «остров Смерти», то, с нашей точки зрения, именно русская философия, в первую очередь Ф.М. Достоевский, открывает «остров Искушения». Более того, речь идет о двойственном характере и искушения, и искусившихся. Во-первых, человек, будучи «слабым» и «подлым» по сути, искушается «чудом», «тайной» и «авторитетом», фактически он искушается уютным бытом, отсутствием свободы и главное – ответственности. Во-вторых, в среде уже однажды искусившихся появляются идеологи и, как следствие, «философия Искушения», «философия Греха». Эгоцентризм, приоритет свободы как базовой ценности для избранных, в конечном итоге ее абсолютизация становятся главным жизненным принципом. В истории философии, литературы, культуры в целом рождается новая ценностная система, новый «герой», которого мы определяем как маргинальную личность.

Родион Романович Раскольников – философ-практик, философ-убийца. В основе его мировоззренческой, ценностной системы находится принцип элитарности, исключительности: «...я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... [2, с.432]». Раскольников выводит закон отношений между человеком «необыкновенным», героем, и людьми «обыкновенными»: «...кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин! Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее! Так доселе велось и так всегда будет! [2, с.434]». В условиях богоутраты и, как следствие, смыслоутраты единственной ценностью становится власть. «Свобода и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель! [2, с.366]».

В своих рассуждениях Раскольников логичен. Он утверждает абсолютный характер свободы, вседозволенности. Если свобода человека действительно абсолютна, то он должен убивать, поскольку преступление, в частности убийство, является высшей формой проявления абсолютной свободы, вседозволенности. Власть дается «только тому, кто посмеет наклониться и взять ее... стоит только посметь! [2, с.434]». «Я ... я захотел *осмелиться* и убил... [2, с.435]». Однако именно преступление, реальное действие, обесценивает концепцию Раскольникова. На практике он алогичен. Осмелившись и убив, Родион Романович не выносит своего преступления. Устами Аркадия Ивановича Свидригайлова, еще одного персонажа романа, Ф.М. Достоевский оглашает приговор Раскольникову: «Он очень страдал и теперь страдает от мысли, что теорию-то сочинить он умел, а перешагнуть-то, не задумываясь, и не в состоянии, стало быть, человек не гениальный... Русские люди вообще широкие люди... но беда быть широким без особенной гениальности [2, с.490-491]».

Подведем итог. Мы определяем Родиона Романовича Раскольникова как маргинальную личность, исходя из следующих показателей. Во-первых, имеет место сознательное противостояние социуму, доходящее до мизантропии, во-вторых, одиночество выступает как наиболее приемлемая форма экзистенции, в-третьих, Раскольников культивирует принцип разрушения и самого себя, и окружающего мира, в-четвертых, в условиях богоутраты и смыслоутраты он абсолютизирует свободу человека, что в итоге выливается в преступление.

Трагедия Раскольникова, на наш взгляд, трагикомична. Он создает, безусловно, волевою логичную концепцию. «Сила, сила нужна: без силы ничего не возьмешь; а силу надо добывать силой же... [2, с.261]». Парадокс ситуации состоит в том, что автор и носитель данной концепции оказывается ее недостойным. Подчеркнем еще раз: здесь практика не подтверждает теорию. В конце романа, как известно, Ф.М. Достоевский пытается «воскресить» своего героя посредством любви. Эта попытка выглядит чрезвычайно натянутой. Далеко не каждая человеческая жизнь является полноценной и счастливой. Разрушив себя и идеи, и реальным действием, способен ли Раскольников «воскреснуть»? – Вопрос остается открытым.

Литература

1. Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. – Харьков: Фолио; – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 688 с.
2. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Роман в шести книгах с эпилогом // Достоевский Ф.М. Избранные сочинения. – М.: Худож. лит., 1990. – 606 с.
3. Давыдов Ю.Н. Этика любви и метафизика своеволия. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 317 с.

Масаев М. В.

СИМВОЛИЗМ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ЗРИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИИ ПАРАДИГМАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ И СИМВОЛОВ ЭПОХ И ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Концепция парадигмальных образов и символов эпох и цивилизаций изложена в наших работах [1, с. 132-136], [2, с. 210-221], [3, с. 199-205], [4, с. 296-304], [5, с. 203-204], [6, с. 96], [7, с. 96-106], [8, с. 148-149].

Суть ее состоит в том, что отдельные образы отдельных эпох и цивилизаций в единстве с тем, что они отображают, становятся символами, которые могут создавать и создают научные парадигмы эпох различ-

ных цивилизаций и отдельных цивилизаций на протяжении одной или нескольких эпох.

Таким парадигмальным символом эпохи русского язычества и всей восточнославянской цивилизации, а при более пристальном анализе всей восточно-христианской, или православной, цивилизации может быть знаменитый Збручский идол, найденный в 1848 году на дне реки Збруч и хранящийся ныне в Краковском Археологическом музее в Польше [9, с.121 – 134; 10, с.94].

К сожалению, принимая христианство, русские поспешили уничтожить памятники своей языческой культуры. Некоторые, как например, Збручский идол удавалось находить лишь тысячу лет спустя и только на дне рек. Подавляющее же большинство их погибло безвозвратно. В настоящей статье мы будем рассматривать лишь памятники христианской культуры, такие как иконопись и зодчество. Семь десятков лет безбожной советской власти уничтожили множество таких памятников, но сохранилось все-таки гораздо больше, чем памятников эпохи языческой.

Стало уже какой-то дьявольской традицией русской истории – всякие реформы всегда сопровождались уничтожением памятников старой культуры, и делалось это всегда с безжалостной жестокостью, возможно и потому, что делалось это проводниками иностранного влияния (сюда же можно отнести и так называемое интернациональное влияние, пришедшее также из-за пределов России). И просто иностранцам, и иностранцам-интернационалистам на русскую культуру было наплевать, а бедному русскому народу никогда не хватало мужества остановить уничтожение своей культуры.

Обращение наше к зрительным образам не случайно, так как первенствует в древнерусской культуре именно зрительный образ по крайней мере в том отношении, что зрительные образы, созданные древнерусскими авторами, несоизмеримо масштабнее созданных в слове. Преобладание созданного в качестве зрительного образа делает правомерной известную характеристику древнерусской культуры как культуры «великого молчания». «Русская культура и в Киевскую, и в Московскую эпоху была великой культурой без всяких скидок или уступок национальному чувству, но она же неизменно оставалась молчаливой», – пишет П.А. Сапронов [10, с.162]. Сейчас трудно объяснить этот феномен, феномен как бы незавершенности древнерусской культуры, ее ущербности при всем ее величии. Разве только предположить, что письменные памятники было проще и легче уничтожить, чем иконы или тем более храмы. Хотя уничтожались и разрывывались иконы довольно-таки часто и в больших масштабах и на всех уровнях. Так знаменитая польская Матка Бозка Ченстоховска украдена у русских, список иконы Казанской Божьей Матери долгое время находился в Ватикане (сам же подлинник до сих пор не обретен). Весьма успешно взрывали русские храмы и большевики, и фашистские варвары. И тем, и другим почему-то очень хотелось, чтобы от русской культуры ничего не осталось.

Но вернемся к тому, что от русской культуры осталось. То, что от нее осталось, как мы уже отметили, молчит. Но хранящая молчание русская культура возвещает миру не только о своем величии, она говорит и о многом другом. Ее немые образы это не просто образы – это символы, в невидимой структуре которых раскрывается вся история русского народа.

Прежде всего следует отметить особую символичность русской иконы. В отличие от западной иконописной традиции русские иконы изображают Бога, ангелов и святых менее естественно, чем западные.

Но в том то и дело, что изображать Творца и тварь одинаково нельзя. Ведь реальность, изображенная на иконах, совершенно особая. Реальность эта зачастую нестижимая, и изображаться привычно, понятно, обыденно, по-мирскому она не может. Не случайно Е.Н. Трубецкой отмечал «аскетическую неотмирность иконописных ликов» русских икон [1, с.375]. Не может отображаться на равных с Творцом и тварный мир – он сводится к последнему минимуму. «Вместо дерева только намек на него в виде едва прописанного кустика. Гора, опять-таки, дается очень обобщенно и размерами гораздо меньше иконописных фигур. Во время трапезы на столе-доске стоят совсем редкие и крошечные блюда без пищи или с едва обозначенной пищей» [10, с.163].

Человек создан по образу и подобию Бога, и Бог должен изображаться не как его подобие, а как оригинал, неизбежно более богатый его копии. И за изображением Лица Божия должно подразумеваться его божественная сила. Собственно божественность невидимого Бога имеет в изображении внешние, но условные атрибуты, как например нимб над головой Иисуса Христа с пересекающим его крестом. Тварный же мир резко и далеко отходит на задний план, изображаясь уменьшено, скупо и предельно упрощенно. В свою очередь и Бог изображается также неестественно – это вытянутые пропорции тела (так иконно преодолевается плотская плотность и тяжесть), это преувеличенно большие, нередко даже огромные глаза, в которых светится бесконечность и полнота внутренней духовной реальности, нос же и губы, как правило, неестественно истончены, открывая простор для глаз. Но символизм и условность изображения тварного и нетварного в русской иконе не настолько сильны, чтобы сделать восприятие иконы затрудненным. И «лучшие русские иконописцы достигли предела человеческих возможностей в выражении созерцания Бога и пребывающего в Боге обоженного мира» [10, с.167]. Этот предел не мог быть достигнут на Западе, где так называемый гуманизм эпохи возрождения сделал невозможным изобразить Бога отлично от тварного мира. Не мог он быть достигнут и у греков, попавших под османское иго, да и лучшие их мастера оказались в рассеянии, которых называли в каждой стране на своем языке греками (это Эль Греко в Испании и Феофан Грек в России).

Своеобразие русской иконописи – в достижении подлинного предела человеческих возможностей создать потрясающие воображение смертных людей образы бессмертного Творца.

И бросается это в глаза, прежде всего, в трактовке образа Иисуса Христа и Пресвятой Троицы.

В целом Распятие на древнерусских иконах изображается в византийской традиции – это синусоидальный изгиб тела и не висение, а как бы стояние на кресте с распростертыми над миром руками. Здесь Христос сохраняет на кресте свою царственность. На русских иконах Распятия, и в особенности у Дионисия тело распятого Христа, в первую очередь торс, прописаны более плоскостно, что подчеркивает иноприродность людям совершающегося на кресте. Причем у Дионисия Христос не только не висит на кре-

СИМВОЛИЗМ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ЗРИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИИ ПАРАДИГМАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ И СИМВОЛОВ ЭПОХ И ЦИВИЛИЗАЦИЙ

сте, не только стоит на нем, но торжественно, едва ли не ликующе парит над миром.

Отступил от этой традиции только Андрей Рублев. Его Распятие, датированное 1406 годом, остается в рамках сложившейся византийской и древнерусской традиции. В другом же Распятии, написанном приблизительно через двадцать лет, нам открывается совсем необычный Христос на кресте. В этом Распятии нет привычной подставки, позволяющей Распятому «стоять», и нет подчеркивающего это как бы танцующего изгиба тела. У позднего Андрея Рублева тело Христа вытянуто вдоль древка, почти повторяя его жесткую прямизну, руки уже не распростерты свободно, а бессильно распластаны и натянуты. Христос не парит, а висит, при этом голова его скорбно и как-то беспомощно опущена. Христос Андрея Рублева действительно страдает и вот-вот умрет. Великий иконописец, отступив от господствующей традиции, покончил со своеобразным монофизитством в иконописи, хотя само монофизитство было уже давно обличено и осуждено как ересь. Такую икону уже не спутаешь с византийской. Она – подлинный парадигмальный символ и цивилизации, и эпохи, позволяющий также более или менее точно назвать дату ее создания.

Парадигмальная символичность русских икон еще в большей степени проявилась в головных и поясных изображениях Христа. И прежде всего – это знаменитый «Спас» Андрея Рублева. Слишком нетрадиционен здесь Христос: и овал лица непомерно вытянут, и рот на лице совсем крошечный, и волосы на голове уложены как-то странно, оставляя открытые совсем уж странные, как будто расположенные на скулах уши. Да, это совсем не какое-то естественное лицо, а подлинный божественный лик. Он несет в себе и излучает некий не совсем постижимый, но выятный человеку какой-то более чем человеческий смысл. И смысл этот есть любовь, но любовь не человеческая, не земная, а небесная. Она выражена как недоступная человеку тихость и кротость, но без какой-либо слабости и бессилия. Христос Рублева явно власть и силу имущий, но не на власти и силе сосредоточивает наше внимание гениальный иконописец, а на готовности применить эту власть и силу для спасения людей. Его «Спас» – это подлинный Спаситель Мира. И истину эту нам открывает именно русская иконопись, вырвавшаяся из плена византийских традиций, – на византийских и дорублевских русских образах «Спас» – это прежде всего нравоучитель и судья.

Но наиболее полно божественный смысл представлен в иконе Андрея Рублева «Троица». Здесь явление Бога людям представлено в такой полноте его силы, как ни у кого до Рублева и после него.

Из двух традиционных вариантов: Ветхозаветной Троицы и Новозаветной Троицы – Андрей Рублев выбрал Ветхозаветную. Но как он ее изобразил! Здесь нет традиционных Авраама и Сары, которых посетили три ангела, нет трапезы в полном смысле этого слова. Ветхозаветная Троица Андрея Рублева – наиболее близкое к божественной истине прообразование Троицы Новозаветной. Прообразуя ветхозаветным символом Новозаветную Троицу, Рублев должен был максимально отойти от ветхозаветного сюжета. И он сделал это. Но, прообразуя Троицу Новозаветную, Рублев должен был решить задачу индивидуализации изображения лиц Троицы и сделать это, не нарушая ветхозаветной истины, – ведь Библия умалчивает, какой из явившихся Аврааму и Саре ангелов был Отцом, Сыном или Святым Духом. Да и открытие этого человеку было невозможно до воплощения Христа. Весь опыт христианства как будто не позволял Андрею Рублеву «индивидуализировать» ангелов со всей не допускающей несогласия и разногласия неопределенностью.

Но Андрей Рублев решил и эту задачу, хотя и было это невероятно трудно. Центральное и возвышенное положение одного из рублевских ангелов вроде бы достаточно определенно указывает на его отцовство. Но кроткий взгляд и положение фигуры с наклоненной головой не несут в себе даже намек на властность. И не готовность повелевать исходит от центрального ангела, а, скорее, готовность со смирением и любовью пойти на любую жертву. Да и дерево над левым крылом ангела, изображающее Мамврийскую дубраву – не символ ли это Крестного Древа и Голгофы. Сам изгиб фигуры ангела говорит как бы о его восхождении на Крест. Сидящий справа от центрального ангела имеет, пожалуй, самый «строгий» вид. Посадка его какая-то особенно прямая, почти резкая в своей прямизне. Этот ангел, в отличие от двух других, не склоняет головы, тогда как головы и центрального, и левого ангелов склонены и направлены влево, в сторону правого ангела. Есть и иные толкования конкретной символизации ангелами лиц Троицы. П.А. Сапронов находит черты и Отца, и Сына, и Святого Духа в каждом из ангелов. (10, с.178-184). «Каждый из ангелов утверждает свое собственное бытие, но настолько не в самом себе, в такой устремленности к другим ангелам, что у них как будто не остается ничего своего, кроме этой устремленности... Они пребывают в сосредоточенности на одном и том же – на чаше, которую придется испить Сыну, в Сыне же – еще и Отцу и Духу... По существу, нам со всей несомненностью и ясностью в рублевской «Троице» открыто одно – то, что мы вправе обозначить как реальность любви. Ведь Бог есть не только Отец, Сын и Дух, но Бог еще и любовь. В любви обнаруживается совпадение единственности и единоприродности Бога с Его трехипостатностью» [10, с.183-184]. Поистине Троица у Андрея Рублева «Единосушная и Нераздельная». «Троица» Андрея Рублева, – пишет Д. С. Берестовская, – явилась глубоко гуманистическим и объединяющим символом, неисчерпаемым в своей смысловой глубине. Она воплотила христианский образ мира, всеобщий универсальный символ. В работе Рублева её невидимое и «умопостигаемое», выраженное через материальное, связывает земной мир с высшим, «мир дольний» с «миром горним» (П. Флоренский), с миром высшей сущности – с вечностью» [12, с. 94]. Так гений Андрея Рублева сделал его икону «всеобщим универсальным символом» «христианского образа мира».

«Если икона представляет собой изображение самого средоточия всего бытийствующего, первореальности в лице Бога или пребывающий в Боге людей и ангелов, то храм – это образ мира Божия, выраженный в его концентрированной сущности, – пишет П.А. Сапронов. – Поэтому обращение наряду с иконой еще и к храму способно прояснить нечто наиболее значимое в древнерусской культуре, взятой в качестве зрительного образа» [10, с.184].

В отличие от романского и готического стилей католической церковной архитектуры, да и от визан-

тийской традиции древнерусские храмы поражают своей очеловеченностью. Контур типично древнерусского храма откровенно соотносится с составляющими человеческого тела.

Не случайно купол храма именовался главой, барабан – шейей, закомары – плечами, аркатурный фриз – поясом. Особенно это проявляется в одноглавых храмах. Свою голову, шею, плечи, пояс имеет Дмитриевский собор во Владимире, вторит ему новгородская церковь Спаса на Нередице. И если шлемовидный верх купола Дмитриевского собора – это мужской головной убор воина, то луковка храма Покрова на Нерли – это девичий кокошник. Примечательно, что монументальные пятиглавые соборы, такие, как Успенский собор во Владимире и подражание ему, Успенский собор в Москве, не нарушают антропоморфный характер сооружения. Только в этих соборах перед нами предстает образ не одного человека, а скорее целой, неразрывно спаянной между собой общности.

Но антропоморфность древнерусских храмов вовсе не свидетельствует о непреодоленном русской культурой язычестве, наоборот – она свидетельствует о ее православии. Огромность и устремленность вверх готических храмов – это воплощение в камне римско-католической ереси. Скромность, по сравнению с готической гордыней, древнерусских храмов и их антропоморфность – символ Боговоплощения, очеловечения Бога, этого мы не можем увидеть в готических храмах Европы – там нет православия, там меньше христианства, там больше язычества. Интересно, что поворот к ценностям Западной культуры привел и к откату поступательного прогресса в совершенствовании чисто русского, истинно православного стиля русской архитектуры. Вершина развития русского зодчества – храмы Владимиро-Суздальской Руси.

П.А.Сапронов констатирует факт того, что в Московской Руси «предел, достигнутый Киевской Русью, не только не был перейден...на фоне Киевской эпохи высокие достижения Московского периода выглядят в ряде случаев если и не прямо провалом (такое сказать явно было бы очень сильно хватить через край), то все же некоторым уклонением от уже обретенного, утерей драгоценного и жизненно важного для русской культуры опыта».(10,с.198-199). И это оказалось символическим. Оно знаменовало начало погони за западными культурными и иными ценностями.

Таким образом символизм древнерусской культуры как зрительного образа позволяет при одном только взгляде на икону или храм судить и о времени создания шедевра, и о конкретной эпохе, парадигмальным символом которой он является.

Источники и литература

1. Масаев М.В. Парадигмальные образы как символы эпох // Культура народов Причерноморья. – 2000. – №14. – С. 132–136.
2. Масаев М.В. Научная парадигма и интервальный метод: соотношение. Понятие парадигмального образа в философии истории // Культура народов Причерноморья. – 2001. – № 21. – С. 210–221.
3. Масаев М.В. Роль образа в интервальном подходе в философии истории // Культура народов Причерноморья. – 2001. – №22. – С. 199–205.
4. Масаев М.В. Место и роль ООН в парадигмальном образе грядущей цивилизации // Международное право. – 4/ 2001/13. – С. 296–304.
5. Масаев М.В. Парадигмальный образ современной цивилизации в свете геополитических построений и концепций глобального политического прогнозирования // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 55. – Т. 3. – С. 203–204.
6. Масаев М.В. Феномен образного воплощения пространственно-временного континуума исторической рефлексии // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 56. – Т. 2. – С. 96.
7. Масаев М.В. Крест как символ парадигмального образа эпохи христианской цивилизации // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 56. – Т. 2. – С. 96–106.
8. Масаев М.В. Чернобыль как символ в контексте постижения парадигмальных образов и символов эпох (философско-исторический аспект) // Культура народов Причерноморья. – 2005. – № 57. – Т. 2. – С. 148-149.
9. Меженков В.П. Русские: истоки, психология, судьба. – М.: Русская книга, 2003. – 696 с.
10. Сапронов П.А. Русская культура IX – XX вв. Опыт осмысления. – СПб.: «Паритет», 2005. – 704 с., ил.
11. Трубецкой Е.Н. Этюды по русской иконописи // Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. Серия «Выдающиеся мыслители». – Ростов на Дону: «Феникс», 1988. – 512 с. – С.338 – 438.
12. Берестовская Д. С. Культурология. Учебное пособие. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2003. – 392 с.