

искусстве – например картина О.Хойера, изображавшая выступление Гитлера в период начала его деятельности названа «Вначале было слово».

Особое место в ритуальной системе Третьего рейха отводилось Олимпийским играм 1936 года в Берлине. Право проведения Олимпиады столица Германии получила еще до прихода Гитлера к власти, но нацисты увидели в них прекрасную возможность демонстрации физического превосходства арийцев и от проведения Игр не отказались. Кроме того, Олимпиады имели античные корни, и берлинские игры стали местом апробации неязыческих ритуалов в международном масштабе. Любопытно, что ряд олимпийских ритуалов, применяемых и в наши дни, был разработан именно к Играм 1936 года при прямом участии нацистских организаторов – в частности – эстафета олимпийского огня. С другой стороны – от некоторых существовавших ранее олимпийских ритуалов пришлось отказаться. Так берлинские Игры стали последними, когда спортсмены на параде отдавали приветствие «олимпийским» салютом. Из-за его идентичности широко известному нацистскому приветствию в дальнейшем от использования «олимпийского» салюта пришлось отказаться.

Таким образом, нацистская идеология, по сравнению с коммунистической, за более короткий срок сформировала более вариативную систему ритуалов, ориентированную как на христианские, так и на античные образцы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Коммунистический субботник. 1920. 10 апр.
2. Окунев Н.П. Дневник москвича (1917-1924). Париж, 1990. С.595.
3. Энциклопедия Третьего рейха / Сост. С.Воропаев. М., 1996. С.404.
4. Там же. С.405.

С. Н. Еланская (Тверь)

СМЫСЛОВОЙ УНИВЕРСУМ КОММУНАЛЬНОЙ КВАРТИРЫ В СОВЕТСКОМ КИНО: СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СТРУКТУР ПОВСЕДНЕВНОСТИ В КИНОТЕКСТЕ

В последние годы в гуманитарных науках возрос интерес к повседневности, стали появляться исследования по проблемам бытовой культуры, образа жизни в различные эпохи [1: 177]. По словам А. Шюца, «С самого начала повседневность предстаёт перед нами как смысловой универсум, совокупность значений, которые мы должны интерпретировать для того, чтобы обрести опору в этом мире, прийти к соглашению с ним»

[10: 130]. Изучение повседневности требует от исследователя привлечения разнообразных методологических принципов. В современное поле зрения науки всё чаще на первый план выходят проблемы, которые требуют междисциплинарных исследований. Именно такой подход позволяет осуществить «прочтение» структур повседневности [1: 178]. Попробуем представить некоторые возможные методы интерпретации кинотекстов в контексте изучения структур повседневности. Причём, отметим, что основные моменты, свойства этих *структур* будут повторяться практически во всех подходах.

Структуры повседневности, сплетаясь друг с другом, образуют специфические локальные пространства, которые охватывают различные стороны человеческого бытия [1: 177–178]. К таким замкнутым и весьма специфическим локальным пространствам относятся «коммунальные очаги», конструирующие и по сей день быт советских/российских граждан. Следует заметить, что с каждым годом разнообразных и интересных исследований советской «коммуналки», затрагивающих весь комплекс социально-гуманитарных наук, становится всё больше. В самом деле, коммунальная субкультура сформировалась как особый признак идентичности советского человека, и до сих пор остаётся в нашей крови и памяти. Как справедливо отмечает С.Бойм, «если существовало такое понятие, как советское коллективное бессознательное, то оно по структуре напоминало коммунальную квартиру с хлипкими перегородками между общественным и личным пространством. Коммуналка – это микрокосм советской цивилизации.» [4: 162].

Особенностью кинолента как весьма специфического источника является то, что «художественные конструкции фильмов сдвигают навстречу друг другу извечные свойства человеческих натур, материнство, чувство семьи и социальную повседневность» [6]. В центре нашего внимания – популярные часто цитируемые фильмы, такие, как «Сердца четырёх», «Музыкальная история», «Дом, в котором я живу», «Место встречи изменить нельзя», «Пять вечеров», в особенности – «Покровские ворота» и другие, относящиеся к эпохе советского кинематографа.

В качестве междисциплинарного ключа к изучению повседневной жизни представляется возможным использовать *феноменологический* подход, представленный в нашем случае А. Шюцем, П. Бергером, Т. Лукманом. «Повседневная жизнь представляет собой *реальность*, которая интерпретируется людьми и имеет для них субъективную значимость в качестве цельного мира...» [3: 38]. Они предлагают «попытаться прояснить основания знания обыденной жизни, а именно, объективации субъективных процессов (и смыслов), с помощью которых конструируется интересующий повседневный мир...» К *свойствам* реальности повседневности можно отнести то, что она 1) «организуется вокруг «здесь»

моего тела и «сейчас» моего настоящего времени. Это «здесь-и-сейчас» – фокус моего внимания к реальности повседневной жизни...» [3: 38, 40, 42].

2) Кроме того, «реальность повседневной жизни представляется мне как интересубъективный мир, который я разделяю с другими людьми... В повседневной жизни я не могу существовать без постоянного взаимодействия и общения с другими людьми...»

3) Реальность повседневной жизни в качестве реальности имеет само собой разумеющийся характер [3: 43, 44]. Недаром маникюрша Тамара Спиридоновна из комедии «Сердца четырёх» констатирует: «Мы всё-таки в коммунальной квартире живём».

4) «Мир повседневной жизни имеет пространственную и временную структуры... Пространственная структура имеет социальное измерение, благодаря тому факту, что зона моих манипуляций пересекается с зоной манипуляций других людей...» [3: 49]. Понятно, что в коммунальной квартире, таковыми «зонами» являются прихожая, коридор, кухня, ванная, уборная.

5) «Реальность повседневной жизни содержит схемы типизации, на языке которых возможно понимание других и общение с ними в ситуации лицом-к-лицу... Схемы типизации, конечно, взаимны. Типизации другого подвергаются вмешательству с моей стороны, так же, как мои – вмешательству с его стороны...» [3: 55–56]. В качестве примера сошлёмся на характерный диалог знакомства/узнавания Костика и Светланы в «Покровских воротах, иллюстрирующий весьма типичную ситуацию лицом-к-лицу: как бы мы её назвали, «к соседям пришли гости». К ней же относится и ревнивая настороженность Маргариты Павловны, выясняющей личность особы, пришедшей к её бывшему мужу («Она, кажется, воспитательница?»), типизируя Людочку/Милочку и вырабатывая стиль общения с ней. Сам же Хоботов не понимает, какое *теперь* к нему имеет отношение – принимать их бывших общих друзей Орловичей, которых он «всегда терпеть не мог». Ответ мадам Хоботовой весьма убедителен: «Им совершенно незачем считать, что и в нашей семье происходят эти мещанские катаклизмы». Иллюстративна и ситуация знакомства/представления Анны Адамовны, и идентификация Соевым Костика – «Вы не зритель, вы – сосед!». Всё это подтверждает наличие «своих правил», действующих в *закрытом* пространстве коммунальной квартиры. Воистину «коммунальная квартира была сценой, на которой разворачивалась личная жизнь соседей. Главной чертой этого театрального действия был страх вторжения в личное пространство» [4: 190].

Таким образом, «социальная структура, как вся сумма типизаций, и созданных с их помощью повторяющихся образцов взаимодействия, является существенным элементом реальности повседневной жизни» [3: 59]. Под «социальной структурой» мы, в данном случае, позволим себе понимать *структуру пространства* коммунальной квартиры. Авторам

фильмов удаётся «подсмотреть из жизни» *типичные* формы социального поведения людей, характерные для них отношения.

При анализе коммунальных структур повседневности следует различать их изображение непосредственно *здесь* и сейчас, т.е. в фильмах кон. 1930-х – нач. 1950-х гг., той эпохи, когда практически вся страна обитала в «коммуналках», и т.н. *ретро*-кинодискурс. В первом случае показ коммунальной жизни – наиболее распространённая форма упоминания о бытовых условиях, хотя при этом крайне редко делается акцент на местах общего пользования: фактически, например, коммунальная кухня возникает в «Музыкальной истории» лишь для того, чтобы показать, как голос персонажа С. Лемешева, поющего в общей ванной (!), умиротворяет хозяек за примусами и керосинками [5: 231]. Ситуация выяснения отношений из-за общего телефона ярко окрашена в «Сердцах четырёх», мелькает эпизодически в «Разных судьбах», и, конечно особенно комично выглядит в более поздних «Покровских воротах», когда Костик вокруг общего коммунального телефона разыгрывает целое представление.

Существует и мнение, что в период своего «расцвета» с 1930-х по 1950-е коммунальная квартира «не изображалась в искусстве социалистического реализма» [4: 163]. Согласимся, скорее, с иной точкой зрения: традиция отечественного популярного кино такова, что, как правило, жизнь в «коммуналке» трактуется как сама собой разумеющаяся (ср. с Бергером и Лукманом) и/или положительно окрашенная ситуация, поскольку совместное проживание развивает чувство товарищества и взаимопомощи, соседям «хорошо вместе». Причём, коммунальное *пространство* может быть сюжетообразующим элементом – за основу берутся отношения внутри «коммуналки» [5: 321–232].

Во втором же случае отечественные структуралисты предпочитают говорить о ретро-дискурсе. Такие киноленты, как «Покровские ворота», «Место встречи изменить нельзя», «Пять вечеров» можно отнести уже с полным основанием к стилю *ретро*. «В системе «ретро» представлялось важным *узнаваемость* бытовых деталей, обстановки на улице или в жилище, лексики, манеры поведения, одежды, поз, жестов и мимики, разговоров, а главное, самих героев и их взаимоотношений – всему этому придавалась особая эмоциональная наполненность [7: 242-245]. *Детальями*, имевшими значение в жизни целого поколения, могут быть, например, телевизор «КВН» из «Покровских ворот» и «Пяти вечеров», к которому подсаживались посмотреть любимую передачу соседки Тамары Васильевны; журнал «Новый мир», номерами которого завалена комната Льва Евгеньича, патефон из тех же «Покровских ворот», символизирующий доброе *памятное* прошлое.

Лучшим же фильмом, до сих пор успешно работающим в системе ретро-координат, признан «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа, где

мы, кстати говоря, и встречаем «коммуналку» в «чистом» виде. «Чистота» эта обусловлена, по признанию семиотиков, редкой для нашего кинематографа системностью киноязыка. При всём том, что на его примере исследователи демонстрируют оппозицию «дискурс – повествование», именно она и определяет функционирование киноязыка, что обеспечивает идеальную историческую реконструкцию [11: 254]. Тонкий аналитик Ю. М. Лотман говорит даже о ретро-истине фильмов Германа. Смысловое богатство фильма, таким образом, приписывается не фабуле, но реконструкции («Так было»), фактурности киномира [11: 255–256].

Несомненно, в ретро-системе «работает» и культовый фильм «Место встречи изменить нельзя». «Как есть, хоромы барские» на Ордынке, квартира Шарапова – то место, откуда они с Жегловым выходят бороться с «гражданами-уголовничками». В нашем понимании, это пространство, наделяемое особым онтологическим смыслом. Именно здесь конструируется «Эра милосердия», закрытый от криминальной Москвы мир. Обитатели этой квартиры лишь мелькают на экране, служат *фоном* для главных героев: Шурочка, которая «стирает бельишко для всей квартиры», её «ребята живые, и то прозрачные все», муж *типичен*, пьющий, бьющий, требующий «трёшку». Её коммунальное горе – кража карточек – разделяют все жильцы (в кадре только Шарапов с Жегловым) и помогают Шуре: «Корми детей!» Главный же здесь персонаж – это «коммунальный» философ и пророк квартиры Михал Михалыч в исполнении З. Гердта. Именно Михал Михалыч рассуждает с Жегловым и Шараповым о послевоенном счастье и предсказывает наступление «эры милосердия», когда «преступность победят не карательные органы». Однако *реальность* такова, что у Шуры украли карточки «здесь»-и-«сейчас», поэтому Глеб, отдавая ей свои, считая, что «Эра милосердия», она ведь ещё не скоро наступит». С точки зрения структуралистской методы можно проследить, как она конструируется в рамках отдельно взятой коммунальной квартиры.

Самый же эффективный инструментарий для *семиотического анализа* киноисточников с целью выявления стереотипов обыденности, в них зафиксированных, предлагает книга И. В. Утехина «Очерки коммунального быта». В предисловии к ней справедливо отмечается, что «в *герменевтическом* толковании истины не бывает, поскольку нет и не может быть конечного (а тем более единственного) смысла. Метафора постоянно убегающего горизонта, пожалуй, точно описывает суть такого толкования... Коммунальный быт – явление крайне неоднородное... *прозрачность* его коммуникативного пространства приводит к тому, что каждый человек находится на «сцене жизни» и каждое его действие так или иначе оценивается (хотя как норма или отступление). Отсюда – *гиперсемиотичность* коммунального быта, которая вместе с такими его чертами, как автоматичность, повторяемость действий, их ориентация на

нормативность, делает его привлекательным объектом для семиотического описания» [2: 15].

Наилучший путь из предложенных авторами книги, и с точки зрения предмета нашего исследования, это – рассказать о себе с юмором. [2: 16]. Видимо, не случайно наш быт – излюбленный объект для иронии всевозможных сатириков. Как в книге, так и в фильмах зрителя привлекает не столько сугубый быт (вязкий, текучий, «бессобытийный»), сколько внимание притягивают эксцессы, нарушающие и обнажающие те его стороны, которые обычно не замечаются. Данный подход представляется наиболее релевантным специфическим киноисточникам.

Выделим два основных положения автора, наиболее полно охватывающих смысловой универсум пространства «коммуналки», конструируемого в кинореальности.

Во-первых, «пространство коммунальной квартиры (КК) воспринимается его обитателями как *организованная среда*, структура которой отвечает структуре сообщества. Элементы этой среды, локусы и артефакты, заполняющие публичное пространство, либо соотносятся с конкретными владельцами, либо находятся в совместном пользовании участников сообщества» (уже упомянутый общий телефон из «Сердца четырёх» и «Покровских ворот», в последних – ещё и карандаш около него, который опять «похитил Лев Евгенич»).

Во-вторых, «пространство диктует рамки символическим формам поведения, что возможно описать, пользуясь такими характеристиками, как приватность/публичность и открытость/закрытость пространства. Так, скажем, коммунальные скандалы обычно происходят в коридоре, на кухне или в прихожей и исключительно редко переносятся в приватное пространство [8: 42–43].

Будет удобно конкретизировать эти положения в списке *свойств* жизненного пространства КК.

1. *«Пространство семиотично* – в той мере, в какой семиотически оформлено *поведение человека*: с внешней точки зрения некоторая данная форма поведения и данная форма пространства – не единственно возможные. Между тем практикуется – и является *повседневной* привычкой – именно она (данная форма)...

Если действие производится в соответствии с принятыми представлениями о нормативном, оно воспринимается окружающими как часть *«нормального хода вещей»* – будь оно выполнено иначе, это вызвало бы соответствующую реакцию на отклонение». [8: 44–45]. Обратимся к весьма забавному и пикантному элементу «коммунального очага у Покровских ворот» – своеобразное «ретро втроём»: Маргарита Павловна, «женщина весомых достоинств», Савва Игнатич – «новая глава в её жизни», с кем она собиралась связать судьбу, и Хоботов Лев Евгенич, «бывший супруг, оставленный, но не вполне отпущенный». *Представления*

о нормативном иронично выражаются устами Костика: это, несомненно, «крепкая советская семья, домашний очаг», который «разбил, в прах разметал» Савва Игнатич – «одни руины». Получился в результате «удивительный Тройственный Союз, возбуждавший мой (т. е. Костика) живой интерес». Между тем, «высокие отношения» (оценка мадам Орлович) постулируются Маргаритой Павловной как «нормальные. Для духовных людей».

«Момент реализации нормы иногда оказывается *ритуализирован*: стереотипным образом отдельные аспекты действия преувеличиваются напоказ, особенно в публичных по характеру действиях» [8: 45]. Так, в качестве примера можно привести эпизод из фильма «Дом, в котором я живу» - *ритуал знакомства* вновь вселившихся в коммунальную квартиру. Ранее въехавшая Клавдия Кондратьевна Давыдова стучится к новосёлам-молодожёнам Мите и Лиде: «Соседи мы. Так я пришла познакомиться». Она же выступает позже блюстительницей нравов в коммунальной квартире, когда, по её мнению, Лидочка изменила супружескому долгу с её же сыном Костей. Поскольку всё на виду, то здесь *стереотипное* осуждение соседей неизбежно.

3. «Мы можем попытаться выявить нормы, стоящие за стереотипами поведения, т. е. описать семиотическую *структуру пространства*».

4. Поведенческое *пространство символично*, т. е. структурировано таким образом, что кодирует собой социальную структуру сообщества и организует развёртывание символических форм поведения» [8: 45]. Обратимся к обитателям «коммунального очага у Покровских ворот». Здесь собрались представители разных социальных групп. Центральный персонаж – историк Костик, этакий «плейбой» Москвы 50-ых. Он, главным образом, и оценивает социальное поведение своих соседей. Его «тётушка, Алиса Витальевна, изысканная, как мадригал». По всей видимости «из бывших», да и квартира, скорее всего, принадлежала ЕЁ семье. Ведущая «напряжённую духовную жизнь» Маргарита Павловна, специалист по Южной Америке. Её бывший супруг Лев Евгеньич Хоботов, переводчик «с романских авторов, иногда с англо-саксов». Им в противоположность Савва Игнатич – просто мастер, трудяга-гравёр. Наконец, человек искусства Аркадий Велюров, «исполнитель куплетов и фельетонов», «мастер художественного слова».

5. «*Структура поведенческого пространства составляет фон, материал для интерпретации в качестве контекста поведения*. Выбор линии поведения зависит от того, как деятель интерпретирует данный контекст: какую норму – ту или иную – следует применить?» [8:46]. И здесь главный интерпретатор – конечно, Костик, который постоянно призывает Велюрова сменить амплуа: «Ваш смокинг публике надоел», «Артист обязан переодеться», даёт профессиональные советы «автору» Соеву – «Попробуйте писать в стихах!»

«Владея представлениями, лежащими в основании такой интерпретации, каждый может предсказать реакцию на ту или иную линию его поведения и ведёт себя соответственно». [8: 47]. Однако, встречаются и непредвиденные ситуации. Например, когда Велюров честно должен был исполнить роль свидетеля на свадьбе, а он «прилёг отдохнуть» и оказался «НЕ в состоянии».

6. «Пространство открыто для восприятия (и для использования в целях коммуникации): граница частного пространства с публичным проницаема, публичное же пространство прозрачно». В нашем случае открытая нараспашку дверь стирает все частные границы, тонкие перегородки. Наглядны юмористически окрашенные «разборки» в прихожей, бунт Хоботова, когда Маргарита Павловна распахивает двери, устраивая показательный скандал («Покровские ворота»)

7. «Пространство КК замкнуто. Невозможно избежать коммуникации, в том числе реакции на собственные поступки и слова. Как не выбирают родителей, не выбирают и *socedey*. С подводной лодки куда не деться» [8: 47]. Коммунальная квартира в «Покровских воротах» – источник постоянного напряжения. Гравёр Савва работает на гравировальном станке, Костик громко выясняет отношения по телефону, Велюров «работает с автором», высказывая и умоляя «Я бы попросил вас не мешать мне работать с автором». Впрочем, в долгу он не остаётся, подмечая и охотно рассказывая, кто к кому пришёл («Велюров – сплетник»). В комнате Хоботов поёт по-французски, развлекает медсестру Людочку, а за стенкой от «Розамунды», исполняемой «своеобразным», «с начинкой», Саввой жмутся эстетично-интеллектуальные Орловичи. Не слишком довольна соседями и Зоя («Пять вечеров»), называя их «зверями» за то, что те позволяют пригореть её пирогу. При всём при этом трудно не согласиться, что «коммунальное пространство приучило к общежитию и компромиссу» [4: 191].

Большинство из кинолент, воспевающих «прелести» коммунальных квартир относятся к комедиям, что влечёт за собой возможность рассматривать коммунальное пространство как *игровое*. Если следовать постоянному призыву Костики разыграть «фарс, водевиль, трагикомедию, смешать жанры», перед интерпретатором обнаруживаются и другие свойства «коммуналки», кроме вышеперечисленных. Й. Хейзинга представляет *игру* как украшение жизни, как необходимую культурную функцию. Его взгляд здесь очень уместен, так как «игра удовлетворяет идеалы коммуникации и общежития» [9: 22], т.е. в нашем случае описываемый *идеал* пространства «коммунального очага» «у Покровских ворот». «Плейбой» же Костик, затеяв *игру*, как главный режиссёр («Партия переходит в эндшпиль, и играть её буду я!»), берёт на себя роль устроителя судеб своих соседей по «коммуналке» и своей собственной.

«Игра обособляется от «обыденной» жизни местом действия и продолжительностью», т. е. изолированность является отличительным признаком игры. Она «разыгрывается» в определённых рамках пространства и времени... Игра сразу фиксируется как культурная форма. Будучи однажды сыгранной, она остаётся в памяти как некое духовное творение или ценность, передаётся далее как традиция и может быть повторена в любое время... Эта повторяемость есть одно из существеннейших свойств игры» Любимая зрителями цитата – предложение Костика «А не хлопнуть ли нам по рюмашке?» подтверждает, что такое явно уже случилось, и способ согреться, когда «здесь что-то прохладно» стал хорошей доброй традицией. К «трагикомедиям», разыгрываемым Константином у телефона в прихожей, соседи также привыкли. «Ещё замечательнее временного ограничения *пространственное ограничение игры*. Любая игра протекает внутри своего игрового пространства» [9: 23-24]. Поэтому любовное определение своего *места* проживания, данное Костиком: «Спит родимый аквариум!», вполне понятно и объяснимо, а главное, близко всем, кому «посчастливилось» «разыгрывать партию» совместно с коммунальными (и не только) соседями.

Таким образом, смысловой универсум пространства коммунальной квартиры в советском кино весьма насыщен и богат. Многообразие методологических подходов, предлагаемых гуманитарными науками, позволяет выявить одни и те же свойства структур повседневности, запечатлённых на киноэкране. Несомненно то, что «коммунальная квартира стала центральной метафорой советского общежития» [4: 163], что и превратило её в привлекательный объект для семиотического описания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бабаева А. В. Роль междисциплинарных исследований в изучении проблем повседневности // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Материалы междунард. науч. конференции. Серия «Symposium». – Вып. 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. 2001.
2. Байбурин А. К. Этнография нашего быта // Утехин И. В. Очерки коммунального быта. – М.: ОГИ, 2004. – 277с.
3. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. – М.: «Academia-Центр; Изд-во «Медиум», 1995. – 336 с.
4. Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 320 с.
5. Дашкова Т. Любовь и быт в кинофильмах 1930-начала 1950-х гг. // История страны/История кино. – М.: Знак, 2004. – 496 с.

6. Зак М. Российское кино 70-х годов // www.russkoekino.ru.
7. Разлогов К. Э. Коммерция и творчество: враги или союзники. – М.: Искусство, 1992. – 271 с.
8. См.: Утехин И. В. Очерки коммунального быта. – М.: ОГИ, 2004. – 277 с.
9. 23. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. – М.:Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.
10. Шюц. А. Структуры повседневного мышления. – М., 1988. – Т. 2.
11. Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.

Ю. В. Ефремова (Тверь)

БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ ПОСТИКОНОБОРЧЕСКОГО ПЕРИОДА В КОНТЕКСТЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ АКСИОЛОГИИ

В век активного развития гуманитарной науки аксиологический подход видится в качестве одного из наиболее перспективных направлений в рамках культурологии, философии, музыковедения. Междисциплинарное комплексное изучение отдельных художественных явлений даёт возможность увидеть их в ином ракурсе.

С точки зрения аксиологии средневековая христианская культура представляет особый интерес. Можно утверждать, что восточно-христианская аксиология носит абсолютный характер, так как вектор всех ценностей византийской цивилизации имеет единую «точку схода» – в Боге. Иными словами, религия оказала решающее влияние на формирование системы ценностей, а абсолютной ценностью средневековой культуры христианского Востока стал Бог. Причём ценностная шкала не только находится в прямой зависимости от Бога, но и располагается в духовном пространстве созданного Им мира.

Формирование системы ценностей в Византии связано и с уникальным синтетическим типом мышления ромеев – философско-религиозно-художественным с опорой на православие – не имеющим аналогов в мировом культурном наследии. К ценностям византийской культуры следует отнести невидимый (ангельский) и видимый (земной) миры, человеческую жизнь как творение Божье, богослужение, собственно эстетические ценности – канон, свет, цвет и символ¹. К эстетическим ценностям так же принадлежит архитектура, мозаика и фреска, икона, богослужebное пение и искусство колокольного звона, книга, священная утварь. Все они являются некими «отображениями», «отблесками» высшего мира и разными путями свидетельствуют об истине, и в итоге направлены к Первообразу – Богу². Их иерархическая ступень в