

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков.

Вступление.

Если вы спросите первого встречного на Западе, что для него есть Россия, то, как правило, услышите в ответ: икона, Пушкин, Достоевский. В этой триаде для современного западного человека сконцентрировалось нечто специфически русское, трудно поддающееся словесному выражению, но хорошо ощущаемое им, воспитанным в иной, хотя и не вовсе чуждой нашей, культурной традиции.

И он прав, по крупному счету. Проникновение в духовные глубины только этих феноменов русской культуры уже позволяет составить достаточно ясное представление о ее сущности, богатстве и своеобразии, о специфическом духовном и ментальном складе русского человека, о «таинственной русской душе» с ее духовными взлетами и прозрениями и почти непреодолимым вожделением мира кромешного.

Феномены эти, однако, не так-то просто открываются современному человеку. И не только западному, но и нам с вами, казалось бы, прямым наследникам русской классической культуры. Ибо запуталась, а в ряде мест и порвалась нить отечественной культурной традиции, особенно в ее духовном измерении, и мы, поверхностно зная кое-что из своего наследия, по существу, не знаем и, главное, не понимаем его. Речь идет, конечно, отнюдь не о школьном упрощенно-прямолинейном или назидательном понимании, а о понимании глубинном. О понимании сущностей, а не поверхностей, о понимании духа, а не буквы – о понимании не разумом или рассудком, а всем духовным сознательно-сверхсознательным существом человека сущностных оснований рассматриваемого явления. Это не просто; но только здесь – истинная философия, истинная духовность, истинная культура – та Культура, что попирается сегодня массой псевдокультурных поделок, порожденных научно-технической цивилизацией, забывшей о своих истоках и о своей питательной среде.

Эта книга об одном из значительных явлений мировой культуры, об одном из главных феноменов культуры русской – об иконе; о ее сущности, смысле, художественном языке; о ее богословских, философских, эстетических основаниях, постепению выявлявшихся на протяжении почти двухтысячелетней истории православной культуры. А если посмотреть шире, то – и об одной из главных составляющих православной культуры, вышедшей по своей общечеловеческой значимости далеко за пределы этой культуры. Ведь не случайно победа иконопочитания в Византии празднуется Православной Церковью как Торжество Православия. В иконе сущность православия получила наиболее полное и глубокое художественно-эстетическое воплощение, и без иконы немислимо само православие как религия и как феномен культуры, как значительное направление культурно-исторического процесса.

Икона – это духовно-художественный символ православия, его главный художественно-визуализированный компонент, а само православие – одно из сущностных оснований русской культуры. Собственно история русской культуры начинается с крещения Руси в 988 г. Так что икона – это и духовно-художественный символ Руси, ее лик перед лицом истории. Именно на Руси икона достигла своего высшего художественно-эстетического расцвета и предстала во всей полноте в качестве сакрального феномена, таинственного носителя духовной энергии, божественной мудрости – Софии. Икона софийна; в ней – квинтэссенция божественной Премудрости, благодати и человеческой мудрости. Это удивительное и, может быть, единственное произведение, в лучших своих образцах, естественно, идеального творческого единения Бога и человека, когда божественный замысел достиг адекватного выражения в человеческой деятельности. Икона непосредственно обращена к духу и сердцу человека и дает ему ту пищу духовную, которую он не в состоянии получить никакими иными путями. И несет ее икона в своей художественной форме (в цвете, линии, композиции, зримых формах). Создается же эта форма иконописцем в процессе творчески-молитвенного делания под непосредственным водительством Софии – божественного творческого начала. До наших дней сохранились иконы, на которых за спиной первого иконописца, евангелиста Луки, изображается София Премудрость Божия, направляющая его кисть.

Православным сознанием София понимается как предвечный замысел Бога о мире и одновременно как творческое начало Бога, посредством которого был сотворен весь существующий во времени и пространстве мир, сама Церковь и которое направляет любую творческую деятельность человека. София Премудрость Божия, естественно, понималась и как покровительница

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
иконописания, а иконописцы поэтому, как мы увидим, почитались на Руси
мудрецами и философами (то есть любителями мудрости – Софии).

София, как подчеркивал выдающийся религиозный мыслитель начала XX в.
священник Павел Флоренский, – один из основных символов Древней Руси. Не
случайно главные храмы в крупнейших центрах Древней Руси (Киеве, Новгороде,
Вологдеидр.) посвящались Софии. Русь чтит в Софии (которая нередко
отождествлялась и с предвечным Словом, и с Духом Святым, и с Богоматерью, и
с Церковью) того посредника между недоступным Богом и человеком, который
делал воспринимаемым для человека божественную духовность, открывал ему
реальный путь к небу[1].

Средневековый человек ощущал и понимал (в указанном выше смысле)
причастность божественных сил к человеческому творчеству, к созданию иконы
и видел в ней один из главных путей реального приобщения к
умонепостижаемому Богу. Икона понималась как надежный посредник между
человеком и Богом, как источник и хранитель божественной благодати, как
целитель и заступник перед Богом.

Не сразу в православном мире были осмыслены все функции иконы, хотя и очень
рано религиозное сознание православных христиан (византийцев) ощутило
необходимость использования икон в церковной жизни. Не сразу выработался и
тот своеобразный художественный язык иконы, который мы знаем по лучшим
образцам древнерусской иконописи XIV–XV вв. Столетия потребовались и для
формирования своеобразной поэтики иконы, и для осмысления многообразных
функций ее в культуре православного мира. Анализу исторического становления
и бытия языка иконы посвящены, как правило, искусствоведческие работы,
авторы которых предполагают, что читатель в достаточной мере знаком с
духовной культурой или хотя бы с эстетикой православного мира. Увы, часто
это оказывается не так.

В этой книге представлены главные аспекты понимания иконы в православном
мире на основных исторических этапах (Византия, Древняя Русь по XVII век
включительно, Россия Нового времени) и некоторые специфические
характеристики русского эстетического сознания, так или иначе связанные с
историческим осмыслением иконы, ее места в культуре. Византийскими Отцами
Церкви было разработано всеобъемлющее богословие иконы. Древняя Русь
по-своему трансформировала его и одновременно на уровне художественной
практики и духовного делания создала идеальные образцы иконописи. В XVII в.
уже на основе византийской теории, древнерусской иконописи и новых веяний
из Западной Европы появляется вербальный вариант русской средневековой
эстетики иконы. Наконец, русские религиозные мыслители первой половины XX
в. дают современную интерпретацию теории иконы в ее богословском,
философском и художественном измерениях и этим ставят точку в многовековой
истории развития православной эстетики. На страницах предлагаемой читателю
книги предпринята попытка проследить за основными этапами становления
богословия, философии и эстетики иконы.

Византия. Богословие образа

Появлением иконы в том виде и смысле, в каких мы знаем ее сегодня, культура
обязана Византии. Создавая прекрасные мозаики, росписи, иконы, византийцы
уделяли большое внимание их описанию и осмыслению. Сформировалась
своеобразная теория искусства, прежде всего церковного, которая затем была
в той или иной степени усвоена и всем православным миром. Последние точки
над «1» в этой теории были поставлены уже в первой трети XX в. крупнейшими
русскими религиозными мыслителями, а классического завершения сам феномен
иконы достиг в период расцвета русской средневековой культуры – в XV в.
Однако всё началось с Византии, где религиозное изображение, сакральный
образ, собственно икона заняли особое место в системе церковного
богослужения, в государственном церемониале, в повседневной жизни людей, а
в связи с этим получили и адекватное богословское обоснование в трудах
крупнейших Отцов Церкви и религиозных мыслителей того времени.

Миметический образ

Византийская культура унаследовала от поздней античности любовь к
иллюзорно-импрессионистским изображениям, которыми изобиловала культура
эллинизма[2]. И хотя подобные изображения не принадлежали в зрелый период
истории Византии к главному направлению искусства, особенно церковного,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
византийские мыслители уделяли им немало внимания, усматривая в них важную опору православной религии.

Характерна историческая трансформация отношения византийцев к миметическим (от греч. мимесис – «подражание»), или, как их позже назовут на Руси, «живоподобным», изображениям. Речь идет о христианских богословах, ибо последователи античных традиций в Византии всегда положительно относились к таким изображениям и во многом благодаря их стараниям антикизирующее [3] искусство сохранялось и в христианской империи ромеев [4]. Отцы Церкви первых столетий резко критиковали языческое иллюзионистическое искусство, усматривая в нем, и не без оснований, источник идолопоклонства. В первые столетия христианской эры христианизированное население Римской империи в массе своей слабо отличало по существу христианские изображения от языческих. Многие из ранних христиан почитали их как особое место пребывания Бога – тенденция, унаследованная от языческой античности [5]. Поэтому в своей культовой практике и в дидактических целях раннехристианские клирики использовали, как правило, условные аллегорико-символические образы типа виноградной лозы, агнца, рыбы для обозначения Христа, корабля и якоря в качестве символов Церкви и т. п. [6]. Эти изображения сохранялись в Византии до конца VII в., когда были окончательно отменены 82-м правилом Трулльского (Пято-Шестого) собора (692 г.), предписавшим изображать Христа только антропоморфно. Собор собственно узаконил уже укоренившуюся в церковном обиходе художественную практику. Вместе с ее развитием с IV в. у христианских богословов менялось и отношение к миметическим изображениям. Если первый церковный историк Евсевий Памфил только констатирует наличие христианских образов этого типа, то его младший современник, крупнейший богослов, один из трех знаменитых каппадокийцев Василий Великий (ок. 330–379) уже относится к ним положительно, и эта тенденция достигает апогея у иконопочитателей VIII–IX вв. и продолжает существовать до падения Византии, хотя само искусство начиная с периода иконоборчества далеко отошло от миметических изображений. Вспомним в тексты самих византийцев и попробуем выяснить причины этого на первый взгляд странного явления.

Евсевий Памфил [7] [8] достаточно подробно описывает скульптурную группу «Исцеление кровоточивой», которая, как он утверждает, была поставлена перед домом исцеленной женщины и состояла из медного изваяния коленопреклоненной женской фигуры с простертыми руками, «представляющей подобие молящейся. Против нее стоит сделанная из того же материала прямая фигура мужчины, красиво облеченная в двойной хитон и протягивающая руку к женщине. <...> Говорили, что эта статуя является образом Иисуса» [9]. Евсевий не одобряет подобных изображений, считая их пережитком язычества, но относится к ним снисходительно. Он понимает их как выражение благодарности и уважения древних к своим благодетелям, в данном случае к Христу.

Уже в ранневизантийский период мы встречаемся с почти восторженным описанием иллюзионистической живописи на христианские темы. Речь идет об описании Астерием Амасийским [10] (ум. 410) серии изображений мучений св. Евфимии на стенах ее мавзолея [11]. На первой картине изображен сидящий на троне судья, рядом с ним – стража и писцы. Два солдата подводят к судье девушку. На второй с натуралистическими подробностями показан эпизод пытки Евфимии палачами, вырывающими ее «жемчужные зубы». Третья картина представляет зрителям молящуюся деву в темнице, и на четвертой мы видим смерть Евфимии на костре. Чем же вызвано восхищение Астерия, которое он намеренно подчеркивает? Прежде всего «жизнеподобием» изображаемого. Для него, как и для авторов античных описаний живописи, главным достоинством ее является иллюзия действительности, а на картинах, увиденных Астерием, все персонажи выглядят «как живые». Добивается этого эффекта художник, как следует из описания, в основном двумя способами. Во-первых, путем выражения живописными средствами внутреннего состояния изображенного персонажа и, во-вторых, с помощью натуралистически-иллюзионистской техники изображения. И то и другое высоко оценивается раннехристианским епископом.

Описав сцену пытки Евфимии, он подчеркивает, что именно натурализм, говоря современным языком, живописи вызывает сильную эмоциональную реакцию зрителя. Для убедительности Астерий вспоминает собственное впечатление от этого изображения. Палачи «уже начали мучить девушку. Один из них, взяв ее голову и наклонив несколько назад, привел ее лицо в такое положение, чтобы другому было удобно бить по нему. Этот последний приблизился к деве и выбивал ее жемчужные зубы. Около палачей изображены и орудия пытки – молот и бурав. Вспоминая это, я невольно проливаю слезы, и чувство сильной печали

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org прерывает мое повествование. Живописец так хорошо изобразил капли крови, что можно подумать, будто они в самом деле каплют изо рта девушки, и невозможно без слез смотреть на них»[12].

Позже это описание Астерия было представлено на VII Вселенском соборе (787 г.), утвердившем иконопочитание, в качестве аргумента в защиту икон. По прочтении один из участников Собора заметил: «Хороший живописец всегда при помощи искусства представляет факты так, как и написавший икону мученицы Евфимии», а другой добавил: «Это изображение превышает слов»[13]. Итак, иллюзионизм и почти натуралистическая выразительность живописи представлялись многим византийским богословам важным аргументом в пользу изоморфного церковного искусства. Эмоционально-психологический эффект воздействия подобных картин на верующих представлялся им исключительно полезным для проповеди и укрепления христианской веры, для приведения их в состояние душевного сокрушения и слезной молитвы, столь необходимое истинному христианину. В этом плане иллюзионистические изображения сцен страдания и мучений первых христиан не могут быть ничем заменены.

Возрождается (или, точнее, сохраняется) в ранней Византии и чисто эстетический (и даже почти эстетский) подход к миметическим изображениям христианского содержания. Он характерен, например, для описания цикла росписей церкви Св. Сергия в Газе, составленного уроженцем этого города ритором Хорикием[14]. Вот образец его экфрасиса[15]. Сцена «Благовещения»: «Крылатое существо только что сошло с небес по фантазии художника и пришло к той, которая будет матерью без мужа: она еще не мать, когда ангел находит ее скромно прядущей и приветствует ее благой вестью. <...> Испуганная неожиданным визитом, она почти отворачивается в смущении и едва не роняет пурпур из рук – суставы ее пальцев ослабли от страха. Ее женский пол и невинность ее лет – она была девушкой брачного возраста – тревожат ее и делают подозрительной к приветствию». Здесь Хорикий описывает не столько само изображение, сколько свое восприятие его, то есть образ, возникший в его психике в результате рассматривания изображения и соотнесения оно с имеющимися у него знаниями об изображенном событии.

В этом же духе выдержаны и описания других сцен. Газский ритор предстает здесь чутким ценителем живописи, продолжающим наиболее изысканные традиции позднеантичного эстетизма[16]. В картинах на христианскую тематику его интересует не только их содержание, но и исполнение. Он пристально вглядывается в многофигурные композиции, с удовольствием рассматривая даже незначительные элементы изображения (выполненного, по всей вероятности, все еще в импрессионистически-натуралистических традициях эллинизма). В сцене «Благовестия пастухам» он подробно описывает позы пастухов, услышавших звон с неба и увидевших ангела, и не забывает даже о животных. «Овцы, – пишет он, – из-за их врожденной глупости даже не повернулись в сторону видения: одни наклонились к траве, другие пьют из вышеупомянутого источника. Собака, однако, будучи животным, враждебным к посторонним, кажется, внимательно смотрит на сверхъестественное явление. Таковы детали, которые изобразил художник», – заключает Хорикий и вдруг, спохватившись, что забыл еще что-то, добавляет: «Между тем пастухи, ведомые звездой, смутно отразились в источнике, чьи воды возмутили овцы». Одного этого добавления было бы достаточно, чтобы составить представление и о характере описываемой живописи, и об эстетическом вкусе автора описания.

С более сложным пониманием смысла миметических изображений встречаемся мы у Николая Месарита[17]. В его экфрасисе церкви Св. Апостолов в Константинополе[18] один из акцентов сделан на редкой выразительности иллюзионистических изображений. Рассматривая лица и фигуры представленных персонажей, Николай стремится прочесть в них драматургию происходящего события.

С описания внутренних состояний Иисуса и сестер Лазаря Марфы и Марии начинает он, например, рассказ о картине «Воскрешение Лазаря». Прикинув к ногам Христа сестры обливаются слезами, поднятое кверху лицо одной из них, ее глаза и разлитые по всему лицу печаль и боль без слов прекрасно передают ее просьбу Спасителя, который «изображен с выражением кроткой печали на лице, но вся осанка его полна царского величия и властного достоинства» (26). Подробно передает Месарит чувства и переживания, написанные на лицах жен-мироносиц, приближающихся к гробу Христа в другой сцене. Здесь и печаль, и страх перед стражниками, и глубокая любовь к погребенному, а затем – удивление необычному видению.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
С подобным приемом мы встречаемся и при описании ряда других сцен. Ясно, что автор многое домысливает за художника, но также ясно, что само изображение дает ход его мысли, указывает направление сотворчества в акте восприятия картины. Виден идеал, к которому должны стремиться, по мнению Месарита, живописцы, украшающие стены христианских храмов, – это реалистическое или даже экспрессивно–реалистическое (используя современную терминологию) выражение человеческих (чисто человеческих!) чувств и переживаний, с помощью которых можно передать содержание изображаемых событий. Автор описания как бы стремится показать, что глубинное содержание не поддается «прямой» передаче средствами живописи, но для людей его времени оно может быть достаточно ясно выражено с помощью экспрессивно–реалистического изображения чувств и переживаний участников священного события.

Однако не только ради глубинного содержания поддерживает Месарит реалистические черты в церковной живописи. В период, когда византийская культура как бы заново открыла для себя многие культурные ценности античности, когда духовные лица самого высокого ранга коллекционировали, изучали и описывали памятники языческой литературы и искусства, когда возродился такой, казалось бы, антихристианский жанр, как любовный роман (XII в.), – в этот период «ренессансов» и «классицизмов» образованный византиец даже в сане митрополита мог себе позволить увлечься реалистическими тенденциями в живописи и самими по себе, без их какого бы то ни было переносного значения. Что мы и наблюдаем нередко у Николая Месарита. Любуясь изобразительными возможностями живописи, описывает он, например, сцену проповеди Евангелия иноверцам апостолом Симона: «Сарацинов и персов видишь ты вокруг Симона одетых в персидские одежды с сильно растрепанными бородами, с приподнятыми бровями, с взъерошенными волосами на головах и свирепо глядящими на него; в разноцветных уборах, украшающих их головы, – небесно–голубых, багряных и белых. Они, по–видимому, бурно оспаривают учение апостола; ибо каждый из них отталкивает, как можно видеть, соседа и стремится занять место напротив Симона, чтобы опровергнуть его взгляды» (20).

При чтении такого описания перед нашим внутренним взором невольно возникает яркое изображение, но отнюдь не византийского типа. Мы видим картину, написанную в лучших традициях ренессансного искусства, и даже не итальянского, а скорее, северного (немецкого или нидерландского) типа. В православном ареале нечто близкое мы наблюдаем лишь в русских росписях храмов XVII в. (например, в Ярославле или Ростове Великом). Как бы то ни было, но византийскому автору XII в., экзарху всей Азии, доставляет явное удовольствие рассматривать (реально или в своем воображении) и описывать изображения с яркими реалистическими чертами.

Вот еще один характерный образец такого экфрасиса. Месарит приглашает нас рассмотреть картину бури на Генисаретском озере: «Смотри на это ревущее море, смотри на волны, как одни из них громоздятся словно горы и несутся в открытое море, другие же скользят, накатываясь на берег <...>. Смотри, как темен воздух над морем, как он полон тумана и пыли, как всё покрыто облаками, как безжалостно швыряют корабль туда и сюда бесконечные удары волн, ибо эвклидон, или арктический борея, обрушился на него. Наблюдай за людьми на корабле, как они снуют взад и вперед, как каждый из них советует другому как можно скорее схватить ближайшую к нему снасть, чтобы корабль не выбросило на скалы и находящиеся на нем люди не погибли» (25). Этот выразительный фрагмент византийской художественной прозы интересен нам не только сам по себе или как косвенное указание на породивший его живописный оригинал, но в еще большей мере – как выражение идеальных представлений византийцев того времени об изобразительном искусстве, требований, предъявлявшихся византийской культурой к живописи, в том числе и прежде всего к церковной.

Реалистические элементы изображений рассматриваются Месаритом в качестве важных выразительных средств. В композиции «Воскрешение Лазаря» он обращает внимание, например, на юношей, зажимающих носы. При этом указывает на хорошо выраженную их позыми и жестами борьбу противоположных стремлений в них. Юноши желают полнее удовлетворить любопытство, своими глазами увидеть воскресшего Лазаря; они устремляются к гробу, но вынуждены зажать носы и отпрянуть из–за невыносимого зловония, исходящего оттуда; губами своими хотели бы они восславить совершившего чудо, но вынуждены плащами закрыть рты; они охотно убежали бы прочь, но чудесное событие прочно удерживает их на месте (26).

Николай Месарит, а он был далеко не одинок в этом плане в Византии, понимал, что иллюзионистически–реалистический способ изображения предоставляет художнику большие возможности для эмоционально–психологического выражения сути показываемого события. Здесь, у Месарита, в более углубленном понимании предстает перед нами популярный святоотеческий тезис об изображении как о книге для неграмотных. Оказывается, и для высокообразованных духовных лиц Византии уровня Николая Месарита изображение служило книгой, и притом несшей информацию, пожалуй, даже большую, чем обычная книга.

Ощущая это, византийские богословы, особенно активно в период иконоборчества (об этом периоде подробнее ниже), доказывали необходимость использования в Церкви миметических изображений. Наиболее полную теорию таких образов разработал один из поздних борцов за иконопочитание патриарх константинопольский Никифор[19]. В центре ее стоит проблема соотношения образа и архетипа.

«Изображение, – определяет он, – есть подобие первообразу, через сходство запечатлевающее в себе внешний вид изображаемого и отличающееся от него только материей при различии сущностей; или: оно есть подражание и отображение первообраза, отличающееся от него по сущности и по материалу, или: оно есть произведение искусства, созданное в подражание первообразу и отличающееся от него по сущности и по материалу. <...> Итак, изображение, подобие, рельеф возможны только в отношении к действительно существующему»[20]. К разряду таких изображений Никифор относит религиозные христианские изображения и иконы, которые использовали в своей культовой практике иконопочитатели.

Рассматривая характер взаимосвязи изображения с архетипом (прообразом), Никифор отмечает прежде всего их существенное различие: они отличны друг от друга по главным онтологическим характеристикам, т. е. с точки зрения сущности изображение не имеет ничего общего с архетипом. Связь же между ними он усматривает прежде всего в том, что определяется известной философской категорией отношения. Изображение (и образ) принадлежит, по его мнению, к разряду предметов «соотносительных», то есть таких, главной чертой которых является соотносительность с другим предметом, а не самодовлеющее бытие. «Соотносительным называется то, что в своем бытии определяется относительно другого»[21]. Так, понятие «отец» имеет смысл только в отношении к сыну и обратно. Соответственно и понятия изображения, образа предусматривают, что речь идет об изображении какого–либо архетипа. Никто не назовет образом предмет, если он не изображает никакой первообраз. Также и о первообразе не идет речи, если не имеется в виду, что есть изображение этого первообраза. Каждое из этих понятий мыслится в отношении к другому.

Итак, Никифор, развивая теорию изобразительного образа, дополняет эстетику новой категорией, до этого применявшейся только в философских сочинениях. Введение категории отношения для выявления сущности образа, создаваемого художником, с новой силой подтвердило специфически реалистическую тенденцию эстетики византийских иконопочитателей. Для них произведение искусства (изобразительного прежде всего) имело значимость и ценность только в том случае, если оно являлось изображением реально существующего (или существовавшего) оригинала. Если же первообраз не подразумевается, то нет и ситуации отношения, нет, следовательно, и изображения, то есть для византийского теоретика церковного искусства просто немислимо изображение того, что не существует. Изображение, коль скоро оно есть и сделано серьезным человеком, обязательно – свидетельство бытия первообраза. В этом византийские теоретики и практики искусства видели главную ценность искусства.

Согласно Никифору, «подобие, являясь посредствующим отношением, связывает крайние члены, именно – того, кто подобен, с тем, кому подобен; объединяет и соединяет их по внешнему виду, хотя по природе они остаются различными»[22]. Изображение содержит также черты первообраза, по которым складывается представление о нем, «дается о нем познание» и в нем «можно созерцать ипостась изображаемого». В этом специфика отношения изображения.

Речь здесь идет о подобии внешнему облику предмета, а не его сущности. Так, если, рассуждая об образе Бога в человеке, Никифор имеет в виду духовное начало последнего, то в случае с живописным образом он говорит

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org исключительно о внешнем облике архетипа. «Живопись передает только внешний вид и не имеет никакого отношения к описанию сущности»; [23] изображение имеет дело только с обликом предмета; образ и первообраз «подобны по виду, но различны по сущности», – не устает повторять Никифор. Концепция «подобия по внешнему виду» складывается у него в теорию миметического образа, на которую во многом опиралась средневековая художественная практика.

Идеальное изображение подобно оттиску от печати, то есть приближается к точной копии внешнего вида прообраза. Соответственно, все изображения одного и того же оригинала, например, иконы Христа, должны быть одинаковы, как многие оттиски одной печати. Однако реально все изображения чем-то немного отличаются друг от друга, и для этого есть свои причины. Степень сходства или подобия в искусстве во многом зависит, по мнению Никифора, от таланта живописца, его навыков, технических возможностей соответствующего вида искусства. Сами изобразительные средства накладывают ограничения на отдельные виды искусства. Так, многоцветная живопись обладает, согласно константинопольскому патриарху, значительными преимуществами в передаче сходства перед монохромным рисунком. А все изобразительные искусства превосходят словесные и по степени подобия, и по глубине передачи истины.

Изображения делают словесное описание более наглядным и ясным. Слова часто возбуждают споры и недоразумения, при созерцании же изображенных предметов, полагает Никифор, никаких сомнений не возникает. Конкретность живописного образа убедительнее любых слов. Именно поэтому существует древняя традиция сопровождать евангельские тексты соответствующими изображениями. Эти картины, чередуясь с текстом, равнозначны ему, сами удостоверяют себя и не нуждаются в дополнительных доказательствах. Живопись при этом, давая зрителю ту же информацию, что и евангельский текст, «или превосходит его по скорости обучения, ибо зрение более, чем слух, пригодно для убеждения, или во всяком случае не занимает второго места. И таким образом она равна Евангелию» [24].

Столь высокого положения в духовной культуре изобразительные искусства достигли впервые в истории у византийских иконопочитателей. Но если приравнение изображения к евангельскому тексту было нормой практически для всех иконопочитателей, то Никифор идет еще дальше. Он ставит миметическое изображение даже выше изображения креста, которое с древности почиталось христианами в качестве главного сакрально-символического изображения их религии. Хотя Никифор иногда и называл христианские иконы символами и знаками, знал и принимал как должное символические религиозные изображения, считая, что они созданы по божественному повелению, тем не менее все его симпатии и как церковного деятеля, и как человека были на стороне миметических изображений. В них он видел оплот православия и силу, способную спасти человечество от нечестия. Сравнивая эти изображения с изображением креста, он стремился показать преимущества миметического изображения перед символическим, беря для примера самый священный христианский символ. Никифор насчитывал по меньшей мере десять аргументов в пользу миметических изображений [25]. И хотя они, может быть, не все в одинаковой мере убедительны, сам факт подобного сравнения и подобной аргументации уникален в истории средневековой культуры и ярко показывает одну из главных тенденций богословской эстетики Византии.

Высоко оценивая, как и все иконопочитатели, познавательную функцию живописных образов, подчеркивая, что «познание архетипа достигается нами через изображение» [26], патриарх Никифор стремится показать, что здесь мы имеем дело с некоторым, отличным от словесного, способом познания. Картина может «разъяснить» то, что не удастся выразить словами, например, «тайну воплощения» [27], которую оно просто являет взору зрителя. В отличие от символических образов, которые только намекают, указывают на истину, миметические изображения «сами содержат истину» [28]. Речь идет, конечно, только о тех «истинах», которые могут быть восприняты в визуальных формах.

Для миметических образов характерно своеобразное психологическое воздействие на зрителя. «Созерцая как бы сами изображенные предметы, каждый увлекается ими, оказывается благодарен образам как бы в присутствии самих предметов, охватывается стремлением к добру, воодушевляется, возбуждает душу и ощущает себя находящимся в лучшем, чем прежде, настроении и состоянии» [29]. Патриарх Никифор, как и многие другие византийские авторы, подошел к тем аспектам воздействия искусства на зрителя (или восприятия искусства), которые новейшая эстетика определяет как вчувствование, сопричастность, сопереживание, эмоциональный настрой и т. п.

Опираясь на психологическую функцию изображения, константинопольский патриарх приходит к выводу, что миметическое изображение, подражая лишь внешнему виду архетипа, каким-то образом (Никифор не знает каким) передает зрителю информацию о первообразе в целом, включая и его неизобразимую природу. Никифор улавливает главную тенденцию творчества художника: передавая внешний вид оригинала, выразить в нем его невидимую глазом сущность. Художник, отмечает он, изображая, не разделяет внешний вид и внутреннее содержание первообраза, но стремится показать их в единстве. Живописец, пишет он, скорее соединяет, чем разделяет внешнее и внутреннее, «когда он изображает видимое и во всем подобное нам тело, как тварь; не уменьшая и ничего не отделяя от первообраза, он в мысли и относительно соединяет – природы (божественная и человеческая. – В.Б.) ли это или иное что – и запечатлевает единение. Вследствие сходства с первообразом и благодаря воспоминанию не только возникает видимый человеческий образ Христа, но даже и сам Логос. И хотя он неопишуем и неизобразим по своей природе, невидим и совершенно непостижим, вследствие того, что он един по ипостаси и неделим, [Логос] одновременно вызывается в нашей памяти»[30]. Собственно именно эта идея, долгое время и не имевшая, правда, такой четкой формулировки, внутренне вдохновляла и практиков, и теоретиков иконопочитания. В частности, хотя и несколько невнятно, она звучит уже и на VII Вселенском соборе, и у Феодора Студита. Она же лежит и в основе догматического аспекта миметических изображений, на котором подробнее имеет смысл остановиться позже, при рассмотрении византийского понимания собственно иконы, сформировавшегося в период иконоборческой смуты.

Здесь же необходимо еще раз подчеркнуть, что особое внимание византийцев к миметическим изображениям было не только следствием генетической ностальгии по античной культуре, из которой выросла Византия, но имело глубокие основания и в собственно византийском менталитете, имевшем ярко выраженную направленность от внешнего к внутреннему, которое тем не менее немислимо без этого внешнего. Экспрессивно-реалистические изображения психологических состояний тех или иных персонажей, натурализм в подаче эффектных подробностей воспринимались византийцами как удачные приемы визуального выражения сущности изображаемых событий, их далеко не всегда очевидного ноуменального (интеллигибельного) смысла. Более того, иллюзорное изображение представлялось византийцам несомненным свидетельством реальности бытия первообраза. Не случайно у них нередко возникает сравнение живописного образа с зеркальным (у Никифора, в частности).

В зеркале отражается только реально существующий предмет, и не просто отражается. Магия зеркального отражения с древности возбуждала в людях некий священный трепет. В их представлении зеркало каким-то образом реально являло сам предмет. И для византийцев в определенной мере сохраняется этот магизм зеркального подобия. Поэтому в Византии, особенно раннего периода (до X в.), большое внимание уделялось аутентичности, иллюзорности, или, сказали бы мы сегодня, фотографичности образа. Именно с такими образами, начиная с «нерукотворного» образа Христа, созданного им самим путем прикладывания (отпечатывания) матерчатого плата к своему лику, церковные предания связывают чудотворность ранних икон[31]. Именно в иллюзорности, максимально точной изоморфности, или визуальной аутентичности, усматривали ранние византийцы сакральную идентичность образа с архетипом, то есть вступали через такой образ (сквозь него) в прямой молитвенный контакт с изображенными персонажами или реально переживали изображенное событие священной истории. Поэтому-то для многих из них иллюзорный образ был выше и словесного, и символического образов – он непосредственно являл изображаемое. Миметический образ – это сакральный отпечаток реально существующего феномена, отпечаток его внешнего вида; однако это такой отпечаток, в котором непонятно каким образом запечатлевается весь феномен целиком, в единстве его внутреннего неизобразимого содержания и внешней видимой формы. Тайна выражения невидимого в иллюзионистической копии видимого так и не открылась византийцам, но они хорошо ощутили сам факт такого выражения и использовали его в своем богословии, богослужебной практике, в своей эстетике.

Символический образ

Наряду с миметическим аспектом искусства византийские мыслители, как церковные, так и светские, уделяли немалое внимание его символическому значению, символическим образам. В этом они опирались, с одной стороны, на

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
традиции античной аллегорезы, а с другой – на богатый опыт иудео–христианской экзегетики. Художественная практика дала многообразный материал для размышлений в этом направлении. В Византии на протяжении всей истории существовало светское аллегорическое искусство эллинистического типа. Раннехристианские изображения, как правило, имели символично-аллегорический характер, и отдельные аллегорические элементы этих изображений сохранились затем в иконографии зрелого византийского и всего православного церковного искусства. Да и само оно, особенно иконопись, развивалось в основном по пути создания отнюдь не иллюзионистических иллюстраций к Писанию, но сложных многозначных символических образов, требующих глубинного проникновения в их сокровенный смысл. Кроме того, и собственно миметические образы в Византии имели, как правило, не только буквальное, но и переносное значение.

Одной из главных форм мышления выступал в византийской культуре принцип аллегорезы. Он хорошо выражал дух времени и косвенно служил признаком высокой образованности. Аллегии употребляли в своих сочинениях и устных речах и светские и духовные лица. Для более выразительного и эффектного изложения своих мыслей писатели и историки X–XII вв. нередко прибегали к приему описания вымышленных картин с последующим толкованием их аллегорического смысла. К подобному приему обращается, например, Никита Хониат [32]. В своей «Хронографии» он описывает аллегорическую картину, якобы запечатленную по указанию Андроника Комнина на внешней стене храма Сорока мучеников: «<...> на огромной картине он (Андроник. – В. Б.) изобразил самого себя не в царском облачении и не в золотом императорском одеянии, но в облике бедного земледельца, в одежде синего цвета, опускающейся до пояса, и в белых сапогах, доходящих до колен. В руке у этого земледельца была тяжелая и большая кривая коса, и он, склонившись, как бы ловил ею прекраснейшего юношу, видного только до шеи и плеч. Этой картиной он явно открывал прохожим свои незаконные дела, громко проповедовал и выставял на вид, что он убил наследника престола и вместе с его властью присвоил себе и его невесту» (Andr. Сотп. IIб).

Аллегорическое восприятие искусства было свойственно и многим христианским церковным писателям Византии. Характерно в этом плане описание и одновременно толкование ранневизантийским автором Евсевием Памфилом [33] картины, помещенной над входом в императорский дворец: «На картине, выставленной всем на обозрение, высоко над входом в царский дворец, он (император Константин. – В.Б.) изобразил над головою своего собственного образа спасительное знамение, а под ногами в образе низвергающегося в бездну дракона – враждебного и воинственного зверя, чрез тиранию безбожников преследовавшего Церковь Божию; ибо Писания в книгах божественных пророков называют его драконом и коварным змием. Посему чрез написанное по воску под ногами его и его детей изображение дракона, пораженного стрелою в самое чрево и низвергнутого в морские бездны, царь указывал всем на тайного врага рода человеческого, которого представлял низвергнутым в бездну погибели силою спасительного знамения, находившегося у него над головой. И всё это изображено было на картине цветными красками. Удивляюсь высокой мудрости царя: он, как бы по божественному вдохновению, начертал именно то, что некогда возвестили об этом звере пророки, которые говорили, что Бог поднимет великий и страшный меч на дракона, змия убегающего, и погубит его в море. Начертав эти образы, царь посредством живописи представил верное подражание истине» (Vit. Const. II 3).

Итак, совсем в духе классической античной традиции живопись называется подражанием истине. Однако теперь под истиной понимается не картина видимых форм материального мира, а некое духовное, ноуменальное содержание, о котором говорили в то время и неоплатоники, и гностики, и ранние христиане. Подражание истине осмысливается церковным историком Евсевием как символично–аллегорическое изображение. Живописный образ для него почти буквальная иллюстрация аллегорического текста, и поэтому на него переносится прием традиционного толкования библейских текстов.

Судя по описанию Евсевия, картина имела два главных изобразительных уровня. Центральную ее часть занимало обычное для имперской культуры Рима «портретное» изображение константина и его сыновей, а как бы за рамой семейного портрета (над ним и под ним) были изображены символы Христа (видимо, крест) и сатаны (змей или дракон). Важно отметить, что христианского писателя интересует не центральная «портретная» часть изображения, а «периферийная», символическая, и именно в ней, а не в иллюзионистическом портрете императора, видит он «подражание истине». В

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
этом описании уже ясно видны пути к новому пониманию сущности
изобразительного искусства.

Усмотрение в тексте или произведении искусства небуквального
иносказательного, сокровенного смысла в общем-то характерная черта любого
религиозного мировоззрения. И в этом плане византийское христианство не
оригинально. Для нас в данном случае интересны конкретные формы и способы
символического понимания искусства. Наряду с античной аллегорией мы
находим у того же Евсевия, например, и совсем иной поворот символического
мышления. Достаточно подробно описав храм в Тире, подчеркнув «блистательную
красоту» и «невыразимое величие» всего здания и «чрезвычайное изящество»
отдельных его частей, Евсевий указывает, что такой храм служит прославлению
и украшению христианской Церкви. Прежде всего ему удивляются те, кто привык
останавливать свой ум «на одном только внешнем виде». Однако «чудом из
чудес являются прообразы и их духовные первообразы и боголепные образцы,
образы божественного и мысленного дома в душах наших»[34]. Сама душа
представляется Евсевию домом и храмом Божиим, более высоким и совершенным,
чем храм материальный.

Кроме того, и всё общество людей, весь социум предстают в понимании Евсевия
живым храмом. Строителем этого храма выступает сам Сын Божий, который одних
людей уподобил ограде храма, других поставил наподобие внешних колонн,
третьих наделил функциями преддверия храма, четвертых утвердил в виде
главных столпов внутри храма, и т. д. Короче говоря, «собрав везде и
отовсюду живые, твердые и крепкие души, Он устроил из них великий и
царственный дом, исполненный блеска и света внутри и снаружи». Весь этот
храм и его части наполнены для Евсевия глубоким духовным содержанием, ибо
его строитель «каждой частью храма выразил ясность и блеск истины во всей
ее полноте и многообразии», утвердив «на земле мысленное изображение того,
что находится по ту сторону небесных сфер»[35].

Мир тварного бытия предстает у Евсевия системой храмов, отображающих
духовные истины, и прежде всего – храм духовных существ, непрестанно
славящих Творца. Главным храмом системы выступает Вселенная и человеческое
общество в целом; далее следует душа каждого человека как храм Божий, и,
наконец, – собственно церковное здание, создаваемое специально как место
богослужения. Все эти храмы выполняют одни и те же функции – поклонения
Богу, его почитания и прославления.

Таким образом, достаточно традиционное для древнего мира углубленное
понимание произведений искусства перерастает в ранневизантийский период у
одного из первых христианских писателей в новую, философски и богословски
насыщенную теорию искусства, фактически – в философию искусства, во многом
предвосхитившую художественную практику Средневековья.

В качестве еще одного примера символического понимания архитектуры можно
указать на сирийский гимн VI в., посвященный храму в Эдессе[36]. Описывая
это, по всей видимости, небольшое, квадратное в плане, купольное
сооружение, автор гимна уделяет основное внимание не конструктивным
особенностям храма, но его символической значимости как в целом, так и
отдельных элементов архитектуры. Замечательным представляется автору именно
тот факт, что столь «небольшое по размерам сооружение заключает в себе
огромный мир». «Его свод простирается подобно небесам – без колонн, изогнут
и замкнут и, более того, украшен золотой мозаикой как небесный свод
сияющими звездами. Его высокий купол сравним с «небом небес»; он подобен
шлему, и его верхняя часть покоится на нижней. <...> С каждой стороны храм
имеет идентичные фасады. форма всех трех едина, так же как едина форма Св.
Троицы. Более того, единый свет освещает хоры через три открытых окна,
возвещая таинство Троицы – Отца, Сына и Св. Духа». Остальные окна, несущие
свет всем присутствующим в храме, представляются автору гимна апостолами,
пророками, мучениками и другими святыми: пять дверей храма уподобляются
пяти разумным девам со светильниками из евангельской притчи, колонны
символизируют апостолов, а трон епископа и ведущие к нему девять ступеней
«представляют трон Христа и девять ангельских чинов». «Велики таинства
этого храма, – поется в конце гимна, – как на небесах, так и на земле: в
нем образно представлены высочайшая Троица и милосердие Спасителя».

Здание храма представляется автору гимна сложным образом и космоса
(материального и духовного), и христианского сообщества (в его историческом
бытии), и самого христианского Бога. Экфрасис складывается здесь как бы из
двух уровней: образного и знаковосимволического. Образное толкование

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org тяготеет к позднеантичной аллегорезе и строится прежде всего на зрительных ассоциациях и аналогиях. Для него устойчивым и традиционным становится понимание купольной архитектуры как образа видимого материального космоса (земли и небесного свода со светилами). Знаковосимволическое толкование развивается в основном в традициях христианского осмысления библейских текстов. Эти два уровня, или два типа, в той или иной форме встречаются во многих византийских описаниях произведений искусства.

Византийский поэт X в. Иоанн Геометр в своих стихотворных описаниях христианских храмов сплетает воедино образное и символическое понимание архитектуры. С одной стороны, он видит в храме «подражание вселенной» во всей ее многообразной красоте. Здесь и небо со своими звездами, и эфир, и бескрайние просторы моря, и водные потоки, низвергающиеся с гор, и вся земля – как прекрасный сад неувядающих цветов. С другой стороны, архитектурные образы ясно открывают ему и весь «мысленный космос» во главе с Христом. Именно в храме, по мнению Иоанна, претворяется единство (и единение) двух миров (космосов) – земного и небесного:

Но если и есть где слиянье враждебных начал
Мира всего – дольного с горним,
Здесь оно, и отныне только ему пристойно
Зваться у смертных вместищем всех красот [37]
Образный и символический уровни толкования Иоанном храмового пространства – не просто возможные варианты подхода к пониманию христианского храма, но оба необходимы для раскрытия полного духовного содержания, глубинного смысла архитектурного образа. Суть его, как это видно из стихотворения Иоанна Геометра (а он здесь следует уже установившейся в византийском мире традиции), состоит в том, что для людей храм – это центр единения духовного и материального миров, средоточие всех красот.

В послеиконоборческой Византии образно-символический подход распространился и на живопись. Уже упоминавшийся Николай Месарит усматривал в настенных росписях храмов два уровня: изобразительный, феноменальный, и смысловой, ноуменальный. Он поясняет это, описывая изображение «Воскрешение Лазаря»: «Правая рука (Иисуса. – В.Б.) простерта, с одной стороны, к феномену – к гробу, содержащему тело Лазаря, с другой – к ноумену – к аду, вот уже четвертый день как поглотившему его душу» (26). Феномен (гроб) все видят изображенным на стене храма, а ноумен (ад) остается за изображением, он может быть лишь представлен в уме подготовленным зрителем.

Для образованного византийца феноменальный уровень живописи представлял интерес чаще всего лишь постольку, поскольку содержал и выражал скрытый, лишь умом постигаемый смысл. Всегда предполагаемое его наличие позволяло средневековому художнику создавать феноменальный уровень, или изобразительно-выразительный ряд, по самым высоким художественно-эстетическим меркам, а зрителю – открыто наслаждаться красотой храмовой живописи. Теперь и в глазах христианских идеологов она не противоречила, как это казалось многим раннехристианским Отцам Церкви, духу официальной религии, напротив, активно служила ему, выражая в художественно-эстетической форме основы средневекового мировоззрения.

Любой, даже незначительный, казалось бы, элемент феноменального уровня изображения был наделен глубоким значением, представлялся знаком или символом какого-то положения религиозной доктрины. Так, например, голубой, а не золотистый, цвет одежд Пантократора, по мнению Месарита, «призывает всех рукой художника» не носить роскошных одежд из дорогих многоцветных тканей, а следовать апостолу Павлу, увещавшему собратьев по вере скромно одеваться.

Пантократор, разъясняет далее Месарит, изображен таким образом, что по-разному воспринимается различными группами зрителей. Его взгляд направлен на всех сразу и на каждого в отдельности. Он смотрит «благосклонно и дружелюбно на имеющих чистую совесть и вливает сладость смирения в души чистых сердцем и нищих духом», а для того, кто творит зло, глаза Вседержителя «сверкают гневно», отчужденно и неприязненно, он видит лик его «разгневаным, страшным и полным угрозы». Правая рука Пантократора благословляет идущих верным путем и предупреждает свернувших с него, удерживает их от несправедного образа жизни (14). Живопись может передать в одном образе противоположные состояния внутреннего мира изображенного персонажа, ориентированные на разных людей. Специфика восприятия образа различными группами зрителей, разработанная в свое время Максимом

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Исповедником для литургического образа, о чем мы еще будем говорить, применяется теперь Месаритом к живописному изображению.

В картине, как и в библейском тексте, нет незначительных элементов и деталей. Если художник написал их, значит, он наделил их каким-то смыслом, и зритель (как и читатель священных текстов) обязан понять его, пусть не во всей полноте, но хотя бы осознать его наличие. Религиозный утилитаризм и дух глобального символизма, характерные для средневековой эстетики, не позволяли ни мастеру, ни зрителю того времени допускать наличие случайных (даже самых незначительных) элементов в изображении.

Часто увлекаясь, как мы уже видели, описанием реалистических деталей изображения, Месарит никогда не забывает о ноуменальном уровне, на выражение которого, по его глубокому убеждению, ориентирована вся изобразительная система живописи. Реалистические элементы значимы прежде всего как выразители некоторого иного смысла. Экспрессивные позы учеников в «Преображении» подчеркивают, согласно Николаю, необычность события; о чудесном воскрешении Лазаря или о хождении Христа по водам он сообщает не только прямым текстом, но и описывая реакцию на эти явления окружающих персонажей; эпизод с отсечением Петром уха у раба Мальха при взятии Христа и последующим чудом исцеления раба Иисусом Месарит не забывает осмыслить как исцеление раба от духовной слепоты и т. п. Чтобы подчеркнуть неординарность изображенных событий, митрополит Николай прибегает иногда к традиционным для византийской культуры парадоксам. Продолжая, например, библейскую традицию, он предлагает читателям увидеть голос, сходящий с неба в «Преображении». Над головой изображенных фигур, пишет он, «непосредственно на небе не видно ничего другого, кроме того голоса, которым Бог Отец подтвердил истинность сыновства» на Иордане. «Смотри, как голос из вершины купола, как с неба, ниспадает наподобие животворного дождя на еще сухие и неплодоносящие души юношей, чтобы во время зноя и жажды, то есть сомнений в страстях и воскресении, они не оказались в опасности неожиданной беды» (16). Оставим искусствоведам решать проблему, пытался ли мастер церкви Св. Апостолов изобразить как-либо этот голос. Вероятнее всего, речь идет о тексте на самом изображении или о лучах золотого сияния. Для нас важно, что образованный византийский иерарх XII в. желал видеть этот голос и отнюдь не только физическим зрением (что весьма проблематично), но прежде всего взором ума. О последнем Месарит помнит на протяжении всего описания мозаик.

Символическое понимание искусства возникло в Византии, на что уже указывалось, не на пустом месте. Оно опиралось, с одной стороны, на многовековую художественную практику раннехристианского и собственно византийского искусства, а с другой – на достаточно подробно и глубоко разработанную в Византии богословско-философскую теорию символизма. При ее разработке византийские Отцы Церкви активно использовали опыт греко-римской философской и филологической традиций, особенно неоплатонизма, экзегетику древнееврейских мудрецов, Филона Александрийского [38] и ранних христиан. Святоотеческий символизм включал целый ряд хотя и близких, но неадекватных понятий, таких как образ, изображение, подобие, символ, знак, которые в византийской культуре имели прямое отношение и к сфере искусства.

Интересные мысли об образе и символе находим мы у епископа Киррского Феодорита [39] (V в.), который много внимания уделял образно-символическому истолкованию текстов Священного Писания, полагая, что библейская символика восходит к самому Богу. «Поскольку естество Божие безвидно и безобразно, невидимо и необъятно и совершенно невозможно устроить изображение такой сущности, то повелел он, чтобы внутри ковчега были положены символы величайших его даров. Скрижали означали законоположение, жезл – священство, манна – пищу в пустыне и нерукотворный хлеб. А очистилище было символом пророчества, потому что оттуда были прорицания» (Quaest. in Exod. 60). Эти божественные установления и вдохновляли христианских теоретиков и практиков символического толкования текстов Писания и всего Универсума в целом.

Особое внимание образу уделял крупнейший богослов IV в. Григорий Нисский [40]. В литературном и живописном образах, то есть в образах искусства, он отчетливо различал внешнюю форму произведения и его содержание, которое называл «мысленным образом», идеей. Так, по его мнению, в библейских текстах пламенная любовь к божественной красоте передается силой «мысленных образов», заключенных в описания чувственных наслаждений. В живописи и словесных искусствах зритель или читатель не должны останавливаться на созерцании цветowych пятен, покрывающих картину, или

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
«словесных красок» текста, но должны стремиться увидеть ту идею (эйдос),
которую художник передал с помощью этих красок.

Вслед за Платином[41] Григорий не осуждает произведения искусства как недостойные копии или «тени теней». Напротив, в их способности сохранять и передавать «мысленные образы» он видел достоинство и оправдание существования искусства. Именно эта функция искусства оказалась основной и значимой для христианства. При этом Григорий Нисский усматривал ее как в словесных искусствах, так и в живописи и в музыке, ставя все эти виды искусства на один уровень и оценивая только по способности воплощать и передавать «мысленные образы», эйдосы.

Суждения Григория Нисского об образе во многом подготовили теорию крупнейшего мыслителя рубежа V–VI вв., автора «Ареопагитик» (текстов, подписанных именем легендарного ученика апостола Павла Дионисия Ареопагита), или Псевдо-Дионисия Ареопагита[42], как его чаще называют в современной науке. На их основе он сделал глубокие философско-богословские выводы, оказавшие существенное влияние на христианское средневековое богословие, философию, эстетику. Гносеологическим обоснованием теории символа и образа у автора «Ареопагитик» служила мысль о том, что в иерархической системе передачи знания от Бога к человеку необходимо совершить качественное преобразование его на рубеже «небо – земля». Здесь происходит сущностное изменение носителя знания: из духовного (низшая ступень небесной иерархии) он превращается в материализованный (высшая ступень иерархии земной). Особого рода «световая информация» (фотодосия – «светодаяние») скрывается здесь под завесой образов, символов, знаков.

У Псевдо-Дионисия[43] символ выступает в качестве наиболее общей философско-богословской категории, включающей в себя образ, знак, изображение, прекрасное, ряд других понятий, а также многие предметы и явления реальной жизни и особенно культовой практики как свои конкретные проявления в той или иной сфере. В письме к Титу (Ер. IX), краткому изложению утерянного трактата «Символическая теология», автор «Ареопагитик» указывает, что существуют два способа передачи знания об истине: «Один – не-высказываемый и тайный, другой – явный и легко познаваемый; первый – символический и мистериальный, второй – философский и общедоступный» (Ер. IX1). Высшая невыговариваемая истина передается только первым способом, потому-то древние мудрецы и пользовались постоянно «таинственными и смелыми иносказаниями», где тесно «сплеталось невысказываемое с высказываемым» (Ibid.). Если философское суждение содержит формально-логическую истину, то символический образ – умонепостигаемую. Всё знание о высших истинах заключено в символах, «ибо 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, принятие божественной Евхаристии – обладанием Иисусом; короче, всё о небесных существах сверхблагопристойно передано нам в символах» (СН13). Символическими являются тексты Писания, различные изображения, священное Предание. Названия членов человеческого тела могут быть использованы в качестве символов для обозначения душевных или божественных сил; для описания свойств небесных чинов часто употребляются обозначения свойств почти всех предметов материального мира.

Символы и условные знаки возникли, по мнению Псевдо-Дионисия, не ради самих себя, но с определенной, и притом противоречивой, целью: одновременно выявить и скрыть истину. С одной стороны, символ служит для обозначения, изображения и тем самым выявления непостижимого, безобразного и бесконечного в конечном, чувственно воспринимаемом (для умеющих воспринять этот символ). С другой – он является оболочкой, покровом и надежной защитой невыговариваемой истины от глаз и слуха «первого встречного», недостойного познания истины.

Что же в символе позволяет осуществить эти взаимоисключающие цели? По всей видимости, особые формы хранения в нем истины. К таким формам Ареопагит относит, в частности, «красоту, скрытую внутри» символа и приводящую к постижению сверх-сущностного, духовного света (Ер. IX 1; 2). Итак, непонятный смысл символа воспринимается стремящимися к его постижению прежде всего сугубо эмоционально в форме «красоты» и «света». Однако речь

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org идет не о внешней красоте форм, а о некой обобщенной духовной красоте, содержащейся в любых символах – словесных, изобразительных, музыкальных, предметных, культовых и т. п. Красота же эта открывается только тому, кто «умеет видеть». Поэтому необходимо учить людей этому «видению» символа.

Сам Псевдо-Дионисий считает своей прямой задачей объяснить по мере сил «всё многообразии символических священных образов», ибо без такого разъяснения многие символы кажутся «невероятными фантастическими бреднями» (Ер. IX 1). Так, Бог и его свойства могут символически выражаться антропоморфными и зооморфными образами, в виде растений и камней; Бог наделяется женскими украшениями, варварским вооружением, атрибутами ремесленников и художников; он даже изображается в виде горького пьяницы. Но в понимании символов не следует останавливаться на поверхности; необходимо проникать в них до самой глубины. При этом нельзя пренебрегать никакими из них, поскольку в своих видимых чертах они являют «образы зрелищ несказанных и поразительных» (Ер. IX 2).

Каждый символ (= знак = образ) может иметь ряд значений в зависимости от контекста, в котором он употреблен, и от личностных свойств («природы») созерцателя. Однако и при этой многозначности «не следует смешивать священные символы друг с другом»; каждый из них должен быть понят в соответствии с его собственными причинами и его бытием. Полное познание символа приводит к неисчерпаемому изысканному наслаждению от созерцания неопишуемого совершенства божественной мудрости (Ер. IX 5), то есть, практически, – к эстетическому завершению процесса познания.

Символ понимается автором «Ареопагитик» в нескольких аспектах. Прежде всего он – носитель знания, которое может содержаться в нем: а) в знаковой форме, и тогда содержание его доступно только посвященным; б) в образной форме, понятной в общем-то всем людям данной культуры и реализуемой прежде всего в искусстве; и в) непосредственно, когда символ не только обозначает, но и «реально являет» собою обозначаемое. Третий аспект был только намечен Псевдо-Дионисием и развит последующими мыслителями в связи с литургической символикой. Эта символика во многом определяла и отношение православия в целом к иконе, активно функционировавшей как в храмовом действе, так и во всей православной культуре, и об этом речь впереди.

Сам автор «Ареопагитик» наиболее подробно останавливается на теории образа. Образы, по его мнению, необходимы для приобщения человека «неизреченно и непостижимо к неизглаголанному и непознаваемому» (DN11), чтобы он «посредством чувственных предметов восходил к духовному и через символические священные изображения – к простому совершенству небесной иерархии», «не имеющему никакого чувственного образа» (СН 13).

Ареопагит разрабатывает стройную иерархию образов, с помощью которых и передается истинное знание с уровня горнего мира на уровень человеческого существования. Литературные и живописные образы занимают в ней свое определенное место – на уровне таинств, то есть где-то между небесной и земной (церковной) ступенями иерархии. «Невещественный» чин иерархии изображен в них посредством «вещественных изображений» и «совокупностей образов» (СН 13). В зависимости от способа организации этих «образных структур» значение одних и тех же «священных изображений» может быть различным. Соответственно и знание в этой системе многозначно. Качество и количество его зависят также от субъектов восприятия («в соответствии со способностью каждого к божественным озарениям». – СН IX 2).

Многозначный образ являлся основным элементом в системе византийского знания. В понимании Отцов Церкви не только священная иерархия, но и вся структура мироздания пронизана интуицией образа. Образ – это важнейший способ связи и соотнесения между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями бытия и сверхбытия.

Псевдо-Дионисий, опираясь на свою систему обозначения Бога, различал два метода изображения духовных сущностей и, соответственно, два типа образов, различающихся по характеру и принципам изоморфизма – подобных, «сходных» и «несходных» (СН13).

Первый метод основывается на катафатическом (утвердительном) богословии и еще находится в русле классической философии и эстетики. Он заключается в том, чтобы духовные сущности «запечатлеть и выявить в образах, им соответствующих и по возможности родственных, заимствуя эти образы у

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org существ, нами высоко почитаемых, как бы нематериальных и высших» (СН II2); то есть «сходные» образы должны представлять собой совокупность в высшей степени позитивных свойств, характеристик и качеств, присущих предметам и явлениям материального мира. Они призваны являть собой некие совершенные во всех отношениях, изобразимые (в слове, красках или камне) образы – идеальные пределы мыслимого совершенства тварного мира. В «сходных» образах сконцентрированы для Псевдо-Дионисия все «видимые красоты», позитивные оценочные характеристики. Бог именуется в этом плане «словом», «умом», «красотой», «светом», «жизнью» и т. п. Однако эти образы, несмотря на всю их идеальность и возвышенность, поистине «далеки от сходства с божеством. Ибо оно превыше всякого существа и жизни; не может быть никаким светом, и всякое слово и ум несравнимо удалены от подобия с ним» (СН II3). По сравнению с Богом даже эти, наиболее почитаемые у людей, «видимые красоты» являются «недостойными изображениями» (Ibid.).

Значительно выше ценит автор «Ареопагитик» «неподобные подобия» (СН II4), которые он разрабатывает в русле апофатического богословия, полагая, что «если по отношению к божественным предметам отрицательные обозначения ближе к истине, чем утвердительные, то для выявления невидимого и невыразимого больше подходят несходные изображения» (СН II3). Здесь Псевдо-Дионисий продолжает линию александрийской богословской школы, опирающейся на Филона (Ориген, Григорий Нисский). Он делает теоретические выводы на основе обширного экзегетического материала этой школы, чем подтверждает жизненность ее традиций для всей византийской культуры.

Несходные образы необходимо строить на принципах, диаметрально противоположных античным идеалам. В них, по мнению Псевдо-Дионисия, должны полностью отсутствовать свойства, воспринимаемые людьми как благородные, красивые, световидные, гармоничные и т. п., чтобы человек, созерцая образ, не представлял себе архетип подобным грубым материальным формам (даже если среди людей они почитаются благороднейшими) и не останавливал на них свой ум. Для изображения высших духовных сущностей лучше заимствовать образы от предметов низких и презренных, таких как животные, растения, камни и даже черви (СН II5), при этом божественным предметам, изображенным таким образом, воздается, по мнению Ареопагита, значительно больше славы. Эта интересная богословско-эстетическая концепция – не его изобретение. Она восходит к раннехристианскому символизму.

Мысль о большой образно-символической значимости незначительных, невзрачных и даже безобразных предметов и явлений часто встречается у раннехристианских мыслителей, выражавших чаяния «невзрачной», обездоленной части населения Римской империи. Она хорошо вписывалась в кардинальную переоценку многих традиционных античных ценностей, проводимую ранним христианством. Всё, почитавшееся в мире римской аристократии ценным (в том числе богатство, украшения, внешняя красота и значительность, античные искусства), утрачивало свое значение в глазах ранних христиан, и высоким духовным смыслом наделялось всё невзрачное и презираемое Римом. Отсюда и достаточно распространенные представления о невзрачном внешнем виде Христа, характерные для первых веков христианства.

Псевдо-Дионисий в системе своего антиномического мышления пришел к сознательному использованию закона контраста для выражения возвышенных явлений. Несходные образы обладают знаковосимволической природой особого рода. Подражая низким предметам материального мира, они должны нести в такой недостойной форме информацию, не имеющую ничего общего с этими предметами. Самой «несообразностью изображений» несходные образы поражают зрителя (или слушателя) и ориентируют его на нечто, противоположное изображаемому – на абсолютную духовность. Потому что всё, относящееся к духовным существам, подчеркивает Псевдо-Дионисий, следует понимать совершенно в другом, как правило, диаметрально противоположном смысле, чем это обычно мыслится применительно к предметам материального мира. Все плотские, чувственные и даже непристойные явления, влечения и предметы могут означать в этом плане феномены самой высокой духовности. Так, в описаниях духовных существ гнев означает «сильное движение разума», вожделение – любовь к духовному, стремление к созерцанию и объединение с высшей истиной, светом, красотой и т. п. (СН II4).

Неподобные образы, в представлении Ареопагита, должны «самим несходством знаков возбудить и возвысить душу» (СН II3). Отсюда и сами изображения называются Псевдо-Дионисием возвышающими (апагогическими). Идея возведения (???????) человеческого духа с помощью образа к Истине и Архетипу стала с

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org этого времени одной из ведущих идей византийской культуры. Подобные представления открывали неограниченные возможности для развития христианского символического-аллегорического искусства во всех его видах и обосновывали необходимость его существования в христианской культуре.

Правило 82 Трулльского собора отменило аллегорические изображения Христа, но оно практически никак не повлияло на общий дух символизма в византийской культуре в целом и в художественной практике, в частности. И хотя полемика иконоборцев и иконопочитателей шла вокруг миметических образов и именно с ними связаны основные теоретические изыскания защитников икон, обойтись без осмысления и символической основы живописного образа они не могли. Сам условно-символический дух культовых изображений византийцев не позволял многим из них останавливаться только на видимой поверхности этих образов.

Один из активных защитников икон известный богослов, философ и церковный поэт Иоанн Дамаскин (ок. 650 – ум. до 754) главной функцией символических изображений вслед за Псевдо-Дионисием считал апагогическую – возведение духа человека к «умному созерцанию» самого архетипа, его познанию и единению с ним. Эти идеи были близки и борцам за иконопочитание следующего поколения. Так, патриарх Никифор (ум. ок. 829) убеждал иконоборцев, что символические изображения даны нам «божественной благодатью» и отеческой мудростью для возведения ума нашего к созерцанию свойств символически изображенных духовных сущностей и подражанию им насколько это возможно.

В целом византийская теория символа объединяла собой основные сферы христианской духовной культуры – онтологию, гносеологию, религию, искусство, литературу, этику. И объединение это осуществлялось, что характерно именно для византийской культуры, на основе религиозно-эстетической значимости символа. Выполняя самые разнообразные функции в духовной культуре, символ, или образ, в конечном счете был обращен к сокровенным основаниям человеческого духа, к его вселенскому первоисточнику. Самим этим обращением и проникновением в глубинный, недоступный поверхностному наблюдателю мир, символ возбуждал духовное наслаждение, свидетельствовало о созвучии, согласии, соединении на сущностном уровне субъекта восприятия (человека) с объектом, выраженным в символе или образе, в конечном счете – человека с Богом.

Литургический образ

Византийское понимание символа было бы представлено неполно, обойди мы молчанием еще один его важный аспект – сакральный, или литургический, символизм, который занимал видное место в византийской и древнерусской эстетике и культуре, играет важную роль в православном сознании, имеет прямое отношение к иконе как уникальному сакрально-эстетическому феномену.

Развивая и осмысливая богослужебную практику, византийские Отцы Церкви пришли к пониманию особой природы литургического образа (остановимся на этом понятии, ибо сами византийцы терминологически не определили его), который фактически лежал в основе их понимания смысла церковного богослужения. Внешне оно организуется благодаря своеобразному единению, почти синтезу многих искусств. Его сакральное ядро составляет таинство Евхаристии, Причастия телу и крови Христа, совершающееся во время главной части богослужения Литургии; духовно-энергетической основой синтеза выступает молитва, а сакрально-семантической основой – литургический образ.

Другими словами, таинство Евхаристии – это высшая духовная цель богослужения, всей жизни христианина; молитва – духовно-динамическое содержание храмового действия, организованного путем соединения целого ряда искусств (архитектуры, живописи, декоративных искусств, музыки, гимнографии, своеобразной хореографии, декламации, организации световой среды и т. д.), а литургический образ – смысловой ключ к пониманию внутренней сущности богослужебного действия в целом, а также – значения всех его элементов в отдельности, как и значения их связей [44]. Объединение искусств, включенных в храмовое действие, осуществлялось на основе литургической символики. Она выступала главным и глубинным систематизирующим принципом культового синтеза искусства. Без учета этого факта не могут быть правильно поняты и до конца осмыслены произведения всех видов византийского искусства, сочетавшихся в храмовом синтезе.

Сконцентрировав центр тяжести постижения Бога, мистического приобщения к

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org Нему, единения с Ним в богослужении, в литургической сфере, византийские богословы разработали сложную систему символического восприятия, переживания Литургии и всех ее элементов. Причем эта система формировалась по двум направлениям. Первое, наиболее распространенное и ориентированное на коллективный субъект восприятия – соборное сознание участников богослужения, – развивало реальную символику, а второе, более узкое, связанное с индивидуальным восприятием, – умозрительную символику.

С первым направлением связаны имена прежде всего практиков церковной жизни: епископа иерусалимского Кирилла (IV–V вв.), патриарха константинопольского Германа (VIII в.), архиепископа солунского Симеона (XV в.). Главным теоретиком второго был Максим Исповедник (VII в.) [45].

Последователь и первый комментатор работ Дионисия Ареопагита, Максим в своем «Тайноводстве» [46] пытался раскрыть философско-умозрительный смысл как всего литургического действия, так и его элементов. При этом он различал «общее», более широкое значение каждого элемента и его «частные смыслы». Так, в общем плане церковь является «образом и изображением Бога», в частности же, так как она состоит из святилища (алтаря) и соборно храма – наоса, – образом мысленного и чувственного мира, одновременно – образом человека и, кроме того, образом души, как состоящих из духовной и чувственной частей. «Малый вход» означает первое пришествие Христа, а в частности – обращение неверующих к вере и т. п.

Далее, частные смыслы основных элементов Литургии Максим Исповедник дифференцирует в соответствии с тремя категориями субъектов восприятия. Одно значение имеет тот или иной элемент богослужения для «уверовавших», другое – для «практиков» и третье – для «гностиков», людей умозрительного склада.

Так, Евангелие, означающее на уровне реальной символики и крест, несомый Христом, и пришествие Христа в мир сей, и явление его на Иордане, вообще является «символом кончины эона сего», а, в частности, для уверовавших означает «уничтожение древнего заблуждения», для практиков – «умерщвление и конец плотского закона и мудрствования» и для гностиков – «совокупность и сочетание различных истин в одной». Сошествие архиерея с кафедры и выведение оглашенных из храма перед Литургией верных означает вообще второе пришествие Христа, в частности же: для уверовавших – «совершенное утверждение в вере», для практиков – «совершенное бесстрашие» и для гностиков – «полное познание всего познаваемого». Закрывание врат, вход Святых тайн и возгласение Символа веры вообще означает окончание всего чувственного и «наступление» духовного мира. В частности: для уверовавших – преуспевание верных в учении и готовность к благочестию, для практиков – переход от «деятельности» к созерцанию и для гностиков – переход от «естественного созерцания» к простому ведению храмовых предметов, и т. п.

Таким образом, «умозрительная» символика Максима Исповедника направлена на осмысление богослужения как особого непонятного пути постижения, именно – высшего «тайноводственного» этапа, завершающего систему религиозного знания. При этом в процессе богослужения происходит «таинственное» единение в духовном мире верующего двух энергетических потоков: его личного молитвенно-интеллектуального (умозрительного) стремления к постижению литургической символики и сходящего на него в процессе богослужения благодатного знания. В храме во время богослужения «всегда незримо присутствует благодать Святого Духа», которая каждого из присутствующих на богослужении «изменяет, преображает и воистину обоживает соразмерно ему самому, а посредством совершаемых таинств ведет к тому, что они являют». И это происходит, подчеркивает преп. Максим, независимо от того, на каком уровне духовного совершенства находится верующий, чувствует он сам или нет происходящее в нем изменения: «<...> всё равно благодать, являемая посредством каждого из божественных символов спасения, действует на него» [47]. Литургические символы, или образы, являются, согласно Максиму, носителями божественной благодати, которая активно воздействует на всех участников богослужения, преображая их и наполняя умонепостижимым знанием.

Другое направление экзегезы Литургии, делая акцент на сакральной природе литургических символов, понимало Литургию со всеми ее элементами как систему особых «образов» – «реальных символов», которые одновременно и обозначают, и реально являют обозначаемое. При этом можно отметить историческую смену акцентов в понимании этой антиномической символики. Кирилл Иерусалимский, а за ним и патриарх Герман почти все литургические

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org образы воспринимают как реальное явление горнего мира. Поэтому они чаще всего используют обороты «является», «является вместо...», «являет собой», а не «изображает», подчеркивая особый сакральный характер литургического образа.

Храм, например, у Германа[48] «является» земным небом, апсида (часть алтаря) «является» вифлеемской пещерой и одновременно местом погребения Христа, диаконы «являют собой» серафимов и т. д. Однако константинопольский патриарх хорошо сознает антиномичность этих «явлений», их принадлежность и к миру вневременного бытия, и к земному быванию. Заявляя, например, в одном месте, что жертвенник «является и называется... гробом Господним», в другом он именует его «образом» гроба[49].

В контексте своей концепции образа патриарх Никифор считал, что иереи «являют собой подобие» небесных сил и чинов, ибо «изображают» их во время божественной Литургии. И в остальном «церковный строй и порядок являются подражанием и отображением небесного»[50]. В «Комментарии на Литургию» XII в. [51] для объяснения различных элементов культового действия употребляется термин «?????» наделяется практически особым значением литургического образа, отличным от уже рассмотренных аспектов образа. Апсида в этом трактате «изображает» вифлеемскую пещеру и одновременно «гроб» Христа, своды алтаря и храма – образы двух уровней неба, лампы и свечи – образ вечного света, стихарь – образ плоти Христовой, архиерей – «образ» Господа, иереи «изображают» духовные чины, диаконы – ангелов и т. д.

Солунский архиепископ Симеон[52][53] посвятил церковному культу и таинствам специальные сочинения, в которых при их описании, с одной стороны, регулярно использует понятия знак, образ, символ, изображает, знаменует и т. п., а с другой – настойчиво подчеркивает их сакральную значимость, то есть их принципиальное вынесение за пределы чисто знакового отношения. В таинствах, считает он, через людей действует сам Бог. Так, миропомазание, по Симеону, – «знамение и печать Христова» и одновременно заключает в себе «силу Св. Духа», его благоухание. Елей, входящий в мир, «знаменует» наше спасение, служит «образом» божественной милости, ее «символом», остальные ароматические компоненты мира «являются образом божественных даров». Миропомазание – это печать св. Троицы; кто не помазан, тот не запечатлен, не «обозначен» для Христа. Мирю обладает силой освящения.

Крещение, по Симеону, имеет много значений, «но преимущественно оно изображает смерть Христа и его тридневное воскресение». Одновременно принимающий крещение являет собой падшего Адама, а крестящий его иерей изображает самого Христа и имеет в себе его силу. Велико и непостижимо это таинство: «ангелы предстоят здесь, Христос изображается водами, Св. Дух нисходит» на принимающего крещение, превращая его из нечистого в чистого. Крест в этом таинстве обозначает самого Христа и имеет его силу; помазание миром – «знамение Христово»; символическим значением обладают и одежды, в которые облачается новокрещеный.

Еще более подробно Симеон разрабатывает сакральную символику применительно к церковному богослужению. Здесь он как бы завершает на византийской почве длительную (тысячелетнюю) традицию толкования богослужения, постижения его глубинного смысла и значения всех элементов; традицию понимания литургического образа. Не имея возможности подробно анализировать все аспекты литургической эстетики Симеона, я остановлюсь лишь на его понимании символики храма. Она, как и вся христианская символика, принципиально многозначна и многомерна, и поле образуемых ею значений как раз и заключает в себе духовно-символический потенциал храма, его эстетический и религиозный смыслы, слитые здесь воедино.

Храм, по Симеону, как в свое время ветхозаветная скиния и храм Соломона, изображает весь мир, ибо Бог пронизывает собой всё и превышает всё. По образу Бога (Троицы), храм имеет трехчастное членение и соответствующую семантику. Членение это осуществляется в нескольких взаимопересекающихся измерениях – вертикальном, горизонтальном и изнутри вовне.

В вертикальном измерении храм является образом видимого мира. Самые верхние части его изображают видимое небо, нижние – то, что находится на земле и земной рай, внешние части (здесь уже переход к движению изнутри вовне) – только землю и ведущих неразумную жизнь.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
В горизонтальной плоскости алтарь «образует собой» святая святых, горний пренебесный мир; сам храм (наос, корабль) – небесный мир, небо и рай; а крайние части храма, – нартекс, притворы и приделы – означают землю и то, что обитает на земле. Алтарь – образ горнего мира; трапеза «образует» престол Бога, а иерарх, ведущий службу, – самого Христа. При этом Симеон подчеркивает, что иерарх «образует Богочеловека Иисуса и обладает его силой». Именно в этом смысле и понималась византийцами реальная символика богослужения. Только образ, не являющийся «по сущности» (ибо это невозможно) архетипом, но обладающий его силой, энергией, мог стать реальным (сакральным) посредником на пути постижения этого архетипа и реального единения с ним. В этом и состоит сакральный реализм литургических образов. В XX в. священник Павел Флоренский обозначит его одновременно и реализмом и символизмом, понимая символ в качестве реального представителя, выявителя архетипа. Но вернемся к Симеону.

В его понимании участвующие в богослужении архиереи и священники являют собой ангелов и апостолов. С тех пор, как Бог вочеловечился и побывал на земле во плоти, богослужение совершается одновременно на двух уровнях – горнем и дольнем. Различие только в том, что там всё совершается «без завес и символов, а здесь – чрез символы», так как мы облечены тленной плотью и нам недоступно чисто духовное служение. В другом семантическом ключе (не исключаяем все остальные) трапеза в алтаре предстает реальным феноменом гроба Христова и всего таинства его жертвоприношения. Здесь Спаситель реально почивает как Бог, и свершается его закание как человека и вкушение верующими от этой таинственной трапезы.

Тайну символического ядра всей церковной жизни более подробно, еще до Симеона, пытался разъяснить в XIV в. Григорий Палама, пользуясь, кстати, тем же термином «?????», который в поздней святоотеческой литературе чаще всего применялся для обозначения сакрального символа. «Храм, – писал Палама, – представляется образом Его гроба, и даже более чем образом: он, быть может, по-иному реально являет его». За завесой на трапезе возлежит само тело Христа, и тот, кто с верой простирает к Богу свои мысли, «ясно узрит духовным взором самого Господа; скажу даже – и телесным зрением». И не только увидит Его обитающим в себе», но насладится им и весь станет «боговидным» [54].

Храм, таким образом, с происходящим в нем действием представляется византийцам неким сложным сакрально-символическим феноменом, реально объединяющим небесный и земной уровни бытия и приобщающим всех находящихся в нем к горнему миру и к самому Богу. В этом суть сакрального реализма-символизма византийцев.

Осмысливая литургические образы, Симеон Солунский не забывает о видимой красоте храма и входящих в него элементов. В его понимании красота храма символизирует рай, райские небесные дары; знаменует собой самую Жизнь, живую Премудрость, обитающую в храме. «И еще красота храма означает, что Пришедший к нам прекрасен добротой, как всенепорочный, и что Он – прекрасный жених, а Церковь – прекрасная и непорочная невеста его» [55]. Красота храма предстает у Симеона символом основных ценностей христианского Универсума – вечной жизни, премудрости, религии, самого Бога.

Драгоценные завесы и другие роскошные украшения служат в храме образом величия, славы и красоты Бога, который, согласно псалмопевцу, «в красоте облечен». Кроме того, красота храмового убранства необходима нам как существам одновременно и духовным и чувственным, чтобы чрез внешние украшения мы постигали духовную сущность храма. Здесь Симеон напоминает читателям общую теорию образа, восходящую к «Ареопагитикам» и Отцам-каппадокийцам. Образы вещей божественных направляют нас к первообразам, и не только образы высокие. Симеон убежден, что в церкви и «незначительные» с виду вещи полны мудрости; и чем невзрачнее они выглядят, «тем более заключают в себе смысла». Здесь Симеон почти буквально повторяет идею Псевдо-Дионисия о «несходных образах», то есть видит в ней основу концепции литургического образа, или сакрального реализма.

Изображения в храме на уровне восприятия также включались в общее литургическое действие, способствуя своей эстетической значимостью созданию эффекта мистического единения неба и земли. Так, по мнению Симеона Солунского, «священные изображения» Спасителя, Богоматери, Иоанна Крестителя, ангелов, апостолов и других святых на алтарной преграде означают и «пребывание Христа на небе со своими святыми, и присутствие Его

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
среди нас». Эта идея лежит в основе византийской эстетики, ее понимания религиозного образа – иконы.

Икона

Все рассмотренные выше аспекты понимания религиозного изобразительного искусства византийцами фактически так или иначе фокусировались на главном сакрально-художественном феномене византийской культуры, в ней возникшем, сформировавшемся и достигшем своего предельного воплощения, – на иконе – антропоморфном образе (как правило, живописном) Христа или персонажей и событий священной истории, выполняющем в христианской культуре религиозные сакрально-дидактические функции. При этом византийские богословы и теоретики иконопочитания не акцентировали специального внимания на том феномене, который более поздняя православная традиция обозначила как собственно икона, образ (в отличие от настенных росписей, мозаик, рельефов и книжной миниатюры) – некий переносной или внешне (обрамлением и т. п.) и композиционно замкнутый в себе образ, выполненный, как правило, на деревянной доске (хотя в Византии были распространены и мозаичные иконы), и выступавший прежде всего объектом индивидуальной молитвы, поклонения, почитания. Византийцы термином «икона» (????? – «образ, изображение») обозначали любое изображение, и речь у них, особенно в иконоборческий период, шла обо всех изображениях (образах) на христианские темы, то есть не только об иконах в современном смысле, но и о храмовых росписях, мозаиках, шитье, рельефах на камне и других материалах, что специально было подчеркнуто на VII Вселенском соборе, утвердившем догмат иконопочитания.

Собственно феномен иконы в современном понимании в качестве автономного чудотворного, моленного, поклонного и особо почитаемого образа сформировался и утвердился в православном ареале в процессе длительной благочестивой жизни христиан, имевших потребность общения с Богом и духовным миром не только во время богослужения в храме, но и в любое время и практически в любом месте (дома, в келье, на улице, в дальней поездке, в военном походе и т. п.). Переносные образы (в русской огласовке = собственно иконы) лучше всего подходили для этой цели и с ранневизантийских времен получили широкое распространение в православном мире. Поэтому именно на них поздневизантийское и древнерусское церковное предание перенесло в основном все те положения Отцов-иконопочитателей VIII–IX вв., которые формулировались ими применительно ко всем изображениям на христианские темы. Это следует иметь в виду при рассмотрении любых проблем иконопочитания.

Византийское христианство достаточно рано ощутило, что творения рук человеческих, и прежде всего искусства, и в очень высокой степени изобразительные искусства, могут быть носителями Истины, хранителями божественного Откровения. Отсюда – интенсивное развитие культового искусства в Византии и повышенное внимание к нему богословов, писателей, поэтов практически на протяжении всей византийской истории. Хорошо ощущая мощное духовное воздействие церковных изображений, особенно иконописи, и подвергаясь одновременно достаточно регулярно нападкам со стороны противников иконопочитания, защитники икон стремились словесно выразить то, что практически не поддается такому выражению, – описать сущность иконы. Сегодня, когда философы, эстетики, искусствоведы совместными усилиями так и не могут приблизиться к адекватному описанию сущности феномена искусства, особенно ясно, сколь сложная задача стояла перед византийскими богословами, искавшими смысла, может быть, высшего достижения религиозно-эстетического духа – сакрального образа – иконы. Тем не менее ими было очень много сделано в этом плане. После рассмотрения более общих аспектов культовых образов, высветленных византийской мыслью, о которых уже шла речь, время обратиться к главному для теоретического осмысления феномена иконы периоду византийской культуры – иконоборческому.

Более чем столетний период иконоборчества (726–843 гг.) привел к относительному упадку ряда составляющих византийской культуры. В частности, существенно затормозилось развитие изобразительного искусства. Но именно этому периоду обязана византийская (а шире – и вся православная) культура интереснейшей богословско-эстетической, специфически византийской теорией, интенсивно разрабатывавшейся в течение всего столетия. Лучшие умы того времени были вовлечены в полемику вокруг проблем изобразительного искусства, его места в религиозной культуре, его функций в жизни христиан. В этот период в Византии сформировалась глубокая, всеобъемлющая теория

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org образа, изображения, иконы, которая, будучи важнейшим звеном в византийской философско-богословской системе, явилась прочным теоретическим фундаментом всего византийского, а вслед за ним и старославянского, и древнегрузинского, а отчасти и западноевропейского средневекового искусства.

Византийская теория образа объединяла основные сферы духовной культуры византийцев – онтологию, гносеологию, религию, искусство, литературу, этику. И объединение это осуществлялось, что характерно именно для византийской культуры, на основе эстетической значимости образа. Выполняя самые разнообразные функции в духовной культуре, религиозный образ (= икона в широком смысле) в конечном счете был обращен к сокровенным основаниям человеческого духа, к его вселенскому первоисточнику, к Богу и ко всей высшей духовной сфере. Самим этим обращением в горний мир, с одной стороны, и проникновением (с помощью художественно-эстетической организации визуальной структуры) в глубинный духовный мир человека – с другой, образ возбуждал в нем духовную радость, свидетельствовавшую о со-звучии, со-гласии, со-единении на сущностном уровне субъекта восприятия с объектом, выраженным в образе, в конечном счете – человека с Богом. Этот, обозначаемый сегодня как эстетический, смысл образа хорошо ощущали византийцы и умело использовали в своей культуре в целом и в религиозной жизни, в частности. Именно поэтому теория образа принадлежит в первую очередь и в целом византийской эстетике, хотя отдельные ее аспекты вполне правомерно рассматриваются и богословами, и искусствоведами, и историками, однако каждого из них интересует одно, «свое» измерение этого уникального явления культуры.

И только эстетика имеет целью осмыслить его во всей его полноте, учитывая все аспекты в той мере, в какой они нашли выражение в феномене иконы.

Проблема образа была осознана в качестве важнейшей проблемы духовной культуры многими раннехристианскими и первыми византийскими мыслителями, однако в центре внимания всей христианской ойкумены она оказалась лишь в период официального запрета религиозных антропоморфных изображений. Для их защиты сторонники (а их было немало в Византии того смутного времени) этих изображений вынуждены были вспомнить, разыскать и подытожить всё, что было сказано их предшественниками положительного по поводу образов и изображений и на основе этой традиции представить убедительные аргументы в пользу религиозных изображений.

Под вывеской борьбы «за» или «против» икон скрывался сложный клубок противоречий социально-политического, религиозного, философского и лишь, пожалуй, в последнюю очередь эстетического характера [56]. Нас в данном случае интересуют прежде всего богословско-эстетические аспекты полемики, а точнее – та теория образа, которая сложилась в процессе более чем столетней борьбы вокруг культовых изображений.

Одной из косвенных, но значимых причин усиления иконоборческих тенденций в VIII в. несомненно стали постановления так называемого Пято-Шестого, или Трулльского, собора, состоявшегося в сентябре 692 г. в зале (*in trullo*) императорского дворца. Собор был посвящен целому ряду канонических вопросов дисциплинарного характера, призванных устранить многие беспорядки в отправлении церковного богослужения, в поведении клириков, монахов и мирян, которые повсеместно распространились к концу VII в. Для нас имеют особое значение 82-е и 100-е правила этого Собора.

Последнее фактически официально запрещало христианам писать картины на мирские сюжеты, то есть греко-римское изобразительное искусство отвергалось как растлевающее души. Правило 100-е дословно гласит: «Очи твои право да зрят и всяцем хранением блюди твое сердце (Притч 4,25; 23), завещает Премудрость: ибо телесные чувства удобно вносят свои впечатления в душу. Посему изображения на досках или на ином чем представляемые, обаяющие зрение, растлевающие ум и производящие воспламенение нечистых удовольствий, не позволяем отныне каким бы то ни было способом начертывать. Аще же кто сие творити дерзает: да будет отлучен» [57]. И хотя здесь не сказано прямо, что запрещается писать изображения на любую мирскую тематику, но фактически всё известное нам изобразительное искусство греков и римлян в силу характера своего эмоционально-эстетического воздействия на зрителей подпадало под этот запрет.

Правило 82, напротив, имело разрешительный характер. В нем утверждалась

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org необходимость перехода от символично-аллегорических древних христианских изображений к антропоморфным, особенно применительно к образу Иисуса Христа. «На некоторых изображениях, – гласит оно, – находится показуемый перстом Предтечи агнец, который принят во образ благодати, через закон показуя нам истинного Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, как знамения и предначертания истины, преданные Церкви, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную как исполнение закона. Сего ради, дабы и в изображениях очам всех представляемо было совершение, повелеваем отныне на иконах вместо ветхого агнца представлять по человеческому виду Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, дабы через уничтожение усмотреть высоту Бога Слова и приводиться к воспоминанию жития Его во плоти, Его страдания и спасительной смерти»[58]. Собственно, это правило узаконивало уже осуществлявшуюся в христианском мире художественную практику изображения Христа в человеческом облике. Однако здесь эта практика закреплялась постановлением Собора и признавалась более высокой с церковной точки зрения, чем создание символических изображений, ибо более наглядно представляла Истину – вочеловечившегося Христа. Кроме того здесь узаконивался и цикл изображений событий его земной жизни. При этом на икону переносился антимомизм самого таинства Воплощения. Реально приняв на себя «зрак раба», Христос этим актом резче и нагляднее показал величие Бога. Это же призваны отныне свидетельствовать и антропоморфные изображения Христа – Его иконы: показывая в живописных образах-документах Его страдания и унижения в человеческом облике, подчеркнуть и раскрыть миру Его величие как Бога.

Очевидно, что эта алогичная логика была понятна далеко не всем представителям и греко-римского, и иудейского менталитетов в среде христиан. Она только подливала масла в огонь иконоборчества, которое настолько усилилось в Византии в начале VIII в., что в 730 г. (или еще в 726 г., как считают некоторые исследователи) император Лев III (Исавр) вынужден был издать государственный указ, запрещающий иконопочитание в империи, с чего, собственно, и начался длительный период официального иконоборчества, хотя неофициально оно существовало в церковной среде – особенно в Малой Азии – практически на протяжении всего ранневизантийского периода. Получив официальную поддержку императора, иконоборчество постепенно охватило большую часть высшего клира, о чем свидетельствует иконоборческий Собор (754 г.), на котором присутствовало 388 епископов-иконоборцев. Собор запретил почитание икон и предал анафеме всех иконопочитателей, включая патриарха Германа, св. Георгия Кипрского, преподобного Иоанна Дамаскина. Иконоборчество на длительный период стало официальной церковной и государственной доктриной Византии.

Концепция иконоборцев

Противники икон[59] опирались в основном на библейские идеи о том, что Бог есть дух и его никто не видел (Ин 4,24; 1,18; 5,37) и на указание: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в водах ниже земли» (Втор 5,8). Иконоборцы отвергали прежде всего антропоморфные изображения Христа. Истоки почитания изображений они возводили к античному изобретению пластических искусств и к языческому идолопоклонству (Mansi XIII273 C). Объект «сердечной веры» живописец изображает, по их мнению, ради «своего жалкого удовольствия» (248E), т. е. гедонистическая сторона образа оценивалась иконоборцами негативно, тогда как в древности именно она активно стимулировала идолопоклонство.

Впрочем, иконоборцы не отрицали полностью эстетической сферы; их неприязнь была направлена только на антропоморфные религиозные изображения, к которым они подходили не с эстетической, а с догматической меркой. Для «украшения» храмов и «для услаждения очей» они допускали только «нейтральное» в религиозном отношении искусство: растительный орнамент, изображения животных, птиц, сцен охоты, скачек, рыбной ловли, даже – театральных представлений.[60] Самым же главным украшением храма противники изображений считали «изливающие свет догматы», представляющие Церковь «как бы одетой в разнообразные золотые одежды» (217A). Иконопочитатели же, по их мнению, принижали и искажали грубыми материальными изображениями именно это «духовное украшение», отвлекали ум верующих от высокого духовного служения и ориентировали его на почитание «вещественной твари» (229DE). На утверждение иконопочитателей, что они изображают Христа в его человеческом облике, иконоборцы отвечали словами Евсевия Памфила из его письма к Констанции[61] (PG 20,1545): «Итак, кто же в состоянии изобразить мертвыми

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org и бездушными красками и тенями сверкающий сияющими лучами блеск славы и достоинства Его – изобразить Его таким, каков Он есть?» (Mansi XIII313BC). По словам В.Н. Лазарева, «в основе деятельности иконоборцев лежали самые благородные намерения. Они хотели очистить культ от грубого фетишизма, хотели сохранить за божеством его возвышенную духовность. Изображение божества казалось им профанацией лучших религиозных чувств» [62].

Более того, иконоборцы полагали, что живописное искусство богохульствует против главного христианского догмата о воплощении Логоса (240С), ведет к нарушению «парадоксии» христологического догмата. Формально они отстаивали позиции характерного для византийского христианства антиномического мышления, хотя фактически в своей аргументации утверждали незыблемость принципов формальной логики, отчего и доводы их звучали часто убедительнее парадоксальных аргументов защитников изображений. Сторонники живописи уличались ими сразу в двух противоположных ересь: в несторианстве – за то, что, изображая только человека Христа, они будто бы разделяли в нем две природы, и в монофизитстве – за то, что, «описывая неопишное», живописец «сливает неслитное соединение» (241 E; 244D; 252A). Логика этого парадоксального обвинения сама антиномична, ибо основана на стремлении уличить противника в отрицании как тезиса, так и антитезиса исходной догматической антиномии. В результате возникает как бы обратная антиномия, подтверждающая как раз то, что с ее помощью пытаются опровергнуть: иконопочитатели, одновременно сливая и разделяя в изображении две природы, стоят на позиции «неслитного соединения». Таким образом, с философско-богословской точки зрения, иконоборцы, сами того не подозревая, косвенно доказывали ортодоксальность позиции своих противников, и даже более убедительно, чем сами иконопочитатели. Видимо, слишком высокий интеллектуализм и спиритуализм приверженцев иконоборчества обусловил непонимание ими простой, но алогичной, покоящейся на чуде и парадоксе сущности христианства, да и сути своих аргументов против иконопочитателей.

Более ярко разногласие между спорящими сторонами проявилось в толковании соотношения образа и прообраза, или архетипа. Так, влиятельный приверженец иконоборчества император константин V [63] полагал, что образ должен быть «единосущен изображаемому» (PG 100, 225A), т. е. практически тождествен ему во всем. Иконоборческий Собор провозгласил единственным образом Христа евхаристические хлеб и вино (Mansi XIII264 C) [64], призвал изображать добродетели не на картинах, а «в самих себе как некие одушевленные образы» (345CD). Это специфическое понимание образа, опиравшееся, видимо, на древнееврейское отождествление имени и сущности объекта, равно далеко и от миметической, и от символической теорий образа. Вполне понятно и резко отрицательное отношение к нему теоретиков иконопочитания.

Переходя к анализу концепций сторонников изображений, следует подчеркнуть, что они не были единными и лишены противоречий. Далекое не во всех пунктах взгляды иконопочитателя были убедительными. Несмотря на то, что спорящие стороны почти физически противостояли, обвиняя друг друга во всех смертных грехах, диалога по главной проблеме у них, как правило, не получалось. Спорящие как бы не слышали друг друга, одержимые одной идеей: опровергнуть противника во что бы то ни стало. Даже приводя для проформы доводы своих оппонентов, спорящие стороны не вдумывались в них, не желали их осмыслить, и контраргумент являлся, как правило, не прямым ответом на только что прозвучавший аргумент, а лишь одним из доводов защищаемой концепции, часто никак не затрагивавшим вроде бы опровергаемого аргумента. Порой один и тот же словесный стереотип дискутирующие стороны перекидывали друг другу, как мяч, например, обвинение в том, что противник «сливает два естества» (ср.: 337D, 340C). Полемика велась как бы на разных языках, под различными углами зрения к предмету и вообще – в непересекающихся плоскостях. Иконоборцы стремились доказать, почему нельзя изображать, а иконопочитатели показывали, для чего нужно изображать.

Иоанн Дамаскин

В первых рядах защитников изображений находился известный византийский богослов, философ и поэт преподобный Иоанн Дамаскин [65]. Именно им, первым византийским схоластом и систематизатором христианской философии, активно применившим аристотелевский философский аппарат к изложению православного богословия, была написана первая в тот период развернутая апология религиозных изображений, содержащая подробную теорию образа. Опираясь на предшествующую традицию, преп. Иоанн дает свое определение образа: «Итак, образ (?????) есть подобие, и парадигма, и изображение чего-нибудь,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org показывающее то, что на нем изображено. Не во всем же совершенно образ подобен первообразу, т. е. изображаемому, но одно есть образ, а другое – изображенное, и различие их совершенно ясно, хотя и то и другое представляют одно и то же» (De imag. I 11 16) [66]. Так, изображение человека подобно его телу, но не имеет душевных сил, а сын, будучи «естественным» образом отца, не является его копией, но чем-то отличается от него, ибо он все-таки сын, а не отец. Итак, сущностной характеристикой образа выступает подобие прототипу по основным его параметрам при обязательном наличии некоторых несовпадений с ним, т. е. образ близок к оригиналу, но не служит его копией, дубликатом.

Для чего нужен образ, – задается далее вопросом преп. Иоанн и отвечает в традициях христианского платонизма: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого». Он – действенное средство познания человеком мира. Познавательные способности души существенно ограничены материальной природой человека. Он не может иметь ясного представления ни о чем невидимом, т. е. отдаленном от него временем или пространством. Поэтому-то «для путеводительства к знанию, для откровения и обнародования скрытого и выдуман образ» (III17). Главная функция образа – познавательная, он – инструмент в познании духовных сущностей. Вывод этот вполне понятен в контексте всей христианской философии, с первых своих шагов поставившей под сомнение эффективность дискурсивных путей познания [67]. По единому убеждению Отцов Церкви знание, особенно высшее, открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийному же мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера знания. Именно эту линию и развивает в своей теории Иоанн Дамаскин, имея в виду не в последнюю очередь и образы искусства. Систематизаторский ум византийского богослова, положившего себе в качестве методологического образца философию Аристотеля, различает шесть видов образов.

Первый вид – образы естественные, т. е. возникшие «по природе»; таковым, в частности, является сын по отношению к своему отцу. Первым «естественным» образом невидимого Бога является его Сын. Он во всем подобен Отцу кроме «нерожденности и отчества». Дух Святой есть естественный образ Сына, во всем подобный ему кроме «исхождения» (III18).

Второй вид образов – замысел всего Универсума в Боге, совокупность «идей» будущего тварного мира, т. е. идеальный прообраз всего мира в его историческом развитии или, как пишет Дамаскин, это «мысль в Боге о том, что Он создает, то есть предвечный Его замысел, остающийся всегда себе равным, ибо Божество неизменно, и безначален Его замысел, в котором как решено прежде веков, так в преопределенное Им время и исполнится. Ибо образы и образцы того, что будет Им сделано, это – мысль о каждом из этих предметов, и у св. Дионисия они называются предопределениями, понеже в замысле Его начертано и изображено то, что предопределено Им прежде своего бытия и несомненно исполнится» (III19).

К третьему виду преподобный Иоанн относит образ, созданный Богом «по подражанию», то есть человека, в котором ум, слово и дух подобны ипостасям Троицы и который «по свободе и власти повелевать» подобен Богу (III20).

Четвертый вид – это образы, которым большое внимание уделил в свое время Псевдо-Дионисий Ареопагит; это тот случай, «когда на картине представлены виды и формы, и очертания невидимого и бестелесного, изображенного телесно ради слабости нашего понимания» (III21). Люди, со ссылкой на «великого Дионисия», отмечает преп. Иоанн, по природе своей не могут «непосредственно возвыситься до разумных созерцаний». Исключительно для «возвышения» и возведения их к духовным предметам, не имеющим чувственно воспринимаемых образов и форм, эти предметы и наделяются образами, т. е. речь идет о символических и аллегорических образах.

«Пятым видом образа считается предызображающий и предначертывающий будущее, как купина, и роса на руке, и жезл и стамна – Деву и Богородицу» (III 22). Иоанн Дамаскин имеет в виду такие образы, которые еще раннехристианские мыслители называли знаками или знаменами [68] т. е. знаковые образы.

Шестой вид образа – «тот, что служит для воспоминания о прошедшем: или о чуде и добродетели – к прославлению, почитанию и обозначению победивших и отличившихся в добродетели; или – о зле – к позору и стыду порочнейших мужей и, наконец, к пользе смотрящих – чтобы мы избегали зла, стремились же

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org к добродетели»(Ш23). Эти образы бывают словесными и зрительными («чрез чувственное созерцание»); как предметными, так и специально созданными. К ним Дамаскин относит и все религиозные изображения, то есть этот вид состоит прежде всего из изоморфных, или миметических, изображений, против которых выступала партия иконоборцев.

Итак, на основе богатой многовековой традиции (христианской и неоплатонической прежде всего) св. Иоанн Дамаскин приходит к выводу о существовании шести видов образов, которые схематично могут быть представлены в следующем виде: 1) естественные; 2) божественный замысел; 3) человек как образ Бога; 4) символические; 5) знаковые; 6) дидактические (а применительно к изобразительным искусствам – миметические). Именно к последним было привлечено особое внимание византийцев VIII–IX вв., почему на них и сделал акцент в своей апологии крупнейший богослов и философ того времени.

Из указанных шести первые три относятся к христианской онтологии и восходят к подробно разработанным теориям образной структуры Универсума Филона, Климента Александрийского, Оригена, Дионисия Ареопагита. Три последних вида имеют прямое отношение к теории знания, ибо с их помощью осуществляется познание (постижение) мира и его Первопричины – Бога. Часть этих образов, отображающих прежде всего духовные сущности и само неопишемое Божество, дана нам «гуманно божественным Промыслом» (11261 А), остальные же в большом количестве создаются людьми для получения, сохранения и передачи знания о первообразах [69].

Что же может быть познано посредством образов или что собственно может быть изображено? Практически – весь Универсум. По мнению св. Иоанна, прежде всего всё видимое глазом поддается изображению. «Естественно, изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» (III 24). Также могут быть изображены и такие бестелесные духовные существа, как ангелы, демоны, душа. Они изображаются «сообразно своей природе», в традиционной свойственных им формах («как их видели достойные люди») и именно так, «что телесный образ показывает некоторое бестелесное и мысленное созерцание», т. е. возводит ум зрителя к созерцанию духовных сущностей. Одна лишь «божественная природа неопишима и неизобразима. Между тем к VIII в. в империи существовало множество живописных изображений Христа (икон, росписей, мозаик). Именно вокруг них и разгорелась иконоборческая полемика. Точка зрения Иоанна, как и других иконопочитателей, однозначна: невидимого и неопишемого Бога изобразить невозможно, но воплотившегося Бога, реально принявшего человеческую плоть, жившего в «зраке раба», среди людей изображать не только можно, но и необходимо. Именно такие изображения делают христиане.

В ответ на обвинение иконоборцев, что на иконах якобы предпринимается попытка показать невидимое Божество, св. Иоанн на протяжении всех трех апологетических «Слов» не устает утверждать, что «невозможно изобразить Бога, бестелесного, невидимого, нематериального, не имеющего фигуры, неопишемого и необъятного» (II 8) [70]. Именно этого Бога запрещает изображать Св. Писание, и иконопочитатели никогда не дерзали делать такие изображения, а если и слышали о них, то отвергали их как ложные (II 11). Только когда этот неопишемый и ничем не объемлемый Бог, «приняв зрак раба», смирился в нем до количества и величины и облекся в телесный образ, приняв плоть человеческую, он стал доступен для изображения (18). И Иоанн призывает живописцев изображать всеосновные события из земной жизни Христа, развертывая целую иконографическую программу религиозных изображений: «<...> начертай неизреченное Его снисхождение, рождение от Девы, крещение во Иордане, преобразование на фаворе, страдания, доставляющие бесстрашие, смерть, чудеса – символы Его божественной природы, совершаемые божественной силою чрез действие плоти; спасительный крест, погребение, воскресение, восшествие на небеса – всё пиши – и словом и красками. Не бойся, не страшись!» (18).

Сохранившиеся до наших дней описания храмовых изображений (см., в частности, уже упоминавшийся экфрасис Хорикия Газского церкви Св. Сергия) [71] и некоторые из уцелевших икон и росписей показывают, что ко времени Иоанна Дамаскина уже сложилась достаточно устойчивая иконографическая традиция, включавшая все перечисленные сюжеты. Именно на эту традицию и опирался он в своей апологии изображений.

Да, он согласен с иконоборцами в том, что в Св. Писании нигде нет прямых

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org указывает на необходимость создания антропоморфных религиозных изображений. Однако многие законы древние Отцы, по мнению Иоанна, передали нам в форме неписаного церковного Предания, и оно имеет силу закона. Это относится и к религиозным изображениям (I 23; 25; III16). В подтверждение он во всех трех «Словах» приводит подборки свидетельств известных церковных авторитетов прошлого о древних христианских изображениях, об их значимости для Церкви, о чудесах, творимых ими, и т. п. Сложившиеся христианские традиции, церковное Предание приобретают в византийской культуре VIII–IX вв. уже силу неоспоримого авторитета, если и не равного, то приближающегося к авторитету Св. Писания. С этого времени традиционализм становится важнейшей чертой византийской культуры.

Какие же особенности, свойства, функции изображений, по мнению Иоанна, опирающегося на Предание, обосновывают их необходимость в религиозном обиходе? Прежде всего, изображение выполняет дидактико-информативную функцию, и в этом плане оно оказывается адекватным словесному тексту. Вслед за Василием Великим он повторяет, что «изображения заменяют неграмотным книги» (11265D, 117).

Как и словесному тексту, картине присуща коммеморативная функция. «Образ же есть напоминание» (117), – пишет св. Иоанн. Рассматривая изображение событий Священной истории, образы и подвиги ранних христиан, мы вспоминаем славные страницы прошлого и стремимся в своей жизни по мере возможности подражать представленным персонажам (121).

Изображения выполняют и чисто декоративную функцию в храме – они украшают его. При этом, по мнению Дамаскина, «гораздо почтеннее украсить все стены дома Господня фигурами и образами святых, чем изображениями бессловесных и деревьев» (120), то есть византийский богослов отдает предпочтение антропоморфным образам.

Специфическая красота, доступность и наглядность живописных изображений выгодно отличают их от словесных образов, выдвигая часто на первое место. Дамаскин, вслед за Василием Великим, признаёт, что красота живописного изображения доставляет зрителю специфическое духовное наслаждение: «У меня нет множества книг, я не имею досуга для чтения. Вхожу в общую врачебницу душ – церковь, терзаемый заботами, как терниями, Цвет живописи влечет меня к созерцанию и, как луг услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию» (1 1268AB). Здесь собственно эстетическая функция живописи, оказывающая сильное воздействие на человека, неразрывно соединяется с религиозной и изображение наряду с перечисленными общекультурными утилитарно-эстетическими функциями наделяется специфическими – религиозно-сакральными, игравшими немаловажную роль как в культовой практике византийцев, так и в деле защиты изображений.

У преп. Иоанна упоминается ряд таких функций.

Во-первых, изображение (как и всякий религиозный образ, по Дионисию Ареопагиту) не замыкает внимание зрителя на себе, но возводит его ум «чрез телесное созерцание к созерцанию духовному» (III12), то есть выполняет апагогическую функцию.

Во-вторых, изображения Христа не только возводят ум к духовным сущностям, но и сами выступают носителями возвышенного (??????), ибо, как полагал Иоанн, «снизойдя» своим воплощением к «смиренному мудрованию» людей, Возвышенный сохранил свою возвышенность (?? ??????. – 11264 C). Печать этой возвышенности, или возвышенного, несут на себе и иконы с изображениями Христа. Отсюда, кстати, становятся понятными и многие специфические особенности художественного языка византийской живописи, ибо с их помощью древние мастера пытались передать именно возвышенность объекта изображения [72].

В-третьих, Иоанн полагал, что иконы, как и остальные предметы культа, несут в себе «божественную благодать», которая дается им «ради имени [на них] изображенных» (11264B). Благодать (?????) «всегда присутствует» «со святыми иконами не по существу, но по благодати и [божественному] действию» (119), то есть она не присуща изначально материалу, из которого изготовлено изображение, но дается ему, как и другим священным предметам, Святым Духом и может проявить себя в действии, о чем свидетельствуют многочисленные сказания о чудотворных иконах.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Именно благодаря харизматической функции образа верующие, по мнению Дамаскина, реально приобщались к изображенным святым и священным событиям, «освящались». «Изображение их (святых. – В.Б) подвигов и страданий, – пишет преп. Иоанн, – ставлю перед глазами, чтобы освящаться (????????????) чрез них и возбуждаться к ревностному подражанию» (121).

Благодаря харизматической сакральности икона является поклонным образом – ей поклоняются как самому святому лицу или священному событию. «Поклонение (????????????) есть знак благоговения, то есть умаления и смирения» (III27). И поклоняются в иконе, естественно, не материалу, из которого она изготовлена, а первообразу, архетипу, запечатленному на ней в живописном образе. «Итак, мы поклоняемся иконам, совершая поклонение не материи, но чрез них тем, которые на них изображены, ибо честь, воздаваемая образу, переходит к первообразу, как говорит божественный Василий» (III41).

У Иоанна Дамаскина мы находим достаточно развернутую теорию образа, которая складывается как бы из трех разделов. Первый – общая теория образа в ее онтологическом и гносеологическом аспектах, второй – теория изображения, в первую очередь визуального, но также отчасти и вербального, и третий – теория иконы – антропоморфного изображения, выполняющего сакрально-дидактические функции в жизни христиан. Икона, таким образом, предстает специфической разновидностью изображения, а изображение, в свою очередь, – частным случаем образа. Поэтому на икону распространяется практически всё сказанное преп. Иоанном об образе (прежде всего о шестом виде, но также отчасти и о четвертом и пятом) и об изображении.

Ни одно из положений теории Дамаскина фактически не является его собственной новацией. Каждое из них по отдельности можно найти у его предшественников, однако ни у одного она не представлена в столь полном и систематизированном виде. Апологетические и схоластические задачи заставили крупнейшего византийского систематизатора свести в некую целостную концепцию всё разбросанное до него по бесчисленным трактатам, речам и посланиям Отцов Церкви. В дальнейшем теория образа преп.

Иоанна и собранные им высказывания предшествующих мыслителей об изображении были активно использованы защитниками изображений. Его теория дополнилась новыми положениями, и некоторые из его аргументов были существенно развиты.

VII Вселенский собор

Знаменательный для православия VII Вселенский собор, состоявшийся в Никее в 787 г., практически целиком был посвящен вопросам иконопочитания. В связи с этим общая теория образа на нем практически не затрагивалась. Речь шла о религиозных антропоморфных изображениях, то есть об иконах в указанном выше смысле. На Соборе были подтверждены и узаконены основные положения теории иконы, сформулированные преп. Иоанном, а также разработан целый ряд новых идей, основывающихся на церковном Предании и художественной и культовой практике.

Из уже приведенных положений Собор подтвердил, что незримого Бога изобразить невозможно и никто из иконопочитателей не пытается делать такие образы [73], представляется же на иконах лишь воплотившийся Христос; [74] изображения узаконены христианской традицией (Mansi XIII348A), согласно которой они берут начало от созданного самим Иисусом своего «нерукотворного образа», посланного им эдесскому правителю Авгарю (XII 693); иконы выполняют коммеморативную функцию, т. е. напоминают нам о тех, кого мы почитаем [75], и анагогическую – «пробуждают и возносят наш ленивый, неискусный и грубый ум в горний мир» (XII 693); [76] созерцающая икона, верующий становится «соучастником какого-либо священного акта» (XIII132 E); иконы являются объектом поклонения, однако «честь, воздаваемая иконе, относится к первообразу и поклоняющийся иконе поклоняется лицу, изображенному на ней» (XIII 377E). Все эти положения содержатся и в учении об образе Иоанна Дамаскина. На Соборе они были дополнены рядом новых или только слабо намеченных у автора апологетических «Слов» положений.

Участники Собора подтвердили, что, с точки зрения информативной, живописное изображение адекватно словесному тексту: «что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками» (XIII232B). В актах Собора указаны конкретные сюжеты распространенных в то время икон и храмовых изображений. Это – образы апостолов, «целомудренного Иосифа», Сусанны и

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
старцев, Ильи-пророка, Иоанна Крестителя в пустыне, св. Василия Великого и других «аскетов и иноков, изможденных плотью»; также и «всё евангельское повествование изображено у нас в картинах» (XIII 360E). Собор подчеркнул важнейшее дидактическое значение живописи. Если книги доступны очень немногим, а чтение далеко не всегда звучит в храме, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень постоянно повествуют и проповедают нам об истинных событиях» (XIII361 A).

Отцы Собора практически уравнивают словесные (евангельские) тексты и соответствующие живописные изображения, называя и то и другое «чувственными символами» и фактически перенося на иконы формулировку Дионисия Ареопагита, относящуюся к словесным символам [77]. Если вспомнить, что под словесными текстами имеются в виду прежде всего тексты Священного Писания, почитавшиеся богооткровенными, то можно понять, насколько возросла значимость изобразительного искусства (прежде всего церковной живописи) в византийской культуре по сравнению с античной, считавшей изображение, по словам Платона, «тенью тени». Собор констатировал в своем Определении: «Познаваемое тем и другим способом не имеет между собою никакого противоречия, взаимно объясняется и заслуживает одинаковой чести» (XIII482 E). Более того, живописная картина, по мнению иконопочитателей, дополняет и разъясняет евангельский текст. В актах Собора она так и называется – «живописное толкование» (XIII277B). «Изображение во всем следует за евангельским повествованием и разъясняет (????????) его. И то, и другое прекрасно и достойно почитания. Ибо они взаимно дополняют и несомненно объясняют друг друга» (XIII269B).

Столь высоко оценив роль культовых образов, участники Собора заключили, что их «изобретение» – дело Отцов Церкви, а не живописцев. Последним «принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение зависело от святых Отцов» (XIII 232 C). Таким образом, вся сфера религиозного изобразительного искусства (а мирское, как известно, не поощрялось Церковью) была всецело отнесена к церковной компетенции, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Защищая антропоморфные изображения, прежде всего Иисуса Христа, имеющего в себе наряду с человеческой божественную (неизобразимую) природу, иконопочитатели отстаивали прежде всего чисто миметические изображения, то есть имеющие лишь внешнее сходство с прототипом, а общность – только «по имени», но «не по сущности» (XIII252D). Отвергая обвинение в отождествлении иконы с Богом, т. е. в идолопоклонстве (что имело место в народной религиозности), иконопочитатели особо подчеркивали различие иконы и первообраза. Одно дело, полагали отцы Собора, икона и совсем иное – первообраз, «и свойств первообраза никогда никто из благоразумных людей не будет искать в иконе. Истинный ум не признаёт в иконе ничего более, кроме ее сходства по наименованию, а не по самой сущности, с тем, кто на ней изображен» (XIII257D). Это, однако, не означает, что икона лишена святости. Во-первых, святость ей придает уже само именование ее именем святого (на чем, как мы видели, делал акцент и преп. Иоанн Дамаскин) и тем более именем Христа. Вот почему надписи на иконах выполняют не только информативную функцию, но в первую очередь выступают знаменем святости иконы. Во-вторых, Собор затвердил, что на иконе, передающей внешний вид Иисуса, изображается не Его человеческая природа как таковая, которую и изобразить-то невозможно, а Его Личность в единстве двух природ (божественной и человеческой). Возражая иконоборцам, Собор утверждал, что в иконах Христа Церковь не отделяет «его плоти от соединившегося с нею Божества; напротив, она верует, что плоть обоготворена и исповедует ее единою с Божеством» (XIII344A), а отсюда – и святость иконы, являющей богочеловеческий образ.

Участникам Собора пришлось приложить большие усилия для доказательства в те времена отнюдь не очевидного утверждения, что живописный образ, не имея онтологически ничего общего с сущностью прообраза, но передавая лишь его внешний вид, самой передачей этого внешнего облика (самим подобием, мимесисом) выражает его духовную сущность и тем самым сакрально передает и святость архетипа. В этом, констатировал Собор, явно опираясь на «магический реализм» иллюзионистской живописи, иконописец подобен портретисту, который, «живописно изображая человека, не делает его чрез это бездушным, а напротив, человек сей остается одухотворенным, и картина называется его портретом из-за ее сходства» (XIII344B). Именно благодаря «подобию» (????????) иконы первообразу она и получает его имя, а поэтому «находится в общении с ним, достойна почитания и свята» (Ibid.). Вследствие этого, утверждают отцы Собора, мы любим иконы, целуем их (как объект любви)

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org и поклоняемся им (XIII404 E). Сам факт создания изображения – это знак выражения любви к изображенному. По глубокому убеждению иконопочитателей, через посредство иконы и любовь, и целование, и поклонение переходят к первообразу, т. е. осуществляется акт общения, хотя и не непосредственного, с изображенным персонажем. В этом – одна из главных функций иконы как поклонного образа.

В качестве существенных аргументов в защиту икон на Соборе были выдвинуты еще две важные функции религиозных изображений – психологическая и догматическая. На заседаниях Собора были зачитаны свидетельства многих Отцов и Учителей Церкви, в которых сообщалось, что изображения мучеников и их страданий, жертвоприношения Авраама, страстей и распятия Христа вызывали у зрителей «сердечное сокрушение» и слезы сострадания и умиления[78]. А без очистительных слез и «сердечного сокрушения», по глубокому убеждению византийских богословов, немислима жизнь настоящего христианина.

На Соборе было особо подчеркнуто, что словесное описание (например, жертвоприношения Авраама) не дает столь сильного эмоционального эффекта, как живописное изображение (XIII 9DE). Отдавая приоритет живописи перед словом в вопросе эмоционально-психологического воздействия, отцы Собора имели в виду иллюзорно-натуралистические религиозные изображения, выполненные в манере эллинистической живописи. К сожалению, большинство подобных изображений было, видимо, уничтожено в период иконоборчества. До наших дней сохранились лишь их отдельные фрагменты, однако византийские описания некоторых дают нам возможность составить о них более или менее ясное представление. В частности, на Соборе было зачитано уже упоминавшееся выше описание Астерия Амасийского серии картин с изображением мучений девы Евфимии (XIII16D – 17D). Из этого экфрасиса можно понять, что именно натуралистический характер изображения способствовал возбуждению сильной эмоциональной реакции византийского зрителя. Один из участников Собора заметил после того, как было зачитано описание Астерия: «Хороший живописец при помощи искусства всегда представляет факты так, как и написавший изображение мученицы Евфимии» (XIII20A). Другой участник добавил: «Этот образ выше слова» (XIII20A). Именно такой тип изображений и представлялся отцам Собора наиболее подходящим для культовой живописи.

Интересно заметить, что византийское иконописание послеиконоборческого периода в целом не пошло по этому пути. Ближе всего к идеалу, предписанному отцами VII Вселенского собора и многими иконопочитателями VIII в., оказались фрескисты и отчасти некоторые мозаичисты. Иконописцы же выработали особый изобразительный язык, далекий от иллюзорно-натуралистических приемов передачи действительности. Ближе к пути, намеченному участниками VII Вселенского собора, развивалось западноевропейское средневековое искусство. Бесчисленные экспрессивно-натуралистические изображения пыток христианских мучеников и страданий Христа, наполнявшие храмы средневековой Европы (и в большом количестве сохранившиеся до наших дней), явно получили бы высокую оценку у византийских иконопочитателей VIII в.

Здесь не место заниматься рассмотрением интересной проблемы расхождения официальной теории и практики византийского иконописания, но следует подчеркнуть, что ориентация иконопочитателей VIII в. на миметически-натуралистические изображения не была случайной прихотью дилетантов от искусства или ностальгией по эллинистической живописи (о которой они, как известно, даже не желали слышать). И определялась она не столько психологической функцией натуралистических картин, сколько догматической.

Главным аргументом в защиту антропоморфных изображений Христа служила убежденность иконопочитателей в том, что они служат доказательством истинности божественного Воплощения. В Определении Собора записано, что он утверждает древнюю традицию «делать живописные изображения, ибо это согласно с историей евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрачно вочеловечился, и служит на пользу нам; потому что объясняющие друг друга вещи без сомнения и доказывают взаимно друг друга» (XIII377C).

Изображение в данном случае играло для иконопочитателей практически роль документальной фотографии, а поэтому в их понимании оно и должно было быть предельно фотографичным. Раз есть фотография, то, следовательно, был и запечатленный на ней материальный оригинал. Не случайно христианская

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org традиция начинает бесчисленный ряд изображений Христа с «нерукотворных образов», сделанных, по преданию, самим Иисусом путем прикладывания к своему лицу матерчатого платка, на котором и запечатлевалось его точное изображение, т. е. практически механический отпечаток, аналогичный фотоснимку. Последующая живописная традиция только размножила это документальное изображение. Поэтому – то в глазах иконопочитателей иконы и служат важным доказательством воплощения Сына Божия, т. е. доказательством христологического догмата. Не случайно окончательная победа иконопочитания в Византии празднуется Церковью как Торжество православия в первое воскресенье Великого поста.

Итак, законодательно закрепляя уже сложившуюся традицию создания и почитания сакральных антропоморфных образов в религиозной практике христиан, VII Вселенский собор акцентировал особое внимание на том, что:

- изображения Христа, фактически являясь копиями Его «нерукотворного образа», служат доказательством истинности Его вочеловечения, воплощения;
- будучи изображением Его видимого (человеческого) лица, иконы являют в нем образ целостной Личности Христа в «неслитном соединении» двух Его природ – божеской и человеческой;
- иконы являются носителями благодати Св. Духа и святости изображенных на них персонажей и явлений священной истории; святость передается с помощью «подобия» и «имени»;
- иконы выполняют дидактические и психологические функции, обучая верующих и соответствующим образом настраивая их души.

Иконоборческая ересь, однако, не была полностью устранена VII Вселенским собором. Еще более полувека ушло на то, чтобы искоренить ее окончательно из византийского христианства. И всё это время иконопочитателям приходилось писать, размышлять, активно полемизировать с противниками антропоморфных религиозных образов.

Феодор Студит

Дальнейшее углубление теории образа мы находим у крупнейшего мыслителя того времени преподобного Феодора Студита [79]. В работах, посвященных защите религиозных изображений, он развивает многие из положений Иоанна Дамаскина и отцов VII Вселенского собора, дополняя их новой аргументацией, акцентируя внимание на целом ряде новых положений. При этом его рассуждения касаются и теории образа в целом, и живописных изображений, и концепции иконы, в частности.

Свое понимание образа Феодор основывает на теории символических образов Псевдо-Дионисия. Приведя цитату из «Ареопагитик» о том, что с помощью «чувственных образов мы возводимся, насколько возможно, к божественным созерцаниям», Феодор отмечает, что образом у Дионисия называется и жертвенник, и мир, и церковные украшения, и «всё, что бывает видимо в таинственном священнодействии» (Refut. роем. 18) [80].

Преподобный Феодор, как и другие иконопочитатели, неоднократно ссылаясь на Дионисия, с одной стороны, и приравнивая иконы к разнообразным предметам культа – с другой, тем самым свидетельствует, что им безоговорочно принимается и общая теория символического образа автора «Ареопагитик», и теория литургического образа, разработанная в процессе культовой практики. Однако не они привлекают его внимание и не их использует он в качестве главного аргумента в защиту икон. Свою апологию антропоморфных изображений, а следовательно, и обоснование важнейшего христианского догмата божественной икономии (домостроительства) он строит, как это ни парадоксально, опираясь на идеи неоплатонизма.

Теорию изображения Феодор основывает, по существу, на платоновском учении о «внутреннем эйдосе» (?? ????? ?????), хотя не употребляет этого термина и, по вполне понятным причинам, не упоминает имени Плотина. Применительно к предметам видимого мира и произведениям искусства под «внутренним эйдосом» Плотин имел в виду идеальный визуальный прообраз предмета. «Внешний вид здания, – писал он, – если удалить камни, и есть его внутренний эйдос» (En. 16,3). Эта идея лежит и в основе рассуждений Феодора о соотношении видимого образа (изобразительного) и первообраза.

Для ее более доступного объяснения он прибегает к упрощенной аналогии. Первообраз и образ находятся, по его мнению, как бы в соотношении двойного и половинного. «Первообраз, конечно, включает в себе самом образ, по отношению к которому он и является первообразом». Точно так же, как двойное состоит из двух половин, по отношению к каждой из которых оно и является двойным. И так же как не могло бы существовать двойного, если что-нибудь не мыслилось бы половинным, так и «первообраз, конечно, не существовал бы, если бы не было образа» (Antir. III4,4). «Первообраз и образ как бы имеют бытие друг в друге, и с уничтожением одного из них соуничтожается и другое, подобно тому, как с уничтожением двойного соуничтожается и половинное» (III4,5).

О чем, собственно, идет здесь речь у Феодора? Под «первообразом» (??????????, ??????????) он имеет в виду «то самое, о чем говорится, что оно описуемо» (II9), а образ – это некое «описание» первообраза, его отпечаток, отражение в чем-либо, которое «должно во всем соответствовать первообразу» (III 1,40), то есть это нечто вторичное, производное. Тогда как же следует понимать, что с уничтожением образа уничтожается и оригинал? Речь здесь идет, конечно, не о физическом уничтожении какого-то конкретного изображения и его оригинала, но о принципиальной возможности бытия образа, т. е. фактически о «внутреннем эйдосе», который, собственно, и объединяет образ с первообразом и при отсутствии которого и образ, и первообраз утрачивают свой «онтологический» статус собственно образа и первообраза, связывающее их отношение отображения.

В терминологии Феодора внутренний эйдос получил наименование некоего «подобия» (??????????), которое является визуальной производной первообраза, или, если так можно выразиться, визуализированной идеей архетипа. «Внешний вид, насколько он имеет место в первообразе, называется его подобием и вследствие этого одно не отделяется от другого, за исключением только различия сущности» (III3,10). Подобие это не материально, оно является как бы идеальным образом, схемой, моделью внешнего вида архетипа и может быть воплощено в различных материалах. Однако в любых материальных воплощениях оно остается одним и тем же и получает наименование ?????????? (отпечаток, клеймо). «Без сомнения, – пишет Феодор, – образ (??????????), начертанный по подобию на различных веществах, остается одним и тем же; но он не мог бы оставаться неизменным на различных веществах, как только при условии, что не имеет с ними ничего общего, но лишь мысленно соединяется с теми [веществами], на коих находится» (III3,14).

Если прибегнуть к искусствоведческой терминологии, то под ?????????? Феодора имеется в виду не что иное, как иконографический тип (схема) изображения, а изложенная концепция является, по сути дела, философско-эстетическим обоснованием каноничности религиозного искусства. Действительно, если «внутренний эйдос» вещи или ее «подобие» и, соответственно, ее ?????????? – величины неизменные, то и все многочисленные изображения этой вещи в различных материалах должны быть каноничны, то есть должны предельно сохранять один и тот же иконографический тип. Фактически здесь мы впервые на византийской почве встречаемся с косвенным, но глубоким обоснованием каноничности православного иконописного мышления. Сюда восходит и распространенная в поздневизантийский период работа живописцев по образцам и лицевым иконописным подлинникам, в которых содержались прорисы всех подлежащих изображению сюжетов, иконография которых сформировалась и утвердилась в процессе многовековой художественной практики и на позднем этапе была закреплена в подлинниках.

Переходя к конкретным изображениям, Феодор подчеркивает, что «первообраз находится в изображении не по существу», но «по подобию» (III 3,1). Изображение и архетип имеют «одно подобие» и одно «наименование» (III3,6 и др.), но несовпадающие сущности. «Природа изображения, – пишет он, – в том и заключается, что оно тождественно с первообразом в отношении подобия, а различается по значению сущности» (III4,6).

Таким образом, переходит Феодор к главному вопросу иконоборческой полемики, одно и то же «подобие», или один мысленно существующий визуальный образ, содержится и в самом Христе, и в его изображении, то есть «можно видеть в Христе пребывающее в Нем его изображение, а в изображении – Христа, созерцаемого как первообраз» (III4,2). Поэтому-то, когда Христос был доступен зрению, в нем по мере возможности созерцался и его образ, так как он «по природе» присутствует в Христе. «Ибо, где первообраз, там очевидно,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org присутствует и [его] образ. Они – один в другом и соединены друг с другом» (Adv. iconomach. 2). Затем этот «видимый образ» был перенесен на любое подходящее для этой цели вещество (Antir. III4,2), то есть был воссоздан с помощью искусства.

Образы, возникшие в результате обработки вещества «искусством», по глубокому убеждению преп. Феодора, «не участвуют в природе [первообразов], но показывают как бы в зеркале только сходство [с теми предметами], по отношению к которым они являются отпечатками» (Adv. iconomach. 1). То есть у Студита речь здесь идет о миметических изображениях, передающих прежде всего видимый облик оригинала. «Только то, – пишет он, – искусством созданное изображение является и называется изображением Христа, которое носит свойства [Его] телесного вида (?????) и образа и [имеет] все прочие наружные признаки» (5).

До сих пор, как мы видели, рассуждения Феодора практически протекали в русле неоплатонизма. В последней цитате он даже использует платиновский термин ????? для обозначения «видимого образа», однако при переходе к произведению искусства начинает расходиться с платониками. Конкретное живописное изображение приобретает у него существенно более высокую значимость, чем во всей неоплатонической традиции. По его мнению, в изображении предвечный визуальный образ (или «внутренний эйдос») выявляется для зрителей яснее, чем в самом первообразе. Так, видимый образ Христа находился в Нем самом и до того, как был запечатлен на веществе, примерно так же, «как и тень всегда сопутствует телу, даже если она и не получила формы от солнечного луча» (III4,3). Изображение же выявляет изначальный «видимый образ» изображаемого (для которого русское богословие нашло прекрасный термин –лик), делает его явным для всех. «Как тень, – пишет Феодор, – от действия солнечного луча становится ясно видимою, так и образ Христа проявляется для всех тогда, когда он предстает запечатленным на [различных] веществах» (III4,12).

Здесь существенно углубляется выдвинутая на VII Соборе мысль о документально-фотографической функции изображения. И у Феодора икона мыслится как механический отпечаток, но не какого-то конкретного сиюминутного состояния внешнего вида оригинала, а его идеального «видимого образа», его неизменного эйдоса, его лика. Икона – не слабая тень оригинала, как живописное изображение у платоников, а особая форма выражения оригинала, специально ориентированная на выявление его визуальной «идеи», его эйдоса. Именно поэтому изображение и приобретает столь высокую значимость в византийской религиозной культуре вообще, и у Феодора Студита, в частности, особенно при доказательстве догмата божественного Воплощения.

Логика его рассуждений такова. Если Христос истинно вочеловечился, то он вместе с плотью приобрел и «видимый образ», который может и должен быть изображен на иконе. Если же Христос не имеет такого изображения, то, следовательно, не имеет и «видимого образа», а значит, он и не был истинным человеком. Поэтому-то для Феодора наличие изображений и является доказательством истинности божественной «икономии» (домостроительства) (XIII4,8). «Одно – печать и другое – отпечатанное изображение; однако и до отпечатывания отпечаток [находился] на печати. Но печать была бы недействительной, если бы не имела отпечатка на каком-либо веществе. Соответственно, и Христа пришлось бы признать недействительным и недействительным, если бы он не был видим в изображении искусства» (III4,9). Поэтому-то, по логике Феодора, изображение Христа и является важнейшим свидетельством истинности его вочеловечения. «А если бы его отпечаток не переходил на вещество, [этим] отрицалось бы, что он имеет человеческий облик» (III4,10), но это противоречит христианской вере, следовательно, неприемлемо.

Таким образом, в теории образа Феодора, как и у отцов VII Вселенского собора, догматический аспект занимает главное место и базируется у него в первую очередь на идеях неоплатонической эстетики. В этом состоит, пожалуй, основной вклад Студита в теорию иконы, активно формировавшуюся в период VIII–IX вв. Однако этой концепцией его теория образа не ограничивается. Из многих «иконологических» вопросов и проблем, поднятых в многочисленных трудах преподобного Феодора, имеет смысл затронуть еще некоторые.

Живописное изображение не только доказывает истинность Воплощения, но и является живописным прославлением и похвалой воплотившемуся Богу, оно «прилично Богу и возвышенно по величию тайны». Для Христа, считает Феодор,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
«пребывающего в свойственном ему величии Божества, прославленного нематериальностью и неопикуемостью, служит к славе Его высочайшее к нам снисхождение и изобразимость принадлежащего Ему тела» (Antir. I 7). И красками изображается, естественно, не ипостась Отца, но человеческий облик воплотившегося Сына, ипостась Сына, Его Личность в умонепостижимом единстве двух Его природ.

Подводя итог иконоборческой полемике, учитывая аргументы не только иконопочитателей, но и иконоборцев, Феодор приходит к антиномическому заключению относительно изобразимости Христа, вытекающему из антиномичности христологического догмата. Когда одна ипостась Троицы, именно Сын, снизошла в человеческую природу, «то свершилось соединение несоединимого, смешение того, что не смешивается: неопикуемого – с опикуемым, неограниченного – с ограниченным, бесконечного – с конечным, не имеющего образа – с имеющим видимый образ; это и удивительно» (Antir. 12). В Иисусе «неслитно соединились» две природы – божественная (по Отцу) и человеческая (по Матери) (Refut. роет. 30). Свойством божественной сущности выступает неопикуемость, свойством человеческой – опикуемость. Следовательно, делает вывод Феодор и многократно его повторяет, – Христос и опикуем и неопикуем (Antir. I 11 1.3) [81].

Тело свое он получил от матери, имевшей только человеческую природу, т. е. опикуемую и изображаемую. Поэтому по материнской природе Иисус опикуем и имеет «изображение телесного вида» (Refut. роет. 4; Antir. I 11 2,3), а по отцовской – неопикуем и не подлежит изображению. Обладая одновременно двумя природами, приходит к выводу Феодор, Христос предстает нам опикуемо–неопикуемым (?????????????) (Quest. 1) и, соответственно, «остаётся неопикуемым и в то время, когда изображается [на иконах]» (Antir. 13). Эти лаконичные, но емкие формулы, по сути дела, снимали многие доводы иконоборцев и должны были примирить враждующие партии, ибо в них фактически был зафиксирован эстетический аспект христологического догмата, то есть с их помощью узаконивалось место изобразительного искусства, или, точнее, иконы, не только в системе религиозного культа (что утвердила сама практика), но и в системе православной догматики, что было не менее важно для византийской культуры и православного богословия в целом. Догмат об иконопочитании занял свое место среди главных догматов православия [82].

Интересно отметить, что обоснование этого догмата иконопочитатели строили, как мы видели, в основном на философско–эстетических принципах, а не на богословских. Мысли о культовом и сакралномистическом значении иконы встречаются у них не часто и практически не играют роли в их полемике с иконоборцами.

Иоанн Дамаскин лишь вскользь упоминает о харизматической (благодатной) сущности иконы. На VII Соборе приводились свидетельства о чудотворных иконах, но и они занимали скромное место в полемике; о святости и благодатной силе икон говорится, но не часто и без особого нажима. Феодор Студит, пожалуй, только в одном месте прямо пишет о сакральной функции иконы. В послании к своему духовному отцу Платону он призывает его поклоняться иконе и «веровать, что в ней обитает божественная благодать, и что приступающим к ней с верой она сообщает освящение» (Ep. Plat. 505b).

Несмотря на столь редкие упоминания о сакральной, благодатной значимости иконы, все Отцы–иконпочитатели много и всесторонне говорят о поклонении ей. Икона прежде всего – поклонный образ. Однако поклоняться иконе следует, по мнению иконопочитателей, не как автономному носителю благодати, а в первую очередь как изображению первообраза. Ибо главным адресатом поклонения является первообраз. Он в изображении созерцается, к нему относится поклонение, от него икона получает благодатную силу и энергию.

Широкие массы верующих, живших еще где–то в глубинах подсознания архетипами языческих верований, да и многие простые клирики нередко почитали христианские изображения за самостоятельные, автономные носители благодати и чаяли в них свое спасение. Иконы нередко брали в качестве крестных при крещении или поручителей при пострижении в монахи; некоторые священники совершали богослужение на иконе как на престоле, другие соскабливали краски с икон и примешивали их к Святым Дарам для причащения верующих [83]. Иконоборцы усматривали в этом дремучее невежество и с презрением обвиняли всех иконопочитателей в идолопоклонстве. Думается, что именно поэтому защитники икон не акцентировали внимание на сакрално–литургическом значении изображений (чтобы отвести обвинения в идолопоклонстве), хотя и

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
постоянно помнили о нем.

На первый же план они выдвинули богословско-эстетические функции образа и изображения. Особой значимостью при этом был наделен миметический (подражательный) образ, ибо именно в изображении внешнего вида, а точнее «видимого образа» первообраза, как мы уже убедились, усматривали иконопочитатели основную ценность иконы. Феодор Студит, как было показано, существенно дополнил теорию миметического изображения и углубил ее, на новый лад интерпретируя идеи неоплатонической эстетики и соединяя их с христологической догматикой.

К уже сказанному можно добавить еще одно заключительное определение Феодора. В письме к Платону он приводит, пожалуй, наиболее полную для того времени и лаконичную формулу произведения живописного искусства: «Итак, всякое художественное изображение (???????? ?????) является подобием того [предмета], изображением которого оно служит, и в самом себе миметически (?????????) показывает облик первообраза» (Ep. Plat. 500B–501A). Понимание Феодором практически всех основных терминов этого определения уже обсуждалось. Обратим лишь еще внимание на самый спорный в эстетике термин – ??????????, или «миметическое изображение» (????????? ??????).

Суть его в достаточной мере прояснена Феодором. Рассуждая об антропоморфных образах, он показывает, что в них изображается не некая абстрактная природа предмета, но он сам в своих конкретных, присущих только ему чертах. «Да и как может быть изображена природа, – спрашивает он, – которая не видима в отдельном предмете?» Например, Петр изображается не в том отношении, что он есть существо разумное, смертное, способное к мышлению и познанию; ибо это определяет не только Петра, но и Павла, и Иоанна, и всех остальных людей. Наряду с общими для всех людей свойствами изображение Петра содержит и некоторые его индивидуальные особенности, как то: «<...> орлиный или вздернутый нос, курчавые волосы, хороший цвет лица, красивые глаза или что-либо иное, характеризующее присущий ему внешний вид, которым он отличается от подобных ему особей. Затем, хотя он состоит из души и тела, но ни одно свойство души не отражается во внешности изображения». Именно в таком плане изображается на иконах Христос (Antir. I 1,34).

Кажется, яснее уже и нельзя изложить суть миметического (подражательного) изображения. Интересна, однако, последняя фраза этого рассуждения. Представляется, что в контексте всей феодоровской теории образа она должна означать не утверждение невыразимости душевных движений и состояний во внешнем виде человека и на его лице прежде всего, а специальное требование к живописи не изображать такие движения и состояния как преходящие. По теории Феодора должен представляться во всех своих конкретных деталях изначально заданный в замысле Творца, как бы «онтологический портрет» человека, а не сиюминутное состояние его внешности, отражающее, в частности, и душевные переживания. В этом плане Феодор существенно расходится в понимании миметического образа с теми отцами VII Вселенского собора, которые высоко оценивали психологизм раннехристианских изображений. Для него важен, говоря словами Плотина, «внутренний эйдос» изображаемой вещи, являющийся производной (?????????) сущности вещи и запечатленный в ее внешнем виде.

Таким образом, в понимании Феодора «миметическое изображение» – это не натуралистическая копия внешнего вида человека, но как бы «фотография» его конкретного онтологического облика, практически не подверженного никаким изменениям, ни внешним, ни внутренним[84], его лик, а не меняющееся лицо. Именно в направлении создания таких изображений и развивалось православное искусство в последующие столетия как в самой Византии, так позже и в славянских странах.

Постиконоборческий период

После окончательной победы иконопочитания разработка проблем образа и иконы в основном завершается, наступает период канонизации теории иконы и окончательной отработки отдельных формулировок. Так, в IX в. патриарх Фотий[85] задумывается над вопросом различия множества образов одного и того же персонажа. Особенно это важно применительно к миметическим иконам Христа, которые, как мы видели, понимались иконопочитателями практически в качестве документальной фотографии. Размышляя об этом, Фотий приходит к интересному выводу. Различия в изображениях одного и того же лица свидетельствуют вроде бы о несходстве этих образов с архетипом. Однако

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org «неподобие (?? ??????) иконы изображаемому», считает он, еще не является ее негативным свойством и не умаляет сущности и истинности изображения. «Ибо не только через внешний вид тела и цвет фигуры изображается изображаемое, но также и путем определенного расположения [элементов изображения], соответствующих действий, выражения душевных состояний, возложения [иконы] на священное место, с помощью разъясняющих надписей и других подобных знаков (?????????), без наличия большей части которых почти невозможно существование иконы.

С их помощью <...> мы возводимся к познанию и почитанию изображенного, что и является целью создания икон (??? ??????????????????????)». Окончательный же критерий точности изображения устанавливается с помощью Бога (PG101,952AB). Таким образом, Фотий решает проблему неполного соответствия внешнего вида иконы изображаемому архетипу путем рассмотрения ее в рамках достаточно широкого контекста. При этом принимается во внимание как контекст самого иконного образа – внутри изображения (определенные композиционно-иконографические особенности – предчувствие канона; выражение внутреннего состояния изображенного, о чем много писали в последующие столетия авторы византийских эфрасисов; надписи на иконах, которые со временем станут одним из главных критериев истинности иконы), так и внешний контекст – включенность иконы в соответствующее сакральное пространство. Собственно речь здесь идет не столько о несходстве иконы с оригиналом, которого никто из иконописцев не видел, на чем делали один из главных акцентов иконоборцы, сколько о несходстве изображений одного и того же лица между собой. Вот здесь-?? на первый план и выходят вроде бы косвенные (для изображения вообще, но не для иконы) признаки «подобия» – иконографическая схема, выражение лица, надпись на иконе, освящение иконы, ее расположение (в храме) на священном (или почетном) месте. Они-то, что хорошо почувствовал Фотий, и будут играть важнейшую роль в византийской, и шире – православной в целом, культуре в качестве критериев истинности иконы.

Из того же IX в. происходит, видимо, и интересный трактат, в котором дано как бы дефинитивное резюме основных положений теории иконопочитателей, что отражено и в его названии: «На иконоборцев из Никифора и Фотия, патриархов Константинопольских, и великого Феодора Студита» [86]. В трактате действительно изложены многие мысли, точнее определения, Феодора Студита, Никифора, но также и Иоанна Дамаскина, и отцов VII Вселенского собора. Однако все они отредактированы, уточнены и сведены в определенную систему [87]. Мне хотелось бы обратить внимание на несколько положений этого сочинения, имеющих прямое отношение к теме нашего исследования.

Икона [88] определяется в трактате как «подобие архетипу, полностью изображающее его вид (?????)» и отличающееся от него только по сущности и по материалу. При этом подчеркивается миметический характер изображения: икона – это «подражание (????????) архетипу и его изображение; или – это произведение искусства (????????????????), образованное по подражанию архетипу, но отличающееся от него по сущности» (1). Об этом говорили практически все иконопочитатели, но столь чеканные формулировки, подчеркивающие иллюзорно-миметический характер иконы, даны, пожалуй, только в этом позднем анонимном тексте.

Далее следует развернутое определение миметического образа через его сравнение с образом «естественным», или «сущностным». «Икона называется так от ?? ????????? – «быть подобным». Иное есть сущностный (естественный) образ (???????? ??????), и иное – миметический. Первый не имеет сущностного различия с прообразом, но только – ипостасное, как у Сына с Отцом. Они имеют одну сущность (??? ?????), но две ипостаси (два лица). Второй, напротив, не имеет ипостасного различия с архетипом, но только – сущностное, как икона Христа с [самим] Христом. Они имеют одну ипостась, но две сущности. Иное есть сущность (природа) материального изображения, и иное – сущность Христа в Его человеческом облике, по подобию которого пишется икона и который является архетипом иконы» (2). Суть «миметического образа» (? ??????????????????) – а именно так в конечном счете обозначали и понимали икону византийцы, – состоит в уподоблении (подражании) внешнему виду изображаемого, а суть «естественного» образа – в полном тождестве (в единстве) сущностей. Отсюда и принципиальное различие в почитании этих образов. В случае с почитанием Отца и Сына мы почитаем одну их божественную сущность; в случае с почитанием иконы мы чтим не ее сущность (материальную) и не ее ипостась, ибо она не имеет собственной ипостаси, а только изображает ипостась архетипа. Почитание с иконы переносится на архетип, и, почитая икону, мы фактически почитаем ипостась (лицо), изображенного

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
архетипа (За, Зь).

Поэтому в трактате, во-первых, четко различается характер почитания иконы и самого архетипа и, во-вторых, – различается почитание и поклонение[89]. Фактически именно отсутствие четкого понимания этих различий у ранних иконопочитателей и у противников икон стало одной из существенных причин иконоборчества. Автор трактата, опираясь на введенную еще Никифором Константинопольским в к ясно-логический контекст аристотелевскую категорию отношения (см.: 7), различает «абсолютное почитание» (? ?????????? ??? ?????? ??????????????) и «относительное почитание» («? ?????????? ???-?????????»). Первое относится к самой Троице, ее сущности, а второе – к иконе. Ибо в иконе почитается не она сама, и чрез нее даже не сами «сопочитаемые Отец и Сын, но только изображенный на ней Христос, который благодаря своему воплощению изобразим в своем телесном облике». Поэтому-то почитание иконы и называется «относительным» (14). Поклонение (?????????) же относится вообще только к св. Троице, но не к иконе. Тот же, «кто поклоняется иконе Христа, становится поклонником Четверицы, ибо он вводит в Троицу еще и икону», то есть четвертую ипостась (15).

Поддерживая мысль предшествующих иконопочитателей о сравнении образа и тени, которые присущи архетипу (например, человеку) и в тот момент, когда они не выявлены соответствующими условиями (иконописцем или солнцем), автор трактата уточняет, что тень – это темный знак человека, а икона – сияющий знак архетипа (17).

Наконец еще раз наглядно подчеркивается, что иконопочитатели чтят иконы не так, как идолопоклонники своих кумиров, ибо почитание относится не к материи икон, но через само изображение (знак) – к архетипу. Если же изображение утрачивается (например, стираются краски или разрушается форма креста), то материал, из которого оно было изготовлено, может быть спокойно уничтожен (сожжен), ибо в нем нет никакой святости (19).

Проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в византийской культуре и богословской теории VIII–IX вв. Столь глубокая, всеобъемлющая, многоаспектная их разработка – явление беспрецедентное и уникальное в истории культуры. Ни до иконоборческого периода, ни после в течение многих столетий теоретические аспекты изобразительного образа, а в связи с этим и художественного образа вообще не привлекали такого широкого внимания теоретиков и практиков духовной культуры. Хотя большой интерес к проблеме образно-символического отображения в самом широком плане возник еще в период раннего христианства, не забывали о ней на протяжении всей истории византийской и поствизантийской культуры, но во всей своей полноте и в приложении к изобразительному искусству она была разработана лишь борцами за иконопочитание в VIII–IX вв.

Трудно переоценить значение богословской теории образа иконоборческого периода для последующего развития византийской художественной культуры и культур стран православного ареала. На протяжении всего Средневековья они развивались и функционировали, имея в качестве главного теоретического стержня эту, всесторонне разработанную, теорию образа. Ясно, что далеко (и как правило) не каждый византийский или старославянский мастер знал саму теорию во всех ее многообразных нюансах и, работая над очередной иконой, держал ее в уме. Такие умудренные мастера (типа Феофана Грека), скорее, исключение, чем правило для византийского мира. Теория образа одухотворяла византийское художественное творчество опосредованно и как бы изнутри. XIX в. она вошла в самую суть православного богословия, церковного богослужения и, шире, всего византийского жизне- и миропонимания. Под ее влиянием сформировались каноны всех видов византийского искусства начиная с общего богослужебного канона, включавшего в себя многие виды искусства. Наконец, сам творческий метод византийских мастеров, сохранявшийся в их среде на протяжении многих поколений, сложился на основе этой теории. Короче, даже те византийские мастера, которые не знали вообще никаких теорий, а только умели писать иконы да молиться, жили в духовной атмосфере, насыщенной идеями и эйдосами этой теории, и внесознательно руководствовались ими в своем творчестве. Более того, понятие иконы в рассмотренных здесь смыслах стало одним из центральных системообразующих понятий во всех сферах православного сознания и мышления, придавая им самобытную неповторимую окраску. Наиболее полно этот феномен будет осмыслен только в последний творческий век православной культуры крупнейшими его мыслителями о. Павлом Флоренским и о. Сергием Булгаковым.

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Художественно-эстетическое сознание византийцев развитого Средневековья, наиболее полно улавливая духовные вибрации своего времени, предельно устремленного к созерцанию сущностных оснований бытия, к проникновению в духовные глубины Универсума, к единению с горним миром, обрело максимально адекватные формы их выражения. Как более чуткое к духовной материи, чем формально-логическое мышление, художественно-эстетическое сознание, питаемое благоприятной общей духовной атмосферой Византии, глубоким церковным Преданием (как носителем незамутненного Откровения Святого Духа), сумело породить особые духовно-энергетические поля и токи. Те, в свою очередь, материализовались в таком уникальном феномене, как икона, с ее своеобразным условным и предельно конкретным, одновременно художественным языком. В иконе наиболее полно воплотилось всё, что на протяжении столетий прозревало святоотеческое сознание, но никак не могло внятно выразить на столь еще нечутком к духовным движениям словесном языке.

Язык византийского искусства

Предвидя некоторое недоумение читателя, более знакомого с византийским искусством, чем с его богословско-эстетическим обоснованием, я хотел бы привлечь внимание к одному из интересных парадоксов византийского эстетического сознания, пристальное изучение которого еще ждет своего часа. Среди теоретиков искусства и в ранневизантийский период, и во времена иконоборчества, и в столетия расцвета византийского искусства X–XII вв. существовала достаточно распространенная (если не ведущая) тенденция, берущая начало в культуре эллинизма, к усмотрению и поощрению в изобразительном искусстве экспрессивно-натуралистических и реалистических черт и приемов изображения. Главное же направление византийского церковного искусства, достигшее зрелости именно в X–XII вв., и особенно в иконописи, основывалось во многом на иных принципах. Не иллюзионизм, психологизм, экспрессивность и динамизм, но, напротив, обобщенность, условность, символизм, статика, самоуглубленность, иератичность и каноничность характерны для него в первую очередь. Мозаики Софии Константинопольской (XI в.), монастырей Дафни под Афинами и Св. Луки в Фокиде (XI в.), храмов в Торчелло, в Чефалу, в Монреале (XII в.), в Палатинской капелле в Палермо, многочисленные иконы и храмовые росписи этого периода служат ярким подтверждением сказанного.

Остановимся несколько подробнее на художественно-эстетической специфике этого искусства, на тех его особенностях, которые составили основу так называемого «византийского стиля» в искусстве и были унаследованы в средние века искусством многих стран православного ареала, включая балканские государства, Грузию, Древнюю Русь[90].

В связи с тем, что человек стоял в центре внимания христианского мировоззрения и мироощущения – его очищение, преобразование и спасение составляли главную цель христианской Церкви, как духовного института, – в процессе исторического развития византийского искусства человеческая фигура заняла смысловой и формальный центры практически любой композиции. Выполняя свою традиционную функцию, искусство давало конкретно-чувственное выражение духовного идеала культуры. Поэтому в византийской живописи человеческая фигура выступала носителем основных художественных идей. Наиболее значимые в духовном отношении фигуры композиции (Христос, Богородица, святые) изображались т. м, 16,26,28 обычно во фронтальном положении. Их подчеркнутая статика и иератизм (священная статуарность) призваны были показать их внутреннюю духовную концентрацию, сакральную значимость и возвышенность; их принадлежность не только и не столько к земному миру, сколько к миру вневременного бытия, которому предстояли, в контакт с которым стремились войти верующие в ходе церковного богослужения или индивидуальной молитвы.

Чаще всего на принципах фронтальности, иератичности, статики строились композиции в алтарных апсидах храмов, то есть в наиболее священных и сакральных местах церковного пространства, которые по литургической символике византийцев означали духовное небо.

Классическим примером в этом плане является мозаичная композиция в апсиде собора в Монреале на Сицилии (1180–1190 гг.). В своде апсиды изображен пустой трон, ожидающий Судию Второго пришествия, так называемый «престол уготованный» (Этимасия), в окружении небесных чинов, воспевающих Трисвятую песнь (ее текст написан здесь же). В конце апсиды – знаменитое фронтальное

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
изображение Христа-Пантократора в крестчатом нимбе с благословляющей десницей и раскрытым Евангелием в левой руке. Под ним изображена Богоматерь на троне с Младенцем в окружении ангелов и апостолов, и самый нижний ряд занимают святые. Практически все (за исключением крайних фигур евангелистов Иоанна и Матфея) персонажи даны в торжественных фронтальных позах предстояния, со взглядами, устремленными на молящихся.

Традиция художественного иератизма восходит, естественно, к древним временам. В византийском искусстве она утвердилась практически с самого раннего периода, о чем свидетельствуют и некоторые раннехристианские мозаики в Риме, и равеннские мозаики (см., в частности, восседающих на тронах Христа и Богоматерь с Младенцем между ангелами в Сан Аполлинаре Нуово – VI в.), и изображения св. Димитрия (VII в.) в базилике, освященной в его честь, в Салониках и др. Они сохраняются в Византии практически до конца ее существования (см. мозаичное изображение Богоматери с Младенцем между императором Иоанном Комниным и императрицей Ириной в Св. Софии в Константинополе (1118 г.) или купольные мозаики в храме монастыря Хора (Кахрие джами) в Константинополе нач. XIV в., изображающие Марию с Младенцем и Пантократора с предстоящими праотцами). Подобные фигуры и композиции, как и соответствующие иконы Христа, Богоматери, святых, выполняли функции поклонных и моленных образов. Именно с их помощью и осуществлялся духовный контакт верующего с их архетипами; на них возлагалась главная сакральная функция христианских изображений как специфических религиозных символов – передача божественной благодати.

Наряду с иератическими образами в храмах и на иконах существовала масса изображений иллюстративного типа, представлявших те или иные эпизоды из священной истории или жизни отдельных святых. В них фигуры имели, естественно, более свободное расположение и живописные позы и жесты (чаще всего в трехчетвертном развороте), чем подчеркивалась особая значимость и иератичность центральных персонажей. В отдельных случаях, чаще всего в росписях и мозаиках храмов, византийские мастера увеличивали масштаб фигур – Пантократора в куполе. Богоматери в апсиде, и т. п.

Показательны в этом плане уже упоминавшиеся мозаики монреальского собора. Многократно увеличенный по сравнению с остальными фигурами декорации храма образ Пантократора в апсиде господствует (как бы парит) над всем огромным пространством базилики, соразмерен ему. Общему иератизму апсидной композиции противостоят динамизм и живость изображений (близкие по духу к тому, что описывал в цитированном выше экфрасисе Николай Месарит) сцен из ветхозаветной истории на стенах базилики.

В профиль изображались, как правило, отрицательные (Иуда, сатана, грешники), а изредка и второстепенные персонажи и животные. Фактически исключением из этого правила можно считать крайне редкие профильные изображения и отдельных главных персонажей, как, например, Ноя в двух сценах из монреальского храма и некоторые другие.

Композиции в византийской живописи, особенно регулярно в иконах, строились по принципу максимальной статичности и устойчивости, что выражало непреходящую значимость изображаемых событий, их вневременность. Композиционным центром многих изображений выступала обычно голова (или нимб) главной фигуры, независимо от ее размеров. Часто круг нимба помещался в вершине равностороннего треугольника со стороной, равной ширине изображения, то есть в точке максимальной устойчивости. При этом сама фигура далеко не всегда изображалась в статичной позе, что не нарушало статики основного конструктивного треугольника композиции. Особенно характерны в этом плане композиции «Сошествия во ад» и на иконах, и особенно в росписях храмов, где фигуры Христа и выводимых им из ада Адама и Евы, изображавшиеся обычно в динамичных и живописных позах, образовывали в целом достаточно статичный композиционный треугольник. Подобную организацию изображения мы встречаем, например, и в очень динамичной сцене убийства Авеля Каином на стене собора в Монреале, где энергично движущиеся фигуры падающего на бегу Авеля и замахнувшегося на него дубиной Каина образуют в целом почти равносторонний треугольник с головой Каина в качестве вершины. Из экзегетики известно, что это убийство имело в христианстве глубоко символическое и многоуровневое значение, как постоянно длящаяся на земле борьба зла с добром, жертвой которой пал и сам Иисус Христос. Поэтому мастер мозаики с особой тщательностью применяет в данном случае композиционный прием статичного треугольника, образуемого динамическими силами, – создает предельно напряженную композиционную оппозицию.

Она усилена еще двумя вписанными в основной треугольник треугольниками. Один из них образован горкой, как бы полностью замыкающей в себе фигуру падающего Авеля, голова, правая нога и левая рука которого создают один вписанный треугольник, а фигура Каина – другой. При этом обе фигуры оттенены фонами: Авеля – светлой аурой горки, а Каина – металлическим блеском тяжелого золота. Вневременное горнее торжество безвинно убиваемого Авеля выражает не только обволакивающее его светлое облако фона-горки (как световая духовная аура или нимб вокруг всей фигуры), но и растущее из ее вершины прямо над головой Авеля древо – в данном случае, естественно, – символ вечной жизни.

Вообще принцип устойчиво треугольной организации композиций характерен для многих сцен монреальской мозаики. При этом основной композиционный треугольник организуется различными способами. Иногда – плотно сгрудившейся массой людей, как в «Поцелуе Иуды», иногда – с помощью нескольких менее явных вписанных треугольников, как в сцене «Вознесения Христа», иногда – путем комбинирования человеческих фигур и элементов пейзажа или архитектуры.

В изображении, например, гневного обращения Бога в образе Христа к Каину-убийце («голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли». – Быт 4,10) художник строит сложную систему композиционных треугольников на одном основании: два вписанных один в другой равнобедренных треугольника, образованных горкой фона, и прямоугольный треугольник – фигурами Господа и Каина. При этом в центре композиции, связывающем все три треугольника, оказывается в общем-то мало заметная небольшая красноватая обнаженная фигурка с воздетыми к Господу руками – аллегория голоса крови Авеля. Интересно, что конструктивной основой прямоугольного треугольника и важным смысловым центром композиции оказывается резко выделенный белой окантовкой-границей круг нимба Христа (золотой на золотом фоне).

Нимб или круг вообще часто выступали в византийской живописи в качестве структурообразующих элементов. При этом если нимбы являлись ярко выделенными и хорошо видимыми элементами композиции, то круг, как правило, лежал в основе внутренних конструктивных законов ее построения и может быть выявлен только при специальном анализе конкретного произведения искусства. Не узкая полоса позема, а система нимбов определяла нередко центр гравитации иконы, росписи, миниатюры. Поэтому фигуры в византийских изображениях обычно не стоят на земле, а как бы парят над поземом, что создает иллюзию их нематериальности. Примеров этому мы можем найти множество практически в любом византийском храме с росписями или мозаиками, да и во многих иконах. Имеется и ряд исследований конструктивных схем византийских композиций, в которых показано, что круг и треугольник составляют геометрические основы большинства произведений византийского и древнерусского искусства [91].

С помощью целого ряда канонизированных приемов в византийском искусстве создавалось особое художественное пространство, которое активно ощущалось зрителем.

Известно, что понимание пространства и времени в искусстве неразрывно связано с общей системой мировосприятия и миропонимания соответствующей культуры. По христианской традиции, изображение – особый мир образов, отображающий чувственно не воспринимаемый духовный мир, вневременный и внепространственный. Поэтому и художественное пространство (в широком смысле, включая и время) церковного изображения должно быть по-своему вне-временно и внепространственно или-все-временно и всепространственно. Этого эффекта византийские мастера добивались с помощью достаточно простых, но действенных художественных, в частности композиционных, приемов; прежде всего путем объединения в одной, целостной композиции разнопространственных, разновременных и одновременно происходящих событий.

Как известно, для организации художественного пространства византийцы не пользовались перспективой как некоторой системой осознанно применяемых технических приемов изображения. Для них пространство определялось исключительно изображаемым явлением, священным феноменом, а не выступало предметом специального конструирования, как в ренессансной или новоевропейской живописи. Всё свое внимание византийский мастер уделял изображаемому феномену, имеющему не менее двух (ноуменального и феноменального, в терминологии византийцев) семантических уровней,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org художественное же пространство складывалось у него автоматически, как нечто вторичное (на уровне художественных приемов, но не по существу, естественно) на основе композиционного единства всех изображенных элементов. При этом, поскольку каждый предмет был значим для средневекового художника и сам по себе, он стремился показать его с максимальной полнотой, часто совмещая в одном изображении его виды с разных сторон. Именно в результате этого получались причудливые развертки предметов, данных как бы в «обратной перспективе» – вздыбившиеся подножия, столы и ложа, как бы повернутые своими главными плоскостями к зрителю, колонны, неизвестно что поддерживающие и непонятно на что опирающиеся, и т. п. визуальные «странности» в духе голландского графика начала XX в., мастера по научно-парадоксальным графическим построениям М. Эшера [92]. Совмещение в одной композиции подобных изображений (увиденных с разных точек зрения, показанных как бы в прямой, параллельной и обратной «перспективах») [93] привело к созданию своеобразного художественного пространства в византийском искусстве, которое условно и не очень удачно было названо исследователями византийского и древнерусского искусства «обратной перспективой».

При этом одни исследователи акцентируют внимание на том, что это пространство как бы выталкивает изображаемое явление, событие священной истории на зрителя, в «реальное» трехмерное пространство храма, другие считают, что оно, наоборот, втягивает зрителя внутрь себя, погружая его в это событие. Понятно, что всё это сугубо субъективные попытки современных исследователей как-то истолковать свой эстетический или духовно-эстетический (у верующих) опыт общения с византийским изображением, опыт его восприятия. Суть этой и подобных ей герменевтических процедур может быть сведена к тому, что системой художественных средств (прежде всего анализируемых в данной главе – композиционных, линейных, цветовых, изобразительных и т. п.) византийским мастерам удалось создать такие целостные визуальные структуры (особенно в иконе), которые в процессе их духовно-эстетического восприятия способствуют переносу духа воспринимающего субъекта в какие-то иные пространственно-временные измерения, принципиально отличные от тварного чувственно воспринимаемого мира. Опыт духовно-эстетического проникновения в эти измерения исследователи православного искусства и пытаются описать как особое художественное пространство иконы, что в целом совершенно правомерно, но предлагаемая ими как результат объективного исследования картина всегда и принципиально субъективно окрашена. Это следует иметь в виду при чтении всех подобных исследований, в частности и перечисленных выше в сноске 1 на с. 98.

Интересное художественное пространство предстает нам, например, в мозаичной сцене «Воскресения» в церкви Неа Мони на о. Хиосе (1042–1056 гг.). Здесь выводимые Христом из гробов Адам и Ева, древнееврейские цари и пророки находятся как бы в трех автономных замкнутых микропространствах, образуемых геометрическими конструкциями гробов и замыкающих их сверху горок. Объединяет их все в единое композиционное многомерное пространство золото общего сияющего фона и фигура Христа с крестом, исходящего так же из особого пространства ада (попирающего врата ада) и контактирующего с помощью руки и развевающегося угла гиматия (плаща) с замкнутыми в себе группами персонажей, выводимых из ада.

Важную роль в организации художественного пространства играли в Византии условно изображенные элементы архитектуры и «пейзажа». Занимая нередко большую часть изобразительной поверхности, архитектура и «пейзаж» вторили или противоречили духу, настроению, пластическому звучанию основных фигур. Обычно горный пейзаж в византийской живописи, особенно в иконе, – это некоторая вогнутая, дробная поверхность, воспринимаемая почти как вертикальная кулиса. Эта стена горок выдвигает основное действие на первый план (из-за них иногда выглядывают второстепенные персонажи), замыкает его в себе как нечто важное и самодовлеющее, обособленное и выделенное из всего окружающего мира. Своей цветовой нагрузкой, ритмикой масс и линий, системой сдвигов поверхностных слоев горки тесно связаны со всей остальной художественной тканью произведения и играют важную роль в организации эстетического эффекта.

При этом, если в ранне- и средневизантийский периоды горки изображаются, как правило, в виде достаточно монолитных, плотных, массивных по цвету и форме образований, то в XIV–XV вв. усиливается внимание к их абстрагирующей проработке, как неких дробных изощренно-изысканных полуабстрактных (почти конструктивистско-кубистических) структур с предельно расщепленными

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org вершинами, уступами, расщелинами и т. п. изобразительными элементами, которые на Руси приобрели специальное иконописное именование лещадок [94]. Подобные горки, написанные с особым артистизмом, мы видим, например, в росписях храма монастыря в Дечанах (Сербия, 1335–1350 гг.) или в церкви Богоматери–Перивлепты в Мистре (Греция, 1360–1370 гг.) и в ряде других храмов и во многих иконах. Особой, почти эстетской изощренности писание горок и лещадок достигло в палеологовский период в Византии и в древнерусской иконописи XVI–XVII вв. (в частности, в так называемых строгановских письмах – XVII в.).

В сцене «Жены–мироносицы у гроба Господня» в художественном отношении играют ничуть не меньшую роль, чем сама сюжетная композиция. Являясь, с одной стороны, монолитной кулисой, выдвигающей действие на передний план и как бы выталкивающей его на зрителя, они, с другой стороны, создают активный художественный фон. Их стилизованные тонко и с большой любовью и изобретательностью прописанные расщепленные вершины с лещадками, изысканно решенные в цветовом и конструктивном отношении, создают своего рода живописно–пластическую фугу, которая на многих уровнях разрабатывает в чисто формально–выразительном плане основную тему изображения – удивление, растерянность и радостную надежду жен–мироносиц и учеников Христа.

Темный фон неба, на котором изображены вершины горок с высветленными лещадками, подчеркивает их художественную значимость столь же энергично, как и темный фон пещеры выявляет символику белой фигуры ангела на гробе или белоснежных пустых пелен воскресшего Иисуса. В контексте строго монастырского богослужения эффект воздействия чисто художественной пластики этого изображения многократно усиливается, способствуя проникновению духа участников богослужения в пространства вневременных и внепространственных (в земном понимании) измерений.

С подобным же художественным приемом мы встречаемся и в росписях храма Перивлепты в Мистре, особенно в наиболее сохранившихся сценах «Крещения/Богоявления» и «Рождества Христова». Здесь горки занимают большую часть изображения. В «Рождестве» они представляют собой мощную, тщательно проработанную пластическую симфонию, прославляющую свершившееся великое событие. Фигуры людей, ангелов, животных имеют здесь подчиненное горной (или горней) симфонии значение в качестве неких цветоритмических вокальных голосов. Резким диссонансом во всем этом ликующем многоголосии звучит только голос темного диагонально расположенного почти в центре композиции вытянутого пятна фигуры Богоматери. В отличие от всех остальных фигур и многих лещадок горок, устремленных в едином пластическом порыве к яслям с рожденным Младенцем, его Мать отвернулась от него и траурным цветом своей одежды как бы уже оплакивает предстоящие Ему на земле страдания и мученическую смерть.

Не менее, если не более активную роль в художественных структурах византийской живописи, чем горки, играет и предельно условно написанная архитектура. Византийцы практически никогда не изображали действие происходящим в интерьере, во всяком случае так, как мы привыкли это видеть в новоевропейском искусстве. Это, с одной стороны, связано с обостренным ощущением средневековым живописцем вневременности и внепространственности изображаемого явления, принадлежности его не конкретному тьарному пространству, а некой вневременной духовной сфере. С другой – является следствием общей тенденции византийского художественного мышления к условно–обобщенным приемам изображения, выработанным в системе глубоко символического и даже апофатически–символического (в монастырской среде, к которой принадлежали многие византийские иконописцы) миропонимания. Отсюда архитектура фона иногда, когда это известно из литературного источника, может восприниматься как символическое указание на то помещение, в котором происходит изображаемое действие. Однако в византийском искусстве этот чисто иллюстративный момент играл, как правило, предельно второстепенную роль. На первом плане всегда находилось художественно–пластическое (равно художественно символическое [95]) звучание (значение) архитектурных элементов в целостном иконном образе.

Так, в росписях королевской церкви (китор – сербский король Милутин) монастыря в Студенице (нач. XIV в.) живописцы уделили много внимания архитектурным кулисам (подчеркну еще раз, что эта тенденция вообще была характерна для развитой византийской живописи). Например, в сцене «Рождества Богородицы» причудливая архитектура занимает весь задний план изображения, символизируя палаты, в которых происходит событие. Однако ее

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org роль, естественно, не сводится только к этому. Главное значение архитектурных кулис в византийском искусстве то же, что и горного «пейзажа» – активно участвовать в создании целостного пространственно-пластического динамического (развивающегося в пространстве восприятия) полифонически звучащего изображения. Сложные, построенные чаще всего в обратной и параллельной перспективах причудливые элементы архитектурных сооружений (фантастические порталы, башенки, ничего не поддерживающие колонны, какие-то немислимые своды, бесконечно длящиеся стены с окнами и без них, странные арки и обязательные велумы – матерчатые завесы) играют существенную роль в организации общего пластически-цветового ритма, в акцентации тех или иных групп действующих лиц, в создании соответствующего настроения изображения, его композиционной ритмики и т. п. Всё это практически не поддается вербальному описанию, но хорошо ощущается при непосредственном восприятии. В частности, – и в уже упомянутой сцене «Рождества Богоматери» из Студеницы, и во многих других византийских памятниках. Архитектурные кулисы и горный «пейзаж» – это одни из тех изобразительных пространств византийского искусства, где средневековый художник мог дать волю своей творческой фантазии, и он давал ее в полной мере.

В рамках иконографического канона[96] талантливые византийские живописцы создавали такие причудливые, изысканные, высокохудожественные пластические конструкции на архитектурные темы, которые, пожалуй, уже более никогда не появлялись в европейском искусстве. При этом их чисто эстетическая форма всегда несла большую духовную нагрузку, ибо была тесно связана бесчисленными художественно-энергетическими потоками с самой сутью, как правило, высокозначимых в духовном отношении сюжетов (= духовных явлений). Последнее замечание касается, естественно, всего вообще художественного изобразительно-выразительного языка византийского церковного искусства. В нем все элементы предельно эстетизированы и тем самым выражают глубинную художественно-символическую суть изображаемого события и способствуют установлению реального духовного контакта с ним зрителя.

Одним из ярких примеров этого может служить, например, изображение «Успения Богоматери» на западной стене храма Св. Климента (=Богоматери-Перивлепты) в Охриде (1294–1295 гг.). Мастера этой уникальной росписи Михаил Астрапа и Евтихий создали емкое художественное пространство, построенное на четко прописанных пластических оппозициях[97]. Верх композиции занимает мощная геометрическая конструкция открывшихся небесных врат, образованная свинцовым сегментом неба с распахнутой двустворчатой дверью и как бы образующими коридор от нее на землю симметрично-асимметричными архитектурными кулисами, построенными в обратной перспективе с помощью больших локально окрашенных плоскостей. Перед нами как бы два мощных неприступных стража, надежно охраняющих узкий вход на небо, своего рода Сцилла и Харибда художественно выраженной христианской космологии, готовые вот-вот с грохотом столкнуться и закрыть собою узкий проход. В этот образовавшийся ненадолго коридор с неба льется сияющий поток ангельских сил, образованный множеством ярких христо-желтых нимбов вокруг голов ангелов, который с двух сторон обтекает и охватывает (как бы втягивает в себя) ложе с темной фигурой распростертой на белом фоне Богоматери и скорбящих апостолов. Четкую художественную оппозицию горизонтальной фигуре Богоматери на ложе, вывернутом на зрителя, составляет вертикальная фигура Христа в ауре невидимых (полупрозрачных) небесных сил и энергий, которая составляет духовный и композиционный центр и ангельского потока, и всего изображения в целом.

С другой стороны, с почтением склоненные ангелы образуют живую лестницу, по которой душа Богоматери, находящаяся в руках Христа, должна быть вознесена на небо. Мы почти реально ощущаем, как их живой, насыщенный теплой духовной энергией поток сдерживает напор холодных каменно-металлических створок небесных врат, стремящихся сомкнуться и не пропустить на небо никого из непризванных.

Созданию эффекта вневременности и внепространственности изображаемого события способствовал в византийской живописи и особый характер изображения действий, совершаемых персонажами. Под кистью средневекового мастера любое, даже мгновенное событие часто замедляет свой темп, а то и вовсе замирает, превращаясь из изображения действия в его знак, некий условный жест. Византийское искусство выработало ряд таких инвариантных жестов-знаков, которыми и заменялись нередко реальные действия персонажей. На некоторых из них мы остановимся ниже.

В системе глобального духовного символизма и тонко разработанной системы придворного церемониала, господствовавших в Византии на протяжении всей ее истории, жест представлял собой одну из существенных и предельно нагруженных семиотических единиц. Соответственно, и в изобразительном искусстве византийцев он занял видное место. Собственно одним из главных признаков превращения эллинистической картины в сакральный образ (в икону в широком смысле этого слова) и явилась замена реалистически (или даже натуралистически) изображенного движения его знаком – жестом. Картина, в которой исчезают все изображения случайных движений фигур и членов тела, но остаются лишь значимые символические жесты, сразу приобретает некий вневременной, условно-символический и одновременно – торжественно-иератический характер, превращается в икону или, точнее, в изобразительную основу иконы.

Очевидно, что жест в наибольшей мере и характерен для византийских икон. Однако и во многих росписях и мозаиках мы встречаемся собственно с жестом, а не с изображением конкретного движения.

Классическими примерами этого плана являются, например, мозаики в католиконе монастыря Хосиос Лукас в Фокиде (Греция, первая четверть XI в.) или мозаики второй половины XI в. в церкви Успения Богоматери в Дафни (под Афинами). Практически во всех многофигурных композициях мы видим здесь изображения жестов, а не самих движений. Ни о натурализме, ни об импрессионизме, ни о реализме, которых с такой энергией, как следует из их текстов, жаждали византийские иконопочитатели и авторы экфрасисов, здесь, как и касательно многих других памятников XI–XIII вв., не может быть и речи, во всяком случае – на уровне изображения фигур и их действий. Перед нами четко и точно проработанный каталог жестов и символических изобразительных метафор. Сами, особенно главные, фигуры большинства композиций в Дафни статичны и пребывают как бы вне изображенных событий, погружены в свои внутренние миры. На участие в происходящем указывают только их очень лаконичные жесты; объединяются же сцены в целостные композиции не изображением единого действия, как в станковой картине Нового времени, но всей системой художественных изобразительно-выразительных средств: четким общим композиционным решением, фоном, архитектурными или пейзажными кулисами, ритмикой складок одежд и цветовых пятен и т. п.

Всмотримся, например, в «Преображение». Здесь каждая из шести фигур пребывает полностью замкнутой в себе и как бы застывшей в пространстве в определенной (значимой для данной композиции) позе. Перед нами фактически застывшая пантомима, где каждый персонаж являет собой пластический знак того переживания или действия, которое соответствует его роли. То же самое можно сказать о сценах «Воскресения», «Уверения Фомы», «Благовещения», «Распятия» и др.

С точки зрения чисто человеческой (которую, например, ярко выразил в своем экфрасисе тот же Николай Месарит) трудно найти в земной жизни Христа более трагический момент, чем Его распятие. И мы знаем массу западных средневековых и ренессансных изображений, где трагизм и драматизм этого события явлен с предельной экспрессивно-натуралистической силой, выражающей и невыносимость страданий висящего на кресте истекающего кровью Иисуса, и материнские муки почти в бессознательном состоянии судорожно сжимающей подножие креста Богородицы.

Совсем иное настроение царит в дафнийской мозаике. Тело Иисуса безжизненно свисает с креста, что соответствовало бы реализму ситуации и что умели очень выразительно передать западные средневековые мастера, а как бы парит в красиво поставленной позе перед крестом, хотя распинающие его гвозди и красные ленточки крови, как и лекальная кривая кровяного фонтанчика из прободенного ребра, проработаны очень тщательно. Однако изобразительные приемы не направлены здесь на возбуждение непосредственной эмоциональной реакции зрителя (и не возбуждают ее).

Равно как и позы и жесты спокойно стоящих по обе стороны от креста Богоматери и любимого ученика Иисуса. Только их правые руки застыли в красивых жестах указания на Христа. И в этих жестах нет никакого намека на непосредственную эмоциональную реакцию самых близких Иисусу людей, соответствующую трагизму ситуации.

Здесь всё значительно сложнее и глубже. Данный иконографический извод,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org только на знаковом уровне указывая на сам исторический момент распятия Христа, как бы уводит зрителя от его преходящей эмоциональной значимости, от «феномена», как сказал бы мудрый византийский экзегет, к «номену» – от исторического акта обычной в Римской империи казни, который действительно сопровождался чисто человеческими эмоциями и переживаниями Марии и Иоанна, к вечно длящемуся спасительному для людей мистическому таинству божественного Жертвоприношения. И распятое тело Иисуса здесь уже не просто плоть временно страдающего человека, но Знак и Символ, которым спасается всё человечество, возводится к Первоисточнику и Первооснове бытия Универсума. Именно этот Символ прозревают (в интерпретации художника) своим духовным зрением Мария и Иоанн, и поэтому их жесты – не выражение сострадания и скорби, а начальная фаза жеста молитвенного предстояния, которое в законченном виде мы наблюдаем в композициях Деисиса[98]. Золотое сияние, обволакивающее фигуры рассматриваемой композиции, абстрактная красота силуэтов, складок одежд, ликов только усиливают вневременной молитвенно-созерцательный характер сцены.

Подобную эстетическую герменевтику можно было бы осуществить относительно любой композиции дафнийских мозаик или изображений в Хосиос Лукас, как, собственно, и относительно многих других памятников византийской живописи, особенно касающихся цикла из земной жизни Христа. Условная система жестов и поз изображенных персонажей переориентирует восприятие зрителя от буквального изображения конкретного события евангельской истории на его вневременной сакрально-литургический смысл, который более полно переживается в процессе храмового богослужения, однако доступен и вне его зрителям, имеющим опыт углубленного созерцания произведений христианского искусства. В целом подобное понимание изобразительного образа характерно для зрелой византийской, да и всей средневековой, православной живописи. В качестве очень выразительных примеров можно указать еще на мозаичное «Преображение» из Палатанской капеллы в Палермо (Сицилия) или на «Сошествие во ад» – роспись Мануила Панселина в центральном афонском храме Протатон (1290 г.).

Однако у Мануила Панселина, а затем и в росписях XIV в. (то есть в палеологовский период) мы сталкиваемся с некоторыми принципиально новыми тенденциями в изобразительном языке, в том числе и в понимании визуального жеста. Всё еще сохраняя функцию жеста, он начинает наполняться в общем-то не свойственной ему динамикой и эмоциональной перенапряженностью. Из жеста художественно-сакрального он постепенно превращается в жест эстетско-маньеристского толка. В росписях Панселина эта тенденция только намечается, хотя и достаточно отчетливо, но с особой силой она проявилась во фресках параклиса церкви монастыря Хора (Кахрие джами) в Константинополе (1315–1320 гг.). Особенно ярко – в знаменитом изображении «Сошествие во ад» в апсиде. Жест здесь наполняется в общем-то несвойственной ему экспрессией и предельно дематериализуется, отражая сложные духовные процессы, протекавшие в культуре палеологовского времени, в частности, связанные с последней стадией исихазма (паламизмом).

К специфическим, эстетически значимым особенностям языка византийского искусства следует отнести деформации изображаемых фигур и предметов. Они, как правило, направлены на усиление выразительности изображения, реализуются как на макро-, так и на микроуровнях художественного языка и играют большую роль в создании художественного образа[99].

В византийском искусстве можно различить как минимум два вида деформаций: корректирующие и экспрессивные. Первые имели место только в системе храмовых мозаик и росписей; их целью была своеобразная корректировка оптических искажений основных размеров фигур, связанная с различными расстояниями и «углами зрения», под которыми зрителю приходилось рассматривать отдельные композиции росписи (в куполах, барабанах, апсидах, нишах, на уровне глаз или высоко над головой, на плоских и кривых поверхностях)[100]. Для этого верхние фигуры изображались в большем масштабе, чем нижние, использовалось несколько шкал пропорций для различных групп изображений в зависимости от их местоположения в храме (верх, низ, плоская стена или кривая поверхность). Например, фигуры, помещенные в центре апсиды, изображались более узкими, чем фигуры по бокам, просматриваемые под более острым углом зрения. Последние делались нередко значительно шире центральных, или же у них были более широкие жесты, расстояния между ними также были большими, нежели между центральными фигурами. Этот прием использовался для того, чтобы все фигуры композиции воспринимались зрителем, находящимся в храме, в соответствии с общей

Помимо деформаций этого типа на отдельных этапах истории византийского искусства большую роль играли те или иные специальные, художественно значимые деформации, выступавшие как активные единицы художественной лексики. К ним следует отнести прежде всего такие стилистические черты, как удлиненность фигур, широко раскрытые глаза, «перекручивания» человеческих тел на 90° 180 градусов и некоторые другие.

Так, в качестве своего рода художественного клише широко раскрытые глаза с черными кругами зрачков присущи практически всем фигурам мозаик монастыря Хосиос Лукас в Фокиде. Стереотип этот восходит еще к раннехристианской и ранневизантийской живописи. Понятно, что он был наделен там художественным значением как символ духовного видения, присущего человеку от природы, согласно христианской доктрине. В прекрасном мозаичном изображении «Преображения» (VI в.) в монастыре Св. Екатерины на Синае широко открытые глаза Христа и окружающих его в этой композиции персонажей дополнены обрамляющим всю сцену ожерельем из 31 круглого медальона с погрудными изображениями святых, у которых акцент сделан также на широко раскрытых глазах. Предстоящий мозаике зритель оказывается в фокусе зрения десятков устремленных на него глаз святых и самого Христа. Далеко не всякому верующему под силу и сегодня выдержать эту художественно организованную очную ставку с многоочитым миром иным. Видимо, чтобы как-то смягчить этот молчаливый, но пристрастный допрос десятков глаз праведников, мастер мозаики значительно увеличивает благословляющую десницу Христа.

Достаточно часто в византийском искусстве мы встречаемся и с непропорционально удлиненными фигурами. В частности, нередко удлиняются фигуры ангелов в композиции «Вознесение Христа». Особенно наглядны эти деформации в мозаике IX в. в Св. Софии в Салониках и в росписи Св. Софии в Охриде (сер. XI в.). Они обусловлены здесь чисто композиционными особенностями. Для создания эффекта полета ангелов и сохранения целостности композиции мастера как бы обрамляют фигурами ангелов сферу с возносящимся Христом. Необходимость построения венка или полувенка из ангелов (четыре или двух) вокруг сферы и заставляет художников несколько удлинять и неестественно изгибать их фигуры.

С изысканно удлиненными фигурами мы встречаемся и в росписях церкви Св. Пантелеймона в Нерези (Македония, 1164 г.), и в храме Св. Георгия в Курбиново (Македония, 1191 г.). В последнем особенно изящны фигуры ангелов в апсиде и архангела Гавриила из «Благовещения».

Деформации подобного типа были ориентированы (далеко не всегда осознаваемо, а скорее всего, на уровне художественной интуиции), как правило, на создание определенной художественной выразительности духовно насыщенного визуального образа. Однако это касается, естественно, прежде всего высокохудожественных произведений. У мастеров ремесленной квалификации, работы которых также достаточно часто встречаются в византийском мире, особенно в его периферийных частях, нередко возникают нехудожественные деформации, проистекающие от отсутствия художественного вкуса и банальной нехватки профессионализма. Многие из этих работ часто тоже не лишены своеобразного художественного обаяния, но основывается оно уже на иных принципах, характерных только для эстетики наивного искусства. Особенно много образцов таких работ сохранилось от раннехристианского периода, в ранних римских мозаиках и в катакомбной живописи. Это и понятно. В III–V вв. большинство высокопрофессиональных мастеров еще работали в сфере языческого искусства, продолжавшего украшать дворцы римской знати. Ни они сами, ни их богатые заказчики еще не стали ревностными христианами, а Церковь еще не обладала достаточными средствами, чтобы оплачивать квалифицированных художников. Тем более что в ней вообще долгое время не было, как мы видели, единства относительно необходимости христианских изображений.

К художественно значимым деформациям относятся и изображения фигур и предметов без каких-либо их важных, с точки зрения обыденного сознания, членов или элементов (например, человеческих фигур без ног, зданий с отсутствующими передними или иными стенами и т. п.). Особенно часты в византийской живописи изображения ангелов без нижних частей тела. При этом такие фигурки нередко соседствуют в одном изображении с ангелами, имеющими тщательно прописанные ноги. Для примера можно указать на фреску «Распятие» в храме Богородицы монастыря Студница (1209) (там есть и другие фигуры с

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org (урезанным низом); мозаики соборов в Монреале и в Чефалу; сцена «Оплакивание Христа» в храме Св. Климента в Охриде; мозаичное «Успение» и «Сон Иосифа» в Кахриеджами; и др. Все эти «урезания» (или «погружение в фон», как выражаются некоторые исследователи) диктовались исключительно художественными, хотя и в каждой конкретной композиции своими, требованиями целостности и выразительности изображения, достижения максимальной органичности живописного образа.

Значительно большим деформациям, чем человеческие фигуры, подвергались в византийской живописи неодушевленные предметы – горки, деревья, архитектура, предметы интерьера, о чем мы уже отчасти говорили. Этот художественный прием являлся естественным следствием системы христианского миропонимания и был закреплен в иконописном каноне. Византийский художник не работал с натуры, в процессе творчества его мало интересовал реальный внешний вид предметов видимого мира как таковой, вернее, он не имел внутренней установки на его натуралистическое фиксирование. Любой предмет изображался не ради него самого, не ради красоты или уникальности его формы, но чаще как носитель определенного значения, как художественный символ. Соответственно важно было дать не документальное изображение конкретного предмета, но его условный и хорошо читаемый визуальный знак. Поэтому набор таких предметов, к тому же изображенных достаточно стереотипно, был в византийской живописи очень ограниченным.

Окружающую среду здесь, как правило, представляли условно изображенные горки, несколько деревьев или кустиков, река (в «Крещении»), архитектурные кулисы, велум, их соединяющий. Из предметов обихода византийские мастера чаще всего изображали трон, стол, ложе, подножие, книгу, свиток, чашу. Остальные предметы встречаются редко, и их появление всегда мотивировано знаковой функцией. В целом все условно изображенные предметы материального мира служили в византийском искусстве для создания особого художественного пространственно-временного континуума. Высокая степень их деформации, особенно горок и архитектуры, повышающая внутренний динамизм изображения, была основана на идеях христианской космологии и антропологии и одновременно являлась естественным выражением высокоразвитого эстетического сознания византийцев.

В византийской живописи в противоположность западноевропейскому искусству фигура человека (такого изменчивого и непостоянного в жизни) часто выступала носителем и выразителем вечных идей. Для передачи преходящих настроений, переживаний, эмоциональных состояний, соответствующих изображаемому событию или отношению к нему художника, в этом искусстве нередко использовали неодушевленные предметы (в представлении современного зрителя значительно более статичные и неизменные по своей природе, чем человек). Статике, в себя углубленности и в себе замкнутости человеческих фигур, погруженных в духовное созерцание, византийский мастер противопоставлял экспрессивные сдвиги, смещения, затейливые изгибы и искривления, наклоны, перекрученность, всплески и взлеты каменных палат и горок. Здесь в художественной форме воплощались представления христиан о высоком духовном назначении человека (образа Бога!) и о неустойчивости и призрачности всего материального.

В византийской живописи многие деформированные элементы переходят из одного изображения в другое, превратившись в некий знак, визуальный инвариант. Для византийского искусства вообще характерен принцип инвариантности художественного мышления на макроуровне, то есть стремление конструировать произведение (живописное, словесное, музыкальное) из стереотипных элементов, каждый из которых обладал, как правило, высокой художественной или/и религиозной значимостью.

Высокая степень философско-религиозного символизма и строгая каноничность византийского искусства, с одной стороны, и чисто художническое стремление средневековых мастеров сделать свои творения предельно понятными и доступными восприятию всех членов христианской общины – с другой, привели к тому, что почти все изображения в этом искусстве «набирались» из небольшого ряда ярких цветовых и пластических символов и метафор или стереотипных образительно-выразительных единиц с достаточно устойчивой для всего православного региона художественной семантикой. При этом каждый из пластических символов обладал целым спектром значений, среди которых были как узкие, понятные только средневековым зрителям, так и широкие – общечеловеческие.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Из наиболее распространенных в византийском искусстве пластических символов, ставших здесь иконографическими инвариантами, можно указать на следующие.

Фронтально стоящая или сидящая фигура: в широком смысле – символ духовного общения персонажа со зрителем; одно из частных значений для средневекового зрителя – явление персонажа зрителю, который ощущал себя предстоящим явленной через изображение личности.

Женская фигура с распростертыми руками (типа «Марии Оранты») – символ материнской защиты, покровительства; для средневекового зрителя также – знак молитвенного состояния.

Распятая на кресте фигура – символ человеческих страданий; в более узком смысле – знак и изображение распятого Богочеловека, искупившего своей смертью грехи мира, реальный символ грядущего спасения человечества и т. п.

Фигура в нимбе – художественный символ возвышенности и одухотворенности; для византийцев – знак святости.

Крылатая фигура ангела – символ духовной чистоты и красоты, творческого полета духа; в средневековом значении – изображение божественного посланника, духовного существа, посредника между небесным и земным мирами.

Фигуры людей в определенных позах с семантически ясными жестами, обозначающие и выражающие определенные состояния внутреннего мира человека, задающие эмоциональный настрой изображению:

– слегка склоненная фигура с молитвенно сложенными руками, направленными обычно в сторону центральной фигуры композиции, – символ почитания, благоговения, молитвенного предстояния;

– фигура со склоненной головой и рукой, подпирающей щеку, – ясно читаемый символ скорби, печали;

– фронтально (анфас) изображенноелицосустремленнымна (илиза) зрителя взглядом – символ духовной самоуглубленности, созерцательности.

Эти и некоторые другие пластические символы, обладавшие как общечеловеческими, так и узкохристианскими значениями, легко «прочитывались» византийцами, приобретая в каждом конкретном изображении еще и свою индивидуальную художественную семантику.

Особое внимание византийской эстетики со времен Дионисия Ареопагита к свету и цвету как важнейшим средствам художественно-символического выражения с особой полнотой воплотилось в византийской живописи.

Она вся пронизана светом, сияет и сверкает, поражая своей светоносностью даже привыкших ничему не удивляться повидавших немислимые метаморфозы в искусстве искусствоведов XX в. В византийской живописи нет какого-либо определенного светового источника, но существует несколько систем носителей света.

Первой из них является, естественно, система золотых фонов, нимбов и ассиста. Равномерное золотое сияние, окутывающее изображенные фигуры и пронизывающее всё изображение, переносило в восприятии средневекового зрителя все изображенное событие в некое иное, далекое от земного мира измерение, в сферу духовных сущностей, реально являя собой эту сферу. Удивительной, какой-то почти трансцендентной силы выражения достигает в этом плане мастер апсидной мозаики базилики в Торчелло (XII–XIII вв.). Здесь золотой фон занимает большую часть пространства огромной конхи, и из него как бы материализуется парящая на золотой же доске подножия торжественно возвышенная фигура Богоматери в рост с Младенцем на руках. Богородица помещена на вогнутой поверхности конхи таким образом, что реальный свет, отражаясь от золотых кубиков смальты, фокусируется вокруг ее фигуры, создавая эффект принадлежности Богоматери к иному, горнему миру. Этот эффект усиливается и масштабами фигуры, превышающей более чем в два раза размер изображенных ниже нее апостолов.

Эффект фокусирования света в центре вогнутых поверхностей конх, ниш и парусов активно использовался византийскими мозаичистами[101]. Он виртуозно

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org применен уже в «Преображении» VI в монастыре Св. Екатерины на Синае. Здесь золотое сияние, окутывающее мандорлу с Христом, создает экспрессивную художественную оппозицию со свечением белых одежд Иисуса. Активно работает этот прием и в мозаичных изображениях на парусах в церкви Успения Богоматери в Дафни. В «Крещении» золотое сияние обволакивает голову Иисуса, в «Рождестве» облако золотого света парит точно над горкой с пещерой и яслями Младенца, и отблески его сбегают по уступам горки к самой пещере. Ангелы, склонившиеся к яслям, оказываются одновременно и предстоящими золотому облаку трансцендентного сияния. В «Благовещении» фигуры архангела и Марии размещены по краям паруса, а большое пространство между ними занимает его вогнутый центр с реальным золотым сиянием, как бы являя собой возмещаемое таинство божественного зачатия.

В конхах апсид знаменитых сицилийских храмов золотое сияние реально-ирреального света окутывает головы изображенных в них Пантократоров. Особенно силен этот эффект в мозаике собора в Чефалу. Плотный достаточно равномерный золотой фон многих византийских мозаик (в частности, на стенах базилики в Монреале или Палатинской капеллы в Палермо) служит созданию впечатления вне-временности и внепространственности (в обыденном понимании – времени и пространства) происходящих событий священной истории, как бы указывает на необходимость не только буквального прочтения их. Таким образом (хотя и не только им) утверждается своеобразная многозначность не только словесных образов и событий Священного Писания, но и их вроде бы буквальных визуальных иллюстраций.

Понятно, что символично-экзегетический дух византийской культуры, который мы хорошо ощущаем при чтении бесчисленных трактатов Отцов Церкви, не мог – что вполне естественно и закономерно – не распространиться на все главные сферы культуры и уж тем более на церковное искусство, призванное отражать и выражать не только и не столько «букву», сколько сам дух христианства. Именно с этим связаны в конечном счете художественная стилистика византийского изобразительного искусства, его повышенная условность и художественный символизм. Живя с детства в атмосфере глобальной духовной полисемии и богословской экзегезы, византийский художник просто не мог сам не стать экзегетом – естественно, в своей области, на свой лад и в сфере своих средств и способов выражения. Поэтому, рассматривая сегодня самую, казалось бы, тривиальную и даже наивно представленную иллюстрацию эпизода библейской истории на стенах византийских храмов или в иллюминированном кодексе, не говоря уже о более значимых в духовном плане изображениях, мы должны понимать, что верующему византийцу эта «книга для неграмотных» говорила значительно больше, чем непосредственно запечатлено в иконографической схеме данного сюжета. И это касается не только, естественно, золотых фонов, о которых в данный момент идет речь.

С интереснейшим и утонченным художественным эффектом использования реального сияния золотого фона встречаемся мы в храме монастыря Хора (Кахрие джами) в Константинополе. В куполах внутреннего нарфика здесь изображены Христос-Пантократор и Богоматерь с Младенцем в медальонах на золотых фонах. От центральных медальонов вниз сбегают вогнутые сектора с изображениями праотцев и пророков. При этом за счет вогнутых поверхностей секторов реальный свет фокусируется по их осям таким образом, что создается удивительная иллюзия разбегания лучей золотого света от центральных медальонов к голове каждого из изображенных в секторах персонажей, что однозначно воспринималось византийцами (особенно палеологовского времени) как сошествие божественной энергии (или благодати) на пророков и праотцев.

Золотое сияние, окутывая изображаемое событие облаком ирреального, хотя и хорошо видимого света, удаляло его от зрителя, возвышало над эмпирией суетной жизни. В художественной структуре мозаичного изображения и иконы золотой фон и нимбов выступало важным гармонизирующим фактором, подчиняющим себе весь цветовой строй изображения и выводящим его на уровень некоего возвышенного феномена.

Вторая светонесущая система возникала в византийской живописи (особенно в росписях и иконах) на основе особых приемов высветления ликов и наложения пробелов. Темные пятна и движки светов часто располагаются на лицевом рельефе таким образом, что создают иллюзию излучения света самим ликом. Особого развития и распространения эта система проработки ликов в Византии получила в палеологовский период, явно отражая актуальные для того времени богословские споры о природе фаворского света, о внутреннем свете, созерцаемом исихастами и т. п. вопросах духовного света[102]. На этом

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
интересном приеме мы остановимся в несколько ином плане ниже.

Третью световую систему в византийской живописи (прежде всего в мозаиках и иконах, но также и в некоторых росписях) составляют краски. Почти все они светоносны. Яркие локальные цвета, включаясь в сложные художественные взаимосвязи, как со светом золотых фонов и нимбов, так и с внутренним светом ликом, создают богатую свето-цветовую симфонию, возбуждающую глубокий эстетический отклик у зрителей. Не останавливаясь на этом вопросе подробно, ибо он достаточно очевиден для всех знакомых с византийским искусством, приведу только один пример. Мозаичное «Успение Богородицы» на западной стене золотой свет фона уступает место какому-то удивительному голубому сиянию, как бы изнутри просвечивающему все изображение. Источником его является мандорла (особая миндалевидная форма духовного сияния, славы) небесных сил и духовных энергий, окружающая золотую фигуру Христа с душой Богоматери на руках. Многократно раздробляясь и преломляясь в различных материальных средах от густой синева облачения Богоматери на одре и плотно зеленовато-голубого моря позема до почти белых световоздушных бликов на одеждах апостолов, их волосах и бородах, голубое энергетическое поле как бы держит во взвешенном состоянии парения достаточно массивное по цвету ложе Богоматери. Символика этого цветного света очевидна.

Цвет и сам по себе играл в византийской эстетике особо значимую роль. Наряду со словом он выступал важным выразителем духовных сущностей, обладая глубокой художественно-религиозной символикой[103]. Укажу лишь кратко на основные значения (ибо и здесь наблюдается характерная для византийского символизма полисемия) цветов палитры византийского мастера.

Пурпурный цвет – важнейший в византийской культуре; цвет божественного и императорского достоинства. Только василевс подписывался пурпурными чернилами, восседал на пурпурном троне, носил пурпурные сапоги; только алтарное Евангелие было пурпурного цвета; только Богоматерь в знак особого почтения нередко изображали в пурпурных одеждах.

Красный – цвет пламенности, огня, как карающего, так и очищающего, это цвет «животворного тепла», а следовательно, – символ жизни. Но он же – и цвет крови, прежде всего крови Христа, а значит, по богословской аргументации, знак истинности Его Воплощения и грядущего спасения рода человеческого для вечной жизни.

Белый – равноправный (в отличие от новоевропейской живописи) с остальными цветами цвет. Он часто противопоставлен красному, как символ божественного света. Одежды Христа на фаворе «сделались белыми, как свет» (Мф 17,2) – такими они и изображались иконописцами. С античности белый цвет имел значение «чистоты» и святости, отрешенности от мирского (цветного), устремленности к духовной простоте и возвышенности. Эту символику он сохранил и в византийском эстетическом сознании. На иконах и росписях многие святые и праведники изображены в белом; как правило, белыми пеленами овито тело новорожденного Христа в композиции «Рождества Христова», душа Марии – в «Успении» и др. Как символ чистоты и отрешенности от всего земного воспринимался белый цвет льняных тканей, овивающих тело Христа в «Положении во гроб», и как знак божественного родства – белый цвет коня (осла) у яслей с младенцем в «Рождестве Христовом».

Черный цвет в противоположность белому воспринимался как знак конца, смерти. В иконописи только глубины пещеры – символа могилы, ада – закрашивались черной краской. В монашеской эстетике аскетизма он понимался как цвет покаяния – отсюда черные облачения монахов. Оппозиция «белое – черное» с достаточно устойчивым для многих культур значением «жизнь – смерть» вошла в иконопись в виде четкой иконографической формулы: белая спеленутая фигура на фоне черной пещеры (младенец Христос в «Рождестве», воскресенный Лазарь в «Воскрешении Лазаря»). В мозаиках католикона монастыря Хосиос Лукас в Фокиде в сценах «Даниил во рву со львами» и «Три отрока в печи огненной» черный цвет рва и печи участвует в более сложном оппозиционном отношении: смерть (черное) – земная жизнь (цветные одежды отроков и Даниила) – вечная жизнь (золотой фон, окружающий черноту печи и рва). Упомянув об этих изображениях, нельзя не отметить одного важного аспекта предельной условности византийского изобразительного языка. Печь и ров изображены в виде почти правильных (циркульных) полукругов, которые на некотором расстоянии от них, уже в пространстве золотого фона обрамлены еще красными линиями полукружностей, полностью замыкающих в себе изображения своеобразными нимбами, усиливающими символическую значимость изображенных

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
событий.

Однако завершим разговор о цветовой символике византийской живописи.

Зеленый цвет символизировал юность, цветение. Это – типично земной цвет; он противостоит в изображениях небесным и «царственным» цветам – пурпурному, золотому, голубому.

Синий и голубой воспринимались в византийском мире как символы трансцендентного мира[104]. Рассмотренное выше голубое сияние в «Успении» из Кахрие джами прекрасно иллюстрирует это. Традиционны в этом плане для византийской живописи и синие одежды Христа и Богоматери.

Предметом особого внимания исследователей может стать изучение изображения лиц и ликов в византийском искусстве. Здесь талант средневековых мастеров и их художественно–герменевтические устремления проявились, пожалуй, с наибольшей силой. Не вдаваясь в анализ исторического развития тех или иных тенденций изображения ликов и классификацию их по конкретным местным школам, что может привести к интереснейшим искусствоведческим находкам, но является предметом специального исследования, выходящего за рамки данной книги, отмечу только некоторые основные типы их художественной презентации.

Для византийского искусства практически на протяжении всей его истории было характерно прежде всего стремление тех или иных живописных школ к иллюзионистски–импрессионистскому (портретному) изображению лиц, то есть к продолжению и развитию традиций эллинистической живописи. Как мы помним, именно эту стилистику в христианском изобразительном искусстве приветствовали и всячески стимулировали теоретически многие византийские борцы за иконопочитание. Наиболее сильно тенденция к иллюзионизму проявилась в ранних энкаустических[105] иконах, ориентированных на эллинистические (египетские) погребальные портреты (фаюмские портреты), в ранневизантийских мозаиках и росписях. К X– XII вв. она уступает место более плоскостным, обобщенным, условно изображенным ликам, которые в православном искусстве и принято почитать за собственно «иконные лики», но уже в XIII–XIV вв. начинает опять набирать силу (см., например, мозаичный образ Христа–Пантократора из Деисиса в южной галерее Св. Софии в Константинополе; многие лики в росписях Сопочан, Милешева и других памятниках того времени) и достигает нового апогея стилизованного иллюзионизма в образах Христа и Богоматери, святых–воинов Мануила Панселина (Протаят, Афон, 1290), в росписях церкви Св. Георгия в Старо–Нагоричино (Македония), во многих византийских иконах XIV–XV вв.

Для этого направления изображения ликов святых персонажей характерна нередко и тенденция к передаче изобразительными средствами определенных психологических и эмоциональных состояний.

Скорбное выражение лица Иоанна Крестителя из уже упоминавшегося Деисиса Св. Софии в Константинополе или экспрессивная выразительность лица Адама в знаменитой фреске «Воскресение» в Кахрие джами (и подобных примеров можно привести немало) убеждают нас, что эта задача была вполне по плечу византийским мастерам.

Однако насыщенная атмосфера глубинного и всеобъемлющего символизма, в которой жили византийцы, не позволяла их мастерам останавливаться на поверхностно–экспрессионистском изображении конкретных эмоциональных состояний того или иного персонажа в определенном событии. Каждое точно найденное на протяжении долгой художественной практики пластическое выражение конкретного эмоционального состояния превращается в византийском искусстве в достаточно устойчивый пластический символ, являющий саму внутреннюю суть, визуальную идею, эйдос данного состояния. Этому способствовал общий канонический дух византийского искусства. Все сюжеты (а их было не очень много) канонизированы на уровне иконографии и, соответственно, – все основные фигуры, их позы, жесты и схемы выражения лиц. Например, скорбь на лицах Иоанна Крестителя в Деисисе или Симеона–Христороимца в «Сретении», предчувствующих страдания и мученическую смерть Иисуса, или на лицах апостолов у ложа усопшей Богоматери.

Таким образом в процессе длительной художественной практики в Византии выработались удивительно интересные, выразительные и часто достаточно абстрактные приемы и схемы моделировки ликов. На микроуровне, то есть в

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
изображении завитков волос на голове и в бородах, в изображении формы глаз, носов, губ и особенно в проработке рельефов ликов, византийские мастера не были ограничены практически никакими иконографическими клише. Поэтому в византийском искусстве писание внутренней структуры ликов осуществлялось художником при полной свободе его творческой энергии, не ограниченной никакими внешними условиями, кроме общего духа христианского благочестия и глобального символизма духовно-эстетического сознания. Однако эти «ограничения» и нельзя собственно считать таковыми в буквальном смысле. Скорее они являлись важнейшим творческим стимулом для средневекового художника, позволяли свободно реализоваться в пластике ликов тому, что уже в XX в. крупнейший духовный художник Василий Кандинский назвал чувством «внутренней необходимости». В результате во множестве ликов зрелого византийского искусства (например, в росписях в Нерези, в Курбиново, в храме Св. Климента в Охриде, в монастыре Св. Иоанна Богослова на Патмосе, в мозаиках соборов в Монреале и в Чефалу) мы встречаемся с свето-цвето-теневыми полуабстрактными схемами-лепками ликов, которые только достаточно условно соответствуют реальному костно-мышечному рельефу лица и соответственно – игре света и тени на нем.

Чаще всего эти лики являют собой некие достаточно абстрактные предельно экспрессивные и внутренне напряженные образо-символы каких-то хорошо ощущаемых, но трудно описуемых духовноэнергетических полей и процессов, как бы прорывающихся сквозь лица изображенных персонажей. Своеобразные иероглифы неких глубинных смыслов – или «рентгенограммы» (что, может быть, понятнее современному читателю) интенсивных процессов духовной энергии, прорывающейся в визуальный мир в ликах святых благодаря живописцу. В многофигурных композициях (особенно росписей храмов) эти индивидуальные энергетические поля ликов объединяются в причудливое мощное энергетическое пространство, которое и придает главную духовную силу изображению.

Однако не только художественно-символические (ибо речь идет, естественно, только о художественной символике, выраженной пластическим языком живописи – цветовой лепкой ликов и системой белильных высветлений и оживок, создающих иллюзию как бы прорывов внутреннего света святых наружу) изображения ликов создают это, отнюдь не второстепенное на уровне художественного выражения, духовное поле византийской живописи. Большую роль в его организации и функционировании играют и полуабстрактные изображения архитектурных и горных фонов, о которых уже было достаточно сказано, а также проработка одежд представленных персонажей.

Практически то же, что говорилось относительно проработки ликов в византийской живописи, можно сказать и применительно к складкам одежд персонажей мозаик, росписей, а иногда и икон XII–XIV вв. При их изображении (см., в частности, мозаики в Монреале, Торчелло, Чефалу и др.) византийские мастера давали даже большую свободу творческому воображению, чем при работе с ликами. В результате только за счет складок одежд возникали удивительнейшие полифонические симфонии (как правило, графические, ибо главную роль здесь играют причудливые линейные проработки одежд), свободно звучащие по всему пространству византийского храма и как бы сливающиеся с реальными хорами певческих ликов в процессе богослужения.

Наконец, в апсидах многие византийские мастера дополнял и это пластическое художественно-музыкально-энергетическое пространство строгими красивейшими хоральными мотивами крестчатых орнаментов облачений иератических фигур святителей. Темные кресты на их белых омофорах и крестчатые или клеточные (типа шахматной доски) орнаменты на белых саккосах, написанные, как правило, с большой художественной виртуозностью и тонким артистизмом (см., например, росписи в апсидах церквей в Сопочанах, в Кахрие джами и др.), создают возвышенные, удаленные от всего земного благородные ритмы и мелодические фигуры. При этом особую роль в этой геометрической партитуре играют темные проемы фона, на котором, как правило, в некотором удалении друг от друга располагаются фигуры святителей.

Неповторимые геометрические ритмы каждой из фигур как бы перекликаются друг с другом через паузы пространственной пустоты небытия темного фона и реального пространства земного храма. Иное, но близкое к этому звучание приобретают подобные фигуры святителей на иконах, где они изображаются на золотом фоне – в «невечернем свете» божественного сияния.

Таким образом, если мы представим себе в целом многоуровневую и многообразную картину византийской живописи, сконцентрированную в

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org византийском храме, то увидим, услышим, переживем в воспоминании (а в конкретном храме и реально) интереснейшее, в каждой церкви свое (!), живописно-музыкальное пространство, которое в храмах с мозаичным украшением имеет несколько иную тональность и звучание, чем в храмах с фресковой живописью, но от этого его общий характер существенно не меняется. Нам откроется многоуровневый мир духовно-художественной реальности, воплощенный исключительно художественными средствами. Он, как и всё в византийской культуре, и особенно как Священное Писание в понимании византийских экзегетов, имеет ряд семантических (в поле художественно-эстетической значимости) уровней. С одной стороны, на уровне иконографии мы видим в конкретных образах сложный универсум, объединяющий два мира – духовный во главе с Христом-Пантократором и окружающими его небесными силами и земной – пространство священной истории, органически продолжающееся уже в самом реальном храмовом пространстве сонмом верующих, участвующих в богослужении. Ясно, что в плане символично-экзегетического понимания Священного Писания этот иконографический уровень изображения воспринимается как наделенный и всей богословской символикой, относящейся к библейскому тексту.

С другой стороны, с помощью чисто художественных средств живописи, о которых большей частью речь шла выше, – путем создания системы пластических символов-инвариантов, деформаций фигур и предметов, особых приемов изображения архитектурных и природных фонов (особенно горок), тонко продуманного и прочувствованного композиционного решения и организации свето-цветовой изобразительной среды, наконец, путем создания практически абстрактной цвето-свето-графической орнаментальной системы рельефов ликов, складок и орнамента одежд и облачений – византийские мастера создавали мощные абстрактные полифонические цвето-ритмические симфонии в объеме всего храма, обладавшие своим глубинным художественно-символическим динамически развивающимся (и в процессе богослужения, и в ходе последовательного осмотра росписей зрителем) смыслом. Этот «смысл» (как правило, далеко выходящий за «буквальности» конкретных изображений в плане их сюжетики) – или, точнее, мощное визуально звучащее духовное пространство – апеллировал, естественно, не к разуму или рассудку верующего, не к его интеллектуально-аналитическим способностям, но почти независимо от него вливался могучим потоком в его душу (особенно интенсивно в процессе богослужения, резонируя со всем его сакральным-художественным ходом), вознося ее от суетных забот мира сего к вечным и непреходящим реальностям горнего мира, в Царство Божие. В этом и заключался главный смысл византийского искусства, достигавшего в этом плане практически предельных (в истории культуры и искусства в целом) для живописи высот и сохраняет его до сих пор, естественно, для людей, у которых еще не атрофировались окончательно чувства духовного или художественного восприятия. Я сознательно ставлю здесь или, а не и, ибо сегодня совсем мало осталось тех, к кому применимо это и несколько больше тех, у кого – или, хотя и их остается всё меньше и меньше в пост-культуре. Однако и этого (или) в общем достаточно, чтобы воспринять и почувствовать непреходящую духовно-эстетическую значимость и силу византийского искусства и, естественно, искусства стран византийского ареала – Древней Руси в первую очередь.

Завершая разговор о художественном языке византийского искусства, необходимо остановиться еще на существенном факторе его восприятия. Сегодня совершенно очевидно, что процесс художественно-эстетического восприятия историчен (не говоря уже о том, что он еще и сугубо индивидуален, но этого вопроса мы не будем касаться), что средневековый верующий византийской Церкви и сегодняшний любитель (и тем более исследователь) византийского искусства смотрят на него несколько по-разному. До сих пор в разговоре о специфике и символике художественного языка византийского искусства мы говорили, имея в виду в основном, естественно, средневекового субъекта восприятия этого искусства. Однако имеет смысл хотя бы указать на некоторые особенности его восприятия современным зрителем, знающим христианскую проблематику и имеющим хотя бы элементарную художественную подготовку. Что дает ему и как говорит с ним восточно-христианское (византийское и поствизантийское славянских православных народов) искусство? Имеет ли оно для него духовно-эстетическое значение или представляет чисто археологический интерес? [106]

Прежде всего, современному, особенно неправославному зрителю, видящему в средневековом храме, его иконах и росписях только памятники искусства далекого времени, средневековая живопись предстает только объектом самодовлеющего неутилитарного созерцания, то есть эстетическим объектом.

Для средневекового верующего это созерцание, в чем мы постоянно убеждались и убедимся еще не раз на страницах данного исследования, носило в первую очередь характер культово-религиозного утилитаризма. Рассматривая росписи на стенах храма, византиец вспоминал страницы священной истории, участником и продолжателем которой он считал и самого себя. Реальное пространство храма, в котором находился верующий, представлялось ему сакрализованным и, если не единым, то, во всяком случае, тесно связанным с пространствами росписей. В этом пространстве события прошлого и будущего, изображенные на стенах, утрачивали свою принадлежность к определенному историческому времени и обретали непреходящую реальность. Здесь господствовало не время, но вечность, в которой беспрестанно длилась Божественная Литургия. Ее участниками на равных правах выступали как реально пришедшие в храм люди, так и изображенные на фресках, иконах и мозаиках персонажи. Пространство храма, включая и изображения, представлялось средневековому верующему пронизанным божественной энергией, способствовавшей созерцанию высших духовных реальностей, единению с ними.

Современный посетитель византийских храмов, как правило, лишен подобных мистических переживаний. Его созерцание ограничивается в лучшем случае рассматриванием того, как изображены те или иные библейские персонажи и события, и возникшим на этой основе комплексом эмоционально-эстетических переживаний [107].

Средневековый верующий видел в храмовых росписях окно в мир духовных реальностей, визуально воспринимаемого посредника между ним и этим миром. Для современного посетителя средневекового храма его живопись сама выступает духовной реальностью, особым миром художественных образов. Византиец верил в бытие мира высших духовных сущностей и только немощью своего духовного зрения объяснял необходимость культовых живописных изображений, этого, по выражению о. Павла флоренского, зримого «костыля духовности». Для современного неверующего зрителя вся духовная реальность заключена в самом изображении, точнее, рождается в процессе его восприятия.

Рассмотрим, к примеру, изображения ангелов в апсиде храма Св. Георгия в Курбиново. Склоненные в молитвенной позе перед сидящей на троне Богоматерью с Младенцем ангелы изображены на боковых сводах конхи апсиды и открываются зрителю, стоящему перед алтарем, в сильном ракурсном сокращении. Волею-неволею основное его внимание привлекает написанная в центре апсиды во фронтальной иератической позе Богоматерь и предстоящие ей в нижнем поясе апсиды святители. Для средневекового зрителя ангелы, завершающие апсидную композицию и своими склоненными фигурами усиливающие общее движение к центру – к Богоматери с Младенцем – всех композиционных ходов изображения, служили лишь знаками молитвенного настроения, почтительного благоговения. Фактом своего предстояния они напоминали верующему о тайне божественного домостроительства, пред которой с благоговением склоняются даже небесные чины, подавая пример всем собравшимся в храме.

Современный зритель не ограничится этой общекомпозиционной значимостью фигур ангелов. Он непременно войдет в апсиду (храм до последнего времени оставался музейным объектом), чтобы рассмотреть их с более удобной позиции. И тогда его взору откроются образы крылатых юношей удивительной красоты и возвышенности. Тонкие одухотворенные черты лиц, стройные, несколько удлиненные хрупкие фигуры с изящными крыльями, причудливая игра складок хитонов и гиматиев, изысканная цветовая гамма – все эти чисто художественные элементы органично складываются для современного зрителя в образы большой духовной глубины и тонкой красоты. Созерцая их, он переживает неопишное эстетическое наслаждение, возникающее только при общении с подлинными художественными шедеврами. Наш современник так же, как и средневековый верующий, чувствует композиционную роль этих ангелов во всей росписи апсиды, хорошо понимает и их молитвенные жесты, и позы предстояния, но для него они лишь дополнительные мотивы к самостоятельному эстетическому звучанию этих образов. С их помощью он так же, как и средневековый верующий, достигает контакта и гармонии с Универсумом, однако на иных уровнях восприятия.

Здесь мы можем отметить интересный, вроде бы парадоксальный, но вполне закономерный для восточнохристианского искусства в целом феномен. Мастер курбиновской росписи хорошо понимал, что прихожане (небольшой македонской деревушки) вряд ли когда-либо увидят этих ангелов в их истинном (т. е. из самой апсиды) виде, и тем не менее он вдохновенно трудился над ними и

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org создал образы большой художественной силы и очарования. Он работал как истинный художник, отдающий всего себя творчеству и меньше всего думающий о зрителях или об эстетическом значении своей работы. Не знали этого значения и прихожане македонского храма. Только в искушенном зрителе нашего времени византийский мастер XII в. обрел истинного, адекватного ценителя своего таланта. Передача художественной информации в полной мере осуществилась лишь через восемь столетий реального исторического времени, возводя современного, как правило, далекого от религии зрителя фактически в тот же горный мир, куда средневекового верующего вела (и более энергично и результативно, естественно) вся система храмового богослужения, в которой и указанные изображения ангелов играли свою, но более скромную роль, чем для сегодняшнего посетителя курбиновского храма.

Естественно, я несколько идеализировал образ средневекового живописца, представив его чуть ли не эстетствующим художником–демиургом новейшего толка. В действительности средневековый мастер если и не рассчитывал на обычных прихожан, то конечно же хорошо помнил, что должен угодить своим заказчикам (светским или духовным), которые, принимая работу, могли не поленившись заглянуть и в алтарь. Главное же – он, как набожный человек, помнил о высокой сакральной значимости алтарного пространства, о том, что именно здесь изо дня в день будет совершаться великое христианское таинство и что изображенные персонажи будут реально участвовать в нем; наконец, он осознавал свое дело как богоугодное, за которым неустанно следит сам божественный Демиург и по результатам которого будут судить мастера в день Страшного суда. Ясно, что все эти факторы активизировали усердие византийского художника, подпитывали его творческую интенцию. Однако реальный художественный результат деятельности средневекового мастера получает свою адекватную оценку только в наше время, ибо собственно эстетическое восприятие искусства предполагает, хотя бы на какое–то время, некоторую отстраненность от конкретного культурного контекста функционирования изображения позиции зрителя, что было практически невозможно в средние века. При этом очевидно, что современному неверующему зрителю недоступен тот конечный результат духовно–эстетического воздействия на него византийского искусства, который без особых усилий открывался средневековому верующему в процессе богослужения в храме, наполненном художественными творениями.

Для наглядности я рассмотрел здесь один из наиболее ярких примеров чисто художественного творчества средневекового мастера, рассчитанного (внесознательно, конечно) на непосредственное эстетическое восприятие, с места, близкого к тому, на котором находился и сам художник в момент реализации своего замысла. Для соблюдения иконографического канона и создания лишь культовой семантики художник мог бы ограничиться более обобщенными и художественно менее совершенными образами, как обычно и поступали с второстепенными и плохо видными для зрителей фигурами мастера средней руки. С другой стороны, если бы художник, расписывавший курбиновскую апсиду, очень уж заботился о восприятии зрителей, стоящих в храме, ему пришлось бы ввести коррекцию сильного ракурсного сужения фигур ангелов, т. е. написать их значительно более широкими, – прием, нередко применявшийся в византийских росписях. Однако курбиновский мастер руководствовался фактически только своим чисто художественным чувством «внутренней необходимости», что нашло наибольший отклик и понимание только у современного зрителя.

Отмеченное здесь различие в восприятии одного и того же средневекового изображения современным ему верующим и нынешним зрителем касается всего средневекового искусства, но обычно оно не сильно заметно, т. к. одаренные средневековые мастера стремились совместить в своем творчестве ориентацию на верующего современника и удовлетворение своего художественно–эстетического чувства. Именно последний фактор имел существенное значение для понимания в XX в. многих средневековых изображений как эстетических феноменов.

Древняя Русь. Софийность и духовность искусства

Переходя к древнерусскому пониманию религиозного искусства и анализу лежащего в его основе эстетического сознания древних русичей, необходимо сделать несколько замечаний о характере древнерусской духовной культуры в целом. Одной из ее главных особенностей, без сомнения, является преобладание в ней иррациональных компонентов (художественно–эстетических и

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org культово-религиозных прежде всего) над рациональными (философскими, богословскими, научными). В силу специфических условий развития Древняя Русь [108] не выработала особого пристрастия к строгим формально-логическим способам освоения духовных стихий, социального бытия или материального мира. Поэтому мы не находим у наших средневековых предков ни философии, ни науки, ни даже богословия в узком (ново-европейском) смысле слова. Что не только не свидетельствует о какой-то ущербности, «недоразвитости» древнерусской культуры, но, пожалуй, наоборот, выдвигает ее в ряд духовно наиболее емких и глубоких культур, возглавляемых культурами Древнего Востока. Позитивистски-рационалистические тенденции, преобладавшие последние столетия в отечественной гуманитарной науке и наложившие на всех современных исследователей почти уже нестираемый отпечаток, заставляют нас и сегодня вписывать в узкие рамки новейшей европейской, якобы единственно истинных методов, исследовательских приемов и определений (= оценок) основных компонентов культуры исторические феномены, имеющие неадекватные этим методам и определениям ценностные характеристики. Мы и сегодня силится найти в Древней Руси философию и богословие аристотелевски-схоластического типа, науку, похожую на западноевропейскую, имеющую традиционные категории, и т. п. А результаты оказываются ничтожными, и Русь предстает в итоге какими-то жалкими задворками вроде бы неудержимо прогрессирующей Европы.

Как противник каких-либо скороспелых и однозначных культурно-исторических оценок, я только констатирую факт, давно известный, но многими игнорируемый. Древняя Русь развивалась внутри европейской культуры своим восточноевропейским путем, отличным от западноевропейского.

В силу таинственной исторической предопределенности Русь продолжила более чем двухтысячелетнюю ветвь развития духовной культуры: Греческая античность – Византия – Древняя Русь. Непрерывность этой культурно-исторической линии сейчас очевидна так же, как очевидны как минимум два крупных перелома в ее непрерывном беге. Первый – возникновение христианства, когда пришедшая в тупик греко-римская рафинированная духовность получила в процессе самоотрицания новые мощные импульсы от «варварской» (в понимании эллинов) ближневосточной иррациональной духовности. На основе единения этих во многом противоположных культурных движений возникла новая самобытная культура – византийская, явившая собой предельное и даже изощренное выражение, во всяком случае в средиземноморском европейском ареале, средневекового типа культуры, средневековой духовности.

Второй перелом, менее явный, чем первый, но достаточно ярко выраженный, произошел при христианизации славян, и в частности Руси, когда антично-византийская культура в период зрелости своей средневековой духовности была привита молодому и полному сил саженцу восточнославянской культуры. Начавшее уже было стареть древо православной культуры получило новые соки, новую почву и новые «гены» и дало прекрасные плоды в виде русской средневековой художественной культуры.

Только имея в виду этот многовековой путь развития одной из основательных ветвей мировой культуры – от греческой античности до Руси, можно правильно понять, как и почему в короткий (в историческом масштабе) срок могла возникнуть столь богатая, глубокая и высокодуховная культура, как древнерусская. Она питалась мощными традициями крупнейших культур древности и Средневековья.

Свое наиболее полное и самобытное выражение древнерусская культура обрела не в философской, богословской или научной мысли (она, конечно, тоже наличествовала в Древней Руси, но была далека от оригинальности и самостоятельности), а в многообразных проявлениях «духовного делания», эстетического сознания, художественной культуры, то есть в иррациональных формах. Именно в них нашла наиболее полное выражение духовная жизнь древних русичей, включая и их научные, философские, богословские, историософские потребности. Средневековая Русь жила целостной духовной жизнью, не разъединенной на отдельные составляющие, осененной не постигаемыми в своей глубине образами Логоса-Христа, Софии Премудрости Божией, Богоматери и наиболее полно выраженной, пожалуй, лишь в эстетическом сознании древних русичей, в их искусстве.

Коль скоро мы вынуждены все-таки использовать традиционную терминологию, под древнерусской философией следует понимать не столько науку о рациональной системе законов бытия и мышления, сколько всякое свидетельство о мире духовном, как это понимал о. Павел Флоренский, опираясь на древнюю

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org традицию. Под эстетикой – комплекс неутилитарных (в основном созерцательно–созидательных) взаимоотношений субъекта и объекта, в результате которых субъект получает духовное наслаждение, свидетельствующее о реальности духовного контакта с объектом, с Универсумом, в пределе – человека с Богом через посредство иконы.

Эстетическое сознание[109] Древней Руси как целостная система эстетических чувств, ощущений, переживаний, представлений, идей, концепций древнерусского человека, нашедшая выражение в высказываниях средневековых мыслителей и – наиболее полно – в художественной культуре и церковном культе того времени, формировалось в основном под влиянием двух потоков. Это языческая культура (а в христианский период – фольклор) восточных славян и византийско–христианская художественно–эстетическая культура, с XI в. распространявшаяся на Руси (нередко в южнославянской редакции). Этими двумя истоками в основном и определяется специфика и своеобразие древнерусской культуры в целом и эстетического сознания в частности. В развитой русской средневековой культуре они и их культурно–исторические модификации были переплетены настолько тесно и многообразно, что трудно сказать, какой из них преобладал. Сегодня лучше виден византийско–православный аспект, особенно в церковно–великокняжеском слое культуры. Языческий, фольклорный был более присущ народной стихии и сохранился значительно хуже. Однако при внимательном взгляде в придворно–церковной культуре Руси и особенно при сравнении с Византией влияние древней языческой культуры начинает ощущаться очень сильно. Вполне можно себе представить, что ортодоксальные византийцы не признали бы древнерусскую культуру (за исключением ее отдельных элементов) ни своей, ни православной. А западные церковные деятели, посещавшие Древнюю Русь, вообще затруднялись назвать русскую церковность христианской. Все это имеет прямое отношение (и может быть, даже в первую очередь) к эстетическому сознанию русичей.

Язычески–фольклорный уровень культуры составляет как бы глубинный пласт древнерусского эстетического сознания, в том числе и христианизированного, на основе которого формировалась русская средневековая эстетика иконы. Он прочно зиждется на языческих мифологемах, сакральной связи человека с природой, на обрядово–ритуальных основах жизни и деятельности. Ритуальные действия сопровождали всю жизнь древнего славянина. Они занимали в ней определяющее место, поскольку воспринимались как магические. С их помощью древний человек пытался устанавливать сверхъестественные контакты с природой, воздействовать на нее в нужном для себя направлении, заранее готовить почву для успешного завершения тех или иных начинаний, направлять ход личной и социальной жизни. В ритуале он более остро ощущал и переживал свою глубинную связь с Универсумом, гармонию и ритмичность социального и космического бытия. Ритуал помогал древнему человеку ощутить многозначность окружающих его предметов и природных явлений, их утилитарный и сакральный смыслы. Реликты и сущностные фрагменты древней языческой обрядовости и эстетики сохранялись в русской народной среде практически до начала XX в., своеобразно трансформируя и окрашивая официально утвержденную на Руси с конца X в. христианскую культуру[110].

На уровне сознания сложный комплекс обыденных и особенно ритуальных взаимоотношений с природой, а через нее и с Универсумом, отражался в системе мифологических представлений, которая в свою очередь влияла и на ритуал, и на повседневную жизнь древнего человека. Действие и сознание, ритуал (охватывающий и всю трудовую деятельность) и миф, функционируя в теснейшем взаимопереплетении, взаимоперетекании друг в друга, образовывали некий подвижный континуум, некое почти независимое от человека поле древней культуры, которым и определялась жизнь каждого конкретного индивида того времени.

Обрядово–ритуальное действие с системой ритуальных символов, наделенных магической силой, и совокупность мифов и мифологем выполняли роль «культурного» посредника между древним человеком и природой, Универсумом, космическим сознанием, или Духом, составляя одновременно содержание его жизни и выражая основные ценности, в том числе и эстетические.

Чтобы правильно понять характер эстетического в культуре того времени, необходимо хорошо представлять себе, что мифо–ритуальный континуум древнего человека – это некое нерасчленимое единство действия и сознания. В нем нашло адекватное выражение прежде всего «коллективное бессознательное» первобытного социума, глубинный духовно–практический опыт славянской

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org родоплеменной общности. Собственно «сознательный», а точнее, осознанный, или осмысленный, элемент играл в этом континууме вторичную роль, а вот «бессознательные» процессы жизни и культуры находили более полное и непосредственное выражение в чувственно-воспринимаемых формах, а именно – в формах мифа и ритуала.

Семантика многих обрядово-ритуальных действий, ритуальных символов и древних мифологем во многом принципиально неформализуема, то есть не может быть «переведена» без потерь (как правило, сущностных!) на язык науки или современные разговорно-литературные языки. Сами древние изначально не понимали (в обыденном смысле этого термина) значения многих ритуальных символов и мифологем, а только ощущали их некий сакральный смысл, переживали его. Соответственно, неверно было бы считать, что на каких-то последующих этапах культуры якобы был утрачен смысл многих древних символов и мифологем, но сохранились их формы – в обрядах, фольклоре и т. п. Что-то, несомненно, было утрачено, но чего-то и не существовало вовсе, именно – формально-логического, словесного понимания и осмысления многих древних образов, символов, знаков, действий. В древнем мире они служили непосредственными выразителями универсального космического разума и возбудителями (при восприятии) уровней коллективного бессознательного и в меньшей мере бессознательного каждого индивида. Смысл заключается в самой форме (ритуала, обряда, мифа и т. п.); она выступала его носителем и бытием одновременно, полномочным и полноценным посредником между вселенской духовностью и духом (или душой) древнего человека.

Ясно, что эстетическое сознание, как изначально неформализуемое (то есть не имеющее словесного выражения), должно было играть и играло важнейшую роль в процессе возникновения и оформления мифа и ритуала. Соответственно и выявление элементов этого сознания сегодня возможно только на основе анализа древних мифов и обрядов.

Если обратиться к восточному славянству, то следует заметить, что сейчас не удастся полностью реконструировать его мифо-ритуальный континуум, но многие символы и мифологемы сохранились в более поздних формах фольклора, в частности, в древнерусской обрядовой поэзии, заговорах, былинах и сказках, в малых жанрах фольклора. Об уровне и характере эстетического сознания языческих славян свидетельствуют и памятники декоративно-прикладного искусства первого тысячелетия н. э.

У древних славян космос, природа, весь окружающий мир противостояли человеку сонмом богов, божков и бесчисленных мифологических существ, находившихся в постоянно меняющихся отношениях дружбы или вражды с ним. Это и бог неба Сварог (или Стрибог), и мать-сыра земля, и бог солнца Дажьбог, и бог грозы Перун, и «скотий бог» Велес, и боги плодородия Ярило, Род и многие другие божества славянского Олимпа; это и многочисленные существа низшего ранга типа бабы-яги, кощя, чуда-юда, морских и лесных царей, домовых, леших, кикимор, русалок и т. п. Вся жизнь древнего славянина протекала в постоянных контактах с этим фантастическим миром. Священный трепет, страх, почитание, стремление умилостивить и расположить к себе силой жертвоприношений, заклинаний и магических действий, превратить в своих друзей и помощников – вот комплекс чувств и желаний, преобладавший в отношениях наших предков с обитателями верхних этажей пантеона. И напротив – стремления обмануть, перехитрить, пересилить, а иногда и задобрить типичны для отношений древнего славянина с природными существами низшего ранга. Комплекс этих, имевших яркую эмоциональную окраску взаимоотношений древнего человека с мифологическим миром нашел глубокое художественное отражение в русском фольклоре.

Предварительный анализ его показывает, что для эстетического сознания восточных славян были характерны яркая образность и богатая фантазия; хорошо развитая ассоциативность мышления, многозначность в отношении главных символов культуры, преобладание сакральных отношений с мифологическим миром. Интересно отметить, что в дошедшем до нас фольклоре многие элементы сакральных отношений превратились уже в единицы эстетического сознания, то есть общая тенденция развития мифологического сознания имеет направленность от сакрально-магического уровня к эстетическому. Опираясь на материалы древнерусских книжников, оставивших много свидетельств о языческой обрядовости и мировоззрении древних русичей, можно заключить, что в последний период перед принятием Русью христианства и в первые века уже христианизированной Руси в сознании язычников сакральные и эстетические элементы были тесно переплетены и активно

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
поддерживали друг друга.

В целом для этого глубинного пласта древнерусского эстетического сознания характерны тенденции к конкретности, материальности, пластической осязательности духовных феноменов, к сакрализации природных явлений, к иллюзорности и «документальной» определенности потустороннего мира, к ощущению магической взаимосвязанности всех вещей и явлений.

Византийско-православная культура, пришедшая на Русь вслед за христианизацией русичей, переформировывала уже этот богатый и по-своему целостный и самодостаточный пласт сознания. К особенностям древнерусской культуры следует отнести достойную удивления эластичность и открытость для чуждых влияний древнего язычески-фольклорного пласта. Он не только не был уничтожен во многом враждебной по отношению к нему православной культурой, но с такой готовностью принял ее в свое лоно, что она сама существенно деформировалась под его внешне неэффектным, но внутренне напористым влиянием, одновременно духовно оплодотворяя его. В результате в средневековой Руси сложился тот удивительный духовно-эстетический феномен, который мы называем сегодня древнерусской культурой, а несколько ранее ее уважительно и с трепетом именовали «матушкой Русью», «святой Русью». Законов ее, по прозрению русского мыслителя начала XX в. В. Розанова, никто не знает; «с неясными формами, неопределенными течениями, конец которых непредвидим, начало безвестно: Россия сущестностей, живой крови, непочтой веры, где каждый факт держится не искусственным сцеплением с другим, но силой собственного бытия, в него вложенного»[111].

Особый отклик и признание в душах древних русичей нашла художественно-эстетическая культура византийцев. Не случайно образованный автор «Повести временных лет» считал красоту византийского богослужения одной из главных причин принятия Русью именно православия, а не другого вероисповедания. Православная художественно-эстетическая культура увлекла русичей, была достаточно органично усвоена ими и в короткий срок получила самое активное развитие в качестве одного из главных компонентов древнерусской культуры. В области культовой архитектуры и живописи Древняя Русь, опираясь на эллинистические и византийские традиции, пошла дальше по пути создания оригинальных пространственно-пластических и цвето-ритмических образов большого художественного значения. Многие памятники древнерусского зодчества и живописи по глубине и богатству художественного решения являют собой новый шаг после Византии в развитии художественно-эстетического мышления.

Вспомним хотя бы удивительные шедевры владимирской архитектуры XII в., уникальные в художественном отношении «золотые врата» XIII в. из Рождественского собора в Суздале или непревзойденное в своем совершенстве глубоко национальное искусство Андрея Рублева и Дионисия Ферапонтовского (о них подробнее речь пойдет далее при анализе шедевров древнерусской живописи). Эти, как и многие другие, памятники древнерусского искусства и многочисленные произведения средневековых книжников убедительно свидетельствуют о наличии в Древней Руси своеобразного и высокоразвитого эстетического сознания.

Эстетическое сознание и искусство

Духовное как эстетическое

Первые века русской средневековой культуры, приходящиеся в основном на период Киевской Руси, пронизаны светлой радостью узнавания неведомого, открытия неизвестного. В свете нового миропонимания иными предстали славянину и мир природы, и сам человек, и их взаимоотношения, не говоря уже о духовном абсолюте, осветившем новым светом все давно вроде бы знакомые вещи и явления. До бесконечности раздвинулись традиционные достаточно узкие горизонты – географический и исторический, социальный и духовный.

Осознавая всё это, а главное – себя целью и вершиной творения, образом самого Творца, человек с детской непосредственностью радовался открытию мира. Радостным мироощущением наполнены вся его жизнь и творчество, им одухотворено его эстетическое сознание; оно выступало, наконец, важным стимулом быстрого взлета культуры в Киевской Руси.

Всматриваясь как бы в только что открывшийся ему мир – в природу, в историю, в общество, в самого человека и в творение рук его, – древний

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org русич прежде всего переживает всё это эмоционально-эстетически – радуется, изумляется, удивляется, скорбит, страшится, восхищается. В этих эмоциональных реакциях на мир, зафиксированных древними книжниками, и выявляется комплекс его эстетических представлений.

Что же больше всего радовало, доставляло духовное наслаждение? Опираясь на дошедшие до нас литературные источники, мы можем заключить, что таковым для древних русичей была в первую очередь открывшаяся им с принятием нового мировоззрения сама сфера духа, которая до этого оставалась у восточных славян вне поля их осознанного внимания.

Книжная мудрость, сами книги были источником духовного наслаждения, радости приобщения к истине. Уже Иларион[112], автор «Слова о законе и благодати», имел круг образованных читателей, «насытившихся книжной сладостью». Ведь не «къ неведущимъ бо пишемъ, нъ преизлиха насытыпемся сладости книжна» (Слово 1696), – писал он. Древнерусские писатели сравнивают наслаждение, получаемое от книг, со сладостью меда и сахара, подчеркивая, что последняя значительно слабее. У Кирилла Туровского[113] находим такое сравнение: «Сладко бо медвеный сот и добро сахар, обоого же добрее книгий разум: сия убо суть сокровища вечныя жизни» (ТОДРЛ 12,340).

Традиционным становится для русского книжника сравнение своего труда с трудом пчелы, собирающей сладкий нектар по многим цветам. Средневековый писатель также видел свою заслугу прежде всего в том, что он собрал «сладость» знаний по многим книгам и изложил ее для своих читателей. Даниил Заточник[114] не без гордости писал: «Азь бо, княже, ни за море ходиль, ни от философъ научихся, но бых аки пчела, падая по розным цветом, совокупляя медвеный сотъ; тако и азъ, по многим книгамъ исьбирая сладость словесную и разум, и съвокупих аки в мех воды морския» (ПлДР 2,398). Составитель «Киево-Печерского патерика» выражает читательскую реакцию: «<...> еже мы почитающе, наслаждаемся духовныхъ тех словесъ» (562).

Чтение доставляло древнерусскому человеку радость. Он не просто получал новые знания, которые мог использовать в своей жизни, но еще и наслаждался и ими, и процессом их обретения – чтением. Понятно, что это переживание относилось к знаниям необыденного характера – к знаниям духовным, к сакральной мудрости, которая далеко не вся в представлении средневекового человека была доступна разуму. Именно эта ее неполная открытость пониманию и направленность на глубинные истоки бытия, на его Первопричину, ее соприкосновение с вечным и непреходящим и доставляли первым русским читателям неопишное наслаждение.

Вчитываясь в тексты древнерусских авторов, мы замечаем интересную особенность общественного сознания того времени. Многие явления, связанные так или иначе с новой религией, вызвали у древних русичей, принявших ее, светлую радость, особое ликование. Уповав на обещанную грядущую райскую жизнь, человек Древней Руси уже в этой жизни испытывал наслаждение от всего, тть указывавшего ему на блаженство «будущего века». А таковым для него выступала прежде всего новая вера во всех ее проявлениях и шире – вся сфера духовности, в которую Русь окунулась, приняв христианство.

Наряду с книгами источником глубокой радости были беседы с подвижниками, посвятившими свою жизнь духовному служению. Десятки паломников и окрестных жителей постоянно стекались к пещерам и кельям пустынножителей, чтобы послушать их или спросить о чем-то, получить благословение. Летописец Нестор[115] в «Житии Феодосия Печерскаго», в ко-391. тором повествуется о жизни и деяниях Печерского» неоднократно сообщает, что и князья, и простые люди часто приходили к Феодосию насладиться «медоточивыми речами», истекавшими из уст его[116].

Здесь нам открывается важная особенность древнерусского эстетического сознания. Русичи шли к подвижникам в первую очередь с неутилитарной целью – именно насладиться их речами, вкусить мудрости. Как правило, они приходили к старцам за советом по какой-либо житейской проблеме или вопросам веры, но мало кто использовал эти советы в реальной жизни. Главная цель посещения монастырей, скитов и пустыней состояла в желании увидеть и услышать живого носителя святости, приобщиться к существу, уже в этой жизни воспарившему над жизнью, знающему сокровенные тайны, невыразимые человеческим языком. Именно ради сокровенных знаний и тянулся человек к подвижнику. Именно сокровенное непонятно каким образом, – но не в буквальном содержании речи, а скорее, в интонациях, ритмике, тембре голоса и даже где-то меж самих

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org звучащих слов, – содержалось в его беседе, придавало ей невыразимое благозвучие, «медвяную сладость», доставлявшую слушателям духовную радость. И уходили они от старца не только с запасом житейских советов, но с просветленным духом, легким сердцем, чистой ликующей душой. Обретенные духовные ценности не поддаются словесному выражению, однако устойчивое обозначение эмоциональной реакции на них как «наслаждение», «сладость» позволяет заключить, что мы имеем дело с чисто средневековым типом эстетического отношения, практически давно утратившего свою значимость и поэтому не сразу воспринимаемого как таковое человеком XX в. В период формирования средневековой эстетики на Руси оно было, однако, господствующим, определяя во многом и специфику эстетического сознания того времени, и его художественную культуру.

Всё знаменующее сферу духа, указывающее на нее и направляющее так или иначе к ней человека доставляло древнему русичу духовную радость, постоянно противопоставляемую им чувственным наслаждениям.

Славянам, привыкшим не отказывать себе в земных радостях, «Киево–Печерский патерик» – одна из популярнейших книг того времени – внушает, что все беды человеческие проистекают от страстей, поработивших человека еще со времен Адама. Созданный руками самого Бога и предназначенный для жизни духовной, Адам, «земнаа любя, къ сласти поплъзеса, и сласти ему преложишася, и обладанъ бысть оттоле род человекъ страстию, и въ ины сласти уклонися, и боримы есмы всегда» (Плдр 2,538). Истинность этих слов ни у кого не вызвала сомнений, хотя, конечно, далеко не все в древнерусском мире считали власть страстей губительной и осуждали ее. И вот, начиная с Илариона, русские книжники активно и последовательно внедряют в общественное сознание идею предпочтения духовных наслаждений.

Только не постигшие истину пекутся о земных благах («о земляных веселяхуся»), полагает Иларион, христианам же уготованы наслаждения небесные. Само христианское учение обозначается Иларионом в эстетической терминологии. Обращаясь с риторическими вопросами к князю Владимиру о том, как пришел он к христианству, Иларион вопрошает: «Откуда ти припахну воня (благоухание) святаго духа? Откуда испи памяти будущая жизни сладкую чашу? Откуда въкуси и виде яко блажь Господь?» (Слово 188а).

Кирилл Туровский возвещает, что толкование (понимание смысла) пророчеств доставляет наслаждение: «Се убо пророчество разумеюще веселимся» (Тодрл13, 409).

«Киево–Печерский патерик» призывает монахов духовно радоваться, созерцая гробницу усопшего святого: «Днесь нам, братие, радоватися и веселитися духовно подобаетъ и благоукрашатися и праздновати радостно, имуще всегда пред очима нашими раку преподобнаго отца нашего Феодосиа» (Плдр 2,460).

Особую радость вызывают у христиан воспоминания о событиях священной истории, эмоционально пережить которые помогают им церковные праздники, посвященные этим событиям. Об атмосфере духовной радости религиозных праздников много писал Кирилл Туровский. Если уже золотая цепь, униженная жемчугом и драгоценными камнями, радуется глаз и сердце видящих ее, то тем приятнее «духовная красота, празднители святии, веселяще верных сердца и душа освящающе» (Тодрл13,419). Духовной красотой праздника наслаждаются на земле и на небе; ее воспевают небесные чины, люди и даже «горы и холми точат сладость». На праздник Вознесения, пишет Кирилл, весь Универсум пронизан весельем и радостью – «небеса веселяться, своя украшающе светила <...> земля радуется <...> и вся тварь красуется, от Елеонския горы просвещаемая» (15,341). Люди украшают праздник «песнями, яко цветы», воспевая славословия. Всё в мире ликует, прозревая в праздник высшие истины бытия, жизнь вечную. «Да поистине сии праздник, – пишет Кирилл о Вознесении Христовом, – пълн есть радости и веселиа! Радость на небесех, възнесъшюся Христу к Отцю, и на земли веселие всей твари, обновыпися от истления» (343).

Конечно, далеко не каждый человек Древней Руси вдумывался в богословский смысл того или иного праздника, но каждый (а церковные праздники очень скоро стали всенародными) знал, что празднуется нечто возвышенное и достойное ликования. Высокий смысл празднуемых событий если не понимал до конца, то хорошо ощущал каждый участник такого действия. А чтобы не ломалась традиционная хронология и сакральная значимость праздников, к которой издревле привыкли славяне, многие христианские праздники постепенно заняли

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
место языческих и в народном сознании новое, не совсем понятное их содержание получило глубинное подкрепление за счет соотнесенных с ними языческих архетипов и древних мифологем.

Духовную радость, восторг и умиление испытывали древние русичи от соприкосновения с христианскими святынями, от посещения святых мест – особенно связанных с жизнью Христа. Этими чувствами проникнуты все сохранившиеся до наших дней описания так называемых «хождений» («хожений») по святым местам.

Игумен Даниил [117], посетивший в начале XII в. Палестину, так описывает эмоции русских, перед которыми открылся вид на Иерусалим: «И бывает тогда радость велика всякому христианину, видевше святыи град Иерусалимъ; и ту слезамъ пролитье бывает от верных человекъ. Никто же бо можетъ не прослезитися, узревъ желанную ту землю и места святаа вида, иде же Христось богъ нашъ претръпе страсти нас ради грешныхъ. И идуть вси пеши с радостию великою къ граду Иерусалиму» (Плдр 2,32).

Здесь мы встречаемся с выражением духовного наслаждения особого рода. Радость от соприкосновения со святыней, с возвышенным соединена со слезами сострадания и умиления. Святыня эта живо напоминала средневековому человеку о страданиях и позорной смерти, которые и ради него тоже претерпел Сын Человеческий, и он страдает ему. Но это сострадание не житейскому несчастью какого-то человека, а сострадание Богу, претерпевшему поругание и мучительную смерть, воскресшему и искупившему своими страданиями и смертью грехи человеческие. Это сострадание родственно состраданию зрителя трагическому герою, но оно осложнено здесь осознанием истинности происшедшего события и его сакральной и именно позитивной значимости для каждого человека. Если попытаться описать подобное эмоциональное состояние в традиционных категориях эстетики, то, судя по характеристике Даниила, оно складывается из одновременного переживания возвышенного и трагического, смягченного чувством просветленного умиления. Это сложное эмоционально-эстетическое переживание, которому сами средневековые люди не нашли словесного обозначения, а современной науке его трудно обозначить, так как оно редко встречается в эмоциональной жизни людей XX в.

Для средневекового же человека оно было достаточно регулярным. Он переживал его не только при посещении святых мест (что было уделом лишь единиц), но и на любой Литургии, в процессе которой повторялась мистерия Страстей Христовых и особенно в дни Великого поста перед праздником Пасхи; нечто подобное переживал он и в праздники, и в дни памяти христианских мучеников. Более того, созерцание икон и храмовых изображений страстей и распятия Христа и изображений сцен мученичества древних праведников вызывало у древнерусского человека именно это сложное и трудно описуемое чувство возвышенно-трагического умиления.

Интересно описывает Даниил духовную радость, которая возникает при созерцании божественного света, исходящего от гроба Господня.

Всех видящих этот свет охватывает особое чувство: «Така бо радость не можетъ быти человеку, ака же радость бываетъ всякому христианину, видевши светъ божий святыи». Главное же духовное наслаждение, согласно «Киево-Печерскому патерику», ожидает человека в мире ином, когда он в сонме праведников будет приобщен «неизреченных оных небесных красоть» неиссякаемой пищи духовной (Плдр 2, 474), когда, как надеялся Феодосий Печерский, мы войдем в божественный покой и «оноя радости неизглаголанная насытимся» (ТОДРЛ 5,183).

Итак, общественное сознание Киевской Руси, открыв бытие духовной сферы, восприняло ее в первую очередь эстетически, усмотрело в ней высшую красоту, то есть обрело новый эстетический идеал.

Обостренная эстетическая реакция на духовные феномены, эстетическое восприятие многообразных явлений духовной культуры особенно характерны для первого этапа истории русской христианской эстетики, этапа активного приобщения к достижениям мировой культуры, счастливого времени бесконечных открытий и обретений.

Очарованье лепотой

Усмотрев эстетический идеал в духовной сфере, древнерусские книжники

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org связали с ним и основные свои представления о прекрасном. Всё, что доставляло человеку духовное наслаждение, обозначалось ими как прекрасное. Таковой прежде всего почиталась сфера небесных чинов, Царства Небесного, но красота эта мыслилась «неизреченной», неопишущей. Прекрасным почитался на Руси духовно-нравственный облик человека. Князь Владимир, по выражению Илариона, «красовался» своим духовным обликом – «правдою бе облеченъ, крепостию препоясанъ, истинною обувъ, смысломъ венчанъ и милостынею яко гривною и утварью златою красуюся» (Слово 194а). Однако духовная красота привлекала человека Древней Руси не столько сама по себе, сколько своей выраженностью в чувственно воспринимаемых предметах и явлениях, которые он также и с большим энтузиазмом почитал за прекрасные. Отсюда и красоту духовную, в частности Царства Небесного, он постоянно стремился представить себе по аналогии с земной красотой, только возведенной в более высокую степень совершенства. Популярными, например, были на Руси различные апокрифические изображения красоты рая земного и небесного. Рай земной, находящийся где-то «за морем», представал изобилующим удивительными деревьями, цветами и плодами, никем никогда не виденными. Прибывшего в небесный рай поражало ослепительное сияние – «свет седмерицею (в семь раз!) светлей сего света», но также и необычайные яства, вкус которых неопишущими словами – «несть бо имъ притъча (ничего подобного) на семь свете. Их же бо сласти и воне (благоухания) человекъска уста не могут исповедати. Простая же ядь (еда) яко и млеко, и медь» (Плдр 2,160).

Ярко выраженный чувственно воспринимаемый характер духовной красоты был присущ эстетическому сознанию самых широких слоев древних русичей (отклики чего мы находим в фольклоре, особенно в сказках) и сохранял свою актуальность на протяжении всей истории Древней Руси. Здесь мы сталкиваемся как раз с тем пластом эстетического сознания, который опирался на ощущение глубинного родства древнего человека с природой и основы которого были заложены еще в дохристианский период. В апокрифических сказаниях о рае древний русич нашел новый поворот хорошо известного ему мотива идеализации природы и окружающего его быта, более современную форму его выражения. Понятно, что он с воодушевлением воспринял эти представления. Древнерусские книжники не увлекались столь примитивными картинками реализации духовной красоты, но и их внимание постоянно привлекают те или иные формы выражения и знаки духовности, которые представлены в их текстах, как правило, в эстетической терминологии.

Не уставая восхищаться красотой, совершенством и многообразием природного мира, русич усматривает теперь в нем выражение высшей творческой мудрости и, радуясь красоте творения, славит Творца. ««Велий (велик) еси, господи, и чудна дела твоя <...>» – восклицает Владимир Мономах. – Иже кто не похвалить, ни прославляеть силы твоя и твоих великих чудес и доброт, устроенных на семь свете: како небо устроено, како ли солнце, како ли луна, како ли звезды, и там и свет <...>! Зверье розноличнии, и птица и рыбы украшено твоимъ промыслом, господи! И сему чуду дивуемъся, како от персти создавъ человека, како образи розноличнии въ человекъскихъ лицахъ» (Плдр 1,396; 398).

Как правило, древнерусские книжники не стремятся к описанию природной красоты. Обычно они ограничиваются лишь указанием на благолепие того или иного места; развернутая экфраза не характерна в целом для древнерусского эстетического сознания. Одно из немногих исключений из этой закономерности представляет известный автор путевых записок игумен Даниил. Описания, встречающиеся в его «Хождении», несомненно, отражают один из аспектов эстетического сознания человека Киевской Руси, хотя они и не получили широкого распространения в литературе того времени.

Любуясь красотой «святых мест», Даниил естественно, далек от чистого эстетизма. В его текстах красота невольно соединяется с пользой для человека; в прекрасном пейзаже подмечается в первую очередь то, что полезно человеку. Едва ли не единственным образцом во всей литературе Киевской Руси неутилитарного описания природной красоты является изображение Даниилом горы Фавор. «Фаворская же гора чудно и дивно, и несказанно, и красно уродилася есть; от бога поставлено есть красно и высоко велми и велика; и есть посреди поля того красного, яко же стог кругол; гора та уродилася есть красно; и есть кроме всех горь подале. И течет река подле гору ту по полю доле. И есть по всей горе фаворъсте росло древо всякое: смоковь, рожьцы и масличие много зело. Вышши же есть фаворскаяа гора всех, сущи окрестъ ея, и есть уединена кроме всех горь, и стоить посреди поля красно зело, яко стогъ будетъ гораздо зделан, кругло и высоко велми и великъ ободом (в

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org (ПлДР 2,96). Из этого описания видно, что в качестве характеристик природной красоты у древнерусского автора выступают величина, высота, округлость, выделенность в пространстве, «искусная сделанность». Гора прекрасна потому, что она напоминает произведение рук человеческих – искусно сделанный стог. Природа осмысливается средневековым автором как произведение и оценивается им во многом по критериям, с которыми он подходил к творениям рук человеческих; даже и деяния Бога мерит человек по своей мерке. В природных закономерностях, в ее совершенстве и упорядоченности усматривал древнерусский автор следы высокого мастерства, некоего устройства, которое он и называл красотой. «Красота же строй есть некоего художника», – мог повторить русский книжник вслед за творцом популярной на Руси с XI–XII вв. «Повести о Варлааме и Иоасафе» [118]. Усмотрение в природе глобальнойстроенности, подчиненности всех ее элементов каким-то (непонятным еще) общим закономерностям возбуждало удивление и восхищение у человека Древней Руси, наводило на мысль об аналогии с произведениями искусства, а сам «строй» оценивался им как красота.

Библейская легенда о грехопадении первого человека, видимо, так сильно поражала воображение древнерусских писателей, что в литературе Киевской Руси мы чрезвычайно редко встречаем описания физической красоты человека. Она, как правило, только называется в одном ряду с другими лаконичными характеристиками, из которых древний книжник складывал идеализированные образы своих героев. Развернутый идеальный образ князя дан в «Сказании о Борисе и Глебе»: «Съ убо благоверьныи Борисъ благога корене сыи послушьливъ отцю бе, покаяряся при всемь отцю. Тельмь бяше красьнь, высокъ, лицьмь кругльмь, плечи велице, тънькъ въ чресла, очима добраама, весель лицьмь, рода (возрастом) мала и усъ младъ бо бе еще, светяся цесарьскы, крепькъ тельмь, въсячьскы украшенъ акы цветь цвьтыи въ уности своей, в ратьхъ хрьбрь, въ съветехъ мудръ и разумьнь при вьсемь и благодать божиа цвеляше на немь» (ПлДР1, 302). Лаконично, но выразительно начертанный здесь образ юного Бориса станет идеалом для всей художественной культуры Древней Руси. Последующие летописцы при рассказе о русских князьях и живописцы при изображении воинов–мучеников и князей на стенах и столпах храмов будут постоянно использовать в своем творчестве этот ранний словесный прототип.

Духовная красота обладала в глазах древнерусского мыслителя самодовлеющей ценностью и не нуждалась в красоте физической. Напротив, последняя приобретала особую значимость лишь как знак и указатель на красоту духовную. Физическая красота юного князя Бориса, князя–мученика, погибшего от руки сводного брата, для древнерусского человека еще и знак его чистоты и святости, знак праведности; она призвана усилить у читателя и слушателя «Сказания» сочувствие безвременно погибшему юноше, возбудить благочестивые чувства.

Знаковая функция красоты с особой силой выявлялась для средневекового человека в искусствах, связанных с богослужением, с религией. Церковную красоту, символизирующую красоту духовную, в Киевской Руси усматривали не столько в архитектуре, как в Византии, сколько в самом церковном действе и в изделиях декоративно–прикладных искусств. Блеск и сверкание драгоценных камней и металлов, сияние множества светильников, красивая церковная утварь – всё это и понималось древним русичем как красота церковная. Как и в случае с пейзажем и человеком, русский автор редко распространяется об этой красоте. Его описания лаконичны и стереотипны. В духе средневекового символизма и каноничности он использует определенные словесные формулы для передачи своего эмоционального состояния, которые были достаточны для средневекового читателя и говорили ему значительно больше (в силу устойчивых ассоциаций), чем человеку нашего времени. Ярослав, по Илариону, украсил храм Св. Софии – «всякою красотю украси: златом и сребромъ, и каменiemъ драгимъ и сосуды честными» (Слово 192а). У Нестора послам князя Владимира была показана в Константинополе такая «красота церковная», что им представилось, будто они уже на небе.

Древнерусский книжник писал для людей, которые почти ежедневно бывали в храме и видели «красоту церковную», поэтому достаточно было только указать на нее. Но и эти указания, несмотря на их стереотипность, свидетельствуют о том, что красота и эстетическое чувство были одним из важных стимулов приобщения древних русичей к христианской духовности. Да и прямые указания на это мы встречаем не только у Нестора. Автор «Повести об убиении Андрея Боголюбского» также констатирует, что красота храмов, выстроенных Андреем, способствовала обращению язычников в христианство. Из описаний этих храмов,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org кстати, следует, что церковную красоту человек Киевской Руси усматривал главным образом в предметах декоративно-прикладного искусства и в блеске драгоценных камней. Собственно архитектура (кроме величины храма) и изобразительное искусство пока не включаются в это понятие красоты. Не архитектурные объемы сами по себе, но их украшение привлекает древнерусского человека, не сами изображения, но их расцветка представляется прекрасной. «Драгоценные иконы» перечисляются автором в одном ряду с золотом, жемчугом и «дорогими камнями», то есть рассматриваются как элемент декорации храма.

Татаро-монгольское нашествие, с 30-х гг. XIII в. обрушившееся на Русь, на многие годы приостановило развитие художественной культуры. Были разрушены многие города, храмы, терема, уничтожены иконы, книги. Но даже в самые тяжелые годы нашествия русичи не забывают о красоте. Напротив, ее уничтожение захватчиками только обостряет их эстетическое чувство и усиливает боль, ибо гибнет красота родной земли, столь близкая и дорогая сердцу каждого русского человека. «Слово о погибели Русской земли» начинается величественной картиной красоты родной земли, которой суждено быть разоренной беспощадными ордами: «О, светло светлая и украсно украшена, земля Руськая! И многыми красотами удивлена еси: озера многыми удивлена еси, реками и кладязьми месточестными, горами, крутыми холми, высокими дубравами, чистыми полями, дивными зверьми, различными птицами, бесчисленными городами великими, селы дивными, винограды обителными (садами монастырскими), домы церковными, и князьями грозными, бояры честными, вельжожами многими. Всего еси исполнена земля Руская, о правоверная вера хрестианская» (Плдр 3,130). Природа с ее многообразным растительным и животным миром, бесчисленные города и села, архитектура и, наконец, высшие слои русского общества – всё это входит в широкое понятие красоты русской земли, которая обречена была на бесчестье.

Все характерные для домонгольской Руси представления о красоте и прекрасном сохраняются книжниками и этого периода. Канонизируется и превращается в устойчивый стереотип идеал князя – человека, прекрасного видом, сильного, храброго, мужественного, благочестивого и добродетельного. В нравственно-эстетическом облике русского князя, сформировавшемся еще в домонгольский период, русичи времен нашествия усматривали средоточие нравственного, духовного и физического потенциалов русского народа; в нем видели залог грядущего освобождения Руси. Не случайно летописец возводит в идеал весь род рязанских князей, первыми вступивших в неравную битву с татаро-монголами и мужественно испивших «смертную чашу». «Бяше родом христороубивый, братолюбивый, лицем красны, очима светлы, взором грозны, паче меры храбры, сердцем легкы, к бояром ласковы, к приеждим приветливы, к церквам прилежны, на пированье тщывы (скоры), до осподарьских потех охочи, ратному делу велми искусны, к братье своей и ко их посолником (послам) величавы» (200). Оплакивая гибель таких защитников родной земли, сохраняя их образ в памяти народной, русские книжники XIII в. тем самым поддерживали в своих соотечественниках надежду на появление новой поросли таких же героев, побуждали оставшихся в живых князей и воевод на подражание изображенному идеалу.

В то же время на Руси существовало и резко негативное отношение к чувственно воспринимаемой красоте. Оно восходило к раннехристианской и византийской монастырской эстетике и поддерживалось многими русскими религиозными мыслителями. Главный вдохновитель «нестяжателей» Нил Сорский (XV – нач. XVI в.), следуя заветам святогорских аскетов, признавал только сугубо духовные ценности, с осуждением относясь к видимой красоте «мира сего» как быстро преходящей: «Се бо зрим во гробы и видим созданную нашу красоту безобразну и бесславу, не имущу видения; и убо зрящи кости обнажены, речем в себе: кто есть царь или нищ, славным или неславным? Где красота и наслаждения мира сего? Не все ли есть злообразие и смрад?» (Нил 66).

В отношении видимой красоты солидарен с Нилом и его идейный противник Иосиф Волоцкий [119]. Со ссылкой на постановления VII Вселенского собора и византийских подвижников он запрещает клирикам и инокам украшать себя «одеждами красными и светлыми». При этом он указывает на древнюю традицию: первые иноки и священники, по свидетельству Отцов Церкви, «в смиренней и худей одежи жительствоваше», «рубища бо ветха и искропана ношаше». Этой невзрачной одеждой снискали они себе вечную славу на небесах, а красивой одеждой человек славится только среди людей. Красота одежд, по мнению Иосифа, опирающегося в этом на византийца Ефрема Сирина, знаменует наготу

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
духовную («наг есть божественна одежда. – Послания 306–307»), которой древнерусские книжники и подвижники страшились больше всего.

Против каких бы то ни было украшений быта и церковного культа последовательно боролся Нил Сорский, полагая красоту «дьявольским ухищрением», навязчиво отвлекающим ум человека от «духовного делания». Опираясь на крайне ригористическую древнюю монастырскую традицию, он полемизирует с основной линией древнерусской эстетики, берущей свое начало еще в восточно-славянской культуре и поощрявшей красоту искусства, утверждая, «яко не лепо чюдитися делом человеческих рук и о красоте здании своих величатися» (Нил 8). Эта ригористическая тенденция, пришедшая на Русь из монастырей Византии, не пользовалась популярностью ни в самой митрополии, ни тем более на Руси, хотя и постоянно поддерживалась определенной частью черного духовенства. Самим фактом своего существования и полемической заостренностью против основного направления древнерусской эстетики ригористическая линия только способствовала развитию и активизации этого направления.

Аскетические идеалы, особенно в сфере эстетического сознания, были в целом чужды древнерусскому человеку, сохранявшему на протяжении всего Средневековья многие старославянские (дохристианские) обряды, праздники, обычаи с их яркой, насыщенной красочностью и зрелищностью. Поэтому и в христианском церковном искусстве его прежде всего увлекала внешняя красота, возбуждавшая непосредственную эмоциональную реакцию (удивление, восхищение, радость). Абстрактная, не облеченная в конкретно-чувственные формы искусства христианская духовность плохо усваивалась человеком Древней Руси, поэтому он, может быть, значительно чаще, чем византиец, обращался в поисках духовной пищи к искусству и наделял его красоту большей значимостью, чем это было принято в Византии. Во внешней красоте искусства на Руси усматривали особую глубину, которую трудно было описать словами, но можно было хорошо почувствовать.

Не останавливаясь здесь подробно на красоте искусства, которой будет уделено внимание ниже, отметим, что к XVI в. на Руси пышно расцвело декоративно-прикладное искусство, которым с особой страстью были увлечены состоятельные сословия. Для русской знати XVI в., особенно для бояр, было характерно стремление к роскоши, увеселениям, зрелищам и к безмерному украшательству своего быта и одежды. В этот период в моду входит косметика, не только у женщин, но и у мужчин; процветает любовь к ярким цветам в одежде, даже в среде духовенства особое внимание уделяется многочисленным предметам туалета и драгоценным украшениям. Декоративно-прикладные искусства достигают небывалого развития. Особой любовью на Руси пользовались сапоги с высокими железными подборами, подковами и множеством гвоздей, нередко серебряных, по всей подошве. Сапоги шились из атласа, цветного бархата, чаще всего красные и желтые, иногда зеленые и голубые, расписывались золотом, особенно в верхних частях и в области голенищ, (куда наносились изображения единорогов, листья, цветы), унизывались жемчугом, украшались разноцветными шелками. С такой же тщательностью расшивались разноцветные кафтаны и рубахи; на верхнюю одежду для красоты нашивали множество пуговиц; щеголяли пристегивающимися воротниками – «ожерельями», роскошными кушаками и обильно украшенными поясами.

Всепоглощающее увлечение знати украшениями и своим внешним видом было настолько сильным, что главному иерарху русской Церкви того времени митрополиту Даниилу [120] приходилось постоянно выступать против него, противопоставляя этому пороку ценности духовные. Он упрекал своих современников-мужчин в том, что в угоду блудницам они носят красивые одежды и красные, сильно зауженные сапоги, в которых и ногам-то больно; не только бреются, но даже выщипывают с корнем волосы на лице; до бесконечности моют лицо и тело, умащаясь всевозможными мазями, притираниями, благовониями и косметическими средствами. Во всех этих ухищрениях и бесконечных украшениях своего тела Даниил не видел никакого смысла. Человек, уделяющий так много внимания своему телу, забывает о красоте духовной, и он «ни во что же непшуа красоту небесную <...> яко свинья пребываа долу ничиши, о красоте сапожней весь ум свой имеа». Такое «излишнее украшение мужей в женский изводит образ», возбуждая у окружающих нездоровые помыслы. Даниил убежден, что в украшениях и заботах о теле человек должен соблюдать меру, ибо, как полагает митрополит, еще апостол Павел не велел нам «выше меры украшаться» (Дан. 28–29).

В естественном облике человека, по убеждению Даниила, заключена высшая

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
природная красота, которая выше «злата и сребра, и каменя драгого и бисера, понеже бо Бог сотвори всего честнейши на земли человеческу плоть, созда бо ея своима рукама» (63). Такой почет Бог оказал только человеку как лучшему произведению своей творческой деятельности, наделив его собственным образом. И никому не дано безнаказанно оный исказать.

На протяжении всего Средневековья идея божественного творения мира в его первозданной красоте поддерживала даже у самых крайних ригористов почтительное отношение и к природной красоте. «И вся убо видимая мира сего красна суть и славна», – писал Даниил (22).

Московскому митрополиту вторил и новгородский мыслитель XVI в. Зиновий Отенский [121]. Восхищаясь красотой Универсума, он писал:

«Не велия ли убо небеса и не многию ли лепотою украшено, или не велиею ли славою солнце озаряше на нем? Земли же широта и морю пространство коликою добротою утворена?» (ист. 82). Зиновий не устает радоваться красоте и величию природного мира, но в еще большее восхищение приводит его красота и совершенство человека, по христианской традиции, высшего творения божественного художника или, в терминологии Зиновия, «честнейшее здание паче всея твари» (256).

В традициях христианской идеологии, но с особой обстоятельностью, обосновывает древнерусский мыслитель высокую значимость и ценность человека в Универсуме. Высшую честь оказал Бог человеку тем, что только его создал «по своему образу и подобию» и наделил бессмертием, которое человек утратил по неразумию (261). Бог, хотя и создал человека из презренной «персти» земной, высоко вознес его над остальными творениями, наделив властью над ними «по образу Божию» и свободной волей. Весь же совершенный и многообразный мир, красотой которого не уставали восхищаться средневековые мыслители, создан был для человека: «вся тварь человека ради бысть, аще земля, аще моря, аще твердь, аще и вся, яже в них, вся та человека ради сотворил есть Бог» (82).

Особую честь оказал Творец человеку перед остальными тварями тем, что вылепил его тело своими собственными руками – «таковою бо честию над всею тварию Бог почте человека, яко рукою своею взяти персть от земли и создати человека» (82). Поэтому, утверждает Зиновий, вопреки суждениям многих хулителей человеческой плоти, в человеческом теле, как мужском, так и женском, нет ничего нечистого и непрекрасного. Бог всё его освятил своими руками: «И утроба, и ложесна, и входы, и исходы, вся проходы зело суть добра, и несть в твари Божий ничтоже не зело добро, но вся суть зело добра» (289). Выявляя функциональную значимость и взаимосогласованность всех членов тела, Зиновий не забывает и об их эстетических качествах, которые в человеческом теле особенно показательны. При этом он подчеркивает, что эти качества не имеют никакого утилитарного значения, они приданы телу исключительно для красоты. «Благообразие же удов, – пишет Зиновий, – ни в едину потребу телеси суть: кую бы потребу телеси принести может белость плоти, и румянство, и лепота, и власов съчинение? Яве, яко ничтоже имети в них, обаче ко угожению приемлются комуждо» (607), то есть исключительно для наслаждения глаз. Таким образом, у Зиновия традиционная теория творения мира получает ярко выраженную эстетическую окраску, перерастает в восторженную похвалу красоте и совершенству природного мира и человека, и в первую очередь его тела, что свидетельствует о появлении и росте новых тенденций в эстетическом сознании позднего Средневековья на Руси. Свою реализацию в художественной культуре они получают только в следующем столетии.

Традиционная в целом, для средних веков знаковая, или семиотическая, функция красоты, в первую очередь видимой, приобретает особую значимость во второй половине XVI в. и уже часто используется не в религиозных целях, но для прославления и укрепления русского централизованного государства. После крушения Золотой Орды Русь, по образному выражению автора «Казанской истории», стала «обновлятися» и украшаться, как природа после долгой зимы. «И возсия ныне столный и преславный град Москва, яко вторый Киев <...> и третий новый великий Рим, провозсиявший в последняя лета, яко великое солнце в велицей нашей Русской земли, во всех градах, и во всех людях страны сея, красуюся и просвещался святыми божиими церквами, дровяными же и каменными, яко видимое небо красящеся и светящеся, пестрыми звездами украшено...» (КИ 45). Красота и величие града, и особенно стольного, значимы для русского книжника не столько сами по себе, сколько как знак величия и

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
могущества всего государства русского. Чем прекраснее город, тем сильнее и богаче страна, которую он представляет. Соответственно и уничтожение городской красоты служит знаком разорения страны.

В основном русле эстетического сознания этого времени красота, прекрасное тесно связаны со святостью и благочестием, то есть основываются на прочных средневековых традициях. Христианские храмы восхищают средневекового книжника не только своими архитектурными формами, но они прекрасны еще и «священной лепотой», и «святим пением», то есть их внешняя красота одухотворена сакральным содержанием. Именно его ощутив в константинопольской церковности, язычница княгиня Ольга восклицает с восторгом: «<...> ныне же чудно и велико видение вижу очима моима – красоту непорочнаго закона божия, иже в вас совершается» (Плдр 7,262).

В качестве одной из главных модификаций прекрасного выступал для средневековых русичей, как и для византийцев, свет. Всё многообразие световой метафизики, мистики и эстетики, доставшееся Руси от Византии, первые древнерусские книжники интерпретировали в духе, имевшем прочные корни в восточнославянском мировосприятии. Многочисленные формы духовного света они представляли в качестве различных по силе и яркости модификаций видимого (но «неизреченного») света, который доставляет созерцающим его наслаждение и радость. Именно этот свет выступал для русичей одним из притягательных факторов христианской религии. Ее адепты обещали верующим бесконечное наслаждение им в жизни вечной и узрение его на земле при достижении определенных ступеней совершенства. Со времен Киевской Руси свет становится одним из видных эстетических феноменов в древнерусской культуре.

Культ огня и света, присущий в той или иной форме всем народам древности и Средневековья, был распространен и среди славянских народов еще до принятия ими христианства. Христианство принесло с собой идею внутреннего, духовного света, которую активно подхватили и развивали в своих сочинениях русские книжники и многие идеологи подвижнической жизни. Особое распространение на Руси световая эстетика и метафизика получают с конца XIV в., после проникновения в славянскую культуру паламитской [122] концепции «Фаворского света» – нетварного сияния божественной энергии, превосходящего всякий ум и всякое чувство, но доступного восприятию даже чувственным зрением посредством божественной благодати. Русскому средневековому массовому сознанию, мало изощренному в идеалистических тонкостях греческой богословской мысли и всегда прочно стоявшему на материалистической основе, импонировал в паламизме как раз момент возможности конкретно-чувственного восприятия духовного света, его узрения обычными глазами, а не малопонятным «духом».

Древнерусского человека восхищает и доставляет ему эстетическое наслаждение прежде всего видимое проявление духовного света. Наряду с воспринятой от византийцев верой в духовные сущности он страстно верит и в их материализацию, доступную конкретно-чувственному восприятию. Эта вера ярко выражена уже в Послании Василия Новгородского к Федору Тверскому. Новгородцы XIV в. верили, как известно, не только в духовный рай, но и в рай земной, до которого, как они считали, добирались их отважные земляки. Главной его характеристикой выступал видимый свет на пределе яркости – «светлость неизреченная»: «И свет бысть в месте том самосиянен, яко не мочи человеку исповедати», «свет бысть многочисастный, светлуяся паче солнца» (Плдр 4,46). Он и доставлял неземную радость удостоившимся видеть его, но практически был недоступен живым людям.

Согласно древнему автору, Богоматерь является Сергию Радонежскому в ослепительном сиянии: «И се свет велий осени святого зело, паче солнца сияюща; и абие зрит пречистую с двема апостолами, Петром же и Иоанном, в неизреченней светлости облисташася» (394). Об идеальном грядущем царстве света страстно мечтал древнерусский человек, «егда вся земля просвещана будет светом неизреченным, исполнена радости и веселия» (48).

Представления о чувственно воспринимаемых материализациях духовного света были широко распространены в средневековой Руси, оказывая сильное влияние на художественную практику, в частности на архитектуру и живопись. Любой наблюдательный зритель обратит внимание на продуманную до тонкостей организацию световой среды в древнерусских храмах и на повышенную светоносность древнерусской иконописи периода ее расцвета. Важной опорой для древнерусских мастеров, без сомнения, служила философско-религиозная мысль того времени, которая постоянно обращалась к метафизике света.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Конечно, здесь речь шла в первую очередь о свете «умопостигаемом». И каждый художник стремился выразить этот свет доступными ему средствами, то есть перевести его на чувственно воспринимаемый язык своего вида искусства: архитектуры, живописи.

В XV и XVI вв. световая эстетика занимает видное место в древнерусском эстетическом сознании. Так, ею буквально пронизана уже упоминавшаяся «Повесть о новгородском белом клобуке». Неземной свет сопровождает все чудесные явления. Божественный свет доступен узрению физическим зрением, но главное значение его не в этом. Явившись человеку, он проникает в глубины его души (в «сердце») и доставляет духовное наслаждение. Свет, явившийся Селивестру, «осия сердце его и грядущих с ним» (ПлДР 7,212). Духовную радость пережил император Константин, когда во сне ему явились Петр и Павел: «<...> в пришествии бо вашем зело возрадовася сердце мое и свет сладок осия мя» (210). Радость и удивление испытала и княгиня Ольга, как сообщает «Степенная книга», увидев световое знамение на месте основания города Пскова (280).

Человеку средневековой Руси блистания «неизреченного света» представлялись одной из форм материализации невидимого божества и нередко обозначались понятием Славы Божией. Здесь он следовал еще древней библейской традиции, обозначавшей световой образ Бога понятием «слава». Из книжников XVI в. о ней писал Зиновий Отенский. Слава, в его представлении, – это удивительное божественное сияние, которое никто не может «словом рещи и мыслию постигнута, ибо и солнца славы несть како сказати, а ничтоже суще протаво Божия славы солнечная слава: како же ли хочещи славу Божию из глаголати или умом постагнута?» Если уж солнечной «славы» не терпит глаз человека, то может ли его ум выдержать «славу» божественную (Ист. 760, 761)? Древнерусская живопись, однако, дала целый ряд интересных решений иконографии «славы» как некоего светоцветового сияния определенной геометрической формы вокруг Христа или Саваофа. Вообще световая эстетика Древней Руси на протяжении всего средневековья давала сильные творческие импульсы изобразительному искусству и архитектуре, побуждая мастеров на художественное воплощение трудновыразимой световой материи.

Таким образом, в понимании прекрасного древнерусское эстетическое сознание выдвигало на первый план красоту духовную. Чувственно воспринимаемая красота ценилась прежде всего как знак и символ красоты духовной, но также и сама по себе как результат божественной творческой деятельности.

На подступах к пониманию искусства

Большой интерес для осмысления древнерусского эстетического сознания представляют те немногочисленные сведения об изобразительном искусстве и архитектуре, которые сохранились в памятниках словесности XI–XII вв. – начала активного знакомства русичей с религиозной живописью и архитектурой византийцев и создания первых собственных живописных произведений (икон, росписей) и храмов.

Как свидетельствует летописец, первое христианское изображение было показано князю Владимиру византийским «философом», изложившим ему основы христианской веры, в подтверждение истинности своих слов. На матерчатом занавесе («запоне») был представлен «Страшный суд»: «<...> на ней же бе написано судище господне, показываше ему о десну (справа) праведныя в весельи предъидуща в рай, а о шюю (слева) грешники идуща в муку». И воспринято это изображение было Владимиром, согласно летописцу, как реальный документ событий, которые должны совершиться: «Володимерь же вздохнув рече: «Добро симъ о десную, горе же симъ о шюю»».

Древнерусский книжник не видит ничего удивительного в том, что на иконе могут быть изображены события, которых сам мастер не мог видеть. С первых опытов знакомства с религиозными христианскими изображениями русские люди отнесли к ним как к предметам священным, чудесным, наделенным тайной силой и энергией, которая вложена в них отнюдь не мастером, их написавшим. Ко времени летописца Нестора, как можно понять из его труда, русичи уже знали, что почитание икон завещали сами апостолы, а первую икону написал евангелист Лука и послал ее в Рим; известна была и мысль св. Василия Великого о том, что честь от иконы переходит к первообразу: «Яко же глаголетъ Василий: икона на первый образъ приходит» (ПлДР 1,120; 130).

Иконопочитание было усвоено на Руси наряду с остальными основными

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org положениями христианства, а икона (так обозначалось тогда любое религиозное изображение) была понята и принята как важный сакральный предмет. Не случайно «Киево-Печерский патерик» в «Слове» о первом русском иконописце Алимпии почти ничего не сообщает ни о его жизни (кроме того, что он учился у греческих иконописцев, расписывавших печерские церкви), ни о его работе, кроме чудес, творимых им или происходивших с ним и с иконами. Для религиозного сознания русича того времени именно эти аспекты иконописи были наиболее значимыми. С ними были связаны и его религиозные, и его эстетические чувства. В представлении человека Киевской Руси иконописец выступал не ремесленником, но чудотворцем и почти чудесником. Чудесная сила содействует ему не только в написании икон, но и поспешествует с помощью той же кисти и краски исцелять больных. Сжалившись над одним прокаженным, Алимпий, поучив его о спасении души, закрасил красками все его язвы на лице и на теле. После причастия и омовения святой водой стружья с тела опали и больной исцелился.

Подобный мотив мы не встречаем в Византии, он мог возникнуть только на славянской почве, где живопись не имела такой длительной истории развития, как в антично-византийском мире, была ввезена извне, и, что особенно важно, в качестве составной части христианского культа. С этим еще сплывилось религиозное преклонение славян перед языческими идолами (тоже изображениями, хотя и скульптурными). Вот так и получилось, что изображение было воспринято на Руси прежде всего как сакральный образ. Это понимание устойчиво сохранялось на протяжении всего Средневековья. А главной функцией изображения стала поклонная, то есть в иконе видели в первую очередь священный объект поклонения. Такому пониманию способствовали и многочисленные легенды о чудесном появлении и написании икон с помощью божественных сил, о чудотворных иконах.

По свидетельству «Киево-Печерского патерика», когда Алимпия пытались оклеветать монахи, за него чудесным образом было написано с большим искусством («написаны зело хытры») семь икон.

Видя это, «вси удивишася и ужасни бывше, съ трепетом ници на земли падоша и поклонишася нерукотворенному образу Господа нашего Иисуса Христа и пречистыа его матере и святых его» (Плдр 2,594). Представления об участии высших сил в создании икон способствовали повышению их духовной ценности в глазах средневекового человека, возвышению их над обычными произведениями рук человеческих.

В другой раз, сообщает «Патерик», уже перед смертью Алимпий не смог из-за физической слабости выполнить заказ. Тогда к нему явился ангел, написал вместо него икону и установил ее в надлежащем месте храма. Выглядел он как обычный человек, «но скорость дела сего бесплотна показа. Овогда убо златом покладываше икону, овогда же на камени вапы (краски) тряше, и всем писаше, и в 3 часы икону написа, и рече: «О калугере, егда что недостаточно, или чим греших?» Преподобный же рече: «Добре сътворилъ еси. Богъ поможетъ тебе зело хытро написати сию икону, и се тобою съделалъ ю естъ»» (596). Здесь, помимо кратких сведений по технологии изготовления иконы, мы находим еще два важных момента, характеризующих древнерусскую эстетику. Мастерство иконописи настолько высоко оценивается русским книжником, что он даже заставляет божественного посланца обращаться к Алимпии за оценкой своего труда, а последнему позволяется одобрить работу бесплотной силы. И далее сообщается: сам Бог водил рукой ангела, помощника иконописца. Знаменательно, что Алимпий не усмотрел в этом ничего необычного. Он не удивился помощи высшей силы, но лишь констатировал, что высоким искусством икона обязана Богу. Именно так и расценивал труд иконописца человек Киевской Руси.

Отсюда понятно и особо почтительное, и благоговейное отношение к иконам на Руси. В них древнерусский человек прозревал сами первообразы и молитвенно общался с ними. Иларион писал, что он радуется, созерцая икону Богоматери с младенцем Христом, а глядя на изображение распятого Христа, радуется и поклоняется воскресшему и восходящему на небеса Иисусу. Внутренним взором Иларион проникает за изображение и обретает духовную радость контакта с первообразами, побудившими иконописца к творчеству.

Князь Андрей Боголюбский, как пишет автор «Повести» о его убиении, по ночам ходил в церковь, зажигал свечи и, «видя образ божии, на иконах написан, взирая, яко на самага тьорця; и вси святее написаны на иконах видя, смиряя образ свои скрушеномъ сердцем и уздыханье от сердца износя, и слезы от очью

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
испущая» (326).

Важной характеристикой эстетического сознания человека Киевской Руси является наличие в этот период достаточно развитого экфрасиса (во всяком случае, забегая вперед, можно сказать, что большего развития он не получит за весь период русского Средневековья) – описания произведений искусства. С характерными его образцами мы встречаемся в упомянутой «Повести об убиении Андрея Боголюбского». Восхваляя благочестивую деятельность князя по сооружению церквей, ее автор подробно описывает их убранство драгоценными материалами и предметами из них. Показателен его экфрасис Успенского собора во Владимире: «<...> и доспе (создал) церковь камени сборную святых Богородица, пречюдну велми, и всеми различными видами украси ю от злата и слэбра, и 5 верхов ея позолоти, двери же церковныя трое золотом устрой. Камением дорогым и жемчюгом украси ю многоценным, и всякими узорочьи удиви ю, и многими поникаделы золотыми и серебряными просвети церковь, а оньбон (амвон) от злата и слэбра устрой, а служебных съсуд и рипидьи и всего строенья церковнаго златом и камением драгим и жемчюгом великим велми много <...>» (Там же).

По своему характеру этот экфрасис восходит к библейским динамическим описаниям, когда произведение искусства рассматривается не как статический объект, но как бы в процессе его создания: создал, осыпал, вызолотил, выложил, украсил и т. п. Самой архитектуре здесь почти не уделяется внимания (хотя описывается храм!). Об архитектурных элементах (пять куполов, три двери) мы узнаем только потому, что они были украшены золотом и драгоценными камнями. Фактически храм для автора «Повести» – не произведение архитектуры (он не чувствует еще специфических особенностей этого вида искусства, не осознает его самостоятельности и символической значимости), но скорее – огромное произведение ювелирного или декоративно-прикладного искусства. Практически ничего подобного мы не встречаем в Византии.

Создается впечатление, что русичи, еще со времен князя Владимира «уязвленные» блеском, роскошью и сверкающей красотой царьградской Софии, стремились в своих храмах не отстать от византийцев именно по этим параметрам. С ними они и связывали свои представления о церковной красоте. «И въ Боголюбом и в Володимере городе верх (купола) бо златом устрой и комары (закомары) позолоти и пояс златом устрой, камением усвети, и столп позлати, и изовну церкви и по комаром (сводам) же поткы (птицы) золоты и кубькы, и ветрила (паруса) золотом устроена постави, и по всей церкви и по комаром около» (326). Если забыть, что речь идет о храмах, то перед нами, по сути дела, описание произведений ювелирного искусства, выполненных исключительно из драгоценных материалов. Интересно, что в этих достаточно пространственных для древнерусской культуры описаниях церквей автор не обращает внимания не только на собственно архитектуру, но даже и на живопись, хотя из дальнейшего изложения выясняется, что иконы там были.

В данном случае мы имеем дело практически с чисто эстетическим восприятием храма, характерным для древнерусского эстетического сознания. Именно произведения ювелирного искусства, несмотря, а может быть, и благодаря их большой материальной ценности, выступали для средневекового человека источником эстетических переживаний. Поэтому в архитектуре и в живописи (в текстах это отразится позже) эстетическое сознание древних русичей улавливало в первую очередь элементы ювелирного искусства. Ну а там, где они были преобладающими, например в культовом декоративном искусстве, древнерусский книжник видел недостижимые высоты чувственно воспринимаемой красоты. С нескрываемым восхищением описывает автор «Сказания о чудесах Романа и Давида» (Бориса и Глеба) красоту их раки, сверкавшей золотыми, серебряными и хрустальными украшениями. Красота ее была столь велика, что рассказчик не находит слов для передачи виденного: Владимир Мономах «так о украси (ее) добре, яко не могу съказати оного ухыщрения по достоянию довьлне». Все приходящие, даже греки (!), с гордостью пишет книжник, отмечали, что «нигде же сицея красоты несть» [123].

В известном «Сказании о Св. Софии в Царьграде», написанном в конце XII в. по византийским источникам, основное внимание также уделено не архитектуре, а всевозможным отделочным материалам и предметам декоративно-прикладного искусства, количеству драгоценных материалов, пошедших на их создание. Из «Сказания» читатель узнаёт о многочисленных колоннах и блоках языческих храмов из прекрасного мрамора, привезенных со всей ойкумены для возведения св. Софии, о золоте, серебре и драгоценных камнях, пошедших на сооружение и

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org украшение трапезы, амвона, дверей и т. п. В результате, сообщает автор, был воздвигнут не храм, а настоящее чудо, блистающее неопишуемой красотой: «Чудо же одержаша тогда, видяще таковую церковь, како блещашесе, и бе вся светла от злата ж и сребра и от жемчюга, и от прочаго всякаго украшения; под же не мало удивление видящим, моромором бо различным, акы море видимо бяше» [124]. Именно этот аспект привлек внимание русского автора в описании шедевра византийской архитектуры и в греческих экфрасисах, среди которых, кстати, были сведения и о собственно архитектурно-строительных особенностях Св. Софии.

Совсем с иным типом описания, и, пожалуй, с самым подробным во всей древнерусской литературе, читатель встречается в уже упоминавшемся «Хождении» игумена Даниила. Мы уже имели возможность познакомиться с Данииловыми картинами природы. В том же плане, но с еще большей дотошностью он подходит и к рассказу о произведениях искусства (архитектуры, живописи). В глазах русского паломника особую значимость всем им придает их связь со святыми для каждого христианина местами жизни, страстей и смерти Иисуса Христа. Святость мест переходит и на воздвигнутые там в память о знаменательных событиях храмы и иные сооружения, наполняя особым благоговением сердце автора «Хождения». Именно уникальная религиозная значимость памятников Святой земли заставляет Даниила пристально вглядываться в них (как и в сами святые места) и стремиться как можно подробнее рассказать о них своим соотечественникам, не имеющим возможности увидеть их воочию.

Творческая задача, стоявшая перед Даниилом, – подробно описать реликвии для тех, кто их не видел, – в корне отличалась от цели автора «Повести об убиении Андрея Боголюбского»: выразить значимость (а она оказалась прежде всего эстетической) самих сооружений Андрея. Отсюда и совсем иной характер экфрасиса Даниила. Он стремится передать точный облик архитектурных сооружений, даже указать основные размеры, описать изображения в храме.

«Церковь Воскресения Господня такова. По форме она круглая; в ней двенадцать круглых цельных (обелых) столпов, а шесть квадратных сложенных (зданных); она красиво вымощена мраморными плитами; дверей у нее шесть; а на хорах у нее шестнадцать столпов. А над хорами на потолке мозаичное изображение святых пророков – как живые стоят. А над алтарем мозаикой изображен Христос. В алтаре же великом мозаика изображает воздвижение Адама, дальше кверху – мозаичное изображение Вознесения Господня; на обоих столпах по сторонам алтаря изображено мозаикой Благовещение. Верх же церкви не до конца сведен камнем, но расперт каркасом из тесаного дерева, так что она без верха, ничем не покрыта. Под самым же тем непокрытым верхом – Гроб Господень» (Плдр 2,35). В таком же плане описаны Даниилом и некоторые другие сооружения Святой земли. Перед нами уже экфрасис не библейского и даже не византийского типа. В большей степени он приближается к античным описаниям, но своей подробностью и детальностью отличается и от них.

Для византийских авторов, как правило, были характерны или изложение впечатлений, производимых храмом, или символично-толковательные экфрасисы. У Даниила мы сталкиваемся с новым типом. Перед нами практически образцы документально-искусствоведческого описания памятников архитектуры. Если византийские экфрасисы важны для анализа эстетического сознания, но почти бесполезны для искусствоведов, так как не дают представления о том, как выглядел тот или иной памятник, то описания Даниила интересны прежде всего искусствоведам и археологам. По ним можно составить достаточно полное представление и об архитектурном облике сооружений, и об их размерах, и о живописном декоре. Мы по праву можем считать Даниила предтечей русского искусствознания.

Изначальная чисто религиозная установка на восприятие святых мест никак не мешает его эстетическому восприятию и оценке памятников архитектуры и живописи. Начать с того, что храм Даниила рассматривает как некую художественную целостность, в единстве его архитектурно-строительных, декоративно-отделочных и живописных элементов. В одном ряду он перечисляет и архитектурные детали и формы, и облицовку стен и полов, и мозаичные росписи стен и сводов. При этом всё в целом и в частностях получает у него эстетические оценки: «прекрасно», «очень красиво», «искусно», «удивительно», «чудесно», «непередаваемо словами».

Церковь Воскресения «мощена же есть дъсками мраморяными красно», над пещеркой построен «теремець красен»; свод сооружения на Лобном месте

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
«исписана мусиею дивно», а на кресте мозаикой изображен Христос «хитро и дивно, прям яко жив», там же помещено изображение «Снятия с креста» – «такое же дивно»; церковь Святая Святых «дивно и хитро создана моисиею (мозаикой) издну, и красота ея несказанна есть», она «извну написана хитро и несказанна», свод ее покрыт мозаикой «хитро и несказанно»; здание дворца Соломона «зело красно», внутри него – прекрасные помещения, искусно украшенные мозаикой, и т. п. (34; 36; 42). Даниил демонстрирует высокоразвитое эстетическое чувство. Он ощущает и красоту архитектурных форм, и, с особой силой, удивительное искусство живописцев, воплощающих в мозаике жизнеподобные образцы («яко жив»), и, наконец, незаурядное мастерство прикладников и облицовщиков.

Столь высокий уровень эстетического сознания, о чем свидетельствуют художественные документы того времени, явился хорошей предпосылкой для появления на Руси оригинальных произведений архитектуры и живописи. Удивительно быстро овладев практическими и техническими навыками, русские мастера XII в. продемонстрировали и высокое мастерство в новых для них видах искусства, и развитое эстетическое чувство. Подтверждением тому служат хотя бы сохранившиеся до наших дней шедевры владими́ро-суздальской архитектуры XII в.

Восприняв от Византии основные виды церковного искусства и творчески развивая их на отечественной почве, русичи стремились постичь и основные приемы художественного и богословского мышления. В частности, не чуждым оказался им византийский символизм. В первую очередь на Руси был достигнут высокий уровень символическо-аллегорического понимания библейских текстов, а поскольку многие из них имели устойчивые иконографические аналоги, это понимание распространялось и на них. Особую любовь к образно-символическому мышлению питал Кирилл Туровский, изрядное внимание уделявший аллегорическим толкованиям евангельских событий. Приведу некоторые характерные образцы таких толкований, ибо они выражают особенности древнерусского символизма того времени.

На «Вход Господень в Иерусалим»: «Днесь апостоли на жребя своя ризы възложиша, и Христос веру их сядя. Оле преславния тайны явльенье! Хрьстьяньския бо добродетели апосталския суть ризы, иже своим ученьем благодотворный люди престол Богови и вместилище Святому Духу сътвориша», то есть апостольские одежды в этой сцене рассматриваются как символ добродетелей, образующих престол Божий. Встречающие Христа у врат Иерусалима старцы, отроки и младенцы олицетворяют, по Кириллу, определенные группы людей: старцы знаменуют язычников, отроки – иноков, а «младенцы же вся хрьстьяны преобрази, иже ничто же пытаются о Христе, но о том живущем и за того умирающем, и тому обеты и молитвы въздающе» (ТОДРЛ13,410).

В такой же своеобразной аллегорической манере понимается Кириллом и эпизод прихода Петра и Иоанна к пустому гробу воскресшего Христа. Иоанн пришел первым, пишет Кирилл, но не вошел в пещеру, а ждал Петра, который, придя позже, ступил внутрь первым. Иоанн, в понимании Кирилла, выступает символом Ветхого Завета, который явился людям раньше, но «не вниде в веру» Христову; а Петр – образом Нового Завета, утвердившего истинную веру (Там же, 413).

Подобными, достаточно свободными аллегорическо-символическими толкованиями наполнены «Слова» Кирилла Туровского, да и не только его. В увлечении аллегорией он договаривается почти до еретических идей. К примеру, он не склонен считать Христа человеком, полагая в этом лишь иносказание: Христос зовется человеком не по виду, «но притчею: ни единого бо подобья имеет человек божья» (Плдр 2,294).

Не уступает Кириллу в символизме и Климент Смолятич [125]. В известном библейском стихе «Премудрость созда себе храм и утверди столпов седмь» (Притч. 9,1) под храмом он понимает всё человечество, а под семью столпами – семь Вселенских соборов (Плдр 2,284). В евангельской притче о некоем человеке, ограбленном и израненном разбойниками на пути из Иерусалима в Иерихон, Климент склонен видеть символическое изображение истории Адама: Иерусалим – Эдем, Иерихон – мир, человек – Адам, разбойники – бесы, обманом лишившие Адама «боготканых одежд», раны – грехи (286).

Подобные почти произвольные и незамысловатые толкования были близки народному сознанию и хорошо им принимались. По духу своему и принципам передачи смысла, по характеру организации знаковой структуры они были родственны народным загадкам, разгадки для многих из которых было почти

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org невозможно найти; их следовало было просто знать. Слишком велико поле свободных ассоциаций между знаком и значением. Вот несколько примеров, взятых с первой открывшейся страницы собрания загадок. «По дороге я шел, две дороги нашел, по обеим пошел» (штаны); «Летели две сороки, у них четыре хвоста» (лапти); «Овца в корове» (чулок в ботинке); «Зяб, перезяб в тонких березях» (оконное стекло); и т. д. [126]. Подобными ребусами (или толкованиями) наполнены и популярные со времен Киевской Руси многочисленные апокрифы.

Приведу несколько образцов апокрифических загадок, чтобы показать их родство с изложенными выше толкованиями Кирилла и Климента и близость к фольклорным текстам. Из «Беседы трех святителей»: «Василий спросил: «Как вода покрывает море?» Григорий ответил: «Вода – учение книжное, а морем называется мир»». Или другая загадка: «Что означает: стоит дерево в цвету, а под ним – корыто, а на дереве сидит голубь и, срывая цветы, кидает их в корыто, цветов не уменьшается, а корыто не наполняется? Дерево – земля, а цветы – люди, корыта – могилы, а голубь – смерть». Еще одна загадка из того же апокрифа: «Что значит: птица ростом с воробья, а мяса в ней как в телке? В азбуке слов немного, а написанных книг великое множество» (141; 145).

Эстетическая суть подобных не поддающихся разгадке загадок (а ими переполнен был русский фольклор) прояснялась в момент называния разгадки, когда выявлялась достаточно далекая, трудноуловимая метафорическая связь между разгадкой и загадкой, между знаком (символом) и обозначаемым. Усмотрение этой связи между вещами, вроде бы совсем не связанными, находящимися на различных смысловых уровнях, и вызывало в слушателе эстетический эффект.

Первые русские идеологи христианства, хорошо зная этот уровень народного эстетического сознания, старались совместить с ним уровень христианского образно-символического мышления, выразить и основы христианского учения, и главные события священной истории в символах и аллегориях того же порядка, что и народные и апокрифические загадки. Увлечшись «фольклоризацией» христианской символики, они нередко доходили до ее вульгаризации, недопустимого упрощенчества и даже искажения. Зато путь этот способствовал приобщению русичей к христианству, а вместе с ним и к ценностям европейской духовной культуры.

Не только библейские тексты и события священной истории подвергались символическому осмыслению. Весь природный мир понимался и толковался как система символов, указывающих на глубинные основы христианства. Прекрасные картины весеннего пробуждения природы, ее первозданной красоты означают, по Кириллу Туровскому, весну человечества – воскресение Христово и приобщение людей к его учению. «Ныне солнце красуясь к высоте всходит и радуясь землю огревает, взиде бо нам гроба праведное солнце Христос и вся верующая ему спасает. <...> Днесь весна красується, оживляючи земное естество, и бурнии ветри тихо повеваюць плоды гобьзуют (умножают), и земли семена питаючи зеленую траву ражають. Весна убо красная есть вера Христова, яже крещением поражають человеческое паки естество; бурнии же ветри – грехотворнии помысли, иже покаянием претворынеся на добродетель душеполезныя плоды гобьзуют» и т. п. (ТОДРЛ 13, 416). Таким образом, природная, и особенно весенняя, красота, столь близкая и родная душе каждого славянина, наполняется теперь для него новым этико-религиозным смыслом; дается объяснение той глубокой сакральности природы, которую ощущали, но не могли осмыслить и выразить восточные славяне. Веками они знали (ощущали) только загадку природы. Христианство дало им разгадку, которую они с радостью приняли на целый ряд столетий.

Не красного словца ради употребил я здесь это «с радостью». Разгадки и лаконичные символические толкования действительно доставляли русичам духовную радость, наслаждение. В этом, собственно, и заключалось эстетическое значение символа в средние века. Разгадка загадки, узрение тайны, толкование символа приводили средневекового человека к эстетическому наслаждению. Об этом свидетельствуют и сами древнерусские мыслители. Символические образы представляются Кириллу Туровскому сладким плодом на духовном пиршестве. Евангелие, пишет он в притчах, «плод устен на умней трапезе вашего ока предлагающее (Плдр 2, 292). В другом месте он замечает, что понимание пророческого образа вызывает духовную радость: «Се убо пророчество разумеюще веселимся» (ТО ДРЛ 13, 409).

Символические образы (или «притчи») нуждаются в объяснении, толковании, по

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org мнению Кирилла, только для людей простых, мудрые же («быстрин умом») прозревают смысл и без всякого толкования – «преже сказания си ведять». Сам он писал проповеди и слова отнюдь не для мудрецов, поэтому стремился снабдить расшифровкой все элементы любого символического в его понимании образа. В «Повести о белоризце человеце» Кирилл дает толкования одного символического видения (притчи). Представший в нем город он понимает как символ человеческого тела, людей в нем – как символы органов чувств, царя – как символ ума. Гора – символ монастыря, а пещера в ней – символ церкви. «Муж красен и высок» – образ самого Христа, и т. п. (ТОДРЛ12,348–353).

В другом «Сказании» Кирилл излагает символику монашеской одежды. Острижение головы – «образ тьрноваго венца Христова», стихарь – «по образу смоковых лист», которыми покрывал себя Адам, пояс – символ умерщвления плоти, омофор епископа – символ грешной паствы, которую он несет на плечах своих, и т. п. (356–360). Этот символизм, как признает и сам Кирилл, не его изобретение. Почерпнутый им из византийских источников, в его интерпретации он получил дальнейшее развитие на русской почве.

Популярным в культуре Киевской Руси был еще один вид символов, запечатленный в основном в устной и письменной словесности, – это символы типа всевозможных видений и знамений. Чаще всего они встречаются в летописях и в агиографии и составляют важный элемент древнерусского религиозно-эстетического сознания. Знамения и видения представляют собой, как правило, зрительные образы непривычного, неестественного, с точки зрения обыденного сознания, содержания – нечто близкое к тому, что в XX в. изображают художники-сюрреалисты. Отсутствие привычной, «естественной» логики в визуальном образе служило древнерусским книжникам, как и их византийским предшественникам, указанием на его особую смысловую нагруженность, на его символическую значимость. Видения, как правило, имели космические масштабы и являлись на небе, включая в свою орбиту небесные светила, но случались и видения чисто земных измерений. В сознании древнерусских книжников, в системе их творческого метода знамения и видения были необходимы или для передачи пророческой информации о грядущих социально-исторических событиях, или для подтверждения святости того или иного персонажа или явления, выражения расположенности к нему надприродных сил.

Знамения первого типа чаще встречаются у летописцев. Их алогичность, пугающее отклонение от привычных закономерностей знаменовали в сознании древних русичей, как правило, грядущие беды и несчастья. Так, автор «Повести временных лет» сообщает под 1063 г., что Волхов в Новгороде пять дней кряду тек вспять, и истолковывает: «Се же знамень не добро бысть, на 4-е бо лето позже Всеслав град» (ПлДР 1,176). В те же времена были и другие недобрые знамения: на западе семь ночей появлялась «звезда превелика, луче имущи акы кровавы». Летописец полагает, что она предвещала многие междоусобицы «и нашествие поганых на Русьскую землю» (178). Не к добру, считает Нестор, было и другое знамение – выловленный рыбаками мертвый ребенок со срамными частями на лице. Подобные апокалиптические знамения отмечает летописец и под 1090-м и под 1092 г. Вспоминая об аналогичных видениях в библейские и в ранневизантийские времена, Нестор делает вывод: «Знамения бо в небеси, или звездах, ли солнци, ли птицами, ли етеромь чим (или в чем ином), не на благо бывають; но знамения сица на зло бывають, ли проявление рати, ли гладу, ли смерть проявляють» (178).

Встречаются в летописях и указания на нейтральные знамения, характер которых (ко злу или к добру) неизвестен летописцу. Тем не менее он считает своим долгом описать их. Таковы, в частности, небесно-световые образы. Это или необычайное сияние в ночное время, или видения солнца или луны в сопровождении каких-либо сияющих дуг, дополнительных светил и т. п. Так, под 1104 г. «Повесть временных лет» сообщает: «В се же лето бысть знамень: стояше солнце в крузе, а посреде круга – крестъ, а посреде креста – солнце, а вне круга обаполы (по обе стороны) – два солнца, а над солнцем, кроме круга, – дуга рогома на север; тако же знамень и в луне тем же образом <...>» (272). Вставляя время от времени подобные сверхъестественные визуальные символы в описание хода исторических событий, автор как бы напоминает читателям, что ход этот не произволен, а протекает под постоянным присмотром и по воле божественных сил, которые и извещают о себе знамениями.

В агиографии световые видения нередко служат для указания на святость того или иного персонажа, на богоугодность какого-то деяния и т. п. В «Сказании

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org о Борисе и Глебе» говорится, что над телом убитого Глеба, брошенном в пустынном месте, долгое время возвышался огненный столп; иногда там видели горящие свечи и слышали ангельское пение (294; 296). Огненный столп над Печерским монастырем наблюдал князь Святослав в момент кончины блаженного Феодосия. Три световых столпа указали монахам церковь, в которой следовало похоронить умершего Феодосия. По свидетельству летописца, в виде огненного столпа от земли до неба являлся в 1110 г. над местом захоронения Феодосия ангел (274; 276). Подобные видения, как и чудеса, творимые святыми или случавшиеся с ними, возбуждали у людей Древней Руси чувство благоговения перед святостью, чувство возвышенного. Здесь религиозные и эстетические чувства тесно переплетались, составляли единое целое, характер которого может быть, пожалуй, с наибольшей точностью выражен понятием возвышенного в его средневековом, то есть с яркой религиозной окраской, значении.

В первые века своего существования русская средневековая эстетика, как и художественная культура в целом, сделала необычайный скачок в своем развитии, практически достигнув уровня наиболее развитых соседних культур, и в первую очередь византийской, на которую она активно опиралась. «Достигла уровня» не значит полностью уподобилась. Как мы убедились, Киевская Русь активно восприняла всё лучшее из того, что ей предлагала Византия и южнославянские народы, но переосмыслила и переплавila это богатое культурное (и эстетическое в его составе) наследие на своей восточнославянской основе и в связи со своими потребностями культурного развития. Первые века существования Руси в качестве средневекового православного государства показали, что оно обладает мощным творческим культуросозидательным потенциалом и запасом духовной энергии. Всеобъемлющее осознание красоты мира и человека, эстетическое переживание духовности как высшего достояния человека, открытие книжной культуры и неутилитарное восприятие красоты искусства – всё это предвещало активный взлет русской художественно-эстетической культуры.

Мудрость древнего искусства

Татаро-монгольское нашествие сильно затормозило культурное и художественное развитие Древней Руси, но не смогло остановить этот процесс. Творческие силы молодой культуры искали адекватного самовыражения и обрели его в искусстве, достигшем наивысшего расцвета в конце XIV–XV в. Этот расцвет, обусловленный подъемом национального самосознания, стремлением к объединению национальных сил в деле государственного строительства и создания высокодуховной отечественной культуры, способствовал усилению внимания книжников к вопросам искусства. К сожалению, из-за органической неприязни людей Древней Руси к абстрактно-аналитическому мышлению их суждения об искусстве лаконичны, не всегда последовательны и не представляют законченной системы взглядов. Однако и они позволяют составить более-менее полное представление о понимании русичами сущности, целей и задач искусства и литературы.

В качестве характерной особенности отношения к искусству на Руси следует отметить повышенную чуткость русских к красоте искусства, которую летописцы отмечали у восточных славян уже с X в. и которая с особой силой проявилась в XV–XVI вв.

Повествуя об основании новых монастырей, древние авторы не забывают подчеркнуть красоту возводимых храмов и их росписей. По сообщению Епифания Премудрого [127], на берегу Москвы-реки на прекрасном месте («место зело красно») был поставлен Симонов монастырь – «монастырь чюден». Высокий монастырь он называет «чюден и зело красен». В Спасо-Андрониковом монастыре игумен Александр и Андрей Рублев поставили «церковь камену зело красну и подписанием (росписями) чюдным своима рукама украсиша» (Плдр 4, 382; 390; 380).

Особо остро переживали древнерусские авторы гибель прекрасных творений древних зодчих, их осквернение врагами или иноверцами. Описав красоту и духовную значимость для русских Успенского собора во Владимире, когда город былг отдан Московским великим князем Василием Дмитриевичем во владение полякам, летописец с горечью восклицает: «И таковаго града не помиловавше москвичи, вдаша в одержание ляхов!» (248). Еще большее сожаление вызывает у него гибель от пожара московских храмов, придававших городу величие и красоту. «Жалостно же бе зрети, – пишет он, – иже многолетними времени чюдныа церкви съзидани бяхуть и высокими стоянми величества града украшаху, в един час в пламы въсходяща, также величество и красота граду и чюдныа

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
храмы огнем скончаваю щеся» (250,252).

О красоте архитектуры Троицкого монастыря, сгоревшего во время нашествия Едигея, скорбит и Пахомий Серб[128] (ум. после 1484): «<...> и елико убо преж скорбна бяху очима зрети монастырскую красоту згоревшую»[129]. Погибшую красоту городов и монастырей русичи стремились как можно скорее возродить. Москва отстраивалась заново обычно за один строительный сезон. Игумен Троицкого монастыря.

Никон сразу же после пожара собрал лучших мастеров и «въскоре церковь прекрасну воздвиже» во имя Троицы, «многими добротами сию украсив зело». Стремясь своими глазами увидеть церковь «всячески украшену» росписями, он собрал «мужа живописцы в добродетелех съвръшенны Данила именем и спостника его Андреа и прочих с ними». Быстро взявшись за работу, они вскоре украсили церковь замечательной живописью – «зело различными подписанми удобривше ту, яко могуща всех зрящих удивити»[130]. До нас не дошли эти творения Рублева и его товарищей, да и древнерусский книжник, к сожалению, не сообщает нам о них ничего, кроме их высокой художественной ценности, которая вызывала удивление (а это на Руси – эстетическая оценка) зрителей. Так же лаконично сообщает Пахомий и о последней работе Андрея и Даниила – росписях Спасской церкви в Андрониковом монастыре: «<...> тамо церковь в имя всемилостиваго Спаса такожде подписанми украсивше, последнее рукописание на память себе оставльпе»[131]. При всем лаконизме эти сведения драгоценны для нас как один из немногих средневековых источников о творчестве великого живописца. Важна в них дошедшая до нас оценка современниками его творчества именно как прекрасного.

Неизменное и широко распространенное по всей Руси увлечение красотой искусства, поддерживаемое официальной церковно-государственной эстетикой, достойно тем большего внимания, что оно соседствовало, как мы помним, с резко негативным отношением к видимой красоте, в том числе и искусства, активно пропагандируемым сторонниками строгой аскетической жизни – крупнейшими подвижниками того времени.

В народе и в кругах образованной интеллигенции творцов красоты – художников наряду с книжниками почитали мудрецами, а в их искусстве видели проявление премудрости. В известном письме к Кириллу Тверскому Епифаний Премудрый почтительно именовал Феофана Грека «преславным мудрецом» и «философом зело искусным». Дар мудрости считался необходимым и живописцу и писателю. Но если «книжная мудрость» была доступна на Руси только немногим, то «премудрость иконная» беспрепятственно вливалась в душу каждого человека, сопровождая его и в храме, и дома. Любое настоящее искусство было неотделимо в его представлении от красоты и мудрости. Художник на Руси почитался за то, что, обретя дар Софии Премудрости Божией, мог созидать красоту.

Духовную сущность художественного творчества древнерусского живописца хорошо показал митрополит Киприан[132] в «житии митрополита Петра», рассказав о его деятельности в качестве икононого мастера. Во время работы над иконой Петр без остатка отдавался духовному созерцанию, напроочь отрекаясь от всего земного: «<...> отсюду ум всяк и мысль от земных отводя, весь обожен бывааше умомъ и усвоевашеся к воображению оных»[133] (т. е. изображению образов святых. – В.Б.). В этом состояла его мудрость как художника.

Восхищаясь искусством Феофана Грека («Феофан, гречин, книги изограф нарочитый и живописец изящный во иконописцех»), Епифаний неоднократно говорит о его мудрости: «Аще бо кто или в мале или на мнозе сотворит с ним беседу, то не мощно еже не почюдитися разуму и притчам его и хитроному строению»; «Он же, мудр, мудре и отвеща ми <...>» (Плдр 4,444; 446). Главное же – всех наблюдавших за его работой поражало умение Феофана писать быстро, энергично, почти не обращаясь к «образцам», в которые другие иконописцы постоянно всматриваются при работе, активно двигаться за работой и беседовать с приходящими. При этом, подчеркивает Епифаний, его ум и внутренний взор были обращены к духовным сферам: «<...> а умом дальная и разумная обгадываше; чувственныма бо очима разумныма разумную видяше доброту си» (444). Это духовное созерцание и питало его искусство, поражавшее своей силой уже современников и сохранившее духовную глубину и эстетическую значимость до наших дней. Андрея Рублева Епифаний также почитал иконописцем «преизрядным», всех превосходящим «в мудрости зелне» (380). (С оценкой живописи Рублева как прекрасной мы уже знакомы.)

Почти столетие спустя Иосиф Волоцкий (ум. 1515) более подробно изложил древнерусское понимание «мудрости» Андрея Рублева и его учителя Даниила Черного. Она состояла в углубленной духовной созерцательности не только в процессе творчества, но и в моменты свободные от него, и особенно в дни религиозных праздников. Даниил и Андрей, согласно Иосифу, вели в Андрониковом монастыре исключительно добродетельный образ жизни, стремясь сподобиться «божественныя благодати» и обрести божественную любовь. Они отринули мирскую суету и житейские заботы и постоянно возносили свой ум «к невещественному и божественному свету». Чувственное же зрение они устремляли «ко еже от вещных веков написанным образом Владыки Христа и Пречистая его Богоматери и всех святых. Яко и на самый праздник светлаго Воскресения Христова на седалищах сеядяща и пред собою имуще божественныя и всечестныя иконы, и на тех неуклонно зряще, божественныя радости и светлости исполняхуся». Созерцанием икон, которое в глазах преп. Иосифа имело у древних иконописцев характер «умного делания» исихастов, занимались они и «в прочая дни, егда живописателству не прилежаху» [134]. По средневековым представлениям, великая мудрость живописцев состояла в том, что они, ведя подвижнический и созерцательный образ жизни, удостаивались узрения света божественной истины и умели выразить его в своем творчестве. Его же прозревали они и в иконах, созерцание которых доставляло им невыразимое духовное наслаждение.

Свидетельство Иосифа Волоцкого крайне важно для изучения эстетического сознания Древней Руси. Ясно видно, что икона выступала не только объектом поклонения, почитания, молитвы, но и одновременно эстетическим объектом, созерцание которого доставляло зрителю духовную радость.

В качестве одной из главных задач своей деятельности древнерусский книжник считал создание идеальных образов, облечение красотой изображаемых персонажей. Именно в этом и состояла его мудрость. В «Слове похвальном о благоверном великом князе Борисе Александровиче» инок Фома (XV в.) задается целью облечь князя «честною багряницею», «в лепоту украшая его» (Плдр 5, 302).

Смысл «похвалы» как литературного жанра агиограф усматривает в сознательной идеализации своего героя, в сплетании ему «золотого венка» – только из его добрых деяний. Всё остальное, чтобы не затемнять красоту венца, сознательно опускается.

Назначение «похвалы» Пахомий Серб видел в том, чтобы предельно возвысить восхваляемый объект путем присоединения (сравнения, сопоставления) его к чему-то имеющему большую ценность и красоту. Человек, писал он, «егда похваляеть что, иному добрейшему прилагав хвалит: сладчеишему убо сладкое, и красное краснейшему, бисер убо къ самфиру прилагая, славное славнейшим» [135]. В понимании средневековых книжников, возвышение объекта «похвалы» осуществляется путем его выведения на уровень идеала. Эту идею хорошо понимали и воплощали в своем творчестве и древнерусские живописцы.

Восхваляя и прославляя святого, древний автор не просто увековечивал его память. Глубинный смысл этого художественно-эстетического акта состоял в том, что с его помощью писатель (или мастер иконописец) вступал в контакт с самим Богом, «возводился» к нему. В представлении средневекового человека «Похвала» имела анаagogическое значение; именно поэтому она занимает главное место в огромной древнерусской гимнографии, а агиография фактически вся носит не повествовательный, но лаудационный (восхваляющий) характер. Наиболее четко эту мысль сформулировал и неоднократно повторил в многочисленных «Житиях» и «Похвальных словах» Пахомий Серб. Свою задачу как писателя он видел в воздании похвалы святым, ибо «похвала святых обыче на самого Бога възходити и превъзноситись и въ лепоту». В награду, по убеждению Пахомия, Всевышний ниспосылает духовную «славу» и на писателя («яко прославляющая мя прославлю рече»). Словесное искусство понималось, таким образом, средневековыми авторами как один из путей к Богу.

Красота воспринималась на Руси как выражение истинного и сущностного. Негативные, неблагоприятные явления рассматривались как отступление от истины, как нечто преходящее, наносное, не относящееся к сущности и поэтому фактически не имеющее бытия. Искусство же, как непосредственно причастное к красоте, выступало носителем и выразителем вечного и непреходящего – абсолютных духовных ценностей. Здесь мы встречаемся с одной из его, искусства, характернейших особенностей и, более того, одним из главных

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org принципов древнерусского художественного мышления вообще – софийностью искусства, заключающейся в ощущении и осознании древними русичами глубинного единства искусства, красоты и мудрости и в удивительной способности русских средневековых художников и книжников выражать художественными средствами основные духовные ценности своего времени, сущностные проблемы бытия в их общечеловеческой значимости.

Искусство и мудрость виделись человеку Древней Руси неразрывно связанными, а сами термины воспринимались почти как синонимы. Искусство не мыслилось не мудрым. И в равной мере это относилось к искусству слова, иконописания или зодчества. Приступая к своему труду, раскрыв первый лист чистого кодекса или рабочей «тетрадки», русский книжник просил у Бога дара мудрости, дара прозрения, дара слова, и эта мольба отнюдь не была только традиционной данью риторской моде своего времени. В ней заключалась истинная вера в божественность творческого вдохновения («обожен бывааше умомь!»), в высокое назначение искусства.

Средневековый человек знал две мудрости – человеческую и божественную и обе связывал с искусством, словесным творчеством. Наиболее полно эту идею, характерную для всей древнерусской культуры, выразил Епифаний Премудрый. В идеале, по Епифанию, настоящий писатель должен иметь первую и быть одаренным второй. К необходимой книжнику мудрости Епифаний относит гуманитарные науки античности, и прежде всего грамматику, риторику и философию. Без знания этих наук древнерусский книжник не считал возможным братья за перо. Общим местом поэтому в русских текстах, особенно у авторов агиографий, бравшихся за изображение самой святости, становится обращение к читателю с просьбой-мольбой простить их за грубость ума и невежество в слове. В настоящий гимн писательскому делу, его сложности, возвышенности и мудренности превращается такая самоуничижительная мольба к читателям Епифания в начале «Жития Стефана Пермского»: «Но молю вы ся, боголюбци, дадите ми простыню (простите меня), молитуйте о мне: аз бо есмь умом груб, и словом невежа, худ имея разум и промысл вредоумен, не бывшу ми во Афинах от уности, и не научихся у философов их ни плетения, ни ветиских глагол, ни Платоновых, ни Аристотелевых бесед не стяжах, ни философия, ни хитроречия не навыкох, и спроста – отинудь весь недоумения наполнихся» (Ж Ст. 2).

К человеческой мудрости относит Епифаний и подготовительный труд писателя – сбор фактического материала на основе личных воспоминаний и опроса очевидцев событий, о которых необходимо рассказать. Так, приступая к написанию «Жития Сергия Радонежского», Епифаний собирал материал два десятка лет, записывал рассказы старцев, лично знавших Сергия в разные периоды его жизни, а также то, что «своими очима видех, и елика от самого уст слышах» (ПлДР 4,260). Охватив затем внутренним взором собранный материал, средневековый писатель ощущает, что для осуществления грандиозного замысла одной человеческой мудростью не обойдешься: «Ино к множеству трудов старьчих и к великим исправлением его възирая, акы безгласен и безделен в недоумении от ужаста бывая, не обретаа словес потребных, подобных деянию его. Како могу аз, бедный, в нынешнее время Сергиево все по ряду житие исписати и многаа исправления его и неизчетныя труды его сказати? Откуда ли начну, яже по достоинству деяния того и подвига послушателем слышаны вся сътворити? Или что подобает пръвие възпоманути? Или которая довлеет беседа к похвалением его? Откуда ли приобрящу хитрость да възможна будет к таковому сказанию? Како убо таковую, и толикую, и не удобь исповедимую повесть, не веде, елма же чрез есть нашу силу творимое? Яко же не мощно есть малей лодии велико и тяшько бремя налагаемо понести, сице и првъсходит нашу немощь и ум подлежащая беседа» (260).

Епифаний мастерски вскрывает психологию творческого процесса писателя, его страстное желание донести в слове общественно значимые известные ему знания («Аще бо мужа свята житие списано будет, то от того плъза велика есть и утешение вкупе с писателем, сказателем, послушателем»), мучительные поиски художественных средств выражения (с чего начать, как построить, какие слова использовать и т. п.) и сомнения в соразмерности своих сил поставленной задаче. Два желания борются в душе книжника: донести до читателя знания, ибо они полезны ему, или молчать, ощущая недостаточность своего писательского таланта. «О, възлюблени! – обращается Епифаний к читателям. – Въсхотех умлъчяти многыа его добродетели, яко же преди рекох, но обаче внутрь нудит мя глаголати, а недостойнство мое запрещает (повелевает) ми млъчяти. Помысл болезный предваряет, вели ми глаголати, скудость же ума загражают ми уста, веляще ми умолъкнути. И поне же обдръжимь есмь и

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org побеждаемь обема нуждама, но обаче лучше ми есть глаголати, да прииму помалу некую ослабу и почию от мног помысл, смущающих мя, въсхотев нечто от жития святого поведати, сиречь от многа мала» (258,416).

И вот, когда писателю есть что сказать и он уже не в состоянии молчать, он обращается со словами мольбы о помощи к Богу, и на него сходит божественная Премудрость, одаряя его словом, раскрывающим уста. «<...> и молюся Ему, – пишет Епифаний, – преже прося у него слова потребна; аще дасть ми слово надобно в отверзание уст моих», как отверзал Он уста пророкам. «Тем же отверзу уста моя, и наполнятся духом, и слово отригну и глаголю азъ <...>» (Ж Ст. 2–3). Епифаний прекрасно выразил здесь характернейшую черту средневекового понимания творчества. Для всей христианской эстетики аксиоматична мысль о единственном Творце в Универсуме – Боге. Человеческое творчество – лишь отражение божественного и в полной мере возможно только с божественной помощью, когда дух творчества снизойдет на книжника, озарит его разум, «отверзет» уста его, вдохновит на творчество.

На вере в божественное вдохновение, в дар божественной благодати основывалась средневековая, и в частности древнерусская, философия искусства. Бог может всё. Он дарует прозрение слепым, слух глухим, речь немым, исцеление увечным и творческую мудрость писателю и художнику. «Сице может <...> и мое неразумие вразумите, и моему недоумению умение подати», – пишет Епифаний, и, когда снизойдут на писателя «милости Его благия и благодати Его сладкия» (Плдр 4,262), тогда сможет он приступить к работе с надеждой на создание мудрого («хитрого») произведения, в котором каждое слово будет на своем месте и будет значимо.

Обостренное чувство слова (ибо настоящее слово – дар божественной Премудрости (Софии), которая сама часто отождествлялась с божественным Словом-Логосом), благоговение перед ним особо отличало эпоху Епифания и Андрея Рублева. «Пищу убо аггельскую, – писал Епифаний, – Писанию духовна словеса нарицают, им же душа наслаждается, внимающа умом, и яко пищу тело, тако и словом укрепляема бывает душа. Сладость бо словесную Давид вкусив, удивляясь, к богу глаголет: «Коль сладка грътани моему словеса твоя, паче меда устомь моим!»» (408).

Андрей Рублев не оставил после себя исповеди, подобной епифаниевской, но высочайший артистизм, с которым выражен сущностный смысл в его «Троице», позволяет предположить, что он боролся с самим собой за каждую линию, форму, силуэт, оттенок цвета в поисках божественной гармонии с не меньшей страстью и напряжением всех духовных сил, чем Епифаний – за каждое слово. Сила и непреходящая значимость древнерусского искусства, как уже говорилось, в его софийности – удивительной способности русских творцов смотреть на жизнь под углом зрения вечности и, прозревая в жизненных явлениях сущностные основы бытия, выражать их в цвете, слове, звуке.

Древнерусское искусство действительно прекрасно и возвышенно своей софийностью, которой оно привлекает к себе и современного человека, но которую особо остро ощущали люди средневековой Руси. Красоту церковного искусства уже автор «Повести временных лет» (начало XII в.) непосредственно связывал с Богом. Неопишуемая красота храмового действия в Константинополе выступала в глазах летописца главным доказательством божественного присутствия, соответственно, – истинности византийской веры.

Важным, хотя и косвенным показателем усилившегося в классический период русского Средневековья интереса русичей к искусству и его глубинным и сущностным основам служат многочисленные и подробные описания произведений искусства, прежде всего иноземного, в литературе того времени, особенно в «Хождениях». Русские путешественники и паломники пристально всматривались в необычное для них искусство, стремились его как-то осмыслить и как можно подробнее описать. Одна из особенностей экфрасиса XIV–XV вв. – интерес к тем видам художественной деятельности, которые были наименее развиты на Руси или имели там иные формы. В этом проявилась не только любознательность древних русичей, но и определенная широта и своеобразная открытость их эстетических интересов.

О живописи авторы «Хождений» почти ничего не пишут, кроме общих указаний на красоту храмовых росписей и на чудеса, творимые иконами или происходившие с ними. Стефан Новгородец сообщает, например, легенду о чудесном появлении изображения Богородицы с младенцем Христом на доске для раскатывания теста, хранящейся в Студийском монастыре в Константинополе. Популярны были

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org рассказы о слезоточивых, мироточивых, кровотокающих и говорящих иконах. Собственно художественная сторона живописи, достигшей в ту пору одной из своих вершин и в Византии, и на Руси, и в Италии, не интересовала русских книжников. Их эстетическое сознание было ориентировано на иные феномены. В частности, внимание русичей больше привлекала скульптура, с которой они значительно реже встречались у себя на родине.

Особенно поражала их огромная конная статуя Юстиниана, вознесенная на высокую колонну в центре Константинополя. Вслед за автором анонимного «Хождения» конца XIII – начала XIV в. ее описывали и Стефан Новгородец, и троицкий инок Зосима [136]. Восхищаясь размерами, величием, реалистичностью скульптурной группы, русские книжники пытались усмотреть в ней некое конкретное и одновременно символическое содержание, которое менялось (!) в зависимости от социально-исторической ситуации в Царьграде.

Автор конца XIII – начала XIV в. увидел Константинополь в период последнего расцвета столярного града при Палеологах, когда византийцы еще жили иллюзией возрождения былой мощи и величия империи. Поэтому в скульптурной группе Юстиниана он усматривает символ этого величия. «Поганые цари» преклонили колена перед великим императором, изрекающим под пером русского книжника гордую фразу: «Вся земля Сорочиньская под мою рукою» (КХ 83). Инок Зосима побывал в Царьграде, со всех сторон обложенном турками, за три десятилетия до его окончательного падения. Великодержавные иллюзии уже рассеялись, и русский книжник по-новому осмысливает группу с конной статуей Юстиниана, который всё так же гордо «зрит на восток, хвалится на сорочинские цари». Те же, однако, «противу ему стоять, болваны медяны, держать в руках своих дань и глаголють ему: не хвалися, господине, на нас, мы ся тебе ради пративити (сопротивляться) начнем» (122). По характеру описания Зосимы чувствуется, что он знал текст «Хождения» начала XIV в., но в интерпретации скульптурной группы не согласился со своим предшественником. Реальное историческое положение Царьграда заставило его увидеть новый, практически пророческий, смысл в древнем произведении искусства.

Усмотрение смысла в произведениях искусства, в частности в пластике, составляет одну из главных черт экфрасиса этого времени. Восхищаясь «живоподобной» и искусной формой византийской скульптуры, русский паломник стремился понять и ее содержание. Тот же Зосима описывал еще одну скульптурную группу, установленную перед церковью Св. Апостолов: «<...> и на столпе стоит аггел страшен, велик и держит в руце скипетр Царя града и противу ему стоит царь константин как живой, держать в руках своих Царь град и дает аггелу тому на соблюдение (под охрану)» (123). Как видим, смысловой аспект изображения интересует русского автора начала XV в. больше, чем внешний вид.

В форме византийской и особенно западноевропейской скульптуры русских книжников восхищает и удивляет «живоподобие». Почти в каждом из описаний встречается сравнение-оценка «яко жив». Внимание автора «Хождения на флорентийский собор» привлекает, например, во Флоренции шесть тысяч восковых изображений людей, исцеленных иконой Богородицы. Здесь и разбитые параличом, и слепые, и хромые, и безрукие. И даже всадник на коне. Все «такое устроено, яко живи стоят, или стар, или ун, или жена, или девица, или отроча, или какого портище на нем было, или недуг каков в нем был, и како его простило, или какова язва, тако то и стоит доспет» (ПлДР 4,482).

В архитектуре книжников и авторов «Хождений» больше всего поражает красота. «Велми красен» – главная и традиционная оценка, встречающаяся в описаниях того времени храмов и монастырей как на Руси, так и иноземных. Компоненты красоты – это и декоративные украшения (шитье, сосуды из драгоценных материалов, облицовка, иконы и росписи), но также и некоторые характеристики собственно архитектуры: размеры храма, его высота, количество окон, дверей, колонн, иногда – характер сводов, другие элементы. Стефан Новгородец отмечает, например, что церковь в Студийском монастыре «велика велми и высока, полатою сведена». Автор «Хождения на флорентийский собор» так выражает свое понимание красоты знаменитого Сан Марко в Венеции: «<...> и столпы в ней морованы, и мущи мрамор всяк цветом; а иконы в ней чюдны, гречин писал мусиею, и до верху видети велми чюдно; а внутри резаны святые на мраморе велми хитро; а сама велика церковь» (486).

Средневековый русич представлял себе храм не как произведение архитектуры в современном (или новоевропейском) смысле этого понятия, а как целостное произведение строителей, живописцев, декораторов, вкладчиков драгоценных

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org предметов и книг, а также певчих и священнослужителей. Только совместная деятельность всех этих людей приводила в конечном результате к тому, что древнерусский человек называл «красотой церковной». В последней же он видел выражение красоты более высокой – небесной, божественной – и прозревал в ней путь к этой вечной красоте.

Особое внимание авторов этого времени привлекали всевозможные культовые и церемониальные действия, которые в средние века играли важнейшую роль в культуре и были, как и в древности, предельно эстетизированы. Мудрость искусства открывалась в них древним русичам какими-то своими новыми ракурсами. Стефан Новгородец (XIV в.) описывает удивительное зрелище («чюдно велми зрети») выноса иконы Богородицы в Константинополе, написанной, по преданию, самим Лукой-евангелистом «с натуры», с самой Богоматери. При огромном стечении народа образ каждый вторник выносят из храма и ставят на плечи одному человеку стоямя. «<...> а он руце распрострет, аки распят, тако же и очи ему запроврѣжетъ (закатятся), видети грозно, по буевищу (по площади) мычет (бросает) его семо и овамо, велми силно повертывает им, а он не помнит ся куды его икона носит». Затем ее так же подхватывает другой человек, третий, четвертый и все они «поют с диаки пение велико, а народ зовет «Господи, помилуй!» с плачем». В действе этом Стефан видит проявление божественной силы. Икона так тяжела, что ее выносят и ставят на плечи одному человеку семь или восемь человек, а тот ходит с ней, совершенно не ощущая ее тяжести (ПЛДР 4, 32; 34).

Анонимного суздальца, автора «Хождения на флорентийский собор», в одном из монастырей Любека поразило представление, организованное, видимо, с помощью марионеток: «И увидехом ту мудрость недоуменну и несказанну: прости, яко жива, стоит Пречистая и Спаса дръжит на руце младенечным образом». По сигналу колокольчика слетает сверху ангел и возлагает венец на Марию; вверху движется звезда, как по небу, и вслед за ней идут волхвы. Они приносят дары Христу, поклоняются ему и Богородице. Христос же, обернувшись, благословляет их, тянется к дарам и, как младенец, играет на руках у матери. Волхвы кланяются и уходят, улетает и взявший венец ангел (472–474).

В еще большее удивление и восхищение пришел Авраамий Суздальский [137], также находившийся в составе русского посольства на флорентийском соборе, от театрализованных представлений «Благовещения» и «Вознесения» с применением хитроумной техники, устроенных во флорентийских храмах, по предположениям современных ученых, знаменитым Ф. Брунеллески. Авраамий подробнейшим образом описал эти действия, так что его записи (единственное до нас описание очевидца), еще в прошлом столетии переведенные на немецкий, а затем и на итальянский язык, до сих пор служат главным источником для изучения этого интересного явления художественной культуры кватроченто. Столетие спустя после Авраамия механизм организации подобного представления «Благовещения» в церкви Сан Феличе ин Пьяцца описал с чисто технической стороны Дж. Вазари в «Жизнеописании Филиппо Брунеллеско» [138]. Авраамий же дал достаточно подробное (насколько он мог как зритель понять это) описание и механизма спектакля, и его хода, и своего непосредственного восприятия [139].

Для нас описание Авраамия Суздальского интересно тем, что в нем, пожалуй, впервые в русской культуре нашла отражение одна из первых прямых встреч древнерусского эстетического сознания с авангардными формами художественно-технического мышления раннего Возрождения. Забегая вперед, отмечу, что никакой непроходимой пропасти между ними не обнаружилось. В силу уникальности описаний Авраамия и их особого места в истории русской эстетики имеет смысл остановиться хотя бы на одном из них подробнее.

В церковь Авраамий прибыл задолго до начала представления и успел хорошо изучить техническую сторону необычного для русского человека действия. С нее он и начинает свое описание [140]. Над дверьми храма, внутри, под самой крышей расположен помост: к нему ведет лестница, скрытая занавесом. Здесь устроено подобие небесных кругов, воздвигнут престол, а на нем «сановит человек сидяше обочлен в ризу и венец. По сему видети подобие Отчее». В левой руке он держит Евангелие. Вокруг него и под ним «малых детей множество хитрым устроением держажуся, рекше во образ небесных сил». Вокруг детей и между ними укреплено более пятисот светильников.

На расстоянии двадцати пяти саженей от дверей в сторону алтаря устроен на высоте трех саженей каменный помост, устланный красивым покровом. На нем

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org поставлена роскошно убранная кровать, на которой сидит благообразный отрок, облаченный «в драгую и пречюдную девическую ризу и венец», с книгой в руках, изображающий «самую Пречистую Деву Марию». На этом же помосте находятся и четыре длинноволосых человека с большими бородами, в голубых венцах и с позолоченными нимбами, в простом одеянии. «И по всему наряжены в подобие яко пророци». Помост также закрыт красивым занавесом. От «неба» через каменный помост к алтарю протянуты пять тонких крепких веревок; две из них проходят рядом с Девой. По ним с помощью третьей веревки будет спускаться ангел от Отца с Благой вестью.

Раскрывается занавес на нижнем помосте, и представление начинается. Оно сразу же захватывает Авраамия, и он из зрителя хитрого «устроения» превращается в свидетеля божественного таинства; незаметно меняется его зрительская установка. «И есть видети красно и чудно видение! – с восхищением пишет он. – И еще же умильно и отнюдь неизреченная веселия исполнена». Сначала на помосте появляются четыре человека, изображающие пророков с письменами пророчеств в руках. Они начинают спорить друг с другом о пришествии спасения от Бога, указывая при этом руками на завешенный верхний помост.

Гремит пушечный выстрел «в подобие небесного грома», пророки исчезают, и раскрывается верхний занавес. На «небе» появляется Бог Отец в окружении пятисот движущихся вокруг него в разных направлениях свечей. Малые дети, изображающие небесные силы, играют на музыкальных инструментах и поют. Эта сцена опять оценивается Авраамием как «великое видение чудно и радостно и отнюдь по всему несказанно».

Через некоторое время опускается от Отца к Деве ангел. Это «отрок чистообразен и кудряв, и одеяние его бело, яко снег, и повсюду золотом украшен, и уларь ангельский о выи его, крыле же имея позлащение, и о всем видение его подобно яко написаннаго по всему ангела Божия». Спускаясь, он поет тихим голосом и держит в руке прекрасную ветвь. Авраамий подробно описывает механизм спуска ангела по веревкам, подчеркивая, что устройство прикрепления отрока к ним скрыто от глаз стоящих внизу зрителей.

Далее излагается диалог ангела и Марии, которая сначала пугается его и пытается прогнать, чтобы его не застал с ней Иосиф, а затем, узрев на «небе» благословляющего Бога, принимает благую весть.

После этого ангел, радостно взмахивая крылами, поднимается на «небо», а оттуда с великим шумом и громом по трем другим веревкам начинает ходить до помоста и обратнo огонь, рассыпая искры по всей церкви, но не причиняя вреда зрителям. От него вспыхивают незажженные свечи по всей церкви, и «есть дивно и страшно то видение». Огонь и ангел скрываются на «небе». Занавес закрывается. Завершив описание этого «хитраго делания», Авраамий подчеркивает, что он все-таки не смог всего выразить словами, «зане пречюдно есть отнюдь и несказанно».

Подобным образом описал суздальский книжник и состоявшееся через два месяца в церкви монастыря Кармине представление «Вознесения Христова».

Эти экфрасисы интересны во многих отношениях, но для нас они важны прежде всего как вскрывающие характер эстетического восприятия средневекового русича. Оно оказывается по меньшей мере двухплановым. Православного книжника (приехавшего, правда, в составе миссии для заключения «унии» с католиками) не смущает «латинский» характер представления. Более того, он не видит ничего предосудительного в чуждом православному сознанию «лицедействе», в котором люди играют ангелов, Марию и самого умонепостигаемого Бога. Авраамий постоянно подчеркивает, что тот или иной персонаж выступает «образом» или «подобием» (эти термины у него синонимичны) участником священной истории. С интересом и восхищением почти ренессансного человека он изучает механизмы и устройства, оснащающие представление. Во всем этом видны элементы уже совершенно не средневекового восприятия искусства, притом – искусства нового типа, ренессансного. Мудрость, «хитрость» этого искусства участник флорентийской миссии видит в необычной художественно-технической организации представлений. Восхищаясь мудростью флорентийских мастеров, русский книжник усматривает свою задачу в том, чтобы сохранить память о «таковом хитром видении», не оставить его «в забытой».

В процессе же самого представления у него преобладает чисто средневековый

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org топ восприятия. С повышенной эмоциональной реакцией он благоговейно ощущает происходящее театральное действие почти как реально совершающийся акт священной истории. Свои эмоции он выражает теми же оценками «дивно, чудно, страшно видение», какие древнерусские книжники обычно использовали для обозначения сверхъестественных явлений, видений, знамений, чудес.

Театральные представления на религиозные темы, увиденные русскими посланниками во Флоренции, были восприняты ими как творения мудрого искусства и без какой бы то ни было негативной оценки не в последнюю очередь и в силу того, что они происходили в храме, в день соответствующего религиозного праздника, то есть в русле средневековой церемониальной эстетики. На Руси она будет в какой-то мере осмыслена только в XVI в., но церемонии как церковные, так и светские и в рассматриваемый здесь период играли большую роль в жизни русского общества, а церемониальная эстетика занимала видное место в эстетическом сознании.

В «Хождении Игнатия Смольнянина» и в «Пименовом хождении в Царь-град» достаточно подробно описана церемония венчания в 1392 г. Мануила на царство. Авторы подчеркивают ее неопишную красоту, удивительную чинность, яркую зрелищность. Они подробно описывают роскошные одежды участников церемонии, их действия, процедуру облачения царя, торжественный ход процессии к храму, сам процесс венчания и т. п. Эстетический аспект выдвинут в этих «Хождениях» на первый план. Красота церемонии превосходит словесные возможности древнего книжника, и Игнатий с горечью и восхищением восклицает: «Кому есть мощно поведать красоты тоя!» Ему вторит и другой автор: «И тсшико бысть благочинно и чествование, и преукрашено, яко ум человеческий превозходя» (КХ107; 118).

Русичи конца XIV–XV в. глубоко чувствовали красоту самых разных видов искусства, как отечественного, так и иноземного, понимали ее принципиальную непостижимость разумом и неопишную словами, усматривали в этом ее глубокий смысл, выводящий человека на более высокие духовные уровни. Они не формулировали эти свои ощущения и эстетические прозрения в логических построениях, но прекрасно выразили в искусстве и отчасти в полу-эмоциональных, полуописательных оценках самих произведений искусства.

Многомудрый смысл иконы

Слово об иконе

Восхищаясь церковной красотой, древнерусские писатели не забывали указать на живопись и прежде всего на иконы как важнейший элемент этой красоты. На протяжении всего русского Средневековья иконы и росписи пользовались широкой популярностью. На Руси они, пожалуй, еще в большей мере, чем в Византии, выполняли функцию «книги для неграмотных». Наглядность и яркая красочность икон давали душе русского человека значительно больше, чем не всегда понятные библейские тексты, звучавшие в храмах. Однако древнерусская культура не ограничилась только этим уровнем восприятия иконописи. На основе византийских теорий образа и изображения древнерусские мыслители разработали концепцию иконы, которая в средние века определяла практику использования религиозных изображений. Наиболее подробно она была изложена только в конце XV – начале XVI в. в известных «Словах» об иконах из «Просветителя» преп. Иосифа Волоцкого, направленных против иконоборцев, однако анализ древнерусской художественной культуры ясно показывает, что руководствовались ею на Руси задолго до ее словесного оформления Иосифом. Остановимся кратко на основных положениях этой теории, занимающей видное место в древнерусской эстетике и помогающей понять, с чего начиналось русское богословие иконы.

Для древнерусского мыслителя создание изображения освящено божественным авторитетом: «<...> образы и подобна <...> сам Бог повелел есть творити в славу свою, и того ради умом възводитися к Богу». Поэтому иконы следует почитать и поклоняться им – но не обоготворять, как это было у эллинов (Слова 326). Со ссылкой на Ветхий Завет Иосиф показывает, что литые, деревянные и вышитые изображения имелись и в древнееврейском храме, хотя иудаизм не поощрял культовые изображения. Тем более их следует иметь в христианских церквях. Здесь он обращается к исторической традиции.

Иосиф напоминает предание о Нерукотворном образе, повествующее, как Иисус сам «на плащанице въобрази пречистый свои образ единымъ точно

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org «прикосновением» и послал это изображение больному царю Авгарю. Увидев это, ученики Христа стали писать его изображение и завещали поступать так и потомкам (336). После смерти Христа апостолы, пишет Иосиф, повелели евангелисту Луке «написать на иконе пречистый Его образ» и поклоняться ему. Лукой, по преданию, была создана и первая икона Богородицы (334). С тех времен укрепилась традиция писания икон, и христиане, считает Иосиф, должны ее неуклонно поддерживать. Идея традиции, предания, лежащая в основе любой средневековой культуры, служила древнерусским мыслителям важным аргументом в защиту религиозных изображений. Апостолы, Отцы и Учители Церкви, пишет Иосиф, «предаша нам в святых церквах, и на северной, и на западной, и на всех стенах живописати всечестныя и святыя образы Бога же и владыки и святых его, и поклонятися и почитати» (343).

Из многочисленных функций православного образа Иосиф выдвигает на первый план поклонную. Для него религиозное изображение прежде всего объект поклонения и почитания. Поклонение же в средневековой Руси служило главным выражением высокой степени достоинства объекта поклонения, его святости. Иосиф различал два вида поклонения – «телесное» и «мысленное»: «<...> поклоняйся сим душею мысленно, и телом чювьственне», полагая, что истинное поклонение должно включать оба компонента. Сам акт поклонения осмысливается Иосифом как созерцание, реализующееся одновременно на двух уровнях, когда чувственное зрение направлено на икону, а духовное («зрительное ума») – на ее прообраз: «<...> тогда всем сердцем твоим и умом помышлением да въздееши зрительное ума к святей единосущной и животворящей Троицы, в мысли твоей, и в чистом сердци твоём <...> чювьственней же очи да въздееши к божественней и всечестней иконе святыя и единосущныя и животворяща Троица, или богочеловечнаго образа Господа нашего Иисуса Христа или пречистыя его матери» (351).

Поклонение изображению неразрывно связывается Иосифом с созерцанием иконы, результатом которого должно стать «мысленное» узрение духовного архетипа, то есть доступное человеку постижение его. Соответственно и поклонение по устойчивой, идущей от патристики традиции направлено в конечном счете не на само изображение, а на первообраз. В иконах, «иже в честь и славу божию сътворены», пишет Иосиф, мы поклоняемся «ни злату, ни шаром (краскам), ниже древесем и иным вещем, но Христу и святым его». «Се бо почесть иконная, – пишет он далее, – на пръвообразное възходит, и в иконах и иконами почитается и поклоняется истинна» (332; 337).

Поклонная, то есть культовая, функция изображения теснейшим образом связана у Иосифа с религиозно-познавательной. В идеале поклонение может и должно привести к контакту с духовным абсолютом, к его мистическому постижению. Икона осмысливается как важнейший посредник между человеком и Богом, с ее помощью ум верующего, по убеждению Иосифа, от видимого изображения возводится к первообразу, «и от вешнаго сего зрака възлетаеть ум наш и мысль к божественному желанию и любви, не вещь чтуще, но вид и зрак красоты божественнаго онаго изъображения» (336; ср.: 373). Показательно, что древнерусский мыслитель вспоминает здесь о красоте изображения, хорошо, видимо, сознавая, что она играет отнюдь не последнюю роль в реализации анагогической функции живописного образа.

Итак, в сознании древнерусского человека икона выступала одним из главных путей к Богу. При этом на Руси высоко ценилась не только направленность этого пути снизу вверх (от человека к «горнему миру»), но и обратная – от Бога к человеку. Бог же понимался средневековым русским сознанием, как правило, катафатически – как средоточие всех позитивных, доведенных до предела идеализации свойств человека, то есть представал идеалом, предельно удаленным от человеческого земного бытия. Среди основных его свойств чаще всего фигурируют святость, «честность» и чистота – базовые ценности, на которых основывается религия. Икона, по мнению Иосифа, отличается от идола своим первообразом: «<...> божественных бо икон и пръвообразное свято есть и честно, идольское же пръвообразное сквернейша суть и нечиста» (333). По представлениям средневековых людей, идеальные свойства первообраза передавались, хотя и далеко не в полной мере, и образу, поэтому иконы воспринимались так же, как «пречистые» и святые.

На Руси всегда помнили о высокой нравственности искусства, о чем убедительно свидетельствуют в первую очередь сами памятники древнерусского искусства (живописи, архитектуры, словесных искусств), сохранившие до наших дней мощный заряд нравственных ценностей. Соответственно и создавать такое искусство, по убеждению человека Древней Руси, могли только люди,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org обладавшие высокой духовной чистотой. По мнению Епифания Премудрого, никто не достоин братья за перо, «неочищену имея мысль вънутренняго человека» (Плдр 4, 406). Поэтому любой древнерусский книжник, зодчий или живописец не приступал к работе, не помолившись об очищении души, просвещении сердца и даровании разума.

С душевным трепетом брался иконописец за работу, ибо был глубоко убежден, что спустя какое-то время творение его рук наполнится божественной энергией, которая через им написанное изображение будет переходить к людям, творить чудеса. О благодатной функции изображения писали еще раннехристианские мыслители. Византийцы, как мы видели, постоянно помнили о ней, хотя в развернутых теориях образа иконопочитателей VIII–IX вв. она занимала скромное место, на что были свои объективные причины. На Руси же эта функция постоянно выдвигалась на первое место, активно подкрепляя поклонную. Древнерусское массовое сознание регулярно акцентировало внимание на божественной благодати, присущей иконе, и, соответственно, на ее чудотворной силе, что было закреплено и в теоретических трактатах того времени.

Отстаивая почитание икон, Иосиф Волоцкий неоднократно утверждал, что через них приходит «благодать Божия» и творит «неизреченнаа чюдеса и исцеления» (Слова 334; ср.: 333; 336; 337). По мнению древнерусского мыслителя, божественное неотделимо от иконы. Соотношение божественного и материального в иконе Христа представляется Иосифу адекватным соотношению в нем самом двух природ. Как в Иисусе божество было неразлучно с плотью, пишет он, «так и пречистый его образ, аще и от тленных вещей устрояется, но отнелиже въобразится от каковы вещи, оттоле божество его неразлучно пребывает от него» (337). Эта идея явно была по душе самым широким кругам древнерусского населения.

Призывая поклоняться иконе Богородицы, «яко же самой оной, а не иной», Иосиф рассказывает апокрифическое предание о том, что, когда евангелист Лука написал икону Богоматери и принес ей показать, «она же очи свои възложившу на ту и глагола благоговейне и с властью: благодать моя с тою. И бысть слово, дело, и чюдеса и знамена и тмы чюдотворения быша от пречистыа иконы от того часа и до ныне, идеже еще въобразится пречистый ея образ, тамо и благодать ея приходит пречестно (действующи икона Божия матере» (337).

Не следует, однако, упрощенно понимать приведенные мысли Иосифа. Он сам неоднократно предостерегал от этого. Благодать наличествует в иконе, но не в самом веществе (красках, доске или левкасе), а в зрительном образе, который может быть нанесен на любое вещество. В этом плане икона, по мнению Иосифа, следующего здесь за византийскими отцами, ничем не отличается от евангельского текста – и там, и там представлены «подобные» образы, изображающие одно и то же – земную жизнь Христа: «Ничто же бо разньства в них, яко оба едина повесть благовествуют, ибо словописецъ написа еуангелие и в нем написа всё, еже в плоти смотрение Христово, и предасть церкви, подобие и живописецъ творит, написав на дъсце всё плотское Христово смотрение и предаст церкви, и еже и еуангелие словом повествуетъ, сие живописание делом исполняет». И как в иконе почитают не доску и красочный слой, а образ, так и в Евангелии – не бумагу или чернила, а повествовательное изображение (338). Это сближение и уравнивание словесного и живописного образов характерно для древнерусской культуры, хотя восходит оно еще к периоду византийского иконоборчества.

И словесный образ, и живописное изображение одинаково высоко ценились на Руси. Однако живопись и зодчество нередко возводились средневековым русичем выше слова как более конкретные, материальные, связанные с видимыми затратами труда явления – как реальное дело. «Ибо тот человек, который не печется о слове, хуже бессловесного скота <...>, – писал русский книжник и добавлял: – Но не мудрее слово, чем деяние» (Плдр 5, 289; 299). Для сознания древнерусского человека материальные виды искусства («хитрости») часто имели большее значение, чем словесные, менее осязаемые. Не случайно относительно архитектуры древнерусский писатель со ссылкой на св. Иоанна Златоуста различает три типа «искусства»: искусство творить («хитрость созидательная»), искусство созидать («хитрость зижительная») и искусство делать («хитрость делательная»). Первый из них он относит к возведению храмов, второй – к восстановлению запустевших городов и третий – к строительству сел и весей.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Возвращаясь к «Словам» Иосифа Волоцкого об иконах, следует, наконец, отметить, что в них намечена целая сюжетно-иконографическая программа для живописцев. Хорошо зная древнерусское изобразительное искусство и опираясь на его богатый опыт, Иосиф рекомендует живописцам сюжеты для изображения с кратким напоминанием значимости каждого из них, то есть практически с изложением содержательной стороны каждого. Основное внимание уделяется изображению Троицы как особо важному и самому сложному в содержательно-смысловом плане, раскрывая философию этого образа.

Изложив догмат о Троице, преп. Иосиф многократно подчеркивает его суть – одновременную троичность в единстве и единство в троичности образа Троицы: «едино божество в трех съставах, едино существо в трех собиствах, едино естество в трех лицах». И далее: «Троица присно Бог именуется, аще и три съставы и три лица, но едино существо, и едино естество, и едино божество, едина премудрость, и едина сила, и едино хотение» (Слова 347). В сущности своей это триединство непостижимо и неопишимо, хотя Иосиф и приводит далее некоторые отличительные характеристики всех лиц Троицы, особо подчеркивая, что Сын – «подобие и образ божества», всё содержащая премудрость, «състав и сила творительнаа всей твари»; что Христос тождествен со вторым лицом (Сыном) и имеет две природы – божественную и человеческую, а Дух Святой обладает свойством «исхождения» только от Отца, а не от Сына, «яко же латынская мудръствующей еретицы глаголють» (348). Живописцам же подлежит изображать Троицу «в человечьстем подобии», как она явилась Аврааму, согласно библейскому преданию (336).

Известно, что вокруг тринитарного догмата, как, соответственно, и вокруг изображений Троицы, на Руси постоянно возникали споры. Иосиф вносит в них свою лепту, излагая концепцию этого сюжета. В основе своей она восходит к идее, предельно выраженной Андреем Рублевым в его «Троице». Суть ее сводится к тому, что триединое божество должно быть изображено в виде трех ангелов, во всем равных друг другу, хотя и имеющих некоторые отличительные признаки, и художественно объединенных в один целостный образ.

Свою концепцию Иосиф строит в полемике с теми, кто утверждал, что Аврааму являлась не Троица, а просто три человека, или три ангела, или, наконец, – Бог с двумя ангелами. Аргументами служат многочисленные высказывания на эту тему древних Отцов Церкви и библейское предание, увиденное им явно в определенной живописной интерпретации. «О дивно! – с риторским пафосом восклицает Иосиф, как бы созерцая конкретное изображение. – Три юноши сидя, а патриарх старец столетен пред ними стоя! Видь, яко не един сидя, а два бы предстояли, аки рабы, сиречь аггелы, но все три равно во едином месте сидят, и всем равне патриарх нозе умы, и трапезу постави, и всем равну честь подаеть!» (Послания 141).

Высочайшая честь, оказанная путникам Авраамом, и их полное равенство между собой служат Иосифу убедительным доказательством явления Аврааму именно Троицы. Приведенному месту из Послания Иосифа Вассиану вторят и его мысли в одном из «Слов»: «Они же сидяще вси три в едином месте, равны славою, равны честию, и ни един вящи, ниже менши, равно и послужение, равно и поклоняние от Авраама приша». И далее: «И аще бы Бог был с двема аггелома, то како бы дръзнули аггели съпрестолни быти Богу?» (Слова 361). Только Сын и Дух сопрестольны Отцу, следовательно, они и посетили Авраама, и не что иное как этот момент надлежит запечатлеть живописцам.

В библейском тексте сказано, что к Аврааму пришли три путника, художники же обычно изображают трех крылатых ангелов. Иосиф дает смысловое разъяснение этой традиционной иконографии. При посещении Авраама Бог, по его мнению, претерпел двойное преобразование – сначала в ангелов, а поскольку те тоже невидимы, они приняли человеческий вид: «Бог преобразися в аггелы, а аггелы в человечьский образ явися Аврааму». Таким образом в явлении Аврааму Троица имела человеческий вид, ангельское «существо» и «действие божественно». Чтобы нагляднее выразить это, живописцы и изображают гостей Авраама не буквально, но символически – в виде ангелов с крыльями и в нимбах. Эту традицию закрепило и отеческое предание. И хотя «в подобии человечьсте явися тогда Аврааму святаа Троица, – пишет Иосиф, – святии же и божествении отци придаша нам писати на святых иконах в божественном и царьском и аггельском подобии, того ради убо тако предаша, яко хотяще множайшую честь и славу приложите божественным онем изображением» (372). И далее Иосиф разъясняет символику главных иконографических элементов «Троицы», активно опираясь на символические толкования автора «Ареопагитик», хотя и не называет его по имени.

Престол, на котором восседают ангелы, означает их царское, господствующее положение. Нимбы вокруг голов знаменуют божественность, ибо круг, не имеющий ни начала, ни конца, является образом Бога: «<...> круг убо образ носить всех виновнаго Бога, яко же бо круг ни начала ниже конца имат, еще и Бог безначален и бесконечен». К подобному пониманию символики круга восходит и круговая композиция «Троицы» Андрея Рублева, вообще преобладание мотива круга в его живописи.

Крылья у изображенных фигур указывают на их непричастность всему земному, на их легкость, на «гореносную», «самодвижную» и «возводительную» природу. Скипетры в руках указывают на силу, власть и действенность. Всё это «являеть божественное подобие, царское и аггельское» и в таком виде и приличествует изображать Троицу (372–373).

Затем Иосиф переходит к иконам Христа и Богоматери. Кратко излагает догмат о Христе, подчеркивая, что первое изображение своего лика сделал сам Иисус, положив тем самым начало иконописной традиции, и что изображается на иконах только его человеческая природа, а не божественная («<...> яко се есть образ его по человечеству». – 337).

Далее Иосиф перечисляет основные персонажи священной истории, чьи изображения достойны почтения в порядке убывания их значимости. На первом месте он называет Иоанна Крестителя, «пръваго царствию Христову проповедника»; затем следуют изображения архангелов Михаила и Гавриила и прочих небесных чинов, как заступников за людей перед Богом, которые в день кончины человека возносят его душу на небо. Они хотя и бесплотны и неопишуты по природе, но являлись, по библейскому преданию, многим людям в видимых образах; в них-?? и следует их изображать (340–341). Достойны кисти иконописца и святые пророки, предсказавшие словами и делами пришествие Христова и ведшие, как правило, жизнь, полную тягот и лишений. Лаконичное, но красочное описание образа жизни пророков, данное Иосифом, служило хорошим подкреплением иконографической программы древних мастеров; «<...> и святые пророки, иже Христово пришествие делом и словом прорекших, и житием и кровию очистися, иже ходиша в овчинах и в козях кожах и руганием и ранами искушени быша, камением побие ни быша, претрени быша, убийством мечи ухроша, лишени, скръбьяще, озлоблени, им же не бе достоин весь мир».

Необходимо изображать и праведных отцов, патриархов, библейских царей и судей, и в первую очередь среди них – Иоакима и Анну – родителей Богоматери. С почитанием следует писать и апостолов как братьев, свидетелей и помощников Христа, «сии бо обтекоша всю землю, не дающе покоя своима ногама, ни сна своими очима, ни угодиа плотем своим, но гонимы, биими, унижаемы, укоряемы, распинаемы, умрыцевляемы. Сего ради кто есть им точен, кто ли боли их, сии бо весь мир спасоша и спасают» (341). Достойны изображения жены-мироносицы, святые и мученики как воины Христовы, оставившие ради него всё земное и пролившие за него свою кровь; также – чудотворцы, архиереи и святители. Подобно этому следует писать и «святых мучениц и преподобных жен, иже немощь женскую в мужество преложивших». С помощью всех этих изображений верующие, по убеждению средневекового мыслителя, должны постоянно вспоминать об оригиналах и стремиться подражать им по мере возможности в своей жизни.

Итак, иконы и храмовые изображения в Древней Руси должны были, согласно мыслителю конца XV в., представлять взорам средневековых людей как галерея идеальных образов, как система духовных ценностей, с ориентацией на которые им необходимо было строить свою жизнь.

Между «реализмом» и «символизмом»

С середины XVI в. в Древней Руси развиваются сложные социально-политические и культурно-исторические процессы, нашедшие отражение и закрепление в художественном мышлении и в богословско-эстетическом сознании того времени. 1547 год, год венчания на царство Ивана IV, открывал новый этап в истории России – утверждения огромного единого самодержавного государства, в котором уже начинал реально просматриваться возникший еще в первой половине века теократический идеал «Москвы – Третьего Рима».

Необходимость организации упорядоченного функционирования этого огромного и очень пестрого во всех отношениях общественного организма привела к созданию развернутой системы унификации и нормативизации культуры,

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org направленной на пропаганду, утверждение и конкретное воплощение идеального средневекового централизованного государства. Эта система закрепляется в целом ряде монументальных памятников письменности: «Стоглаве» – сборнике постановлений Собора, регламентирующего церковную жизнь; «Домострое», дающем систему правил и норм организации домашнего быта; «Великих Четых–Минеях», определяющих и реально содержащих весь круг чтения средневекового человека, расписанный на каждый день года; «Степенной книге» и «Лицевом летописном своде», дающим концепцию русской истории, как бы изначально ориентированной на создание вселенского православного единоподданного государства.

В этих и в ряде примыкающих к ним грандиозных памятниках русской книжности середины XVI в. выразилась главная тенденция русской культуры позднего Средневековья – к практически законодательному закреплению средневековой модели культуры во всех ее проявлениях, к ее всеобъемлющей канонизации и нормативизации. Утверждение крепкой централизованной светской и духовной власти в феодальном государстве неумолимо требовало таких мероприятий; но они явились также и следствием глубинных процессов самого социокультурного развития.

С середины XVI в. в России начинает явственно ощущаться начало кризиса средневекового миропонимания, обусловленного и внутренними закономерностями развития русского общества, и влияниями западноевропейской культуры, опережавшей в этом плане Россию. Соответственно и в сфере эстетического сознания мы наблюдаем принципиальную двойственность: с одной стороны, робкое проявление новых, несредневековых элементов – прежде всего на уровне художественной практики; а с другой – активная защитная реакция на них ставшей уже традиционной и консервативной средневековой культуры, при этом в первую очередь на уровне теории, то есть словесной фиксации средневековых норм и идеалов. Перед реальной угрозой гибели и перерастания в новое качество русская средневековая культура в середине XVI в. стремится укрепить свои традиционные основы, в том числе и эстетические, чем еще раз как бы обнажает их, делает более осязаемыми и для себя, и для стороннего наблюдателя. Именно этим и интересен данный период для историка эстетики. Новые же элементы эстетического сознания только еще робко заявляют о себе, выполняя пока в основном отрицающую, разрушительную функцию. Очередь их становления и яркого проявления наступит лишь в следующем столетии.

Характерное для второй половины XVI в. стремление к нормативизации и регламентации культуры нашло отражение и в деятельности церковных Соборов того времени. Для истории эстетики и художественной культуры особый интерес представляет Собор 1551 г., так называемый Стоглав, и отчасти Собор 1554 г.

Собор 1551 года получил название по числу глав, на которые впоследствии были разделены его постановления, опубликованные в особом фолианте[141]. В «Стоглаве» предпринимается попытка регламентации многих сторон общественной жизни человека позднего Средневековья, так или иначе связанных с Церковью. Затронут в этом нормативном документе и целый ряд проблем художественной культуры и, в частности, иконописания.

Наметившийся во второй половине XVI в. процесс разрушения средневекового образно-символического мышления побуждает участников «Стоглава» напомнить, в первую очередь священнослужителям, некоторые литургические символы, разработанные еще в период патристики и забытые или неверно истолковываемые широкими кругами русского малообразованного духовенства. Алтарь, напоминает Собор, «есть престол Божий и образ Вифлеемского вертепа, идеже Христос родися», а также и «образ есть вертепа, идеже погребен есть Христос». Жертвенник в алтаре означает «Голгофу гору», и в него можно вносить только некоторые священные предметы (13,74). Обращаясь к одежде священнослужителей, «Стоглав» указывает на необходимость ношения стихаря и фелони, ибо «стихарь есть правда, а фелонь – истина, и прииде правда с небесе и облечеса в истину». Правда же есть Слово Божие, а истина – плоть, в которую оно облечось на земле, посему стихарь и фелонь – знаки двух природ Христа, разделять которые – ересь (15,77).

Подчеркивая большую значимость церковного пения, «Стоглав» напоминает, что своим эмоциональным воздействием на человека оно способствует возвышению его к духовному абсолюту, отрешению от земной жизни, ибо «от разумнаго и благочиннаго пения приходит всякому человеку умиление в души и страх божий в сердца, умиленное покаяние и слезы». Видя и слыша это, Господь, утверждает Собор, дарует «благодать и милость рабом своим, и того ради

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org подобает пети и чести, и тропари говорити, и седальны сказывати, и степенны пети по чину» (16,80). Сложная и художественно насыщенная система церковного пения, развившаяся к XVI в., призвана, по «Стоглаву», отвлечь человека ото всех земных помыслов и направить его на путь духовного совершенствования.

Особый интерес представляют обсуждавшиеся на Соборе 1551 г. вопросы изобразительного искусства, или иконописания в широком смысле этого слова. Большой пожар Москвы 1547 г., уничтоживший множество храмов и произведений искусства, послужил причиной развертывания в Московском Кремле грандиозных художественных работ, производившихся под непосредственным наблюдением молодого царя и членов его «избранной рады». Созданные в короткий срок лучшими мастерами, свезенными со всей Руси, иконы и росписи для кремлевских храмов и дворцов вызвали жаркие споры в кругах московского духовенства и придворной знати. Решение их было вынесено на Соборы 1551 г. и 1554 г., по их актам мы можем судить о новых тенденциях в искусстве и о вызванной ими полемике. При этом «Стоглав» решает вопросы более общего плана, а Собор 1554 г. – более частные, связанные с сомнениями дьяка Ивана Висковатого по поводу некоторых новых иконографических изводов.

Первый ответ о церковном искусстве «Стоглав» дает по поводу конкретного вопроса: следует ли при изображении Троицы делать перекрестья в нимбах всех ангелов или только у среднего и писать в нем буквы ИС ХС, чего в старинных и в «греческих» иконах не было. Ответ Собора гласил: «Писати иконописцем иконы с древних переводов, како греческие иконописцы писали, и как писал Андрей Рублев и прочие преславушие иконописцы, и подписывати святая Троица, а от своего замышления ничтоже предтворяти» (41,128). В этом лаконичном ответе «Стоглав» сформулировал главную эстетическую установку русского средневекового эстетического сознания, суть которой состоит в традиционности и каноничности. В качестве образцов для подражания утверждается иконография древних мастеров, византийских и русских, из которых по имени назван лишь Андрей Рублев. Перед нами классическая формула средневековой эстетики, и она не вызвала бы никакого удивления, если бы была сформулирована столетием раньше. Однако парадокс эстетического сознания позднего Средневековья состоит в том, что ее утверждают в качестве нормы и руководства для иконописцев в середине XVI в. те же люди (Иван IV, Макарий, Сильвестр), которые на практике признают и утверждают для храмов и дворцов Кремля живопись и иконопись, совершенно не соответствующую этой формуле. Вместо простых и ясных традиционных композиций для икон и росписей Кремля были разработаны сложные аллегорические сюжеты, вызвавшие недоумение многих верующих того времени.

Здесь мы сталкиваемся с достаточно традиционным для православной эстетики несоответствием между теорией и практикой искусства. Так, византийские защитники иконопочитания и отцы VII Вселенского собора, как мы видели, активно защищали иллюзионистически-натуралистические изображения на христианские темы, при том что византийское искусство того и последующего времени развивалось по совсем иному пути – создания обобщенных, условных образов-знаков, образов-эйдосов, изобразительных символов священных событий. Теперь отцы «Стоглава» возводят в идеал и образец для подражания именно эти, традиционные и для византийского, и для классического (конец XIV–XV в.) древнерусского искусства, изображения, а художественная практика уже далеко ушла от них, и эти же отцы вынуждены не только признать ее, но даже и как-то обосновать (с чем мы столкнемся на Соборе 1554 г.).

Таким образом, парадокс, собственно, не содержит в себе ничего парадоксального. Несмотря на кажущуюся замедленность развития средневекового художественного мышления, оно тем не менее постоянно опережает сопутствующую ему теорию. Последняя достаточно регулярно, во всяком случае в православном ареале, вынуждена утверждать и обосновывать уже пройденный этап художественной практики. Прекрасный пример этому – постановления «Стоглава», как бы подводящие итог средневековому пониманию искусства, уже уходящему в историю.

Однако «Стоглав» был собран не для «подведения черты» под прошлым, а для осмысления самых злободневных проблем современности, в том числе и в области церковного искусства. Царские вопросы касаются новшеств в иконографии, то есть отражают недоумение или сомнения определенной части русского общества того времени. И Собор стремится ответить на них, опираясь на устоявшуюся традицию или предание.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Очередной вопрос касается допустимости изображения персонажей реальной истории, ныне живущих или умерших, на иконах новых изводов, например, на иконе «Приидите людие Трисоставному Божеству поклонимся». Опираясь на уже существующую иконографическую традицию изображения исторических персонажей, народа и даже «неверных» на иконах «преславущих иконописцев греческих и русских» известных сюжетов «Воздвижения креста Господня», «Покрова Богородицы», «Страшного суда», «Стоглав» санкционирует появление этих персонажей и на новых иконах (41,130–131).

Целая программа организации иконописного дела, понимания задач искусства и художника содержится в третьем царском вопросе–указании и ответе Собора в 43–й главе. «Стоглав» предписывает духовным властям с особым вниманием относиться к иконам и живописцам – «бречи <...> о святых иконах и о живописцах» (43,150) – и подробно излагает систему организации и управления иконописным делом. Прежде всего духовные власти должны заботиться о нравственном облике иконописцев, ибо дело их рассматривалось как особо богоугодное и заниматься им предписывалось только благочестивым людям. Поэтому «Стоглав» намечает моральные заповеди иконописцев: «Подобает бо быти живописцу смирену и кротку, благоговейну, ни празднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, ни завистливу, ни пьяницы, ни убийцы, но же всего хранити чистоту душевную и телесную со всяким опасением», постоянно консультироваться со своими духовными наставниками, часто исповедоваться, пребывать в посте и молитве, то есть в идеале вести монашеский образ жизни. Если же этот «подвиг» не по силам иконописцу, то ему необходимо жениться и жить благочестивой семейной жизнью (150). Тех же живописцев и их учеников, которые не соблюдают указанных нравственных норм, «учнут жити не по правильному завещанию – во пьянстве, и в нечистоте, и во всяком безчинстве», Собор предписывает отлучать от иконного дела как недостойных (152).

Далее «Стоглав» рекомендует духовным властям надзирать за характером деятельности живописцев, следить, чтобы они писали традиционные изображения в рамках сложившегося канона и на высоком художественном уровне – с «искусством» [142]. Живописцам предписывается «кроме всякого зазора и безчинства и с превеликим тщанием писати и вообразати на иконах и на досках Господа нашего Иисуса Христа, и пречистую его Богоматерь, и святых небесных сил, и святых пророков, и апостол, и мученик, и святителей, и преподобных, и всех святых по образу, и по подобию, и по существу, смотря на образ древних живописцев, и знаменита с добрых образцов» (150–151). «Стоглав», таким образом, узаконивает весь иконографический набор русского иконописца, сложившийся к XVI в., и еще нище не говорит о новых аллегорических сюжетах, только что появившихся и бурно обретающихся, видимо, и в кулуарах Собора, но явно не получивших всеобщего одобрения. Поэтому Собор закрепляет, уже вторично, сугубо средневековый метод работы живописцев – «по образу, и по подобию, и по существу» добрых древних образцов. Интересен последний член этой формулы, повторенный трижды в «Стоглаве». Думается, что этим «по существу» Собор предостерегал, с одной стороны, от чисто механического копирования (что нередко практиковалось на Руси) древних изображений и ориентировал художников на осмысленную работу с древними образцами, на стремление понять смысл и назначение каждого изображаемого элемента, а с другой – от «самосмышления» и писания Божества по «своим догадкам», что также бурно расцвело в 16–м столетии. «Существо» иконы, по мнению участников «Стоглава», полно и всесторонне выявили Иоанн Дамаскин и другие византийские мыслители VIII–IX вв. На их понимание и следовало ориентироваться русским живописцам. В частности, на известное утверждение, что «Христос бо Бог наш описан плотию, а божеством не описан» (153), то есть изображается только вочеловечившийся Иисус Христос. По сути, этим утверждением «Стоглав» отрицал возможность изображения Христа до его вочеловечивания и Бога Отца в человеческом образе, хотя иконы именно с такими изображениями были написаны для кремлевских храмов после пожара 1547 г. и против них–?? и выступил дьяк Иван Висковатый.

Особое внимание уделяет «Стоглав» мастерству и таланту живописцев, их обучению. В XVI в. существовало множество ремесленников–самоучек, промышлявших изготовлением дешевых икон низкого качества. Собор запрещает впредь писать иконы этим «иконникам–неучам», которые «по се время писали, не учася, самовольством и самоловкою, и не по образу» и продавали свои поделки «простым людям поселяном невежам» (152). Иконному искусству надобно учиться у «добрых мастеров», и при этом не все могут выучиться, ведь иконописание – дар Божий. Поэтому Собор позволяет писать икону только тому, «которому даст Бог» и он «учнет писати по образу и по подобию», а не

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org обретший оного дара не должен своим недостойным письмом хулить имя Божие. Такому следует заняться другим ремеслом – «не всем человеком иконником быти, многа бо различная рукоделия дарованна от Бога, ими же питатися человеком и живым быти и кроме иконного писма; а Божия бы образа в поношение не давати» (153).

Одаренность и мастерство должны быть, по мнению участников «Стоглава», главными критериями оценки живописца. Но если первое – от Бога, то второе – от учителя, поэтому Собор уделяет большое внимание обучению живописцев. Лучшим он предписывает «принимати ученик и <...> учить их всякому благочестию и чистоте» (151), а также учить писать образы «по существу же совершенно <...> со всяким опасением и искусством» (5,42–43). Хорошо зная обычаи в средневековых ремесленных мастерских, где профессиональные навыки и секреты передавались только близким родственникам, даже бездарным, и скрывались от посторонних, участники «Стоглава» стремятся нарушить эту дурную традицию. Церковным властям предписывается следить за тем, чтобы мастера не продвигали своих бездарных родственников, выдавая за их работу иконы других мастеров, и, напротив, чтобы не хулили и не притесняли талантливых учеников «по зависти, дабы не приял чести, якоже и он прия». Божественной карой грозит «Стоглав» тем живописцам, которые будут «сокрывати талант, еже дал Бог, и учеником по существу того» не дадут (43,152). Наконец, Собор предписывает царю и архиепископам талантливых живописцев «бречи и почитати их паче простых человек; а вельможам и всем человекам тех живописцев почитати же во всем и честных имети за то честное и чистое иконное воображение» (153).

Таким образом, остро ощущая наметившийся в середине XVI в. кризис средневекового эстетического сознания, отцы Стоглава предприняли попытку предотвратить его законодательными мерами. Попытка оказалась тщетной, что косвенно подтвердил уже через три года очередной церковный Собор, однако для истории православной эстетики и художественной культуры она крайне важна тем, что при ее осуществлении были ясно выражены основные положения древнерусского понимания искусства и отношения к нему, то есть наконец было сформулировано то, что происходило на практике на протяжении всего русского Средневековья.

Традиционная концепция иконописания, утвержденная «Стоглавом», по всей видимости, только подлила масла в огонь, поскольку укрепила противников новых аллегорических изображений, появившихся в Кремле, в их правоте. И вот представитель этих традиционалистов дьяк Иван Михайлович Висковатый [143] обращается к царю Ивану IV с «Исповедью», в которой обличает благоуещенского попа Сильвестра и всех сторонников новой живописи в отклонении от средневековой традиции, в нарушении установленных правил и канонов иконописания. Для рассмотрения этой жалобы и некоторых других вопросов и был созван церковный Собор 1554 г., возглавлявшийся митрополитом Макарием, Сильвестром и другими сторонниками новых изображений.

Основное возражение Висковатого сводилось к тому, что новое живописание нарушает древнюю, восходящую к патристике и постановлениям VII Вселенского собора традицию. Ее суть состоит в том, что изображать в культовой живописи дозволено и необходимо только воплотившегося Иисуса Христа («по человеческому смотрению») в его земных деяниях, Богоматерь и другие персонажи священной истории, то есть только «реальные» исторические события, о которых есть достоверные сведения и существуют уже закрепленные многовековой традицией «древние греческие образцы». Висковатый, таким образом, отстаивал позицию средневекового «реализма» с его миметическими образами, на которой, как он справедливо замечал, в основном и стояли отцы VII Вселенского собора. Теперь же, возмущается государев дьяк, традиционные изображения были отринуты, а на их место «поставили своя мудрования, толкующи от приточь», изображения, написанные «по своему разуму, а не по Божественному Писанию» (Моск. Соб. 6; Розыск 9). Висковатый перечисляет целый ряд новых иконографических сюжетов аллегорического содержания типа «Отечества», «Приидите людие Трисоставному Божеству поклонимся», «Единородный сыне», «Символ веры» [144], в которых Бог Отец предстает в человеческом виде – в образе старца, Христос показан не только в его земной истории, но и в виде крылатого ангела в образе воина в доспехах и с мечом, сидящего на кресте; смущают дьяка и изображения деяний Троицы и, особенно, сложные аллегорические росписи Золотой палаты царского дворца.

В отличие от нехитрых традиционных сюжетов, понятных всем верующим, новые

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org изображения представляли собой образные иллюстрации отвлеченных религиозных догматов, строк церковных песнопений, библейских притч и пророчеств. Здесь художники, естественно, не могли обойтись без сложных изобразительных метафор, аллегорий, символов, понятных только их авторам да изощренным богословам. И Висковатый резонно указывает на непонятность и необходимость разъяснения этих изображений: «<...> а толкования тому не написано, которые то притчи, а кого вопрошу, и они не ведают» (Моск. Соб. 13).

Новая тенденция в русском изобразительном искусстве, наметившаяся в конце XV в., достигшая своего расцвета и широкого распространения к середине XVI в. и не имевшая аналогов в византийской живописи, требовала своего идеологического обоснования и оправдания. Этим и занимался Собор 1554 г., принудивший Висковатого признать новую живопись как соответствующую церковной традиции и покаяться в неправоте своих взглядов. Главные аргументы Собора сводились к следующему. Новая аллегорическая живопись полностью оправдывалась, поскольку «живописцы те святые иконы пишут с древних образцов», и именно – с греческих образцов, и в своих изображениях следуют текстам пророков, апостолов и Отцов Церкви [145]. Относительно «древних образцов» Собор делает, мягко говоря, натяжку, демонстрируя плохое знание истории православного искусства, официальное же соборное узаконивание живописи, иллюстрирующей сложные богословские тексты, знаменательно для XVI в.

Собор достаточно подробно разъясняет сомневающимся, что новая живопись в сущности своей ничем не противоречит древней традиции. В ней не изображается невидимое Божество или божественная сущность Христа, но даны, говоря современным языком, визуальные аналоги пророческим видениям и другим образным религиозным текстам или, в терминологии Собора, изображены «притчи», то есть аллегии, символы, знаки, которые, как и в словесном тексте, не следует понимать буквально, но лишь в переносном смысле.

Так, Бога Отца в образе старца («Ветхаго денми») представляют сообразно пророчеству Даниила, Христа «описуют во Ангельском образе с крылы в сотворении Адамове и о всей твари по Исаинову пророчеству». Троицу в виде трех ангелов с крыльями пишут «по великому Деонисею», а ее деяния – в соответствии с «книгами Бытия» и свидетельством Иоанна Златоуста (Розыск 20–21). О «Предвечном Совете» свидетельствуют, по мнению Собора, архангел Гавриил, апостол Павел и Иоанн Златоуст; распятие, стоящее на херувимах в «лоне Отчем», пишут по тексту Иоанна Богослова; и т. д.

Следуя за развитием художественной практики своего времени, Собор оправдывает и узаконивает самые сложные символично-аллегорические изображения, упрекая их противников в том, что они «не гораздо» поняли их «приточное» значение. На Соборе были разъяснены некоторые из этих значений. Так, обращаясь к особо непонятным элементам левой верхней композиции «И почи Бог в день седьмой...» «Четырехчастной» иконы, Собор поясняет: «И иже Бог Отец Господь Саваоф изливает из сосуда на Христа, стоящего в Херувимах в крылех, прообразует Святое крещение и чашу, иже прият плотию в распятие, еже есть отцет (уксус), со желчию смешен» (Моск. соб. 13). «Два же крыла багряны», прикрывающие тело Христа в изображении «Отечества» на той же иконе, «по великому Дионисию описуется, понеже Христос Бог наш душу словесну и умну прият, кроме греха». Изображение же Христа в виде воина с мечом и в латах, сидящего на кресте, по мнению Собора, есть иллюстрация библейского образа: «Облечется во броня правды, и возложит шлем, и суд нелицемерен приемлет, и поострит гнев на противныя» (14).

В XVI в. было много противников буквального перевода подобных словесных образов и метафор в образы визуальные. Против них, и, пожалуй, еще активнее Висковатого, выступал Зиновий Отенский. Однако художественная практика и эстетическое сознание развиваются по своим внутренним законам, и теоретикам, даже и в облачениях священнослужителей, не остается ничего иного, как принять их и пытаться объяснить. Митрополит Макарий и его единомышленники совершенно справедливо нашли это объяснение в теории символизма, разработанной византийскими Отцами Церкви, и прежде всего автором «Ареопагитик». Не случайно его имя достаточно часто упоминалось на Соборе 1554 г. (Розыск 18; 19; 20; 22).

Следует, правда, отметить, что своеобразие русского эстетического сознания, на которое не раз уже указывалось, проявилось и в подходе к визуальным аллегориям. Они все-таки понимались не как чистая игра рассудка, не как просто кальки словесных формул, но еще и как образы возможных потенциальных

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org реализаций. Так, хотя Христос с мечом и в латах – это, конечно, «притча», аллегория и Сын Божий никогда и никому не являлся в таком виде, но все-таки не невозможно, чтобы он когда-нибудь и предстал в этом виде. Аллегорические изображения показывают не то, что есть, но помимо переносного смысла и то, что в общем-то может быть. Эта своеобразная средневековая интерпретация известного принципа аристотелевской эстетики об изображении возможного или желаемого не меняет, однако, общей тенденции конкретного применения в искусстве принципов византийской общей теории символов.

Более чем тысячелетие спустя, на закате русского Средневековья, теория символизма Псевдо-Дионисия Ареопагита получает свое, пожалуй, предельное выражение в живописи. Многие конкретные символы и образы «Ареопагитик» не находили отклика у византийских и древнерусских живописцев предшествующих периодов. Ими пользовались лишь толкователи текстов Священного Писания. Теперь же не только они нашли материальное воплощение в живописи, но был наконец найден конкретный путь использования в живописи самого дионисиевского принципа символических образов, именно – создание буквальных визуальных образов-калек словесных метафор и притч, по природе своей не подлежащих визуализации. Очевидно, что появление этих образов приводит в живопись такой сильный элемент литературности, который ведет к нарушению целостности и внутреннего суверенитета живописного образа и в конечном счете – к его разрушению.

Кризис средневекового мышления, обозначившийся на Руси в XVI в., принял в сфере эстетического сознания своеобразные формы. Живопись пошла по пути буквалистского понимания и воплощения ранневизантийской теории символизма, чего не позволяло себе искусство классического Средневековья ни в Византии, ни на Руси. В результате ясные, чеканные целостные живописные образы, составившие классический фонд древнерусского искусства, начали тонуть и исчезать в бесчисленном множестве головоломных интеллектуалистских аллегорий, свидетельствовавших о приближающейся эре господства рассудка и над религиозным сознанием, и над самим художественным чувством.

Узаконив этот процесс, отцы Собора 1554 г., сами того не подозревая, подписали приговор средневековому миропониманию, средневековому типу эстетического сознания и художественного мышления. Если классическая древнерусская живопись развивалась по некоторому среднему пути между крайностями «натуралистическо-иллюзионистических» и чисто «символических» изображений, то художественная практика середины XVI в. отклонилась к одной из них, чтобы в следующем столетии впасть в другую (начало этого процесса уже заметно и в некоторых памятниках конца XVI в., особенно в западных землях) и в процессе этих метаний окончательно разделаться к концу XVII в. со средневековыми принципами художественного мышления. Теоретическая мысль этого времени, вернее, полемика между сторонниками той и другой крайностей (а Висковатый как теоретик отстаивал крайнюю позицию византийских иконопочитателей, хотя имел в виду практику «срединного» пути классической древнерусской живописи), только способствовала усилению этих колебаний художественной практики.

Лет через десять – пятнадцать после Стоглава и «дела Висковатого» об иконописных проблемах, о традиционной теории образа поднял вопрос инок Зиновий Отенский [146], полемизируя с иконоборческими выпадами Феодосия Косого. Зиновию опять пришлось вспомнить аргументы древних богословов и иконопочитателей и в который уже раз на Руси размышлять и о сущности образа вообще, и о смысле и духе иконы, в частности. Обращаясь к хорошо известной на Руси аргументации византийских иконопочитателей, Зиновий творчески приспособляет ее к условиям русской действительности, дополняя новыми, характерными для древнерусской художественной культуры элементами.

Известный библейский запрет о несотворении кумиров в образах живых существ (Втор 4,16–19) криво распространялся на христианские изображения и требовал их запрещения. Зиновий, со своей стороны, доказывал, что речь может идти лишь о запрете на создание богов типа языческих идолов, а относительно создания икон, на его взгляд, в Писании есть прямые указания Бога. Одно из них, вслед за византийскими Отцами Церкви, инок усматривал в повелении Моисею создать предметы храмового культа «по образу», показанному ему на горе (Исх 25,40). «И убо по образу рече, – пишет Зиновий, – по иконе глаголет. И аще икону на горе показа Бог Моисею, и сие убо несть ли Божие повеление Моисею сотворите иконы?» (Ист. 403–404). Особое внимание русский книжник обращал на слова «виждь» и «по образу показанному» и на их основании заключает, что Бог явил Моисею на горе настоящую икону с

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
изображением всего того, что следует создать: «<...> яко стояше и икона на горе, о ней же Моисей заповедь приимаше, зрешу ему икону небесную на горе. И аще не была икона пред Богом на горе, что хотяше Моисей видети повелеваем? Что же и показа Бог Моисею, аще не икону небесную?» (405). И на этом основании новгородский борец за чистоту православия делал вывод: «Сия заповедь Божия повелевает иконы сотворяти» (405).

Византийские богословы, пожалуй, были бы единодушны в осуждении Зиновия за его крайний буквализм и даже материализм, если бы они употребляли этот термин в понимании библейского текста. Перед нами здесь яркий образец специфически русского средневекового эстетического сознания с его стремлением облечь любые словесные образы, в том числе и религиозные, в конкретную пластическую, осязаемую форму – наследие так и не изжитого за столетия господства христианства на Руси мировосприятия. Еще одно указание Бога к созданию икон Зиновий усматривает в повелении Моисею отлить двух золотых херувимов для крышки Ковчега Завета (Исх 25, 18) – «сам Бог иконы твоя, еже на свою славу сотворите повелев, и прослави зело и честию премногою возвыси я» (Ист. 410). И даже в евангелиях «зело лукавый» русский книжник ухитряется усмотреть указания Христа на почитание икон. Произвольно толкуя эпизод с динарием Кесаря (Лук 20,21–25), Зиновий считает, что фраза «воздадите убо яже кесарева, кесареви» относится к изображению Кесаря на монете и тем самым Христос якобы повелевает воздать «подобающую честь образу кесареву».

Столь страстное желание защитить иконопочитание, обосновать его ссылками на авторитет Писания, приводящее даже к невольному искажению его смысла, вряд ли может быть объяснено только стремлением Зиновия отстоять во что бы то ни стало православную концепцию. Это благочестивое желание новгородского инока опиралось на глубинные основы древнерусского эстетического сознания. Выступая против икон и многих других элементов культа за чисто духовное поклонение Богу, Косой в какой-то мере подрывал не только православную веру, но и эти основы, именно – пластичность, предметность, конкретность, даже особую материальность древнерусских религиозных представлений. В этой полемике Зиновий отстаивал позиции русского средневекового эстетического опыта, теснейшим образом переплетенного с глубинными основаниями религиозного сознания того времени.

Свое иконоборчество Косой обосновывал тем, что не усматривал различия между иконой и языческим идолом. И то и другое, мол, создано руками человека, его мастерством и служит предметом поклонения. Зиновий, напротив, опираясь на выдвинутые еще ранней патристикой идеи происхождения богов и соотношения образа и первообраза, доказывал, что между иконой и идолом – принципиальное различие. Древние люди, полагал Зиновий, удивляясь необъяснимым явлениям природы и непреодолимым движениям своих страстей, обоготворили их и создали себе богов, воплотив их в деревянных, каменных, медных, серебряных и золотых идолах и присвоив им имена, какие кому понравились. Кто какой страстью был одержим, тот и нарекал себе соответствующего бога – «каждо коеюже страстию побежен быв, прямо страсти своея и боге себе нарече» (Ист. 366). Любители кровопролитий сотворили себе Крона и Ареса, блудолюбивые – Афродиту, и т. д. Языческие боги, равно идолы, по мнению Зиновия, – плод фантазий древних людей и не имеют реально существующих или существовавших прообразов. «И то суть идолы; потому же убо идолы и несть образы, яко вещь праздна есть идол, неимуще первообразное» (366). И в нашей стране, писал Зиновий, до принятия христианства был идол Перун: «<...> емуже несть было первообразнаго» (369). Итак, идол – это не образ, а пустая вещь, так как он не имеет реально существующего первообраза, то есть не является носителем значения и потому в глазах средневекового человека не обладает никакой ценностью. Напротив, вся сила и значимость иконы состоит в том, что она – образ, или отображение, реально существующего или существовавшего когда-то первообраза и наделена чертами подобия ему. «Икона бо есть рекше образ, сотворена бьует уподоблением к первообразному или красками или вещью кою, первообразному целу суцу и пребывающу бывает образ его в зраке его уподоблен ему, рекше икона» (360). При этом в случае с иконой, то есть визуальным изображением, Зиновий особо подчеркивал черты изоморфизма, видимого подобия («в зраке его уподоблен ему») архетипу, в отличие от символического подобия.

Икона, в представлении Зиновия, – это прежде всего «портрет» первообраза. Ибо и царю «хитреци» (= художники) образ, «сииречь икону его» сотворяют (360). Эти «иконы» царя развозят по всем городам, чтобы и там царя почитали, так как честь, воздаваемая образу, переходит к первообразу (368).

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Со ссылкой на Афанасия Александрийского Зиновий разъясняет, что в отличие от идола «царя же икона несть сам царь, но шары (краски) и злато и древо, точно образ его; честь же всю цареви и поклонение приемлет икона царева, якоже и сам царь» (483). А удостаивается такой чести портрет («икона») в силу его подобия оригиналу – «ибо аки самого царя во иконе его зряху». Царь «первообразное есть икона; идолу же ничтоже первообразное будет». И икона ценится именно за облик, внешний вид первообраза, его «зрак», видимый в ней. «И есть иконы истиннии зрацы». В них сохраняются облики как здравствующих людей, так и давно умерших – в память о них (360; 365; 369; 376).

Таким образом, в атмосфере русской средневековой культуры второй половины XVI в. Зиновий возрождает античные эстетические традиции миметического (подражательного) образа применительно к религиозному изобразительному искусству. Изображение (или икона, в его терминологии) должно обязательно иметь реально существовавший (или существующий) прообраз и призвано передавать его облик («зрак»). Только тогда оно обретает ценность в глазах средневекового мыслителя. Интересно, что рассуждая об иконе, защищая от нападок Косого религиозные изображения, Зиновий привлекает в качестве примеров изображения царей. С его точки зрения, они адекватны по своей сущности. То есть для Зиновия, как и для Висковатого, и в религиозных изображениях на первом плане – их изобразительная функция, а не символическая, литургическая и другие, о которых он хорошо знал и из патристики, и из русской традиции осмысления иконы. В данном случае Зиновий невольно намечает те новые тенденции понимания изображения, которые будут активно развиты эстетикой и художественной культурой следующего столетия. В целом же он стоял на прочной традиционной основе, и его эстетические представления хорошо выражали суть древнерусского эстетического сознания.

Об этом, в частности, свидетельствует и его аргументация в защиту изображений святых. Чтобы усилить их значимость, он подчеркивает, что честь, воздаваемая этим иконам, переходит не только на изображенных святых, но и на Бога: «честь и образов Божиих рабов на Бога восходит», «на Бога иконная честь святых восходит» (484; 485). Здесь Зиновий напоминает и о сакральной функции икон. Как в древности, полагает он, Всевышний прославил иконы херувимов, «такоже и ныне той же Бог проелави иконы святых осенением пребожественнаго Духа». Поэтому многие иконы святых творят чудеса – от них истекает чудотворное миро, слепые прозревают, хромые «акы елень скочиша», глухие обретают слух, немые – голос (476). И это служит в его глазах неоспоримым аргументом в защиту икон.

В истории древнерусской живописи вторая половина XVI в. стала, как мы уже видели, временем появления многих иконографических новаций, в частности, введения новых символично-аллегорических элементов. Зиновий, отстаивавший в основном миметическую концепцию образа для изобразительного искусства, выступил с критикой этих тенденций, то есть продолжил линию дьяка Ивана Висковатого. В Новгороде его времени почиталось изображение Саваофа «во образе Давидове», то есть в облике старца. Зиновий считал это изображение неблагоприятным, ибо был убежден, что таким Саваофа никто не видел. Здесь инок твердо стоял на позициях средневекового «реализма», продолжая в этом плане традиции византийских теоретиков иконопочитания VIII–IX вв. и как бы совершенно «забывая» о присущем всему средневековому способу мышления принципе символизма, восходящем к «Ареопагитикам», на которые в XVI в. опирались сторонники символических изображений.

Дело здесь, конечно, не в забывчивости, а в присущем восточнохристианскому миру принципу антиномизма, который хотя и не был во всей полноте воспринят на Руси, но в отдельных формах проявления был даже усилен. В частности, это касается антиномии «символизм – реализм». Восприняв достаточно формально христианскую концепцию глобального символизма и символично-аллегорического образа в приложении к Универсуму в целом и к текстам Священного Писания, многие древнерусские мыслители, к числу которых принадлежал и Зиновий, творчески развили ее антитезу – теорию «подражательного» образа применительно к изобразительному искусству. Именно в ней нашли они выражение изначально присущим древнерусскому эстетическому сознанию принципам пластичности, конкретности, материальности и осязаемой реальности.

Именно в этом ключе следует понимать и, казалось бы, несколько странные для средневекового типа мышления элементы буквального реализма в эстетике Зиновия. Так, к примеру, он полагал, что Бога Отца неприлично изображать

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Мстителем с мечом. Даже земные цари умерщвляют нарушителей закона не своими руками, а с привлечением палачей, тем паче это неприлично для Бога. Метафору и аллегория новгородский игумен допускает только в искусстве слова. В живописи, по его мнению, они совершенно неуместны. В противном случае придется, чего доброго, изображать Бога с гуслиями вместо чрева или в виде разъяренной медведицы, следуя библейским образам: «<...> чрево мое на Моава аки гусли возшумят» (Ис 16,11), «буду аки медведица раздробляя» (Ос 13,8) (983).

Пристальное внимание новгородского книжника к изобразительным элементам иконографии, стремление осмыслить их в духе буквального «реализма» отражали одну из характерных тенденций эстетического сознания того времени. Наряду с ней существовала, как мы видели, в художественной практике и теории противоположная ей тенденция – к созданию и обоснованию символическо-аллегорических изображений, с которой и боролся Зиновий, а несколько ранее дьяк Иван Висковатый.

Одним из активных и деятельных приверженцев символизма был старец Артемий [147]. Он, пожалуй, более последовательно, чем кто-либо иной на Руси, отстаивал концепцию глобального символизма мышления, опираясь прежде всего на идеи широко цитируемых в его посланиях «Ареопагитик». В любой вещи Артемий пытался усмотреть ее сущность, которая, по его мнению, лишь слабо проявлялась во внешнем виде. Последний осмысливался им почти в платоновском духе, как бледная тень вещи, ее знак, символ. Поэтому Артемий призывал читателей «по естеству зрети вещи, яжеже суть», а не останавливаться на их внешности, принимая «сень вместо истины» (Арт. 1202). Более того, видимые вещи, по его глубокому убеждению, выступают символами невидимых духовных сущностей – «убо видимыя храма доброты помышляя невидимаго благолепна изображения» (1234). Без зримых вещей и образов невозможно познание более глубоких уровней бытия и самой истины, поэтому человек «познаёт полезное, како подобает от сени разумевати, яже в образех, и от образов на самую взирати истинну» (1254).

Постоянно ссылаясь на Дионисия Ареопагита, Артемий излагает его основные идеи об образе и символе. В частности, он развивает их применительно к историческим типам богослужения. По его мнению, древнееврейская служба была «образом» христианских «священнодейств», а последние – «образ суть небесным существом невещественно и премирне», то есть христианская служба занимает в иерархии образов среднее место между древнееврейской и небесной, соприкасаясь и с той, и с другой (1279).

К теории символизма «Ареопагитик» Артемий обратился, что для нас особо важно, в связи с защитой иконопочитания. Выступая, как и Зиновий, против иконоборческих тенденций, он, в отличие от новгородца, обращается за теоретической поддержкой не к отцам VII Вселенского собора, а к Дионисию Ареопагиту и его предшественникам. Артемий повторяет многие традиционные тезисы о том, что в иконе почитается не материя, но изображенный первообраз; что иконы – это практическое («делом») доказательство «въчеловечения» Христова; что иконопись – первая ступень к познанию Бога: что «иконная въображения на украшение церкви и почести ради пръвообразнаго» создаются; что пишут иконы согласно «неписаннаго преданна» и т. п. (1245–1246; 1252–1253). Главное же, что на иконах изображаются и невидимые сущности, но изображаются не по внешнему виду (которого у них нет), а символически. И здесь-?? Артемий и прилагает теорию «Ареопагитик» к изобразительному искусству. Он напоминает традиционную патристическую мысль, что человек не может, «кроме посредства видимых вещей, на умная вознестись видения» (1281). Восхождение к чисто духовным сущностям он должен начать с некоторых условных видимых образов. «Яко же глаголет великий в богословии деонисие: тем же в лепоту, рече, предложися образы безобразных и зраци безрачных, и прочая. И си не словеса токмо, но и вещи уверенно» (1281), то есть нашло подтверждение на практике и, в частности, в иконописании. Образы невидимых сущностей могут быть двух видов – подобные и неподобные: «Ов убо яко подобен подобными происходя, ов же отличными образо-твореньми» (1234). Вслед за Дионисием Артемий отдает предпочтение неподобным («отличным») образам, полагая, что любые, даже самые незначительные материальные вещи «от суаго добра бытие имущи» и потому суть уже подобия «некаго умнаго благолепия», поэтому и нам «не неприкладне наздати небесным зраки и от безчестнейших вещи частей», то есть не неприлично придавать образы видимых предметов небесным сущностям. Только с их помощью можно «възводитися к невещественным началообразам» (1234).

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
В послании князю Черторискому Артемий опять прилагает теорию Ареопагита непосредственно к иконам. «О наших же изображениях, – читаем у него, – пишет и великий в божественной премудрости священик Деонисие, Павлов съсуда избранного ученик, сице глаголя: яко убо в лепоту предложишася образы безобразных, ни едину вину речем меры человеческого разума немогущим кроме видимых на умная взятися видения» (1272). И далее Артемий близко к оригиналу пересказывает теорию символических изображений Псевдо-Дионисия, согласно которой «видимья храмов доброты», включая и живописные изображения, понимаются как образы небесного «благолепия».

Итак, русские мыслители XVI в., и в наибольшей мере старец Артемий, приложив теорию символизма Псевдо-Дионисия к живописи, соединили наконец теорию и практику православного художественного мышления. Показательно, что художественная практика уже с постиконоборческого периода в Византии в глубинных основах опиралась на идеи «Ареопагитик». Теория же в главном своем направлении как бы не замечала этого. И только крайности символического мышления, проявившиеся в русской живописи XVI в., помогли наконец православным мыслителям осознать один из основных творческих принципов восточнохристианских живописцев зрелого Средневековья. Более того, теория «Ареопагитик» была приложена, как мы помним, митрополитом Макарием и его сторонниками и к новой живописи, впавшей в крайности аллегоризма и отходящей от классического древнерусского художественного мышления, то есть была привлечена (хотя и неосознанно, конечно) к обоснованию процесса разрушения этого мышления. Во второй половине XVI в. в русской культуре на теоретическом уровне ясно определились две противоположные концепции понимания художественного (на примере живописи) образа – миметическая («реалистически-натуралистическая», «историческая») и символическая. В искусстве и в богословско-эстетической теории они прошли долгий путь развития – от поздней античности через Византию и русское Средневековье – и выявились в резком противоборстве на закате древнерусской культуры. В последующие столетия эта борьба двух главных способов художественного мышления опять уйдет в глубинные слои культуры, но будет постоянно проявлять себя и в художественной практике, и в эстетической мысли.

Прения об истине икон на пороге Нового времени

Общая для русской эстетики XVII в. тенденция к усвоению достижений западноевропейской культуры активно проявилась и в области изобразительных искусств. Наметившийся на Руси еще в XVI в. кризис средневекового типа художественного мышления привел в XVII в. к новому пониманию искусства, к активному поискам новых форм и способов выражения и, соответственно, к повышению интереса к западноевропейскому искусству, в котором подобный процесс уже совершился. Это не означает, конечно, что иконописцы XVII в. сразу же перешли к жанровым картинам или к писанию портретов своих современников, но тенденция такого перехода наметилась у них, особенно к концу века, достаточно определенно. Мастеров XVII в., занятых созданием росписей храмов или икон, начали увлекать чисто художественные задачи наиболее полного изображения того или иного события, действия, бытовой коллизии, психологического конфликта и т. п. Повествовательность, динамика действия, интерес к бытовым деталям, одежде – ко всему «пестрому множеству жизненных явлений материального мира», общая декоративность стоят в центре внимания живописцев и иконописцев XVII в. В изображении человека художника теперь особенно увлекает «живоподобие» – стремление к созданию иллюзорного сходства с внешним видом оригинала (как правило, воображаемого, идеализированного).

Большим подспорьем в стремлении к новому художественному мышлению и образцом для подражания служили русским живописцам (этим термином начинает в XVII в. активно вытесняться термин иконописец) многочисленные образцы западноевропейской гравюры XVI–XVII вв., как попадавшие на Русь (прежде всего через католическую Польшу), так и создававшиеся здесь же пришлыми мастерами. Наиболее характерные произведения новой русской живописи вышли из-под кисти Симона Ушакова [148] и мастеров его круга.

Как и любое новшество, они вызвали волну полемики в обществе. Появились горячие защитники и ярые противники этой живописи.

Среди последних были в основном церковные и религиозные идеологи, которые верно почувствовали в новой манере письма не просто отход от средневековых иконописных традиций, но и удаление от религиозной духовности, от Церкви,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org то есть осознали реальность обмирщения церковного искусства и стремились всячески воспрепятствовать этому процессу. Сторонниками новой живописи были прежде всего сами художники, наиболее остро ощущавшие изменившиеся духовные потребности времени, тенденции развития художественного мышления и эстетического сознания. Они пользовались поддержкой достаточно влиятельной части русского общества западнической ориентации, знавшей и ценившей европейское искусство того времени. С их помощью новые живописцы получали лучшие заказы как на светские росписи (царский дворец в Коломенском, например), так и на церковные.

Однако, чтобы отстоять право новой живописи на существование, ее сторонники и сами иконописцы вынуждены были прибегнуть к словесной полемике. В результате мы имеем трактат, в написании которого принимал участие Симон Ушаков, ряд специальных сочинений и постановлений об иконописи церковных идеологов, несколько работ известного писателя Симеона Полоцкого и большой художественно-эстетический трактат защитника новой живописи художника Иосифа Владимировича.

В трактате Владимировича, хронологически первом в ряду названных сочинений, в качестве традиционалиста и противника новой живописи представлен сербский архидиакон Иоанн Плешкович. В полемике с ним и излагает Иосиф свою эстетическую концепцию. Известно, что и патриарх никон относился резко отрицательно к «живоподобным» иконам, как не соответствующим греко-русской традиции. С особой же напористостью, сарказмом и иронией боролся с новыми художественными тенденциями в религиозной живописи глава старообрядчества протопоп Аввакум [149]. В специальной беседе об иконах он с возмущением осуждает реалистически-натуралистические тенденции новой иконописи: «<...> пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мыщцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстая, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишо сабли той при бедре не писано» (ЖА 135). В новой живописи Аввакум усматривает отход от традиционной средневековой духовности – в ней «всё написано по плотскому умыслу», который не совместим с русским благочестием, завезен к нам иноверцами – фрягами да немцами – и достоин всяческого осуждения.

Сознательно окарикатуривая европейскую живопись и предвзято истолковывая отдельные высказывания ее защитников (в частности, Симеона Полоцкого), Аввакум ядовито высмеивает новые приемы в иконописи: «Вот, иконники учнут Христа в рожестве с бородою писать. <...> А Богородицу чреватую в благовещение, яко же и фрязи поганья. А Христа на кресте раздутова: толстехунок миленькой стоит, и ноги те у него что стульчики. Ох, ох, бедныя! Русь чего-то тебе захотелось немецких поступов и обычаев!» (136).

В приведенных высказываниях Аввакума отчетливо видны внутренние противоречия в его эстетических взглядах, характерные и для всего XVII в. как переходной эпохи от одной системы художественного мышления к другой. Выступая против «живоподобных» изображений в защиту традиционной древнерусской живописи, Аввакум, выразитель чаяний гонимых и преследуемых раскольников, к которым примкнули многие демократические и оппозиционные государственному режиму силы того времени, отстаивал народное христианство. Старая живопись, как и весь старый церковный обряд, связывалась в его представлении с истинной верой (с христианством апостольских времен, то есть с демократической в своей основе религиозностью) и с социальной справедливостью. Условность и своеобразная «бестелесность» средневековой живописи понимались как изображение духовной устремленности, отрешенности от материальных (плотских) благ, то есть состояния, в котором реально пребывали аскеты, но также и многие обездоленные, угнетенные и преследуемые государством и Церковью люди – «<...> лице, и руце, и нозе, и вся чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякая им находящая скорби». Именно так их писали «добрыя изуграфы» (139). Новая живопись, стремившаяся к иллюзорному «живоподобному» изображению внешнего вида человека (его тела, плоти) и вводившаяся на Руси «еретиками», «толстобрюхими», в понимании протопопа-старовера, была символом господствующего класса, выражением его бездуховной, порочной и крайне несправедливой деятельности. Он прямо обвинял власть предрержащих (а не живописцев!), ибо они, в его понимании, лишь исполнители), что они изображают теперь святых по своему образу и подобию: «А вы ныне подобие их переменили, пишете таковых же, якоже вы сами: толстобрюхих, толсторожих и ноги и руки яко стульцы. И у каждого святого, – спаси богсу вас, – выправили вы у них морщины те, у бедных: сами оне в животе своем не догадались так сделать, как вы их учинили!» (139).

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org отстаивая средневековую иконописную традицию, Аввакум борется и за отечественные (которые для него тождественны православным) основы искусства. В новой живописи он усматривает опасность вторжения на Русь культуры и веры «поганых» (то есть иноверцев), «фрязей» (итальянцев) и «немцев» (иностранцев лютеранского вероисповедания). Плохи новые образы уже потому, что «писаны по немецкому преданию» (137). Свой социально-обличительный пафос и защиту национальных традиций в искусстве Аввакум связывает с уходящей в прошлое средневековой системой художественного мышления. И если официальная Церковь и в XVI, и в XVII вв. вынуждена была постоянно корректировать свои позиции по отношению к искусству, развивавшемуся по своим внутренним законам вопреки всем ограничениям и нормативам, то позиция Аввакума и его сторонников-традиционалистов оставалась крайне консервативной. Как святы и неизменны религиозные истины, полученные от отцов и дедов, так же святы и неизменны церковные обряды, так же святы старые русские церковные книги, даже если они содержат ошибки переводчиков и переписчиков, и так же святы, неизменны и средневековые приемы иконописания. Все новшества – от «еретиков» и «поганых».

С определенной точки зрения, Аввакум был совершенно прав. Именно в древнерусской живописи XIV–XV вв. средневековое мышление получило наиболее адекватное и глубокое выражение, а новая живопись годилась для чего угодно, но только не для выражения глубин средневековой духовности и благочестия. Взгляды Аввакума на иконопись были унаследованы его учениками и последователями и оставались актуальными в старообрядческой среде до XX в.

В составленном в конце XVII в. «Щите веры» резко осуждаются западноевропейские религиозные гравюры, наводнившие к тому времени Россию, и ориентирующаяся на них живопись. С особым негодованием пишет автор об изображениях обнаженных частей тела, которым, по средневековой традиции, «лепотствует быти покровенным ради благообразия» [150]. Новые живописцы, возмущается автор «Щита», пишут Богородицу на иконах «дебелоличну, откровенну главу имущу, простовласату, перси святыя и сосцы голы, яже никогда же кем-либо видена быша», так как с самого детства «покровенна бе всетелесно». Изображают ее в многоцветных одеждах, хотя, по мнению автора, неосознанно стоящего на позициях того же «реализма», с которым он борется, Богородица таких одежд никогда не носила, но всегда имела «одежду смиренную смуглую малоценную». Младенца Христа изображают обнаженным – «вся удеса, даже и до студных, нага без всякаго благоговения». Так же изображают и младенца Иоанна Крестителя, апостолов пишут с обнаженными ногами и руками, а св. Марию Магдалину представляют в образе блудницы. Во всем этом старообрядческий автор видит «нелепоты», заставляющие стыдиться «благоговейных» зрителей и бесчестящие изображаемых святых [151].

Новые представления об искусстве, новую эстетику живописи наиболее полно сформулировал в своем трактате друг и сподвижник крупнейшего представителя новой манеры иконописания Симона Ушакова Иосиф Владимиров. Прежде, чем перейти к анализу этого интереснейшего памятника русской искусствоведческой и эстетической мысли второй половины XVII в., напомним, что сам Иосиф в своем художественном творчестве не дошел до иллюзионизма ушаковских «Спасов нерукотворных», а остановился где-то на полпути между ними и традиционной иконописью XVI в. Таким образом, и на практике, и, как мы увидим, в теории он был типичным представителем своего (переходного) века, уходящего от средневековых традиций, но еще не порвавшего с ними полностью и не воспринимающего новое как полное отрицание старого.

Сторонники новой живописи, ориентированной на «документальное» воспроизведение видимых форм и реально происходивших событий, критикуют условно-символическую манеру иконописания своих предшественников – иконописцев классического периода древнерусской живописи, поддержанную Московским собором 1667 г. [152]. Однако новым живописцам наруку было стремление Собора отказать религиозному искусству в использовании символическо-аллегорических изображений (ориентирующихся на видения пророков и библейские притчи) и утвердить «реалистический» подход к иконописи: изображать только то, что и как существовало в священной истории в конкретных материальных (плотских) формах. В постановлениях Собора содержится запрет на изображение Бога Отца (Саваофа) в человеческом облике («в нелепых и неприличных видениях»), ибо его никто и никогда не видел во плоти. На этом же основании Собор запрещает писать и «новозаветную Троицу»: «Господа Саваофа [сиречь Отца] брадою седа, и единароднаго Сына во чреве его, писати на иконах и голубь между ними, зело не лепо, и не прилично

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org есть», так как Отец не имеет плоти «и Сын не во плоти родился от Отца прежде веком» [153].

Эта же установка на «исторический реализм» в иконописи отстаивается в конечном счете и в трактате по иконописанию известного церковного писателя XVII в. келаря Чудова монастыря Евфимия. Приведя вкратце основные положения об иконах Иоанна Дамаскина, Дионисия Ареопагита, Кирилла Александрийского, постановления VII Вселенского собора и даже мысли Иосифа Волоцкого, он приходит к выводу, что неопишимо и безымянного «по существу» Бога, чтобы нам не остаться в полном неведении о нем, «так и безобразного суца образы, яко видеша пророцы, не по существу, но по схождению, чертаем и иконствуем» [154], то есть можно изображать только в том виде, в каком Он являлся в видениях пророкам, и об этом есть их свидетельства. Так, Евфимий считает возможным писать образ Бога Отца в виде убеленного сединой старца – согласно пророчествам Даниила и других пророков, но возражает против символично-аллегорических изображений, визуализирующих словесные аллегии, «притчи», метафоры.

Хотя в священных текстах Христос зовется и игуменом, и пастырем, и царем царей, находятся такие, кто «восхожут иконописателе писати Христа иереа, в фелоне и епитрахили и прочих, или по подобию игумена, монаха, и что будет сего нелепотнее» [155]. В подобном виде Иисус никому не являлся, поэтому и «нелепо» его так писать на иконах. Короче, все лица священной истории, включая и Иисуса Христа, необходимо изображать в том виде и одеждах, в каком они реально действовали в мире, согласно соответствующим свидетельствам. Евфимий не одобряет, например, представление Христа в образе Еммануила, и признает только Его изображения младенцем на руках у Матери и двенадцатилетним отроком, беседующим с учителями в храме, ибо только об этих событиях из детской жизни Иисуса имеются свидетельства в Евангелии. Это относится и ко всем остальным иконным образам. «И яко в мире сем жиша и от человек видешася, тако и образы их подобает писати» [156].

К концу XVII в. тенденция «документально-исторического» понимания живописи укрепляется настолько сильно, что на ее основе предпринимаются попытки оправдать и те символические элементы иконописи, против которых выступил Московский собор 1667 г., но от которых никак не желала отступать художественная практика. Димитрий Ростовский в «Поучении о поклонении иконам святым», излагая многие традиционные идеи иконопочитания, дает, в частности, новое определение иконы и разъяснение «историчности» ряда символических элементов, которые были приемлемы для всех сторонников новой живописи. «Образ, или икона, – писал он, – есть изображение и подобие вещи истинной, которая вещь либо есть, либо была, либо будет». Димитрий дает трактовку миметического изображения, близкую к аристотелевскому определению подражательного искусства, но акцент у него сделан на реалистическом характере изображения. В этом плане он объясняет и некоторые особенности древнерусской иконографии. «Троица» в виде трех ангелов изображается так потому, что три ангела, по мнению митрополита, явились Аврааму у дуба Мамврийского; Бога Отца в образе старца видели пророки Даниил и Исаия, а Святого Духа изображают в виде голубя, «ибо в самой истине было, когда явися Дух Святой в виде голубином». И все остальные иконы, подчеркивает Димитрий [157], являются «изображением и подобием истинных вещей» и этим отличаются от идолов [158].

Таким образом, теоретики русской живописи второй половины XVII в. опять выдвигают на первый план теорию миметического и «исторического» изображения, которая в свое время была подробно разработана позднеантичными и ранневизантийскими мыслителями, но мало соответствовала художественной практике византийского и русского Средневековья. Новый этап развития русской церковной живописи, начавшийся во второй половине XVII в., оказался созвучным именно этой, раннесредневековой, традиции – она возродилась как на практике, так и в теории.

Сторонники новой живописи отрицали сам принцип традиционалистов почитать старые иконы уже за одну их древность, показателем которой считались их чернота, закоптелость, одним словом, «патина времени», как выразился бы наш современник. Для Иосифа Владимировича, настоящего художника, ни древность, ни чернота, ни серебряные оклады не спасали плохо написанную с художественной точки зрения икону. Именно критерий художественности (по-своему понятий, о чем речь ниже) выдвигает он в качестве основного при оценке живописи и именно его противопоставляет «плохой» традиции, даже освященной церковным авторитетом. Тем самым было высказано новое слово и в русской теории

Сейчас трудно сказать, кто первый в середине XVII в. выдвинул критерий художественности в иконописи как главный аргумент в борьбе с ширпотребом, наводнившим Россию. И Симон Ушаков, и Симеон Полоцкий, и Карион Истомирин, и, видимо, другие профессиональные живописцы и образованные люди боролись с потоком поделок бесчисленных «богомазов». В трактате Иосифа Владимировича эта проблема поставлена, пожалуй, с наибольшей остротой и ясностью.

Иосиф неоднократно сетует на то, что в его время «оскудеша во епископиях изуграфии мудрии: размножишася от попушения мазарии буи», которые и дома, и базары, и церкви «плохописаньми наполнили» (Влад. 40). Этим «неистовых <...> икон на базаре на едину цату мног<о> обрящешь нагваздано, и таковы плохи и дешевы, иногда же и горшки дражае икон купят» (60). Икона из священного образа превратилась теперь в заурядный предмет купли–продажи, а «премудрое иконное искусство» из священнодействия – в доходный промысел, за который берется ныне всякий невежа. В результате и искусство иконописания, и сама вера терпят «понос и унижение от невежд» (33). Какая может быть вера, если иконы «неуки человеки и невежди по своим волям марают неистово и зловидно» (34)? Обманывая народ, торговцы и «неискусные мазари» кормятся «плохописанием» – в этом видит Иосиф одну из причин массового распространения бездарно сработанных икон (33).

Другая причина – в попустительстве «нерадивых иереев», не тщащихся ни о художестве церковном, ни о вере (36). Икона, напоминает Иосиф средневековую истину, должна возводить человека к первообразу, а плохо написанный образ этой функции выполнить не может. Главную же причину распространения неискусных и дешевых икон художник видит в оскудении благочестия в народе и развитии алчности и «сребролюбия» у живущих в достатке. «Наипаче же таково потворство бывает плохописанию от суетумия грубых человек, кои ум свои уклонили в сребро, в злато», пекутся о богатстве, а на хорошие иконы жалеют денег, полагая, что и с помощью плохих заслужат прощение, так как подобные случаи, говорят, бывали «в старину» (36).

Вот эта последняя ссылка на «старину» очень показательна. Пользуясь тем, что в это время профессиональная (дорогая) иконопись находилась в процессе художественного поиска, отходила от традиционных приемов иконописания и всё чаще использовала те или иные приемы западноевропейского искусства, которые порицались и староверами, и многими никонианцами, производители и торговцы ремесленных икон прикрывались ссылками на традицию, «старину». Иногда даже новые поделки специально темнились и коптились – под старину. Против этой псевдотрадиционности «плохописцев», против дурной старины и выступал Иосиф наряду с другими прогрессивными деятелями русской культуры того времени.

Вполне понятны социально–экономические причины распространения ширпотреба, важного источника пропитания для необученных ремесленников и крестьян, многие из которых, между прочим, отнюдь не были так уж «неискусны». Они больше опирались не на собственно иконописные, а на фольклорные (как правило, нерелигиозные) традиции, которые иконописцами–профессионалами также расценивались как «плохописание». Понятен и мотив конкурентной борьбы профессионалов с самоучками и народными умельцами, а также и с традиционалистами, которых они, видимо, тоже нередко зачисляли в разряд неучей. Нам в данном случае наиболее значимой представляется художественно–эстетическая аргументация, которую новые живописцы впервые в истории русской эстетики последовательно противопоставили «плохописанию».

Владимиров и его сторонники обвиняли «невежд» от иконописания в некритическом отношении к традиции: они «не разумеют право или криво, что застарело, того и держатся» (25). Сам Иосиф считал необходимым сохранять «правые» заветы старины и выставлял себя последовательным традиционалистом. Он действительно стремился сохранить или даже возродить многие традиции средневековой эстетики, отнюдь не считал себя новатором, и даже там, где таковым объективно оказывался, был искренне убежден, что следует древней традиции, только более верно понятой, чем его предшественниками.

В своем трактате Владимиров постоянно ссылается на популярные древние легенды о создании «нерукотворного образа» самим Христом, о первом иконописце Луке, говорит о древней традиции иконопочитания, о Подлинниках (подробнее см. подраздел «Каноничность искусства»), в которых закреплены основные иконографические типы. От средневековой эстетики он принимал и сакральную, чудодейственную функцию иконы, и познавательно–напоминательную,

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org и эмоционально-эстетическую. Изображения («подобия») узаконены «истинного ради образа и вечного их (святых. – В.Б.) воспоминания за небытную (незабвенную) любовь к тем» (37); для того, полагает Иосиф, «дабы и нам, на сущия их (святых и мучеников. – В.Б.) образы взираючи, в познание и чувства приходите» (33). Со ссылкой на Иоанна Дамаскина он напоминает об анагогической функции иконы – о том, что в ней почитаются не доска, краски и белила, а образ Божий, и почитание с этого образа восходит к первообразу. В изображении Иосиф видит как бы два уровня, соответствующих двум, по средневековой традиции, родам зрения – физического и духовного, или, точнее, душевного («сердечного»).

Подобные же ссылки на основные положения средневековой теории мы находим и в «Слове к люботщателем иконнаго писания», в составлении которого принимали участие и новатор в живописи XVII в. Симон Ушаков, и его активные сторонники Симеон Полоцкий [159] и Карион Истомин. «Слово» начинается восхвалением искусства «образотворения» как происходящего от самого Бога: «Пречестно и преславно есть дивно художное образотворения дело яко начало си прият от всемогущаго всехитреца Бога, егда сам он на скрижалех душевных перваго в мире человека образ своего Божества написа» (Слип 70). Сам Бог не единожды принимал различные видимые образы; он же премудро устроил и «зерцало», в котором каждая видимая вещь «свои образ нарисует». Не учит ли этим он и нас иконописанию, задаются риторическим вопросом авторы «Слова». Кратко изложив традиционную легенду о возникновении и истории иконописания, они отмечают, что в древности живописью занимались многие цари и благородные люди, а в Греции художеству обучали только детей благородного происхождения, не допуская рабов и пленников.

Идеи средневековой византийско-русской теории иконы развиваются и в «Грамоте трех патриархов» (1668 г.), в составлении которой, видимо, принимал участие Симеон Полоцкий. Здесь подробно излагаются легенды о первой иконе Богоматери, написанной святым Лукой и исполнившейся божественной благодатью, о нерукотворных образах Христа, в том числе и о «плате Вероники», поданном ею Иисусу отереть пот на крестном пути. Христос же «весь облиян потом от труждения тяготою, тем лице стирая, презрядный изобрази образ чудной исполненный святостию и благоговеинством во страстей память» [160]. Легенды о нерукотворных образах пользовались особой популярностью у приверженцев новой живописи, так как в них речь шла о механических отпечатках лика Христа, то есть о точных копиях живого лица, на создание которых, собственно, и была ориентирована новая живопись.

В «Грамоте» поднимался еще один важный эстетический вопрос – о приоритете живописи над остальными «художествами». Впервые в связи с иллюзионистическими изображениями на религиозные темы об этом писали ранневизантийские мыслители, и прежде всего Василий Великий. Тринадцать веков спустя вопрос вновь приобретает актуальность уже на русской почве. Составители «Грамоты» утверждают, что «хитрость иконнаго писания честию толика превосходит протчия хитрости и художества, яко планеты солнце превосходит», как огонь превосходит прочие стихии, весна – другие времена года, орел – остальных птиц, а лев – всех зверей, ибо живописные образы являются своего рода проповедниками или ораторами, побуждающими людей «ко благоговеинству» [161].

Таким образом, основные положения византийско-древнерусской теории образа полностью принимаются теоретиками и практиками русской живописи второй половины XVII в. Не обходят они вниманием и более позднюю традицию, в том числе многие положения «Стоглава». Осуждая установившуюся традицию почитания и писания «темных» икон, Иосиф Владимиров обращается к его авторитету. Древняя иконопись была светлой и красочной. Именно этому соответствуют установления «Стоглава», что полностью отвечало и эстетическим вкусам Иосифа. В другой раз он обращается к «Стоглаву», когда речь заходит о нравственном облике живописца, о его социальном статусе, о подготовке иконописцев. Здесь Владимиров приводит большую выдержку из 43-й главы постановлений Собора. Художники («в художестве живописующия») – люди, превосходящие всех разумом и «озаряемый премудростию свыше», имеющие «велик пламень мудрости» (Влад. 29). Однако «желающему навыкнути живописующих художества <...> должно есть прежде ему стяжати правду, снискати же кротость и обрести разум и прочия к сим подобныя нравы». Только в этом случае ему удастся постичь глубины художественного мастерства. Но и овладев в совершенстве всей премудростью и «силой художества», живописец должен неутомимо трудиться, не жалея сил, «со многим тщанием и усердием». Только так «писати изографом лепо есть» (31).

Наряду с «премудростью свыше» и высокой нравственностью художнику необходима чисто техническая, профессиональная подготовка, «школа». Иосиф Владимиров «молит» больших мастеров «подати <...> искру учения» всем желающим принять ее (29). Приостановить хоть как-то процесс «плохописания» в России можно, полагает он, путем организации живописных классов по западному образцу, и подробно описывает с чьих-то слов («глаголют бо») «премудрое живописующих училище», в котором ученики под руководством опытного мастера учатся рисовать и писать фигуру человека, изучая отдельные части по слепкам и таблицам (55). Русским живописцам второй половины XVII в. западноевропейская организация живописного дела и сама западная живопись представлялись образцами, достойными подражания.

От русского Средневековья Иосиф Владимиров унаследовал и развил в духе своего времени концепцию единства мудрости, искусства и красоты. Живопись (= искусство) осмысливалась им как выражение и воплощение мудрости. Она характеризовалась им как «честное и высокое искусство». Хорошо (прежде всего в новом европейском духе) написанные иконы Иосиф называл «премудрым искусством», «премудрым живописанием». «Мудр путь художества», – настаивали и Владимиров (29), и Симеон Полоцкий, придавший этой формуле почти юридическую силу включением ее в «Царскую грамоту» [162].

Подтверждение изначальной связи искусства с разумом и мудростью Иосиф находит в Библии, когда для сооружения и украшения первых культовых зданий Моисей собрал мастеров, наделенных божественной мудростью – «вся имущия премудрость, им же даст бог разум и хитрость в сердца» (Исх 36,2) [163]. Возглавить их, как повествует Библия, должен был мастер Веселеил, определенный на эту должность самим Господом, который «наполни его Духа Божия, премудрости, и разума, и умений всех, архитектонствовати во всех делесех древо-делания, творити злато, и серебро, и медь, и ваяти камени, и делати древо, и творити по всему делу премудрости» (Исх 35,31–33).

Иосиф назидает: «Зри, яко ни невольным, ни же невеждам повелевает Бог святодетельныя вещи усгройати, но премудрым. Им же дан от Бога совершен разум и хитрость в сердца, таковым довлеет иконная воображения творити». И в другом месте автор заключает: «Сотвориша же Веселеил и Елиав, и всяк мудрый умом, ему ж дано есть премудрость и хитрость разумети творити вся делеса лепотная ж святыни по всему, елика заповеда Господь» (36; 39).

Искусство {хитрость} понимается Иосифом как неразрывно связанное с мудростью, «разумом» и воспринимается в библейско-средневековых традициях как божественный дар. Главное назначение «премудрого художества» он видит в создании «святодетельных вещей» – предметов, ориентирующих человека на абсолютные духовные сущности, религиозные ценности, выраженные в прекрасной чувственно-воспринимаемой форме («лепотная»). Здесь Иосиф формально остается приверженцем важнейшего принципа классической русской средневековой эстетики – принципа софийности искусства, хотя, как увидим далее, у него он наполнился уже новым, несредневековым содержанием.

Эти же идеи более четко формулируют авторы «Слова к люботщателем». По их мнению, Бог запретил создавать образы, почитаемые за богов, то есть идолы, но Он не только не отрицает «образов, красоту приносящих, духовную ползу деющих и божественная нам смотрения являющих», но и повелевает творить их (СЛИП 70). Здесь фактически сформулирована концепция (и даже философия) искусства, характерная для русской эстетики XVII в. При этом «духовная польза» и изображение событий священной истории входят в нее из средневековой эстетики, а вот выдвигание на первый план красоты – это уже новый элемент, отражающий новые тенденции в эстетическом сознании. Важно, что красота понимается здесь, как мы еще увидим, в разных аспектах, среди которых красота самого изображения занимает далеко не последнее место.

Богословы, теоретики и практики искусства второй половины XVII в. ясно представляют, что художественно-эстетическая сторона живописи играет значительную роль в богослужебной практике. Небрежно, неискусно, без красоты написанный образ Бога или святого может оттолкнуть верующих от почитания и самого первообраза («отщетится почитания»), и, напротив, красота и высокое мастерство изображения влекут внимание видящих его к прототипу. А в этом – одна из главных задач, поставленных Церковью перед «премудрым искусством», которую оно стремилось решить с максимальной полнотой. В данном случае она совпадала с одной из главных тенденций эстетического сознания века – созидания чувственно воспринимаемой красоты.

В духовной культуре и в искусстве XVII в. прекрасное выдвигается на одно из первых мест и становится практически синонимом и истинного, и мудрого, и святого. Новая, ориентирующаяся на западные образцы живопись ценится ее сторонниками далеко не в последнюю очередь за красоту. Сознывая, что западноевропейское искусство возродило античный принцип миметического изображения, идеализирующего (украшающего) взятый за основу оригинал (реального человека), поклонники этой живописи в России XVII в. пришли к выводу, что красота изображения основывается на изначальной красоте человека, в которой он был создан Богом и которую сам утратил с грехопадением. Однако зреть эту красоту люди могли (и могут еще) в самом облике Христа и во многих святых. Их так должны запечатлевать живописцы, чтобы в изображениях все видели «первообразного красоту» [164].

Человек создан по образу Божию, напоминает Иосиф Владимиров Плешковичу, не принимавшему красивых («световидных») икон святых. «Егда тако создан первый человек, нося образ Божий в себе и наречен в душу живу, то по что ты ныне зазираешь благообразным и живоподобным персонам святых и завидуешь богодарованней красоте их?» (Влад. 59). Как свидетельствует традиция, красотой («благообразием») отличались многие библейские персонажи и христианские святые. Иконописец называет Давида и Соломона, Эсфирь и Юдифь, детей Иова. Сусанна так «красна бе видением», что возбудила вождение в древних старцах, «и инии мнозии таковии древле обреталися» (58). История христианского времени, пишет Иосиф, также сохранила в своей памяти, что «мнози святии» мужского и женского пола «видением были благообразнии». Мать императора Константина Елена слыла самой прекрасной женщиной Италии. Христианские мученики Георгий, Дмитрий, Феодор были прекрасны обликом; великомученица Екатерина «в лепоту бо по светлости лице ея тезоименита луне небесной», а о Варваре говорили, «яко не бяше таковы лепотою в человецех, подобна аггельскому виду. И сих всех благообразие и доброта (красота) от господа создана есть» (59), – заключает Иосиф, они-то и должны изображаться на иконах.

В связи с тем, что особенно резкие возражения традиционалистов вызывали новые изображения Христа, Иосиф уделяет много места в трактате обоснованию красоты его внешнего облика. Известно древнее, восходящее к ранней патристике мнение о невзрачности Иисуса, которое не было принято византийскими богословами, но сторонники его всегда существовали в Византии и в славянском мире (в среде аскетически настроенного монашества).

Владимиров приводит много цитат из Ветхого Завета, относимых патристикой к Иисусу, и из церковных служб, где говорится о красоте и благообразии Христа. На основании этого материала он заключает, что церковное предание донесло до нас сведения о совершенном, «благолепном» и «благотелесном» Христовом образе, фактически аналогичномпервозданному образу Адама (51). Мысль о «крайнем смирении» Иисуса относится, по мнению автора «Послания», не к его внешнему виду, а к нравственному облику. «Пресветлый» и «радостотворный» Иисусов лик, полагает он, был прекрасен своим совершенством и излучал сияние, и именно таким должны изображать его живописцы, а не «постным и умерщвленным лицом», как считают традиционалисты (52).

С еще большими подробностями описывает Иосиф красоту Богоматери, запечатленную в первом ее изображении апостолом Лукой: «<...> возраст средния меры ея, имущ богатное жено святое лице, мало окружно и чело светлолепно, продолгующ нос, доброгладостне на прям лежащ, очи зело добре, черне ж и благокрасне, зенице такожде и брови; устне ж всенепорочная червленую красотою побагряне, и персты благоприятную руку ея тонкостию истончени, во умеренной долгости. И благосиятельные главы власы русы, кротостны (скромно) украшены» (61). Всё описание построено на эстетической терминологии, которая у автора второй половины XVII в. значительно обогатилась по сравнению с терминологией древнерусских книжников. Светлолепно, доброгладостне, зело добре, благокрасне, червленую красотою побагряне, благоприятный, тонкостию истончены, во умеренной долгости, благосиятельные, кротостны украшены – эти десять эстетических определений, с помощью которых Иосиф описывает легендарное изображение, мало дают художнику конкретных сведений о портретных чертах Богоматери. Но к этому наш теоретик и не стремится, ведь у любого иконописца есть набор иконографических схем всех изводов. Его задача сводится к созданию (а в его понимании – к напоминанию) эстетического идеала, каковым являлся и сам свято чтимый всем христианским миром первообраз, и его изображение. При

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org этом идеальными чертами наделяется именно оригинал (исторически существовавшая мать Иисуса), а не изображение, осмысливаемое в духе древней традиции лишь как зеркало («образ совершен устроив яко в зеркале». – 61).

Таким образом, эстетический идеал Иосифа, – а если вспомнить иконописную практику того времени, то и достаточно широких кругов художников и образованного общества второй половины XVII в., – заключается в тонкой, благородной, одухотворенной, чувственно воспринимаемой красоте. Она выступает как бы неким посредником между яркой, буйной, чувственной красотой плоти и только умом постигаемой духовной красотой, их трудно достигаемым синтезом, показать который, по мнению Иосифа, и призвано искусство. В самой эстетической терминологии Владимирова ясно выражено его внутреннее стремление к облагораживанию, одухотворению природной красоты. Здесь и «святое лице», и утонченные «персты», и «кротостыня» украшения. Традиционные эстетические понятия красный, приятный, сиятельный «смягчены» и духовно углублены префиксоидом благо-.

Особое внимание в новом эстетическом идеале Иосиф уделяет «светлолепию» лика. Свет, как известно, выступал одной из главных модификаций прекрасного в средневековой эстетике [165], а светоносность красок, сияние образа были присущи классической средневековой русской живописи. Достаточно указать на творчество Андрея Рублева или Дионисия Ферапонтовского. Однако к XVII в. многие средневековые иконы потемнели от копоти, пыли, затвердения и изменения химического состава покрывавшей их олифы, и эта их чернота («темнота»), как знак древности, стала почитаться традиционалистами и за знак их особой святости, стала входить в качестве определенного стереотипа и в эстетическое сознание. Некоторые иконописцы взялись писать «темные» лики, а другие – специально темнить и коптить изначально ярко написанные иконы. Иосиф активно выступает против этого, с его точки зрения, «нелепого» понимания и искусства, и красоты, и древней традиции, и святости. В его представлении истина, красота и святость всегда пронизаны светом, и живопись, если она стремится быть их «зеркалом», должна быть «световидна», наполнена их сиянием.

Моду на темные иконы Иосиф называет юродством. Все разумные люди могут над этим только посмеяться: «<...> како могут, – вопрошает он, – темни быти образы святых, кои по стопам заповедей Христовых ходили?» (26). «Темность и очадение на единаго диявола возложил Бог, а не на образы святых». Людям, и не только святым, но и грешникам Бог обещал «светоподание» [166]. Поэтому, даже если святые и праведники в реальной жизни имели тела и лица темные и изможденные трудом, постом и аскетическими подвигами, то по смерти они должны бы «просветиться», и в таком, просветленном виде их и следует изображать на иконах, ибо только он истинно отображает их сущность – святость (26). В подтверждение своих представлений Иосиф ссылается на текст «Пролога» от 26 декабря, в котором ангел показывает некоему епископу лица грешных и праведных, первые – «темны и кровавы и очадела», вторые же – «бела и светла» (28).

Безумием считал Владимирова писать темными образы Христа, Моисея, ангелов, ибо они и многим людям представляли в великой «светлости» (34; 57; 558). Так, при изображении Благовещения «архангельское лице пишется световидно и лепо юношеское, а не зловидно, не темнообразное». Красивым и светлым должно быть и лицо младенца Иисуса в Рождестве: «Егда же есть отроча младо, то како мрачно и темнообразно лицо его тамо писати? Но всячеси подобает быти белу и румяну, паче же и лепу, а не безлепичну». У многих святых и аскетов, имевших при жизни, согласно их житиям, невзрачный и изможденный вид по смерти лица просвещались «паче солнца», и это, конечно, полагает Иосиф, свидетельствует о воздаянии «будущей светлости и красот праведным» (57; 58). Но даже те из святых, кто был красив и «световиден» в земной жизни, «не такови будут, якови ныне мы образи их видим». Их нынешняя красота «при оной светлости ничто и есть». Вот к передаче этой «светлости» и должна стремиться живопись, ибо «не только возпомяновение подобия минувших пишем» (58), то есть живопись не должна ограничиваться изображением только того, что было в земной истории, но обязана и прозреть уровень «тамошних красот» и «будущей светлости».

Если мы вспомним, что речь здесь идет прежде всего об изображении человека, его лица, то увидим, что эстетическая позиция Иосифа Владимирова, по сути дела, приближается к творческим принципам художников западноевропейского Возрождения, создававших идеализированные человеческие образы. С некоторыми из них русские художники как раз в то время и познакомились. Идеалом для

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Иосифа и его единомышленников становится яркая сияющая живопись типа легендарного изображения Иоанна Богослова, от которого, когда оно было внесено в царские чертоги, «яко солнце в палатах возсияваша от светлости, олеинаго бело фарбования (ярких масляных красок) и от живописания образа того» (59).

Другой существенной характеристикой «благообразной» живописи наряду со «светлостью» для Иосифа является, как мы уже отчасти видели, высокое профессиональное мастерство живописца. Собственно, ему и посвящен весь трактат, главную задачу которого сам автор видит в том, чтобы «возписати <...> о премудрой мастроте истового персонография, рекше о изящном мастерстве иконописующих» (24). Термин изящный часто и служит Иосифу для обозначения высокого мастерства: «изящне написанный образ» (57), «изящне по тая видению образ ея» (60). В этом же смысле употребляли его и авторы «Слова к люботщателем иконнаго писания» (СЛИП 76).

Образцом «изящной», то есть высокопрофессиональной, живописи выступала для художников круга Ушакова – Владимирова западноевропейская живопись. Главный критерий – живописное мастерство, техника, а вопросы вероисповедальные (принадлежность изображений католической традиции) отошли на второй план, что свидетельствует о существенном отходе новых живописцев от средневековой, узкоправославной ориентации искусства. Следует, правда, напомнить, что эта позиция не была совершенно новой для русской культуры. Русские люди, о чем свидетельствуют «Хождения», попадая на католический Запад, особенно в Италию, и в XV, и в XVI вв. с восхищением и без какой-либо религиозной или национальной предубежденности описывали произведения «фряжского» искусства, хотя господствующим было все-таки негативное отношение к нему. Теперь ситуация изменилась. Если и у иноземцев видим мы, пишет Иосиф, «Христов и Богородичен образ добре выдрукован или премудрым живописанием написан, ту многия любве и радости очеса наша наполняются. <...> Мы такая благодетельная вещи паче всех земских вещей предпочитаем, и от рук иноземных любочестно искупуем, иныя ж и за великий дар испрашаем и приемлем Христова воображение на листех и на досках, любезно целуючи» (50).

Этот религиозный пафос новых живописцев разделяли многие видные деятели культуры того времени, но у них было и много противников. Реформатор Церкви патриарх Никон занимал подчеркнуто традиционалистскую позицию. Он повелевал отбирать новые иконы даже у знатных людей, выкалывать на изображениях глаза и носить в таком виде по городу. После чего «живоподобные» иконы уничтожались, а их создатели и почитатели предавались анафеме. В конце века консервативный патриарх Иоаким запрещал под страхом жестокого наказания изготовление и распространение гравюр на религиозные темы, которые начали пользоваться тогда большой популярностью, как и живописные иконы западноевропейского типа.

Чем же так магически привлекало западное искусство русских иконописцев XVII в.? В чем, собственно, видели они его особое «изящество», или мастерство, которое, в их глазах, превосходило русскую древнюю иконопись? Это превосходство они усматривали в большей близости западной живописи к видимым формам мира и прежде всего человека, в ее «живоподобии»; отсюда и сам термин живопись (писать «яко жив») они предпочитают слову иконопись. С восхищением пишет Иосиф об «умном взоре» художника, который подобно солнечным лучам высвечивает все члены живого человека и затем переносит их на бумагу или доску: «Есть убо таковыи умозрительные живописующих очеса солнечной быстрости приточны, егда [солнце] на аер въздет, то вси стихия лучами осияет и весь воздух просветит. Такожде и мудрый живописец, егда на персонь чию на лице кому возрит, то вси чювственнии человека уды (члены) во умных сии очесех предложит и потом на хартии или ином чем вообразит» (Влад. 26). Под «мудростью» живописца автор понимает умение точно изобразить «все» члены человеческого тела.

Отстаивая новую, казалось бы, далеко ушедшую от средневековых канонов «живоподобную» живопись от нападок традиционалистов, Иосиф обращается за поддержкой к авторитету древних и находит ее в раннехристианской и византийской теории миметического образа, во многом подробно разработанной и окончательно сформулированной иконопочитателями VIII–IX вв., хотя и не нашедшей тогда адекватного художественного воплощения. Эту адекватность русский художник и теоретик неожиданно усматривает в живописи западноевропейской ориентации, в иконах своего друга Симона Ушакова, что побуждает его вновь обратиться к святоотеческой теории миметического образа

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org и утвердить с ее помощью полную правомерность, именно с православной точки зрения, новых «живоподобных» изображений.

В основе этой теории, как я уже отмечал, лежит легенда о «нерукотворном» образе Христа (30). На «плате Вероники» и на «убрусе», отправленном царю Авгарю, сохранились, по легенде, точные отпечатки лица Христа. О них-?? и вспоминает Иосиф Владимиров (31). Он напоминает, что «нерукотворный» образ является подтверждением реальности важнейшего таинства – «вочеловечения» Христа. В нем Иисус сам передал нам «истинный свой образ», а последующие живописцы только точно копируют («переводят») его.

По-новому осмысливая величайшую значимость для многовековой истории искусства и заново переживая чудо создания «нерукотворного» образа, Иосиф неоднократно обращается к нему в своем трактате, добавляя каждый раз какие-то новые штрихи к знаменитой легенде и связывая с ней современное состояние дел в культовой живописи. Он подробно повествует о том, как больной «князь Авгарь» послал «премудрого живописца своего Ананию именем, дабы истово Христов образ списал» и доставил ему, чтобы он, видя изображение это, «очесы насладился» и утешился в скорби и печали своей. Прибыв в Иудею и отыскав Христа, Анания пытался тайно «описать неописанного». «Но невозможности постигнуть непостижимого, аще не бы сам Христос сын Божий образ плотскаго своего таинства показал, умыв святое лице и лентием отре, и яко жив на убрусе том вообразився вочеловечения его образ». Это изображение с письмом послал Иисус с Ананией к Авгарю, и тот исцелился им как телесно (от проказы), так и «душевно» (приняв христианство) (47). В другом месте Иосиф пишет, что Анания не мог написать портрет Христа из-за сильного сияния («облистания и светлости»), исходившего от него. Тогда тот сам «прием воду и лентие и вместо фарботворения живописующих единым преткновением боготелеснаго лица своего образ на убрусе живоподобие вообразил» (54).

В этих Владимировых переложениях древнейшей легенды следует обратить внимание, по крайней мере, на две вещи. Во-первых, Иосиф подчеркивает, что хотя Христос и был реальным человеком, но его божественная природа накладывала на человеческий облик такой отпечаток, что даже «премудрый» живописец не смог написать его образ. Потребовалось чудодействие самого оригинала. Во-вторых, Иосиф настойчиво подчеркивает, что «нерукотворный» отпечаток получился «яко жив», «живоподобен», то есть, в понимании Иосифа, был точной копией живого оригинала. И именно эту «копию» Иосиф называет «истинным подобием», которое и следует размножить живописцам («достойт преписати») (43). Наряду с сохраненной христианским преданием легендой о «нерукотворном» изображении Христа Иосиф приводит и менее распространенное известие о подобном же образе Богоматери из Лиды, который на столпе «само вообразился» (53).

Многовековая иконографическая традиция, сохраненная от апостольских времен, восходит, по убеждению Иосифа, к чудесно созданным натуралистическо-реалистическим отпечаткам и изображениям. Иконы Христа, написанные живописцами, – лишь искусный перевод «нерукотворного» образа («от онога нечим же отличен еже на убрусе»); иконы Богоматери – копии людского изображения. Изображения многих святых еще при их жизни были запечатлены по просьбе их учеников искуснейшими изографами так, чтобы ни малейшая черта облика святых не была утрачена. Образы других святых и ангелов были написаны по словесным описаниям видевших их – «каково коегождо подобие, тако же и воображаху» (31). А коль скоро таковы были оригиналы (первые изображения) и выполняли они функцию документального изображения внешности почитаемых Церковью лиц, то и от современных ему живописцев Владимиров требовал в первую очередь документальности, максимальной реалистичности в изображении человека и особенно его лица.

«Премудрый» художник, по мнению автора трактата, «яково бо, что видит или в послествовании слышит, тако и во образех, рекше в лицах, начертывает и противу (согласно) слуху и видения уподобляет» (58). Особенно наглядно это видно на портретах царей, и римских, и греческих, и русских, и персидских, и многих других, – «кои каковыми обличи были и одеяния на себе носили, таковых и воображают» (45). Именно такую живопись как истинную противопоставляет Иосиф «неистовому плохотворению», образцы которого возами развозились по всей России в XVII в. и имели в народе большой успех «дешевизны ради». Суть ее состоит в реалистическом («живоподобном») изображении всех членов тела и лица, в правильной передаче цвета, в светотеневой моделировке, наконец, которой практически не знала ни

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org Византия, ни Древняя Русь. Сам Иосиф так излагает представления своего времени о «премудром живописании <...> добрых мастров»: «Всякой убо иконе, или персонам рещи человеческим, против всякаго уда (члена) и гбежа (сустава) свойственный вид благоумными живописцы составляется, и тем всякий образ или икона новая светло и румяно, тенно и живоподобно воображается» (45).

В любом изображении событий священной истории всё должно соответствовать реальной действительности, или, в терминологии Иосифа, надлежит быть изображено «по смотрению плотскому». У Марии в «Благовещении» «премудрые живописцы» изображают «лицо девиче, уста девичи, устроение девиче» (57). Иисус в его земной жизни «по смотрению плотскому и по бытию его на земли описуется», а на кресте «пишется образ Христа мертв, сомженными очима и увяденными чувствы». Так же следует изображать и мучеников. Когда ведут святого на казнь, то он на иконе «жив яко елень на источник грядет. Егда ж спекулатарь посечет, то глава яко есть мертваго человека, труп же лежащ видится пишется» (57).

Образцы именно такого искусства поступали в Россию с Запада (прежде всего из Польши), и на них ориентировались живописцы круга Ушакова – Владимирова. Иностранцы, полагал Иосиф, «аще и маловернии, но обаче многих святых апостол и пророк на листех и на стенах тщательно воображают» (42). При этом русскому живописцу импонирует тщательная работа западных мастеров над изображением, их стремление добиться максимального сходства с изображаемым, особенно когда речь заходит о портретах живых людей, которые в то время стали приобретать популярность в России. «Аще ли в чем и мало погрешит живописец от первообразнаго, то многажды преправляет, дондеже существо вида вообразит» (42). Приближающийся к реалистическому идеализированный портрет западноевропейской живописи XVI–XVII вв. становится идеалом для русских живописцев последней трети XVII в.

В религиозной, или церковной, живописи идеалам Иосифа Владимирова во многом отвечало искусство Симона Ушакова и прежде всего его хорошо известные («яко живы») иконы «Спас нерукотворный». Своей концепцией Владимиров логически завершил многовековую линию развития в православной эстетике теории миметического изображения (в смысле идеального отпечатка), а Ушаков с незаурядным мастерством реализовал ее на практике, изобразив тщательно моделированный светотенью, почти объемный идеализированный лик Христа, как бы парящий на фоне иллюзорно выписанного матерчатого плата.

Таким образом, многократно и на все лады восхваляемое в трактате Владимирова «любомудрие», «премудрость», «изящество», «благообразие» новой, ориентирующейся на западноевропейскую живописи заключаются в «живоподобии», соединенном со «светлостью» и красотой и реализованном на высокопрофессиональном уровне, то есть «мудрость» живописи он усматривает фактически в эстетических идеалах классицизма, перенесенных на православную почву и соответствующим образом трансформированных.

Очевидно, что здесь на теоретическом уровне наметился и, по существу, начал осуществляться отход от главного и высшего идеала классического русского Средневековья – софийности искусства, хотя терминологически он выражен в трактате Владимирова, казалось бы, даже более ясно и полно, чем у средневековых русских мыслителей. Однако содержание этой терминологии, и прежде всего понятия «премудрость», применительно к живописи существенно изменилось. Если в XV в. и даже еще в середине XVI в. «мудрым» почиталось искусство Андрея Рублева, выражавшее сущностные основы бытия, главные духовные ценности своего времени, являвшее верующему реальные визуальные образы–символы лиц и явлений священной истории в их сакральной вневременности и внепространственности, то теперь живописная «премудрость» усматривалась в умении красиво и «истинно» («яко жив») изобразить все «члены и суставы» человеческого тела, точно «вообразить» его «по плотскому смотрению», то есть иллюзорно передать внешний вид.

Русская эстетическая мысль (и отчасти художественная практика) делает, таким образом, во второй половине XVII в. существенный поворот от средневековых эстетических идеалов к новому пониманию искусства, уже сформировавшемуся в Западной Европе в периоды Возрождения и классицизма. В целом это понимание не соответствовало средневековому православному эстетическому сознанию, хотя, возникнув еще в поздней античности, оно, как это ни парадоксально, на теоретическом уровне было активно поддержано и играло важнейшую роль в богословской полемике иконопочитателей с

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org иконоборцами VIII–IX вв. в Византии. Однако художественная практика, более чутко, чем теория, реагирующая на духовные и культурные потребности времени, не восприняла концепцию иллюзорно–натуралистического, или идеализированно–реалистического, изображения и развивалась совсем в ином направлении и в Византии, и в Древней Руси. Только в период острого кризиса средневекового мировоззрения, который в России пришелся на XVII в., эта система взглядов, наполненная новым художественным опытом западноевропейского искусства XVI–XVII вв., возобладала в русской эстетике.

Традиционалисты Аввакум, Плешкович, патриарх Никон и их сторонники интуитивно почувствовали, что новая живопись способствует разрушению самих основ средневековой православной эстетики, а следовательно, и традиционного христианского мировоззрения, самой православной религиозности. Понятно, что достаточно четко сформулировать свои предчувствия они не могли, и это только добавляло энергии их стихийному и резкому протесту против новой эстетики и новой церковной живописи, новой манеры иконописи.

В культуре последней трети XVII в. наметилось и некоторое компромиссное направление в понимании религиозной живописи, представители которого пытались сгладить противоречия между крайностями позиций традиционалистов и новаторов. Их взгляды выразил Симеон Полоцкий в позднем трактате «Беседа о почитании икон святых» [167].

Как человек западноевропейской ориентации, Симеон высоко ценил «живоподобные» изображения. Их восхвалению он посвятил многие строки в своем «Вертограде многоцветном», и, в частности, стихотворение «Живописание» – настоящий гимн иллюзионистически–натуралистической живописи поздней античности, о которой он знал, естественно, только по словесным описаниям древних авторов.

Апеллес коня тако написаше,
яко же кони живыя прелщаше.
Мняще бо того коня жива быти,
не престаяху рзание (ржание) творити [168].

Однако, когда речь заходит о религиозных изображениях, Симеон не соглашается с новаторами в том, что они обязательно должны быть «совершенно живоподобны <...> первообразным» [169], особенно когда дело касается образов Христа. Полоцкий резонно замечает, что «все образы Спасовы не суть ему совершенно подобии» и, если следовать логике сторонников полного «живоподобия», их все подобает «пометати» (выбросить). А это уже настоящее иконоборчество. Для культовых целей, полагает он, важно лишь, чтобы «человечество Христово» и его божественные действия были изображены «по чину» и удостоверены надписью «имене Христова» – и «нестъ нужда конечная живоподобия». «Хвалю, блажу живоподобие» там, пишет Симеон, где его можно добиться. Но кто из современных живописцев видел живого Христа или оригиналы его нерукотворных образов? Да и много ли вообще найдется искусных живописцев? Поэтому он считает возможным почитать образы, начертанные «не суть по изяществу совершенному художества живописцев», но лишь соответствующие «чину церковному» [170].

Более того, даже и плохо написанные иконы не следует бесчестить, хотя неискусные иконописцы заслуживают порицания.

Сторонникам миметических изображений Симеон напоминает средневековую теорию символизма, восходящую еще к автору «Ареопагитик». Божество, пишет он, можно изображать не только в тех образах, в которых оно кому–то являлось в мире, но и в символических, знаменующих какое–либо его свойство. В качестве таких символов могут выступать даже неодушевленные предметы, которые «по естеству» хотя и хуже живых существ, но в символическом плане («по знаменованию») ничем им не уступают. Совершенно в духе «Ареопагитик» Симеон заключает: «<...> и худая вещь изящнейшая знаменовати может» [171].

Жесткая установка на «живоподобие» в церковной живописи, как пронизательно заметил Симеон Полоцкий, таила в себе опасность иконоборчества, которое не преминуло появиться в России уже в 20–е годы 18–го столетия. Оно носило, видимо, столь серьезный характер, что правительству пришлось прибегнуть к крайним мерам – «один из иконоборцев, Иваппсо Красный, был сожжен в Петербурге на площади» [172].

В этой ситуации защитники нового искусства применяют новую тактику. Не отрицая впрямую старых икон, они подвергают критике саму установку на

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org традиционализм в иконописании. Постановление Стоглава по этому поводу они считают «самосмыслением», не заслуживающим уважения, «тем паче, что в оном не объяснено, на каких именно древних живописцев смотреть надлежит». Действительно, как мы помним, в означенном постановлении названо только имя Андрея Рублева, но и оно в этот период уже не было авторитетным, тем более что его оригинальная живопись была тогда скрыта под слоями более поздних записей и загрязнений.

Однако сторонники новой живописи не особенно сожалели об этом, не видели большой беды в том, что новые иконы отличались от старых. На них, мол, изображены те же святые лица, достойные почитания. А что касается новой живописной манеры, то ведь и в древних иконах она отнюдь не везде одинакова. Всмотрись в них, призывали новаторы традиционалиста, «не увидишь ли и здесь какого-нибудь в красках либо в начертании лиц и в соразмерности членов различия» [173]. Новое художественное мышление неумолимо завоевывало всё новых и новых приверженцев, несмотря на еще достаточно сильную оппозицию традиционалистов.

Итак, к концу XVII в. в сфере иконописной практики фактически сформировались новые, не средневековые принципы художественного мышления и новые эстетические идеалы. Искусство и теория искусства еще формально не вышли полностью из-под влияния Церкви, но этот процесс уже активно развивался и привел на рубеже XVII–XVIII вв. к появлению мирского (нецерковного) искусства на государственном уровне.

С другой стороны, существенно изменились эстетические идеалы и в самой православно-церковной культуре. Завершился длительный и, пожалуй, главный и высший период ее развития – средневековый, отмеченный полным господством Церкви во всех сферах культуры. Новое время, а в России и государственные реформы Петра I существенно убавили влияние церковной идеологии и религиозного сознания на многие сферы культуры. Развивающееся мирское эстетическое сознание активно влияло и на православную культуру в целом, и на церковное искусство, в частности.

В результате в XVIII и XIX вв. официальная Церковь практически полностью отказалась от средневекового типа культового искусства, считая его устаревшим, не отвечающим духу православия. Древние иконы заменялись новыми, написанными в духе западноевропейской живописи – «живоподобными». Такая же участь постигла и старые настенные росписи. Они повсеместно сбивались со стен или покрывались штукатуркой и записывались новой живописью, отвечавшей изменившимся эстетическим вкусам «европеизированных» россиян эпохи Петра. Древняя иконопись сохранялась по окраинам империи да среди староверов. С середины XIX в. возрождается интерес к средневековым иконам, но уже не как к живым носителям православного духа, а как к предметам старины, к объектам археологической науки. Только к началу XX в. в России начали осознавать высокую художественно-эстетическую ценность древнерусской иконы, ею стали интересоваться коллекционеры и музеи как произведением искусства.

В советский период мужественными, а часто подвижническими усилиями всего нескольких десятков искусствоведов и реставраторов были спасены и бережно сохранены для потомства бесценные сокровища древнерусской живописи, проводилась кропотливая работа по изучению, реставрации, консервации ценнейших икон и росписей. В последнее, постсоветское, десятилетие XX в. бесценные памятники древнерусского искусства, спасенные ценой невероятных усилий подвижниками русской культуры от большевистского нашествия, оказались опять под угрозой уничтожения. И теперь, как это ни парадоксально и ни печально, угроза идет со стороны Церкви, точнее, от некоторых не в меру ретивых клириков-неофитов, новообращенных верующих и необразованных, но высоко вознесшихся госчиновников, привыкших во всем угождать господствующей на сей момент идеологически оформленной прихоти.

Сей совокупный и достаточно сильный хор, поддержанный и некоторыми стоящими около культуры крикливыми деятелями, требует вернуть все средневековые произведения искусства Церкви для культового использования, что чисто теоретически, может быть, и имеет какой-то смысл, но практически, если эту акцию реализовывать сегодня, что, к сожалению, во многих местах России, да и в самой столице частично осуществляется, чревато уничтожением ценнейшего и, без сомнения, главного от русского Средневековья духовнохудожественного наследия. Не вдаваясь в подробности, подчеркну только, что сегодня Русская Православная Церковь ни материально, ни нравственно, ни в

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org научно-техническом отношении не готова бережно принять, научно сохранить (а это трудная задача даже в техническом отношении) и сделать достоянием всего человечества шедевры русского средневекового искусства – зодчества, иконописи, церковных росписей, шитья, древних рукописей. Время для этого еще не пришло. Пока эти функции обязано выполнять государство, хотя бы так, как оно осуществляло это в последние десятилетия советской власти (60–80-е гг. XX в.). Для целей же современного богослужения и религиозного обихода вполне подходят изделия современных иконописцев, которые в постсоветский период во множестве выросли у церковных стен и наплодили бесчисленные копии, импровизации, вариации на темы классических образцов древнерусской иконописи. При всей спорности духовно-художественной ценности этих ремейков и симулякров древнерусской иконописи, они после освящения несомненно могут выполнять свои культовые функции, и, пожалуй, даже более благочестиво, чем церковная «живоподобная» живопись XIX в.

Философия в красках

Духовное горение и эстетическое сознание Древней Руси достигли своего высшего выражения в изобразительном искусстве, и прежде всего в иконописи. В форме, цвете, линии, композиции икон и росписей второй половины XIV–XV в. русичам удалось с предельно возможной для искусства того времени силой воплотить не выражаемые словами тайны своего мировидения и мироощущения. Не случайно религиозные мыслители первой половины XX в., глубоко почувствовав духовную силу только что открытой тогда древнерусской живописи, точно и образно определили ее как «умозрение в красках» (Е. Трубецкой), «философствование красками» (П. Флоренский), «иконографическое богословие» (С. Булгаков), «теология в образах» (Л. Успенский) [174]. Именно эти функции, тяготеющие в целом к художественному выражению глубочайшей, словесно не выговариваемой духовности, и выполняла живопись в древнерусском мире. Она наиболее полно и глубоко свидетельствовала о мире духовном, то есть являлась истинной философией в ее средневековом православном понимании.

Для потомков, видимо, навсегда останется тайной, почему именно в живописи обрела Древняя Русь наиболее адекватную форму своего духовного самовыражения, но факт этот сегодня совершенно очевиден, подтвержден практикой почти столетних научных изысканий в области всей древнерусской культуры. Удивительная чуткость русичей к цвету и форме, услаждавших зрение и души, позволила им усмотреть именно в них, в их сложных гармонических сочетаниях практически неограниченные возможности для выражения тех духовных глубин бытия, неизречаемых тайн и божественных откровений, которые явило им христианство, и реализовать эти умозрения в живописи.

Исследователи XX в. указывают на «драму встречи двух миров» (земного и небесного) в русской иконописи, на устремленность ее к воплощению духовных прозрений, видений, откровений о божественной сфере, о мире грядущего царства; на ее яркое «горение ко кресту» (Е. Трубецкой); на художественное воплощение образа Бога и тем самым доказательство Его бытия («Есть «Троица» Рублева, следовательно, есть Бог». – П. Флоренский); на символизм древнерусской живописи, выводящий зрителя за пределы собственно живописи к ее духовным архетипам; в древнерусской живописи видели выражение духовного опыта средневекового человека, «окно», открывавшееся ему в мир вечного бытия; икона понималась как гармоническое средоточие всех христианских догматов, как «путь в трансцендентное измерение» (П. Евдокимов) и т. п. Здесь не место пересказывать всё, что усмотрели (а иногда и домыслили) современные исследователи в древнерусской живописи. Интересующийся читатель может сам с пользой для себя изучить искусствоведческую литературу. Важно подчеркнуть, что искусство Древней Руси сохранило свой мощный духовный потенциал до наших дней и может открыть и нашему современнику удивительные тайны бытия, заложенные в его художественной форме. Надо только всмотреться в это искусство, вслушаться в те голоса наших предков, которые пытались передать и своим современникам, и нам нечто открывавшееся им в минуты духовных озарений и заглушенное впоследствии грохотом неизвестно куда несущейся цивилизации.

Язык откровений древнерусских живописцев универсален – это художественный язык, достигший в классический период русского Средневековья (XV в.) предельного совершенства и богатства. Основу его составлял цвет, о котором прекрасно сказал один из крупнейших искусствоведов XX в. В.Н. Лазарев: «Наиболее ярко индивидуальные вкусы русского иконописца проявились в его

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org понимании колорита. Краска – это подлинная душа русской иконописи XV века. <...> Цвет был для русского иконописца тем средством, которое позволяло ему передать тончайшие эмоциональные оттенки. С помощью цвета он умел достигать и выражения силы, и выражения особой нежности, цвет помог ему окружить поэтическим ореолом христианскую легенду, цвет делал его искусство настолько прекрасным, что трудно было не поддаться его обаянию. Для русского иконописца краска была драгоценным материалом, не менее драгоценным, нежели смальта. Он упивался красотой ее чистых, беспримесных цветов, которые он давал в изумительных по своей смелости и тонкости сочетаниях. <...> Иконописец XV века любит и пламенную киноварь, и сияющее золото, и золотистую охру, и изумрудную зелень, и чистые, как подснежники, белые цвета, и ослепительную ляпис-лазурь, и нежные оттенки розового, фиолетового, лилового и серебристо-зеленого. Он пользуется краской по-разному, соответственно своему замыслу, то прибегая к резким, контрастным противопоставлениям, то к тонко сгармонированным светлым полутонам, в которых есть такая певучесть, что они невольно вызывают музыкальные ассоциации» [175].

Проявляя столь тонкое чувство цвета и вообще живописного языка, древнерусские мастера выражали то, что плохо поддавалось словесному выражению – глубинные основы их миропонимания. «В мире древнерусской иконописи, – писал М.В. Алпатов, – в отчетливую, зримую форму облечено то, чего не могла в себя вместить письменность, догадки о последних тайнах мироздания, о сущности и судьбе человека, то постижение мира, которое на Руси никем не систематизировалось, так как у нас не было схоластики, но непосредственно изливалось в дерзких чертежах, уверенно и безошибочно расцвеченных красками. <...> для современного человека Древняя Русь отчетливее всего сказала о себе языком красок и линий. Через иконы мы заглядываем в ее самые заветные недра» [176].

Чтобы полнее представить себе своеобразие и многообразие древнерусского художественного мышления периода его расцвета и яснее понять, как на византийской основе возникло совершенно самобытное русское средневековое искусство, остановимся кратко на трех крупнейших фигурах в ее истории – Феофане Греке, Андрее Рублеве и Дионисии Ферапонтовском. Каждая из этих фигур представляет собой одну из вершин творческого гения средних веков, и, одновременно, вместе они выражают специфическую динамику движения древнерусской «философии в красках» от конца XIV до начала XVI в.

Феофан Грек

Феофан знаменует собой тот византийский творческий потенциал, который, обогатив русскую культуру лучшими достижениями Византии, сам претерпел на Руси под влиянием местных условий существенные изменения, вылившись в яркое явление русской культуры. Рублев и Дионисий в чистом виде выражают древнерусский художественный гений.

Что наиболее характерно для художественного мышления Феофана? Глубокая философичность, возвышенность и ярко выраженный драматизм. Феофан в едином лице счастливо сочетал мудреца и живописца, на что с почтительным восхищением указывали уже его современники. Епифаний Премудрый, как мы помним, называл его «преславным мудрецом, философом зело искусным», «изографом опытным» и «среди иконописцев отменным живописцем», который в процессе работы над изображением сосредоточенно размышлял о божественном. Для русских книжных людей и живописцев конца XIV – начала XV в. Феофан – живое воплощение идеала художника, на который многие из них ориентировались.

Он прибыл на Русь, когда Византия была охвачена бурными философско-религиозными спорами, и его живопись (и росписи Спаса Преображения в Новгороде, и дошедшие до нас иконы) – яркий вклад в духовную полемику того времени; причем вклад такой силы, глубины и убедительности, что он значительно пережил культуру, его породившую. Живопись Феофана – это философская концепция в красках, притом концепция достаточно суровая, далекая от обычного оптимизма. Суть ее составляет идея глобальной греховности человека перед Богом, в результате чего он оказался почти безнадежно удаленным от Него и может только со страхом и ужасом ожидать прихода своего бескомпромиссного и безжалостного судьи, образ которого с крайней суровостью взирает на грешное человечество из-под купола новгородского храма. В лице Пантократора (Вседержителя) нет почти ничего человеческого. Это, пожалуй, предельное воплощение в живописи образа

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
всеразрушающей карательной силы.

Между этим грозным Судией и грешным человечеством в качестве посредников, заступников и идеальных образов для подражания выступают праведники: праотцы, пророки и подвижники в новгородских росписях; Богоматерь, Иоанн Креститель, апостолы и Отцы Церкви – в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля. Все они в интерпретации Феофана – строгие аскеты, подвижники духа, мыслители (особенно апостол Павел, Василий Великий, Иоанн Златоуст), узревшие величие и пугающую глубину духовного мира, в котором только и возможно спасение человека. Поэтому так суровы и неприступны их лица, величественны их жесты. Предстоя в молитвенных позах Вседержителю, каждый из них устремил свой духовный взгляд внутрь себя, созерцая нечто великое и ужасное – так в Древней Руси обозначалось то, что античность и Византия именовали возвышенным. Именно духом возвышенного пронизан и деисус Благовещенского собора, и образы пророков и праотцев в новгородском храме.

Модус возвышенного в живописи Феофана – прекрасная дань византийской традиции в ее лучших и высших достижениях[177]. У Феофана он осложнен и существенно обогащен сильнейшим драматизмом (особенно в новгородских росписях), доходящим иногда до трагического звучания, – и это уже особенность чисто феофановского художественного мышления, сформировавшегося на русской почве. «Драма встречи двух миров», которую Е. Трубецкой, пожалуй, не совсем правомерно усмотрел во всей древнерусской живописи, у Феофана вполне реальна и возвышена почти до трагедии их столкновения.

Думается, что и предельно подчеркнутая суровость Пантократора, и экспрессивный драматизм многих новгородских образов – не только выражение сугубо личного (почти безысходно апокалиптического) миропонимания греческого мастера, но и в немалой мере дань конкретным обстоятельствам жизни новгородцев, с которой он столкнулся.

Попав из Византии, где он был окружен подвижниками духовной жизни, практиковавшими исихастское «умное делание» и аскетические подвиги, достигавшими «экстаза безмыслия», в полуязыческую Русь с ее любовью к полнокровной, яркой, праздничной жизни, во многом далекой от христианского благочестия, представитель византийской духовной аристократии воочию увидел ту пропасть, что отделяла новгородскую жизнерадостную Русь от высот христианского духа, от грядущего блаженного Царства. Ощущение трагизма этой ситуации, которого сам новгородский люд, естественно, не замечал, стремление показать его (трагизм) своим новым соотечественникам, устроить и предостеречь их от грядущей опасности – всё это и нашло выражение в новгородских росписях Феофана.

Гениальный художник, находившийся на высотах духовной культуры своего времени, направил всю свою творческую энергию на просвещение и спасение пребывавших в беспечной наивности и «слепоте духовной» русичей. Отсюда высокий драматизм и экспрессия новгородских росписей, не имеющие аналогий в византийской живописи, хотя и не единичное явление для Новгорода.

Только на Руси Феофан смог полностью осознать, как далеко отстоит реальный земной человек от тех духовных идеалов, на которые ориентировались византийские подвижники, и какую непосильную борьбу должен вести он сам с собой, со своим природным (плотским) началом, чтобы хотя бы приблизиться к этим идеалам. Драма в изнурительной борьбе духа с плотью выражена с потрясающей глубиной в образах феофановских столпников. Их образы напоминают верующим, что отшельничество – это бремя тяжелейших лишений, выдержать которое даже им, закаленным подвижникам, не так-то просто. Отречение от обычной жизни, отказ от всего «слишком человеческого», что так присуще было древнему русичу, дается им ценою крайнего напряжения физических и душевных сил. Длительное брение духа с плотью, кажется, далеко от завершения и достижения желанного успокоения.

Исследователи творчества Феофана подчеркивают особый динамизм его образов, их экзатичность, «повышенный психологизм», который «говорит не о душевно-человеческом, а как бы о духовно-титаническом. Созданные им образы кажутся персонажами мировой трагедии»[178].

Для живописного воплощения художественно-философских идей Феофан совершенно по-своему и очень свободно пользовался традиционными средствами средневекового художественного языка. «Самой примечательной особенностью манеры Феофана, – писал Б.В. Михайловский, – является энергичный и

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org необычайно выразительный (обычно короткий) мазок»[179], которым прокладываются и световые блики-отметки, и теневые (черные) штрихи и изображаются более или менее сложные формы. Главная функция такой мазки не столько изобразительная, сколько выразительная; система этих мазков складывается в подчеркнуто экспрессивную картину.

Феофановский блик направлен на усиление выразительности образа. Световые блики динамизируют форму, усиливают внутреннюю напряженность образов, как бы электризуют их, обостряют общий драматизм изображения. Феофан использует их при отделке лицевого рельефа – лба, носа, щек, подбородка, шеи. При этом располагает, как правило, диагонально и асимметрично, чем добивается особенно выразительного эффекта. «Невольно создается впечатление, будто живописная поверхность взрывается этими яркими бликами, действующими на зрителя подобно ослепительным вспышкам»[180].

Усилению общего динамизма образов способствует феофановская линия, которая, как отмечал в работе 1930 г. А.И. Анисимов, полна жизни, «виртуозна, но вместе с тем лишена искусственности и рафинированной отделки. Она динамична, подвижна и порывиста...»[181]. Особой экспрессией отличаются складки одежд в новгородских росписях. Они образуют ломкий, напряженный узор, состоящий из острых углов, расщеплений, экспрессивных зигзагов, молниеобразных линий; «блики теней и света даны как вогнанные друг в друга стрелы, клинья»;[182] диагональные и параболические линии одежд усиливают и без того напряженную динамику образов.

В иконостасе Благовещенского собора Кремля меньше экспрессии, чем в новгородских росписях, что исследователи связывают отчасти со спецификой иконы (сакральный, поклонный, литургический образ), особенностями иконописной техники, а отчасти и со всё усиливающимся влиянием русской среды на неистового грека. Деисусные образы Феофана величественны и внешне спокойны за счет более плавного ритма мягких линий силуэтов и разделки одежд, более спокойных молитвенных жестов. Особенно выразителен в этом плане образ Богоматери. Ее темная величот фигура резко выделяется на золотом фоне, одним только силуэтом выражая и кротость, и любовь, и надежду, и величавое достоинство.

Однако и эти образы, если всмотреться в их лики, как уже указывалось, глубоко драматичны. Скорбь и тревога застыли на темных лицах предстоящих суровому Судии персонажей. Яркие вспышки света на ликах только подчеркивают этот драматизм. Его усилению способствует и суровый колорит «густых звучных» красок. Он, по византийской традиции, основан «на коричневых, горячих и как бы тлеющих красках, темных желтых и синих, красновато-розовых и зеленовато-синих, почти черных тонах. Резко выделяются белое с золотой штриховкой одеяние Христа и белая с коричневыми крестами риза Василия Великого»[183]. В.Н. Лазарев, подробно проанализировав цветовой строй феофановских икон, отмечал «исключительную силу его колористического дарования»[184].

Живопись Феофана в целом является уникальным и во многом обособленным явлением в истории древнерусского искусства. Долгое время он жил среди русских людей, для них и в расчете на их восприятие создавал свои произведения, но его дух и его философия в целом были чужды русскому эстетическому сознанию, жизнерадостному и оптимистическому, умиротворенному в своей основе. Тем не менее нельзя недооценивать то огромное влияние, которое оказал этот гениальный художник на русскую культуру и на живописную, в частности. Даже Андрей Рублев, по строю и духу своего художественного мышления диаметрально противоположный Феофану, своей живописной культурой во многом обязан ему. Как тонко подметил В.Н. Лазарев, «яркая личность Феофана во многих отношениях определила творческое развитие Рублева. Феофан был тем великим артистом, перед всеильными чарами которого было трудно устоять. Он приобщил Рублева к лучшим монументальным традициям византийской живописи, он обострил его замечательный колористический дар, он научил его новым композиционным приемам, он явился его прямым предшественником в создании классической формы русского иконостаса»[185].

Вместе с Феофаном Греком в Благовещенском соборе Московского Кремля трудился и Андрей Рублев, который был уже зрелым мастером и приближался к вершинам своих творческих достижений. Этот великий иконописец по праву занимает место классика древнерусской живописи.

Андрей Рублев

Художественный мир Рублева не менее глубок и философичен, чем мир Феофана, но его философия лишена мрачной безысходности и трагизма. Это философия гуманности, добра и красоты, философия всепроникающей гармонии духовного и материального начал, это оптимистическая философия мира одухотворенного, просветленного и преображенного. Искусство Рублева и Дионисия, отмечал Б.В. Михайловский, «весьма далеко от аскетизма, оно наслаждается идеализацией чувственных форм, преображением мира в красоту. Основа этой живописи – уже не столько эстетика возвышенного, как у Феофана и новгородцев XIV в., сколько эстетика прекрасного»[186].

В христианском учении Рублев, в отличие от Феофана, усмотрел не идею беспощадного наказания грешного человечества, но принципы любви, надежды, всепрощения и милосердия. Его Христос и в «Страшном суде» Успенского собора во Владимире, и в Звенигородской иконе – не феофановский грозный Вседержитель и Судия мира, а всё понимающий, сострадающий человеку в его слабостях, любящий его и прощающий ему Спас, пришедший на землю и пострадавший ради спасения грешного человечества. Если сущность живописи Феофана – это философия Пантократора, то основа духовно-художественного опыта Рублева – философия Спаса.

Исследователи неизменно отмечают глубокую человечность искусства Рублева, его высокий христианский гуманизм. Звенигородский Спас – это тот идеал Богочеловека, снимающего Собой, своим явлением в тварный мир противоположенность неба и земли, духа и плоти, о котором страстно мечтал весь христианский мир, но воплотить который в искусстве, пожалуй, с наибольшей полнотой удалось только великому русскому иконописцу. Такого Христа, как и рублевской «Троицы», не знало византийское искусство.

В творчестве Андрея Рублева, в глубине и полноте художественного осмысления им общечеловеческих ценностей мы имеем без преувеличения высшее достижение не только древнерусского, но и всего православного искусства. Многие из тех идеальных философско-религиозных и нравственных принципов, которые были сформулированы на основе Евангелия первыми Отцами Церкви, а затем на многие века оказались забыты или превратились в пустую фразу, скороговоркой проборматываемую на проповедях, обрели в творчестве Рублева (не без влияния соответствующей духовной атмосферы на Руси конца XIV в.) свою новую жизнь и оптимальное для православного мира художественное воплощение. Философско-эстетическая проблематика христианства получила у русского иконописца новое звучание, преобразившись в лучах истинно прекрасного.

Единство божественной мудрости, человечности и красоты – вот основной мотив и пафос всего творчества Рублева, кредо его эстетического сознания, а по сути дела – высочайшая цель любого искусства, достижение которой давалось только единицам в его многовековой истории. В качестве одного из немногочисленных примеров этому в западной живописи можно назвать эрмитажную «Мадонну Литта» Леонардо да Винчи.

Все главные образы Рублева – апостолы на фресках Успенского собора, Звенигородский чин и прежде всего «Троица» – своим бытием свидетельствуют, что ему с гениальной последовательностью удалось воплотить свое кредо в художественной материи. К искусству преп. Андрея в полной мере подходит понятие софийности искусства, о которой уже шла речь, ибо в нем в органичном единстве предстают идеалы мудрости и красоты своего времени, возведенные до уровня вневременной общечеловеческой значимости.

Вершиной художественного откровения Рублева и, пожалуй, вершиной всей древнерусской живописи несомненно является «Троица». С не передаваемой словами глубиной и силой выразил в ней мастер языком цвета, линии, формы и свое художественное кредо, и, шире, сущность философско-религиозного сознания человека Древней Руси периода расцвета ее духовной культуры.

То, что не удавалось убедительно показать в словесных формулах византийской патристики и западной схоластике, – главную антиномическую идею триединого Бога как умонепостигаемого единства «неслитно соединенных» и «нераздельно разделяемых» ипостасей, и над выражением чего билась многие поколения византийских живописцев, русский иконописец сумел с удивительным совершенством и артистизмом воплотить в своем творении.

Искусствовед Н. Пунин писал: «В иконе нет ни движения, ни действия, – триединое и неподвижное созерцание, словно три души, равной полноты духа

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org или ведения, сошлись, чтобы в мистической белизне испытать свое смирение и свою мудрость перед жизнью, ее страданиями и ее скорбью». Особая тишина пронизывает икону. «В этом словно всё время нарастающем движении линий, в невозможной тишине душевного мира, в безболезненно чистом созерцании одиноких и остропечальных ликов вычерчивается незаметными, едва ощутимыми линиями, индивидуальная сущность каждого из трех посланцев неба; пусть это одна душа, но у нее три формы, и она трепещет по-разному в этих формах. <...> Это тончайшее разделение внутренне и внешне связанных состояний духа в сущности и есть художественное содержание иконы, ее тема, ее идея, идея совершенно исключительная по глубине и крайне сложная в выражении» [187]. То, чего не могла вместить в себя древнерусская письменность, справедливо отмечал М.В. Алпатов, в мире древнерусской иконописи облечено «в отчетливую, зримую форму». «Самые поэтические образы всего древнерусского искусства» [188] – ангелы Рублева – воплотили в себе и самые сокровенные глубины духовного мира древнерусского человека, его стремление уже в этом, красочном, чувственно осязаемом мире приблизиться к миру идеальному, непреходящему в представлении средневекового человека. «Ангелы, – писал Д.С. Лихачев, – символизирующие собой три лица Троицы, погружены в грустную задумчивость, и молящийся вступает в общение с иконой путем «умной» (мысленной) молитвы. Ангелы слегка обращены друг к другу, не мешая друг другу и не разлучаясь. Они находятся в триединстве, основанном на любви. Тихая гармония Троицы увлекает молящихся в свой особый мир» [189].

Для средневекового зрителя, знакомого с христианской доктриной хотя бы по церковному богослужению, «Троица» Рублева являлась глубоким художественным образом откровения триединого Бога и символом Евхаристии (в композиционном Центре иконы на белом фоне стола помещена чаша с головой агнца – средневековый символ евхаристической жертвы). В начале XX в. о. Павел Флоренский попытался сформулировать смысл «Троицы», открывающийся православному сознанию, которое было присуще если не всякому средневековому русичу, то, уж по крайней мере, людям круга Сергия Радонежского – Епифания Премудрого – Андрея Рублева. В «Троице» поражает «внезапно одернутая перед нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетическом, важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнаженности ноуменального, <...> а то, что он воистину передал нам узренное им откровение». Среди раздоров и междоусобных распрей средневековой Руси «открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, «свышний мир» горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в дольнем, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних». Вся земная жизнь и культура ничтожны «пред этим общением неиссякаемой бесконечной любви» [190]. В этом усматривал крупнейший религиозный мыслитель православного мира, продолжая и развивая средневековую традицию, содержание «Троицы» Рублева.

Гениальность великого иконописца выявилась прежде всего в том, что ему удалось с помощью живописных средств выразить в одном произведении нравственно-духовную сущность культуры своего времени в ее общечеловеческом значении. Для русских людей конца XIV – начала XV в. идея триединого Бога была важна не только сама по себе, но и как символ всеобъемлющего единства и единения: небесного и земного, духовного и материального, Бога и человека и, наконец, людей между собой; как символ уничтожения всяческой вражды и раздора, как воплощение идеала бесконечной всепрощающей и всепобеждающей любви. Не случайно икона была написана в память Сергия Радонежского – неумолимого борца с «ненавистной разделенностью мира» (Епифаний Премудрый), одного из главных вдохновителей и инициаторов объединения русских земель вокруг Москвы в единое государство, живого воплощения глубочайшей духовности и нравственной чистоты.

Но далеко не только это находим мы в «Троице» Рублева. С удивительной ясностью воплощен в иконе идеал человека Древней Руси – мудрого, добродетельного, нравственно совершенного, готового к самопожертвованию ради ближнего своего, духовно и физически прекрасного; выражена мечта русского человека о всеобъемлющей любви. Бесконечны содержательные глубины этого произведения, как бесконечна сама жизнь, как бесконечно настоящее большое искусство. Каждый внимательный и чуткий зритель находит в нем что-то свое, но обязательно возвышающее и очищающее душу.

Сложное и глубокое духовное содержание «Троицы», как и других произведений Андрея Рублева, гениально выражено им с помощью линии, цвета, формы. Для его художественного языка характерны ясность формы, гармоничность, просветленность, мягкий лиризм, задушевность, особая чистота цвета и

Структурную основу композиции «Троицы», как и ряда других изображений Рублева, составляет круг. От главного круга, образуемого силуэтами крайних ангелов и в центре которого помещена евхаристическая чаша, ритмические круговые движения расходятся по всей иконе, создавая прочное единство всех элементов композиции. Очерки голов, нимбов, волос, подбородков, бровей, крыльев т. 128 выполнены округлыми линиями. Круг, как известно, с древности почитался символом совершенства и единства. Это значение он сохраняет и в изображениях Рублева, но под его кистью система круговых и параболических линий наполняется особым, не выразимым словами художественным богатством. Удивительная музыкальность характерна для всего художественного строя иконы. Напевности закругленных линий в «Троице» противопоставит ритмическая система прямых, изломанных под острыми углами линий складок одежд, архитектурной кулисы, что в целом образует насыщенную ритмо-мелодическую линейную систему иконы, своего рода графическую полифонию.

Утонченной, возвышенной гармонии подчинен и колорит рублевской живописи, что в свое время хорошо почувствовал и попытался словесно выразить известный русский художник и искусствовед И.Э. Грабарь, и с ним нельзя не согласиться. По его мнению, «никогда еще русский иконописец не задавался такой определенной задачей гармонизации цветов, приведения их в единый гармонический аккорд, как это мы видим в «Троице» и центральных фресках Владимирского собора. <...> Краски «Троицы» являют редчайший пример ярких цветов, объединенных в тонко прочувствованную гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании легких оттенков розово-сиреневых (одежда левого ангела), серебристо-сизых, тона зеленеющей ржи (гиматий правого ангела), золотисто-желтых (крылья, седалища), цветовая гамма «Троицы» неожиданно повышается до степени ярчайших голубых ударов, брошенных с бесподобным художественным тактом и чувством меры на гиматий центральной фигуры, несколько менее ярко – на хитон правого ангела, еще слабее – на хитон левого ангела и совсем светло, нежно-голубыми, небесного цвета, переливами – на «подпапортки» ангельских крыльев»[191]. Небесный, яркий «рублевский голубец» ляпис-лазури был любимым цветом мастера, и он умел очень тонко построить на его основе всю колористическую гамму, подчеркнув глубокую художественную символику.

Такой же глубиной, силой и музыкальностью отличается цветовой строй всех произведений Андрея Рублева. В.Н. Лазарев отмечал необычайную красоту холодных светлых красок «звенигородского чина», создающих у зрителя настроение особой просветленности. «Голубые, розовые, синие, блекло-фиолетовые и вишневые тона даны в таких безупречно верных сочетаниях с золотом фона, что у созерцающего иконы невольно рождаются чисто музыкальные ассоциации»[192]. Такого богатства цветовых оттенков и полутонов, как в «звенигородском чине», не знали ни византийцы, ни древнерусская иконопись до Рублева.

Краски Рублева предельно прозрачны и светоносны. При созерцании его сияющих благородным цветным светом икон невольно вспоминаешь мысль автора «Ареопагитик» о луче божественного света, пронизывающем бытие своим преобразующим сиянием. Фигуры на иконах русского иконописца именно преобразены мягким сиянием, излучаемым ими. В храме этот эффект усиливался мерцающим светом множества светильников и голубоватой дымкой возносящегося вверх фимиама.

Эстетика цвета и света достигла у Андрея Рублева совершенных форм своего выражения, а если говорить более обобщенно, то можно без натяжек заключить, что древнерусское эстетическое сознание в формах изобразительного искусства с наибольшей глубиной и полнотой выражено именно в его живописи. В этом и состоит его непреходящее значение в истории мировой культуры.

Творчество Рублева оказало сильнейшее влияние на древнерусских живописцев последующего времени. Мастер «Троицы» стал образцом и своеобразным каноном для русской иконописи XV–XVI вв., что означало не только признание его гениальности современниками и ближайшими потомками, но и завершение периода активного развития древнерусской живописи.

Дионисий ферапонтовский

Уже такой талантливый последователь Рублева, как Дионисий – третья крупнейшая фигура в древнерусском искусстве, – увлекшись, как справедливо

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org отмечал В.Н. Лазарев, художественным языком своего кумира, утратил что-то от его глубокой содержательности. Да это и вполне естественно. Дионисия отделяет от Рублева почти целое столетие. За это время существенно изменились и социально-политическая ситуация на Руси, и духовная атмосфера. На смену идеалам Сергия Радонежского, которыми жил Андрей Рублев, пришли новые идеалы «осифлян» – последователей Иосифа Волоцкого, высоко ценивших роскошные церковные украшения, культовое искусство в целом. И хотя с ними еще активно и безрезультатно боролись «нестяжатели» во главе с высокодуховным подвижником Нилом Сорским и его последователями, церковное искусство ориентировалось на тех, кто его активно поддерживал, то есть на Иосифа Волоцкого и его сторонников.

Известно, что Дионисий был близок к Иосифу, а последний высоко ценил искусство Рублева и благосклонно относился к Дионисию. Естественно, что идеалы патрона, считавшего живопись важнейшим декоративным фактором богослужения, оказали определенное влияние и на именитого мастера. Было бы, однако, неверно утверждать, что в связи с этим искусство Дионисия – это шаг назад по сравнению с Рублевым. Понятия «вперед-назад» вообще неприемлемы для оценки искусства. Как Рублев не был шагом вперед по сравнению с Феофаном, но шагом совсем в ином направлении, так и Дионисий – не отступление от высоких достижений Рублева, но движение в другом, актуальном для его времени направлении.

«В искусстве Дионисия много одухотворенности, нравственного благородства, тонкости чувства, и это связывает его с лучшими традициями Рублева», – писал М.В. Алпатов [193]. Однако живопись Дионисия уже нельзя так же безоговорочно назвать философией в красках, как искусство Феофана или Рублева; точнее, это эстетика в красках. Феррапонтовского мастера не так непосредственно волновали глубинные духовно-мировоззренческие проблемы своего времени, как его знаменитых предшественников (в этом тоже можно усмотреть влияние «осифлян»). Не самая сущность духовно-религиозных исканий, не поиски умонепостижимой истины, но формы ее выражения в культе и обряде занимали умы многих современников Дионисия, и он активно откликнулся своим творчеством на эту эстетическую потребность времени.

Предельная эстетизация богослужения и всей духовной культуры – характерное явление второй половины XV – начала XVI в. Высокого развития и изысканности достигает в этот период церковное пение.

При этом намечается явная тенденция к его повышенной эстетизации. В словесности процветает утонченная эстетика, активно проявившаяся во введенном еще Епифанием Премудрым стиле «плетения словес» [194]. Живопись не осталась в стороне от общего движения художественного мышления времени. Лучшим и самым высоким образцом в этом плане является творчество Дионисия.

Среди главных специфических особенностей его художественного языка следует в первую очередь назвать утонченную красоту, лиризм и музыкальность. Духовные ценности предстают у Дионисия в зеркале тончайших движений поэтического чувства, воплощенном в музыке линий и цветовых отношений.

Из мастерской Дионисия вышло большое количество икон, некоторые из них сохранились до нашего времени и дают ясное представление о стиле и характере его живописи. Из росписей история донесла до нас только один, зато полностью сохранившийся цикл – живопись храма Рождества Богородицы в Феррапонтовом монастыре, т. 153–156. Это одна из последних работ мастера, выполненная в первые годы 16-го столетия совместно с сыновьями и учениками. Общий замысел композиции, прорисовки фигур и выбор цветового решения явно принадлежат самому Дионисию и дают возможность хорошо почувствовать особенности его художественного языка.

Дионисий, как и Рублев, – явление чисто русское. В его языке мы практически не находим византизмов. Всё своеобразие его стиля выражает особенности русского художественного мышления и эстетического сознания того времени.

Феррапонтовский цикл посвящен Богородице, которая на Руси почиталась, пожалуй, даже больше своего божественного Сына. Сложнейшие, умонепостижимые христианские идеи триединого Бога и богочеловечества Христа так до конца и не были осознаны и прочувствованы в Древней Руси в их глубинных основах. Их излишняя «мудреность» находила живой отклик в сердцах далеко не многих людей русского Средневековья. Зато чувства матери, горящей по своему замученному и казненному сыну, идея материнской любви,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org распространенной на всех обиженных и угнетенных, идея материнского сострадания и заступничества – весь этот комплекс сугубо человеческих чувств, возведенный в символ общечеловеческого материнства, был близок и понятен любому человеку Древней Руси. В росписях Дионисия он дополнился еще и идеалом женской красоты, грациозности, изящества, одухотворился чувствами задушевности, нежности, лирической грусти, светлой печали.

В православной культуре с поздневизантийского периода образ Богоматери приобрел высокое духовное и эстетическое значение. Чтобы правильно понять глубинное значение богородичной тематики в русской культуре, необходимо вспомнить и ее хотя бы некоторые византийские истоки. Причастность Девы Марии к непостижимо таинству воплощения, вочеловечения Христа возвысила ее в глазах христиан до самого Бога. Преп. Григорий Палама (XIV в.) восхвалял Деву–Мать как уникальную границу между тварным и божественным естеством, как умнепостижимое вместилище Невместимого. «Она – слава сущих на земле, наслаждение сущих на небе, украшение всего творения» (PG151,177В).

Царь всего «возжелал таинственной красоты сей Приснодевы», сошел с небес и осенил ее (461D). В ней свершилось формирование «воплотившегося Слова Божия». С этого момента она превзошла всех людей, став единственным посредником между ними и Богом. Сына Божия она сделала Сыном Человеческим, людей же вознесла до сынов Бога; «землю онебесила и род людской обожила». Она стала царицей всякой земной и премирной твари, возвышенной царицей над самыми возвышенными и блаженнейшей над всеми блаженными (465 АВ). Палама сравнивает Богоматерь с солнцем и небом и, наконец, представляет ее средоточием и совокупностью всех красот мира. Бог, пишет он, пожелав 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 всё в отдельности; явив в ней мир, сочетающий видимые и невидимые блага; лучше же сказать, явив ее целостной совокупностью и высшей красотой всех божественных, ангельских и человеческих красот, украшающей оба мира, от земли восходящей и до неба достигающей» (468 АВ).

Своим вознесением на небо по Успении вместе с «богопрославленным телом» Богородица соединила дольний мир с горним и воссылает оттуда на землю «светлейшие и божественнейшие сияния и благодати», просвещая ими всю земную юдоль. Все лучшие дарования, которыми от века были наделены прекраснейшие из людей и ангелов, сосредоточены в Богоматери во всей полноте и целостности. Никакое слово не в силах изобразить «богосиянную красоту» Девы–Богоматери (469 А). Она – «вместилище всех благодатей и исполнение всякой благородной красоты», она светлее света и более исполнена цветения, чем небесный рай; более прекрасная, чем весь видимый и невидимый мир; она – «хранительница и распорядительница богатств Божества» (469–473А).

Воспев образ Богоматери в столь высокоэстетизированной форме, Палама фактически, может быть наиболее полно во всей святоотеческой традиции, выразил словесно эстетический идеал православия. Став в той или иной форме достоянием православной культуры, он вдохновил бесчисленных древнерусских иконописцев на создание галереи непревзойденных по духовной красоте, возвышенности и лиричности образов Богоматери, составивших, может быть, основу бесценного фонда русской средневековой живописи. Одно из первых мест в ней, несомненно, занимают образы Дионисия, и прежде всего его ферапонтовский гимн Богородице, вторящей в цвете и форме энкомию (красноречивой похвале) Паламы и бесчисленным образам церковного песенно–поэтического искусства.

Характерная особенность ферапонтовского цикла состоит в том, что он является не повествованием о жизни Марии и ее Сына, с чем мы встречаемся во многих, как более ранних, так и поздних росписях, а попыткой живописными средствами выразить всеобъемлющую и возвышенную похвалу Богородице, а в ее образе – вечной женственности и святому Материнству, – создать живописную симфонию лаудационного характера. На Руси такая задача была по плечу, пожалуй, только Дионисию. И он хорошо это почувствовал и сумел реализовать на закате своего творчества в ферапонтовских росписях.

В качестве главной сюжетной линии цикла он использовал общеизвестный в православном мире развернутый гимн в честь Богоматери – «Акафист», дополнив его близкими по духу сюжетами: «Собор Богородицы», «О тебе радуется», «Покров».

Акафистные темы пришли на Русь во второй половине XV в. из Сербии (монастыри Дечаны, Марков, Матеич), видимо, через Афон. Но художественное воплощение их у Дионисия существенно отличается от сербских росписей. Если сербские мастера пытались дать буквальные иллюстрации сложным поэтическим текстам Акафиста, то Дионисий пошел по пути создания ассоциативных образов. Поэтому, используя некоторые иконографические схемы «праздников», он вносит в них существенные изменения, переводя их из ряда буквальной иллюстрации на уровень ассоциативного смысла, активно используя их метафорическое значение.

Плавно разворачивающиеся в пространстве храма, перетекающие одна в другую и перекликающиеся друг с другом сцены с многократно повторенной фигурой Марии ассоциируются у зрителя с вечно длящимся торжественным богослужением в честь Богоматери – «зари таинственного дня», по образному выражению «Акафиста». Заступница за род человеческий перед своим Сыном предстает в ферапонтовских росписях главным объектом почитания и восхваления. Идея беспредельной любви, милосердия, сострадания, нежности и красоты слились здесь в чисто русский идеал вечной Женственности, возможный только на основе умонепостигаемого единства Девства и Материнства. Этот идеал с предельно возможной глубиной и воплощен в ферапонтовских росписях с помощью всех доступных мастерам того времени средств живописного выражения.

Возможен и иной, может быть более высокий, уровень прочтения художественной символики ферапонтовского цикла. В росписях Дионисия с предельной живописной силой и полнотой воплощена идея Софии как одного из двух (наряду с Троицей), по мысли П.А. Флоренского, главных символов русской культуры.

Идея и образ Софии в Древней Руси – это особая и крайне важная тема, требующая специального изучения. Не случайно большое внимание ей уделяли все крупные русские религиозные мыслители конца XIX – начала XX в.; она заняла видное место в русской поэзии того времени. Размышления на эту бесконечную тему могли бы далеко увести нас от нашей непосредственной темы. Здесь хотелось бы только отметить, что возвышенная красота, божественная одухотворенность, тончайший лиризм всего строя ферапонтовских росписей, направленные на воплощение образа идеального единства Девства и Женственности, – это, конечно, и художественное выражение Софии, того идеального женского начала божественного мира, без которого, пожалуй, немислимо выражение Духа в материи, никакое творчество, никакая жизнь в ее оформленном проявлении, вообще – никакое воплощение. Вся архитектура росписей Дионисия – от Вселенских соборов (в нижнем регистре), выражающих предел человеческой мудрости, через развернутые (центральные) циклы росписей, посвященные Марии и Христу, до Пантократора (божественной мудрости) в куполе – вся эта архитектура пронизана грандиозной идеей Софии, в художественной форме явившей себя здесь миру.

Росписи Дионисия – это живописный гимн идеальной женской красоте во всей ее полноте и многогранности, в целостности красоты духовной и душевной, благородства, целомудрия и красоты внешней, выражающейся в изяществе, грациозности, девичьей стройности, просветленности. Отсюда удивительная изысканность и красота цвета, формы, линий ферапонтовских росписей. Без преувеличения можно утверждать, что в древнерусской живописи это самые красивые росписи, ибо их форма возникла как результат выражения прекрасного. Утонченная, изысканная красота цвета и формы находится поэтому постоянно в центре внимания Дионисия.

Максимально удлинённые фигуры с небольшими изящно наклонёнными головами, параболические линии плавно изгибающихся тел, величественные жесты фшур, вытянутые вверх овалы, треугольники, пирамиды создают атмосферу невегоста, радуют глаз зрителя обостренной красотой и гармонией. «Несравненной грациозности и благородства, – писал Б.В. Михайловский, – достигает Дионисий в свободной от симметрии, изящно оживленной постановке женских фигур: опорой телу служит лишь одна прямо поставленная нога, другая, несколько отодвинутая в сторону и изогнутая, остается свободной; этим достигается также элегантная игра складок легких тканей, ниспадающих с одной стороны по вертикали, а с другой – нежными, плавными извивами кривых» [195].

Особой композиционной изысканностью и легкостью отличаются многофигурные сцены (а их очень любил Дионисий) росписей. В качестве значимого художественного приема следует указать на асимметрию и «принцип пустого

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org центра», по выражению И.Е. Даниловой[196]. Суть последнего сводится к тому, что главные фигуры многих композиций (особенно часто фигура Христа) помещены не в их центре, а среди других персонажей. Пустой центр композиции как бы наполняется особым духовным смыслом. Видимые персонажи уступают здесь место невидимым, перед которыми они предстоят в молитвенных позах.

Лица в росписях Дионисия маловыразительны. Не они, а жест обладает у него особой значимостью и пластической экспрессией.

Важную роль в художественном языке ферапонтовского мастера играет линия, обладающая большой смысловой нагрузкой. Ее функции в росписях собора достаточно разнообразны. Плавной очерчивая силуэты отдельных фигур, она как бы замыкает их в себе, подчеркивая их самостоятельную значимость. В других случаях линия, напротив, не считается с границами отдельных фигур, объединяя их своим непрерывным течением в целостные группы, обогащая содержание образа новыми смысловыми акцентами. Наконец, нередко линии складок одежд фигур своей подвижностью и особой ритмикой создают впечатление внутреннего движения внешне статичных персонажей.

Особой красотой, изысканностью и удивительной просветленностью отличается палитра Дионисия. В росписи (как и в иконах) преобладают нежные, полупрозрачные, светлые тона: светлые охры на лазурном фоне, розовые, вишневые, лиловатые, палевые, бледнофисташковые, зеленоватые и голубоватые. Много места в росписях и особенно в иконах митрополитов Петра и Алексея занимает белый цвет. Отсюда – особая светоносность палитры Дионисия.

Выступая главным гармонизирующим фактором, белый цвет как бы накладывает свой «оттенок» и на остальные цвета, предельно высветляя их. Стихия мягкого цветового света господствует в ферапонтовских росписях, дематериализуя изображенные фигуры и предметы, просветляя и преображая косную материю духом неизреченной софийности. Всё изображенное как бы парит в некотором беспредельном пространстве. Для усиления иллюзии нематериальности изображенных фигур Дионисий нередко помещает фигуры в голубых одеждах на голубом же фоне.

Особо сильное впечатление ферапонтовская роспись, как точно подметила И.Е. Данилова, производит при вечернем солнечном освещении: «<...> когда косые лучи солнца зажигают золотом охру фресок и когда начинают гореть все теплые – желтые, розовые и пурпурные тона, роспись словно освещается отблеском зари, становится нарядной, радостной, торжественной». Именно в это время ее софийность, горение неземным сиянием, ее, пользуясь образным выражением Е. Трубецкого, «солнечная мистика» проявляются с наибольшей силой. При пасмурной погоде роспись меняет свой характер – «охра гаснет, выступают синие и белые тона»[197].

Утонченная красота, гармония, уравновешенность и глубокая тишина, наполненная беззвучной музыкой цвета, линий и форм, господствуют в художественном мире Дионисия, предвещая своим изысканным эстетизмом начало заката средневекового художественного мышления.

Даже беглый взгляд на искусство трех крупнейших мастеров Древней Руси показывает, насколько глубока, философична была их живопись, отражавшая основные тенденции древнерусского искусства.

Таких высот духовности русской живописи уже не суждено будет достичь никогда.

«Земная жизнь Христа»

После анализа сущностных художественно-эстетических особенностей творчества трех крупнейших иконописцев Древней Руси имеет смысл остановиться еще и на некоторых более конкретных принципах художественного мышления древнерусских мастеров, ориентированного на выражение живописными средствами практически невыразимых духовных смыслов. Я имею в виду прежде всего иконописный образ Богочеловека Иисуса Христа и с этой целью хочу обратиться к одному из удивительных шедевров иконописи – новгородской иконе «Земная жизнь Христа»[198].

Икона является образцом до предела свободного (в рамках иконографического канона), оригинального и виртуозного живописного решения сложнейшей философско-религиозной и морально-нравственной проблематики, замечательным

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org памятником, в котором на уровне художественного выражения переданы многие сущностные начала православного богословия, христианского миропонимания в его метафизических основаниях.

Духовное содержание анализируемой иконы составляет идея «вочеловеченного Христа», образ Богочеловека, в котором два естества, воли, желания «соединены неслитно» и «разделены нераздельно», что «превосходит всякое понимание», но может быть опосредованно выражено, по мнению византийских Отцов Церкви, в живописном образе. «Эпиграфом» к этой иконе мог бы служить акростих Рождественского канона Косьмы Маюмского: «Христос, вочеловечившись, пребывает, как и был, Богом»[199]. Известно, с какими трудностями эта антиномическая идея утверждалась в сознании восточных христиан, преодолевая глубокиетрадиции формально-логического мышления. С еще большими препятствиями встретился восточнохристианский иконописец. Ему необходимо было в духе и традициях византийского эстетического сознания преодолеть ограниченность обыденного мышления, создать «неподобное подобие», «неподражаемое подражание» трансцендентного Архетипа, сделать видимым невидимое и не имеющее формы (Иоанн Дамаскин). В частности, изображая Христа в его «земной жизни», мастер должен был в человеческом образе («в зраке раба») выразить и его трансцендентную неизобразимую и неопишемую сущность и добиться этого чисто художественными средствами, т. е. чтобы образ не домысливался разумом (да и мыслью-?? Это не объёмлется), а непосредственно переживался в акте зрительного восприятия (ибо живописный образ считался в православном мире более емким, чем словесный).

Взявшись за воплощение столь трудной темы в серии относительно небольших клейм, мастер «Земной жизни» не упрощает ее до бытовых картинок иллюстративно-дидактического характера, но и не доводит до рассудочной абстрактно-аллегорической схемы. Будучи тонким знатоком христианского учения и незаурядным живописцем, изограф хорошо почувствовал внутреннюю взаимосвязь между евангельским текстом и его визуальным аналогом и с помощью исключительно живописных средств создал целостное художественное произведение, предельно насыщенное в духовно-эстетическом плане.

Мастер анализируемой иконы – тонкий живописец-колорист. Поражают легкость и свобода в его обращении с художественными средствами, смелость его интерпретации канонических сюжетов. Для более глубокого художественного осмысления духовного материала он всё свое внимание переносит в сферу живописной выразительности, что приводит к нередким и вполне закономерным, определяемым логикой построения художественного образа деформациям, иногда – и к своеобразному пренебрежению элементами изобразительного уровня. В свое время известный отечественный исследователь древнерусской живописи и художник И.Э. Грабарь был поражен «смелостью кисти» этого иконописца, напоминавшей ему «неистовую размашистость Феофана Грека»[200].

Можно привести два далеко не единственных примера, показывающих художественную чуткость иконописца в подходе к евангельскому тексту, глубокое понимание им сложной взаимосвязи между религиозной и художественной символикой. Икона богата киноварными пятнами, и только два клейма, «Преображение» и «Моление о чаше», совершенно лишены их. Случайность у этого тонкого иконописца исключена. Большую роль в общем цвето-ритмическом построении иконы эти клейма не играют, так как икона в целом подчиняется не «зрительной», а «двигательной цельности» композиции[201]. Зато своей холодноватой красотой и утонченностью колористического решения клейма сразу привлекают внимание. Их зеленовато-голубое сияние магически притягивает зрителя и выгодно контрастирует с общими теплыми пятнами окружающих клейм. Обе сцены связаны с важнейшими для христианского сознания событиями земной жизни Христа, и живописец цветовым решением стремился подчеркнуть это, что привело к возникновению двух наиболее богатых в эстетическом отношении клейм.

В «Преображении», как известно, ученики Иисуса воочию увидели, как преобразился пришедший к людям «в зраке раба» «и просияло лицо Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет». Явленный здесь «фаворский» свет, служивший визуальным подтверждением божественности Иисуса, играл в христианстве существенную роль на путях мистического познания Бога. В эпизоде «Моление о чаше» достигает предельного напряжения противостояние двух естеств Христа. Внутренний конфликт между божественной и человеческой природами в канун выполнения Богочеловеком своей «от века» предназначенной миссии приобретает здесь форму драматического психологизма. Душа Иисуса тоскует и «скорбит смертельно». Он страдает за людей. Он принял

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org на себя всю боль и проклятие веков, всю глубину падения человеческого, весь ужас и отчаяние богооставленности. Он должен погрузиться в бездонную пропасть вечной ночи, ночи без Бога, чтобы своим уничтожением спасти человека, открыть ему путь к вечному свету. Он принял на себя тот удар, который предназначался человеку, нарушившему мировую гармонию. Он знал о надвигающемся страшном часе, для выполнения этой таинственной миссии прибыл в тварный мир, но человеческое естество Его содрогалось в предчувствии великого мрака. Он ощутил себя покинутым Богом. «Отче Мой! – молил он. – Если возможно, да минует меня чаша сия <...> и был пот его как капли крови, каплющие на землю». Но при изображении этого эпизода в Гефсиманском саду наш иконописец хорошо помнил и последнюю молитву Иисуса перед выходом за поток Кедрон в Евангелии от Иоанна (гл. 17). Здесь он – истинный Христос: не падает ниц, а чувствует себя победителем всего греховного. «Я победил мир». Он радуется тому, что «пришел час», прославляет Отца и молит его о защите учеников от гнева гонителей. Оба антиномических евангельских эпизода трансформируются в душе иконописца в единый художественный образ. Не случайно он совмещает и два временных момента в одной композиции, которые «читаются» в данном изображении как два различных по значимости момента: коленапреклонная молитва Иисуса о чаше и стоящая фигура Христа с благословляющим жестом в сторону учеников, ассоциирующаяся с передачей духовного завещания. Важность и непреходящая значимость изображенного события подчеркиваются и изысканной цветовой гаммой. В ней нет места земной, слишком материальной киновари.

И другой пример. Во всей иконе только в двух местах использована проработка одежд Христа золотым ассистом, вносящим определенную сухость и абстрактную имматериальность в изображение, подчеркивающим внутреннюю близость изображенного к божественному свету. Этим художественным приемом выделены клейма с важнейшими эпизодами земной жизни Христа: «Сошествие во ад» и «Вознесение» – предельные выходы из «земной жизни» «вниз» и «вверх», доступные только воскресшему Иисусу.

Идею двуединой природы Христа иконописец стремится выразить, используя самые разнообразные художественные приемы, в частности композиционные. В одних клеймах Иисус композиционно противостоит остальным персонажам, в других – объединен с ними. При этом противостоит он, как правило, ученикам и людям, доброжелательно к нему настроенным (в сценах «Преображение», «Омовение ног», «Моление о чаше», «Брак в Кане Галилейской», «Уверение Фомы» подчеркивается его божественное отчуждение от людей, даже духовно близких ему), а объединен в целостные группы чаще всего с враждебно настроенными римскими воинами и иудеями («Поцелуй Иуды», «Христос перед Каиафой и Анной», «Суд Пилата», «Несение креста»). Не выразилось ли здесь стремление художника (может быть, внесознательное) подчеркнуть, что ради них, грешников и не признающих истинного Бога, Христос воплотился, терпел унижение, страдал и пошел на позорную смерть? Он был близок им, ибо только его необъятность могла вместить в себя все грехи человеческие. «Грехов моих множества, судеб Твоих бездны – кто исследит?» – вопрошает Сына Человеческого устами Марии Магдалины грешное человечество в тексте предпасхальной службы.

Композиционно-смысловые оппозиции: [202] «Иисус – ученики», «Иисус – друзья», «Иисус – враги», – дают интересное художественное решение сложной проблемы «Христос – человек».

Особое в семантическом плане композиционное положение занимает фигура Христа в клеймах «Крещение» и «Вход в Иерусалим». Здесь он предстает посредником между ступенями на лестнице духовного совершенства. В «Крещении» он композиционно объединен с двумя ангелами (что подчеркивает его принадлежность божественной сфере, не случайно это – «Богоявление»), но делает шаг, и жест его обращен в сторону людей (Иоанна). Художник как бы зримо показывает: вот одна из ипостасей Троицы направляется, не отделяясь от божественной Полноты, на «тот берег» реки – к людям. Во «Входе в Иерусалим» Иисус еще более явно разделяет (и одновременно объединяет собой) две ступени духовной зрелости, уже среди людей.

Его фигура выделена, замкнута: сверху – особой округлой горкой, ее цветом, нимбом, цветом одежд; снизу – красной попоной коня и, главное, белым цветом животного. (По Псевдо-Дионисию Ареопагиту, белый конь означал «родство с божественным светом» [203].)

Иисус направляется от монолитной группы учеников в сторону не менее

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org замкнутой в себе и вряд ли выражающей особую приветливость группы жителей Иерусалима. Здесь нет ни детей, ни расстилающих одежды. Только группа настороженных старцев, может быть, даже испуганных, если позволительно принимать во внимание выражения их лиц, которые написаны скорописью в свободной живописной манере, явно без расчета на зрителя (порядка 2–3 см в высоту). Тем не менее своим выразительным психологизмом эти лица выдают глубоко субъективное, пожалуй, неосознаваемое даже, отношение иконописца к изображаемому событию. Этот прием, указывающий на незаурядный художественный талант, проводится мастером почти во всех клеймах. Если ученики в молитвенных жестах Петра и Иоанна устремлены к Христу, то иерусалимские старцы являют собой монолитную стену неприятия, композиционно усиленную вертикальным массивом иерусалимской стены. Никаких жестов. Рук их иконописец вообще не изображает, что еще резче подчеркивает благословляющий жест Христа, направленный в их сторону.

Всеми выразительными средствами живописи (оппозиции: «лекальная волна горок в группе Христа – прямолинейность вертикалей стены Иерусалима»; «светлая, холодноватая цветовая гамма группы Христа и учеников – более темные, плотные и теплые цвета группы старцев»; «молитвенно-благословляющие жесты в первой группе – отсутствие рук – во второй»; и т. д.) мастер выявляет глубинный символический смысл вступления Христа в Иерусалим – столкновение нового учения со старым, неприступным и монолитным Законом иудеев. Не единство Нового и Ветхого Заветов интересует здесь мастера, но их первое столкновение, ибо Христос принес «благодать», снимающую древний Закон.

В клеймах «Крещение» и «Вход в Иерусалим» хорошо прослеживается как бы последовательный спуск Христа по лестнице духовного совершенства, завершившийся затем нисхождением до самых глубин и источника человеческой греховности – Адама и Евы, – в «Сошествии во ад», где своим волевым актом Он открывает человечеству путь вверх по этой лестнице.

В каждом клейме соответствующее художественное решение имеет и свою внутреннюю значимость. В цветовом отношении редкое в древнерусском искусстве сочетание сиреневого и голубого выгодно выделяет фигуру Христа практически во всех клеймах.

Стремление иконописца глубже осмыслить евангельский текст, дать его «живописное толкование» можно видеть на примере четвертого клейма, в котором композиционно объединены в единое целое два различных (по времени, месту – географическому и текстовому, и по характеру – беседа и чудо) сюжета: «Беседа Иисуса с самаритянкой» [204] и «Исцеление слепого». Речь идет именно о композиционной (зрительной) цельности, ибо в соседнем (третьем) клейме также изображены, видимо, по недостатку места, два, но уже однородных события – два чуда: «Воскрешение дочери Иаира» и «Исцеление бесноватого». Однако эти два изображения суть два отдельных клейма, разделенных четкой границей (вертикальная линия архитектурной кулисы); каждое со своим композиционным построением. Пластическое же единство четвертого клейма подчеркивает общую значимость изображенных событий – одну идею на двух уровнях, – исцеление слепоты физической и духовной. При этом в случае со слепотой физической, помимо буквального и очень важного в христианстве значения – реальности чуда, – нам предстает еще и наглядный образ исцеления слепоты духовной – этой важнейшей и труднейшей функции миссии Христа на земле. Исцеление физической слепоты для него дело простое и быстрое, но перед слепотой духовной чудо бессильно. Здесь необходим волевой акт (отклик) самого «слепого», как правило, мнящего себя зрячим. Вызвать его может только слово – настойчивое и терпеливое разъяснение Истины. А это – тяжкий труд даже для Бога. Не случайно иконописец изображает Христа в эпизоде беседы с самаритянкой с горящим взором и одухотворенным в порыве предельной внутренней напряженности ликом. Не случайно и помещение в центр композиции безликой самаритянки, кричащей киноварью своего платья: «Всё внимание к духовно слепому человеку!»

Интересным выразительным приемом создания целостного образа Христа на пространных всей иконы является оппозиция двух типов его лица (как в различных клеймах, так и в одном клейме): обычного человеческого лица (простолюдина) – в сценах «Воскрешение дочери Иаира», «Тайная вечеря», «Поцелуй Иуды» (что подчеркивает его композиционное единство с людьми в этих сценах) и одухотворенного лица – в эпизодах «Беседа с самаритянкой», «Брак в Кане Галилейской», «Преображение», «Омовение ног», «Моление о чаше». Часто используется прием противопоставления лица Христа грубоватым, обычно психологически выразительным лицам людей, учеников (например, в

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
«Преображении» или в «Беседе с самаритянкой»).

Другим приемом усиления семантической значимости отдельных элементов изображения, их связей между собой являются особые деформации этих элементов, нарушение изобразительной логики и даже иконографического канона. Этот прием ведет к возникновению богатых художественных оппозиций при восприятии иконы, активизирующих духовно-эстетический опыт воспринимающего.

Так, для воплощения определенных художественных идей в клейме «Преображение» иконописец прибегает к редкому по своей смелости в восточно-христианском искусстве нарушению канона. Он изображает действие происходящим не на фоне традиционных горок (по Евангелию – на горе Фавор), а на фоне стены с орнаментом. Усомниться в том, что художник не знал канона или невнимательно относился к нему, нельзя – можно привести много примеров блестящего знания и соблюдения данным мастером различных нюансов канона, а также много фактов, подтверждающих глубокое знание и понимание им богословского материала. Однако талант живописца заставляет его при художественном осмыслении изображаемого события свободнее обращаться с иконографическим каноном, чем это было принято в кругах древнерусских мастеров того времени.

В данном случае можно было бы предположить, что художник ассоциативно связал с евангельским сюжетом явление реальной действительности (стену одного из зданий, находившихся в момент написания иконы на Фаворе, – храма «Преображения», сооруженного императрицей Еленой, или позже возникшего там же монастыря, остатки которого сохранились на Фаворе и доныне) и включил его в изображение. Более вероятным, однако, представляется, что стену он ввел как своеобразный художественно значимый фон.

Вторжение неканонического элемента в изображение имеет глубокую художественную семантику. Оно обусловлено, видимо, внутренним стремлением мастера максимально приблизить Бога к людям. Стена ассоциативно, на уровне повседневного восприятия, значительно сокращает расстояние между находящимися, согласно Евангелию, на вершине горы Иисусом, Моисеем, Илией и падающими от испуга и удивления у подножия горы учениками. Стена гасит также эффект движения (смятения, падения) учеников от Христа, вносит в сцену определенную статичность, уравновешенную замкнутость. Этому же способствует и отсутствие лучей «фаворского» света, исходящего от Христа (также нарушение канона). И только выражение лиц апостолов, их близкие к каноническим позы и жесты указывают на происхождение чего-то сверхъестественного и вступают в процессе созерцания иконы в конфликт с упомянутым выше стремлением к внутренней близости изображенных персонажей, образуя четкую художественную оппозицию.

Без знания канона (о его эстетической значимости см. ниже) и литературного текста – того, что действие происходит на горе, – трудно «прочитать» фигуры учеников, перенесенные (как определенные инварианты) с горного фона канонической композиции практически без всяких изменений на фон стены. Логика расположения их тел в пространстве совершенно нарушена в данном изображении и не может быть понята человеком, не знающим данной иконографии. Но именно этот смелый художественный прием приводит к созданию новой острой художественной оппозиции «бесконечная зеленая стена с орнаментом – парящие на ее фоне в экспрессивных живописных позах, ничем вроде бы не мотивированных, фигуры учеников». Их позы, жесты и выражения лиц приобретают здесь совершенно новое, уникальное звучание.

Стена может быть воспринята и как абстрактный орнаментированный фон, ибо орнамент, как отмечал еще В.Н. Лазарев, в восточнохристианском искусстве как бы символизирует «игру абстрактных сверх-личных сил» [205]. Нарушение канона в данном изображении привело к оригинальному художественному решению одной из сложнейших и актуальных духовных проблем православной культуры: предложен один из художественных эквивалентов единства трансцендентного и эмпирического.

Этой тенденции к объединению Христа с людьми противостоит не менее сильная в данном клейме художественная тенденция к его «отчуждению» (еще одна оппозиция). Пестроте одеяний, экспрессивности поз и психологизму лиц учеников противостоит в белых (цвет божественной чистоты и светоносности) одеждах замкнутая голубым (цвет божественной трансцендентности) ореолом фигура Христа с неземным (почти лик Пантократора) выражением лица. С этой

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
фигурой Христа-Пантократора странным образом на уровне чисто ассоциативного восприятия перекликается (создает еще одну локальную визуальную оппозицию) фигура Моисея, внешне похожая на изображения Христа в соседних клеймах – почти стереотипно перенесенная сюда и помещенная на традиционное место Моисея.

Зеленая стена с белым орнаментом выступает значимым элементом в структуре вообще всей иконы, служит иконописцу для организации художественного пространства изображения. Помимо «Преображения», такая же стена является фоном в сценах «Бичевание Христа», «Поругание Христа», «Пригвождение к кресту», «Распятие» и «Снятие с креста». То, что иконописца мало волнует как сохранение элементов реальности, так и пунктуальное соблюдение канона (хотя он редко отклоняется от него так сильно, как в «Преображении»), ярко подтверждают три последние клейма с изображением Голгофы. Хотя, а вернее всего, именно потому, что в восточнохристианской иконографии стена в изображениях Голгофы неизменно означает стену Иерусалима, иконописец во всех трех сценах показывает ее по-разному: различной формы, высоты и с совершенно разным орнаментом. В каждом случае его интересует исключительно художественная целостность и выразительность конкретного изображения, что и определяет параметры «стены». В «Распятии» для выделения первого плана с распятым Христом и предстоящими фигурами иконописец вынужден был даже убрать кресты с разбойниками за «стену» – уникальный случай в православной иконописи.

Другой интересный прием формальной выразительности использует мастер в клейме с «Поруганием Христа». Центр композиции занимает Иисус в красном гиматии. Этот цвет, как известно, имеет сложную символику в византийской эстетике. По Псевдо-Дионисию, он – цвет пламенности, огня. А огонь «как бы в чувственных образах являет божественные свойства» [206]. И прежде всего он – «животворная» сила. Отсюда красный (тяжелый, горячий) – символ жизни. Но он же и цвет крови, прежде всего крови Христа, а следовательно, знак истинности его воплощения и грядущего спасения рода человеческого. Не случайно рассматриваемая нами икона так богата киноварными пятнами. Но красное (пурпурное у византийцев) – еще и символ императорской власти. С этим и связана его семантика в «Поругании Христа».

По евангельской легенде, римские воины надели на Иисуса багряницу и «насмехались над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский! и плевали на Него и, взяв трость, били его по голове». Для них багряница – атрибут буффонады, один из способов издевательства над Иисусом. Для верующих христиан багряница в изображении «поругания» была и символом истинного «царства» Христова, и знаком его мученичества.

В рассматриваемом клейме по обе стороны от Иисуса изображены две издевающиеся над ним фигуры со спущенными рукавами (знак поклонения царственному лицу, в данном случае в насмешку). На втором плане, за стеной с орнаментом, иконописец изобразил одного из его учеников (по иконографическому типу – Петра). Он также, но в силу своего знания истины и своей веры, поклоняется неземной царственности Христа, страдающего за людей. Руки ученика задрапированы гиматием. И чтобы выделить, подчеркнуть его жест истинного почтения к Христу, художник помещает его руки на фоне черного (оконного или дверного) проема, изображенного прямо на золотом фоне. Никакого намека на какую-либо архитектуру нет. Очень смелый и редкий прием художественной выразительности в древнерусском искусстве, подчеркивающий глубокое проникновение иконописца в суть представляемой сцены и выражающий его стремление провести единую художественную идею через всю икону, не впадая в бытовую повествовательность.

Такую же повышенную художественную значимость имеют и многие другие элементы выразительного уровня, особенно деформации человеческих фигур (отсутствие ног у слуги в «Браке в Кане», удлинение рук и ног отдельных персонажей в «Крещении», «Омовении ног», «Тайной вечере» и т. п.), так как ассоциативно эти деформации наиболее сильно действуют на психику зрителя.

Особой семантикой в процессе эстетического восприятия обладает удлиненная рука Иоанна в сцене «Крещение» (или «Богоявление»). Иконописец стремится передать оба значения этого эпизода в едином образе, хотя чаще живописцы изображают только «Крещение», а факт «Богоявления» остается лишь на уровне религиозной символики. С одной стороны, как указывалось, мастер «Земной жизни» композиционно объединяет Христа с двумя ангелами и удаляет от Иоанна, что хорошо подчеркивает его принадлежность к божественной сфере

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org (выражает на художественном уровне явление истинного Бога миру). С другой стороны, мастеру важно изобразить известный евангельский эпизод, показать связь Иисуса с людьми (он идет к ним), его крещение от Иоанна, совершение важнейшего в религиозно-символическом, мистическом и литургическом значениях для всех христиан таинства. Знаком и частичной реализацией, в понимании христиан, всего этого является возложение руки крестителя на голову принимающего крещение. Жест повышенной значимости, и иконописец смело доводит эту руку до головы Иисуса, хотя она воспринимается как слишком длинная. Но художник этим только подчеркивает принципиальное различие между Христом и Иоанном. Реальная связь между ними слаба, Иоанн «замкнут» в массиве своего зеленого фона (горки), а его рука – лишь тонкая полупрозрачная полоска желтоватой охры, почти сливающаяся с фоном.

Интересного художественного эффекта добивается иконописец в клейме «Пригвождение к кресту». Фигуры распинающих Христа иудеев (а т. е. не римских воинов, по Евангелию) как бы образуют вокруг него хоровод, ибо две верхние фигуры высоко подняты над поземом и парят в воздухе, держась за руки распинаемого Христа, а ноги нижних фигур опущены до самого края изображения. Ассоциации здесь могут быть самые разнообразные, но меньше всего связанные с самим процессом распятия. То ли это пляска дьявольских сил вокруг жертвы, то ли ликующий хоровод, знаменующий скорое воскресение Христа, его победу над смертью («смертию смерть поправ») и грядущее спасение человека («и сущим во гробех живот даровав»), – дать какое-то однозначное словесное толкование этого образа было бы явным нарушением его художественной правды.

Можно было бы еще много говорить об эстетических качествах этой удивительной иконы, которая поистине является полным и целостным художественным православным богословием, или христианской философией в красках, ориентированной на длительное молитвенное предстояние, созерцание и духовное наслаждение, то есть на духовно-эстетический контакт в процессе эстетического восприятия с небесными сферами, с самим Господом Иисусом Христом.

Однако и сказанного вполне достаточно, чтобы показать многоаспектность и художественную глубину и силу классической древнерусской иконописи.

Каноничность искусства

Несмотря на удивительную несхожесть рассмотренных выше древне-русских иконописцев, они, плоть от плоти своей эпохи, руководствовались в творчестве едиными принципами художественного мышления, среди которых одним из главных несомненно следует назвать каноничность.

Художественный канон возник в процессе исторического формирования средневекового (хотя он присущ и многим древним культурам) типа эстетического сознания (соответственно, художественной практики своего времени) в качестве некоей достаточно стройной системы внутренних норм и правил творческой деятельности. В нем находили отражение, воплощение и закрепление эстетические идеалы той или иной эпохи, культуры, художественного направления и т. д., закреплялись наиболее адекватные для данных идеалов системы изобразительно-выразительных приемов. Канон складывался из определенного набора структур (или схем, моделей) художественных образов, наиболее полно и емко выражавших основные значимые элементы духовного содержания данной культуры, то есть являлся как бы первым уровнем выражения художественного символа. В древнерусское искусство канон пришел из Византии и стал главным носителем предания (традиции), выполнял внутри художественного образа функции знака-модели умонепостигаемого духовного мира. В системе христианского миропонимания на него возлагалась задача выражения на визуальном уровне практически не выразимого на нем уровня вечного бытия, или, говоря другими словами, – задача создания системы символов, адекватных культуре своего времени.

В живописи иконописный канон фиксировал то, что в свое время Феодор Студит обозначил плотинским выражением «внутренний эйдос», по-русски же точнее всего его смысл передается словом «лик». Это видимая идеальная форма вещи, идеальный облик человека, в котором он был замыслен и сотворен Богом. В каноне нашли закрепление основные лики православного Средневековья – лики персонажей и главных событий священной истории, то есть их зримые «идеи», визуальные модели, которые наполнялись конкретным художественным содержанием, обрастали своей индивидуальной художественной плотью в каждом

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org конкретном изображении. Иконописный канон древнерусской живописи – это грандиозная система ликов, основа художественного мышления древних русичей, четкий конспект всей древнерусской философии в красках, запечатленный в эстетическом сознании древних мастеров, заказчиков и всех верующих, ежедневно созерцавших лики, образы, иконы в храмах и дома.

В период классического русского Средневековья он, как правило, еще не был полностью зафиксирован в иконописном Подлиннике – специальном своде описаний и графических сюжетов и персонажей, подлежащих изображению в церковном искусстве.

Являясь конструктивной основой художественного символа[207], канон, как правило, не был носителем эстетического (или художественного) значения. Оно, однако, в каждом конкретном произведении искусства возникало только на его основе (но могло и не возникнуть). Суть художественного творчества в культурах канонического типа сводилась к тому, что мастер (в любом виде искусства), хорошо зная каноническую схему произведения, мог, если он был настоящим творцом, сосредоточить все свои креативные силы на решении чисто художественных задач – конкретном воплощении этой схемы в форме, цвете, музыкальном звуке и т. п. Канон, ограничивая художника в выборе, скажем, сюжетно-тематической или общекомпозиционной линии, предоставлял ему практически неограниченные возможности в области главных для данного вида искусства средств выражения – цвета, формы, ритма в живописи и т. п.

Художественно-эстетический эффект произведений канонического искусства основывался на преодолении канонической схемы внутри нее самой путем системы внешне малозаметных, но художественно значимых вариаций всех ее основных элементов и связей между ними. Каноническая схема возбуждала в психике средневекового человека устойчивый комплекс традиционной содержательной информации, а индивидуальные вариации элементов формы, отклонения в нюансах от некоей идеальной схемы открывали перед мастером большие возможности в плане эмоционально-интеллектуальных и духовных импровизаций на заданную тему, что и было показано выше на примере иконы «Земная жизнь Христа». Восприятие зрителя не притуплялось одним и тем же клише, но постоянно возбуждалось именно отступлениями от строго ограниченного канона пределов, что приводило к углубленному всматриванию во вроде бы знакомый образ, к проникновению в его сущностные, архетипические основания, к открытию всё новых и новых его духовных глубин. В этом и состояла основная эстетическая значимость канона в древнерусской культуре, а каноничность можно с полным основанием считать одним из главных творческих принципов эстетического сознания Древней Руси. С размыванием в XVII в. сущностных принципов средневекового сознания в целом и эстетического, в частности, принцип каноничности также утратил свое значение и в русском религиозном искусстве Нового времени от него не осталось и следа. Канон и каноничность для русской культуры – категории и принципы художественного мышления исключительно средневекового типа.

В средневековом православном искусстве были канонизированы практически все основные элементы художественного языка, на которых я уже останавливался подробно в разделе «Язык византийского искусства». Для Древней Руси, как и для православных южнославянских народов или для средневековой Грузии они в основе своей оставались теми же, что и в Византии. Вся национальная специфика возникала в основном за счет нюансов чисто художественной обработки одних и тех же канонических клише.

Иконописные формы, выработанные каноническим сознанием в процессе длительной художественной практики, в учебных целях закреплялись письменно в особом документе – иконописном Подлиннике. В случае, когда словесное описание изображения дополнялось графической схемой, Подлинник назывался «лицевым».

Одной из главных функций иконописного Подлинника, получившего особое распространение на Руси в XVI–XVII вв. как руководства для иконописцев и живописцев православного мира, было сохранение средневековых традиций в церковной живописи, которые стали активно расшатываться в этот период.

Талантливому иконописцу классического Средневековья Подлинник обычно не требовался. Принцип каноничности настолько органично охватывал всю систему художественного мышления того времени, а набор основных канонических иконографических схем и образов еще не так разросся, как в позднем Средневековье, что хорошо подготовленному одаренному мастеру не требовалось

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org никаких дополнительных пособий – довольно было собственной головы, острого глаза и натренированной руки. И это, как мы помним, еще Епифаний Премудрый ставил в заслугу Феофану Греку. От него же мы узнаём и о том, что иконописные «образцы» были в обращении и почете у многих иконных мастеров уже в XIV в.

К середине XVI в. картина древнерусской иконографии стала резко меняться. Традиционные композиции усложняются и развиваются, появляется масса новых, иногда очень сложных по своему догматическому содержанию и иконографическому изводу сцен. Намечается тенденция к разрушению канонического сознания. Вот в этот момент Церковь и попыталась укрепить его полузаконодательными мерами – повсеместным введением официально установленных сборников иконографических схем и кратких словесных описаний основных композиций и иконографических типов.

Наряду с этой, главной, были и другие причины широкого распространения в XVI–XVII вв. иконописного Подлинника. В частности, возросший объем храмового строительства, потребовавший значительного количества живописцев, далеко не все из которых имели возможность получить высокую профессиональную выучку. Без прорисей и иконографических указаний они просто не могли работать.

С другой стороны, Подлинник не мог (и не был на это рассчитан) полностью подменить канон и почти ничем не мог помочь мастеру, не воспитанному в духе средневекового художественного мышления. Подлинник являлся лишь дополнением к канону, своеобразной дополнительной материально зафиксированной памятью канонического сознания.

Тексты Подлинника составлялись из расчета на мастеров, в основном знающих иконографическое ядро православной живописи (иконографию основных композиций, главных персонажей) или/и имеющих перед глазами соответствующие прорисы. Наиболее распространенные сцены и персонажи описываются в нем предельно лаконично. Например: «Святой Иоанн Златоуст. Риза лазорь; в кругах кресты». Основное внимание уделяется описанию менее популярных или редко изображаемых святых, новых (или существенно развитых по сравнению с классическими) композиций, малоизвестных сюжетов.

Во второй половине XVI–XVII в. Подлинник стал необходимым пособием для иконописцев и живописцев, своего рода системой указателей, следуя которой они могли оставаться в рамках иконописного канона, то есть внутри русской духовной культуры своего времени. Тем самым Подлинник выступал важным орудием в борьбе традиционной русской культуры с западноевропейскими художественными влияниями, усилившимися к XVII в. С другой стороны, он и сам не мог полностью избежать этих веяний, медленно, но неуклонно воздействовавших на всё эстетическое сознание Древней Руси с середины XVI в. Во многих статьях Подлинника редакций конца XVI – первой половины XVII в. эти влияния достаточно ощутимы.

Одним из главных приемов описания иконографических типов персонажей в Подлиннике стал принцип соотнесенности – отсылки художника к общеизвестным, по мнению составителей, иконографическим элементам, в качестве которых особенно часто выступают борода (важнейший иконографический признак мужских персонажей) и волосы. В Подлиннике регулярны фразы типа: «брада короче Василия Кесарийскаго, с проседью», «брада доле Власьевы», «власы главные долгие по плечам аки Авраамовы», «брада скудные Афонасьевы» и т. п. Форма и пропорции бород Василия, Власия или Афанасия Александрийского входили в число основных элементов иконографического канона, были хорошо известны всем древнерусским живописцам, и поэтому Подлинник принимал их за некие инвариантные стереотипы, от которых и производил требуемое многообразие вариаций.

Что дает (или к чему ведет) этот принцип соотнесенности форм? Ясно, что он является прямым следствием канонического мышления и направлен на его укрепление или хотя бы сохранение. Многообразие форм видимого мира, начавшее (отчасти с помощью западноевропейских произведений искусства) проникать со второй половины XVI в. в древнерусскую культурную живопись, средневековое каноническое мышление стремится унифицировать, свести к некоторому набору традиционно установившихся и канонизированных иконописных форм. Допуская новые элементы и формы в систему изобразительно-выразительных средств церковной живописи, каноническое мышление пытается видеть в них лишь модификации традиционных

Характерно, например, описание изображений юношей в малоизвестной на Руси композиции «Семь отроков». Подлинник скупко сообщает, что первый из них видом «аки Дмитрий Селуньский. Подле его, аки Георгий. <...> Третий аки Дмитрий Селуньский...» и т. п. [208]. Иконографию Дмитрия Солунского или св. Георгия знал на Руси не только каждый живописец, но и всякий верующий, так как их изображения встречались в росписях и иконах любого храма. В крайнем случае ее можно было уточнить по тому же лицевому иконописному Подлиннику. Таким образом, новая (или малоизвестная) композиция составлялась из известных (визуально) образов и входила в поле традиционного канонического мышления. И даже не известные зрителю сюжеты или персонажи на уровне визуального восприятия (внесознательного, ассоциативного) оказывались в чем-то знакомыми, близкими, будто когда-то виденными, но забытыми. Тем самым достигалось полное единство всего художественного универсума, его удивительная целостность, вневременная и внепространственная обособленность, самодостаточность и стабильность. И это – во многих иконах и росписях XVII в., когда внеканонические элементы то и дело «атаковали» живопись. Пройдя, однако, творческое преобразование в системе канонического художественного мышления, в частности, путем соотнесения с каноническими элементами и выявлении в каждом из них пластической канонизированной основы (бороды Власия, волос Авраама, общего облика Дмитрия и т. п.), и новые элементы занимали свое место в мире канонизированных образов, не разрушая, но дополняя его. Иконописный Подлинник играл важнейшую роль в этом процессе включения в систему канонического мышления внеканонических элементов.

Здесь следует развеять одно достаточно устойчивое в наше время заблуждение, заключающееся в том, что средневековый канон и иконописный Подлинник, в частности, якобы ограничивали, сковывали творческие возможности средневековых художников. Так полагать может только человек, совершенно не знакомый со средневековой эстетикой и искусством того времени и не обладающий к тому же чувством цвета и формы. Канон не сковывал, но дисциплинировал творческую энергию художника и направлял ее в русло духовной культуры своего времени, в пределах которого ему предоставлялись практически неограниченные творческие возможности, причем прежде всего в художественной сфере, то есть в области цветопластического выражения. И это хорошо выражено в Подлиннике как некоем словесном подспорье канона.

Как, к примеру, скажем, понимать указания «брада короче Василия» или «скудные Афонасиевы»? Точные пропорции и формы бород даже самих Василия и Афанасия строго нигде не зафиксированы, хотя их иконография была достаточно хорошо известна. Бороды у всех изображений Василия чем-то отличаются друг от друга, хотя и в пределах одного (или нескольких – для разных школ, регионов) иконографического стереотипа. Уже здесь художник имел достаточную свободу нюансировки (а именно на ней –?? в конечном счете и основывается художественная значимость образа). А что означает «короче» или «скудные»? Ограничение лишь по одной изобразительной координате (которых в живописи, в отличие от математики, бесчисленно множество). Оно лишь вводит данный пластический элемент в поле действия древнерусского иконописного канона, но практически не ограничивает возможности художника по его конкретной живописной реализации. Это же касается и всех остальных указаний Подлинника. Они носят некий направляющий, самый общий характер, фиксируют, если так можно выразиться, макроуровень композиции, который определяет ее место во всей системе канонических образов живописного универсума Древней Руси, и полностью оставляют на усмотрение художника микроуровень – создание конкретного художественного образа в единстве всего множества неповторимых элементов цвета и формы.

Из чего, например, складывается макрообраз воина, закрепленный в Подлиннике? Из описания его естественного состояния: возраста («млад», «средовек», «стар»), «образа» («прекрасен», «благообразен», «взоромумилен» и т. п.), «подобия» («рус», «светлорус», «сед»), описания бороды и волос; к этому добавляется в общем случае описание одежд (их цвета), вооружения, некоторых украшений. На первый взгляд обилие этих характеристик вроде бы не оставляет никаких возможностей художнику для творчества. Всё до мелочей учтено и предписано. Однако если мы всмотримся в содержание этих предписаний, то увидим, что они только приглашают художника к настоящему творчеству. Фактически никак не ограничивая ни его художественного дарования, ни (даже!) его творческой фантазии – на микроуровне художественного выражения в первую очередь. Действительно, такие указания, как «млад» или «стар», «благообразен» или «прекрасен», «рус» или «сед»,

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org предоставляют настоящему мастеру достаточный простор для творчества, что мы и наблюдаем в лучших и отнюдь не единичных образцах древнерусской живописи.

Для более наглядного подтверждения этой мысли приведу образцы наиболее подробных описаний из Подлинника редакции XVII в.

Симеон–столпник: «возрастом стар, подобием сед, брада аки Николая Чудотворца; на главе схима, из–под схимы кудерцы знать; риза преподобническая санкир; стоит на столбе, видети его по пояс; правую рукою благословляет, а в левой свиток. В свитке написано: «Терпите, братие, скорби и беды, да вечныя муки избудите». Половина столба киноварь с белилом» (31).

Никита–воин: «возрастом млад, подобием рус, власы русы, изъжелта, не вельми густы, брада аки Спасова; во бронях вооружен, доспех пернат; риза верх приволока червчата, киноварь, исподь дичь, или лазорь задымчата, накинута на оба плеча; в правой руке копие, в левой меч в ножнах; рукава ногавицы багрец, пробелен лазорью; сапоги желтыя» (43).

Иконописный Подлинник выступал в XVI–XVII вв. не столько средством регламентации (хотя и им тоже) живописной деятельности, сколько пособием для живописцев. Художественное мышление даже в рамках канона получает в этот период существенное развитие: усложняется иконография, обогащается палитра. В XVII в. вообще возрастает интерес к многоцветью в русской культуре. Об этом косвенно свидетельствуют и письменные источники. Если до начала XVII в. в русской книжности встречается не более двадцати пяти – двадцати восьми терминов для обозначения цветов, то в XVII в. их число приближается к ста [209]. Этот процесс находит отражение и в текстах Подлинника. Цвет занимает в них далеко не последнее место. Авторы Подлинника стремятся как можно точнее сориентировать в этом плане художника. Вот, например, фрагмент из описания образа пророка Захарии: «На главе его шапка червлена, заломы белы; ризы верхняя киноварь, средняя празелень с белилом, а по ней плащи золотые в двенадцато местах; средняя вторая риза лазорь, нижняя риза бакан светлой» (35). В иконографии Захарии многокрасочная цветовая палитра выдвинута на первое место. И таких статей немало в Подлиннике поздних редакций. Они свидетельствуют об особом, собственно эстетическом интересе русской православной культуры XVII в. к многоцветью в живописи, об осознании ее новых декоративных возможностей, о постижении русскими людьми этого времени самостоятельной художественной значимости цвета.

Древнерусская живопись, справедливо и точно названная в начале прошлого века Е. Трубецким «умозрением в красках», нередко отличалась умением выразить в цвете (вернее в цветоформе, ведь цвет в живописи не мыслим вне формы) глубинные основы бытия, главные духовные ценности своего времени. К XVII в., когда она стала утрачивать эту способность, а ощущение утраты стало культурной реальностью, на уровне эстетического сознания эпохи возникла тенденция к ее, способности, компенсации, которая выразилась в рафинированном, преувеличенно обостренном чувстве цвета, в поисках изысканных цветовых отношений. В живописи второй половины XVI–XVII в. мы найдем массу подтверждений этому. Во многих статьях Подлинника это пристрастие к цветовой эстетике, уже утрачивающей духовную глубину, нашло заметное, хотя и не прямое отражение. Показательно в этом плане описание «Рождества Христова» в Подлиннике новгородской редакции. Привожу его полностью: «Иже во плоти Рожество Исус Христово. Три ангела зрят на звезду. Преднему риза лазорь, другой – бакан, третьему празелень, у ворота мало баканцу. Ангел благовестит пастуху. На Ангеле риза киноварь. У Пречистой риза златом прописана. Спас стоячь лежит. Волсви: на первом риза вохра с белилы, подле его риза лазорь, 3 млады, риза киноварь. У преднего колпак киноварь, бакан, а у дву лазорь. На другой стране: Ангел наклонен велми, рукою благословляет, риза верх киноварь, исподь лазорь. Под ним пастух, в трубу трубит, глядит в верх; риза бакан, пробелен лазорью; а гора празелень, вся пробелена; тутже девица поклонна, наливает воду; риза празелень, рука гола, стоит за бабою, бабе глава у пояса девича. Баба Соломиа: риза празелень, с лазорью, опущен верх – бакан. Пастух, Иосиф, по обычаю» [210].

Как видим, почти всё внимание уделено здесь цветовой структуре изображения. Указаны цвета двадцати одного элемента сцены, при этом использовано всего семь цветообозначений основной группы иконописных цветов (красного, синего, зеленого, золотого, охристого, белого). Подлинник сохраняет традиционную

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org для классической древнерусской живописи группу цветов и термины, их обозначающие, но обилие со вниманием перечисляемых цветовых пятен, включая даже такие незначительные, как ворот одежды ангела одной из второстепенных групп, свидетельствует о повышенном интересе в этот период именно к цветовой палитре изображения, которая в реальных композициях оказывалась значительно более сложной, а часто и пестрой, чем в данном описании. Многократно повторенные лазорь, киноварь, празелень, бакан (баканец) – это названия основного тона, который каждым художником XVI–XVII вв. давался в многочисленных оттенках. Сгармонизировать их было под силу далеко не каждому мастеру, но если уж удавалось, то получались богатые, насыщенные и очень сложные цветовые симфонии, секрет создания которых был утрачен с концом Средневековья.

Таким образом, Подлинник редакции конца XVI–XVII в. свидетельствует об усилении декоративного начала в церковном изобразительном искусстве. В частности, на это же косвенно указывают и характеристики «образов» воина и князя в Подлиннике. Приведу их в выборке, сделанной И.П. Сахаровым. «Образ» воина: лицом прекрасен; образом красен, взором красен; лицом благообразен, добродушен, красив видом телесным; взором умилен; великотелесен; лицом чист. «Образ» св. князя: лицом бел и красен взором; плечист телом, сановит и добротой исполнен; благолепен видом; умилен взором, добродушен, благостию исполнен; красив видом телесным; благообразен, взором умилен, святостию исполнен; лицом и взором благообразен (55; 60).

Какой импульс давала каждая из этих характеристик древнерусскому художнику, сказать невозможно. Ясно только, что импульсы были различными. Обозначая в целом духовную и физическую красоту изображаемого использованием множества синонимических определений, Подлинник как бы намекал на их семантическое отличие в нюансах друг от друга (а точнее, стремился выразить то неопишуемое множество прекрасных образов, которое дала древнерусская художественная практика к моменту написания или редактирования тех или иных статей), на бесконечные возможности создания прекрасных образов юного воина или умудренного князя.

Новые эстетические тенденции искусства XVII в., выразившиеся в интересе к развернутым, сложным многофигурным композициям, нашли закрепление и в статьях Подлинника. В описании сюжета «Рождества Богородицы» автор обращает внимание художника на многие мелкие второстепенные детали композиции, которые оказываются теперь значимыми для эстетического сознания. «Св. Анна: на одре лежит; пред ней девицы стоят: одна держит дары, а иннии солнечник и свечи. Едина девица держит св. Анну под плечи. Иоаким зрит из верхняя палаты. Баба св. Богородицу омывает в купели до пояса; по сторону девица льет из сосуда воду в купель. Палата празелень, по другую палата бакан. Внизу той палаты сидят Иоаким и Анна на престоле; Анна держит св. Богородицу; между палат столбы каменные, от тех столбов запоны червленья и празелень; около ограда вохряна и бела» (38).

Художника XVII в. интересует масса изобразительных и живописных элементов композиции, и Подлинник стремится дать ему эту информацию, одновременно утверждая ее каноничность.

Новые элементы и даже целые жанры светской западноевропейской живописи всё активнее врываются в XVII в. в традиционный иконописный мир русской живописи, и Подлинник, чтобы сохранить хотя бы какой-то порядок в нем, вынужден узаконивать и многие из них. Показательна, например, статья о сюжете «Собор Богоматери». Половину ее занимает описание дальнего (второстепенного) плана изображения: «За ними вдали, на долу: езеро и гора. На езере корабль с воинством. Образ Пречистая Богородицы восплыл на езере Озурове. Святитель, наклонясь, принимает образ руками. С ним на корабле священники и народ» (32).

Уже только этот фрагмент убедительно показывает, как существенно изменилось древнерусское эстетическое сознание в XVII в. Здесь фактически ничего не остается от средневекового художественного мышления. Перед нами описание обычной жанровой сценки, хотя по содержанию она восходит еще к средневековой тематике. Если мы обратимся к самим памятникам изобразительного искусства XVII в., то увидим, что там подобный подход к живописному образу преобладает.

Таким образом, наметившийся в церковной художественной практике конца XVI–XVII в. переход от сакральной иконы к описательному

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
иллюстративно-декоративному изображению с усилением внимания к внешне эстетической стороне нашел отражение и закрепление и в официальном документе эпохи – иконописном Подлиннике. В чем лишней раз наглядно выразились острые противоречия эстетического сознания переходной эпохи.

Феномен древнерусского эстетического сознания

Прежде чем перейти к последнему этапу осмысления иконы и художественного творчества в целом православным сознанием Нового времени, приходящемуся в основном на первую половину XX в., имеет смысл подвести краткий итог только что рассмотренному нами сложному, пестрому и многоуровневому главному периоду развития художественно-эстетического сознания в православном ареале – средневековому, еще раз попытаться уже кратко обозначить те базовые параметры, которыми это сознание может быть сегодня охарактеризовано.

При анализе и самого древнерусского искусства, и суждений о нем, о красоте, об истине древних русичей на ум постоянно приходит мысль об истинности и точности введенной еще в первой половине XIX в. известным русским писателем и мыслителем А.С. Хомяковым категории соборности применительно, по крайней мере, к древнерусскому эстетическому сознанию. Именно она позволяет нам без особых натяжек говорить об «эстетическом сознании» целой культуры, что, скажем, уже вряд ли применимо к новоевропейской культуре (а точнее –культурам), где преобладали корпоративные, индивидуальные, личностные формы эстетического сознания. В Древней Руси оно соборно, то есть имеет некий внеличный и – в достаточно широких хронологических рамках – вневременной характер. Это сознание собора родственных по духу людей, достигших в процессе совместной литургической жизни внутреннего единства как друг с другом, так и с существами более высоких духовных уровней, в идеале – с Богом. Соборное сознание в православном понимании – это результат коллективного «духовного делания» собора единомышленников (= Православной Церкви), получающего благодатную помощь свыше. Отсюда – принципиальная анонимность средневекового русского искусства, всего духовного творчества. Древнерусский книжник, иконописец или зодчий не считал себя автором или творцом создаваемого им произведения, но лишь – добровольным исполнителем высшей воли, действующей через него, посредником.

Средневековый художник осознавал себя искусным инструментом, направляемым соборным сознанием Церкви, членом и частицей которой он являлся и глубоко ощущал это. И само средневековое общественное сознание именно так воспринимало и понимало художника. Он почитался как искусный переводчик вневременного духовного знания на язык форм соответствующего искусства. При этом большая честь воздавалась даже не ему, а его непосредственному заказчику – духовному лицу, благословившему и вдохновившему мастера на то или иное творение. Как правило, заказчик, а не сам иконописец или строитель храма, именовался создателем храма, иконы, росписи.

Летописцы именно заказчикам приписывали авторство: он возвел храм, расписал его, украсил иконами и т. п. Поэтому мы знаем множество имен духовных и мирских заказчиков церковных произведений искусства и практически ничего не знаем о мастерах, их реально сработавших. Летописи донесли лишь редкие упоминания о них. Даже о знаменитом Андрее Рублеве сохранились крайне скудные сведения, вкуче едва набирающиеся на одну машинописную страницу. Зато пространное житие его духовного отца Сергия Радонежского хорошо известно. Православное сознание, кстати, как свидетельствовал о. Павел Флоренский, считало Сергия в не меньшей мере автором «Троицы», чем написавшего ее преподобного Андрея. Флоренский убежден, что в силу «средневековой спайки сознания» Рублев воплотил на доске те глубины троичного бытия Бога, которые открылись духовному зрению Сергия.

Соборное сознание Церкви не только вдохновляло наиболее одаренных своих членов на художественное творчество, но и бережно хранило выработанные в результате формы как наиболее емкие и адекватные носители православного духа.

Соборностью древнерусского эстетического сознания во многом определяется и такая его характерная особенность или, точнее, особенность художественной культуры, как системность. Наиболее полное свое бытие соборное сознание обретает в процессе церковного богослужения, литургического действия, которое совершается в храме в особой предельно эстетизированной среде. В Древней Руси, как и в Византии, организации этой среды с помощью целого

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org ряда профессиональных искусств уделялось большое внимание. Искусства, оформлявшие церковный культ и активно способствовавшие становлению и закреплению соборного сознания, представляли собой достаточно целостную систему, основывавшуюся на своеобразном синтезе искусств. Исторически эта система возникла из потребностей литургической жизни христиан как художественно-эстетическое выражение православного соборного сознания.

По своим целям и задачам древнерусское церковное искусство в принципе было отлично и от античного (греко-римского), и от западноевропейского постренессансного. Ему в равной мере было чуждо и изображение (= подражание) материального мира, и выражение психологических состояний и переживаний человека. Комплекс искусств, связанных с церковным культом, был ориентирован прежде всего на создание особого реального мира, некой уникальной духовно-материальной среды, попадая в которую человек должен был получить реальную возможность приобщения к миру высшей духовности, в конечном счете – к самому Богу. Эта среда понималась как место соприкосновения, взаимного перехода мира видимого и невидимого, как реальное «окно» в небесное Царство. Широко распахивалось это окно лишь в процессе богослужения, то есть художественная среда, созданная с помощью комплекса искусств, реально и полно функционировала только в момент богослужебного действия. Именно тогда художественные символы искусства воспринимались в качестве «реальных символов», то есть «реально являли» изображаемое, символизируемое, обозначаемое, а участвующие в богослужении ощущали себя причастными к миру божественного бытия, вознесенными в Небесное Царство. Вообще богослужение в православном мире было тем центром, вокруг которого и с ориентацией на который формировалась практически вся духовная культура, включая и все виды искусства.

Переходная среда между миром земного «бывания» и сферой вечного бытия формировалась в православии путем создания своеобразного синтеза искусств в структуре храмового богослужения, центральной частью которого была Литургия. Ее духовно-мистической кульминацией является таинство Евхаристии – реального приобщения (путем принятия в себя), причастия плоти и крови Христовой. В этом – цель и вершина литургического пути единения человека с Богом. Главное содержание богослужения составляет молитва. Средневековый человек приходил в храм, чтобы принять участие в соборной молитве, ощутить свое родство и единство с другими людьми (со всем родом человеческим, как бы незримо присутствующим в храме во главе с родоначальником Адамом) и с Богом, к которому он обращался в молитве с прошением о милости, благодарностью и славословием. В процессе богослужения человек отрекался от мелочной суеты обыденной жизни, укреплялся нравственно и духовно и наполнялся неопишуемой радостью приобщения к миру истинного бытия.

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

Даже неспециалисту в области древнерусского искусства с первых шагов знакомства с ним бросается в глаза его последовательная обостренная нравственно-этическая ориентация. Особенно сильно она выражена в иконописи и в русской книжности XI–XVII вв. Древнерусский книжник, независимо от того, что он писал: летопись, проповедь, воинскую повесть или житие святого, – в первую очередь осознал себя воспитателем читателей, их

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org руководителем и наставником в делах правильной организации жизни, то есть учителем нравственности. Только правильная (с христианской позиции), справедливая, высоконравственная жизнь могла увенчаться дарованием вечного блаженства – обретением идеального состояния, и древний книжник был убежден, что он, наряду со священником, наделен свыше даром направлять людей на пути такой праведной жизни. В зависимости от жанра создаваемого им текста русский книжник использовал различные формы внедрения нравственных норм и идеалов в сознание читателя – от прямого назидания и объяснения элементарных нравственных основ общественного и личного жития до напоминания и истолкования сложных библейских притч и знамений, приведения ярких примеров из библейской, греко-римской и русской истории, и до создания, наконец, целой галереи идеальных образов высоконравственных героев, прототипами которых были, как правило, святые и известные деятели отечественной культуры и истории.

Нравственная проблематика стояла в центре большинства произведений древнерусской словесности и существенно влияла на ее характер, форму, образный строй и средства художественного выражения. В иконописи она нашла особое отражение в «житийных» иконах, то есть в иконах с клеймами, в которых изображались деяния святых и мучеников. Однако и более глубокая тенденция древнерусской иконописи к изображению «ликов», то есть вневременных, идеальных обликов своих персонажей, имеет, конечно, хорошо прочувствованную духовно-нравственную ориентацию.

В сфере эстетического сознания эта обостренная нравственная ориентация древнерусской культуры выражалась в целенаправленной устремленности к внутренней, духовной красоте. Для древнерусского книжника и иконописца она всегда была тем идеалом и главным критерием, которыми определялось их творчество. В основе этой устремленности, конечно, лежали фундаментальные положения византийско-православной эстетики и этики, однако формы их выражения в русской культуре были существенно иными, чем в Византии. Слишком абстрактные и отвлеченные представления византийских богословов и мастеров кисти о духовной красоте обрели на Руси под влиянием местных эстетических идеалов большую пластическую конкретность, мягкость, теплоту, красочность, а где-то и грубоватую материальность. Сравнение древнерусской иконописи, особенно происходившей из центров, удаленных от Москвы, всегда испытывавшей заметное влияние Константинополя, с византийской показывает, сколь сильно различались идеалы духовной красоты русичей и византийцев. На Руси (особенно в Новгороде, Пскове, северных землях) они подверглись сильному влиянию местных, восходящих к дохристианским временам представлений о красоте материальной, видимой, фольклорной. В архитектуре это отражалось в значительно большем, чем у византийцев, внимании русских зодчих к красоте экстерьера, окраске и украшению куполов, крестов, к вписанности храма в пейзаж.

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

Для эстетического сознания Древней Руси характерно чувство возвышенного. С особой остротой оно было развито у подвижников, практиковавших аскетический образ жизни. Далеко не случайно П. Флоренский считал их главным эстетическим субъектом, а аскетику в прямом смысле слова – православной эстетикой, резонно напоминая, что и сами аскеты называли свой образ жизни «искусством из искусств», «художеством из художеств». Чувство возвышенного возникало у подвижников при созерцании духовного света, в моменты откровения духовных сфер в видениях, знамениях, чудесах, сопровождавших

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
жизнь древних стяжателей божественных истин. Нередко мистический опыт подвижников находил выражение в искусстве – особенно в гимнографии и в живописи. Многие иконописцы жили в монастырях, сами монашествовали, общались с высокодуховными братьями и опыт мистических откровений умели выразить художественными средствами своего искусства.

Отсюда повышенная духовность лучших и далеко не единичных произведений древнерусского искусства. Под духовностью я имею в виду уникальное свойство произведения приводить зрителя в углубленное созерцательное состояние, выводить его дух на уровень сверхсознания. В результате чего устанавливается прямой контакт с высшей духовной реальностью, космическим разумом, Богом. Это состояние, близкое к тому, которое византийские мистики называли «экстазом безмыслия». Духовность иконы была осознана еще ранними византийскими Отцами Церкви и обозначалась ими как анагогическое (возводительное, ????????? – «возведение») свойство образа. Все иконопочитатели были едины в том, что иконы возводят душу верующего от изображения к архетипу. Духовность иконы заключается, однако, не только в этой реальности движения от дольнему к горнему, но и в обратном – от небесной сферы к земной, от Бога к человеку, в мистическом акте схождения Божией благодати через икону. Православное средневековое сознание понимало икону как носитель благодати, святости, открывающий верующим путь восхождения к Богу с Его помощью. Духовное искусство, как и само понимание духовности, Русь унаследовала от Византии, преобразив его в соответствии со своими местными духовными потребностями.

Способность создавать высокодуховное искусство на уровне эстетического сознания может быть наиболее полно обозначена как софийность искусства. Суть ее, как уже было показано, состояла в удивительной способности русских средневековых мастеров выражать с помощью художественных средств главные духовные ценности, сущностные основания бытия, божественную премудрость в их общечеловеческой значимости; в глубинном ощущении и осознании древними русичами в качестве основы всякого творчества единства мудрости, красоты и искусства.

Абстрактная, не облеченная в конкретно-чувственные формы искусства христианская духовность плохо усваивалась человеком Древней Руси, поэтому он, может быть, значительно чаще, чем византиец, обращался в поисках духовной пищи к искусству и наделял его красотой большей значимостью, чем это было принято в Византии. За внешней красотой искусства на Руси усматривали особую глубину, трудно описываемую словами, но хорошо чувствуемую и переживаемую в акте духовно-эстетического восприятия иконного образа. Высшим выражением софийности в древнерусской живописи несомненно является искусство Андрея Рублева.

Направленность искусства на выражение высших духовных ценностей, ориентированных на умонепостигаемого Бога, привела к повышению уровня абстрагирования художественного языка, повышению степени условности выразительных средств и в конечном счете к высоко развитому художественному символизму, с которым мы встречаемся во всех видах древнерусского искусства, во многих сферах культуры, хотя почти до конца Средневековья мало что находим о нем у «теоретиков» искусства. Практически все основные цвета и многие их сочетания, отдельные предметы, горки, архитектура, жесты и позы персонажей в живописи, пространственные зоны и многие конструктивные элементы в архитектуре, тропы и образы в литературе, многие формы песенно-поэтического искусства несли в конкретных произведениях концентрированную художественно-символическую нагрузку в культуре средневековой Руси. Более того, во многих произведениях древнерусского искусства как бы фокусировался весь сущностный потенциал духовной культуры того времени, то есть они выступали целостными художественными символами своей эпохи. В качестве квинтэссенции таких символов можно указать на «Троицу» Андрея Рублева или на роспись Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Без ясного понимания этого феномена многое остается непонятным современному человеку в художественно-эстетическом мире Древней Руси.

Высокоразвитое художественно-символическое мышление требовало для своего нормального функционирования в культуре какой-то системы фиксации основной символической структуры на уровне эстетического сознания. В Древней Руси, как и в ряде других древних и средневековых культур, роль такого фиксатора выполнял канон. Каноничность – еще один важнейший принцип древнерусского эстетического сознания и художественного мышления.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Художественный канон возник в процессе исторического формирования средневекового типа эстетического сознания (соответственно художественной практики своего времени). В нем находили отражение и воплощение духовный и эстетический идеалы эпохи, культуры, местной «художественной школы» (новгородские письма, псковские письма, строгановские письма и т. п.), закреплялась наиболее адекватная этим идеалам система изобразительно-выразительных приемов. Канон складывался из определенного набора структур (или схем, моделей) художественных образов, наиболее полно и емко выражавших основные значимые элементы духовного содержания данной культуры, то есть канон выступал как бы первым (макро-) уровнем выражения художественного символа. В частности, в иконографическом каноне древнерусского искусства, восходящем к византийскому прототипу, закреплены визуализированные «идеи» (в платоновском смысле), «внутренние эйдосы» (в платоновском смысле), архетипические схемы, или лики, изображаемых персонажей и событий священной истории; те идеальные зримые структуры, в которых дано предельное визуальное выражение сущности изображаемого феномена.

На семантическом уровне канон явился основой формализуемой информации художественного символа, а на структурном – его конструктивной основой. В древнерусском искусстве канон выступал главным хранителем предания (традиции); выполнял в пространстве художественного образа функции знака-модели умонепостижимого духовного мира. В системе христианского миропонимания на него возлагались задачи выражения на феноменальном уровне практически невыразимого на нем уровня бытия духовных сущностей, то есть задачи создания системы символов, адекватных культуре своего времени.

Являясь конструктивной основой художественного символа, канон, как правило, не был основным носителем эстетического (или художественного) значения. Последнее, однако, возникало только на его основе (но могло и не возникнуть) в каждом конкретном произведении искусства. Суть художественного творчества в культурах канонического типа сводилась к тому, что мастер (в любом виде искусства), хорошо зная каноническую схему будущего произведения, мог, если он был настоящим художником, сосредоточить все свои творческие силы на решении чисто художественных задач – конкретном воплощении в форме, цвете, музыкальном звуке и т. п. сокрытого в этой схеме духовного потенциала. Ограничивая художника в выборе, скажем, сюжетно-тематической или общекомпозиционной линий, канон предоставлял ему практически неограниченные возможности в области главных для данного вида искусства средств художественного выражения – цвета, формы, линейного ритма в живописи и т. п.

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

Из всего сказанного уже почти автоматически вытекает еще одна существенная характеристика древнерусского эстетического сознания – его принципиальное тяготение к невербализуемому выражению в форме многообразных религиозно-художественных феноменов. Вероятно, именно поэтому так скудна собственно эстетическая мысль Древней Руси. В ней просто не было потребности у средневековых русичей, хотя опереться при желании им было на что. Достаточно сильно (для Средневековья) развитая эстетическая мысль

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org византийцев была в их распоряжении. Но не она, а конкретные художественно-эстетические формы выражения духовного привлекали души и сердца наших предков, и они достигли в этом направлении удивительного (для столь молодой культуры, как русская) мастерства, совершенства, одухотворенности.

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

В силу принципиальной невозможности исчерпывающего словесного описания и ограниченности объема данной работы здесь не удастся более полно показать глубинную взаимосвязь и взаимообусловленность всех перечисленных характеристик в живом организме древнерусской художественной культуры. Но из сказанного хорошо видно, что каноничность, например, обусловлена не только символизмом, но и принципиальной установкой древнерусского искусства на повышенную духовность, а также соборностью эстетического сознания; духовность искусства теснейшим образом связана с общей ориентацией сознания на возвышенный объект и духовную красоту и, в свою очередь, внутренне обуславливает софийность искусства, на основе которой эстетическое сознание получает выход непосредственно в художественную практику, и т. д. и т. п. Все перечисленные характеристики настолько сложно переплетены друг с другом в самых разных плоскостях в целостном феномене эстетического сознания, что к ним без всякой натяжки можно применить парафразу известной богословской антиномической формулы – они неразделимы в разделениях и несоединимы в соединениях. Это означает, что практически невозможно автономное и независимое описание ни одной из этих характеристик. Рассматривая одну, мы обязательно затрагиваем и привлекаем для ее описания и другие; что, собственно, хорошо видно и в данной книге и подтверждает тезис о глубинной взаимообусловленности и внутреннем родстве всех означенных характеристик, особенно когда эстетическое сознание получает конкретное воплощение в высокохудожественных феноменах древнерусской иконописи.

Кроме того, важно напомнить, что описываемое этими десятью характеристиками эстетическое сознание – это в какой-то мере идеальная модель сознания, нашедшая наиболее полное воплощение во многих, но отнюдь не массовых феноменах художественной культуры Древней Руси, в пределе – только в памятниках высокопрофессионального искусства. Если же брать более широкий и менее высокий пласт художественной культуры, то здесь описанное эстетическое сознание предстает существенно откорректированным под влиянием местных глубинных язычески-фольклорных слоев культуры, следы которых ощутимы практически во всех феноменах древнерусского церковного искусства.

Все перечисленные характеристики, в основе своей восходящие к византийской культуре, приобрели на Руси большую пластическую осязательность, конкретную наполненность, нередко даже примитивный буквализм, тяжеловатость и приземленность. В результате возникла самобытная система художественно-эстетического освоения мира, своеобразное эстетическое сознание, которому одновременно были присущи и высочайшие полеты духа, и неусыпная забота о «красоте сапожной», утонченная духовность на основе строгой аскезы и тенденция к оправданию разгульных языческих игрищ и пиршеств в дни церковных праздников; сознательное принятие и обоснование символизма в искусстве и восхищение иллюзионистски-натуралистическими изображениями; осознание чуда, алогичности, антиномичности, абсурдности в качестве основ жизни и мышления и одновременно неудержимое стремление к отысканию элементарных логических и причинно-следственных связей и закономерностей.

Именно эта принципиальная противоречивость, неоднозначность, многомерность и многоаспектность древнерусского эстетического сознания, его открытость к внешним влияниям и глубинный традиционализм, теснейшая связь с древними отечественными архетипами и умение глубоко почувствовать и принять как свое собственное многовековое наследие других цивилизаций – всё это и открыло

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
пути к возникновению богатейшей художественно-эстетической культуры Древней Руси, ставшей мощным накопителем духовной энергии, до сих пор питающей русскую культуру.

Россия Нового времени. философия, богословие, эстетика иконы

С царствования Петра Великого начался новый этап развития русской культуры. Вследствие официальной ориентации царя на западную культуру и под ее прямым влиянием при дворе формируется светская, секулярная культура, почти полностью отделенная от религии, Церкви, религиозной проблематики. Сверху вниз она распространяется на все российское общество. Практически не ограниченная в средние века, власть Церкви в жизни общества и каждого человека была существенно ограничена. Новые тенденции и процессы не обошли стороной и церковное искусство. Начавшаяся еще в XVII в. ориентация его на западную живопись достигла своего апогея. Старые иконы в храмах интенсивно заменялись новыми, выполненными в манере современной европейской живописи, древние росписи записывались новейшими. Старое благочестие иконы уступало место декорированию храмов поверхностными «живоподобными» иллюстрациями библейских событий. Практически на целых два столетия замолкли и серьезные разговоры о церковной живописи, иконе, месте искусства в Церкви.

Только в начале XX в., когда были раскрыты от позднейших записей первые образцы средневековой иконописи (одной из первых была раскрыта в 1904–1905 гг. «Троица» Андрея Рублева), поразившие всех своей первозданной красотой, художественной силой, духовной глубиной, когда начался новый мощный подъем духовных и художественных исканий в России, вылившийся в то, что позже было обозначено как «русский религиозный ренессанс» в мыслительной сфере, «серебряный век русской культуры» в сфере практически всех искусств и «авангард» применительно к наиболее продвинутым экспериментам в живописи и литературе, – только в этот поистине великий праздник русского духа было обращено новое и, пожалуй, самое серьезное в России внимание на икону. Ее богословие, философия, эстетика были разработаны в оптимальной полноте и завершенности.

Однако, прежде чем перейти собственно к последнему этапу теории иконы, остановимся на некоторых общих предпосылках православной эстетики и философии искусства того периода, также достигших тогда своего апогея и предельного вербального выражения, ибо описывались и исследовались феномены уже уходящей в историю культуры, хотя сами русские религиозные мыслители начала XX в. этого, естественно, не ощущали. Более того, они предчувствовали действительно какой-то мощный духовный ренессанс, которому, как мы видим сегодня, увы, не суждено было состояться.

Богословско-эстетические предпосылки понимания иконы

Эстетическое измерение бытия

Самый существенный вклад в развитие религиозной эстетики и философии искусства в первой трети XX в. внес крупнейший православный мыслитель о. Павел Флоренский [211], уделивший им в своих многочисленных работах немало внимания [212]. Свою главную богословскую и наиболее пронизанную эстетическими интуициями работу «Столп и утверждение Истины» о. Павел начинает размышлениями об истинной «церковности», воцерковленности человека, приобщенности его к сущностным истокам жизни – и сразу же вынужден говорить об эстетическом опыте. «Что такое церковность? – Это новая жизнь, жизнь в Духе. Каков же критерий правильности этой жизни? – Красота. Да, есть особая красота духовная, и она, неуловимая для логических формул, есть в то же время единственный верный путь к определению, что православно и что нет. Знатоки этой красоты – старцы духовные, мастера «художества из художеств», как святые отцы называют аскетическую» [213]. Хорошо сознавая, что и эта мысль, в сути своей опирающаяся на духовный опыт патристики, и весь дух книги может столкнуться с кондовым непониманием даже у тех духовных интеллектуалов, которым она была адресована в первую очередь, Флоренский дает разъяснение своего понимания «религиозного эстетизма» в специальном Приложении XXVII «Эстетизм и религия». Напоминая, что «в тексте книги столь многократно повторялась мысль о верховенстве красоты и о своеобразном художестве, составляющем суть православия» (курсив мой. – В.Б.), о. Павел стремится отграничить свой «религиозный эстетизм» от «эстетизма» К. Леонтьева. Эта полемика дает ему возможность более четко сформулировать свое понимание эстетического и его места в духовной жизни.

«Таким образом, – пишет Флоренский, – для К.Н. Леонтьева «эстетичность» есть самый общий признак; но для автора этой книги, он – самый глубокий. Там красота – лишь оболочка, наиболее внешний из различных «продольных» слоев бытия; а тут – она не один из многих продольных слоев, а сила, пронизывающая все слои поперек. Там красота далее всего от религии, а тут она более всего выражается в религии. Там жизнепонимание атеистическое или почти атеистическое; тут же – Бог и есть Высшая Красота, чрез причастие к которой всё делается прекрасным. <...> И, тогда как у Леонтьева красота почти отождествляется с геенной, с небытием, со смертью, в этой книге красота есть красота и понимается как жизнь, как Творчество, как Реальность» [214]. Здесь не место вступать в полемику с о. Павлом по поводу его в общем – то не совсем точной оценки «эстетизма» Леонтьева, опирающейся на одну мало удачную схему его позднего периода, не отражающую сущности его «эстетизма», но и не указать на это нельзя. Трагизм жизненной и теоретической позиции Леонтьева состоял в убеждении, что эстетическое, с одной стороны, несовместимо с религиозным чувством, а с другой – сама жизнь человеческая невозможна без и вне эстетического [215]. Однако нас интересует понимание эстетического самим Флоренским, и оно выражено в приведенном тексте предельно открыто и однозначно.

При таком, в общем – то нетрадиционном для новоевропейского сознания, понимании эстетического естественно ожидать и столь же нетрадиционного взгляда на искусство, необычную для западноевропейской культурной традиции философию искусства. И анализ богатого духовного наследия о. Павла убеждает, что эти ожидания не беспочвенны. Собственно необычной и нетрадиционной философия и эстетика русского религиозного мыслителя выглядят только в свете западноевропейского мышления, которое господствует сегодня в науке. В поле же той культуры, ярким представителем которой в начале прошлого столетия был Флоренский, его мировоззрение в основных своих положениях отнюдь не выходило за традиционные рамки, но внутри них развивало отдельные положения православной доктрины.

Волею истории Флоренский стал ярким, а во многом и последним крупным теоретиком двухтысячелетней восточнохристианской ветви культуры, имеющей свое начало в античной Греции и дожившей через раннее христианство, Византию и Древнюю Русь до 20-го столетия в русле православной культуры. Именно на многовековых религиозных, философских, эстетических традициях православия и основывается, по сути, уже неоправославная эстетика о. Павла.

Однако, чтобы правильно понять и представить ее, трудно обойтись без рассмотрения некоторых более общих философско-богословских и культурологических концепций крупнейшего представителя русского духовного ренессанса первой половины 20-го столетия [216]. Ясно, что говорить здесь о них подробно не место, поэтому я ограничусь лишь указанием на наиболее значимые для нашей темы моменты.

Подходя к эстетическим взглядам о. Павла, необходимо помнить, что в его время под эстетикой чаще всего понималась философия искусства и красоты. В связи с этим нелишне заметить, что под философией Флоренский, продолжая традиции древнего православного мышления, понимал не только то, что имеет в виду новоевропейская наука, и даже не столько это, но – всякое «свидетельство о мире духовном» (1, 304) [217]. Формы этого свидетельства многообразны, но большинство из них имеют, в отличие от западноевропейской философии, непонятный, невербальный характер. А там, где эта философия выходит на уровень словесного выражения, она делает это также нетрадиционным для западноевропейского мышления образом – в глобальном антиномизме и парадоксии, доходящих в своей заостренности и алогизме иногда до формально-логического абсурда.

Так, на уровне познавательном (или гносеологическом, говоря современным философским языком) свидетельство об Истине (то есть о Боге) выражается в антиномиях, на уровне бытийственном (или онтологическом) посредником между мирами духовным и материальным, свидетелем первого во втором выступает София [218], теоретическому осмыслению которой, как известно, о. Павел уделил немало времени; на уровне души (или психологическом) таким посредником является сон, в сфере религиозной жизни свидетельство на индивидуальном уровне осуществляется в мистическом опыте подвижника, в узрении красоты (в том числе и в искусстве); на соборном (т. е. католическом) уровне – в церковном культе, богослужении, неотъемлемой частью которого является церковное искусство, художество.

Искусство по Флоренскому, и об этом подробная речь впереди, в своем пределе – одна из форм выражения в нашем эмпирическом мире высшей абсолютной Истины, т. е. Бога, и к нему в той или иной степени относятся многие более общие, как и более конкретные, представления о. Павла и об Истине, и об истинах, т. е. частных формах выражения Абсолюта.

Важно отметить, что для православного сознания, и о. Павел специально настаивал на этом, форма не есть пустой сосуд для любого содержания и не есть произвольный условный знак. Она – производное содержания, а следовательно, несет и в себе и на себе выразительные (формальные) следы этого содержания. «Форма истины только тогда и способна содержать свое содержание – Истину, – когда она как-то, хотя бы символически, имеет в себе нечто от Истины. Иными словами, истина необходимо должна быть эмблемой какого-то основного свойства Истины. Или, наконец, будучи здесь и теперь, она должна быть символом Вечности»[219].

Жизнь многообразна и наполнена противоречиями; их снятие возможно только на уровне абсолютного бытия, в божественной сфере – в конечном единении всего многообразного и противоречивого в абсолютную целостность. Поэтому более-менее адекватно описать на вербальном уровне Универсум и жизнь в целом в их сущностном единстве можно только с помощью антиномий. Именно эта форма истины, то есть система антиномического формально-логического описания абсолютной Истины, по Флоренскому, наиболее соответствует ее содержанию[220]. Принятию противоречий в качестве принципа мышления сопротивляется рассудочная логика, но христианство, и особенно православие, последовательно и неуклонно утверждалось в истинности именно такого подхода к высшему знанию. «Послание к римлянам» апостола Павла, «Ареопагитики»[221], византийские и древнерусские мистики, православная богослужебная гимнография, Флоренский, о. Сергей Булгаков – вот наиболее значимые вехи на этом пути в восточнохристианском мире. Резюмируя весь длительный этап развития православной системы познания, о. Павел заключает: «Тезис и антитезис вместе образуют выражение истины. Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою»[222]. На протяжении всего «Столпа» Флоренский последовательно проводит и обосновывает эту мысль, опираясь на опыт и православного богословия (прежде всего патристики), и особенно – богослужебной практики и аскетики. В более поздних работах он усмотрит богатый материал для этого и в православном изобразительном искусстве – в иконописи преимущественно.

К сущностным в «Столпе» можно отнести следующие фундаментально проработанные антиномии: «интуиция – дискурсия» («дискурсивная интуиция») в отношении Истины; антиномизм главного понятия православного богословия (и догматики) «единосущный»; понимание антиномии как основы веры и религии, усмотрение в ней сущности религиозного (и эстетического) переживания; антиномию «всеобщего спасения» и неразрывно с ней связанную «антиномию геенны»; антиномизм Софии Премудрости Божией; антиномизм иконы; антиномизм практически всех основных сторон духовной жизни человека, как осуществляющейся в тварном (материальном, греховном) мире, проявившийся с наибольшей силой, как полагал о. Павел, в Евангелии, которое и доступно всем, и, одновременно, «насквозь эзотерично» («книга прозрачная как хрусталь, есть в то же время книга за семью печатями». – Столп, 418[223]).

Один из главных выводов Флоренского относительно глобальной антиномичности «истины», т. е. вербального знания, заключается в том, что «для высшего религиозного сознания антиномия оказывается внутренне-единою, внутренне-цельною духовною ценностью» (299). Антиномичность рассудочных суждений при подходе к Абсолютной Истине – свидетельство «дробности самого бытия, – включая сюда и рассудок, как часть бытия». И снятие антиномий рассудка возможно только «сверхрассудочным способом» – «в момент благодатного озарения» (159–160). Моменты же такого озарения, как показывает о. Павел во многих своих работах, доступны христианской личности или на путях церковно-литургического опыта, или в процессе индивидуального подвижничества, или/и в сфере творческого эстетического опыта, который, в свою очередь, неразрывно сплавлен и с «храмовым действием», и с «художеством художеств» подвижников.

Для нас в данном случае теория антиномизма Флоренского важна тем, что он усматривает в антиномии сущностный аспект религиозного переживания, даже – самой веры и, соответственно, культового искусства. «Антиномии, – писал он, – это конститутивные элементы религии, если мыслить о ней рассудочно. Тезис

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org и антитезис, как основа и уток, сплетают саму ткань религиозного переживания. Где нет антиномии, там нет и веры» (163). Неопишуемые религиозные переживания на словесном уровне только и могут быть выражены с помощью антиномий, поэтому «вся церковная служба, особенно же каноны и стихиры, переполнены этим непрестанно кипящим остроумием антиномических сопоставлений и антиномических утверждений. Противоречие! Оно всегда тайна души – тайна молитвы и любви. Чем ближе к Богу, тем отчетливее противоречия. Там, в горне Иерусалиме, нет их» (158). Антиномизм – одна из характерных особенностей церковного искусства, свидетельствующая о причастности этого искусства к Истине, к ее постижению.

Эстетика Флоренского неотделима от его онтологии и гносеологии, а эстетический феномен в ней – от самого бытия и познания. В свою очередь, акт познания для него (как и для всего православия) – это не только акт гносеологический, то есть идеальный, интеллигибельный, – онтологический, то есть бытийственный. «Познание, – писал он, опираясь на патриотическую традицию, – есть реальное выхождение познающего из себя или, что то же, – реальное вхождение познаваемого к познающему, – реальное единение познающего и познаваемого. Это основное и характерное положение всей русской и, вообще, восточной философии». Познание понимается Флоренским не как однонаправленная активность познающего субъекта, но как равное встречное стремление субъекта и объекта, как «живое нравственное общение личностей, из которых каждая для каждой служит и объектом и субъектом» (73, 74). Речь здесь идет, конечно, не о каком-то частичном познании типа естественнонаучного познания отдельных сторон бытия, философского (в современном смысле) познания законов мышления и т. п., а о познании предельном, полном и абсолютном – о познании Истины в ее полноте и сущностных основаниях. Для христианства она сосредоточена в личностном триипостасном Боге и его, как предел человеческого познания, имеет в виду Флоренский.

Итак, познание Истины мыслимо только как реальное единение с ней, которое возможно лишь «чрез пресуществление человека, чрез обо-жение его, чрез стяжание любви как Божественной сущности», т. е. через реальное изменение самого существа человеческого, перехода его в иное качество – именно в качество объекта познания. И возможно это сакральное состояние высшего познания только как состояние любви: оно собственно и понимается Флоренским как сама любовь. «В любви и только в любви мыслимо действительное познание Истины» (74). Любовь же, и о. Павел постоянно подчеркивает это, понимается здесь не психологически, а исключительно онтологически. В основе такого понимания лежит, согласно Флоренскому, апостольское утверждение: «Бог есть любовь» (1 Ин 4,8), которое он толкует буквально: «<...> т. е. любовь – это сущность Божия, собственно Его природа, а не только Ему присущее промыслительное Его отношение», и обозначает эту любовь как Любовь (с прописной буквы) (71)[224].

Вот почему процесс познания Истины (= Бога) осмысливается Флоренским как сакральный акт любви при сущностном преобразовании субъекта познания. Он представляется о. Павлу целостным актом познания – любви – пресуществления имеющим как бы три грани – гносеологическую, этическую и эстетическую, – собственно и образующие онтологическую целостность. «То, что для субъекта знания есть истина, то для объекта его есть любовь к нему, а для созерцающего познание (познание субъектом объекта) – красота» (75).

В понимании Флоренского метафизическая триада Истина, Добро и Красота – не разные начала или стороны бытия, а одно начало. Это одна и та же духовная жизнь, рассматриваемая под разными углами зрения. «Духовная жизнь, как из я исходящая, в Я свое средоточие имеющая – есть Истина. Воспринимаемая как непосредственное действие другого – она есть Добро. Предметно же созерцаемая третьим, как вовне лучающаяся – Красота» (Там же). И здесь мы вместе с о. Павлом полностью погружаемся в эстетическую сферу, которая предстает в его системе некой живительной средой, некой сущностной плеромой, ибо в ней сплавляются в сакральную целостность онтологический, гносеологический и религиозно-этический аспекты человеческого бытия; полноты жизни человека в Универсуме, в социуме и в Боге.

В частности, в этом модусе рассматривается Флоренским и «любовь к другому», или «любовь к брату» во Христе. Эта любовь понимается им также сугубо онтогносеологически, а не психологически. При этом автор «Столпа» подчеркивает, что для «собственно человеческих усилий любовь к брату абсолютно невозможна. Это – дело силы Божией. Любя, мы любим Богом и в

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org Боге. Только познавший Троицкого Бога может любить истинной любовью» (84). Полноценная любовь к тварному другому возможна, таким образом, только для субъекта, имеющего уже опыт пребывания в Боге и Бога в нем, то есть опыт познания Бога. Любовь «вне Бога» оценивается Флоренским очень невысоко – на уровне «физиологической функции желудка» (90). А вот под истинно христианской духовной любовью он понимает выход субъекта любви из эмпирического и «переход в новую действительность». Тогда любовь к другому реализуется как «отражение на него истинного ведения; а ведение есть откровение Самой Триипостасной Истины сердцу, т. е. пребывание в душе любви Божией к человеку» (Там же).

В новой действительности любви реализуется единосущие Я (любящего) и другого, или Ты (любимого), при сохранении личностного образа. При этом каждое Я в конкретно-воплощенном состоянии любви созерцает словно в зеркале «в образе Божиим другого Я свой образ Божий» (93). А в предметном созерцании этой любви третьим Я, которое есть Он, она предстает красотой. Красота же возбуждает любовь, которая ведет к познанию истины, и в конечном счете включает третьего в некое сакральное единение на уровне «любви-красоты», или божественного эроса, с первыми двумя Я. Таким образом из двоицы любящих возникает троица как некая элементарная ячейка. И подобные «троицы», объединяясь на основе третьего Я (то есть созерцающего красоту, или эстетического субъекта, сказали бы мы теперь), образуют Церковь, или Тело Христово.

Не вдаваясь в анализ этой парадоксально-триадической экклесиологии Флоренского, подчеркну ее ярко выраженную эстетическую заостренность. «Я» третьей персоны, заостряет наше внимание русский мыслитель, «наслаждаясь красотой двоицы» любящих сам приобщается любви и тем самым – «ведению истины» (93). Рациональному познанию этот сакрально-эстетический акт бытия человеческого в «новой реальности» любви в недрах церковности не поддается. Как и любой мистический акт, он, утверждает Флоренский, может быть пережит только в конкретном опыте. И опыт этот существен для полноценного бытия человеческой личности. Вне его она, по убеждению автора «Столпа», фактически не имеет онтологического бытия, не имеет целостности. «Без любви, – а для любви нужна прежде всего любовь Божия, – без любви личность распадется в дробность психологических элементов и моментов. Любовь Божия – связь личности» (173). В любви человек не только обретает свою целостность и проявляет для себя лично свой «образ Божий», но и «обогащает и растит себя, впитывая в себя другого» через отдачу себя ему. Полностью отдавая себя в любви другому, Я получает себя назад, «но обоснованным, утвержденным, углубленным в другом, т. е. удваивает свое бытие» (215). Такова суть метафизического, равно духовно-эстетического, равно идеального, бытия личности в реально возможной полноте ее «жизни в Духе», критерием которой, как мы помним, является «особая красота духовная», «неуловимая для логических формул» (7).

На уровне индивидуального религиозного опыта истинными созерцателями и творцами красоты являются, в понимании о. Павла, иноки – живые свидетели мира духовного. Именно поэтому, считает он, аскетику «святые отцы называли не наукою и даже не нравственной работой, а искусством – художеством, мало того, искусством и художеством по преимуществу – «искусством из искусств», «художеством из художеств». Главный плод и цель этого искусства – особое неформализуемое знание, «созерцательное ведение», которое, в отличие от теоретического знания – ?????????? (любви к мудрости), именуется любовью к красоте – ?????????? (любокрасие). Именно поэтому сборники аскетических творений назывались «филокалиями». О. Павел считал, что русский перевод их как «Добротолюбие» не очень удачен. Точнее было бы называть эти сочинения «Красотолюбием» или понимать «доброту» в утвердившемся у православных наименовании не в современном, а в древнем, более «общем значении, означающем скорее красоту, нежели моральное совершенство» (99). И в примечании он дополняет: «Несомненно, что в понятии «добротолюбия», как и в греческом ??????????, основной момент художественный, эстетический, но не моральный» (666).

«Красотолюбие» не только открывает аскету особое ведение, но и реально приобщает его к красоте. Аскетика, считал Флоренский, «создает» не столько «доброто», сколько «прекрасного» человека. В этом ее специфика. Отличительная черта святых подвижников – совсем не их «доброта», которая бывает и у людей грешных, «а красота духовная, ослепительная красота лучезарной, светоносной личности, дебелимому и плотскому человеку никакие доступная» (99). Наука «красотолюбия» позволяет человеку достичь

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org преображения плоти, обретения первозданной красоты творения еще в этой земной жизни. Лицо подвижника реально становится «светоносным ликом», из него изгоняется «всё невыраженное, недочеканенное», и оно «делается художественным портретом себя самого, идеальным портретом, проработанным из живого материала высочайшим из искусств, «художеством художеств». Подвижничество есть такое искусство». Это лицо поражает всех своим сиянием и красотой, несущими вонне «внутренний свет» подвижника (1, 214–215). Именно в таком реальном созидании красоты усматривал о. Павел один из главных предметов эстетики.

Аскетизм, подчеркивал он, не отрицает видимую красоту мира, твари, тела человеческого, но усматривает в ней следы первозданной красоты, жмонецигаемую мудрость Творца. Флоренский приводит рассказ Иоанна Лествичника об аскете, который умилился до слез при виде прекрасного женского тела и воспыал еще большей любовью к Богу – творцу этой красоты. Итак, заключает о. Павел, цель подвижнической жизни – достижение «нетления и обожения плоти через стяжание Духа», одним из свидетельств обретения которого является дар видения красоты. Отсюда «цель устремлений подвижника – воспринимать всю тварь в ее первозданной победной красоте. Дух Святой открывает себя в способности видеть красоту твари. Всегда видеть во всем красоту – это значило бы «воскреснуть до всеобщего воскресения» (цитата из Иоанна Лествичника. – В.Б.), значило бы предвосхитить последнее Откровение, – Утешителя» (310).

Итак, монашеский подвиг должен увенчаться стяжанием Святого Духа, который просвещает и преображает человека духовно и физически, делает его прекрасным и способным к восприятию красоты. «Духоносная личность прекрасна, – писал Флоренский, – и прекрасна дважды. Она прекрасна объективно, как предмет созерцания для окружающих; она прекрасна и субъективно, как средоточие нового, очищенного созерцания окружающего». Подвижник, таким образом, является одновременно и объектом и субъектом эстетического. Путем аскетического подвига он преобразил самого себя, и в нем открылась для созерцающих его «прекрасная первозданная тварь». С другой стороны, и «для созерцания святого» в процессе его духовного просвещения открывается первозданная красота Универсума. Он сам является собой красоту, пребывает в красоте и созерцает красоту. Таково, по мнению о. Павла, и бытие истинного члена Церкви, ибо «церковность есть красота новой жизни в Безусловной красоте – Духе Святом» (321).

Итак, святой подвижник, реально приобщаясь к жизни в «безусловной красоте», фактически еще при жизни преодолевает границу между двумя мирами Универсума: дольным и горним; и совершает он эту сложнейшую онтологическую метаморфозу на уровне эстетического – на путях любви к красоте – филокалии. О высоте и значимости этой акции свидетельствует хотя бы тот факт, что, по Флоренскому, подвижник таким образом поднимается фактически на уровень Софии, ибо она и «есть первозданное естество твари, творческая любовь Божия», объединяющая тварный мир с Богом в космическое всеединство; она – «истинная Тварь или тварь в Истине» (1,391).

На уровне индивидуального восхождения души к невидимому миру Флоренский указывает на сновидения, которые витают где-то на границе двух миров, одновременно разделяя и соединяя их. О. Павел различал два вида сновидений – вечерние и предутренние. Первые носят по преимуществу психофизиологический характер – отражают впечатления, накопившиеся в душе за день; вторые – мистичны, «ибо душа наполнена ночным сознанием», опытом посещения небесных сфер. Первые возникают при восхождении души от дольного мира к горнему и являются образами и символами только что оставленного мира, вторые – символом небесных видений.

Подобный процесс происходит при любом переходе из сферы в сферу. В частности, и в художественном творчестве, когда душа возносится с грешной земли в мир горний, созерцает там «вечные ноумены вещей» и, наполненная знанием непреходящих истин, возвращается назад. Здесь ее духовный опыт облекается в символические образы, которые, будучи закрепленными в той или иной материализованной форме, являют художественное произведение: «<...> художество есть оплотневшее сновидение» (1,204).

Соответственно, о. Павел и в искусстве (художестве) различает два рода образов. Образы восхождения из дольного мира в горний – «это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире», духовно пустые элементы нашего земного существования. Художник заблуждается, когда

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org принимает их за истинные откровения и стремится фиксировать в своем творчестве. Напротив, «образы нисхождения – это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни». Он и должен лежать в основе истинного искусства (Там же).

Здесь Флоренский развивает (и одновременно в чем-то полемизирует) несомненно известную ему эстетическую концепцию «восхождения – нисхождения» поэта-символиста Вячеслава Иванова. Впервые она была изложена им в статье «О нисхождении», опубликованной в 1905 г., т. е. в период активных контактов молодого Флоренского с символистами. В эстетике Иванова восхождение от земного к небесному объединяется с переживанием возвышенного и трагического, а нисхождение «низводит на нас очарование прекрасного». Восхождение – это разрыв и разлука с земным, которое органично нам, «земнородным», и высшую Красоту мы можем воспринять «только в категориях красоты земной», т. е. на путях возврата к земле. «Красота христианства – красота нисхождения». Всякое эстетическое переживание, считал Вяч. Иванов, «исторгает дух из граней личного. Восторг восхождения утверждает сверхличное. Нисхождение, как принцип художественного вдохновения (по словоупотреблению Пушкина), обращает дух ко внеличному»[225].

В эстетике Флоренского восхождение практически утрачивает свое позитивное эстетическое значение. Художество восхождения, как бы сильно оно ни действовало на воспринимающего, – «пустое подобие повседневной жизни» – натурализм, дающий «мнимый образ действительности». Напротив, художество нисхождения – символизм – воплощение в образах истинного духовного опыта. Только такое искусство выражает Истину; оно глубоко реалистично и достойно уважения. К нему о. Павел относил прежде всего византийскую и древнерусскую живопись, а в ней – иконопись. Именно поэтому икона у Флоренского и выступает доказательством бытия Божия. Он убежден, что из всех философских доказательств наиболее убедительным является следующее: «Есть «Троица» Рублева, следовательно, есть Бог»[226].

Западноевропейское искусство на религиозные темы, особенно начиная с периода Возрождения, Флоренский, напротив, считал ложным, как остановившееся на оболочке вещей и забывшее об их сущности. Это – натурализм, занимающийся «лишь имитацией чувственной действительности, никому не нужным дублированием бытия» (1,87). Категоричность этой оценки очевидна, но она должна быть правильно истолкована в историческом контексте. Сегодня ясно, что искусство Возрождения в произведениях лучших своих представителей отнюдь не ограничивалось «имитацией» видимой действительности; но также очевидно, что оно открыло путь к натурализму XIX в. и фотореализму 20-го столетия, возродило позднеантичные идеалы иллюзионизма, дублирования видимой предметности на картинной плоскости. Тем самым оно направило живопись, что выяснилось только к концу XIX – началу XX в., по заведомо тупиковому пути, от которого в свое время провидчески отказалось средневековое (особенно последовательно византийское и древнерусское) искусство, как бы предчувствуя появление фотографии, то есть возможности механической фиксации видимого облика предмета.

Итак, истинное художество возникает только при нисхождении души из горнего мира, когда она способна еще запечатлеть воспринятые там идеи, лики вещей в символических образах, которые суть не просто знаки. Искусство в понимании Флоренского никак не психологично, но – онтологично; ориентировано на «откровение первообраза», на выявление новой, доселе неизвестной нам реальности. Художник не сочиняет образ, не накладывает краски на холст, а, напротив, с их помощью «расчищает» «записи духовной реальности», те напластования, которыми материальная жизнь закрыла истинные лики вещей.

Понятие лика играет важную роль в философии искусства Флоренского, ибо настоящее художество и призвано не копировать видимые и преходящие «лица» мира, но выявлять под ними их непреходящие лики – некие сущностные изоморфные основания вещей. Под «ликом» о. Павел понимал «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывшего чистые, проработанные линии ее» (1, 66). По своему содержанию это определение восходит на философском уровне к идее Платона, а на эстетическом – к форме Аристотеля и к плотинскому понятию внутреннего эйдоса, как основы искусства.

Сам о. Павел сближал лик с «первоявлением» (Urphaenomen) Гёте[227], с одной стороны, а с другой – явно опираясь на патристические представления о

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
первоначальном замысле мира и человека в Боге. Лик – это тот идеальный видимый облик вещи или человека, в котором они замыслены Богом. В этом виде человек воскреснет для вечной жизни. У святых их лики проступают сквозь лица еще при жизни и запечатлеваются художниками на иконах [228]. Икона, как мы увидим далее, – это и есть воссоздание лика художественными средствами. По Флоренскому, и всё искусство должно стремиться к выявлению ликов. «Цель искусства – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общезначимого действительности» (1, 320).

Искусство осмысливается о. Павлом как одна из достаточно совершенных форм человеческого творчества, как «ближайший пример» более высокой деятельности, «более творческого искусства» – теургии (или феургии, в транскрипции Флоренского). Феургия – «искусство Богоделания» – понимается русским мыслителем в духе его предшественника Вл. Соловьева, но вербально выражается более витиевато: «<...> как задача полного претворения действительности смыслом и полной реализации в действительности смысла» [229]. Это та целостная человеческая деятельность, которая в древнейшие времена составляла основу культуры. О. Павлу она представляется «лестницей», которой Бог нисходит в мир и просветляет материю, преобразует вещество и которой человек восходит на Небо. Позднее культура как нечто единое и целостное стала распадаться на отдельные деятельности, феургия сузилась до обрядовых действий и культа. Искусство стало одной из специфических разновидностей деятельности, в наибольшей мере сохранившей в себе образ и смысл феургии. В нем непрестанно струящаяся и вибрирующая энергия духа нашла достаточно адекватное воплощение в материи, вещи.

Если говорить точнее, то Флоренский различал три основных вида человеческой деятельности: практическую, теоретическую и литургическую. Первая производит вещи, или «инструменты-машины» в широком смысле; вторая – теории, или «понятия-термины», и третья – «святости». Что же касается искусства, художества, понятого в самом общем смысле как «способность воплощать в материи», то о. Павел не относил его к самостоятельной деятельности, а понимал как необходимую сторону «всякой деятельности: и теоретической, и практической, и литургической». Теоретическая и литургическая деятельности не могут обойтись без искусства слова, практическая и литургическая – без изобразительных искусств, и т. д. Искусства, в свою очередь, не могут обходиться без указанных основных форм деятельности. Поэтому Флоренский и предлагает рассматривать искусство в теоретическом плане не как самостоятельную деятельность, а «как качество, как характеристику трех деятельностей, уже названных», подчеркнув при этом, что «глубже всего и ярче всего это качество проявляется в сфере литургической» [230].

Возвращаясь к собственно «изящным искусствам», т. е. к художествам в наибольшей степени неутилитарным, отметим, что Флоренский относился к ним крайне серьезно и посвятил им целый ряд специальных работ. В его понимании произведение искусства – целостный организм, в котором всё функционально связано со всем и нет ни единого бесполезного для целого или ненужного элемента (1, 270). В отдельности элементы не имеют самостоятельного значения, но подчинены целому и только с позиции этого целого определяется их художественное значение. Цвет, форма, линия, освещение, звук, образ и т. п. в произведении искусства должны восприниматься и оцениваться только во взаимосвязи друг с другом и как подчиненные целому, убежден Флоренский.

Отсюда следует, что в процессе создания художественного произведения формы всех входящих в него элементов претерпевают определенную деформацию, чтобы в совокупности возникла более высокая форма целого произведения. О. Павел считал, что из жестких форм, не способных «изгибаться приспособительно к задаче целого», не может возникнуть настоящее произведение искусства. При этом изменение форм отдельных элементов осуществляется таким образом, что при восприятии мы ощущаем его как упругое. Мы должны чувствовать первоначальную форму элемента (Флоренский имел в виду, по всей видимости, любое искусство, кроме чисто абстрактного) и видеть, как она изменилась (но сопротивляясь) под воздействием, силы целого; поэтому в настоящем художественном произведении каждый элемент сохраняет память о своей первоначальной форме и следы воздействия на него творческой энергии художника.

Для Флоренского произведение искусства не просто целостный организм, но и живой организм. Раз созданное, оно живет в культуре многие века,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org значительно переживая своего создателя. Это не мертвая вещь, музейный предмет, а «никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества», пульсирующая, переливающаяся цветами жизни, волнующаяся энергия творческого духа (I, 42). Для полноценной жизни произведения искусства, для его «художественного бытия» необходимы особые условия, как правило, не музейные. Художественное произведение наиболее полно проявляет себя в условиях, максимально приближенных к тем, для функционирования в которых оно было создано. Вслед за проницательнейшим искусствоведом начала века П.П. Муратовым о. Павел считал, например, что античная пластика, как художественный феномен, может жить только под небом Эллады, открытая солнцу, дождю и ветрам, в атмосфере греческого неба, воздуха, земли, а не в Берлинском или Лондонском музеях. Подобным же образом рассуждал он и об иконе: ее настоящая жизнь возможна не в музее, а только в действующем храме.

Цель художества флоренский видел в преобразовании чувственно воспринимаемой действительности для выявления ее сущностных оснований. Действительность же понималась им как «особая организация пространства», поэтому главную задачу искусства он усматривал в том, чтобы «переорганизовать пространство, то есть организовать его по-новому, устроить по-своему» (I, 320).

Под этим углом зрения вся культура представляется о. Павлу «как деятельность организации пространства». При этом в случае организации пространства наших жизненных отношений соответствующая деятельность будет называться техникой (это, как мы помним, уровень практической деятельности). В случае работы с пространством мысленным можно говорить о научной деятельности, о философии (соответственно ранней классификации – теоретическая деятельность) [231]. «Наконец, третий разряд случаев лежит между первыми двумя. Пространство или пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства – как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством» (I, 317).

Художественное пространство постоянно привлекало внимание флоренского. Он хорошо чувствовал его в каждом произведении искусства и литературы; в нем усматривал основу целостности и самодостаточности искусства. Однако не искусные построения художника, не произвольную игру творческих способностей человека видел он в нем, а самопроявление сущности, стремящейся к контакту с вне ее существующим миром через посредство художника.

В пространстве произведения искусства флоренский прозревал явление активной «духовной сущности» в чувственно воспринимаемой форме. «Пространство, пространство художественного произведения, – писал он, – этот замкнутый в себе мир, возникает через отношение духовной сущности – к другому. Пространство порождается само-проявлением сущности, оно есть свет от нее, и потому строение пространства в данном произведении обнаруживает внутреннее строение сущности, есть проекция его и внятное о нем повествование» [232]. Множественностью стремящихся к самопроявлению духовных сущностей определяется и многообразие видов и форм художественного пространства.

Итак, искусство отличается от других видов деятельности особым способом организации (или переорганизации) пространства. При этом все виды искусства имеют некоторые общие приемы организации пространства типа метра, ритма, мелодии, зрительных образов; но и отличаются друг от друга так же прежде всего по принципам пространственности. Живопись и графика в этом плане в наиболее полном смысле слова могут быть названы художествами; поэзия и музыка ближе стоят к науке и философии, а архитектура, скульптура и театр – к технике.

В организации художественного пространства, считал флоренский, музыка и поэзия обладают чрезвычайной свободой; музыка же – безграничной. Они могут создавать какие угодно пространства в силу того, что большую часть творческой работы художник перекладывает на слушателя (или читателя). Поэт, как правило, дает формулу пространства, а читатель (или слушатель) должен сам воссоздать образы, которыми и образуется пространство данного произведения. Задача эта многозначная и очень трудная, и автор снимает с себя ответственность, если читателю не удастся подыскать наглядные и целостные образы. Великие произведения Гомера, Шекспира, Данте, Гёте требуют от читателя чрезвычайных усилий в деле сотворчества, что по силам далеко не каждому человеку. В его сознании слишком богатые и сложные пространства произведений гениальных поэтов распадаются на мелкие, не

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
связанные друг с другом области и художественное целое ускользает от его восприятия.

Еще большей степенью свободы в организации художественного пространства обладает музыка. Она, «как алгебра, дает формулы, способные заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными» (1,319). Театр, напротив, предполагает значительно меньшую активность зрителя; и еще более жестким пространством обладают архитектура и скульптура. Где-то посредине между теми и другими видами искусства находятся живопись и графика. Пространственность, считает флоренский, крайне важный принцип классификации искусств, поэтому он уделяет ей в своих работах особое внимание.

В 1921–1924 гг., будучи профессором ВХУТЕМАСа, флоренский читал курс лекций на тему «Анализ пространственности в художественнообразовательных произведениях». Здесь не место подробно останавливаться на нем, тем более что он дважды издан в последнее десятилетие XX в. и всякий заинтересованный читатель может непосредственно познакомиться с ним. С точки зрения нашей темы необходимо, однако, обратить внимание на сам принцип подхода к классификации искусств с позиции пространственности. Так, живопись и графика, входя в один класс пространственных образований, противостоящий музыке или архитектуре, сами внутри этого класса также отличаются по принципам организации художественного пространства. Графика, по убеждению флоренского, создает активное двигательное пространство, а живопись – пассивное осязательное. В графике главное – линия, которая предстает символом или указателем направления движения. Линия – как собственно абстрактный след движения. В ней запечатлено активное отношение художника к миру. Художник выступает в графике воздействующим на мир, активно дающим ему что-то свое, а не берущим у него. В графической линейности, по существу, закрепляется система «жестов воздействия»; пространство в графике складывается из совокупности движений или их символов – линий.

Напротив, в живописи пространство в достаточной мере пассивно. Оно образуется пятнами, цветовыми поверхностями, мазками, которые не являются символами действий, а сами суть «некоторые данности, непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть взятыми как таковые» (1, 324). Цветовое пятно, как основной элемент живописи, представляется флоренскому безвозмездным и радостным даром от мира художнику (а через него) и зрителю. Живописное пространство строится художником из цветовых пятен путем касания, прикосновения к холсту кисти с краской, т. е. путем осязания, которое предполагает минимальное вмешательство во внешний мир, – «осязание есть активная пассивность в отношении мира» (1, 325). Поэтому, по флоренскому, живописное пространство – это пассивное пространство, выражающее, скорее, воздействие мира на человека, чем наоборот. В этом вопросе с о. Павлом вряд ли согласился бы его коллега по ВХУТЕМАСу В.В. Кандинский. Ощущая специфическую (или относительную) «пассивность» этого пространства (именно только с позиции его физической организации), сам флоренский обозначает ее через антиномию – как «активную пассивность». Здесь следует подчеркнуть, что антиномизм, как принцип мышления, существенно помогает русскому мыслителю не только в богословии, но и в философии искусства, ибо и предмет последней практически не поддается вербальному описанию в структуре формально-логического мышления[233].

«Линия в графике есть знак или заповедь некоторой требуемой деятельности. Но осязаемое пятно не есть знак, потому что оно не указывает на необходимую деятельность, а само дает плод, собранный от мира, – оно само есть некоторое чувственно данное» (1,326). Пространство живописи пассивно в том смысле, что оно образовано самодостаточным, самоценным цветовым пятном, некоторым веществом, заполняющим его, т. е. оно неотрывно от вещества. Пространство графики активно потому, что линиями-движениями только обозначены его границы, даны его направляющие. В живописи главная роль играют сами вещи или, точнее, вещественность. Пространство образуется из вещей (форм, пятен, мазков и т. п.). Начало вещественности полностью господствует здесь, и в живописной картине фактически «перед нами не пространство, а среда»; вещи «расплылись по пространству и захватили его» (1,335). Оно может быть каким угодно тонким (световым, воздушным) или каким угодно грубым, материальным, – вещь, вещественность неизменно стоит в нем на первом месте. Поэтому живопись тяготеет к фактурности и использованию в произведениях самих предметов – наклеек, инкрустаций, коллажей и т. п. В живописи пространство склонно превратиться в среду, т. е. нечто, состоящее только из вещества[234].

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Напротив, в графике пространство господствует над вещью. Оно может содержать вещь, но может существовать и самостоятельно, без всякого наполнения. Графике не чуждо представление чистого, абстрактного пространства, что немисливо в живописи. Сама вещь в графике понимается не как нечто самоценное, но лишь как «пространство особых кривизн или как силовые поля» (1,337). Живопись имеет дело с веществом и по его образцу, а фактически им самим, строит свое пространство. Графика, напротив «занята в первую очередь пространством, окружающим вещи, и «по образцу его истолковывает внутренности вещей» (Там же).

Ясно, что далеко не каждый теоретик искусства, и тем более художник, именно так воспринимает проблему пространственности в живописи и графике или переживает само художественное пространство. Опыт этого переживания достаточно индивидуален и определяется множеством обстоятельств. В этом смысле концепция русского мыслителя, представленная в его курсе как единственно верная, по меньшей мере дискуссионна, как и многие другие положения и его эстетики, и его философии. Тем не менее она оригинальна, глубока, внутренне целостна и по своему логична. Искусство, как в конкретных произведениях, так и в целом, принципиально многозначно и многоаспектно. Возможны и правомерны его различные срезы. В конечном счете все они ведут к выявлению истины. Плодотворен и срез, сделанный в начале прошлого века Павлом Флоренским. Он подкрепляется и целым классом явлений художественной культуры, на который, в частности, опирался автор лекций, прочитанных в ВХУТЕМАСе.

Анализ сложной структуры произведений искусства привел Флоренского к уточнению формулировок ряда значимых искусствоведческих понятий. В частности, он четко разводит термины композиция и конструкция в искусстве, которыми в это время особенно интересовались во ВХУТЕМАСе. Под композицией он имеет в виду «план организации пространства», т. е. совокупность изобразительно-выразительных средств, включающую цвет, форму, линию, точку и т. п., а под конструкцией – смысловое единство предмета изображения. Другими словами, конструкция определяется в основном изображаемой действительностью (материальной или отвлеченной, духовной), а композиция – художником. В произведениях искусства они находятся в антиномическом единстве. «формула Совершенного Символа (словесного обозначения Троицы, Христа. – В.Б.) – «неслиянно и нераздельно» – распространяется, – убежден Флоренский, – и на всякий относительный символ, – на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и художества»[235]. «Уравновешенности» композиционного и конструктивного начал добились в истории культуры только эллинское искусство и иконопись. Особого напряжения антиномизм между ними достигает в орнаменте, поэтому Флоренский считал его наиболее философичным из всех видов изобразительных искусств, ибо «он изображает не отдельные вещи и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие мировые формулы бытия»[236].

В «Иконостасе» о. Павел дал иной срез проблемы видов изобразительных искусств – мировоззренческо-культурологический. Те или иные виды и жанры искусства возникают в определенной культурной и духовной среде и являются выразителями «мироощущения» людей своего времени. Так, масляная живопись – порождение и наиболее полное выражение католическо-возрожденского мироощущения, гравюра в ее наиболее характерном виде – протестантизма, а иконопись – православной метафизики. Не останавливаясь здесь на культурологической типологии Флоренского, напомним, что она далека от беспристрастного объективизма. О. Павел – священник и православный мыслитель, убежденный, что ближе всего к истинной культуре стоит культура православная. Много духовно ценного видит он и в других культурах и стремится опереться на всё это в своей умозрительной деятельности, но полноценную онтологическую жизнь культуры он усматривает только в православном мире. Этой позицией и определялось его отношение к истории культуры и к истории искусства, в частности.

Если средневековое православное искусство (Византии, Древней Руси) приблизилось к откровению и выражению метафизических основ бытия (об этом еще речь впереди), то искусство Нового времени, начиная с Возрождения, – «возрожденское» искусство, – остановилось на внешних формах мира, натуралистических образах. Главную причину этого Флоренский видит в секуляризации культуры – освобождении ее от Церкви, а затем и от Бога. Человек Возрождения увлекся преходящим миром, самим собой, чувственной и зыбкой оболочкой бытия. Он ощутил ценность самой окружающей его действительности, которая, с позиции нашего богослова, – лишь призрачная

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org имитация истинного бытия. Для выражения «возрожденского» мироощущения наиболее подходящей оказалась масляная живопись на холсте [237]. Чувственная сочность и вещественность живописного мазка на упруго-податливой поверхности холста как нельзя лучше соответствовали изображению чувственно воспринимаемого постоянно меняющегося мира окружающей человека действительности. Живописный мазок стремится выйти за пределы изобразительной плоскости, «перейти в прямо данные чувственности куски краски, в цветной рельеф, в раскрашенную статую, короче – имитировать образ, подменить его собою, вступить в жизнь фактором не символическим, а эмпирическим. Одеваемые в модное платье раскрашенные статуи католических мадонн есть предел, к которому тяготеет природа масляной живописи», – писал Флоренский (1,120).

Гравюра, именно как осуществление самого принципа графичности, родилась, по Флоренскому, вместе с протестантизмом и есть художественное выражение его рационалистического духа. Существует и католическая гравюра, но она внутренне тяготеет к живописи – ее жирные штрихи ближе к пятну, к мазку, чем к линии. В настоящей же гравюрной линии начисто отсутствует «привкус чувственной данности», она абстрактна и не имеет никаких измерений (кроме протяженности). Если в масляной живописи господствует чувственность, то гравюра опирается на рассудок, она строит свой образ из элементов, не имеющих ничего общего с элементами видимого мира, только на основе законов логики. В этом смысле она «имеет глубочайшую связь с немецкой философией», выросшей на почве протестантизма. Не вдаваясь далее в изложение этой интересной, хотя и не бесспорной концепции Флоренского, можно отметить, что для теории искусства важен сам факт без сомнения точно уловленной им зависимости видов и жанров искусства от мироощущения социальных групп, внутри которых это искусство возникло, от духа культуры.

Главный методологический принцип Флоренского – рассматривать мир в целом и любое исследуемое явление под разными углами зрения. Только такой подход, полагал он, может дать наиболее полный и адекватный научный образ изучаемого феномена. Так, живопись, увиденная с позиции пространственности и в сравнении с графикой, представляется некоей стихией вещественности, заполняющей пространство, формирующей его в модусе среды и выдвигающей себя в качестве единственно мыслимой данности, т. е. живопись предстает самоадекватным феноменом, заключающим весь художественный смысл в самом себе, не относящим зрителя ни к чему, имеющему бытие вне его. В работе «Обратная перспектива» Флоренский рассматривает живопись под другим углом зрения – в ее отношении к миру видимой действительности и в сравнении с театральной декорацией, и здесь она поворачивается к нам своими иными гранями. Речь уже идет не только об одной из разновидностей живописи – масляной станковой картине, но и о живописи в целом как виде искусства.

Если декорация ориентирована на максимальную видимость (кажимость) действительности, на подмену ее, на создание иллюзии зримой предметности, то живопись преследует совсем иные цели. Она стремится к постижению архитектуроники и смысла действительности. Если декорация – это красивый обман, ширма, закрывающая свет бытия, то «чистая живопись» желает быть «правдою жизни»; она не подменяет собою жизнь, но символически знаменует ее в ее глубочайших основаниях; она – «открытое настешь окно в реальность» (1,127).

Декоративная живопись театральной сцены – это иллюзионистическая живопись, в то время как чистая живопись, т. е. самоценная, имеет задачи синтетические. Театральная декорация, стремясь к созданию иллюзорной видимости действительности, выполняет фактически прикладные функции в искусстве театра и не имеет самостоятельного значения. Напротив, «чистая живопись» находится на уровне высокого искусства, т. е. являет собою «новую реальность», «подлинное дело, творчество жизни». В этом и состоит ее истинный реализм, тождественный в данном случае символизму и противоположный натурализму. Понятие «реализм» Флоренский употребляет здесь не в современном «отраженческом» смысле, а в средневековом, как узрение и явление истинного прообраза вещи (ее лика), как созидание новой реальности, т. е. как утверждение онтологизма искусства, которое при этом не только самоценно, но и указывает (обозначает, есть знак) на некую иную реальность. В этом – символизм искусства и живописи, в частности. Натурализм же, в понимании Флоренского, – это создание иллюзорной копии видимой действительности, чем, собственно, и занимается театральной декорацией (не современная, естественно, и не авангардистская начала XX в., а классическая, которую и имел в виду Флоренский).

Древнегреческое искусство театральной декорации, стремясь к максимальной реализации стоявших перед ним задач, изобрело, в частности, перспективу – геометрические правила для изображения на плоскости иллюзии трехмерного пространства или объема. Оттуда, подчеркивает Флоренский, они были заимствованы возрожденской живописью и сохранились в искусстве почти до конца XIX в. Глубокий анализ истории культуры и данные современной ему науки убедили автора «Обратной перспективы» в том, что «перспективное» видение мира отнюдь не является естественным законом нормального зрения и не соответствует «высшим требованиям чистого искусства». Поэтому, считает Флоренский, искусство, строящее свои произведения по правилам школьной перспективы, отнюдь не высшее достижение в истории культуры.

Чтобы правильно понять эти, нетрадиционные для новоевропейского эстетического сознания идеи русского мыслителя, нам придется сделать краткое отступление в его культурологию. Следует напомнить, что речь идет о культурологии, возникшей в русле православного мироощущения и отражающей позицию одного из направлений православной мысли. Читателю, воспитанному в иных культурных традициях, в иных мировоззренческих принципах, она может показаться по меньшей мере спорной и даже абсурдной. Однако опыт многовековой истории культуры учит нас, что именно в таких концепциях и теориях нередко содержится нечто, открывающее нам какие-то совершенно новые, неизвестные смыслы вроде бы знакомых явлений. Здесь, конечно, нет возможности даже конспективно проследить ход доказательств Флоренского. Заинтересованный читатель может сделать это сам по его работам, большинство из которых сейчас опубликованы. Я ограничусь только основными выводами о. Павла, без которых не может быть правильно понята его философия искусства и иконы, в частности.

История культуры, убежден Флоренский, складывается в конечном счете из чередования двух принципиально различных типов культуры, двух полос, которые иногда существуют порознь, а иногда (в пограничных зонах) накладываются друг на друга. Это, соответственно, созерцательно-творческая культура и хищнически-механическая. Первой присущи внутреннее отношение к жизни и общечеловеческий опыт мира; для второй характерно внешнее отношение к миру и «научный» опыт, квинтэссенцию которого Флоренский видел в философии Канта. Первый тип культуры укоренен в духовных, глубинных основаниях бытия, проявляет себя в иррациональном опыте; второй – более обращен к материальному миру, к земной жизни людей, законам и нормам их существования, опирается на рассудочное мышление, рациональные схемы и построения. Первый тип более онтологичен, второй – психологичен. Характерным образцом первого типа культуры Флоренский считал средневековую культуру, и прежде всего православного ареала; к нему же он причислял и многие культуры древнего мира, например, египетскую; ко второму типу о. Павел относил культуру новоевропейскую, начавшуюся с Возрождения; этот же тип усматривался им и в позднеэллинистической Греции.

Каждому типу культуры, согласно Флоренскому, соответствует и свой тип мышления, или философствования: омоусианский (единосушный) или омиусианский (подобосушный) [238]. Первая философия – это прежде всего христианская философия, «философия идеи и разума, философия личности и творческого подвига», она опирается на закон личностного единения, равенства с сущностью. Эта философия по преимуществу православная и, в частности, русская. Свообразие последней состоит именно в омоусианском характере. Напротив, философия подобосушная – это «рационализм, т. е. философия понятия и рассудка, философия вещи и безжизненной неподвижности... Это – философия плотская» [239]. Ее образцом является новая философия Западной Европы. Понятно, что на практике оба типа мышления проявляют себя только в тенденции, но не в чистом виде. Однако именно эти тенденции и разграничивают православно-русскую и западноевропейскую философии Нового времени.

Соответственно и искусство того или иного типа культуры имеет тенденцию, характерную для всего духа культуры: или устремленность к выявлению сущности, или – к созданию подобий. Одним из главных показателей принадлежности изобразительного искусства к тому или иному типу культуры, омоусианскому или омиусианскому типу миропонимания явилась перспектива. Живопись подобосушная, иллюзорного мира, копирования видимой действительности, т. е., в терминологии о. Павла, живопись натурализма не может обойтись без прямой перспективы. Она господствует в «изящно-пустых росписях» домов в Помпеях, в возрожденском искусстве – «джоттизме», с его

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org светским, чувственным и даже позитивистским духом, с «по-возрожденски неглубоким взглядом на жизнь»; наконец – в русском «передвижничестве», этом, по выражению Флоренского, «мелком явлении русской жизни», стремящемся к «имитации жизненной поверхности», к «внешнему подобию, прагматически полезному для ближайших жизненных действий» (1,127; 129; 140).

Напротив, искусство единосущия ставит своей целью (на уровне коллективного бессознательного культуры, глубинного духа культуры, соборного духа Церкви) не создание подобий, но – «символы реальности», не копирование действительности, но ее синтезирование. Оно признает бытие за благо и с особым вниманием и доверием всматривается в реальность, стремится постичь глубинную жизнь форм этой реальности и изобразить их в аспекте их внутренней ценности. Это искусство исходит не из искусственно наложенной рассудком на реальное пространство «схемы эвклидово-кантовского пространства», а из более сложных законов его реальной организации. В качестве примеров такого искусства Флоренский приводит искусство древнего Египта, классической Греции, европейского Средневековья, Византии, Древней Руси и, отчасти, ростки нового искусства XX в.

Искусство этих культур, считал он, не применяло правил прямой перспективы не потому, что не знало их, а потому, что они не соответствовали типу этих культур, типу мышления их носителей, наконец, «художественному методу» (так у Флоренского), характерному для них. Изобразительные методы этих культур основывались на неевклидовом понимании пространства и, соответственно, на особых приемах его изображения, в частности, на применении «обратной перспективы», которая, как считал Флоренский, более присуща человеческой психофизиологии, чем прямая перспектива. Не случайно и дети начинают изображать пространство в обратной перспективе, от чего их активно отучивают родители и учителя. Так, полагал о. Павел, случилось и в истории культуры, когда со времен Возрождения, секуляризации культуры, господства рационализма началось «насильственное перевоспитание «человеческой психофизиологии в духе нового миропонимания, антихудожественного по своей сути» (1,147).

На основе фундаментального изучения истории искусства, а также данных психофизиологии и других наук начала нашего столетия Флоренский пришел к выводу, что «перспективная картина мира не есть факт восприятия, а – лишь требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений» (1,158). «Перспективность» не является свойством реального мира или человеческого восприятия. По мнению о. Павла, это один из многих возможных приемов «символической выразительности», который отнюдь не универсален и ничем не превосходит, как полагают его приверженцы, другие приемы. Более того, «перспективный» способ изображения мира – «способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных условий» (1,173).

Напротив, метод средневекового искусства, принципиально игнорировавший прямую перспективу, открывал широкие возможности для художественного творчества. «Художник изображает не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее», а это означает, что он представляет не моментальную фотографию жизни, а некий синтетический образ вещи, возникший в процессе ее всестороннего изучения. Живое восприятие – это и есть жизнь такого синтетического образа, постоянно меняющегося, пульсирующего, искрящегося, поворачивающегося к свету духовного зрения своими различными гранями. Этот образ, конечно, не имеет ничего общего с иллюзионистической картинкой, зафиксированной одним неподвижно поставленным в определенной точке пространства глазом, чего требуют правила прямой перспективы. При созерцании картины глаз зрителя скользит по изображенной «мозаике» синтетического образа и, как игла, бегущая по валику фонографа, «считывает» изображение – возбуждает у зрителя соответствующие вибрации души. «Эти-то вибрации и составляют цель художественного произведения» (1,187).

Взгляды о. Павла на сущность и цель произведения искусства были характерны для русской культуры начала века. Они, например, практически полностью совпадают с пониманием искусства В.В. Кандинским, который писал, что живопись обогащает человека духовно путем возбуждения особых «вибраций души». Художник в своей деятельности руководствуется только одним – «принципом внутренней необходимости», который бессознательно управляет организацией гармонии форм на полотне, имея целью «целесообразное прикосновение к человеческой душе» [240]. Близким этому было понимание искусства и многими другими представителями авангарда, которые начиная с

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Сезанна и Гогена, так же как и творцы средневекового искусства, стремились уйти от изображения видимых форм действительности к художественному выражению сущностных основ бытия в целом и отдельных его феноменов, к выявлению внутреннего звучания каждой вещи, к возрождению духовного потенциала искусства.

П. Флоренский хорошо почувствовал в начале века наступление принципиально нового этапа культуры и искусства, порывавшего с традициями культуры Нового времени и протягивавшего незримые нити, «невидимые артерии и нервы» к культуре средневековой, получая от нее духовное питание. «Близко новое средневековье», – писал Флоренский в статье «Пращурьы любомудрия» [241].

Другого видного представителя неоправославия о. Сергия Булгакова [242], разработавшего фактически новую богословско-философско-эстетическую систему – софиологию, на которой мы остановимся ниже, вопросы искусства интересовали прежде всего в связи с этой системой.

Как мыслитель широкого кругозора, осознававший важнейшую роль искусства и красоты в жизни людей, он внимательно всматривался во все проявления художественного сознания – от античной пластики до Пикассо и нередко писал об искусстве под углом зрения своей общей мировоззренческой системы. Основные принципы его философии искусства я рассматриваю ниже в контексте его софиологии. Здесь же хотелось бы привести лишь некоторые аспекты его подхода к отдельным явлениям в искусстве, из которых выявляются тем не менее главные принципы эстетики о. Сергия, в свете которых и строилось его богословие иконы.

В целом понимание Булгаковым искусства находится под сильным влиянием Отцов Церкви, Вл. Соловьева и русских символистов начала века. В более поздних текстах ощущается и воздействие на его эстетику некоторых идей о. Павла Флоренского, с которым они были друзьями, пока русская революция не выбросила Булгакова из России. В одной из ранних статей Булгаков высоко оценивал «религиозные картины» В. Васнецова, покрывающие стены собора Св. Владимира в Киеве. В них он видел вершину творчества и самого художника, и всего европейского искусства пострафаэлевского времени. Шедевром новейшего европейского искусства он считал «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля, усматривая в ней «идеальное выражение недостижимой высоты и святости» и почитая ее как «истинную икону» (143) [243]. В росписях Васнецова Булгаков усматривал ту же «силу и искренность религиозного настроения», что и в знаменитой «Мадонне» Рафаэля. «Гений религиозного чувства, а не рисовальщик создал «Сикстинскую Мадонну», и гений религиозного чувства, а не художественная техника делает Васнецова мастером, которому мы теперь удивляемся». Искусство, убежден русский мыслитель, – это откровение, в нем сразу интуитивным путем делается понятным то, к чему философия приходит долгим и трудным путем мышления. В этом плане и в картинах Васнецова, и в «Мадонне» он видит «религиозно-метафизическую систему в красках» (143). ««Сикстинская Мадонна» есть такой же акт богопознания, как метафизическая система Гегеля, и картины Васнецова так же научают понимать и видеть Бога, как, например, «Чтения о богочеловечестве» Владимира Соловьева». В богопознании Булгаков видит высшую цель и человеческой мысли, и искусства и убежден, что росписи Васнецова прекрасно отвечают этой цели (144).

Особенно импонирует Булгакову их психологизм, отразивший не просто идеальную религиозную идею, но и религиозную страсть современной души, бьющейся в муках последних исканий мятущегося века, прошедшего «через горнило сомнений». Поэтому мы не видим безмятежного спокойствия на лицах главных персонажей росписей. «Грустью полно выражение лица Богородицы, безграничная скорбь во всей фигуре Бога Отца, застывшее страдание на устах его Сына, напряженная до страдания мысль в глазах Бога Слова, священный ужас светится в колючих взорах ангелов, мрачная неумолимость – в глазах ангела суда» (144). Если мы вспомним высокую оценку многими византийскими Отцами (в частности, представителями VII Вселенского собора) психологической религиозной живописи своего времени, на которую «нельзя смотреть без слез умиления», то нам станет вполне понятной и реакция Булгакова на росписи Васнецова. Именно о таком искусстве мечтали многие византийские иконопочитатели, хотя уже с IX в. практика византийской иконописи пошла, как мы видели, в ином направлении.

Булгаков считал, что Васнецов идеально совмещал в себе реалиста и идеалиста в «лучшем смысле этих слов», и сравнивал его по значению с Достоевским. «Если иметь в виду религиозно-философскую сторону творчества того и

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org другого, – а это есть главная сторона творчества обоих, – то можно без всякого преувеличения сказать, что Васнецов – это Достоевский в живописи, а Достоевский – Васнецов в литературе. Оба титана русского искусства взаимно выясняют и восполняют друг друга» (146). Почти столетие спустя со времени появления этой оценки (росписи Васнецова были завершены только несколькими годами ранее), мы, хорошо узнавшие византийскую и русскую икону классического Средневековья, которую еще почти не знали ни Васнецов, ни молодой Булгаков 1902 г., и движение искусства в 20-м столетии, вряд ли однозначно согласимся с ней. Кажется, что и сам о. Сергей позже осознал, что в ранней статье он несколько переоценил духовный (и тем более художественный) потенциал росписей Васнецова. Во всяком случае, если я не ошибаюсь, в более поздних работах он уже не акцентировал на них своего внимания, в то время как к творчеству Достоевского обращался достаточно регулярно.

Тем не менее подобная их оценка характерна для новоевропейского (то есть после XVII в.) православного сознания и в какой-то мере оправдана и освящена патриотическим авторитетом. Практически вся религиозная живопись конца XIX – начала XX в. находилась в этом русле. Наиболее яркие примеры – эскизы церковных росписей Нестерова и Врубеля (его же мозаики в Кирилловской церкви в Киеве). На верующих конца XIX – начала XX в. они производили сильное впечатление [244].

Позже, вероятно, под влиянием теорий символистов и своего друга о. Павла Флоренского Булгаков углубляет свои представления о религиозном искусстве. От васнецовского психологического «реализма-идеализма» он переходит к символизму. В частности, в 1914 г. в статье, посвященной анализу «Бесов» Достоевского, он осмысливает все его творчество, и роман «Бесы» прежде всего, как символическое в духе, подчеркивает он, «реалистического символизма» Вяч. Иванова – «постижение высших реальностей в символах низшего мира» (7). Булгаков считал, что и сам Достоевский создал это. «Реализм» последнего простирался не только на человеческий мир, но и на божественный, и именно поэтому русский философ полагал уместным называть его символическим. «Бесы», в понимании Булгакова, – «символическая трагедия» (8). Ибо незримый, непопавшийся, но настоящий герой трагедии «Бесы» – «русский Христос». Да и все написанные Достоевским книги, «в сущности, написаны о Христе, и разве же и мог он писать о чем-либо ином, кроме как о Нем, Его познав и Его возлюбив?» (Там же). В «Бесах» (о. Сергей говорит одновременно и о романе, и о его сценической постановке в Художественном театре) Булгаков ощутил нечто большее, чем просто литературно-театральное произведение, но – их мистериальный характер, притом в духе грядущей теургической мистерии. В «Бесах» «есть предначаток той священной и трепетной подлинности, какой должна явиться чаемая и лелеемая в душах грядущая мистерия – богодействие» (8), несущее миру именно ту сверхтеатральную и сверхэстетическую красоту, которая «спасет мир» (9). В отличие от театрального действия, обладающего «дурным идеализмом зеркальности и призрачности», истинная мистерия «реальна», как реально богослужение, «литургический обряд» (15).

В поздний период творчества, когда Булгаков уже в достаточной мере был знаком как со средневековой иконописью, так и с западным искусством, когда была продумана и прописана система его софиологии, он по-новому подошел и к религиозному изобразительному искусству. Теперь он четко отличает иконопись от религиозного искусства, и росписи Васнецова, без сомнения, отнес бы только ко второму типу изображений. В работе «Софиология смерти» он высоко оценивает изобразительное искусство, отмечая, что интуиции художника иногда открывается то, что было недостаточно осознано в богословии (299). Это «художественное богомыслие» находит свое выражение как в иконописи, так и в религиозном искусстве. Различие их заключается в предмете и способе изображения, а также в выполняемых функциях. «Иконы существуют для богомысленной молитвы, религиозное искусство – для человеческого постижения...» (300), то есть в иконе он видит теперь прежде всего моленный образ, а в религиозном искусстве – дидактически-познавательное изображение (книгу для неграмотных, согласно св. Василию Великому).

Икона – это чисто символическое изображение, в котором события и персонажи предстают в их вневременных изначально данных идеальных обликах: «<...> все исторические события изображаются как метаисторические или метафизические» (301), а в иконах Христа предметом изображения выступает Его Богочеловечество. В них сквозь человеческий лик «просвечивает Его Божество, а всё человеческое становится символом Богочеловеческого. В этом смысле

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
икона символична. Она имеет своим предметом неизобразимое, трансцендентно-имманентное бытие, которое стремится трансцендировать образ» (300). Поэтому средневековые иконы представляют нам просветленные образы, даже когда изображается умерший Христос.

Иное дело характерные для западноевропейского искусства религиозные картины. Булгаков вспоминает знаменитые натуралистические изображения умершего Христа: «Распятие» из Изенгеймского алтаря Грюневальда (1512–1515) и «Мертвого Христа» (1521) Ганса Гольбейна Младшего из Художественного музея в Базеле. Последняя картина, как известно, произвела в свое время сильнейшее впечатление на Ф.М. Достоевского; [245] свои размышления о ней он вложил в уста Ипполита в «Идиоте». Достоевский высоко ценит мастерство Гольбейна, но полагал, что изображение мертвого Христа в столь резко выраженном натуралистическом виде – начавшего уже разлагаться трупа – может вызвать соблазн неверия в силу Бога перед природой, вообще привести к безверию. В отличие от Достоевского Булгаков, подчеркивая, что перед нами не икона, а религиозное изображение, цель которого – фиксация реальных событий в их конкретной материальной форме, оправдывал религиозную значимость подобных картин. Если в иконе упраздняются страшные черты чисто человеческого страдания и умирания, то в картине, напротив, подчеркивается вся глубина кенозиса, уничтожения Господа до последних ступеней. И именно в трупе Христа обезображенность Его человеческого естества предстает «паче всякого человека» (Ис 52, 14), ибо, здесь Булгаков регулярно ссылается на пророка Исаию, «Он взял на себя наши немощи и понес наши болезни», «изъязвлен был за грехи наши» (Ис 53, 4–5). Всю совокупность этих язв, болезней, человеческой немощи и разложения плоти в процессе умирания и изобразили Гольбейн и Грюневальд. Именно отсюда и выводит Булгаков свою «софиологию смерти» (уже человеческой). Испытав реально всю полноту плотских страданий, болей измученного тела и самого процесса телесного умирания, Христос снял смерть как метафизический фактор и, одновременно, сам «сострадает и соумирает» в каждом больном и умирающем человеческом теле (299; 302). Личный опыт нахождения на грани смерти в период тяжелой болезни и натуралистические изображения тела мертвого Христа убедили Булгакова в этом.

Создатель софиологии, как всеобъемлющего философско-богословско-эстетического учения, уже на раннем этапе своего творчества внимательно всматривался не только в собственно софийные (в его понимании), то есть прекрасные, произведения искусства, но и в те, где был силен элемент «безобразного» в его понимании. Он не отмечал эти произведения, но стремился осмыслить их с религиозной точки зрения. В частности, всё творчество крупнейшего скульптора начала столетия А.С. Голубкиной он осмысливал именно в этом ключе.

Не находя в нем элементов традиционной красоты, он ощущал главный мотив ее творчества как мучительную, трагическую тоску (40). Но это не тоска уныния и изнеможения, не богоборческая тоска, а тоска по Богу, происходящая из чувства удаленности от Него. Это та высокая тоска, что составляет основу грядущей радости преображения, как ночь является темной незримой основой дня. В связи с этим Булгаков задавался вопросом о возможности и значимости безобразного в искусстве, которое в его понимании живо только красотой. Он признавал закономерность безобразного в искусстве как антипода красоты, ощущаемого только в связи с ней, как ее противоположность, отрицание или недостаток. В таком безобразном и уродливом звучит тоска по красоте, ощущение трагического разлада с ней, которым чревато всё тварное бытие человека. Именно этот трагизм ощущает Булгаков в искусстве Голубкиной и высоко ценит его в качестве особого мистического опыта.

«Всякое настоящее искусство есть мистика, как проникновение в глубину бытия; искусство же трагического духа, хотя и лирическое, имеет необходимо и религиозную природу, ибо трагическое чувство жизни рождается лишь из религиозного мироощущения. Религия есть жажда божественного, неутоленная, но утоляемая, зов земли к небу и ответный голос с неба» (45). Однако не всем даровано личное переживание обоих полюсов религии. Многие знают в большей мере муку жажды, чем радость ее утоления. К ним относит Булгаков Голубкину наряду с Гоголем и Леонтьевым. Она прозревает Христа лишь в Его плотском уничтожении, в «скорби смертельной», но не в радости преображения. «Творчество Голубкиной не поет «осанна», оно замерло в томлении, ибо художественно видеть мир как безобразие и уродство есть во всяком случае мука, – вспомним страшную судьбу Гоголя» (45). И все-таки это – путь к «осанне». «Пленный дух ищет освобождения, и о преображении мира

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org пророчесствует это скорбящее уродство и мучающаяся некрасота» (46). Здесь проявляет себя высшая стихия русской души, выраженная еще Достоевским, и Булгаков верит в ее победу.

Неоправославная эстетика в личностях прежде всего Флоренского и Булгакова, активно опираясь на эстетику Вл. Соловьева, ввела в пределы своего рассмотрения практически все существенные явления художественной культуры и попыталась решить их с позиций православного миропонимания, переосмысленного, однако, в духе своего времени. Существенную роль в этой эстетике играла, как мы достаточно часто убеждались, новая духовная наука, впервые сформулированная в качестве таковой Вл. Соловьевым, – софиология, хотя истоки ее уходят в глубокую древность. Софиология стала как бы теоретическим *credo* неоправославной эстетики и культурологии.

Софиология

Чем больше мы всматриваемся и вживаемся в духовный мир, в художественную культуру, в эстетическое сознание православия, тем яснее сознаем, что многие причины их своеобразия, их сущностные основы таятся за некой едва ощутимой, еле уловимой, но почти непроницаемой для разума завесой, имя которой – София. Христианство, и особенно русское, с древности питалось софийными интуициями, не всегда сознавая это, но часто выражая их в художественной сфере – в богослужебной поэзии, в посвящении своих храмов, в иконописи и храмовых росписях.

Софийные интуиции возникли в христианской культуре с момента ее становления, но в результате достаточно единодушного отождествления Отцами Церкви Софии с Богом Словом, с Христом не получили практически никакой вербальной разработки в православном мире; еще не оформившись, софиология была фактически сведена к христологии и не интересовала Отцов Церкви в качестве специальной темы. В византийской культуре, однако, софийные интуиции продолжали достаточно интенсивную и самостоятельную жизнь.

Уже в VI в. сооружается шедевр византийской архитектуры – Св. София в Константинополе, софийные мотивы, переплетаясь с мариологическими, пронизывают церковную поэзию. Всё это дало возможность современному автору на основе анализа софийной проблематики у древних греков, древних иудеев и византийцев сделать вывод: «София – Мария – Церковь: это триединство говорило византийцу об одном и том же – о вознесении до божества твари и плоти, о космическом освящении» [246].

Уже с IX в. образ Софии начинает играть важную роль у христианизированных славян, а затем и у древних русичей. В составленном в IX в. в Болгарии «Пространном житии Константина философа» описывается, как София в образе прекрасной девы явилась во сне отроку Константину и возбудила в его сердце страстную любовь к себе, то есть жажду мудрости. Из представших ему во сне дев будущий философ «видех едину краснеишу всех лицем светящуюся и украшену вельми монисты златыми и бисером и въсею красотою, ей же бе имя София, сиречь мудрость» [247].

Видение Софии Константином–Кириллом в образе прекрасной Девы и софийный дух его деятельности имели особое значение для русской культуры. О. Павел Флоренский усмотрел в этом образе «первую сущность младенческой Руси», главный символ ее духовной культуры домонгольского периода. Конкретный личностный прекрасный женский образ Софии оказался в первые века по принятии Русью христианства более близким, понятным, родным религиозному сознанию русичей, особо почитавших до этого источником всего своего благополучия Мать–Землю, чем малопонятный умонепостигаемый Бог–Троица византийцев, во имя которого они крестились. Именно поэтому в Древней Руси особым почитанием пользовался и другой женский образ христианства – Богородица, которую средневековые русские христиане нередко отождествляли с Софией Премудростью Божией. Повышенное внимание русичей к Софии нашло свое выражение в сооружении в ее честь главных храмов в крупных древнерусских городах (Киеве, Новгороде, Вологде) и в почитании ее икон [248]. Именно в архитектуре и иконописи Древняя Русь сумела выразить и воплотить художественными средствами те глубинные и сущностные аспекты ветхозаветной Софии, которые не поддаются словесному выражению. Софийность как предельно возможное для искусства воплощение предвечных идей бытия, выразившееся в особом единстве мудрости, красоты и искусства, стала, на что уже указывалось выше, одной из характерных черт древнерусского эстетического сознания, древнерусского искусства.

Вдохновителями же и покровителями иконописцев, строителей храмов и книжников на Руси почитали божественные силы и, в частности, Софию Премудрость Божию. В «Слове о первом русском иконописце Алимпии» из «Киево-Печерского патерика» повествуется, как ангел являлся в келью к иконописцу и помогал ему писать иконы, точнее, писал за него, когда тот не в состоянии был работать. Русская художественно-эстетическая традиция разработала и иконографию писания евангелистом Лукой первой иконы Богородицы, когда за спиной св. Луки стоит София Премудрость Божия и как бы направляет его кисть.

Именно обращенность Древней Руси к софийной проблематике и воплощение ее в церковном изобразительном и песенно-поэтическом искусствах послужили одним из главных побудителей нового интереса к ней в среде русских религиозных мыслителей XIX–XX вв. Владимир Соловьев считал именно софийный аспект религиозного чувства русского народа наиболее самобытным в христианстве наших средневековых предков.

У самого Соловьева идея Софии стояла в центре его философии, поэзии, жизни, а его софиология открыла новую и яркую страницу в этом учении – неоправославную, талантливо дописанную уже в XX в. о. Павлом Флоренским и о. Сергием Булгаковым[249].

Софийные интуиции с ранней юности пробудились в душе Соловьева и постепенно вылились в многомерную художественно-философскую концепцию, венчавшую его философию всеединства и воплощавшую его религиозную тоску по идеальной Вселенской Церкви совершенного человеческого общества. Просматриваются три этапа становления этой концепции. Первый – романтико-поэтический, относящийся к 1875–1876 гг. Второй – философско-космогонический, нашедший наиболее полное изложение в «Чтениях о Богочеловечестве» (1877–1881) и третий – космо-эсхатологический, подробно запечатленный в работе «Россия и Вселенская Церковь» (изданной по-французски в 1889 г.). Каждый последующий этап не отрицал предшествовавший, но накладывался на него, в результате чего и сформировалось некое достаточно сложное и неоднозначное философско-поэтическое-богословское образование, обращенное как к разуму, так и к эстетическому сознанию и религиозному чувству тех, кто желал бы понять (точнее – воспринять) софиологию Соловьева.

Начало юношеских размышлений о Софии приходится на период интенсивных духовных исканий молодого мыслителя. Тогда он увлекался неоплатонизмом, гностическими учениями, каббалой, магией, посещал спиритические сеансы, с одобрением отзывался о многих теософских идеях, учении Бёме, Сведенборга, философии Шеллинга. Его душа была открыта для мистического опыта, он часто слышал зовы иных миров, и его рукописи этого периода, как писал племянник философа С.М. Соловьев, «испещрены медиумическим письмом. В это время Соловьев убежден, что он посредством медиумического письма получает откровения от небесных духов и самой Софии. По большей части эти откровения написаны на французском языке и имеют подпись Софии или полугреческими буквами С о фи а»[250]. В «альбоме № 1» первого заграничного путешествия Вл. Соловьева помещена его гностико-каббалистическая молитва к духовным сущностям, в которой он обращается и к Софии, именуя ее «пресвятой», «существенным образом красоты», «сладостью сверхсущего Бога», «светлым телом вечности», «душой миров» (XII, 149). От 1876 г. сохранилась написанная по-французски черновая рукопись под названием «Sophie»[251], в которой дан достаточно сумбурный набросок будущей системы Вл. Соловьева. Сочинение написано в форме диалога, в котором, отвечая на вопросы философа, сама София излагает основные положения этой системы. Они и составили фундамент философии крупнейшего русского мыслителя XIX века.

За два года до смерти у Вл. Соловьева вдруг возникла потребность поведать миру о том сокровенном, чем вдохновлялась его беспокойная душа в течение всей недолгой жизни философа и поэта, что духовно питало его творчество. Он написал небольшую поэмку, где в «шутливых стихах», как сообщает сам в примечании, воспроизвел «самое значительное из того, что до сих пор случалось со мною в жизни» (XII 186) [252]. Этим «самым значительным» были три явления ему Софии, которую, однако, он нигде не называет по имени («Подруга вечная, тебя не назову я»). Шутливый тон поэмы «Три свиданья», относящийся к житейско-бытовому обрамлению самих видений, только подчеркивает их необычную просветленность, романтическую возвышенность, духовную значимость и серьезность, а с другой стороны, выступает как бы защитной ширмой от скепсиса и насмешек позитивистски и рационалистически настроенной

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
научноинтеллигентской общественности того времени; чтоб не прослыть
«помешанным иль просто дураком» – аргументировал свою позицию крупнейший
русский философ. Шутливая форма изложения не претендует на безоговорочную
правдивость описанного – хотите верьте, хотите нет, но имеющий уши слышать
– услышит. Этот же прием Соловьев применил в том же году для изложения
своей глубоко интимной концепции в стихотворении «Das Ewig-Weibliche»
(слово увещательное к морским чертям) (отрывок см. ниже; XII71–73).

Шутливость относится к той «грубой коре вещества», под которой начинающий
философ «прозрел нетленную порфиру / И ощутил сиянье божества» (XII85).
Девятилетнему мальчику в храме, а затем двадцатитрехлетнему юноше дважды в
Британском музее и в египетской пустыне являлась прекрасная Дева,
пронизанная «лазурью золотистой», в неземном сиянии, «с улыбкою лучистой»:

И в пурпуре небесного блистанья
Очами полными лазурного огня
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.
Всё видел я, и всё одно лишь было, –
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, –
Передо мной, во мне – одна лишь ты.
(XII84).

«Таинственной красою» Софии был побежден «житейский океан»; неисцелимо
уязвленный ею юноша, как в свое время юный Константин философ, посвятил ей
свою недолгую жизнь. С первых лет после египетского явления и до конца
жизни он неустанно размышлял о ней в своих теоретических работах и пел ее
как божественную царицу, возлюбленную в своей поэзии.

У царицы моей есть высокий дворец,
О семи он столбах золотых,
У царицы моей семигранный венец,
В нем без счету камней дорогих.
И покрыла его, тихой ласки полна,
Лучезарным покровом своим.
1875 (XII12).

Вся в лазури сегодня явилась
Предо мною царица моя...
1877 (XII12).

Земля владычица
К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.
1886 (XII22).

Тебя полюбил я, красавица нежная,
И в светло-прозрачный, и в сумрачный день.
Но сердце твердит: это пристань желанная
У ног безмятежной святой красоты.
1894 (XII42).

Ты непорочна, как снег за горами,
Ты многодумна, как зимняя ночь,
Вся ты в лучах, как полярное пламя,
Темного хаоса светлая дочь!
1894 (XII43).

Кто-то здесь... Мы вдвоем, –
Прямо в душу глядят лучезарные очи
Темной ночью и днем.
1898 (XII77)

Знайте же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод.
Всё, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей, –
Всё совместит красота неземная
Чище, сильнее, и живей, и полней.
1898 (XII72)

Здесь София предстает в облике прекрасной юной Девы, «небесной Афродиты»,
олицетворяющей романтическую идею Вечной Женственности – музы и
вдохновительницы поэтов и влюбленных. И многие русские поэты конца XIX –

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
начала XX в. вдохновлялись поэтическим образом Соловьева, воспевали и развивали его в своем творчестве. Вспомним хотя бы «Стихи о Прекрасной Даме» Александра Блока или «Кубок метелей» Андрея Белого.

Визионерский и интимно-поэтический опыт постижения Софии юным философом существенно обогатил и его теоретические работы. Многие из поэтических эпитетов и тропов, наполняющих поэзию Вл. Соловьева, были развернуты в теоретических работах философа, уже начиная с трактата «София», в глубокие концептуальные положения, как бы накладывающиеся на поэтический образ прекрасной небесной девы. Ее лучезарный лик постоянно просвечивает сквозь философско-богословские построения, освещая их изнутри своим теплым интимным сиянием, обволакивая золотистой лазурью.

В духе гностико-каббалистических традиций в «Софии» много внимания уделено образу души мира, женскому божественному началу. На различных этапах космогонического процесса, который она сама и породила, душа предстает то духом зла, то локализованной в творении жизнедеятельной силой, то возвращающейся в божественную стихию Софией. В частности, на современном этапе, по убеждению юного Соловьева, София проявляет себя как субъективное начало в поэзии и философии, особенно энергично у Якоба Бёме, Сведенборга, Шеллинга, то есть выступает вдохновительницей субъективных мистико-романтических тенденций в философии и искусстве. Ее реальное воплощение в будущем – идеальная Вселенская религия.

В «Чтениях о Богочеловечестве» Вл. Соловьев отчасти развивает и существенно упорядочивает идеи, намеченные в «Софии». Здесь душа мира практически отождествляется с Софией как осуществлением Логоса в Универсуме, реализацией идеи космического всеединства. София представлена в качестве «произведенного единства», или «единства в явлении» в божественном организме Христа. Действующим, производящим началом в Нем, сводящем «множественность элементов к себе как единому», Соловьев считал Логос. Другими словами, Логос составляет сущность Христа, а София – его идеальное выражение, его осуществленный образ, «осуществленную идею». «И как сущий, различаясь от своей идеи, вместе с тем есть одно с нею, также и Логос, различаясь от Софии, внутренне соединен с нею. София есть тело Божие, материя Божества [253], проникнутая началом божественного единства. Осуществляющий в себе или носящий это единство Христос, как цельный божественный организм – универсальный и индивидуальный вместе – есть и Логос и София» (III, 115). София в Христе есть идеальное начало человечества, или идеального (= «нормального») человека в Нем, выражение изначальной (вечной) причастности Христа к человеческому началу. «София есть идеальное, совершенное человечество, вечно заключающееся в цельном божественном существе или Христе» (121). И как таковое оно потенциально содержит в себе все живые существа, то есть все души, и связывает их собою в некое идеальное единство. «Представляя собою реализацию божественного начала, будучи его образом и подобием, первообразное человечество, или душа мира, есть вместе и единое и всё; она занимает посредствующее место между множественностью живых существ, составляющих реальное содержание ее жизни, и безусловным единством Божества, представляющим идеальное начало и норму этой жизни» (III140).

В силу этой специфики своего бытия душа мира, или София, обладает принципиальной двойственностью – включает в себе и всё тварное бытие, и божественное начало, что предоставляет ей свободу и от того, и от другого. Она является свободным субъектом тварного бытия, обладающим свободой самостоятельных действий, и одновременно в своей творчески-объединяющей деятельности подчиняется божественному началу как предмету своей жизненной воли.

Являясь «божественным человечеством Христа», идеальным «телом Христовым», или Софией, душа мира «образуется» божественным Логосом и в свою очередь «дает возможность Духу Святому осуществляться во всем», то есть реализовывать идеи, содержащиеся в Логосе. Проникаясь божественным всеединством, она стремится реализовать его в творении – объединить множественность бесчисленных тварей в нечто целостное. Однако, обладая свободой воли, душа может сосредоточиться на самой себе, стать независимым божественным началом и прекратить свою функцию управления творением в качестве посредницы между ним и Божеством. Тогда творение обрекается (что и происходит в реальной земной истории) на отпадение от божественного всеединства и вся тварь повергается в рабство суете и тлению.

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Здесь душа мира, или София, предстает в качестве божественного Начала и Существа, от которого тварный мир в своем космо-социальном земном существовании зависит, пожалуй, даже в большей мере, чем от самого Бога. Ибо он и создается, и управляется, и приводится к всеединству исключительно через посредство души мира, от воли которой зависит выполнить функцию посредника или нет. Таким образом, София (= душа мира) предстает практически в облике своенравного и относительно свободного Художника-Творца, близком к тому, каким представляла художника эстетика Нового времени и особенно эстетика романтизма и ориентирующихся на него направлений в культуре конца XIX в.; художника – как проводника и исполнителя божественной воли и – как свободного субъекта творчества.

Уже на примере первых двух этапов соловьевской софиологии мы видим, как мысль философа напряженно пытается то свести в один образ и даже в одну личность многие противоречивые характеристики, функции, действия женского божественного начала космогонии [254], то развести их, распределить между двумя существами или принципами – душой мира и Премудростью. Эта работа фактически завершается на третьем этапе – в книге «Россия и Вселенская Церковь» и в некоторых художественно-эстетических работах.

Если в «Софии» душа мира на каком-то этапе космогонического процесса как бы совершенствуется и преобразуется в Софию, а в «Чтениях» фактически тождественна с Премудростью, ибо речь там идет о современном состоянии Универсума, когда существует воцерковленное человечество, то на последнем этапе своего творчества Соловьев приходит к одновременному разделению души мира и Софии и их диалектическому сопряжению. Здесь важное значение приобретает ряд космогонически-эстетических оппозиций: «хаос – космос», «безобразное – прекрасное», «иррациональное – рациональное» и т. п.

Прочно опираясь на высветленные еще древностью (особенно гностиками) дуалистические принципы и архетипы бытия, Вл. Соловьев полагает хаос в качестве негативно-потенциальной основы всего мироздания. В Боге изначально содержится «возможность хаотического существования», которая постоянно осуждается, подавляется и уничтожается им. И тем не менее «Бог любит хаос и в его небытии, и Он хочет, чтобы сей последний существовал». Всевышний в состоянии всегда управиться с ним и поэтому «дает свободу хаосу» (XI 293). Именно с хаосом связывает теперь Соловьев душу мира. «Хаос, т. е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного, – вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания» (VII 126). И, как тварный, раздробленный в своей множественности мир, порожденный душой мира, является противоположностью и обратной стороной божественной всеобщности, всеединства, так и «душа мира сама есть противоположность или антитип существенной Премудрости Божией». И если София мыслится теперь Соловьевым как исключительно позитивное предвечное божественное Начало (то Начало, в котором Бог начинает творение согласно Быт 1,1), то душа мира – первая тварь, *materia prima*, субстрат сотворенного мира, то есть олицетворение хаотического, дисгармонического, временного начала в Универсуме. И в этом смысле она принципиально отлична и от Бога, и от Софии и противоположна им. С другой стороны, как и ее сущность хаос, она не имеет вечного бытия в самой себе, но «от века существует в Боге в состоянии чистой мощи, как сокрытая основа вечной Премудрости» (XI 295). И эта основа имеет отрицательный знак, будучи как бы антиосновой, то есть выступает создателем того внутреннего космического напряжения, благодаря которому только и существует креативный потенциал, двигательная сила Софии в делах творения мира, управления им.

«Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни, и красоты» (VII 127). И как для бытия красоты необходимо существование отчасти упорядоченной, но свободно противоборствующей ей хаотической темной силы, так и для бытия Софии как творческого начала необходима противоборствующая ей душа мира, ее основа, «носительница, среда и субстрат ее реализации» в тварном мире, ее второе тварное «я», сказали бы мы теперь, ее другое. Однако в силу своей свободы и двойственного характера душа мира в принципе имеет возможность отрешиться от хаоса, привести творение к совершенному единству и «отождествиться с вечной Премудростью» (XI 295). В этой плоскости лежали эсхатологические чаяния Соловьева.

За всей сложной космогонией и метафизикой русского теоретика всеединства, за всеми его философско-богословскими принципами и началами неизменно стоит

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org тот трудноописуемый прекрасный пленительный женский образ, который в юности уязвил его душу; и философ убежден, что именно в нем прозревается главное качество Софии, определяющее ее внутривещное субстанциальное состояние. Именно в «творческой сфере Слова и Святого Духа Божественная субстанция, существенная Премудрость, определяется и является в основном ее качестве как лучезарное и небесное существо» (XI300). И это существо предстает у Соловьева «истинной причиной творения и его целью», содержит в себе всю «объединяющую мощь разделенного и раздробленного мирового бытия» и «по основе своей есть единство всего, и в своем целом единство противоположного» (XI298; 306).

Во всей полноте и целостности этот таинственный и трудноуловимый образ почувствовали, но не смогли совершенно осознать наши средневековые предки, строители храмов Софии. Но это не помешало им, убежден Соловьев, реализовать свой глубинный духовный опыт в искусстве, в частности, в иконах Софии Премудрости Божией. К этому убеждению русский философ приходит, размышляя об иконе Софии новгородского извода из Софийского собора в Новгороде. Он убежден, что эта икона не имеет греческого прообраза, а является делом «нашего собственного религиозного творчества». Это «Великое, царственное и женственное существо», отличное и от Бога, и от Христа, и от Богородицы, и от ангелов, есть «само истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая с Ним всё, что есть» (IX188).

До сотворения человека, до возникновения человечества как вершины творения София не имела реальной возможности полного самоосуществления. Именно в человечестве, в его сакральной сущности и обретает она полноту своего воплощения. София предстает теперь тем тройственным и тем не менее одним богочеловеческим существом, в котором осуществляется мистическое единение человека (= человечества) с Богом. Центральным и личностным «обнаружением» Софии в мире является воплотившийся Логос, Бог Сын Иисус Христос, женским «дополнением» – Святая Дева, Богородица, а «вселенским распространением – Церковь» (XI308). В непосредственном единении с Богом находится только Богочеловек Иисус, а через него – Святая Дева (таинством Его рождения) и Церковь (являясь Его Домом и Телом). И все трое суть одно – человечество, созерцающая которое в своей вечной мысли, Бог и одобрил творение в целом. Именно поэтому и веселилась библейская Премудрость, прозревая свое грядущее становление.

«Человечество, соединенное с Богом во Святой Деве, во Христе, в Церкви, есть реализация существенной Премудрости, или абсолютной субстанции Бога, ее созданная форма, ее воплощение» (XI 309). Подтверждение этому выводу Соловьев усматривает и в опыте православного богослужения, и в древнерусском религиозном искусстве. Если Отцы Церкви почти единодушно отождествляли Премудрость с Богом Сыном, то в богослужении многие тексты «мистических книг» Премудрости прилагаются то к Богородице, то к Церкви, а церковное искусство, связывая Софию и с Богородицей и с Христом, тем не менее, отличает ее от них, изображая в образе отдельного Божественного существа, в котором русский народ, по убеждению Соловьева, «знал и любил под именем Святой Софии социальное воплощение Божества в Церкви Вселенской». Этот вселенский аспект эклесиологической Софии Соловьев считал открытием русской народной религиозности, глубокого благочестия Русской Православной Церкви и «истинно национальной» идеей. Ее развитию он посвятил свою концепцию Вселенской Церкви.

После Вл. Соловьева софиология прочно вошла в философско-богословские сочинения ряда русских философов, но особое внимание ей уделили о. Павел Флоренский и о. Сергей Булгаков.

П.А. Флоренский не одобрял отдельных идей и положений Вл. Соловьева, считая их расходящимися с православной традицией, и тем не менее в своем понимании Софии во многом опирался на ее многомерный образ, ярко написанный талантливой кистью Соловьева. Софии он посвятил специальную главу («Десятое письмо») своего фундаментального труда «Столп и утверждение Истины». Источником для его концепции стала вся предшествующая европейско-средиземноморская культура. Он активно опирается на Священное Писание, Отцов Церкви, восточных и западных богословов, мистиков, ученых и особенно на опыт русского церковного искусства и богослужения. Большое влияние на его софиологию оказали софианские идеи мистика и общественно-политического деятеля начала XIX века графа М.М. Сперанского.

Вслед за Афанасием Великим и другими древними Отцами Флоренский признает христологический аспект Софии и считает его не требующим доказательств; поэтому главное внимание уделяется им эсхатологическому и мариологическому аспектам, только намеченным, хотя и очень энергично, Вл. Соловьевым. Множественность часто противоречивых характеристик Премудрости, накопленных софиологией до него, о. Павел стремится свести в некую целостную диалектико-антиномическую концепцию. Это касается, в частности, и вопроса тварности Софии. У Флоренского эта проблема, как выходящая за пределы человеческого разума, описывается антиномией «тварная – нетварная», в отличие от Сына-Логоса-Христа, который однозначно – не тварь.

Развивая идеи св. Афанасия (как известно, отождествлявшего Премудрость с Логосом, Богом Сыном), Флоренский писал, что София, осуществленная в тварном, преходящем мире, «хотя и тварная, предшествует миру, являясь премирным ипостасным собранием божественных первообразов сущего» (Столп, 348). Она «есть первожданное естество твари, творческая любовь Божия», объединяющая тварный мир с Богом в космическое всеединство; она – «истинная Тварь или тварь во Истине» (391).

В онтологии о. Павла София Премудрость Божия как раз и является той высшей Тварью (= сверхтварью), которая преодолевает границу между горним и дольным, соединяет собой эти миры. Она «есть Великий Корень целокупной твари <...> которым тварь уходит во внутри-Троичную жизнь и чрез который она получает себе жизнь Вечную от Единого источника жизни» (326). София, в понимании Флоренского, – это некое неуловимое состояние перехода от Бога к твари; она уже не Бог, не божественный свет, но еще и не материальная тварь, «не грубая инертность вещества»; это некая «метафизическая пыль», парящая «на идеальной границе между божественною энергиею и тварною пассивностью; она – столь же Бог, как и не Бог, и столь же тварь, как и не тварь. О ней нельзя сказать ни «да», ни «нет»» (1,60). София – первое и тончайшее произведение Божией деятельности. Для тварного мира она – средоточие творческой энергии, оплодотворяющей, в частности, и искусство, то есть эстетическую деятельность человека.

София, считал о. Павел, причастна жизни Триипостасного Божества, приобщается божественной любви и теснее всего связана со второй ипостасью – Словом Божиим. Вне связи с ним «она не имеет бытия и рассыпается в дробность идей о твари; в Нем же – получает творческую силу» (329). Для православного сознания бытие Софии в тварном мире предстает множеством аспектов. В человеке она проблескивает как образ Божий, его изначальная красота. В Богочеловеке Христе она – начало и центр искупления твари – его тело, то есть тварное начало, в котором воплотилось Божественное Слово. София понимается и как Церковь в ее небесном и земном аспектах. В последнем случае она предстает совокупностью всех личностей, начавших подвиг восстановления своего утраченного богоподобия. А так как процесс очищения членов Церкви осуществляется Духом Святым, «то София есть Девство. Носителем же его в самом высоком предельном смысле является Дева Мария – Мать Божия, и она также сближается Флоренским с Софией, как ее «носительница», как «явление Софии».

Многоаспектность Софии в тварном мире имеет единый глубинный корень – нетленную первожданную красоту творения, духовную красоту. София – «истинное украшение человеческого существа, проникающее сквозь все его поры, сияющее в его взгляде, разливающееся с его улыбкою ликующее в его сердце радостью неизреченною, отражающееся на каждом его жесте, окружающее человека в момент духовного подъема благоуханным облаком и лучезарным нимбом, сотворяющее его «превыше мирского слития», так что, оставаясь в миру, он делается «не от мира», делается вышемирным. <...> София есть Красота». София – это духовное начало в тварном мире и человеке, делающее их прекрасными, это – сущностная основа прекрасного. «Только София, – писал Флоренский, – одна лишь София есть существенная Красота во всей твари; а всё прочее – лишь мишура и нарядность одежды...» (351).

На земле первым и главным носителем Софии для русского православного сознания выступает Божия Мать – живая посредница между небом и землей, горним и дольным. «Как Дух есть Красота Абсолютного, так Богородительница есть Красота Тварного, «миру слава» и «Ею украшена вся тварь»» (355). Православный мир воспринял Богородительницу как символ духовного начала на земле, как реальное явление Софии, как утешительницу и Заступницу перед Богом за грешное человечество, как Горний Иерусалим, спустившийся на землю, как

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
«центр тварной жизни, точку соприкосновения земли с небом», как наделенную космической властью. «В Богородице сочетается сила софийная, т. е. ангельская, и человеческое смирение», она стоит на черте, отделяющей Творца от твари, и поэтому совершенно непостижима (359; 358). Главное свидетельство ее софийности – ее неизреченная красота, озаряющая весь тварный мир, наполняющая сердца людей неопишуемой радостью. Человеческое стремление уловить и сохранить эту красоту хорошо видно в иконописном искусстве – «иконография дает множество отдельных аспектов софийной красоты Девы Марии» (369).

Флоренский уделил много внимания анализу икон Софии – их иконографии, символике, цветовому строю, стремясь в художественных образах иконописи уловить то, что не поддается словесному выражению. В частности, он достаточно подробно изучил тот наиболее древний новгородский извод «Софии», о котором писал и Вл. Соловьев. Опираясь на древнерусские источники, о. Павел, в отличие от своего предшественника, возводит этот иконографический тип к греческим первоисточникам, хотя и не знает, естественно, соответствующих византийских прототипов. Его символическое тождество изображения Софии в этой иконографии также в основном опирается на древнерусские письменные источники [255], в чем-то развивая и дополняя их, но сохраняя тот же дух и основное понимание. В силу лаконизма и смысловой концентрации этого текста флоренского хочу привести его здесь целиком.

«Крылья Софии – явное указание на какую-то особенную близость ее к горнему миру. Огненность крыльев и тела – указание на духоносность, на полноту духовности. Ка ду цей (а не «жезл с крестом» и не «с монограммой Христа», – по крайней мере в большинстве случаев) в деснице – указание на теургическую силу, на психопомпию, на таинственную власть над душами. Свернутый свиток в шуйце, прижимаемый к органу высшего ведения – к сердцу, – указание на ведение недоведомых тайн. Царское убранство и престол – указание на царственное могущество.

Венец в виде городской стены – обычный признак Земли-Матери в ее различных видоизменениях, выражающий, быть может, ее покровительство человечеству, как совокупному целому, как городу, как civitas. Камень (– а не «подушка»! –) под ногами – указание на твердость опоры, непоколебимость. То р о к и или «с л у х и» за ушами, т. е. лента, поддерживающая волосы и освобождающая уши для лучшего слышания – указание на чуткость восприятий, на открытость для внушений свыше: тороки – иконографический символ для обозначения органа Божественного слуха. Девственность же Богоматери до-, во время-и после рождения обозначается, по обычаю, тремя звездочками: двумя на персях и одну на челе Ее.

Наконец, – продолжает о. Павел, – окружающие Софию небесны я сферы, исполненные звезд, – указание на космическую власть Софии, на ее правление над всею вселенною, на ее космократию. Бирюзово-голубой цвет этого окружения символизирует воздух, затем – небо, а далее – небо духовное, горний мир, в средоточии которого живет София. Ведь голубой цвет настраивает душу на созерцание, на отрешенность от земного, на тихую грусть о покое и чистоте. Голубизна неба, – эта проекция света на тьму, эта граница между светом и тьмою, – она – глубокий образ горней твари, т. е. образ границы между Светом, богатым бытием и Тьмою-ничто, – образ Мира Умного. Вот почему голубизна – цвет естественно принадлежащий Софии и, чрез Нее, Носительнице Софии, Приснодеве.

Далее в рассматриваемой композиции обращают внимание: во-первых, явное различие личностей Спасителя, Софии и Богоматери; во-вторых, нахождение Софии под Спасителем, т. е. на месте подчиненном, и Божией Матери – пред Софиею, т. е. опять-таки в положении подчиненном. Итак, Спаситель, София и Божия Мать – в последовательном иерархическом подчинении» (374–375).

Если для Вл. Соловьева за его сложной философско-богословской концепцией Софии стоял поэтический образ прекрасной Девы, вечной Женственности, то в софиологии о. Павла на первый план выступает мариологически-эстетический аспект Софии – абсолютная Красота, воплотившаяся в Матери Божией. Вот один из главных и существенных выводов этой софиологии: «Если София есть всё Человечество, то душа и совесть человечества – Церковь – есть София по преимуществу. Если София есть Церковь, то душа и совесть Церкви Святых – Ходатаица и Заступница за тварь пред Словом Божиим, судящим тварь и рассекающим ее надвое, Мать Божия – «миру Очистилице», – опять-таки есть София по преимуществу. Но истинным знаменем Марии Благодатной является

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Девство Ее, Красота души Ее. Это и есть София» (350–351).

С.Н. Булгаков был одним из немногих, если не единственным в среде православных мыслителей, кто оценил философию Вл. Соловьева в софийном ключе, именно в софиологии усмотрел ее оригинальность, силу и значение. При этом в формально-логических текстах и построениях его он справедливо видел только вершину айсберга духовного наследия крупнейшего русского философа. Главным же у Соловьева он считал его богатейший мистический опыт, который нашел наиболее адекватное выражение не в его философии, но в художественном творчестве – в его поэзии, полностью посвященной Софии, пронизанной светом личного мистического общения поэта с ней, любви к ней. Не случайно, подчеркнул Булгаков, наиболее чуткими к духовному опыту Соловьева оказались русские поэты-символисты Блок, Белый, Вяч. Иванов [256]. Личная мистика Вечной Женственности, софийная окрыленность Соловьева наиболее полно воплотились в его поэзии; она стала своеобразным интимным дневником, отражавшим на протяжении всей жизни его глубинный опыт более полно, чем философские тексты. Поэтому Булгакова всё настойчивее одолевает мысль, «что в многоэтажном, искусственном и сложном творчестве Соловьева только поэзии принадлежит безусловная подлинность, так что и философию его можно и даже должно поверять поэзией», что главное в его творчестве – поэзия, а философия лишь комментарий к ней, и Соловьев в большей мере является «философским поэтом», чем «поэтизирующим философом» [257]. Его творчество Булгаков именуется не иначе как «софийно-эротическим», «мистическим реализмом», пронизанным глубочайшей и всепоглощающей любовью к Небесной Афродите, Божественной Софии.

Здесь важно заметить, что неоправославие, особенно в лице Булгакова и Флоренского, наконец ясно осознает и четко формулирует идею, которой православное сознание, православная культура жили на протяжении практически двух тысячелетий. Именно – о приоритете эстетической сферы над формально-логической в деле наиболее адекватного выражения глубинного духовного опыта. Об этом свидетельствует и особое внимание многих русских религиозных мыслителей к красоте во всех ее проявлениях и к искусству, но также и выдвигание на одно из главных мест в богословии проблемы Софии и софийности. С особой очевидностью это следует из философско-богословских трудов о. Сергия Булгакова.

Под влиянием Вл. Соловьева и особенно П.А. Флоренского он поставил учение о Софии в центр своего миропонимания. Более того, софиологию он рассматривал как особую синтетическую богословскую науку, значительно возвышающуюся над философией и фактически являющуюся новым современным этапом православного богословия. Софиология о. Сергия – это неоправославие в прямом и полном смысле слова. В книге «Премудрость Божия», резюмируя свое учение, он писал: «Софиология есть мировоззрение, христианское видение мира, богословская концепция <...> некая особая интерпретация всего христианского учения, начиная с понимания св. Троицы и Вочеловечивания и кончая вопросами современного практического христианства. <...> Центральной проблемой софиологии является отношение между Богом и миром. <...> Софиология есть призыв к духовной жизни и к творческой активности, направленной на спасение самих себя и мира» [258]. Многие православные иерархи и сама русская Церковь отрицательно отнеслись к софиологии Булгакова, усматривая в ней еретические моменты [259]. Тем не менее о. Сергий считал свое учение (как и соответствующие идеи Флоренского) новым шагом в развитии богословия. В своей софиологии он, как и о. Павел, опирается на весь предшествующий философско-богословский опыт в этой области, начиная с Ветхого Завета, Платона, Филона, Отцов Церкви, через западных софиологов Якоба Бёме, Дж. Порреджа и кончая Соловьевым и Флоренским.

Первые размышления на эту тему он привел уже в «Философии хозяйства» (1912), активно разрабатывал ее в книге «Свет невечерний» (1917), в трилогии «Богочеловечестве» («Агнец Божий», «Утешитель», «Невеста Агнца»), в «Неопалимой купине» (1927), «Иконе и иконопочитании» (1930) и дал общую сводку идей в «Премудрости Божией».

Как и его предшественники, Булгаков оказывается в достаточно трудной ситуации. Перед ним богатый, неоднозначный и во многом противоречивый культурно-исторический материал самого разного толка о Софии, который его философско-богословский ум стремится упорядочить, прозревая в таинственном образе Софии какие-то новые истины о бытии, новые пути к проникновению в духовные сферы. При этом он сразу же отказывается от построения одномерной непротиворечивой концепции. Как и Флоренский, высоко оценивая заложенный в

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org православной догматике антиномизм в качестве единственно верного метода описания неопределимых феноменов, он и Софию показывает как нечто, требующее именно антиномического описания.

В «Свете невечернем» София предстает прежде всего живой личностью, «реальнейшей реальностью» «Идеи Бога», внеположенным «предметом» бесконечной божественной любви, «услаждения», «радости», «игры». Если ипостаси Троицы находятся в состоянии внутренней, интимной, замкнутой самодовлеющей внутробоженной любви, то София – ипостась, вынесенная вовне; как бы «четвертая ипостась»; притом ипостась пассивная по отношению к Богу, восприимлющая изливание Его любви; это – «Вечная Женственность», в которой под действием божественной любви зарождается тварный мир, и она становится началом мира[260]. София, таким образом, предстает здесь женской ипостасью (личностью) Божества, охваченной божественным эросом.

Увиденная под другим углом зрения – в отношении бесконечной множественности тварного мира, София есть «организм идей, в котором содержатся идейные семена всех вещей. В ней корень их бытия»[261]. Об этом же о. Сергей пишет и в «Премудрости Божией»: «В Софии заложены образы творения, идеи всех вещей и существ; она является всеобъемлющей пра-Идеей всего. Она – идеал всего, интегральный организм и идеальное единство всех идей»[262]. Здесь уже личностный характер Премудрости Божией отходит на задний план.

София – не просто предвечная совокупность образов тварного мира, но и сам этот мир в его основе; она – основа этого мира, «его идеальная энтелехия, она существует не где-то вне мира, но есть его основная сущность»[263]. И, как энтелехия мира, София «в своем космическом лике» предстает душой мира. Подводя итог философской традиции *anima mundi* от Платона до Соловьева, С.Н. Булгаков видит в ней ту «закономерность космической жизни», те физические законы бытия, которые проявляются в изумительной целесообразности и функциональности всех организмов тварного мира. Это та «единица, связующая мир» сила, которая всегда ощущается в «связности мира»[264]. Она проявляет себя в тех смутных инстинктах, которые управляют эволюцией жизни[265].

София, таким образом, и личность со своим ликом, субъект и «предмет» божественной любви, и не личность, а совокупность принципов, или *anima mundi*. И эта изначальная двойственность, переходящая в антиномизм, наблюдается в софиологии Булгакова постоянно, с одной стороны, смущая философский разум своей неопределенностью и противоречивостью, а с другой – приоткрывая духу завесы над тем, что разуму недоступно.

С еще большей ясностью софийный антиномизм выявляется в проблеме «метаксуйности» (от платоновского ?????? – «между») Софии. София, утверждает Булгаков в «Свете невечернем», – это та неуловимая «грань», которая находится между Богом и миром, Творцом и тварью, не являясь ни тем, ни другим. Это некое «особое» «третье бытие», «одновременно соединяющее и разъединяющее то и другое»[266]. И это «посредничество» особого рода – антиномическое посредство-не-посредство, ибо прямое «посредство между Богом и миром, – как доказывал позже о. Сергей, критикуя идею Ария о «метаксуйности» Сына, – некоторое срединное положение, немислимо и невозможно. Посредник сам для себя требует нового посредника и так *ad infinitum*. <...> Мысль о посреднике невозможна, это в некотором роде корень квадратный из минус единицы или круглый квадрат. Однако проблема почувствована правильно...»[267]

Таким «круглым квадратом» или «корнем из минус единицы» у Булгакова выступает София. Она предстает «невозможным» для разума, немислимым, алогичным посредником между Богом и миром, являясь одновременно в каком-то смысле и тем и другим и не являясь, по существу, ни тем, ни другим. София вневременна, она возвышается над временем и всяким процессом, но по существу своему она не принадлежит и вечности, а лишь причастна ей в силу Божией любви к ней. Она имеет бытие где-то «посредине» в метафизическом смысле между временем и вечностью. Это же можно сказать и о пространственности Софии. В ней «соединены моменты слитности и раздельности, да и нет, единства и множественности». София «сверхпространственна», являясь основой всякой пространственности. София присутствует в мире как его основа, как скрепы его бытия, и в то же время она трансцендентна миру, ибо она вне и выше всякого становления, в котором находится мир[268]. София, по Булгакову, «есть неопределимая и непостижимая грань между бытием-тварностью и сверхбытием, сущностью Божества, – ни бытие, ни сверхбытие. Она есть единое-многое – всё <...> есть то, него нет в

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org бытию, значит, и есть, и не есть, одной стороной бытию причастна, а другой ему трансцендентна, от него ускользает». Она занимает место между бытием и сверхбытием, «не будучи ни тем, ни другим или же являясь обоими зараз» [269].

Подобно всем этим почти – антиномизмом раннего Булгакова ощущается все-таки стремление (возможно, внесознательное, наследие многовековой философской традиции) оправдать как-то его перед разумом. Кажется, что безоговорочному иррациональному антиномизму мешает и прочное представление (основа всей русской софиологии) о личностном характере Софии, о прекрасной Деве-Премудрости...

Как бы то ни было, но отступление от строгого антиномизма идет в этом направлении. Представления о единой антиномически описанной Софии перемежаются у Булгакова идеями о двух ликах Софии, обращенных в разные (метафизически) стороны, о двух Софиях вообще – Божественной и тварной.

Метафизическая природа Софии потому не поддается традиционному философскому описанию, считает С. Н. Булгаков, что она имеет «два лика». Одним, «обращенным к Богу, она есть Его Образ, Идея, Имя. Обращенная же к ничто, она есть вечная основа мира, небесная Афродита, как ее, в верном предчувствии Софии, именовали Платон и Плотин» [270]. И более того, мир как «ничто, засемененное идеями», и есть «становящаяся София», тварная София. А божественный лик Софии – это предвечная Премудрость, Невеста Логоса [271].

Размышляя о библейской идее творения мира из ничего, Булгаков приходит к выводу о возможности, даже принципиальной необходимости говорить о двух Софиях – небесной (божественной) и земной (тварной), которые тем не менее едины в своей полной противоположности по основным характеристикам, то есть все-таки к утверждению и оправданию антиномизма Софии: «<...> это единство противоположностей, *concidentia oppositorum*, трансцендентно разуму и антиномически его разрывает. Но и пусть это остается противоречием для разума, мудрее этого противоречия он не может ничего измыслить для решения проблемы» [272].

В парижский период о. Сергей приходит к окончательному убеждению, что антиномия, и именно софиологическая, «есть точная формула откровения Бога в мире» [273], и формулирует эту антиномию: «Тезис: Бог, во св. Троице единосущный, самооткрывается в Премудрости Своей, которая есть Его Божественная Жизнь и Божественный мир в вечности, полноте и совершенстве (София Нетварная – Божество в Боге). Антитезис: Бог творит мир Премудростью Своею, и эта Премудрость, составляющая Божественную основу мира, пребывает во временно-пространственном становлении, погруженная в небытие (София тварная – Божество вне Бога, в мире)» [274].

Антиномически сформулированный еще в IV в. христологический догмат о двух природах Христа, по Булгакову, «представляет собой раскрытие софиологической антиномии в применении к христологии» [275]. А «частным видом» софиологической антиномии является антиномия иконы – о неизобразимости-изобразимости Бога.

В поздних работах – «Агнце Божиим», «Невесте Агнца» и других – о. Сергей утверждает в идее единой Софии, открывающейся в Боге и в творении и поддающейся только антиномическому описанию.

Если мы теперь вспомним о христианской традиции, обратимся к догматике и литургике, то увидим, что антиномизм там используется прежде всего в тринитарном и христологическом догматах, когда возникает необходимость как-то обозначить сущность Троицы и Христа; в церковной гимнографии – когда воспеваются и прославляются Бог, Иисус Христос, Богоматерь. И о. Сергей, имея всю эту традицию и богослужебную практику перед своим взыскующим умом, делает новый шаг в осмыслении Софии. Будучи фактически универсальным бытием, охватывающим собою как божественное, так и тварное (она – основа и сущность творения), София должна быть и является сущностью (?????) Бога [276]. «Резюмируем, – писал о. Сергей, – вся целиком святая Троица в ее триединстве есть София, так же как и каждая из трех ипостасей по отдельности». Троица имеет одну-единственную сущность, Усию, и эта Усия есть София [277]. «Три божественных Лица имеют одну совместную жизнь, т. е. одну Усию, одну Софию» [278]. Стремясь как-то избежать упрека в том, что он якобы приписывает Богу четвертую ипостась (в чем его действительно обвиняли), о. Сергей заявляет, что «София не ипостась, она – некое

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org качество, относящееся к божественной ипостаси, атрибут ипостасного бытия», «некий иной принцип, чем ипостаси», и т. п.[279]. Фактически – это Усия триединого трансцендентного Бога в Его обращенности к тварному миру.

Не вдаваясь далее в подробности этих, с богословской точки зрения, достаточно путаных объяснений, подчеркну, что в зрелый период своего философствования о. Сергей пришел к убеждению (хотя и обосновывал его не очень убедительно), что София – это божественная сущность в Боге, его Усия, «понимаемая как всеединство», как «божественный мир, божество в Боге, природа в Боге»[280]. Такое понимание Софии вроде бы опять исключает представление о ней как о личности...

Исключает, но только не для антиномического мышления. Да, в метафизическом смысле София – это Усия Бога, Троицы. Однако религиозный опыт русского православия, русского благочестия, русского искусства дает и результаты совсем в другой плоскости. Он нередко отождествляет Софию с Христом, и с Церковью, и, особенно часто, с Богородицей. Булгакову близок и понятен этот опыт. Он активно опирается на него в своей софиологии: «И если полнота творения, его истина и красота, его умная слава есть божественная София, как откровение св. Троицы, то приходится повторить это же и в применении к Богородице. Богородица софийна в предельной степени. Она есть полнота Софии в творении и в этом смысле тварная София. <...> София есть основание, столп и утверждение истины, исполнением которой является Богородица, и в этом смысле Она есть как бы личное выражение Софии в творении, личный образ земной Церкви»[281]. В Богородице соединяются оба лика Премудрости, и поэтому она, как тварная София, и принадлежит и не принадлежит этому миру. Сближение Софии с Богородицей и Церковью опять возвращает нам Софию в ее женском облике прекрасной небесно-космической Девы.

Стремясь показать мнимость вроде бы исторически возникших противоречий софиологии, о. Сергей считает одинаково приемлемыми как «Христо-софийные» толкования известных мест Священного Писания, так и «Богородично-софийные»[282]. Византия остановилась на первых, Древней Руси ближе оказались вторые, но и те, и другие толкования равно истинны и правомерны как порознь, так и совместно, ибо «полнота софийного образа в тварном мире или в человечестве есть Христос с Богородицей, как это и изображается на наших обычных иконах Богородицы, всего яснее – в «Знамении»». В сущности же всякая икона Богородицы в своем глубинном смысле есть икона Софии[283].

Премудрость Божия, таким образом, предстает в софиологии Булгакова некоей глубинной многоаспектной антиномически описываемой сущностью бытия, которая не поддается одномерному формальнологическому осмыслению. Во всей полноте она раскрывается только религиозному сознанию в некоторых актах мистического опыта. Ибо она одновременно является и абстрактной божественной Усией, то есть сущностью; и образом Бога внутри самого Божества; и Вечной Женственностью в Божестве, как его пассивного, но творческого (в направлении мира) начала; и совокупностью всех идей творения в Боге, то есть Идеей творения; и вдохновителем и руководителем всей творческой деятельности людей, в том числе – художников;[284] и средоточием всех божественных энергий; и Богочеловечеством, понимаемом как «единство Бога со всем сотворенным миром»;[285] и реальным явлением в мире Церкви Христовой; и предстает, наконец, в образе конкретной и очень близкой душе русского человека Богородицы, Девы и Матери, Заступницы за род человеческий перед своим Сыном.

Богородица «софита в предельной степени», мир «софиен» в своей сущности... Понятие софийности часто встречается в работах С.Н. Булгакова в качестве значимой категории, поэтому здесь имеет смысл разъяснить ее понимание о. Сергием, тем более что, на мой взгляд, как было уже показано, она выражает одну из характернейших особенностей древнерусского эстетического сознания[286].

Уже с древности София понималась как предвечная совокупность идей, образов, чисел, форм тварного мира, как его основа. Философия (пифагорейцы, Платон, Аристотель, Плотин) и искусство древних греков знали об этой идеальной основе мира и пытались ее выразить своими средствами. В стремлении реализовать или выразить эту изначальную идеальность и состоит собственно, по Булгакову, софийность тварного мира. Мир софиен, поскольку в его основе лежат предвечные идеи – или его основой является София[287]. Однако еще с Платона известно, что вещи и явления материального мира в разной мере

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org соответствуют своим идеям и поэтому в разной степени софийны. Показателем степени софийности, то есть приближения вещи к ее идее, ее первообразу, у Булгакова выступает красота, а предельным и абсолютным носителем высшей Красоты и ее источником является сама София.

«Софийность мира, – писал Булгаков, – имеет для твари различную степень и глубину: в высшем своем аспекте это – Церковь, Богоматерь, Небесный Иерусалим, Новое Небо и Новая Земля» (225). Во «внешнем мире» софийность пронизывает всё. Таким образом, это некое сущностное основание мира, которое, кажется, и должно было бы стать предметом философии, согласно ее историческому самоименованию. Однако, констатирует Булгаков, софийность мира недоступна «разуму» философии. Ибо философское мышление сегодня «не есть Логос, а только логика», от которой закрыта сфера Софии, и она «преодолевается на высших ступенях проникновения в софийность мира». Уже в догматах веры, описывающих сущность Божества, логика пасует перед антиномиями. «Логическое мышление, – убежден Булгаков, – соответствует лишь теперешнему, греховному, раздробленному состоянию мира и человечества, оно есть болезнь или порождение несовершеннолетия» (226).

В философии софийно собственно не ее логическое мышление, но «самая ?????, эрос, окрыляющий душу и поднимающий ее к умному видению Софии, мира идей». И лишь то в философии софийно, что в ней интуитивно, а не дискурсивно, что открывается «умному видению» (Там же). А это уже некое «металогическое мышление», на которое намекал еще Достоевский и которое присуще искусству.

«София открывается в мире, как красота, которая есть ощутимая софийность мира. Потому искусство прямее и непосредственнее, нежели философия, знает Софию. Если религия есть прямое само-свидетельство и самодоказательство Бога, то искусство или, шире, красота есть самодоказательство Софии» (227). Красота во всех ее природных проявлениях – это «сияние Софии, изнутри освещающее косную плоть и «материю». И искусство в звуке, теле, мраморе, красках, слове стремится к этому же «ософиению» плоти. Художник не только видит Софию своим «умным зрением», но и стремится выразить свое видение в искусстве. Греки узрели Софию в ее женственности и гениально воплотили это в своих пластических образах Афины, Дианы, Афродиты. «Эротическая открытость» искусства, пафос влюбленности возводят его к престолу Софии, и тогда «отверзаются «вещи зеницы»» (228) – искусство прозревает и выражает то, что недоступно философии. «Ибо всякое подлинное искусство, являющее красоту, имеет в себе нечто вещное, открывает высшую действительность». Отсюда исключительная значимость искусства в системе Булгакова, да и во всей философии неоправославия и, шире, православия в целом. Вспомним, что победа иконопочитания празднуется Церковью как Торжество Православия.

В красоте природы и в произведениях искусства Булгаков ощущает «предварительное преображение мира, явление его в Софии». Красота своим эросом возводит человека к небесным первообразам, напоминает о его родстве с духовным миром. «Искусство, – заключает о. Сергий, – есть мудрость будущего века, его познание, его философия» (228). Оно уже ныне прозревает то, что лежит «за пределами теперешнего бытия» – грядущее полное преображение мира, осияние его софийной красотой. Только святые да художники – «избранники Софии» видят уже ныне мир в его «софийной красоте», в его «светоносной преображенности». Отсюда и булгаковское понимание и определение красоты: «Красота предмета есть его софийная идея, в нем просвечивающая» (228), то есть красота является свидетельством и показателем софийности вещи, степени адекватности ее собственной идее.

Речь идет прежде всего о материальных предметах тварного мира, то есть обо всей чувственно воспринимаемой природе, включая и человека. Идея, выражаясь в грубой и косной материи, естественно утрачивает что-то от своей изначальной сущности. И материя каким-то образом «знает» это и томится по чистой идее, вожделеет к ней. В этом и состоит, по Булгакову, эрос материи к идее, «земли» к «небу». Отсюда и естественное стремление всей природы избавиться от «суеты и тления», от «непросветленности» и воплотиться в красоте. Только в ней природа познаёт свое «софийное бытие». В этом плане красота цветка представляется Булгакову живым символом «софийности природы». В животном мире таким символом являются птицы, уже своим бытием славящие Бога. Спасения от рабства материальной суеты, «софийного осияния, преображения в красоте жаждет вся тварь, но об этом говорит она немолчаливым языком» (242).

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
И всякий человек ощущает в себе это глубинное стремление к красоте, к своей собственной идее, к ее самовыражению. В глубине души каждый ощущает себя идеальным красавцем, этаким Эндимионом с легким, стройным прекрасным телом, какое просвечивает в эллинской скульптуре или пластическом танце, а не хромым «гадким утенком» с неуклюжим телом, чуждым всякой грации (243). Каждый человек изначально наделен своим «высшим я», гениальностью, свидетельствующей о его особом месте в «Плероме Всечеловечества», о принадлежности ему «своего луча в Софии». Но большинство людей не могут, не в состоянии реализовать эту гениальность, адекватно воплотить заложенные в них потенции. И только в тех, кого человечество именует гениями, эта «всеобщая гениальность» выходит наружу. Под гениальностью же о. Сергей понимает нашу реальную сущностную причастность к Софии.

«Всё прекрасно, всё гениально, всё софийно в основе своего бытия, в своей идее, в своем призвании, но – увы! – не в своем бытии». Поэтому насущной задачей человеческого творчества и становится реальное обретение этой софийности, красоты, своего «подлинного, вечно-сущего лика». Аскеты занимаются этим в процессе «духовно-художественного подвига», работая над самими собой, художники – через посредство произведений своего искусства. Первый путь является прямым, но мало кому доступным, второй – косвенным, но открытым для многих творчески одаренных личностей. «Искусство, как «рождение в красоте», есть обретение чрез себя, а постольку и в себе софийности твари, прорыв чрез ничто, чрез полубытие к сущности» (243).

Фактически перед нами разворачивается хорошо знакомая платоновско-неоплатоническая эстетика (и о. Сергей не скрывает этого, ибо постоянно и активно опирается на многие идеи Платона и Плотина), переосмысленная в христианско-софиологическом ключе. В результате чего сохраняется платоновский пафос «идейных» основ мира и искусства, платиновское объединение красоты и искусства, но устраняется пренебрежительное отношение платонизма к искусству как к «подражанию подражания». Столетиями вызревавший в византийской и древнерусской культурах (особенно в художественной и культовой практиках) принцип софийности позволяет неоправославному мыслителю скорректировать интуиции неоплатонической эстетики и органично вписать их в круг идей современного православного мышления. Именно понятие софийности позволяет о. Сергию усмотреть в искусстве одну из высших форм творчества, ведущего к реальному «преображению» мира в свете заложенных в нем изначальных идей. Окончательное же преобразование мира Булгаков, как православный мыслитель, опирающийся на идеи Достоевского и Соловьева, связывает с мирозозидающей Красотой: Софией – Логосом – Сыном Божиим – Спасителем. ««Красота спасет мир» – это значит, – пишет о. Сергей, – что мир станет ощутительно софией, но уже не творчеством и самотворчеством человека, а творческим актом Бога, завершительным «добро зело» твари, изливанием даров Св. Духа. Откровение мира в Красоте есть тот «святой Иерусалим, который нисходит с неба от Бога» и «имеет славу Божию» (Откров 21,10–11). Как сила непрестанного устремления всего сущего к своему Логосу, к жизни вечной, Красота есть внутренний закон мира, сила мирообразующая, космоургическая; она держит мир, связывает его в его статике и динамике, и она в полноту времени окончательной победой своей «спасет мир»» (244).

«Спасение мира» красотой состоит, таким образом, в восстановлении его изначальной софийности, то есть первоначальной «идеальности». Однако это не абстрактная, спиритуалистическая идеальность неоплатоников, но идеальность особая – христианская, и даже уже – православная, и еще уже – собственно русско-православная, активно манифестирующая свое единство с телом, с телесностью.

Собственно категорию телесности в философию и эстетику, пожалуй, впервые осознанно ввел именно С. Н. Булгаков, и именно в позитивном смысле, хотя христианство изначально являлось религией не отрицания, как казалось многим неглубоким его критикам, но утверждения, спасения, преобразования плоти, тела, телесности. Об этом свидетельствует и концепция творения мира Богом из ничего, и идея космической мистерии Воплощения, то есть всё христианское учение о Богочеловеке, и, наконец, вера в Воскресение мертвых во плоти. И тем не менее плоть и тело всегда были камнем преткновения для многих христианских мыслителей, начиная с первых Отцов Церкви и до наших дней.

При этом, конечно, не следует забывать, что в христианстве (особенно в православии) всегда (с первых веков его существования) были и убежденные защитники тела и плоти – Отцы Церкви, хорошо осознавшие, что отличие

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org христианства от многих других духовных движений и религий и его преимущество перед ними как раз и состоит в оправдании плоти как произведения божественного Творца при осуждении плотских вожеланий. В русском православии эти идеи наиболее полно и глубоко, опираясь на весь предшествующий богословский, философский, культовый и аскетический опыт, сформулировали в первой трети нашего столетия о. Павел Флоренский и его друг С.Н. Булгаков. При этом их «телесные» интуиции восходят не только к святоотеческим текстам, но прежде всего к античной классике, к «светлому небу греческой религии», по выражению Булгакова.

Известно, что Флоренский высоко ценил античную скульптуру, его кабинет в Сергиевом Посаде украшали фотографии древнегреческих статуй. А С.Н. Булгаков писал, что именно греческая религия при всей ее ограниченности «глубоко почувствовала святость тела. Это откровение об эдемской плоти легло в основу греческого антропоморфизма и отпечатлелось в божественных созданиях пластического искусства, в эллинской иконографии». «Умным очам» греков открылась «нетленная красота тела» (244), то есть, в терминологии Булгакова, софийная красота, та красота, в которой материальный мир был замыслен и создан Творцом и которая была утрачена с грехопадением.

То, что открылось античному миру, прежде всего на уровне эстетического сознания, то есть в образах пластического искусства, христианские Отцы Церкви попытались обосновать, опираясь на тексты Священного Писания и собственно христианский духовный опыт. При этом парадокс исторического развития состоял в том, что, вместо того чтобы использовать опыт античного искусства, они отвергли его и тем самым многое и надолго усложнили в понимании собственно христианских идей и глубинных откровений.

И только в начале XX в. в трудах крупнейших русских религиозных мыслителей всё встало на свои места. Булгаков убежден, что античность почувствовала и воплотила в своей пластике «святость тела», его идеальную, изначальную красоту. Однако в реальности мы почти не встречаемся с этой красотой, ибо с грехопадением первого человека в материальный мир вошла порча, началась и до сих пор длится «болезнь телесности» (267). То, что многие мыслители, богословы, философы всех времен и народов приписывают плоти, материи, телу, следовало бы точнее отнести к болезни тела. И поэтому в отличие от многих духовных течений и направлений, которые вслед за буддистами и неоплатониками борются с телом, христианство, и в частности христианский аскетизм, борется не с телом, «но за тело, ибо христианство видит в теле не оковы, а храм Божий» (247). И далее Булгаков излагает в своем понимании христианскую концепцию телесности, которая предстает у него фактически эстетической категорией и помогает понять своеобразие русского православного эстетического сознания и художественного мышления, русское понимание иконы в конечном счете.

Опираясь на тексты Священного Писания, о. Сергий показывает, что тело «есть первозданная сущность». В частности, в Новом Завете Христос назван «Спасителем тела» (Ефес 5, 23), «главой тела, церкви» (Колос 1,18) и т. п., а Ветхий Завет вообще пронизан духом «телолюбия» и «телоутверждения» (248). Священную эротику Песни Песней Булгаков считает «серьезнейшим символическим реализмом» (249); а христианство представляется ему не только религией спасения души, но и – «духовного прославления тела», «апофеозом тела».

Полемизируя со всеми противопоставляющими тело, телесность духу и духовности, русский мыслитель утверждает, что такое противопоставление неверно в своей основе, а «телесность по существу своему вовсе не есть противоположность духу, ибо существует и духовная телесность, «тело духовное», о котором говорит ап. Павел <...> и именно такая телесность и содержит в себе онтологическую норму тела» (249). Телесность же, отрицающая духовность, лишь частное и притом болезненное состояние тела. «Святая телесность» духовна и духоносна, и ее сущность состоит не в антидуховности, но в особом рода чувственности, понятой в качестве «особой самостоятельной стихии жизни, отличной от духа, но вместе с тем ему отнюдь не чуждой и не противоположной» (249); той стихии жизни, в которой происходит не созерцание идей (как в мышлении), не их воление (как в субстанционально-волевой сфере), а «чувственное переживание идей – их отелеснение». И как бы идеализм (Булгаков имеет ввиду идеализм западно-европейского толка) брезгливо ни удалял телесность из своего «светлого царства», не зная, что с ней делать, именно ею «устанавливается *res*, бытие <...> реальность мира, сила бытия» (250). «Реальность внешнего мира» – большая проблема и «тяжелый крест для идеалистической философии»,

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org ибо она не может быть доказана мыслительными средствами, «она только ощутима чувственностью». Реальное и идеальное неразделимы в действительности, ибо платоновские идеи, по глубокому убеждению русского мыслителя, не простые логические абстракции, но наделены особой (пусть предельно утонченной) телесностью, чувственностью. Каждая идея «имеет индивидуальное тело, есть телесная энтелехия» (251).

Таким образом, идеи (а их совокупность, как мы помним, в русской софиологии и составляет Софию) не только «знают» себя, но и «чувствуют». «И эта духовная чувственность, ощутимость идеи, есть красота. Красота есть столь же абсолютное начало мира, как и Логос. Она есть откровение Третьей Ипостаси, Духа Святого. Красота, как духовная чувственность, необходимо имеет субстратом некую телесность, красоте отдающуюся, ее восприимлющую и ею исполняющуюся. Другими словами, красота предполагает телесность вообще или реальность вообще, которая, будучи насквозь пронизана красотой, ощущается как запредельный идеям, алогичный ее субстрат» (251).

Красота у Булгакова оказывается фактически главным свидетельством «реальности внешнего мира», или чувственно воспринимаемого мира, или алогичного мира, и неразрывно соединяется с пониманием телесности, в которой идеи и обретают своеобразное «материальное» бытие. Речь здесь идет о «некой умопостигаемой материи, образующей основу телесности в самой Софии» (252). И в этой «материи» Булгаков видит не ущербность, но, напротив, мощь и богатство бытия.

Красота мира – это «откровение Св. Духа по преимуществу»; это «безгрешная, святая чувственность, ощутимость идеи», доступная всем человеческим чувствам (не только зрению). Отсюда – вожделение красоты, любовь к красоте у человека. И не только у него; эросом к красоте пронизано всё мироздание. Сама идея «ощущает себя в красоте <...> любит самое себя, познаёт себя, как прекрасную, влечется сама к себе эротическим влечением в некой космической влюбленности» (253). Эта самовлюбленность идеи разлита по всей природе, и Булгаков усматривает ее в многочисленных стыдливодевичьих нюансах красоты природы, которые доступны восприятию только поэтов и художников. Природа вся охвачена космическим эросом, влюбленностью творения в свою идею, в свою форму. Всё в тварном мире пронизано этим «панэротизмом природы», каждое существо томится по своей идее, по красоте, наполнено эросом творчества. И только в «умопостигаемом» мире, «в небе» пребывает предвечно завершенным «блаженный акт» эротического взаимопроникновения «формы и материи, идеи и тела», имеет бытие «духовная, святая телесность» (254).

Эта «софийная, святая телесность» трансцендентна нашему чувственному опыту и может стать доступной созерцанию только «под благодатным озарением Св. Духа», о чем свидетельствует опыт многих святых. Она же, по глубокому убеждению Булгакова, составляет основу искусства. Художник «прозревает красоту как осуществленную святую телесность». Его вдохновение основывается на постоянной тоске и томлении по ней, хотя очень редко ему удается адекватно выразить свои прозрения. Некоторым людям дано быть только «художником в душе» без способности к материальному закреплению своего внутреннего опыта. И только немногим «избранникам Софии» даровано стать подлинными творцами красоты. Они «просветляют материю идей» своим искусством (257), дают возможность, в частности, всем нам воочию увидеть «телесность» в ее здоровом, идеальном состоянии. Так, древнегреческие скульпторы дали нам «нас же самих в достойном образе бытия», выявили «правду человеческого тела». Созерцая античные статуи, мы утрачиваем «болезненное чувство стыда перед наготой», как бы на миг ощущаем себя в Эдеме. И ясно сознаем, «что эти прекрасные тела и должны быть обнажены, ибо всякая одежда явилась бы умалением их красоты, неуважением к ней. Кому же пришла бы в голову мысль одеть Венеру Милосскую?» Античное искусство усиливает в нас сокрытую в глубинах души тоску «по своим эдемским телам, облеченным красотой и софийной славой», и обостряет чувство стыда за наши собственные «безобразные» тела (267).

Уделяя большое внимание искусству, размышляя о его функциях и месте в Универсуме, осмысливая многочисленный исторический опыт его понимания, С.Н. Булгаков приходит к своему определению искусства: «Это есть эротическая встреча материи и формы, их влюбленное слияние, почувствованная идея, ставшая красотой: это есть сияние софийного луча в нашем мире» (254). А что же художник? Какова его роль в создании искусства? Она, по Булгакову, фактически аналогична роли природы – служить проводником «софийного луча», то есть практически возвышена до уровня Творца мира. И именно поэтому, в

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org понимании о. Сергия, «красота в природе и красота в искусстве, как явления божественной Софии, Души Мира, имеют одну сущность» (254), а природа, в свою очередь, осознается им как «великий и дивный художник». Отсюда и искусство получает у Булгакова, хотя это понимание характерно для всего православия, расширительную трактовку, а главным произведением его выступает человек во всей его «духотелесности». «Искусство, не как совокупность технически-виртуозных приемов, но как жизнь в красоте, несравненно шире нашего человеческого искусства, весь мир есть постоянно осуществляемое произведение искусства, которое в человеке, в силу его центрального положения в мире, достигает завершенности, ибо лишь в нем, как царе творения, завершается космос» (254).

Однако «жизнь в красоте» для земного человека весьма трудная и соблазнительная вещь. Ибо красота, о чем знали и писали многие и античные, и особенно христианские мыслители, двойственна по своей природе. Отсюда ее роковая роль и магическая власть в мире. Всё в Универсуме тянется к красоте, как к свету, ибо «она есть наше собственное воспоминание об Эдеме, о себе самих в своей собственной подлинности» (267). Однако в нашем не-эдемском мире, в царстве «князя мира сего» она выступает своего рода подделкой и ядовитой приманкой греха. Вот почему она чаще губит и испепеляет человека, чем спасает его. «Красота – это страшная вещь, здесь Бог с дьяволом борется», – напоминает Булгаков слова Достоевского. «Земная красота загадочна и зловеща, как улыбка Джоконды. <...> Томление по красоте, мука красотой есть вопль всего мироздания» (268).

Остро ощущая высочайшую значимость феномена красоты в христианском миропонимании и одновременно его принципиальную двойственность, С.Н. Булгаков пытается ее снять, включая красоту в целую систему семантически близких понятий: софийность – телесность – красота – искусство, которые, не являясь синонимами, образуют некое достаточно однородное семантическое поле, внутри которого и обретается смысловое ядро софиологии. При этом, как мы неоднократно убеждались, это ядро имеет ярко выраженную эстетическую окраску, а сама софиология по сути своей имеет очевидную интенцию к эстетике, и, более того, фактически и является полноценной современной православной эстетикой, а не философией или богословием.

Таким образом, в XX в. русское богословско-философское сознание в работах своих наиболее талантливых и творчески мыслящих теоретиков пришло к вроде бы странному завершению – практически преобразилось в эстетику. Однако если вспомнить историю христианства в России, то ничего странного здесь не окажется. Уже древним русичам изначально, по свидетельству первого мудрого летописца Нестора, в христианстве импонировал именно эстетический аспект – возвышенная красота, теперь бы сказали «софийная красота», христианского богослужения (кстати, приобщились они к ней в храме Св. Софии в Константинополе). И «уязвленность» этой красотой они пронесли через всю тысячелетнюю историю христианства в России. Эстетическое сознание древних русичей на протяжении семи столетий наиболее полно выражалось в созидании «софийной красоты» в своем искусстве (архитектуре, храмовых росписях, гимнографии, агиографии, церковном культе и особенно – в иконописи) и в узрении ее в природе и искусстве. Именно в этой «софийной красоте» (точнее в «Христо-софийной», используя термин Булгакова) и Достоевский прозревал спасение мира, а русские софиологи, начиная с Вл. Соловьева, уже теоретически попытались обосновать эсхатологический смысл грядущего софийно-эстетического преображения тварного мира в теургии, в восхождении его к предвечной красоте – Софии.

Смысл и язык иконы

XIX век

С петровского времени, на что уже указывалось, в России начинается процесс активной секуляризации культуры, ее ориентации на Запад. Православие, уже с середины XVII в. переживавшее серьезный духовный кризис, вынуждено было полностью отойти от средневековых традиций и приспособиться к новой государственной ситуации, к новым потребностям и ориентации царя и двора. В пределах средневековых традиций пытались удержаться только староверы, подвергавшиеся постоянным гонениям как со стороны государства, так и с амвонов официальной Церкви. Эта церковно-государственная политика способствовала ускорению процесса, начавшегося, как мы видели, еще с середины XVII в., переориентации церковного искусства со средневековых

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org творческих принципов на западноевропейские. XVIII и XIX вв. прошли в России под знаком практически полной замены средневековой церковной живописи и иконописи (за исключением особо почитаемых и чудотворных икон) на новую, «живоподобную», ориентированную в основном на итальянское искусство XVI–XVIII вв. [288]. К середине XIX в. древнерусское искусство было практически забыто, только отдельные религиозные мыслители, образованные клирики и некоторые монахи, посещавшие Афон и старые греческие монастыри, знали о древней благочестивой православной живописи «византийского стиля» да в отдаленной русской провинции сохранялись старые, уже порядком почерневшие иконы и местные мастера продолжали ориентироваться на их «стиль». Столичные же храмы и бесчисленные церкви крупных городов все перешли на новую церковную живопись.

В этот период практически ничего не писали об иконе, точнее, ничего нового или достойного внимания современного исследователя. С исчезновением настоящей иконописи, естественно, ослабло и иконное благочестие, ослаб и интерес творческой православной мысли к вопросам иконы как существенного фактора православия в целом.

Исключение, пожалуй, составляет только трактат «О иконописи» (1845) архиепископа Могилевского Анатолия (Мартыновского) [289], который сам на досуге занимался религиозной публицистикой и писал иконы. Трактат важен для понимания умонастроений образованного духовенства Нового времени, исполнявшего церковное служение в атмосфере новых художественных принципов декорирования культового действия, но еще чуждого средневековую традицию понимания иконного образа и его значения для Церкви.

Преосв. Анатолий приводит и разъясняет четыре главные причины («цели»), по которым Церковь «освятила употребление икон и предписала чествовать их», при этом, подчеркивает он, она указала живописи то направление, которое только и достойно приложения таланта, дарованного живописцу свыше. Главную цель он видит в «живом проповедовании предметов веры и Священных событий, благодетельных для всего человеческого рода», в содействии насаждению их в сердца человеческие (71) [290] то есть в чисто дидактической функции, которую высоко ценили и древние Отцы Церкви.

Иконопись как эффективное «орудие Церкви» способствует озарению верующих светом веры, становится для людей простого сословия «как бы иероглифическим Катехизисом». Иконы являются «поразительными символами <...> Божественного вездеприсутствия, возбуждающими благочестивые чувствования», ибо люди по причине поврежденности их природы склонны чаще всего ко злу и им необходимо быть постоянно окруженными такими символами для возбуждения любви к изображенным благочестивым личностям и предметам веры (72).

Более того, «производя в нас благочестивые ощущения, иконы служат сверх того сильным побуждением к подражанию добродетелям, как бы олицетворенным в жизни Спасителя и благоугодивших Богу своими подвигами». Изображенные на иконах благочестивые деяния святых и самого Господа являются притягательным примером для подражания верующих. И наконец, «благочестивые ощущения», возбужденные иконами, окрыляют дух наш на молитву Богу; устремленный на иконы взор, «сосредоточивая наши мысли, укрепляет душевные силы в молитвенном подвиге» (73).

Определив таким образом цели иконописания, владыка Анатолий большую часть своего трактата посвящает критическому рассмотрению новейшей «церковно-исторической живописи» итальянского образца с позиции соответствия ее этим целям и святоотеческому преданию об иконописании. С огорчением констатируя, что в настоящее время именно такая живопись господствует в церковном обиходе не только на Западе, но и в России, он подвергает ее суровой критике за бесчисленные «несуразности», то есть отклонения от буквального евангельского исторического реализма, проникшие в нее по вине безмерно фантазирующих итальянских художников. Он показывает некоторые из них на примере «Преображения» и «Сикстинской мадонны» Рафаэля, «Тайной вечери» Леонардо да Винчи и других произведений известных итальянских мастеров. Суть упреков русского архиепископа сводится к тому, что итальянские художники относительно свободно обращаются с евангельскими событиями (Рафаэль, например, изобразил Мадонну с младенцем на руках стоящей на облаках, хотя это «чисто плод фантазии», а Леонардо усадил апостолов с Христом за стол, хотя они по древнему обычаю «возлежали на одрах», и т. п.), изображают события священной истории в интерьерах и одеждах, характерных для Италии XVI в., а не для Иудеи времен Христа;

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
образы Мадонны и Марии Магдалины пишут с конкретных молодых женщин, часто далеко не благочестивого поведения и т. п. Русские художники, как подражающие итальянским образцам, создают картины с еще большими «несообразностями с духом истинного христианства».

В общем, заключает владыка Анатолий, вся эта новейшая, идущая от Рафаэлей и Леонардо церковная живопись оскорбляет христианские чувства, и великий борец за иконопочитание св. Иоанн Дамаскин, если бы увидел ее, умолял бы «наших художников не посрамлять Церкви такими изображениями» и оставить стены храмов обнаженными (81). Причины такого иконного неблагочестия Анатолий видит не в самих художниках, но в том направлении, в котором они работают, забыв об истинно религиозном иконописании. И зря эти художники, убежден архиепископ, обижаются на русский народ, который в массе остается равнодушен к их живописи, обвиняя его в отсутствии художественного вкуса. «Напрасно! – восклицает архиепископ. – Нет народа, который бы столько любил благолепие храмов Божиих, как Русский; нет народа, который бы более восхищался произведениями живописи в духе истинно религиозном; и может быть, нет народа, который с такой сметливостью постигал всё истинно высокое и прекрасное, как народ Русский» (81). Однако русские, убежден владыка, имеют врожденный дар «ощущать изящное» в иконах «византийского стиля», перед которыми они привыкли молиться с детства и которые больше соответствуют отечественному вероисповеданию (94).

Поэтому, если современные живописцы хотят быть принятыми и понятыми нашим народом, они должны «усвоить себе народное благочестие», приобрести навыки и понимание отечественного иконописания, понять суть иконы, то есть понять, для чего Церковь приняла живопись «в свою область». И владыка Анатолий стремится показать, каким должен быть истинный иконописец, что он должен постичь и как работать, чтобы создавать настоящие иконы. Повторяя многие традиционные для православия идеи о добродетельном образе жизни иконописца, о тщательном изучении Священного Писания и православного учения, о проверке истинности своего понимания его в беседах с благочестивыми людьми духовного звания и т. п., Анатолий не может уже обойтись и без внесознательного, по всей видимости, привлечения идей и лексики новоевропейской эстетики, активно внедрившейся к тому времени в русскую культуру на всех уровнях. В частности, осмысливая работу иконописца, он вполне уместно привлекает гегелевские категории идеала, вдохновения и другие расхожие идеи европейской эстетической мысли того времени.

В своем духовном совершенствовании иконописец должен приобрести такие познания, убежден русский иерарх, «которые могут способствовать возвыситься до идеальности, требуемой иконописанием». О подобной «идеальности» знали уже греческие скульпторы, изображая героев своей мифологии. «Тем более иконописец как служитель небесной истины должен стараться усвоить душе своей высокие идеи христианского учения, чтобы его мысли, воображение и чувства могли возвыситься до созерцания Христианских идеалов, приводить его в состояние такого вдохновения, которое содействовало бы к проявлению их посредством его искусства, потому что предметы его кисти почти исключительно предметы мира духовного, небесного, обладающие красотой и совершенствами сверхчувственными, едва мыслимо созерцаемыми» (84). Однако, до какой бы идеальности ни возвысился иконописец, он должен воплощать ее в формах мира чувственного, ибо только через эти формы, знали еще Отцы Церкви, человек может выразить предметы мира духовного. Поэтому, наряду с изучением Священного Писания и богословия, он должен научиться подражать природе, формам видимого мира. И «подражать ей не потому, что, как заметил еще Святой Афанасий, «все толкуют, что всякое искусство есть подражание природе», но потому, что без сего пособия иконописец не в состоянии олицетворить своего идеала» (85).

При этом иконописец должен знать, во-первых, что природа «хороша, когда ее умоют», то есть в определенной своей идеальности. И, во-вторых, что в ней, несмотря на разнообразие вкусов, есть «такие общие черты красоты и величия, из коих одни доставляют чистое безмятежное удовольствие, другие проникают нас благоговением к премудрости и благодати Всемогущего и как бы возносят дух наш в область мира беспредельного, вечного». Иконописец должен ориентироваться на природную красоту второго вида, то есть на анагогическую, или возвышающую, красоту и «избирать в видимой природе черты и краски, подмечать свет и тени такие, которые могли бы сообщать взирающим на произведения его кисти сколь возможно близкие понятия о предметах мира духовного, и в чертах плотских, видимых проявлять духовное, невидимое» (85).

Если убрать из приведенных суждений слово «иконописец» и не знать о контексте трактата, то можно подумать, что перед нами эстетическая концепция творчества некоего западноевропейского романтика. Образованному русскому теоретику иконописи середины XIX в. волей-неволей приходится использовать для обоснования вроде бы классического, то есть средневекового иконописания («византийского стиля») эстетические суждения и терминологию Нового времени, притом еще и западноевропейского образца, и с ее помощью пытаться бороться с искусством Западной Европы, фактически подчинившим к этому времени своими художественными принципами и стилистикой русское церковное искусство. Уже этот парадоксальный факт ярко показывает, в сколь сильной мере русское эстетическое сознание и художественное мышление того времени даже в сфере церковного искусства было подчинено западноевропейским влияниям. Одно, вероятно всего, внесознательно вырвавшееся словечко «как бы» в приведенной выше цитате об анагогической (главной для средневекового православия) функции иконы красноречиво свидетельствует о кардинальных изменениях в сознании русских религиозных мыслителей и клириков того времени.

И тем не менее Могилевский архиепископ стремится вернуть русских иконописцев в лоно давно ушедшей в историю отечественной традиции. «Восхищаясь созерцанием природы», иконописец, как служитель Евангелия, не должен забывать, что следствием грехопадения первородителей стало повреждение всей твари, «а посему то, что по духу мира сего может почтяться красотой и величием, по духу Евангелия будет отвратительно и низко» (85). Тезис этот он использует для осуждения изображения персонажей священной истории тучными, «мясистыми», с преобладающей краснотой, атлетического телосложения, с без нужды обнаженными членами; страстные взгляды, «так называемые живописные ракурсы» фигур и лиц и т. п. В качестве примера подобной, ориентированной на поврежденную природу живописи Анатолий Мартыновский приводит «мясистую» живопись на религиозные темы Рубенса.

Автор трактата «О иконописании» с какой-то святой наивностью полагает, что Рубенс, как и многие его западные коллеги, просто ничего не знал о реальной жизни древних святых, об их идеалах, о том, что их сила состояла в смиренности, строгом воздержании от плотских излишеств, в постоянных молитвах и т. п. И, напротив, об этом хорошо знали наши древние иконописцы. Не случайно, подчеркивает он, русский язык выработал целый ряд особых выражений для «обозначения красоты, приличной Святым» типа: святолепность, святолепный, боголепный, боголепно и т. п. Вот к такой красоте икон, наиболее полно выраженной в живописи «византийского стиля», и приучен русский народ. На нее и следует ориентироваться нашим иконописцам.

О том, однако, что и у самого автора трактата «О иконописании», и тем более у идеализируемого им русского народа были уже весьма смутные представления о «византийском стиле», свидетельствует тот факт, что в качестве достойного подражания образца для иконописцев он указывает на картину «Моление о чаше» (1834) российского академика Ф. Бруни, швейцарца по происхождению, представителя классицистско-академистского направления в русском искусстве XIX в., ориентировавшегося в своем творчестве исключительно на западноевропейский академизм и, явно, если и знавшего что-то о «византийском стиле», то с пренебрежением отвергавшего его. О характере его живописи можно судить по ряду картин в росписях Исаакиевского собора в Петербурге.

Да и сам владыка Анатолий в глубине души вряд ли надеялся на то, что русская иконопись может вернуться к тому, от чего она уже ушла. Он, опять же в традициях западноевропейской эстетики, признает, что искусство постоянно совершенствуется, и убежден в неправильности распространяемого мнения, будто живописное искусство итальянских школ «достигло крайнего предела совершенства» «в олицетворении предметов Христианской религии». Иконописание, как и искусство других родов, «может и будет совершенствоваться до бесконечности; в противном случае не было бы тех порывов и постоянных усилий, которыми одушевляются, живут художества». Гениальные художники не стремились бы к копированию образцовых произведений, «не желали бы создавать новые, невидимые в области художеств творения, не старались бы осуществить идеалы, таящиеся в неясном мерцании души их, и при том так, что, сколько бы ни усовершенствовали свои произведения, какими бы сии ни превозносились похвалами в мире, сами художники всегда недовольны своими творениями и внутренне сознают, что они далеко отстают еще от той идеи, которую хотели осуществить, которая представляется во

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
внутреннем святилище души их. Таков удел всех произведений человеческих в сем мире» (96).

Тем более удел иконописания, на котором лежит задача «олицетворения» высочайших духовных идей. Естественно, что оно, убежден русский иерарх XIX в., «не достигло еще всей полноты совершенства», к которой должно неуклонно стремиться согласно своему высокому назначению и ожиданиям Церкви. И в принципе вряд ли возможен «предел крайнего совершенства» иконописи, как невозможен и предел совершенства на путях духовного христианского делания.

Так что перед православными художниками открыт бесконечный путь совершенствования в своем искусстве. Таков вывод русского образованного иерарха середины 19-го столетия, по собственному опыту знакомого с практикой «иконописного» творчества своего времени. И он, вероятно, был типичным для русской религиозной эстетики того времени, так как образцы классической древнерусской иконописи были либо изъяты из церковного обихода и заменены живописью западноевропейского «стиля», либо находились под такими слоями копоти и поздних записей и столь усердно покрыты драгоценными «ризами» (окладами), что не могли дать никакого представления о настоящей русской средневековой иконе. А то, что поминалось обычно под «византийским стилем», не имело фактически никакого отношения ни к Византии, ни к средневековой Руси.

Эстетическое и религиозное в иконе

Новый этап осмысления иконописи, причем уже в ее истинном, средневековом облике, начался со второго десятилетия XX в. Между 1908–1913 гг. крупные русские коллекционеры искусства И.С. Остроухов, С.П. Рябушинский и некоторые другие обратили внимание на древние русские иконы. По их инициативе собранные ими иконы очищались от копоти, грязи, поздних записей. В 1913 г. состоялась большая выставка русских древностей, составленная из 150 древних отреставрированных икон, и художественный мир был в буквальном смысле слова поражен в первую очередь их художественно-эстетической силой, богатством, глубиной.

Вспомним, что усилиями художников-новаторов рубежа XIX–XX вв., начиная с импрессионистов и до первых авангардистов, сделавших главный акцент в творчестве на чисто живописном языке цвета, формы, линии, художественная общественность Европы (а Россия в те годы мало в чем отставала от нее в сферах культуры, а иногда и задавала тон) была уже подготовлена к восприятию такого типа искусства. Многими элементами своего художественного языка средневековая иконопись резонировала с поисками авангардистов того времени. В первую очередь ими и ориентировавшимися на их творчество искусствоведами и художественными критиками русская икона и была воспринята с нескрываемым восторгом. Состоялось поистине крупнейшее открытие в истории мирового искусства.

Известные русские искусствоведы сразу же обратили внимание на удивительную страницу истории отечественного искусства, начался более чем полувековой период постоянных находок и открытий.

Усилиями десятков реставраторов и искусствоведов, среди которых первое место, естественно, занимают русские исследователи, в историю искусства был введен уникальный по духовно-эстетической значимости материал. Здесь я хотел бы обратиться к концепциям двух исследователей, написавших серьезные научные работы об иконе уже во втором десятилетии XX в. и подошедших к ней почти с диаметрально противоположных позиций, вскрывших много существенных аспектов иконописи и наметивших фактически два пути ее изучения, которые только к концу XX в. стали сливаться в нечто единое. Я имею в виду П.П. Муратова [291] и Н.М. Тарабукина.

В 1915 г., уже вскоре после раскрытия основного блока древнерусских икон, появилась большая монография П. Муратова «Русская живопись до середины XVII века» [292]. Автор задался целью рассмотреть древнерусское искусство в первую очередь с эстетической точки зрения (б) и определил основные параметры и направление такого рассмотрения. Он сразу же подчеркивает, что при подходе к древнерусскому искусству не следует опираться на современные академические критерии, восходящие в искусству Возрождения. Перед ним стояли свои задачи, и поэтому оно имеет свои художественные закономерности. Однако общим для всех, даже столь разных искусств, как древнерусское и западноевропейское, являются начальные эстетические элементы художественных

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org языков, на них и следует опираться при выявлении эстетической значимости искусства. «Каждое искусство говорит на своем языке, но в образовании каждого такого формального языка участвуют те же основные элементы художественной речи – линия, объем, композиция, колорит» (16).

На их основе образуются различные живописные манеры и стили. Именно с ними Муратов и связывает эстетическую значимость искусства, полагая, что особенность живописной манеры может быть названа стилистическим признаком только в том случае, когда она «определяет высший тип данной художественной группы» (20). Анализируя уже раскрытую группу шедевров древнерусской иконописи, он приходит к выводу, что для иконы стилистическими признаками являются особый тип лиц, совершенно своеобразные пробела на одеждах, рисунок горок (так называемые «лещадки») и некоторые другие. Обращая внимание на определенную ограниченность тем иконописи, Муратов подчеркивает, что внешняя узкая сюжетная тематика не сказывается на художественном уровне ее разработки. Художник может принять извне любую иллюстративную тему и «остаться свободным в своем восприятии ее как темы художественной» (23).

Именно эта особенность, по его мнению, характерна для русской иконописи, на ней основывается иконописный стиль, достигший в средневековой Руси высокого уровня в смысле чисто художественной выразительности. «По чувству стиля русская живопись, – подчеркивал Муратов, – занимаютодноизпервыхместврядудругихискусств.<...> Чувство стиля в древнерусской живописи выражается преобладанием в ней элементов формальных над элементами содержательными» (28). Под последними имеется в виду литературно-иллюстративное содержание, существенно ограниченное в древнерусской иконописи набором основных канонизированных тем из священной истории. Поэтому индивидуальность художника в этом искусстве проявлялась только в формальных средствах – цвете, линии и т. п. И здесь древнерусские мастера достигли невиданной еще в истории искусства остроты эстетического чувства, стилистической изысканности, духовно-художественного аристократизма. Этим иконы по существу отличаются от народного искусства, к которому в то время его иногда относили, ставя на один уровень с лубком, народными картинками. «Народное искусство, – утверждал Муратов, – едва ли когда бывает проникнуто таким чистым идеализмом и таким глубоко-сознательным охранением стилистической традиции». В отличие от народного древнерусское искусство «пропитано насквозь каким-то естественным аристократизмом духа и формы» (32).

Далее Муратов обращается к анализу конкретных элементов стиля древнерусской живописи, т. е. фактически впервые пытается выявить ее характерные художественно-значимые принципы и приемы, особенности выразительного языка. Эта живопись не интересуется конкретным моментом времени, она изображает «некое бесконечно длящееся состояние или явление. Таким образом она делает доступным созерцание чуда» (36). Иконопись интересует только главное в изображаемом событии, там нет случайных частности, которыми наполнено позднее европейское, да и русское искусство. Изображенный на иконе мир – это особый, умозрительный мир, отделенный от мира, в котором живет сам художник, поэтому он стремится отделить его от себя и от зрителей художественными средствами. Этому активно содействуют «нереальный пейзаж» и особая архитектура иконных изображений. «В русской иконе и фреске всегда есть пафос расстояния, отделяющего землю от неба, есть сознание умозрительности изображенных вещей и событий. На изображаемый им мир русский художник смотрит как на строительство своего благочестивого воображения. Поэтому так всегда архитектурен его пейзаж, поэтому он так охотно изображает и архитектуру, еще более чем природа послушную его живописной идеологии» (38).

Далее Муратов подчеркивает особое архитектурное значение композиции, как «архитектуры форм», в древнерусской живописи, которую (композицию) он считает фактором не иконографическим, но стилистическим, то есть фактором художественного выражения. В этом же ключе он рассматривает и линию в иконописи, отмечая, что она здесь бывает двух типов: пространствообразующая, с помощью которой создаются «объемы», и декоративная, рисующая узор. Как правило, они сосуществуют в каждом произведении. Древнерусский художник также одинаково охотно использовал как ломающуюся линию, так и круглящуюся, но длинную бесконечную линию предпочитал прерывистой, дробной. При этом у древнерусских иконописцев линия никогда не была мелочной, она всегда активно нагружена в художественно-выразительном плане.

В линии древнерусский художник больше следует традиции, чем в цвете, где очевиднее проявление индивидуальных особенностей отдельного мастера и целой иконописной школы. Древнерусская живопись «достигает поразительно красоты в соединении нескольких цветов». В отличие от западноевропейской живописи, основывающейся на сочетаниях тонов, русская однотонна, но многоцветна (52).

Проанализировав основные художественно значимые элементы древнерусской иконы, Муратов пытается показать, опираясь на новейшие исследования по эллинистическому и раннему византийскому искусству, что многие из них ведут свое происхождение оттуда, хотя в Древней Руси они приобрели особую эстетическую выразительность. Далее Муратов предпринимает одну из первых попыток построения систематической истории древнерусской живописи, начиная с отдельных памятников домонгольского периода и до середины XVII в. При этом он активно использует метод сопоставления русских памятников с аналогичными в хронологически–стилистическом плане известными ему византийскими произведениями. Показав, например, что новгородская иконопись XV в. испытала определенное влияние византийского палеологовского искусства, он утверждает, что русские художники пошли дальше. «Они утвердили, очистили, закрепили иконописный стиль. Ими сознательно был закрыт путь к реалистическим, природным наблюдениям, колебавшим иногда весьма серьезно стиль искусства Палеологов» (250).

Из уже приведенного очевиден ход мысли и направление исследований одного из первых и талантливых исследователей заново открытой древнерусской иконописи. Не углубляясь в богословско–философское содержание иконы, в чем несомненная ограниченность его работы, он тем не менее сумел, может быть, значительно глубже и основательнее большинства последующих исследователей показать ее художественно–эстетическую значимость, основывающуюся в первую очередь на действительно аристократическом, высокодуховном понимании (в смысле художественного понимания, а не формально–логического, естественно) крупнейшими средневековыми мастерами основных выразительных элементов живописного языка. Именно и исключительно с их помощью они художественно выразили глубинные, плохо вербализуемые основы христианской духовности на столь высоком и универсальном эстетическом уровне, что древнерусская иконопись, сегодня это очевидно, заняла уникальное место в ряду выдающихся достижений мирового искусства всех времен и народов. П. Муратов одним из первых убедительно показал это в своем исследовании.

Диаметрально противоположную методологическую позицию в подходе к иконе занял его младший современник будущий искусствовед Н. Тарабукин [293], во втором десятилетии XX в. еще только нащупывавший свой путь в жизни и науке. Только в 1999 г. были опубликованы его небольшая книга «Философия иконы» и несколько статей об иконе [294]. Научный издатель текста А.Г. Дунаев на основе изучения рукописи пришел к выводу, что большая часть книги была написана автором в 1916 г., а затем постоянно редактировалась и дорабатывалась вплоть до 1935 г. Опубликовать тогда ее уже было невозможно.

Начались систематические гонения на любую, не вписывавшуюся в узкие рамки коммунистической идеологии гуманитарную науку.

Книга не является целостной монографией, а скорее рядом статей, заметок, или «писем», как их обозначает сам автор, подражая, видимо, популярному в кругах религиозной молодежи того времени «Столпу...» П. Флоренского. В центре этих «писем» – икона, но поднимаются и некоторые другие проблемы, в частности религиозно–эстетические, так или иначе тяготеющие к главной теме. Ощущается также, что книга начиналась в период бурной духовно–художественной жизни Серебряного века и «русского религиозного ренессанса», а дорабатывалась во всё сгущающейся атмосфере коммунистического идеологического прессинга на любую свободную мысль, отличную от официальной идеологии, особенно в сферах духа и искусства. Автор начинал книгу как бескомпромиссный жесткий христианский мыслитель–ригорист, эпатазирующий авангардистских эстетов начала столетия почти кликушеским анафематствованием любого вне–церковного искусства и эстетического опыта, а завершал (в процессе доработки) как академический профессор–искусствовед в манере умеренного эстетического структурализма. Понятно, что ни первая, ни вторая ипостаси русского ученого, как и сам предмет исследования – икона, не были ко двору идеологов советской власти, так что рукопись пролежала не изданной до конца столетия.

Сегодня она уже не столь актуальна, какой могла бы быть во время своего

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org написания. Практически мы не получаем никакого приращения знания к тому, что уже имеем; между тем какое-то влияние на искусствоведов своего времени идеи Тарабукина явно оказали, ибо он регулярно читал лекции, в которых мог затрагивать и вопросы, изложенные в рукописи, общался с коллегами, давал читать им свою работу. Некоторые из его идей использовал А.Ф. Лосев. Сегодня книга Тарабукина интересна уже как факт (в чем-то даже одиозный) истории отечественной религиозной эстетики и искусствознания. Совершенно очевидно, что автор знал работы П. Муратова, А. Грищенко, Н. Щекотова, в которых акцент делался на эстетической стороне иконы, но ближе ему были религиозные мыслители Е. Трубецкой, П. Флоренский, позже – А. Лосев, с ориентацией на которых он сформировал свои специфические «эстетические» представления, а также собственное понимание иконы.

Первые главы-статьи книги посвящены общим вопросам эстетики и искусства, осмысливаемого с демонстративно ригористической религиозной позиции. Для религиозного сознания, представителем которого сознает себя молодой Тарабукин, искусство, наука, философия суть «служанки богословия» (*ancilla theologiae*), в этом их истинный смысл и назначение и таковыми они должны оставаться всегда. Его эстетические установки основываются на немецкой классической эстетике (Кант, Шеллинг, Гегель) и представлениях некоторых греческих Отцов Церкви. В качестве главного эстетического принципа он считает гармонию, понимаемую исключительно религиозно – как «божественное начало, эманацию которого мы наблюдаем в мире, в его природных и искусственных формах. Присутствие гармонии в [мире] – мистично. Это дар Божий, ниспосылаемый человеку. Ощущение его может быть только религиозным. Природа и искусство служат лишь сосудами, вмещающими это абсолютное начало» (51). Красота в мире – «внешнее выражение гармонии», она представляет собой «отражение абсолютного совершенства в формах тварного мира. Бог есть абсолютная красота. Отражение божественного начала разлито в мире» (46). Красота – это «эманация Божества». Инстинкт красоты заложен в каждом человеке, и, подвижный им, он творит искусство, как проявление красоты. «Форма красоты условна и зависит от уровня культуры и ее характера, но чувство красоты – едино. Красота ощущается человеком как умиротворение, покой, наслаждение, радость» (46).

Однако красота не только «концепция психологическая, но и объективная данность», ибо она – реальная эманация и отражение божественного начала. Красоте в мире противостоит безобразие, уродство, «то есть начало сатанинское, результат греха и отпадения от Бога». Искусство может быть как сосудом красоты, так и вместилищем уродства. В первом случае мы имеем дело с искусством религиозным, выражающим божественное начало. Во втором, как правило, – с искусством светским, и оно «в огромной своей массе – порождение сатаны» (46). В свете такого понимания искусства оно, «взятое как таковое», не получает положительной оценки у Тарабукина. «Возведенное в культ, как имманентное начало, искусство превращается в сатанинскую мессу, и каждый художник как таковой – в служителя сатаны». Оправдывает его только религиозное содержание, и тогда искусство становится «лишь сосудом, в котором мистически присутствует божественная гармония». В этом случае оно утрачивает самостоятельность и превращается в «служанку богословия», чем искусство, собственно, и являлось в средние века (51).

Явно в пику пышным цветом расцветавшему в начале столетия чистому внерелигиозному эстетизму в искусстве самого разного толка Тарабукин эпатирует «эстетов» своего времени антиэстетическим манифестаторством. Искусство само по себе – это «жонглерство, акробатизм, циркачество, техника ради техники, то есть трюкачество. <...> фокусничество, в существе которого лежит обман лицедейства, фальшь в глубоком смысле этого слова, надувательство и дурачество по сути своей, или некоторая детскость и наивность, присущие игре» (31–32). «Присутствие сатаны нигде так не очевидно, как именно в театре» (34) и т. д. и т. п. Всё это можно было бы и не приводить здесь как некий специфический анахронизм своего рода религиозного манифестарного антиавангардизма, выдержанного в авангардистском же духе начала XX в. (чего тогда только не писали и не говорили в пылу бесконечных полемик), если бы сам Тарабукин не настаивал на серьезности и значительности этих утверждений, и если бы они вдруг не всплыли в конце XX в. в постсоветский период в среде православных неофитов, рьяно взявшихся (в который уже раз в истории христианства) за противопоставление религии светской культуре, светскому искусству вплоть до анафематствования (неофициального, слава Богу) его приверженцев. Есть здесь, очевидно, какие-то глубинные скрытые закономерности движения культуры, и исследователь ни от чего не имеет права легкомысленно

Приведа в пример позднего Гоголя, уничтожившего под влиянием религиозного прозрения второй том «Мертвых душ», знаменитого танцовщика Нижинского, обратившегося к религии и сошедшего со сцены в 1917 г., позднего Л. Толстого, резко порицавшего искусства за безнравственность с позиций христианского ригоризма, Тарабукин подчеркивает, что всякий раз интеллигентское сознание общества принимало поворот своих коллег от искусства к религии за умопомешательство или мракобесие. Наш же автор, напротив, считает означенный поворот духовным подвигом и прозрением, ибо в его представлении светские искусства достойны всяческого порицания за отсутствие в них «мировоззрения», истинной религиозной «идейности», за пропаганду порочности, греховности, цинизма и т. п. – в общем за «внутреннюю пустоту». Если бы современный человек руководствовался не беспринципной мирской эстетикой, а истинным «мировоззрением», он «принял бы «Троицу» Рублева, а Венере отрубил бы голову. Так поступали христиане первых веков» (38). И религиозный искусствовед начала XX в. солидарен с ними. Он резко отрицательно относится ко всему нерелигиозному искусству «от аттического Зевксиса до какого-нибудь современного Матисса» и утверждает, что «только религиозный человек и религиозное искусство полноценны» (42).

Для Тарабукина значимо только искусство, наполненное «идейным смыслом», поэтому он отрицает эстетический подход к нему, полагая его ограничивающимся только интересом к художественной форме. Главным критерием оценки Тарабукиным искусства является обязательное выражение в нем «близкого или чуждого нам духа», само же по себе оно не представляет никакой ценности. «Таким образом в конечном счете мы приемлем в искусстве всё, что нам близко и родственно по духу, и отвергаем всё чуждое и враждебное. Мы пользуемся художественными формами для выражения своих идей, и в том случае, чем совершеннее форма выражает дорогое нам содержание, тем мы ее считаем прекраснее. Вот критерий для пересмотра всей художественной культуры в ее целом. Вот критерий для «переоценки ценностей», для стаскивания с пьедесталов застоявшихся там знаменитостей» (43).

Для Тарабукина истинным является лишь искусство, стоящее на службе у религии, где форма полностью детерминирована религиозным содержанием. Средневековье создало такое искусство «непревзойденной ценности и в смысле глубины содержания, и в отношении мастерства формы» (44). Искусство же XX в. «ничтожно потому, что лишено значительного содержания» (45). Из светских жанров искусства Тарабукин оправдывает только пейзаж, понимаемый им в некоем романтико-идеализаторском модусе, реализации которого он, кажется, не находит в истории искусства. Пейзаж значим для него как художественная деятельность, направленная на выявление «религиозного смысла» природы. В духе теоретиков немецкого романтизма, опираясь на эстетику Шеллинга, Тарабукин утверждает, что «искусство, и в частности искусство пейзажа, призвано раскрывать в художественном образе содержание природы, ее религиозный смысл, как откровение божественного духа. Проблема пейзажа в этом смысле есть проблема религиозная. Природа есть раскрытое, непосредственно усматриваемое божественное начало в его экзотерической форме. Природа представляет собою наиболее первоначальную форму откровения» (53). В пейзаже художник призван дать образ этого откровения, его «изобразительное истолкование», прочесть природу как «книгу о Боге, преисполненную величия, красоты и мира». «Пейзаж – вид мифотворчества и вид религиозного искусства, трактующий природу как живое начало, озаренное божественным светом» (55).

Природа между тем, согласно христианской концепции, несет на себе печать повреждения, связанного с грехопадением прародителей. В ней наряду с божественным светом содержится и многое от «отпадшего» естества. Поэтому пейзаж не должен быть натуралистической копией природы, но выявлением ее божественной сущности, ее изначального лика. «Пейзаж как религиозная форма искусства призван показать в художественном образе потенциальную святость лика природы, поэтому пейзаж не только род философского искусства, но, в известной мере, и богословская концепция» (57). Подобные переживания природного пейзажа Тарабукин находит в поэзии Лермонтова и Тютчева, но не приводит ни одного примера из сферы живописи, о которой он, собственно, и ведет речь.

Реализованным идеалом истинного, а поэтому прекрасного и гармоничного, искусства в глазах религиозного апологета начала XX в. является только икона. Она по сути своей «спиритуальна. Самая «плоть» иконы преображена и

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org освящена изображенным на ней образом, восходящим к Первообразу» (48; ср.: 78). В отличие от образов светского искусства, отражающих действительность и оставляющих зрителя в ее пределах, «образ–икона есть путь восхождения к Первообразу. Образ–икона не имитация, не символ, а реальность, изобразительно выраженная молитва» (48). Икона поэтому не может быть названа искусством в обычном смысле слова. Она мистична по существу, ибо является выражением религиозного общения человека с Богом. Поэтому, Тарабукин неоднократно повторяет это, эстетический критерий в подходе к иконе оказывается необычайно бедным и ограниченным. «Можно и даже нужно говорить об эстетике иконы. Но это ничтожная часть глубочайшего содержания проблемы в ее целом, причем часть, обусловленная целым, часть, могущая быть понятой только исходя из целого. А целое – это религиозный смысл иконы» (81).

Существенно принижая эстетический подход к иконе, начинающий искусствовед в каком–то смысле противоречит сам себе. В данном месте своего текста под «эстетикой» он понимает сугубо формальную сторону иконы, явно имея в виду тех искусствоведов–современников, в частности, Муратова, Грищенко и других, которые основное внимание уделяли художественным аспектам иконы. Сам же он, как мы видели выше, по существу понимает эстетику (в суждениях о красоте, гармонии и их адекватном выражении именно в религиозном искусстве) значительно шире и глубже, и, как мы еще увидим, именно на это свое понимание он будет опираться в анализе художественного языка иконы. Как искусствовед, хорошо чувствующий именно эстетическую сущность искусства, особенно религиозного, он никуда не может уйти от эстетики, хотя демонстративно ригористическая религиозность время от времени заставляет его делать внутренне неубедительные выпады против нее. Однако он слишком хорошо изучил эстетику Шеллинга (регулярно ссылается на него как на авторитет именно в эстетике), находился под сильным влиянием эстетического сознания флоренского, чтобы сущностно порвать с «эстетикой». В конечном счете суть его «философии иконы» сводится именно к «эстетике иконы», а не только к «богословию иконы», к чему вроде бы он сам стремился.

Ему фактически не удастся, да это и в принципе вряд ли возможно, вскрыть «религиозный смысл иконы», не обращаясь к анализу ее художественной специфики, т. е. ее эстетики, поскольку этот «смысл» выражается в иконе только и исключительно художественно–эстетическими средствами живописи и во всей своей полноте может переживаться верующим в акте молитвенно–созерцательного контакта с иконой, но не поддается вербальному описанию. Это чувствует и Тарабукин, но предпринимает тем не менее некоторые попытки вербализации, которые в большей мере сводятся к почти заклинательному повторению одних и тех же формул об иконе без какого–либо проникновения за их лексическую оболочку.

Суть их сводится к нескольким тезисам – вариациям хорошо известных сегодня положений византийского богословия иконы, с которыми, однако, не так хорошо была знакома творческая интеллигенция начала XX в., хотя к ней–?? и была обращена в первую очередь «философия иконы». В дополнение к указанному выше положению о спиритуальности (= духовности) иконы, ее анагогическом и молитвенном характере Тарабукин разъясняет своим современникам: иконный образ, будучи путем восхождения к Первообразу, выражает абсолютные, вечные реальности, поэтому он бесстрастен и сверхчувственен. «Икона есть изобразительно выраженная молитва. <...> Икона есть обряд и таинство. Икона – религиозный акт, не символический, а реальный». Она не только образ для созерцания, но и поклонный образ; икона – «священная реликвия» (80). «Смысл иконы – молитва, а молитва – обряд и таинство» (81). Отсюда глубинный, религиозный смысл иконы закрыт от неверующих зрителей, но также и от эстетики, философии и искусствознания. Он доступен только религии и верующим, ибо по сути является «действенным актом», «умным деланием», путем, связующим душу верующего с Богом. «Смысл иконы – чудотворение», поэтому всякая икона чудотворна, «хотя бы в потенциальном смысле». Чудотворна она потому, что через нее верующий «общается с Первообразным и приобретает благодать» (82).

Помимо этого религиозного смысла икона обладает и смыслом философским, который заключается в том, что она «изображает события *sub specie aeternitatis*», т. е. под знаком вечности. Например, во взгляде Богородицы Умиление мы видим одновременно и радость счастливой Матери, и ее скорбь от знания о страстях, уготованных ее Сыну. Дух вечности ощущается в необычной, нездешней тишине иконы. «Всё суетливое и страстное, чувственное ей чуждо. Она учит нас бесстрастию, умноуделанию, молитве.<...>Тишина и бесстрастие –

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org вот философский смысл иконы» (86). «Иконописный лик – суров, спокоен, сверхчувственен и сверхпсихологичен. Это умный лик. Лик молитвы, созданный в молитвословии» (88). В реальной жизни этот смысл конкретизируется в идеале монашеской жизни, т. е., включает Тарабукин, философский смысл иконы неотделим от религиозного.

Этим религиозно–философским смыслом и определяется художественное своеобразие иконы. А так как икона – «всё же это искусство», то «к нему применимы, тем самым, художественные критерии» (111). Выведя таким образом самого себя на художественно–эстетический уровень анализа иконы, Тарабукин сосредоточивает на нем внимание и проявляет и хороший эстетический вкус, и умение разобраться в сложной художественной структуре иконы на примере русской иконописи, которая, как мы видели, находилась в то время в центре внимания художественной и духовной интеллигенции.

Автор «философии иконы» убежден, что особое распространение на Руси икона получила в связи с тем, что «ее форма отвечала складу русско–православного сознания». Вслед за Флоренским он утверждает, что русское православие «призвано было восполнить <...> идею софийности и тем оправдать свой исторический смысл» (92). В этом процессе икона играла существенную роль, в чем мы неоднократно убеждались выше в процессе изучения древнерусского эстетического сознания и классической русской иконы. Уже в первой трети XX в. эти идеи вслед за Флоренским поддерживает и Тарабукин, внимательно всматриваясь в русскую икону. «Самое характерное, что отличает русско–православную иконопись от византийской, – это внутреннее средоточие и софийность». В иконе эти особенности выражаются более адекватно, чем в стенописи (117). Именно благодаря им русская икона представляется Тарабукину более совершенной в художественном отношении, чем византийская. «В колористическом отношении русская икона более красочна по сравнению с византийской, более монохромной. Композиция русской иконы сложна, необычайно ритмична и отличается полной завершенностью. Музыкальность ритмико–композиционной структуры древней русской иконы была доведена до изысканнейшего совершенства и тончайшей певучести» (118).

Этой утонченной эстетике иконы Тарабукин посвящает «Письмо одиннадцатое» своей книги, озаглавленное «Внешние средства выражения внутреннего смысла иконы», и ряд лекций по отдельным иконам, прочитанных в 20–е годы и опубликованных в цитируемом здесь издании. Подчеркнув, что эти «внешние средства» у иконописца те же, что и у светского живописца, он стремится показать, что их характер и смысл в иконе иной и определяется ее внутренним смыслом, о котором шла речь в предшествующих «письмах». Сознвая, что вступает в сферу, с трудом поддающуюся словесному описанию, Тарабукин фактически вынужден ограничиться более или менее яркими образными формулами, в комплексе выражающими художественно–эстетическую сущность русской иконы. Среди ее специфических характеристик художественной структуры он называет композицию, ритм, музыкальность, пространство и время, обратную перспективу, колорит, условность изображения, подчеркивая неоднократно, что всё это в целом способствует созданию удивительной возвышенной красоты.

«Композиция в иконе отличается необычайной завершенностью, замкнутостью в себе, отрешенностью ото всего окружающего и, кроме того, музыкальностью и певучестью ритма». Нигде в истории мирового искусства Тарабукин не видит «столь совершенной законченности композиционного строя», как в русской иконе (122). Уже в лекциях по конкретным иконам он указывает на одну из специфических композиционных особенностей русской иконописи, которую обозначает, пожалуй, не очень удачным термином «кольцо» (168 и сл., 173). В качестве другой особенности композиций икон русский искусствовед выделяет повышенную ритмичность и музыкальность, подчеркивая, что эти особенности были характерны для всего древнего богослужения и именно они доставляли верующим «необычайную радость, возвышающую и истончающую» их чувства, помогавшую с легкостью переносить долгие монастырские службы. В иконе «ритмические повторы выполняют функции стихотворных размеров и поэтической рифмы» (123). Всё в ней подчинено композиционному музыкальному ритму, и Тарабукин, анализируя конкретные иконы, стремится выявить эти ритмические элементы формы, цвета, линии (см.: 165–171 и др.).

Пространство и время в иконе нераздельны и отличны от пространства видимого мира, т. к. икона изображает нам мир иной, пребывающий *sub specie aeternitatis*. Пространство в иконописи, убежден Тарабукин, конечно, динамично, сферическое. Благодаря «обратной перспективе» оно не втягивает в

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org себя зрителя, как пространство «перспективной» живописи, но «отталкивает зрителя, не пускает его в пределы того мира, где находятся Христос, Богородица и святые» (125). В понимании смысла «обратной перспективы» Тарабукин полностью солидарен с позицией Флоренского, излагая и цитируя его «Мнимости в геометрии» (127 и сл.). Анализ цвета и его символики в иконе он также проводит опираясь на Флоренского.

В этом «письме» уже явно ощущается новое, более позднее и сбалансированное во многих отношениях понимание иконы Тарабукиным, чем в ранних «письмах». «Иконопись требует изучения во всеоружии самых разнообразных знаний вплоть до математических и космологических. Наивно-религиозное к ней отношение только как к освященной реликвии, как и эстетическое ее восприятие, не только не достаточны, но попросту ограничены и могут дать лишь ложное представление» (129). Именно с этой позиции пытается он подходить и к анализу отдельных икон, в результате ему приходится нередко противоречить своим ранним утверждениям о специфических особенностях языка иконы. В частности, на опыте анализа икон Владимирской Богородицы и Донской Богородицы он отмечает определенный психологизм в их образах, который отрицал ранее в иконе, и высокую эстетическую значимость. Фактически на эти аспекты теперь делается главный акцент.

В образе Донской Богородицы, приписываемой кисти Феофана Грека, он отмечает больший психологизм, чем во Владимирской. «Преобладающее выражение Донской – это радостное умиление, преисполненное материнских чувств Девы над своим возлюбленным Младенцем. Младенец разделяет эту радость, сливаясь воедино с чувством Матери». В этой иконе автор усматривает даже некоторый сентиментализм. Во Владимирской он видит «контрапунктичное» звучание в выражении лиц Богородицы и Младенца; образно описывает диалог переживаний Матери и ее божественного Сына (155), хотя и подчеркивает, что эта икона являет собой «изобразительно выраженное умное делание» (156), т. е. далекую от психологизма духовную практику; отмечает аристократизм, духовную утонченность, подлинную красоту и живописное совершенство лица Владимирской и подробно описывает, какими чисто живописными средствами иконописцу удалось достичь этого (154–155).

Итак, одному из первых радикально настроенных религиозных искусствоведов начала XX в. в процессе многолетних размышлений над русской иконой удалось нащупать оптимальный подход к изучению древнерусского искусства, который должен заключаться в комплексном анализе, включающем изучение духовно-религиозного «содержания» иконы, ее места в религиозной жизни и художественных средств живописного выражения этого «содержания». «Ибо подлинная красота возможна только при наличии духовного богатства» (159). К сожалению, выводы русского искусствоведа были доступны только ограниченному кругу его близких друзей и коллег. Между тем в коммунистической и атеистической России складывались условия, мягко говоря, малоблагоприятные как для изучения духовного содержания иконы и тем более опубликования результатов этих студий, так и для выявления ее истинного художественного значения. Надо отдать дань глубокого уважения и благодарности мудрости наших крупнейших искусствоведов середины XX в. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова, Н.А. Деминой и некоторых других, а также целому поколению их талантливых учеников, которые нашли емкие обтекаемые формы и способы анализа и дискурсивного описания русской иконописи, усыпившие бдительность коммунистических цензоров и по крупному счету не исказившие ее существенных смыслов и оснований. Легче в идеологическом плане было русским исследователям на Западе, но они практически не имели доступа к основному фонду классической русской иконописи в оригинале, что серьезно сказалось на качестве их исследований. Более-менее адекватно они могли изучать только религиозно-духовные основы русской иконы и ее художественные византийские истоки.

Неоправославная эстетика иконы

Разрабатывая современную православную философию, религиозные мыслители начала XX в. не могли, естественно, обойти вниманием икону как одно из важнейших явлений средневекового православия и православного сознания в целом. Наиболее полное и всеобъемлющее учение об иконе, отвечающее духовному складу и менталитету человека XX в., мы находим у творческих разработчиков православия неоправославных богословов о. Павла Флоренского (философию иконы) и о. Сергия Булгакова (современное богословие иконы).

Однако и у других мыслителей того бурного в плане духовных исканий периода

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
мы встречаем отдельные интересные и творческие находки в отношении понимания смысла иконы.

Так, известный философ князь Евгений Трубецкой [295], опубликовавший три лекции об иконе в 1915–1917 гг., то есть в разгар Первой мировой войны, в канун и во время Октябрьской революции, когда вражда и рознь между людьми достигли трагических масштабов, важнейшим принципом русской иконописи полагал ее соборный характер. О соборности как мистическом единстве всех разумных существ (земных и небесных) вокруг Бога и в Боге писали в конце XIX – начале XX в. многие русские религиозные мыслители, усматривая в ней будущее России и всего человечества. И вот Е. Трубецкой видит в иконе прежде всего выражение и созидание соборного начала в обществе. «Иконопись есть живопись прежде всего храмовая: икона непонятна вне того храмового, соборного целого, в состав которого она входит» (101) [296]. Трубецкой разъясняет смысл православного храма, его глубинную идею. Храм – не просто дом молитвы, а «целый мир, не тот греховный, хаотический и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем, а мир, собранный воедино благодатью, таинственно преобразенный в соборное тело Христово» (Там же). Это мистическое «тело» возникает на основе таинства Евхаристии – принятия в себя каждым членом Церкви тела и крови Христа; объединяет в себе живых и мертвых, людей и духовные небесные силы. «Такое евхаристическое понимание мира как грядущего тела Христова – мира, который в будущем веке должен стать тождественным с Церковью, изображается во всем строении нашего храма и во всей его иконописи. Это – главная идея всей нашей церковной архитектуры и иконописи вообще» (102). В космическом храме, Соборе будущего века (а образом его ныне является православная Церковь) должны воедино слиться человечество, ангелы и «вся низшая тварь», и русская иконопись глубоко и проникновенно выразила эту мечту православного сознания. «Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющей и ангелов, и человеков, и всякое дыхание земное, – такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства, господствовавшая и в древней нашей архитектуре, и в живописи» (12).

Икона, по мысли Трубецкого, – «прообраз грядущего храмового человечества» (14), и все ее художественные средства ориентированы на наиболее полное выражение этого «прообраза». Отсюда символизм и условность в иконе, ее яркая, радостная красочность, ее «солнечная мистика» золотых фонов, ассиста и т. п. Выражению соборности в иконе служит и «изумительная архитектурность нашей религиозной живописи» (19), которая заключается не только в подчиненности росписей храма его архитектурному замыслу, но и в архитектурности каждого иконного изображения, многих его элементов. Под архитектурностью Трубецкой имеет в виду особую структурную ясность, конструктивность иконных изображений, направленную на выражение идеи соборности. Здесь и симметричность изображений, и четкая устремленность к центру основных линий, наклонов фигур, жестов, своеобразная условность изображений и частые изображения храма, объединяющего людей и ангелов.

Проанализировав ряд русских икон, Трубецкой пришел к выводу: «Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись по существу соборную; в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которое в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание соборного над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется общей архитектуре целого» (21).

В иконописи мы находим изображение грядущего храмового, или соборного, человечества. Здесь Трубецкой видит и принципиальное отличие иконы от новоевропейской живописи, которая ориентирована на изображение человека в его здешних, земных заботах, устремлениях, переживаниях. В иконе же всё изображенное подчинено единому «архитектурному замыслу», который указывает на более глубокий закон единства – собрание всего живого «воедино Духом любви» во имя Христа. Именно Христос – центр и животворное начало Собора всех тварей, и именно к нему в конечном счете устремлен весь мир русской иконописи.

Особое внимание Е. Трубецкой уделял художественно-эстетической стороне иконы как выразителю духовной сущности изображаемого на ней. Не уставая восхищаться красотой заново открывшегося тогда миру иконописного искусства, он был убежден, что «иконапись выражает собою глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, мировых сокровищ религиозного искусства» (12). Именно искусства, ибо икона

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org ценилась в древности как «художественное откровение религиозного опыта», и в период расцвета иконописи на Руси в XV в. «духовное содержание» выражалось в иконе исключительно «формами и красками» (106), то есть сугубо живописными средствами. Красота древних икон – главное подтверждение этому. «В век расцвета русской иконописи, – писал Трубецкой, – икона была прекрасным, образным выражением глубокой религиозной мысли и глубокого религиозного чувства. Икона XV века неизменно вызывает в памяти бессмертные слова Достоевского: «Красота спасет мир». Ничего, кроме этой красоты Божьего замысла, спасающего мир, наши предки XV века в иконе не искали. Оттого она и в самом деле была выражением великого творческого замысла» (105). Трубецкой много внимания уделяет анализу духовного смысла художественных закономерностей иконы – символике ее цвета, отдельных форм, композиционных особенностей (как мы уже видели на примере «архитектурности» иконы). Как полное угасание понимания смысла иконы расценивает он начавшееся с конца XVI в. «заковывание» иконы в золотые и серебряные оклады, скрывшие от глаз верующих сущность иконы – ее живопись. В этом Трубецкой видит «благочестивое безвкусие», свидетельство утраты «религиозного и художественного смысла», которое квалифицирует как «бессознательное иконоборчество: ибо заковывать икону в ризу – значит отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и краски как на что-то безразличное как в эстетическом, так и в особенности – в религиозном отношении» (40). Оклад является «непроницаемой золотой перегородкой» между нами и иконой. С другой стороны, Трубецкой предостерегает и от «того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее (икону. – В.Б.) духовный смысл» и которое было достаточно широко распространено в среде русских художников и искусствоведов начала XX в. Трубецкой подчеркивает, что в линиях и красках иконы «мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается» (41).

Глубокое и всестороннее осмысление иконы находим мы у о. Павла Флоренского, который размышлял о ней практически на протяжении всей своей жизни. Теории иконы посвящено его большое специальное исследование «Иконостас» (1922 г.), но и во многих других философских, богословских, искусствоведческих работах он достаточно регулярно обращался к проблемам иконы. Его философия иконы – фактически одна из последних значительных страниц в многовековой истории развития этой темы.

Икона, в понимании Флоренского, – один из главных элементов церковного культа, поэтому вначале необходимо сказать несколько слов и о философии культа, разработанной о. Павлом. Культ, составляющий основу православной культуры, осмысливается им как место встречи двух миров: небесного и земного, вечного и временного, нетленного и телесного, божественного и человеческого. Духовным ядром культа, его средоточием является богослужение, вокруг которого, сопровождая его или полностью выделяясь из него, группируются остальные деятельности, составляя в целом человеческую культуру. Художественная деятельность существует как вне богослужения, культа, так и внутри него. Последняя, в понимании Флоренского, имеет несомненно более высокую значимость.

Богослужение, по Флоренскому, – это «цвет церковной жизни» и, более того, «сердце церковной жизни», ибо в нем, как в некоем космическом фокусе, сосредоточено всё божественное и всё человеческое, а главным содержанием является Человечность. Назначение культа – претворить природное, человеческое, случайное в священное, гармоничное, объективное, идеальное. Помочь человеку наиболее полно выразить переполняющие его чувства (радости, горя, сожаления) и аффекты. Культ выполняет в культуре важную эстетико-онтологическую задачу. Он, пишет о. Павел, «утверждает всю человеческую природу, со всеми ее аффектами; он доводит каждый аффект до его наибольшего возможного размаха, – открывая ему беспредельный простор выхода; он приводит его к благодетельному кризису, очищая и целя тем ?????? ??? ????? (рану души. – В.Б.)» [297] т. е. культ фактически ведет человека к катарсису.

Флоренский цитирует, как он выражается, «немножко смешное» стихотворение Бальмонта:

Мало плакать, надо стройно,
Гармонически рыдать.
Надо действовать спокойно,
Чтоб красивый лик создать.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
И далее заключает: «Это, повторяю, сказано – не то жеманно, не то смешком, а все-таки правильно. «Надо стройно, гармонически рыдать», – ибо надо претворять жизнь в гармонию, – всю жизнь, во всех ее проявлениях. Разве не в этом культура? Не в этом человечность?»[298] Однако человек в своем одиночестве, в своей горе, в своей отчужденности и «беспомощной субъективности», конечно, сам не в состоянии подняться до «гармонических рыданий», до идеального выражения состояния своего внутреннего мира. И здесь ему помогает богослужение, церковный культ, который «подсказывает такие рыдания, каких нам ввек не придумать, – такие адекватные, такие каждому свои, каждому личные, – плачет с нами и за нас, слова такие говорит, которые именно – то самое, что хотелось бы нам сказать, но что мы никогда не сумели бы сказать, словом – придает нашему хаотическому, случайно слагающемуся и, может быть, в нашем собственном сознании еще и неправомерному, мутному индивидуальному горю форму вселенскую, форму чистой человечности, возводит его в нас, а тем – и нас самих в нем – до идеальной человечности, до самой природы человеческой, сотворенной по Христову подобию, и тем переносит с нас наше горе на чистую Человечность, на Сына Человеческого, нас же индивидуально разгружает, освобождает, исцеляет, улегчает»[299]. В культе наше личное горе (или другое чувство) просветляется и возводится до объективного универсального состояния, становится жизненным импульсом, побуждающим нас стремиться к истинной человечности. Наша обыденная преходящая жизнь культом освящается. «И не знаем мы уже, не получили ли мы больше, чем потеряли, не вознаграждены ли мы сторицею: ибо отверзлись истоки сладчайших слез и слов благоуханнейших»[300].

Култ, по флоренскому, – это особая и, пожалуй, главная деятельность человека в земной жизни, ибо ориентирована на объединение искусственно разделившихся миров – небесного и земного, духовного и материального; это деятельность по «совмещению смысла и реальности». В результате этой деятельности, вовлекающей всех людей, объединяющей их в единый собор человечества, каждый его участник имеет реальную возможность выйти «из субъективной самозамкнутости» и обрести опору «в абсолютной объективной реальности», то есть найти свое конкретное место в мире, которое только ему и предназначено, почувствовать себя равным среди равных, сыном, а не пасынком божественного Отца.

Православное богослужение, в котором воплощена сущность «умной молитвы», «умного делания» – не изобретение человеческого ума, считает о. Павел; оно спущено нам «от умных Сил Небесных» поэтому – то в нем «немое и бескрылое волнение души» каждого человека обретает идеальное выражение, «находит себе слово и улетает в мир высшего удовлетворения»[301].

Богослужение имеет внешнюю, обрядовую сторону и внутреннюю – сакральную. В церковном обряде духовное содержание культа, само по себе невидимое, неосязаемое, получает плоть, внешнее выражение; в обряде воплощается таинство, которое кратко определяется флоренским как святое. Святость – вот та общечеловеческая ценность, которую Церковь несет миру в различных формах выражения, – в частности, в таинствах, в богослужении, в иконе. В культовом действе, обряде святость наполняет «изъятые из повседневности участки повседневности, вырезки жизни» новым содержанием, просветляет их, делает их качественно иными, чем они были в обыденной жизни[302].

Носителями святости в церковном культе предстают не только таинства и священнослужители, но и предметы, «орудия культа – иконы, крест, чаша, дискос, кадило, облачения и так далее». Они одновременно являются и материальными вещами, и «внутренними смыслами», «духовными ценностями», «святынями». Они антиномичны по своей сущности как соединение несоединимого – «временного и вечного, ценности и данности, нетленности и гбнущего»[303]. Короче говоря, они суть символы.

Для флоренского, о чем уже шла речь, истинное и наиболее глубокое искусство – это искусство символическое – в противоположность искусству натуралистическому, копирующему внешний облик действительности. Образцом символизма в искусстве для него являлась икона. Однако символы искусства предстают в теории о. Павла лишь одним из классов символов. Более общее понимание символа он дает в связи с символами культовыми и именно его распространяет на остальные виды и роды символического множества.

В своих воспоминаниях флоренский писал, что всё символическое, как нечто из разряда особенного, необыкновенного, с раннего детства волновало его и

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org привлекало к себе его взыскующий ум. «Всю жизнь, – писал он, – я думал только об одной проблеме – о проблеме символа». В нем усматривал русский богослов вещественное воплощение духовного, то есть в определенном смысле – некое средоточие творения; ибо, как подчеркивал сам о. Павел, он не мыслил духовное абстрактно, в отрыве от явления. «Я хотел видеть душу, – рассказывал он, – но я хотел видеть ее воплощенной», то есть видеть ее в некоей «духовно-вещественной» конкретности, или в символе. И в этом плане флоренский считал себя символистом[304].

Духовное, по о. Павлу, проявляется себя только в веществе, поэтому чувственно воспринимаемые символы не скрывают и не затемняют «духовные сущности», а, напротив, раскрывают их. В символах флоренский с детства уловил «просвечивание» иных миров, и этим они навсегда привлекли к себе его душу и устремленный к познанию ум. «Ибо тайна мира символами не закрывается, а именно раскрывается в своей подлинной сущности, т. е. как тайна. Прекрасное тело не сокрывается одеждой, но раскрывается, и притом прекраснее, ибо раскрывается в своей целомудренной стыдливости»[305].

Символ, в понимании флоренского, не только обозначает нечто иное, но и сам является реальным носителем этого иного, «живым взаимопроникновением двух бытий»[306], он двуедин по своей природе; являет собой «органически-живое единство изображающего и изображаемого, символизирующего и символизируемого»[307]. В символе неслитно объединяются два мира – тот, к которому символ принадлежит предметно, и тот, на который он указывает, обозначением которого является. Символ имеет внутреннюю связь с тем, что он символизирует; он наделен, хотя бы частично, духовной силой обозначаемого. Поэтому он не просто обозначает, но и реально являет обозначаемое; символ и есть само обозначаемое.

Флоренский распространил на общее понимание символа известную в поздней святоотечественной литературе концепцию литургического символа, или образа, которая относилась византийскими комментаторами богослужения, как правило, только к культовым символам[308]. Для византийцев они являлись носителями энергии архетипа, в этом усматривалась их святость. О. Павел довел эту концепцию до логического завершения, отнеся наличие духовной силы архетипа к природе символа вообще или расширив границы литургического символизма до символизма в целом.

Интересно, что это понимание или, точнее, ощущение природы символа возникло у флоренского не только задолго до основательного знакомства со святоотеческой теорией символа и даже с православием вообще, но, кажется, в самом раннем детстве. Родители Павла сознательно воспитывали детей в безрелигиозном духе; крестили их по принятому обычаю, но в церковь не водили, на религиозные темы с ними не говорили. Павел долгое время «не знал даже, как креститься». Так что о раннем литургическом опыте будущего богослова говорить не приходится. Тем более интересно одно его детское переживание, записанное уже в 1916 г. Как-то родственники привезли в дом флоренских прекрасных виноград. Маленькому Павлу дали только попробовать, опасаясь за расстройство его желудка; а чтобы мальчик не приставал с просьбами к родителям, отец нарисовал на большом листе обезьяну, поставил изображение за виноградом и сказал сыну, что обезьяна не разрешает ему брать виноград. Нарисованный образ действовал на малыша, как вспоминал флоренский, значительно сильнее, чем могла бы действовать живая обезьяна. Он ощущал в нем некие мистические силы природы, более мощные, чем в самой природе. Вот тогда-то, пишет о. Павел, я «и усвоил себе основную мысль позднейшего мировоззрения своего, что в имени – именуемое, в символе – символизируемое, в изображении – реальность изображенного присутствует и что потому символ есть символизируемое»[309].

В подсознании юного Павла сохранился реликт очень древнего сакрального сознания, которое, видимо, восходит еще ко времени появления первых изображений в пещерах первобытных людей. В более поздних культурах этот тип символического сознания был особенно характерен для древних египтян и израильтян. Древнему еврею имя представлялось носителем сущности, и поэтому, в частности, имя Бога нельзя было произносить; мы и сейчас не знаем, как оно звучало, хотя написание его сохранилось. От ближневосточных народов это понимание символа перешло и в христианство, а в некоторых уголках православного сознания дожило до XX в.

В работе «Имеславие как философская предпосылка» флоренский дал одно из наиболее емких определений символа, в котором хорошо показана его двуединая

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
природа. «Бытие, которое больше самого себя, – таково основное определение символа. Символ – это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно чрез него объявляющееся. <...> символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю» [310].

Символ, по Флоренскому, принципиально антиномичен, то есть объединяет вещи взаимоисключаемые с точки зрения одномерного формально–логического мышления. Поэтому его природа с трудом поддается осмыслению человеком новоевропейской культуры. Однако для мышления древних людей символ не представлял никакого затруднения, являясь часто основным элементом этого мышления. Те олицетворения природы в народной поэзии и в поэзии древности, которые сейчас воспринимаются как метафоры, отнюдь таковыми не являются, считает Флоренский, – это именно символы в указанном выше смысле, а не «прикрасы и приправы стиля», не риторические фигуры. «<...> для древнего поэта жизнь стихий была не явлением стилистики, а деловитым выражением сути». У современного поэта только в минуты особого вдохновения «эти глубинные слои духовной жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и внятным языком поэт говорит нам о невнятной для нас жизни со всею тварью нашей собственной души» [311].

Символ, в понимании о. Павла, имеет «два порога восприимчивости» – верхний и нижний, в пределах которых он еще остается символом. Верхний предохраняет его от «преувеличения естественной мистичности вещества», от «натурализма», когда символ полностью отождествляется с архетипом. В эту крайность часто впадала древность. Для Нового времени характерен выход за нижний предел, когда разрывается предметная связь символа и архетипа, игнорируется их общая вещь–энергия и символ воспринимается только как знак архетипа, а не вещественно–энергетический носитель [312].

Символ – это «явление вовне сокровенной сущности», обнаружение самого существа, его «воплощение во внешней среде». Именно в таком смысле, например, в священной и светской символике одежда выступает символом тела. Флоренский во многих своих работах уделяет пристальное внимание символизму, отдельным, особенно культовым, символам. В частности, именно в плоскости символического мышления сравнивает он таинство с одним из значимых символов древних культур – зеркалом. «Таинство больше и глубже зеркала – это так; но и зеркального изображения не следует умалять, ибо оно ведь является не подобием реальности, а самое реальность, в ее подлиннике, хотя и посредственно» [313]. Это понимание символа лежит и в основе его концепции иконы.

Культовое действо, богослужение, организуется с помощью системы целого ряда искусств, которая обозначается Флоренским как «церковное искусство» и осмысливается как «высший синтез разнородных художественных деятельностей». В этом синтезе участвуют архитектура, живопись, декоративно–прикладное и музыкально–поэтическое искусства, хореография священнослужителей, зрительная (цветосветовая) и обонятельная (благовония) атмосфера в храме. Каждый вид церковного искусства создавался с учетом его функционирования в системе с другими видами и может быть правильно воспринят и понят только в процессе такого функционирования, то есть в процессе храмового действия, считал о. Павел.

В частности, такие особенности икон, как «преувеличенность некоторых пропорций, подчеркнутость линий, обилие золота и самоцветов, басма и венчики, подвески, парчовые, бархатные и шитые жемчугом и камнями пелены – всё это, в свойственных иконе условиях, живет вовсе не как пикантная экзотичность, а как необходимый, безусловно неустранимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы, то есть как единство стиля и содержания, или иначе – как подлинная художественность». Именно поэтому Флоренский категорически выступает против экспонирования икон в музее. В отрыве от храмовой атмосферы, теплого, дробного, цветного, колеблющегося освещения множеством свечей и лампад они представляются о. Павлу лишь «шаржами» на иконы; в то время как в храме они «лицом к лицу» являют созерцающему их «платоновский мир идей» (1, 50).

В храмовом синтезе, полагал Флоренский, «всё сплетается во всем». Даже такой, казалось бы, незначительный элемент как вьющиеся по столбам и фрескам «ленты голубоватого фимиама» играют важную роль в системе действия. Своим движением струи фимиама «почти беспредельно расширяют архитектурные

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь». Органически соединенные с этим пластика и ритм движения священнослужителей, игра и переливы света на складках драгоценных тканей, благовония, «особые огненные провеивания атмосферы», вокальное и поэтическое искусства сливаются на эстетическом уровне в целостную музыкальную драму. «Тут всё подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса этой музыкальной драмы» (1,51–52).

Складывавшееся на протяжении многих столетий сложное храмовое действо православного культа получило у П.А. Флоренского свое окончательное осмысление не только со стороны сакрально-литургической, но и как эстетический феномен, хотя подходы к такому осмыслению наметились уже у многих византийских толкователей богослужения. О. Павел обобщил их на основе художественно-эстетического и духовного опыта своего времени и придал им логическое завершение. Художественно-эстетическая сторона церковного искусства была осмыслена им как эффективное средство возведения участников богослужения от мира дольного к горнему.

Богослужение осуществляется в храме, который во всех отношениях понимается Флоренским как символ и путь «горнего восхождения». Сама архитектурно-пространственная организация храма направлена от внешнего к внутреннему, от материального к духовному, от земли к небу, которое внутри, в ядре храма. Это алтарь с его содержимым. «Пространственное ядро храма намечается оболочками: двор, притвор, самый храм, алтарь, престол, антиминс, чаша, Святые Тайны, Христос, Отец». Алтарь в храме – «пространство неотмирное», в полном и прямом смысле духовное небо со всеми его обитателями. Границу между алтарем и храмом, небом и землей образуют «видимые свидетели мира невидимого», живые символы единения двух миров – святые, которых народная молва издавна называет «ангелами во плоти». Они обступают алтарь и, как «живые камни», образуют стену иконостаса.

Под иконостасом в его подлинном значении Флоренский понимал не доски, камни и кирпичи, а «живую стену свидетелей, обступивших престол Божий и возвещающих тайну всем молящимся во храме», то есть сонм духовных сил. «Иконостас есть видение. Иконостас есть явление святых и ангелов – ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, – свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти. Иконостас есть сами святые». И если бы верующие в храме обладали духовным зрением, то они всегда видели бы этот строй свидетелей «Его страшного и славного присутствия», и никакого другого иконостаса не потребовалось бы. К сожалению, этого нет, и из-за немощи духовного зрения молящихся Церковь вынуждена создавать «некоторое пособие духовной вялости», своеобразный «костыль духовности» – вещественный иконостас, стену с иконами, на которых небесные видения закреплены вещественно, «связаны краскою» (1, 219–220).

Без этого материального иконостаса алтарь закрыт для духовно слепых «капитальной стеною», «глухой стеною». Иконостас «пробивает в ней окна», через которые можно увидеть происходящее за ними – «живых свидетелей Божиих» (1,97). Отсюда основное назначение икон как главного элемента иконостаса – служить окнами в мир иной. На этом строится всё богословие и вся эстетика иконы у Флоренского. Для него икона – это высший род изобразительных искусств, а может быть, и искусств вообще. Уникальны ее место в храме и роль в богослужении; не менее велико ее значение и в обычной жизни. Размышляя об иконах из кельи преп. Сергия Радонежского, о. Павел подчеркивает, что в XIV в. икона не была простым украшением комнаты, предметом «обмеблировки, как ныне, но была живящею душою дома, духовным средоточием его, умопостигаемой осью, около которой обращался весь дом» (1,88 и сл.). Моленную икону тщательно подбирали в соответствии со своим духовным складом, и поэтому она фактически являлась «духовною формою» ее владельца, «самим свидетельством его внутренней жизни». По характеру икон, избранных преп. Сергием себе для молитвы, можно «понять строение его собственного духа, внутреннюю его жизнь», духовные силы, которыми вскормил себя «родоначальник Руси» (1.88).

Продолжая святоотеческую традицию, Флоренский считал, что «икона есть напоминание о горнем первообразе». Созерцая икону, человек не извне получает знания, но возбуждает в самом себе память о глубинах бытия, о своей духовной родине, и это воспоминание приносит ему радость обретения забытой истины. В иконе же содержится лишь схема, чувственно воспринимаемая «реконструкция» духовного опыта, невидимого мира, «умной реальности». В ней

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org наглядно представлено то, «что не дано чувственному опыту». Однако эта «реконструкция» носит особый, специфический характер – это эстетическая и одновременно сакральная «реконструкция».

Для флоренского икона – «умозрение наглядными образами», «эстетический феномен», «высший род» искусства, находящийся на вершине художественно-эстетических ценностей. Согласно его пониманию, икона, являясь эстетическим феноменом, не ограничивается только художественной сферой, но существенно выходит за ее рамки. Икона, писал флоренский, «не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего искусства, а есть произведение свидетельское, которому потребно и искусство наряду со многим другим» (1, 287–288). Этим он стремился предостеречь своих читателей от чисто художественного, эстетского подхода к иконе, ограничивающегося только изобразительно-выразительным (хотя и очень высоким!) уровнем. Подобный подход, как известно, был достаточно широко распространен в первые десятилетия нашего столетия в среде художников-авангардистов и близких к ним искусствоведов.

Настоящая иконопись, полагал о. Павел, – это нечто большее, чем только живописная поверхность. Она, как и всякая живопись, «имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику – быть тем, что они символизируют» (1, 223). Здесь сформулирован важнейший принцип религиозной, и притом именно православной, эстетики. Как известно, ни в платонизме и восходящей к нему западноевропейской эстетике, ни тем более в материализме искусство не претендует быть чем-то иным, чем собственно произведением искусства, отображающим некую реальность. И это не исключает, а, скорее напротив, определяет его знаково-символическую функцию, художественно-эстетическую ценность. Православной эстетике этого всегда было недостаточно.

Со времен патристики ее теоретики усматривали в иконе еще и носитель энергии изображенного архетипа, Божественной благодати. Отсюда распространенная в православном мире вера в чудотворные иконы. О. Павел доводит эти идеи до логического завершения.

Он напоминает [314], что икона исторически произошла от маски – древнеегипетской погребальной маски, и в основе своей сохранила ее функции, хотя и в новом, преобразованном в процессе культурного творчества виде. Флоренский прослеживает и исторический путь развития маски в икону. Сначала – это роспись внутреннего деревянного саркофага, затем эллинистический погребальный портрет на доске (сейчас он известен в искусствоведении как «фаюмский» портрет). Иллюзионизм этого портрета о. Павел объясняет как «рудимент прежней скульптурной поверхности саркофага», как «живописный эквивалент» объемной скульптуры. И, наконец, следующий шаг – христианские иконы, возникшие в том же Египте и имевшие в первое время большое сходство с «эллинистическим портретом» (1, 311–312).

Флоренский усматривает внутреннее родство погребальной маски египтян и христианской иконы [315]. В погребальном культе маска воспринималась не как изображение, а как явление самого усопшего уже в его новом небесном состоянии, явление духовной энергии усопшего, явление его самого. Это же понимание сохранилось и у египетских христиан: «<...> и для них икона свидетеля была не изображен и е м, а самим свидетелем, ею и чрез нее, посредством нее свидетельствовавшим». Это сознание внутренней связи между иконой и телом святого, между иконой и прообразом сохранялось в православии постоянно.

Для верующего реальность этой связи лежит в основе его веры. Икона не только умозрительно возводит его к прообразу, она выступает символом в указанном выше смысле, то есть сама являет ему архетип и реально выводит его сознание в мир духовный, показывает ему «тайные и сверхъестественные зрелища». Иконописец, утверждает флоренский, не создает образ, не сочиняет, не пишет изображение. Своей кистью он лишь снимает чешую, затянувшую наше духовное зрение, раздвигает занавес (или открывает окно), за которым стоит оригинал. «Вот, – пишет о. Павел, – я смотрю на икону и говорю себе: «Се – Сама Она» – не изображение ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь...» (1, 226).

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org

В православии духовное бытие в сущностных своих основаниях принципиально недоступно человеческому разуму. Это сознает о. Павел и не стремится до конца понять глубинную суть иконы как реального явления сущности. Для него важно убедить современников «ни в коем случае не застревать на психологической, ассоциативной ее (иконы. – В.Б.) значимости, то есть на ней, как на изображении» (1,226). Икона – это прежде всего символ, который, в понимании флоренского, всегда неотделим от своего первообраза, он как бы его «передовая волна», его явление, энергия, свет. Именно в таком смысле, считал о. Павел, понимали икону и иконопочитатели периода византийского иконоборчества.

Православному сознанию икона всегда представляется «как некоторый факт Божественной действительности»; в основе всегда лежит «подлинный духовный опыт», «подлинное восприятие потустороннего». Если этот опыт впервые закреплен в иконе, она почитается как «первоявленная» или «первообразная». С нее могут быть сняты копии, более или менее близкие к ней по внешнему виду, большего или меньшего мастерства. Однако «духовное содержание» не будет зависеть от их формы и мастерства. Оно у всех не подобное, но – «то же самое», что и у подлинника; хотя и показанное через более или менее «тусклые покровы и мутные среды» (1, 230). В этом глубинный смысл иконы.

Им в основном определяется и ее художественно-образительный строй – собственно своеобразная и ни на что не похожая специфика иконописи. Иконопись не интересуется ничем случайным, ее предмет – подлинная природа вещей, «Богозданный мир в его надмирной красоте». Поэтому в иконописном изображении нет (не должно быть) ни одного случайного элемента. Оно всё, во всех своих деталях и подробностях, есть образ первообразного мира – «горних, пренебесных сущностей» (1,269). Икона, по флоренскому, – это единый художественный организм. Конкретно являемая в иконе целостная сущность определяет и ее целостность, которой подчиняются все образительно-выразительные средства. Икона, наконец, «есть образ будущего века», она дает возможность «перескочить время» и увидеть образы будущего, которые «насквозь конкретны», поэтому говорить о случайности каких-либо их элементов – дело бессмысленное.

О. Павел имел в виду, конечно, не конкретные образцы иконописи, но прежде всего икону в ее сущности, идеальную икону. В реальных же иконах могут встречаться случайные и ненужные элементы, но не они определяют ее сущность. «Случайное в иконе не есть случайное иконы» (1,272). Оно происходит от неопытности или неумения иконописца или по причине его яркой художественной индивидуальности.

Последняя существенна для живописца постренессанской ориентации. Яркая творческая индивидуальность – важнейший показатель ценности произведений возрожденческого типа культуры. Напротив, в иконописи, характерной для средневекового типа, она ведет к появлению множества случайных элементов, затемняющих истину. Избежать этого помогает артельная работа иконописцев, когда над каждой иконой работает несколько мастеров. Взаимно поправляя друг друга «в произвольных отступлениях от объективности», работая соборно, они добиваются главного для иконописи – «незамутненности соборно передаваемой истины» (1,288).

Что же служило критерием этой «незамутненности»? Чем руководствовались иконописцы в своей деятельности «открывания окон» в горний мир? Согласно П. флоренскому, такими критериями являлись духовный опыт и иконописный канон.

В прямом и точном смысле, полагал автор «Иконостаса», иконописцами могут быть только святые, ибо только им открываются небесные видения, которые должны быть воплощены в иконе. Однако духовным опытом святых обладали лишь редкие иконописцы в многовековой истории иконописания, ряд которых, согласно христианскому Преданию, возглавляет святой апостол Лука. Чаще же они руководствовались опытом святых отцов, не имевших иконописного дара. Поэтому флоренский, следуя православной традиции, восходящей еще к VII Вселенскому собору, считал истинными творцами икон святых отцов, направивших «своим духовным опытом руки иконописцев, достаточно опытных технически, чтобы суметь воплотить небесные видения, и достаточно воспитанных, чтобы быть чуткими к внушениям благодатного наставника». При общем соборном духе средневековой культуры, «при средневековой спайке сознаний» такое творческое содружество способствовало, по мнению о. Павла, наиболее совершенной организации иконописания.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Работать «сообща» со святым могли тоже далеко не все ремесленники. Иконописцы, которых флоренский уважительно именовал «техниками кисти», не были столь далеки от духовности, чтобы не осознавать возвышенности и святости творимого ими дела. Поэтому в Церкви они занимают место между служителями алтаря и простыми мирянами. Выдающихся же мастеров иконописания в древности называли философами. Даже не написав ни одного слова в теоретическом смысле, они «свидетельствовали воплощенное Слово пальцами своих рук и воистину философствовали красками» (1, 304). В этом плане их приравнивали к богословам, ибо «свидетельство о мире духовном» в древности и называлось философией независимо от того, в какой форме оно воплощалось.

По источнику возникновения, то есть по характеру духовного опыта, лежащего в основе иконописи, флоренский разделяет иконы на четыре вида: 1) «библейские, опирающиеся на реальность, данную словом Божиим»; 2) портретные, в основе которых лежит собственный опыт и память иконописца, бывшего участником или современником изображаемых событий или лиц; 3) писанные по преданию, то есть с использованием чужого духовного опыта, переданного иконописцу устно или письменно; и 4) «явленные», опирающиеся на собственный духовный опыт иконописца, на духовную реальность, явленную ему в видении или в сновидении. Явленными в каком-то смысле могут считаться и иконы первых трех разрядов, ибо, полагал о. Павел, в основе всех их лежит «некое видение» иконописца, без которого немислим зрительный образ (1, 231–232).

Явленной и «дотоле неизвестной миру» считал флоренский «Троицу» Андрея Рублева. В основе ее он усматривал духовный опыт преп.

Сергия Радонежского, от которого «новое видение духовного мира» воспринял и преп. Андрей. Поэтому в нем о. Павел был склонен видеть только гениального исполнителя, а истинным творцом «величайшего из произведений не только русской, но и, конечно, всемирной кисти» почитал самого преп. Сергия. Его духовный опыт воплотил Андрей Рублев в гениальной иконе [316].

Иконография трех ангелов за трапезой Авраама восходит к глубокой древности. Но всё это были иллюстративные изображения библейского события – явления трех странников Аврааму, хотя в них издавна усматривали и символ Троицы. В иконе же Андрея-Сергия флоренскому предстает качественно новый этап откровения – явление самой Троицы в ее главном модусе – всеобъемлющей любви.

В иконе Рублева нас поражает и «ожигает <...> внезапно одернутая пред нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетическом, важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнаженности ноуменального, <...> а то, что он воистину передал нам узренное им откровение». Андрей Рублев, воплощая опыт св. Сергия, открыл духовному взору зрителя самую сущность «неиссякаемой бесконечной любви»: «Вражде и ненависти, царящим в дольнем, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних» (1, 76).

«Троицу» Рублева, а вслед за ней и наряду с ней русскую иконопись XIV–XV вв. флоренский считал «единственной в мировой истории» вершиной изобразительного искусства – «совершенством изобразительности», равным которому он не находил ничего во всемирной истории искусства. Сопоставимым с ним в определенном смысле он считал только классическую греческую скульптуру. В русской иконописи «видения первозданной чистоты» достигли наиболее ясных форм выражения; «всечеловеческие» истины получили наиболее адекватные формы художественного воплощения. То, что только слегка угадывалось в античных Зевсе, Афине, Исиде, обрело «общечеловеческие» формы в Христе Вседержителе и Богоматери русской иконописи XIV–XV вв.

Напротив, с конца XVI в. вместе с оскудением церковной жизни наблюдается и «измельчание» иконописи. Она утрачивает глубину проникновения в духовный мир и, стремясь скрыть свою духовную слепоту, заменяет общечеловеческие символы, ставшие уже непонятными, сложными аллегориями, обращенными только к поверхностному рассудку и богословской эрудиции. С утратой духовного опыта иконопись утрачивает и способность создавать иконы в собственном смысле этого слова.

Итак, духовный опыт самих иконописцев или святых Отцов являлся основой иконописания и критерием истинности икон. Однако святые Отцы не всегда оказывались «под рукой» у многочисленных иконных мастеров православного

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org мира. Поэтому в процессе исторического бытия церковного искусства визуальный духовный опыт, относящийся к иконописанию, был закреплен в иконописном каноне, понимаемом флоренским как духовное предписание святых отцов «техникам кисти».

Полемизируя с опытом всего новоевропейского и современного ему искусства и теории искусства, флоренский утверждал, что норма, канон всегда необходимы настоящему художественному творчеству. В каноне закреплен многовековой духовный опыт человечества, и работа в его рамках приобщает к нему художника, «<...> трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение» (1, 236). Здесь о. Павел сформулировал важнейший эстетический принцип, которым православное искусство руководствовалось в большей или меньшей степени на протяжении всей своей истории (как в Византии, так и в славянских странах). Наметившийся в русском церковном искусстве с XVII в. отход от принципа каноничности настораживал П.А. Флоренского. Обращаясь к художникам конца XIX – начала XX в. Врубелю, Васнецову, Нестерову и другим живописцам, создавшим такое количество новых икон, какого не знала вся церковная история, он вопрошает их, уверены ли они в том, что сказали в них правду. У автора «Иконостаса» такой уверенности нет.

В конечном счете, заявляет он, Церковь мало интересуется форма. Для нее главное – истина, которой она требует от искусства. А последняя, как было уже показано, открывается далеко не всем. Человечество столетиями по крохам собирало ее и опыт коллективного познания, или «сгущенный разум человечества», закрепило в художественных канонах. Истинный художник, считал флоренский, стремится не к субъективному самовыражению, не к увековечению своей индивидуальности, а желает «прекрасного, объективно-прекрасного, т. е. художественно воплощенной истины вещей», и на этом пути канон оказывает ему неоценимую услугу. Каноническая форма в иконописи – «это форма наибольшей естественности» для выражения глубинного духовного опыта, общечеловеческих истин (1, 236–237).

Средневекового художника, в отличие от новоевропейского, не волновал вопрос, первым или сотым он говорит об истине. Ему важно было не отклониться от истины, выразить ее, и этим обеспечивалась конечная ценность его произведения. Истина же эта с наибольшей полнотой выражена во «всечеловеческих художественных канонах», поэтому, постигая их и следуя им, художник в них обретал силу «воплощать подлинно созерцаемую действительность». Его личный духовный опыт оказывался тогда подкрепленным и усиленным опытом предшествующих поколений. Художник, не следующий канонам, опускался ниже достигнутого к его времени уровня художественного воплощения истины. Его личное, индивидуальное выливалось, как правило, в нечто случайное, далекое от реальных, духовных достижений человечества.

При этом канон нисколько не стеснял творческих возможностей иконописца, о чем ярко свидетельствует сопоставление ряда древних икон «одного перевода: двух не отыщется икон, тождественных между собою». «Всечеловеческая» истина воплощена в каноне наиболее полно, наиболее естественно и предельно просто. Художнику, усвоившему его, «в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное – оборное, соборное же – всечеловеческое» (1, 243). Это религиозно-эстетическое кредо лежало в основе всей художественной практики средневекового православия. Однако тогда оно так и не было окончательно сформулировано, хотя в середине XVI в. отцы Стоглава уже были близки к этому. Не случайно флоренский в своем «Иконостасе» активно опирался на материалы этого Собора. В дальнейшем идеи о. Павла о каноне были усвоены и другими православными авторами, писавшими об иконе.

В средневековом православном искусстве иконописный канон, являясь внутренней нормой творчества, охватывал и всю систему изобразительно-выразительных средств. Композиционная схема, организация пространства, фигуры, их позы и жесты, формы предметов, как и их набор, цвет, свет, характер личного и доличного письма и т. п. – всё в иконе было

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org канонизировано и каждый канонизированный элемент и прием имели свое глубокое значение. Острый ум о. Павла Флоренского не оставил ни один из них без внимания. К каждому, даже самому незаметному элементу и приему иконописи он подходил как мыслитель, ни один из них не считал случайным, за каждым видел длительный процесс исторического творчества и последующее бытие в канонизированной форме.

В иконе о. Павел прозревал целостный образ бытия, а в процессе ее создания видел повторение основных «ступеней Божественного творчества», поэтому икону он называл «наглядной онтологией».

На языке иконописцев всё иконное изображение состоит из двух типов письма – личного и доличного. К первому относится изображение лика и обнаженных частей тела (рук и ног), ко второму – всё прочее: одежды, пейзаж, архитектура и т. п. Замечательным считал Флоренский, что к лику древние иконописцы причисляли и «вторичные органы выразительности, маленькие лица нашего существа – руки и ноги» (1, 289). В самом делении изобразительного строя иконы на личное и доличное автор «Иконостаса» видел глубокую древнегреческую и святоотеческую традицию понимания бытия как гармонии человека и природы, внутреннего и внешнего. В иконе они не отделимы друг от друга, но друг к другу не сводятся. Это именно гармония, которая, полагал Флоренский, была нарушена в новоевропейской живописи, разделившей портрет и пейзаж на самостоятельные жанры. В первом случае человек был изъят из природы, во втором – абсолютизировано его природное окружение. «Напротив, икона хранит равновесие обоих начал, но предоставляя первое место царю и жениху природы – лицу, а всей природе, как царству и невесте, – второе» (Там же).

Писание иконы, как и творение мира, подчеркивает о. Павел, начинается со света – золотого фона, из которого, как из «моря золотой благодати», возникают собственно иконные образы, «омываемые потоками Божественного света». Золотом покрывают всю поверхность иконы, кроме тех частей, на которых уже прочерчена графья будущих изображений. Золотой свет окружает белые силуэты тех образов, которые еще ничто, но уже замыслены как имеющие получить художественное бытие. Далее идет процесс писания доличного (как бы сотворения всего природного мира), который носит поступенчатый характер, принципиально отличный от писания масляной картины (1, 290–292). Сначала белые силуэты фигур заполняются темными красками оттенков будущего цвета – это «раскрышка» (раскрытие) доличного сплошными пятнами цвета. Мазок, как и лессировка, невозможен в иконописи и технически и мировоззренчески – здесь «реальность возникает степенями явленности бытия, но не складывается из частей, не образуется прикладыванием куска к куску или качества к качеству». Далее идет писание собственно «росписи» – прописываются складки одежды и другие элементы изображения той же краской, но более светлой, более насыщенной светом. Затем следует несколько этапов, или слоев, «пробелки» до-личного, то есть накладывания на освещенные и некоторые другие поверхности и элементы постепенно высветляемых слоев краски вплоть до белильных штрихов – «оживок», или собственно «пробелов». Завершается писание доличного наложением на некоторые места одежд (не всех персонажей и не всегда) золотой разделки. Создание иконы начинается светом и им же заканчивается: «Золотом творческой благодати икона начинается и золотом же благодати освящающей, т. е. разделкой, она заканчивается» (Там же).

Личное пишется на иконе в последнюю очередь в отличие от масляной живописи, которая начинается с лица. Процесс работы здесь в принципе подобен писанию доличного – от темной цветовой подосновы (санкиря) через ряд последовательных наложений более светлых красок (вохрение), прописывание основных черт лика – к белильным высветлениям (движкам, отметинам) на освещенных или «структурно» значимых частях лика. Иконописец в своей деятельности идет «от темного к светлому, от тьмы – к свету»; он как бы творит образ из ничего, уподобляясь этим божественному Творцу.

В иконе всё имеет значение, и именно – художественное значение, даже такие на первый взгляд второстепенные элементы, как размер доски или состав олифы, покрывающей готовое изображение. Размер доски существенно влияет на весь художественный строй иконы, а олифа служит не только сохранению красок, но и приводит их «к единству общего тона», придает им особую глубину, золотистую теплоту. Икона, покрытая после реставрации новой бесцветной олифой, утрачивает что-то значительное в своем художественном облике, начинает «казаться какой-то подгрунтовкой к будущему произведению» (1, 295).

Большую специальную работу флоренский посвятил, как известно, «обратной перспективе», то есть целой системе особых приемов организации изображения в иконе. Проанализировав множество примеров «отклонения» иконописного изображения от законов прямой перспективы, «неправильностей» и «наивностей», с точки зрения новоевропейской художественной школы, о. Павел сделал вывод, что все они не случайны и происходят не от неумения древних мастеров, а суть художественные закономерности особой системы построения изображения. В многочисленных «неправильностях» иконы типа расхождения параллельных линий от нижнего края иконы к верхнему (а не наоборот, как в «возрожденской» живописи), увеличения размеров фигур, находящихся на заднем плане, множественности точек зрения на предмет (его как бы развернутость на зрителя), раскраски боковых стен зданий в иные цвета, чем фасада, применения «неестественных» цветов и т. п. флоренский видит не слабость иконописи, а ее силу, «изумительную выразительность» и полноту, «эстетическую плодотворность». И определяется, согласно о. Павлу, эта тонко проработанная за столетия система приемов иконописных изображений теми задачами, которые икона была призвана выполнять в системе православной культуры и культа.

Флоренский, в частности, уделил много внимания в своих размышлениях об иконе золоту, золотой разделке иконописного изображения – ассисту. Металлическое золото, как «совсем инородное краске», очень трудно привести в гармонию с красочным строем иконы, и тем не менее оно прочно вошло в иконописную практику. Если краски проявляют себя как отражающие свет, то золото само «есть чистый беспримесный свет». Зрительно краски и золото «оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия» (1,277), и именно этим и пользуется иконопись.

Линии золотого ассиста, наложенные на одежду или седалище, не соответствуют никаким видимым линиям предмета (складкам одежды, границам плоскостей и т. п.). По убеждению флоренского, это – система потенциальных линий внутренней энергетической структуры предмета, подобная силовым линиям электрического или магнитного полей. «Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его, с большею силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе не видимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу, – линии заданных глазу движений при созерцании иконы» (1,122).

Золотой ассист накладывается далеко не на все изображенные на иконе предметы. Круг их ограничен. Это главным образом одежды Спасителя (младенца или взрослого), Священное Евангелие, престол Спасителя, седалища ангелов в изображении «Троицы». Золотом, таким образом, подчеркивал о. Павел, разделяется только то, что имеет «прямое отношение к Божественной силе», «к прямому проявлению Божией энергии», «к прямому явлению Божией благодати» (1,282). В общем случае золото на иконе – это символ божественного света. Подобным образом флоренский анализировал и многие другие элементы иконы.

Обладая огромной всеобъемлющей культурной информацией, обостренным эстетическим чувством и редким даром глубинного духовного видения и ведения, о. Павел сформулировал основные положения православной эстетики как некоей несистематической живой системы высокого духовно-художественного опыта, возникшего на основе и в теснейшем единстве с церковным богослужением и направленного на преобразование человека и возведение его к Богу. И внутри нее дал развернутый анализ ее главного и сущностного феномена – иконы в ее основных богословско-эстетических смыслах. Последующим авторам оставалось и остается только или развивать какие-то из намеченных им основных аспектов понимания иконы, или пытаться опровергать их. На последнее, однако, пока не нашлось желающих, ибо продуктивно это мог бы осуществить только человек, обладающий духовно-интеллектуальным уровнем, по крайней мере адекватным уровню о. Павла. Таковых же пока природа не явила миру.

В русле своей софиологии предпринял интересную попытку наметить путь к созданию догмата иконопочитания о. Сергей Булгаков. В 1930 г. он написал догматический очерк «Икона и иконопочитание», который в контексте нашего исследования нуждается в специальном внимании, ибо в нем в определенной системе затронуты важнейшие проблемы православия в целом, и он является фактически единственным целенаправленно прописанным богословием иконы.

Свой текст Булгаков начинает с осмысления состояния дел с догматом об

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org иконопочитанию в истории. Изучив материалы VII Вселенского собора, который узаконил «почитательное поклонение» (????????? ??????????????) иконам, но не служение (?????????), которое приличествует одному только Богу, о. Сергей сделал вывод, что Собор только ввел канон иконопочитания, но догмата о нем Церковь еще не обрела (8–9) [317].

Между тем сама практика иконопочитания уходит корнями в глубокую древность. «Весь языческий мир полон икон и иконопочитания». Об этом свидетельствует история культуры Древнего Востока, Египта, Эллады и Древнего Рима (9). Однако те иконы были только идолами, лжеиконами, то есть иконами ложных богов, которым и поклонялись и служили как богам. Это тем не менее не умаляет самого исторического факта, что именно в язычестве была впервые поставлена и в меру того уровня религиозного сознания решена проблема «иконы как священного изображения». Идеальные антропоморфные изображения эллинских богов являют собой «вершину художественной теологии и антропологии язычества и вместе с тем являются истинным ее откровением». Подобно тому как греческая философия в высших своих достижениях сформулировала многие идеи христианства до Христа, и поэтому впоследствии они были использованы Отцами Церкви для развития и уяснения собственно христианской доктрины, так и откровения античного искусства в какой-то мере являются прототипом христианской иконы. «Языческий, а более всего эллинский мир, явил богоподобие человеческое, запечатлев его в идеальных образах природного человека как совершенной формы телесности. И эти явления красоты были настолько неотразимы в убедительности своей, что после них не нужно было сызнова находить или доказывать возможность иконы» (11–12).

Мостом, соединяющим античное иконотворчество с христианским явилось искусство, которое возвело изобразительную деятельность на религиозную высоту. Античное искусство убедительно показало, что оно обладает своим собственным опытом религиозного видения, основывается на своеобразном религиозном откровении. Именно античному искусству удалось впервые выразить идею богоподобия человека и воплотить ее в «идеальных образах чистой человечности», которые необходимы были и для христианской иконы. Впервые их обрела языческая античность, став на иконографическом уровне как бы «ветхим заветом» для христианской иконографии. Эллинское язычество впервые поставило вопрос о возможности и природе иконы божества и об искусстве как одном из путей богопознания.

При общем запрете антропоморфных изображений в ветхозаветной традиции имеются знаменательные исключения о херувимах над Ковчегом Завета и в храме Соломона. Булгаков рассматривает это допущение как принципиальное признание прав религиозного искусства и возможности изображения духовного мира в образах материального (14).

На этом основании о. Сергей делает заключение, что древний мир передал христианству сам принцип религиозных изображений, идею антропоморфной иконы божества и даже «основные принципы иконописания (плоскостное изображение с обратной перспективой, приемы изображения, орнамент и пр.)» (15). Поэтому можно говорить не о влиянии древнего религиозного искусства на христианское, а «о вливании в христианство того, чему было естественно в него вливаться силою внутреннего сродства» (16). Булгаков, таким образом, сделал еще один шаг (после Отцов Церкви) в направлении признания духовных ценностей (в данном случае художественных) античности в качестве естественного и закономерного основания ценностей христианских. При этом в христианском духе переосмысливалась наименее приемлемая для православной традиции часть античного наследия – изображения языческих богов, идолы, против которых активно боролась раннехристианская Церковь.

Более того, стремясь непредвзято разобраться в иконоборческой полемике, Булгаков одним из первых и, пожалуй, единственный из православных мыслителей и священнослужителей осмеливался достаточно остро критиковать отцов-иконопочитателей VIII–IX вв. за их недостаточно глубокое понимание сущности иконы. Как мы увидим, эта критика не везде справедлива, тем не менее общий уровень осмысления неоправославными мыслителями (особенно флоренским и Булгаковым) духовной значимости иконы и иконопочитания более адекватен реальной практике функционирования иконы в православной культуре и культуре, чем византийскими Отцами Церкви. Сегодня это очевидно и исторически вполне понятно и обоснованно. Отцы-иконопочитатели фактически стояли только у истоков процесса, который во всей его завершенности стал виден только в XX в.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Булгаков был убежден, что в своей полемике и иконоборцы, и иконопочитатели руководствовались искренним стремлением к установлению богословской истины, однако как те, так и другие были не всегда последовательны в аргументах и выводах. Суть полемики сводилась, как известно [318], к вопросу об изобразимости Христа и рассматривалась в русле христологического догмата. Основная мысль иконоборцев сводилась к следующему. Христос является Богочеловеком, в котором неслитно соединены два естества – божественное и человеческое. Божественное естество неопишимо и неизобразимо, а человеческое если и описуемо, то не является еще изображением Христа. Изображение только человеческого облика Иисуса не может быть иконой, так как в нем никак не изображается божественная природа Христа, что может служить косвенным доказательством впадения иконопочитателей в ту или иную христологическую ересь (21–23).

Отцы VII Собора, справедливо отмечает Булгаков, как бы не слышали основных богословских аргументов своих противников и не опровергали их, но ушли в обоснования необходимости иконопочитания и возможности икон в иную плоскость рассуждений. Признав, что Божество неопишимо и неизобразимо, они утверждали, что на иконах оно и не изображается, но пишется только облик вочеловечившегося Христа. Фактически они принимали аргументацию иконоборцев, но делали из нее диаметрально противоположные выводы, что, естественно, не может быть признано удовлетворительным с богословской точки зрения.

Булгаков далее указывает, что глубже отцов VII Вселенского собора суть иконы поняли св. Иоанн Дамаскин и преп. Феодор Студит, но и их аргументация не удовлетворяет неоправославного мыслителя. Приведя важнейший, с моей точки зрения, антиномический вывод Феодора о том, что Христос в силу двух своих природ одновременно описуем и неопишимо и в иконных изображениях остается неизобразимым, о. Сергей упрекал Студита в том, что, поставив антиномию, не устраняет и не преодолевает ее (28–29). Этот упрек со стороны богослова, наиболее полно и глубоко осознавшего суть христианского антиномизма и сознательно положившего его в основу своей софиологии (да и догмата об иконопочитании), не очень понятен. Именно осознание антиномии иконы и является одним из главных богословских прозрений Феодора Студита, и о. Сергей очень четко выуживает эту идею из достаточно многочисленных сочинений византийского отца, но почему-то требует ее «преодоления». О каком преодолении может идти речь, если сила и значимость христианского антиномизма в том и состоит, что он принципиально непреодолим на уровне дискурсивного мышления (философского, богословского, любого иного), а снятие его осуществляется только в иррациональных актах мистического, литургического или художественного опыта.

Другой вопрос, что сам преп. Феодор не акцентировал специального внимания на этой антиномии, а сформулировал ее в одном ряду с массой более упрощенных или более актуальных для того времени аргументов в защиту икон. Вполне возможно, что студийский монах и сам не усмотрел в этой антиномии главного аргумента в защиту иконопочитания, но почему один из глубоких современных теоретиков антиномического мышления не поставил ее в историческую заслугу византийскому мыслителю, но сконцентрировал внимание на критике более слабых его аргументов, остается непонятным.

Преп. Иоанна Дамаскина о. Сергей критикует более основательно за его «психологизм», или «сознательный антропоморфизм». Богослова прошлого столетия не удовлетворяет аргумент Дамаскина о том, что иконы введены из-за слабости человеческого духовного видения. Божество невидимо и неопишимо, и человек не в состоянии достичь Его без чувственных посредников. Икона, согласно Дамаскину, и является одним из них. Булгаков упрекает мудрого Отца Церкви в том, что он в данном случае фактически солидарен с иконоборческой позицией, а иконопочитание принимает только как форму приспособления высокого богословия к ограниченным человеческим возможностям.

На основе отнюдь не беспристрастного анализа византийской святоотеческой аргументации, о. Сергей приходит к выводу, что византийские иконопочитатели не смогли одержать богословской победы над своими противниками. Иконопочитание вошло в практику Церкви «водителем Духа Святого, но без догматического определения» и остается таковым до нашего времени. Настала, однако, пора поставить этот вопрос на догматический уровень, что и попытался сделать автор рассматриваемого нами очерка. Выход из богословских тупиков, в которые попали византийские Отцы Церкви, он видел в переносе решения проблемы из христологии, где ее решить, по мнению о. Сергия,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
невозможно, в софиологию (33–34).

Особое богословское, философское и культурологическое значение представляет собой вторая глава книги Булгакова «Антиномия иконы». В ней вслед за флоренским он убедительно показывает, что формально-логическое мышление актуально только для сферы тварного, то есть длящегося во времени земного бытия. Для уровня духовных сущностей, и прежде всего для сферы божественного, наиболее приемлемым является антиномизм, мышление и описание в системе антиномий. Главной парадигмой в этом служили неоправославным мыслителям, естественно, антиномические формулы тринитарного и христологического догматов, которые были канонизированы на Вселенских соборах и больше не подвергались обсуждению в православном мире. Они дали мощный толчок развитию антиномической образности в церковной гимнографии, но практически не получили специального развития в сфере богословской мысли до XX в. В православной культуре только флоренский и особенно Булгаков предприняли серьезные попытки актуализировать антиномизм в плане творческого развития современного христианского мышления.

Продолжив не очень убедительную критику отцов-иконопочитателей за некорректную, с точки зрения логики, постановку вопроса о неизобразимости Бога и изобразимости только тела вочеловечившегося Христа, Булгаков точно подмечает непересекаемость плоскостей, в которых вроде бы полемизировали иконоборцы и иконопочитатели, а на деле каждая из сторон вела монолог в своей плоскости. Слабость богословской позиции и тех и других он усматривает в их общей неверной исходной предпосылке, заключающейся в том, что невидимого Бога и вообще духовные сущности невозможно изображать, а изображаются только предметы, имевшие или имеющие видимый облик. Станным образом забыв или проигнорировав только что (в первой главе очерка) приведенные антиномические высказывания Феодора Студита, опровергающие это утверждение, о. Сергей заново обосновывает антиномический подход к иконе.

Подчеркнув еще раз со ссылкой на апофатическое богословие Псевдо-Дионисия Ареопагита трансцендентность Бога, и антиномическое сопряжение в Нем абсолютного «ДА» и абсолютного «НЕ», Булгаков утверждал, что антиномия свидетельствует о пределе, на котором должно остановиться человеческое мышление в попытках проникнуть далее в духовный мир. «Здесь лежит непроходимая граница для разума, огненный меч херувима преграждает путь мысли, свидетельствуя, что это место свято: иззуй сапоги от ног твоих» (39). Суть антиномии, разъясняет о. Сергей, заключается в том, что она объединяет противоположные утверждения, устанавливает их «актуальное тождество» и этим преодолевает пропасть между ними. «Антиномия свидетельствует о равнозначности, равносильности и вместе нераздельности, единстве и тождестве противоречивых положений. В этом смысле сама антиномия есть логический скачок над бездной, но тем самым она становится подобием моста над ней. Она выражает связь Бога и мира в их различии, но и в их единстве, некое божественное ?????? (по выражению Платона)» (44). Это антиномическое посредство, повторяет опять Булгаков, есть София как Божественная жизнь в ее вечном содержании, самооткровение Бога миру, слава Божия. Для тварного мира триипостасный Бог и Творец открывается в Софии и через Софию. Мир сотворен Софией и в Софии, поэтому и он есть София, но становящаяся, тварная, имеющая бытие во времени. Отсюда вытекает космологическая антиномия тварного мира. Он одновременно софиен и антисофиен, ибо, с одной стороны, предвечно начертан в Премудрости Божией (в этом его софийность), с другой – погружен в себя, во временное полубытие. И в этой своей софийной антиномичности он являет собой бесконечную систему символов мира идеального. «В мире нет ничего истинно сущего, что не являлось бы священным иероглифом небесного первообраза» (45). Уже подобное софийно-антиномическое понимание бытия естественно открывает путь к конкретно-чувственному выражению, к иероглифическому (= символическому) изображению идеальной сферы. Собственно этот путь был достаточно подробно разработан автором «Ареопагитик», и не совсем понятно, почему о. Сергей не опирается на его глубокие идеи в этом плане, хотя идет фактически тем же путем – от апофатики к символическому изображению Бога и духовных сущностей. Правда, как мы увидим, он делает и следующий за Ареопагитом шаг – к антропоморфным изображениям, что, естественно, никак не противоречит общей теории символизма Псевдо-Дионисия.

Опираясь на главные христианские догматы, Булгаков формулирует систему софиологических антиномий от трансцендентного Бога до Софии нетварно-тварной и уже от них переходит к антиномии иконы, которую считает частным проявлением софиологической антиномии. Антиномия иконы заключается

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org в том, что Бог на ней одновременно изобразим и неизобразим. Именно она и должна лежать, по мнению Булгакова, в основе догмата иконопочитания. Сущность ее раскрывается в том, что «Бог неизобразим, ибо Он недоступен ведению твари, ей трансцендентен, а вместе с тем Бог изобразим, ибо Он открывается твари, образ Его начертан в ней, и «невидимая Его» в ней «видима суть», как с боговдохновенной смелостью вещает апостол антиномического богословия св. Павел. Эта видимость невидимого, изобразимость неизобразимого и есть икона» (48).

Возвращаясь к аргументам иконопочитателей о том, что Бог невидим и поэтому Его никто не изображает на иконах, а изображается только ставший видимым по воплощению Иисус Христос, о. Сергей показывает, что здесь нет никакой антиномии и нет фактически никакой реальной аргументации в пользу иконопочитания. Изображение только видимого тела Христа по существу не является иконой Бога, но только изображением человеческого облика Иисуса, и логически иконоборцы здесь более убедительны, чем почитатели икон. В этом о. Сергей, очевидно, не прав, ибо не вдумывается в смысл постановления VII Вселенского собора о том, что на иконе изображается «обоготворенная плоть Господа», то есть хотя и глухо, но все-таки выражена мысль о том, что изображается личность Христа в единстве Его божественной и человеческой природ. Эти же идеи мы встречаем и у поздних отцов-иконопочитателей (см. раздел «Византия»).

О. Сергей, не замечая этого, но опираясь на опыт реального функционирования иконы в Церкви и личный опыт общения с ней, обосновывает догмат иконопочитания в иной плоскости. Апофатика, убежден он, вовсе не отрицает изобразимости Христа в антиномическом единстве его божественной и человеческой природ. Просто проблематика иконы, по мнению Булгакова, лежит не в богословско-христологической плоскости, а в софиологической. И здесь она решается вполне удовлетворительно, ибо в Софии Бог сам предвечно начертал свой образ, который далее с ее помощью и именно ею был воплощен в творении. Для мира, поэтому, Бог открывается и становится видимым и изобразимым в Софии и, соответственно, в самом творении.

Подтверждения этому Булгаков находит в Священном Писании и именно в той фразе, которую иконоборцы использовали для доказательства невидимости и неизобразимости Бога – Ин 1,18. Иконоборцы приводили только первую половину фразы, а Булгаков делает акцент на второй: «Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил». Вот это последнее «Он явил» (?????????) и дает основание Булгакову утверждать, что здесь мы имеем не чистую апофатику, на чем настаивали иконоборцы и с чем были согласны иконопочитатели, но третью софиологическую антиномию: «<...> тезис. Бог (в Себе) невидим, антitezис. Бог (в космосе) явлен Сыном» (51).

В более размытом виде неоправославный геолог усматривает ее и в Первом Послании Иоанна. А наиболее ясную формулировку видит в известных словах из Послания к Римлянам: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы» (Рим 1,20). Эти слова, естественно, часто приводили в своих экзегетических трудах Отцы Церкви, в том числе и защитники икон, но не усматривали в них аргумента в пользу своей концепции. Это и понятно, ибо перед ними, как мы помним, вообще не стояла проблема возможности изображения трансцендентного Бога. Здесь они были полностью солидарны с иконоборцами. Икона фактически интересовала их не в качестве особого самоценного духовного феномена, но как существенное доказательство истинности воплощения (вочеловечения) Христа. И в то время этот аргумент был действительно крайне важен для богословия. В XX в. традиционная христология не подвергается сомнению в христианском мире, поэтому русский богослов, опираясь на богатый многовековой литургический и художественный опыт Церкви, поставил вопрос о догмате иконы именно как полноценной иконы Бога в антиномическом единстве трансцендентного и имманентного аспектов Его бытия. Здесь ему помогает софиология, развивающая православное сознание на новом уровне.

В данном ключе он и понимает приведенную выше цитату из Послания к Римлянам: «Эта софиологическая антиномия, переходящая далее и в христологическую (а еще далее и в пневматологическую), есть точная формула откровения Бога в мире. Откровение предполагает, с одной стороны, открывающееся, как некую неисчерпаемую тайну, превышающую ведение, а с другой – непрестанное ее раскрытие, видимость невидимого, вообразимость превышающего всякие образы, слово о неизреченном» (52). В этом откровении-антиномии как раз и выявляется вся глубина

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org трансцендентно-имманентного бытия Бога. «Трансцендентное становится имманентным, не теряя своей трансцендентности, как и, наоборот, имманентное проникает в трансцендентное, его не преодолевая; эта взаимовходность их, это их трансцендентно-имманентное соотношение есть антиномическая формула софийности мира» (52). Софийный подход, убежден Булгаков, и позволяет правильно понять сущность иконы. Апофатика иконоборцев и иконопочитателей здесь ничего не дает, кроме отрицательного вывода.

В следующей главе Булгаков делает подход к иконе совсем с другой стороны, рассматривая ее как произведение искусства. «Икона есть прежде всего предмет искусства» (54), – утверждает он вопреки многим ортодоксальным клирикам, на взгляд которых она только и исключительно предмет культа. О. Сергий убежден, что эстетический аспект иконы не менее важен и значим, чем собственно богословский. Точнее было бы сказать – узкобогословский, ибо и сам Булгаков, и многие русские религиозные мыслители, как мы видим в данной работе, не разделяют эти аспекты, но видят в них выражение одного и того же духовного опыта и рассматривают их совместно как некую духовную целостность. Вот и о. Сергий считал, что вопрос об иконе – это частный случай общей проблемы искусства, ибо искусство он понимал, в чем мы тоже уже могли убедиться, как особый вид «боговедения и откровения. Бог открывается не только чрез мысль в богомудрии и в богословии, но и чрез красоту в боговидении, в искусстве» (54). Поэтому, чтобы правильно понять сущность иконы, необходимо ясно представлять себе сущность изобразительного искусства и воспроизводимого им образа, который Булгаков называл также иконой в самом общем смысле.

Образ – понятие соотносительное [319], подразумевающее наличие прообраза, или оригинала, с которым он соотносится, который он отражает. Это отображение может иметь какую угодно степень сходства вплоть до иллюзорного, как в знаменитых яблоках Аппелеса, но сущностная особенность образа заключается в его идеальности в отличие от реальности оригинала. «Всё в мире (т. е. в реальном бытии) имеет свой идеальный мыслеобраз и потому естественно отображается» (56). В отличие от реальной вещи этот мыслеобраз свободен от определенной пространственно-временной закреплённости. Образ, однако, несамостоятелен в онтологическом плане, поскольку зависит как от прообраза, который отражает, так и от субъекта – носителя образа. Человек является живым экраном, отражающим образ; субъектом идеализации, «логосом мира». Образ только в нем загорается и живет, но в субъективном преломлении. Поэтому можно с полным основанием утверждать, что все образы мира, получающие актуализацию через человека, суть «человечны не в смысле «слабости и приспособления», т. е. дурного антропоморфизма (как у Дамаскина), но вследствие господствующего положения человека в мире как ока мира, его идеального зеркала, следовательно, в смысле антропологическом» (57). Мир чреват образами, которые актуализуются только через человека, ибо только их он видит, отражает в себе и имеет способность творить их. На этих основаниях Булгаков обозначает человека как существо, зрящее образы – ????. ????????? и их творящее – ????? ????????? (57). Человек активно участвует в «иконизации бытия» и поэтому сам может быть назван «всеиконой мира». Воспринимая образы вещей, человек обладает способностью творчески воспроизводить их в искусстве. При этом задача искусства отнюдь не сводится к механическому копированию, к натурализму.

Вслед за Платоном и неоплатониками Булгаков в который раз повторяет, что суть искусства заключается в проникновении «чрез кожу вещей» к их мыслеобразам, их идеям, идеальным формам, которые просвечивают во всем их бытии. «Итак, искусство есть прежде всего некое видение идеи вещи в самой вещи, ее особое видение, которое и реализуется в художественном произведении или в иконе. Поэтому в основе иконы лежит способность умного видения» (61). Собственно здесь Булгаков кратко излагает основные положения своей софиологической эстетики уже применительно к проблемам иконопочитания. В процессе «иконизации бытия», или искусства в широком смысле, он вслед за Платоном видит три «инстанции»: умпостигаемый первообраз вещи, саму материализованную вещь, в которой первообраз реализуется в тварном мире, и «икону вещи», или ее изображение в искусстве, которое стремится проникнуть сквозь вещь к ее первообразу (64–65). Собственно, справедливо замечает Булгаков, эти идеи со ссылкой на Дионисия Ареопагита, излагал и Иоанн Дамаскин, но почему-то не применил их «к разъяснению иконизации мира» (63).

Софианский подход к Универсуму позволил о. Сергию в структуре христианского миропонимания показать, что изобразительное искусство, и икона как его

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org частный случай, существует не как приспособление к немощи человеческой в чисто духовном опыте, не как «возвышающий» обман, но имеет глубокие корни «в объективном антропокосмическом основании мира, в тех его софийных первообразах, согласно которым созданный Премудростью мир и существует». Искусство на языке тварного мира свидетельствует «о бытии премирном» (64), служит наглядным доказательством глобальной человечности бытия.

Суть ее о. Сергей раскрывает в следующей главе – «Божественный Первообраз». Здесь проблема образа рассматривается на самом высоком богословском уровне в плоскости глобальной космической эконологии. Суммируя опыт православного богословия, Булгаков напоминает, что вся совокупность первообразов мира заключена в некоем единстве в самом Боге, который в этом аспекте предстает единым, всеобъемлющим божественным Первообразом. Ипостасным Образом этого Первообраза в самом Боге является Бог Сын, Божественное Слово, как «явленность» невидимого Бога. Сын – икона Святой Троицы в ней самой, самооткровение Бога в Нем самом, по сущности ничем от Него не отличается (68–69). Но если во внутри-троичной жизни Божества эта Первоикона Бога остается недоступной человеку, то в своей обращенности к миру она открывается как София Премудрость Божия, Первообраз и Творец мира. В этой плоскости и сам мир предстает тварной иконой Божества. И эта икона, уже, естественно, не имеет онтологического тождества с Богом, она неадекватна своему Первообразу, ибо начертана в небытии и существует только в становлении (70).

Глобальное отношение между Богом как Первообразом и Софией как его Образом внутри Него, с одной стороны, и между Первообразом и миром как его тварным образом – с другой, и является основанием «всякой иконности». Оно и должно составить фундамент учения об иконе. Бог открывается миру в Софии, которую о. Сергей отождествляет здесь с «энергиями» св. Григория Паламы; София и есть «Образ Бога в творении». Само же творение – образ этого Образа. Образная поступенчатость (очевидно восходящая к эйдологической иерархии Плотина[320]) служит Булгакову одним из аргументов принципиальной изобразимости Образа Бога, который начертан в творении, а следовательно, и самого Бога. Очевидна и визуальная форма этого образа, или иконы. Это человек в единстве его духовно-материальной природы. Ибо человек был создан по образу Божию как онтологическое средоточие тварного мира, его венец, самое совершенное творение. Здесь–?? Булгаков и подходит к идее глобальной человечности, лежащей в основе Универсума в целом, принципа иконности бытия и метафизической значимости иконы, то есть к глобальной антропности, или точнее – антропоморфизму Универсума, пафосом которого пронизана собственно вся христианская культура на протяжении 2000 лет ее существования.

«Человек есть око мира, мир стяженный, микрокосм, как и мир есть миро-человек, антропокосм. Именно в человеке воссиявает образ Божий в мире. Отсюда следует, что и первообраз мира, София, также сообразен человеку, человечен. Иначе говоря, Божественная София есть предвечная, Божественная Человечность» (71). Из того, что человек носит в себе образ Божий, следует и обратное, что «человечность свойственна образу Божию», в нем она содержится как «Небесная Человечность». Ее живой иконой и является человек.

Булгаков категорически не согласен с теми Отцами Церкви, которые утверждали, что образом Бога в человеке является только его духовная природа. Этим самым они рассекают его человечность и ограничивают ее одной душой, оставляя тело на долю животной природы. Пафос софиологии Булгакова заключается в том, что он последовательно отстаивает идею понимания образа Бога в духовно-телесной целостности человека. Человеческое тело есть совершенное выражение и воплощение идеи; оно есть форма для духовного содержания, духовного начала. В отрыве друг от друга они не существуют. Тело без души уже не тело, а труп. «И всё тело в целом как совершеннейшее явление красоты и гармонии, которые постигло и явило искусство древнего мира, есть откровение богоподобного духа. Нет сомнения, что это так. Человеческое тело есть совершенное художественное произведение Божественной Художницы, Премудрости Божией» (74). С подобной восторженной апологией тела в христианском мире мы встречаемся, пожалуй, только у ранних Отцов Церкви – Тертуллиана, Лактанция, Немесия Емесского. Булгаков обращается к ней на новом витке христианской культуры.

Не видеть в теле совместно с духом «Божьего образа в человеке» означало бы умаление творения и уничтожение Творца. Человек в своей плоти, то есть в полноте своего духовно-телесного существа, является по самому своему сотворению иконой Бога. Истинный образ Божий был затемнен в этой иконе

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org грехопадением человека, однако Господь своим воплощением восстановил его в первоначальном величии. При этом Христос, как новый Адам, принял на Себя не чуждый, внешний Ему, как одежда, «но Свой собственный образ, который Он, как Бог, имеет в человеке. Его человечество есть вместе и образ Его Божества, по самому сотворению человека, который имеет для себя Первообраз в Небесном Человечестве нового Адама. Христос во плоти Своей воспринял свой собственный образ Небесного Адама, Свою икону. Его Божественный образ поэтому совершенно прозрачен в Его человечестве» (79).

Ошибку иконоборцев, в которой с ними единодушны были и иконопочитатели, Булгаков видит в разделении двух естеств Христа – и те, и другие полагали, что на иконе изображается только одно – человеческое. Истина же состоит в том, что уже сам человек является полной иконой Бога, а тем более – вочеловечившийся Христос. Поэтому и на иконе Христа изображается не только Его человеческое естество, но Он сам во всей Его полноте, в антиномическом единстве двух естеств. И более того, икона Христа есть полная и совершенная икона триипостасного Бога. Имея единую ипостась, Христос имеет и единый целостный образ, который раскрывается миру двояко: невидимо – духовно и видимо – телесно. Но и невидимое божественное начало иногда воочию являет себя сквозь видимую форму, как это было в акте Преображения Господня на фаворе, в виде сияющей славы. «Слава – это и есть духовный божественный образ Христа» (81).

Все эти идеи имплицитно были заложены в феномене иконопочитания еще в византийское время и по отдельности в той или иной форме были проговорены отцами-иконопочитателями, особенно Иоанном Дамаскином, Феодором Студитом и патриархом Никифором. Другой вопрос, что они не свели всё это в некое целостное догматическое учение об иконе, как то попытался сделать о. Сергей Булгаков, опираясь на их суждения и практику иконопочитания, а также, что существенно, – на современные ему представления об искусстве. Он расставил точки над *i* в православном богословии иконы, устранив и разъяснив его некоторые архаизаторские вербальные стереотипы, и тем самым ввел его в интеллектуально-духовное поле культуры XX в.

Переходя в следующей главе непосредственно к иконам, о. Сергей констатирует: «Икона Христа изображает Его человеческий образ, в котором воображается и Его Божество» (83). Икона не есть изображение только внешнего облика вочеловечившегося Христа, но – выражение Его богочеловеческого лика средствами искусства. Как тело человека является нерукотворной иконой его духа, а портрет человека – рукотворной иконой этой иконы, так и икона Христа является портретом (= иконой) Его духовной сущности, Его Богочеловечества, самого Божества (89–90). В ней в целостном художественном образе дано единство идеальной человеческой природы, в которой воплотился Христос, и Его предвечного божественного естества. В иконах Христа воплощается с большей или меньшей достоверностью (зависит от таланта художника) «сверхиндивидуальное», «абсолютно-индивидуальное» начало Богочеловека, Его лик. Художнику дано прозреть этот лик, и все свои творческие усилия он направляет на поиски образа Христа – «может быть, – добавляет Булгаков в скобках, – и вообще ничего другого не ищет – сознательно или бессознательно, – изобразительное искусство» (88). Этот вывод вполне закономерен в системе христианской софиологии. Коль скоро во всем творении напечатлен образ Творца (Софии, или Бога Сына, Логоса), то изобразительное искусство, устремляясь к отысканию сущностных оснований видимого мира, его идей, тем самым стремится к отысканию образа Творца, реализованного во Вселенной.

Бог открывается людям, на что постоянно указывали еще древние Отцы Церкви, «многочастно и многообразно» – в действиях, словом и в образах. Иконы стали актуальны после вочеловечения Христа, однако ясно, что ни на одной из них он не может быть изображен адекватно. Но это и не требуется для самого факта «изобразимости». Для последнего важно только, чтобы иконы Христа, воплощенного Слова не были «пусты», «имели в себе отобразившийся луч Божества. Но это прямо вытекает из общего факта откровения Бога человеку, из сообразности Богу человека, а следовательно, и некой человечности Бога. Отсюда следует, что Бог изобразим для человека в этой человечности Своей» (90). Эти идеи, как мы отчасти видели, проскальзывали у Феодора Студита и у патриарха Никифора, но они не заостряли на них внимания. Пожалуй, только о. Сергей специально остановился на них, постоянно подчеркивая некую глубинную антропность образа Божия по существу, а не только в вочеловечившемся Христе. Идеальное человеческое тело является реальным, а не условным образом Бога. Именно поэтому оно оказалось адекватным объектом воплощения Бога, и именно

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
поэтому на иконе Христа изображается не только Иисус в его человеческой жизни, но и сам Богочеловек в полноте и целостности Его Богочеловечности.

Здесь уже, подчеркивал Булгаков, искусство теснейшим образом переплетается с религией, и истинным иконописцем может быть только человек, наделенный художественным талантом и обладающий «церковным опытом», даром «религиозного озарения», мистического видения. Внутренне полемизируя и с клириками, видящими в иконе только предмет культа, и с современными искусствоведами, рассматривающими икону лишь как художественное произведение, Булгаков утверждает: «Икона есть произведение искусства, которое знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором в образах мира свидетельствуется откровение сверхмирного, в образах плоти – жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершается теургический акт соединения земного и небесного. Поэтому иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенно–аскетического напряжения» (91). Благодаря этому Церковь знает особый лик святых – иконописцев, к которым, кстати, с большим опозданием был причислен наконец и Андрей Рублев.

Таким образом, о. Сергей Булгаков сформулировал то, что составляло сущность иконописания в период его расцвета – в Византии и в средневековых славянских странах, особенно в Древней Руси. Икона – это плод духовного озарения православного художника, адекватно воплощенного в системе художественных средств изобразительного искусства. Средневековые мыслители, и тем более иконописцы, не смогли столь четко определить сущность иконы, хотя интуитивно хорошо ощущали это и закрепили свои интуитивные знания в системе иконописного канона.

Булгаков, как до него и о. Павел Флоренский, ясно сознавал сущность и значение канона в иконописном искусстве и независимо от своего друга (хотя, возможно, эти идеи обсуждались ими в период их контактов в предреволюционной России) четко сформулировал то, что составляло и составляет камень преткновения для всего новоевропейского искусства, эстетики, искусствоведения. Канон – не система церковных цензурных норм и запретов, искусственно установленных для художников, чтобы держать их в узде, а одна из форм церковного предания, в которой органически закреплён соборный опыт Церкви в области иконописания, «некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства» (91). «В каноне содержатся как видения, т. е. определенного содержания «образы» («изводы») икон, так и видения, т. е. определенные типы и способы трактовки изображения, символика форм и красок. Это есть как бы сокровищница живой памяти Церкви об этих видениях и видениях, соборное ее вдохновение» (92).

Канон, как и всё церковное Предание, не следует понимать внешне, как неизменный закон, сковывающий и ограничивающий творчество. Это внутренняя духовная норма, которая отнюдь не парализует творческий поиск в иконописании и не ограничивает иконописцев только копированием подлинников. Содержание иконы никогда не может считаться исчерпанным, поэтому в Церкви вполне закономерен процесс некоторой соборной эволюции и выразительных средств одного извода и появление новых икон. «Жизнь Церкви никогда не исчерпывается прошлым, она имеет настоящее и будущее и всегда движима Духом Святым» (94).

Канон тем не менее сохраняет исторически выработанную стилистику иконы, которая существенно отличается от натуралистических и реалистических изображений. «Хотя икона есть мыслеобраз мира и человека, но он берется настолько замирно, что иконное изображение для чувственного восприятия оказывается абстрактно схематичным, засушенным, мертвым. В нем не слышатся голоса этого мира и нет его ароматов. <...> Это не мешает, а, вернее, даже содействует реализму иконы, а также и высокой художественности ее символики, композиции, ритма, красок» (96). Система средств изображения в иконе направлена на выражение дематериализованных образов, их духовных прототипов.

Если вспомнить, что анализируем «догматический очерк» неоправданного богослова, то есть текст, претендующий на формулирование некоего сущностного закона духовной и церковной жизни христиан, то мы с особой остротой увидим, насколько высоко в нем поставлены проблемы художественно–эстетического опыта, который всегда играл важнейшую роль в

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
духовной жизни христиан, но никогда не был столь глубоко и основательно осмыслен и поднят на догматический уровень. В этом одна из культурно-исторических заслуг неоправославия в целом. Как мы уже убедились и в этой работе, эстетическое и искусство занимали важнейшее место в мировоззрении практически всех неоправославных мыслителей начиная с Вл. Соловьева, хотя далеко не все из них уделяли иконе особое внимание. Тем более для нас важны сегодня идеи Булгакова и Флоренского в этой сфере.

Существенное значение в иконе о. Сергей отводит имени. Как известно, проблема имени в связи с Именем Божиим занимала в первой трети столетия умы многих крупных православных мыслителей [321]. Философии и богословию имени уделили внимание многие крупнейшие мыслители начала XX в. (Флоренский, Лосев, Булгаков и др.). Именно в свете этого особого интереса о. Сергей заостряет внимание на именовании иконы. Икона в какой-то мере есть «портрет» изображаемого, то есть имеет с ним сходство, однако множество икон одного первообраза, как и множество портретов одного лица, всегда чем-то отличаются и друг от друга, и от оригинала. Поэтому последней точкой, закрепляющей метафизическую связь между портретом и портретируемым, иконой и первообразом, оказывается имя, которое удостоверяет соотнесенность образа с оригиналом и «само входит в качестве изобразительного средства в изображение» (86). Именованное означает включение данного изображения в число «явлений» некоего духа, раскрывающегося в качестве субъекта своих состояний во множестве конкретных явлений, во всех из них присутствующего, но ни с одним не тождественного. Имя само есть икона субъекта как «носителя всех своих состояний», оригинала всех своих икон (87).

Поэтому икона приобретает свою полноту только после именованного. Иконность иконы узаконивается именем, которое выполняет роль связки «есть» между подлежащим и сказуемым. «Это изображение есть Христос», – безмолвно утверждает имя. «Икона есть наименованный образ, слово-образ, имя-образ. Отсюда очевидно, сколь тесно и неразрывно иконология смыкается с ономастологией, иконопочитание связывается с имяславием и сама икона – с именем» (99). Имя прикрепляет образ к Первообразу, наполняет образ его глубинным содержанием. Однако человеческое именование иконы является еще далеко не полным и окончательным; оно субъективно и может быть даже ошибочным. Придать именованию сакральную силу божественной действительности может только Церковь, «которая сама – силою Духа Святого – именуется иконе, и это есть освящение иконы» (101). Только после освящения, церковного именованного, изображения осуществляется реальное отождествление образа с первообразом, и изображение становится полноценной иконой. Наименованная, но не освященная икона является как бы проектом иконы, но еще не иконой. Булгаков отмечает, что практика освящения иконы не сразу установилась в Церкви. Даже VII Вселенский собор еще не знал освящения иконы, и поэтому для его отцов не было принципиального различия между иконой и религиозным изображением.

Священное наименование иконы реально приобщает ее к бытию первообраза и тем самым «делает местом его особого, благодатного присутствия», определенным образом отождествляет икону с первообразом. Этот сакральный факт стал причиной молитвенного почитания иконы, поклонения ей, что составляет одну из характерных особенностей православного вероисповедания. Священную силу иконе придает именно освящение, а не изобразительное подобие образа архетипу. Только освященная икона является «местом присутствия в образе самого Изображенного, и в этом смысле она смело отождествляется с ним самим. Освященная икона Христа есть для нас сам Христос во образе Своем, подобно тому как Он присутствует для нас и в Имени Своем. Икона есть место явления Христова, нашей с ним молитвенной встречи» (105). Однако икона Христа существенно отличается от Святых Даров, которым верующие приобщаются на Литургии. В Святых Дарах Господь «присутствует существенно и реально (*praesentia realis*), однако помимо Своего образа, таинственно». В иконе же мы имеем «видимый образ Христа, но без реальности, без сущностного бытия» (106). В Божественной Евхаристии Бог являет себя в пресуществлении Святых Даров в свою реальную кровь и Плоть, а в иконе Он является в Своем образе для молитвенного общения с Ним. Здесь две различные формы живой связи Христа с миром. Однако и икона, и даже евхаристические Дары отличаются от самого Бога, несмотря на их антиномическое тождество с ним. Поэтому только Богу положено служение, а иконе – только «понижительное поклонение» (109).

Последняя, восьмая глава книги Булгакова посвящена различным видам икон. Речь здесь идет не столько о какой-либо классификации икон, сколько о сакральной значимости их основных типов и сущности явленного в них мира. На

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org вопрос о том, возможна ли отдельная икона Бога Отца, о. Сергей отвечает отрицательно. Он трансцендентен в недрах Святой Троицы и открывается только в других ипостасях. Поэтому возможно только целостное изображение Бога в Его Троиединстве. При этом таковыми являются не только традиционные изводы иконы «Троицы», но и изображение Бога в виде старца. Нет оснований, считает Булгаков, видеть в нем образ Бога Отца. Здесь мы также имеем «человекообразный образ единого, личного, триипостасного Бога (елогим)» (114). Здесь проявляется лишний раз художественное видение той Человечности в самом Боге, по образу которой был создан человек и которая есть не что иное, как София Премудрость Божия. Еще одно подтверждение того, что человек был сотворен как живая икона Бога (115).

Изобразимость ангелов основывается не на их мнимой телесности, которой они не обладают ни в какой мере, а на их «сочеловечности». Иконы ангелов – не изображения их не существующих тел, но «символические образы их духовного естества, как бы перевод его свойств на язык форм и красок» (118). Особые атрибуты ангелов: крылья, огненные круги и т. п. – имеют символический характер и основываются на соответствующих явлениях ангелов, описанных в Священном Писании. Вообще, подчеркивает о. Сергей, в иконах много символического и есть целый класс чисто символических икон. Это так называемые «догматические иконы». Они отличаются присущим им «символическим реализмом, в котором существует сращенность, конкретность образа и идеи» (119). К этому типу икон Булгаков относит и известные изводы изображений Софии. В них он усматривает не только богословскую схему или аллегория, но «умное видение, откровение в художественном и мистическом созерцании» (119). В частности, в новгородском изводе «Софии» он видит собственно икону Премудрости Божией не только в фигуре центрального крылатого огненного Ангела, но во всей композиции в целом: «<...> огненный ангел есть поэтому не аллегорический, но символический образ предвечного Духовного Человечества в Божестве, которое раскрывается в тварном мире в человеке: во Христе, как Богочеловек, и в Богоматери и Предтече, как осуществляющих вершину человечества и потому являющихся его представителями, и, наконец, в ангельском мире. И вся композиция есть икона Премудрости Божией, нетварной и тварной, предвечного и сотворенного человечества в их единстве и связи» (120). В этом понимании художественного образа Софии о. Сергей поднимается над достаточно характерным при рассмотрении подобных икон экзегетическим аллегоризмом на уровень высокой художественной символики. Он не расчленяет икону на отдельные символические элементы, но пытается понять и осмыслить ее как целостное выражение духовной идеи.

Булгаков опять возвращается к вопросу о возможности новшеств в иконописании и в принципе отвечает на него утвердительно, ибо верит в постоянное развитие духовного опыта церковной жизни. Однако появление новых икон должно быть обусловлено двумя факторами: религиозным озарением и творчески оправданным художественным узрением, художественным вдохновением; «духовное прозрение и художественное созерцание в их нераздельности». А это исключительный и крайне редкий дар (121; 128). Поэтому иконописное откровение в сущности своей развивается достаточно медленно.

О. Сергей в который раз требует «совершенно преодолеть и устранить предрассудок, будто дух неизобразим»; уже само человеческое тело является образом животворящего его духа, его живой иконой (123). Поэтому и на иконах изображаются не столько тела, сколько духовные лики изображаемых. В частности, на иконах святых не следует искать внешнего фотографического сходства с их преходящими материальными обликами. На иконе святого изображается «лик прославленного, духоносного святого, не как он был на земле, но в его прославленном, небесном осиянии», что символизирует и нимб на иконе (122).

Особо выделяет о. Сергей иконы Богоматери, отмечая, что в Церкви почитается множество типов этих икон и в православии к ним наблюдается особое отношение. Это и понятно, ибо в иконах Богоматери проявлен и софийный характер этого образа, и его космичность, и особая человеческая теплота и интимность. Всё святое, космическое и человеческое в наиболее чистых своих аспектах сосредоточилось в иконных образах Богоматери. Поэтому Булгаков почти в законодательно-риторическом тоне заключает об этих иконах: «Иконам Богоматери должна быть свойственна особая теплота и красота; язык красок и форм здесь должен быть особенно гибок, нежен и богат оттенками. В Ее иконе сам мир и всё человечество ищут выразить свою красоту всем богатством своей палитры. Ибо красота есть осязательное явление Святого Духа, посему и образ Духоносицы украшается особенной красотой» (128). Существен этот глубинный

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org эстетический ракурс осмысления иконописи, и богородичных икон особенно. О. Сергей, как и несколько ранее флоренский, четко и ясно показал истинное значение русской иконы как уникального духовноэстетического феномена, в котором чисто духовный мир являет себя человеку в предельно выверенных художественных формах.

Чудотворность икон Булгаков понимает достаточно широко. Он убежден, что она присуща всем освященным иконам и состоит «в благодатном присутствии в иконе первообраза, явлена она (чудотворность. – В.Б.) или не явлена». Почитаются же в Церкви за чудотворные только иконы, в которых их особая сила была проявлена внешне (132).

В заключение о. Сергей подводит краткий итог всему изложенному, предлагая фактически некое резюме основных идей неоправославной эстетики в целом. Человек есть образ Бога, и ему свойственно образное переживание. В этом смысле он – «образное существо» (???? ?????????), которое не только воспринимает образы и мыслит в образах, но и творит образы. «Это творчество есть искусство, путь которого – созерцание, а действенная сила – красота. Искусство есть одновременно и ведение, и облечение красотой, осмысленная красота. Оно есть явление Софии, ее откровение». Оно не ограничивается только видимым миром, но прежде всего устремляется к миру божественному. Мир наполнен божественными образами, и само божественное бытие образно, а поэтому изобразимо в искусстве. В этом – главные основы искусства вообще и иконы и иконопочитания в особенности. И сущность иконы составляет откровение Образа Божия в человеке. «Иными словами, не о противоположении, но о единении божественного и тварного мира возвещает икона. Она есть свидетельство софийности бытия» (139).

Итак, в период «русского религиозного ренессанса» первой трети XX в., совпавшего с Серебряным веком русской культуры в целом, то есть с необычайным расцветом всех сфер и направлений русской духовной и художественной культур, – в этот период фактически были вписаны, пожалуй, самые яркие и значительные страницы в православную философию и эстетику иконы. Крупнейшие религиозные мыслители, опираясь на богатейший материал византийского и древнерусского богословия иконы и на художественную практику древних иконописцев, прекрасные творения которых как раз в это время снова выплыли из временного небытия, сформулировали всё то, чем руководствовались средневековые мастера в период расцвета иконописания и что пытались по-своему выразить словесно византийские и древнерусские мыслители.

Наиболее интересными и значимыми в научном отношении среди русских зарубежных православных исследований иконы второй половины XX в. стали работы Владимира Лосского, Леонида Успенского, Павла Евдокимова. В 1952 г. была опубликована по-немецки книга русского религиозного мыслителя В. Лосского [322] (1903–1958) и иконоисца Л. Успенского (1902–1987) «Смысл икон» [323], в которой основной акцент был сделан на религиозном содержании и богословском смысле иконописи в целом (вводные главы В. Лосского «Предание и предания» и Л. Успенского [324] «Смысл и язык икон» и «Иконостас») и практически всех основных типов икон (более 50 иконографических сюжетов). Л. Успенский читал в Париже курс иконоведения, отдельные лекции которого публиковались по-русски в западных изданиях и в «Журнале Московской патриархии». Целиком он был издан только в 1989 г. [325]. В него Успенский включил некоторые теоретические статьи из «Смысла икон» и дал развернутый анализ истории становления иконопочитания и богословия иконы от раннехристианского периода до Нового времени. В 1972 г. по-французски вышла книга П. Евдокимова (1901–1970) «Искусство иконы: богословие красоты», в которой разрабатывался богословско-эстетический подход к иконе. В основном на эти работы как на теоретический источник ориентировались в последней трети XX в. многие западные и отечественные авторы, писавшие об иконе [326], за исключением, пожалуй, только профессиональных искусствоведов, как правило, не уделявших во второй пол. XX в. богословским или близким к ним исследованиям должного внимания.

Наиболее интересными в контексте нашего исследования являются теоретическая глава «Смысл и язык иконы» Л. Успенского и книга П. Евдокимова. На них я и остановлюсь далее несколько подробнее. Однако прежде необходимо сказать несколько слов об открывающей книгу «Смысл икон» ключевой главе «Предание и предания» одного из крупнейших православных богословов XX в. В. Лосского. Не вдаваясь в логику раскрытия проблемы различия понятий «Предание» (с прописной буквы, ед. число) и «предания» (мн. число), приведу только

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org значимые для богословия иконы конечные выводы. Под «преданиями» Лосский понимает всё бесчисленное множество накопленных Церковью и освященных ее авторитетом текстов, выраженных в «слове». При этом под «словом» он понимает не только вербальную речь, но и «слова» «немого языка», воспринимаемые зрением: иконографию, обрядовые жесты и т. п. [327].

«Предание» же – это то, что не выражается никакими словами и чувственно воспринимаемыми знаками, стоит за ними и наряду со Священным Писанием составляет два равноценных источника Откровения. Точнее, познание Писания осуществляется «в свете Предания». Более того, Лосский убежден, что «Церковь могла бы обойтись без Писания, но не могла бы существовать без Предания» [328]. Предание – это священное молчание, которое «имеющий уши слышать» слышит в Священном Писании. Если Священное Писание и бесчисленные церковные «предания», словесные, иконографические, литургические и т. п. символы различным способом выражают Истину, то Предание – «единственный способ воспринимать Истину» (курсив мой. – В.Б.). «Оно – не содержание Откровения, но свет, его пронизывающий. Оно – не слово, но живое дуновение, дающее слышание слов одновременно со слышанием молчания, из которого слово исходит. Оно не есть Истина, но сообщение Духа Истины, вне которого нельзя познать Истину. «Никто не может назвать Иисуса Господом, как только Духом Святым» (1 Кор. 12, 3). Итак, мы можем дать точное определение Преданию, сказав, что оно есть жизнь Духа Святого в Церкви – жизнь, сообщающая каждому члену Тела Христова способность слышать, принимать, познавать Истину в присутствии ей сиянии, а не в естественном свете человеческого разума» [329]. Вот в этом «Божественном Свете» Предания, которое «есть основа непогрешимого сознания Церкви», и совершается фактически любое «познание» в христианской культуре, в том числе и познание Истины через икону.

Предание «является критическим духом Церкви», отточенным Духом Святым; это «способность судить в свете Духа Святого», и она не дается автоматически никому. Для овладения ею необходимо прилагать постоянные духовные усилия. Более того, убежден парижский богослов, Священное Предание динамично, оно «не допускает никакого окостенения ни в привычках проявления благочестия, ни в догматических выражениях, которые, увы, обычно повторяются механически, как магические, застрахованные авторитетом Церкви рецепты Истины». Сила же Предания в живом непрестанном обновлении, исходящем от Св. Духа [330]. Со дня Пятидесятницы «Дух среди нас», а с Ним пребывает и свет Предания, в котором Церковь постоянно познаёт Истину, притом в той «полноте», которая соответствует данному историческому этапу бытия Церкви.

«В каждый момент своего исторического бытия Церковь формулирует Истину веры в своих догматах: они всегда выражают умопознаваемую в свете Предания полноту, которую, тем не менее, никогда не смогу раскрыть до конца» [331]. На одном уровне со Священным Писанием, догматами, литургией находится и иконопись – «предание иконографическое», обретающее свой полный смысл только в Предании Святого Духа. Здесь выражается та же, что и в словесных догматах, «сверхчувственная реальность», «Богооткровенная реальность». И «хотя христианское Откровение трансцендентно и для разума и для чувств, оно ни того, ни другого не исключает: наоборот, оно и разум, и чувства преобразует в свете Духа Святого, в том Предании, которое есть единственный способ восприятия Богооткровенной Истины, единственный способ выраженной в догмате или иконе истину узнавать, а также и единственный способ вновь ее выражать» [332]. Следуя этой логике, мы должны однозначно принять, что полное постижение глубинного духовного смысла иконы возможно только в лоне Православной Церкви, где действует во всей полноте Священное Предание. В русле этого понимания и написана книга Лосского и Успенского «Смысл икон», да и другие работы Успенского. В частности, он убедительно показывает, что иконография христианских праздников может быть правильно понята только при учете как евангельских текстов, так и обязательно текстов богослужения соответствующего праздника, как живого носителя Предания: «Можно сказать, что икона – образное выражение Священного Предания Церкви, живущего в Священном Писании и богослужебных текстах. Поэтому вне службы праздника в целом невозможно ни понять, ни разобрать ни одной православной праздничной иконы». В богослужении Предание, как правило, значительно яснее и глубже высвечивает смысл того или иного события священной истории, только обозначенного в Евангелии [333].

В своих исследованиях Л. Успенский опирается прежде всего на личный опыт православного иконописца, а также на труды Отцов Церкви, тексты богослужения и работы русских религиозных мыслителей первой половины XX в.,

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org особенно о. Сергия Булгакова, жившего и публиковавшегося в Париже, и ранние работы о. Павла Флоренского. При этом из неоправославных мыслителей он, явно не без руководства со стороны В. Лосского, использует только то, что не отклоняется от ортодоксальной православной традиции, и, как правило, не ссылается на этих творческих разработчиков многих идей православной доктрины, хотя в свете фактически также неоправославного учения В. Лосского о Предании это было бы вполне уместным и корректным в научном отношении.

К догматическому обоснованию смысла иконы и иконопочитания Успенский подходит от богослужения двух праздников, связанных напрямую с иконами – Торжества Православия и Нерукотворного Спаса, поэтому акценты в его выводах расставлены прежде всего на сакрально-литургических аспектах иконы. Развивая идеи византийских отцов-иконопочитателей, явно не без влияния анализированных выше идей о. Сергия Булгакова, он утверждает, что на иконе Иисуса Христа дано «образное выражение Халкидонского догмата» о «неслитно соединенных» двух природах во Христе, то есть изображается Личность Христа в единстве этих природ, «воплощенная Ипостась Сына Божия Иисуса Христа» (120–122) [334].

Что касается икон святых и других действующих лиц священной истории, то здесь Успенский напоминает, что человек есть «образ Божий» и микрокосм, «средина и средоточие тварного бытия вообще» (123). Однако в результате грехопадения образ Бога «омрачился» в человеке и ему необходимо теперь стремиться к восстановлению его в первоизданной красоте. Восстановление это наиболее эффективно осуществляется в процессе благочестивой жизни, особенно же на путях аскетического подвига. Именно здесь человек с помощью Божественной благодати достигает святости, то есть «облекается в нетленную красоту Царства Божия», становится фактически другим человеком. Любая тварь носит на себе «печать своего Творца, печать божественной красоты», но только в святых она являет себя в преображенном, истинном виде. «Иначе говоря, подлинная красота есть сияние Духа Святого, святость, приобщение к будущему веку» (129).

Именно в этой красоте и изображаются на иконе персонажи священной истории, обоготворенными, преображенными Божественной благодатью, которая является «причиной святости и изображенного лица, и его иконы; она же есть и возможность общения со святым через его иконы. Икона, так сказать, участвует в его святости, а через икону приобщаемся к этой святости и мы в нашем с ним молитвенном общении» (129). При этом святость иконы передается нам непосредственно самим визуальным обликом изображения, его особым иконописным языком, присущим только иконе способом выражения. «На святость икона указывает так, что святость эта не подразумевается и не дополняется нашей мыслью или воображением, а очевидна для нашего телесного зрения» (130).

На этой основе Успенский приходит к выводу о внутреннем онтологическом единстве аскетического опыта и православной иконы. Фактически именно этот опыт визуально передается иконой с помощью особым образом упорядоченных форм, красок и линий, «при помощи символического реализма» иконы, «единственного в своем роде художественного языка». В иконном образе художественными приемами «всё приведено к высшему порядку. Это зримое выражение победы над внутренним хаотическим разделением человека, а чрез него – и победы над хаотическим разделением человечества и мира» (143). Всеми художественными средствами, делекими от натуралистического изображения видимой реальности, икона свидетельствует о высшем духовном гармонизирующем начале. Всё в иконе «подчинено общей гармонии, которая выражает, повторяем, мир и порядок, гармонию внутреннюю»; икона являет нам «прославленное состояние святого, его преображенный, вечный лик». И этим она не только обучает нас истинам христианской веры, но активно участвует в духовном созидании нас, «в формировании всего человека» (144). Икона – это путь и средство к духовному совершенствованию человека, она – «сама молитва». Цель иконы своими художественными средствами направить естество человека на путь реального преображения.

В отличие от портрета, запечатлевающего реальный облик человека, икона дает нам такой его образ, в котором реально пребывает преображающая всё его естество благодать Святого Духа. «Если благодать просвещает всего человека, так что весь его духовно-душевно-телесный состав охватывается молитвой и пребывает в божественном свете, то икона видимо запечатлевает этого человека, ставшего живой иконой, подобием Бога. Икона не изображает Божество; она указывает на причастие человека к Божественной жизни» (132).

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Таким образом, икона свидетельствует нам о двух реальностях – обычной земной, исторической, ибо на ней изображаются реальные лица и события, имевшие место в земной истории, и реальности небесной, или духовной, «реальности благодати Духа Святого, реальности Бога». «Самый смысл существования церковного искусства и заключается в видимом, наглядном свидетельстве об этих двух реальностях. Оно вдвойне реалистично и именно этим отличается от всякого другого искусства» (Там же).

Святые на иконах изображаются в своих реальных телах, но преображенных благодатью, то есть в телах, освобожденных «от греховной тли», подобных тем, что мы обретем по грядущем Воскресении праведных. Поэтому тела на иконах обладают особой красотой; не внешней красотой человеческого тела, но красотой внутренней, духовной. «Это красота приобщения дольнего к горнему. Эту-то красоту – святость, стяженное человеком подобие Божие – и показывает икона. На свойственном ей языке она воспроизводит действие благодати. <...> Поэтому самый смысл иконы не в том, чтобы быть красивым предметом, а в том, чтобы изображать красоту – подобие Божие». Икона являет нам «откровение будущей духовной телесности» (146– 149). Благодатное состояние изображенного на иконе тела святого передается всему образительному формальному строю. Геометрические формы, свет, линии, жесты персонажей «становятся строго ритмичными, подчиняясь общей гармонии образа» (149). Всё в иконе пронизано святостью главных персонажей, включая животных, растения, всю неодушевленную природу. «Собор всей твари, как грядущий мир вселенной, как всеобъемлющий храм Божий, является основной мыслью церковного искусства», – вслед за Е. Трубецким повторяет Успенский. Именно поэтому на иконе «всё теряет свой обычный беспорядочный вид, всё становится «по чину»: люди, пейзаж, животные, архитектура. Всё, что окружает святого, подчиняется вместе с ним ритмическому строю, всё отражает присутствие Божие, приближаясь – и приближая нас – к Богу» (150).

Успенский показывает вытекающие из этого и уже не раз показанные на страницах этой книги особенности художественного языка иконы: своеобразие композиции, деформации тел и архитектурных элементов, и т. п. Смысл всех этих алогичных с точки зрения обыденного разума элементов и приемов организации иконного изображения Успенский видит в том, что «изображенное на иконе действительно выходит за пределы рассудочных категорий, за пределы законов земного бытия». Живописное «юрродство», странность и необычность формального строя иконы – такой же вызов «всей мирской мудрости» и логике, каким является и Евангелие. «Евангелие зовет нас к жизни во Христе, икона нам эту жизнь показывает. Поэтому она и прибегает к формам ненормальным и шокирующим, так же как и святость принимает иногда крайние формы безумия в глазах мира, формы вызова этому миру, формы юродства» (153). Мир, который показывает нам икона, – это не мир, где царят человеческая мораль и рациональные категории, но мир божественной благодати, поэтому всё в иконе отличается на визуальном уровне от обыденной логики восприятия видимого мира.

Вольно или невольно, но Успенский, оставаясь на строго православных позициях, мыслит уже как человек, вкушивший эстетического опыта XX в., атмосферы этого опыта, окружавшей его всю жизнь в авангардно-модернистском Париже. Именно этот опыт дает ему возможность по-новому подойти к художественным особенностям языка иконы, усмотреть за ними тот аспект религиозного опыта, который до него практически никто не видел в иконе – принципиального аскетического юродства, бросающего вызов позитивистскому, логичному, рациоцентричному миру материалистического бывания. Собственно в XX в. этому же миру бросило вызов и авангардно-модернистское искусство, особенно остро и манифестарно в том же Париже, где жил наш православный иконописец, и в художественных формах, часто перекликающихся с визуальным формальным алогизмом иконы. Однако если уж здесь всплыло понятие юродства, то оно, конечно, в большей мере подходит ко многим явлениям авангардно-модернистского искусства, чем к классической иконе. По существу, в художественном языке иконы, ориентированном на классические эстетические ценности прекрасного, возвышенного, гармонического, и выразившем их с предельно возможным артистизмом, нет никакого «юрродского» вызова миру, но выражен в живописных формах духовно-эстетический идеал христианства. «Юродством» условности классического иконного языка могли бы показаться только человеку, воспитанному в духе ново-европейского академизма или реализма, скорее – натурализма. Здесь парижский иконописец XX в. явно «перегибает палку». А вот принципиально отрицающая любые эстетические ценности ПОСТ-культура XX в. действительно может быть понята как юродствующая, только не «Христа ради», а исключительно «себя ради».

В конце 1963 г. в Париже в «Вестнике Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата» была опубликована большая статья И. Успенского «Вопросы иконостаса», возможно инициированная публикацией тремя годами ранее в том же «Вестнике» конспекта фундаментального исследования П. Флоренского «Иконостас». Сейчас трудно сказать, был ли в начале 60-х годов в Париже известен полный текст этой книги Флоренского (в Москве он уже с конца 50-х ходил по рукам в самиздатском варианте), но его влияние ощущается в статье Успенского.

Понятно, что интерес к иконостасу у иконописца, размышлявшего над богословским смыслом иконы, был и до знакомства с исследованием Флоренского. Небольшую главу «Иконостас» он написал уже для книги «Смысл икон», но в 60-е годы этот его интерес существенно усилился, а понимание углубилось. Успенский дает историю развития иконостаса из византийской алтарной преграды, восходящей к завесе древней синагоги. Показывает, что в классическую форму высокого иконостаса он развился только на Руси к началу XVI в., то есть «в эпоху наибольшего расцвета ее святости, иконописания и литургического творчества» (253) раскрывает богословский, символический и литургический смыслы иконостаса, постоянно подчеркивая, как и Флоренский, что эта высокая стена с иконами духовно не разделяет храм с алтарем, но, напротив, способствует их мистическому единению.

Со ссылкой на Отцов и Учителей Церкви Успенский осмысливает храм как «образ мира, обновленного, преображенного космоса, образ восстановленного вселенского единства, которое противопоставляется всеобщему раздору и вражде среди твари» (239). Внутри самого храма существует два онтологически различных пространства: плывущий во времени «корабль» (наос), в котором находятся верующие, и алтарь с церковнослужителями, знаменующий и являющий вечность Царства Божия, рай небесный. На их границе, способствуя проникновению друг в друга и единению, находится иконостас. Успенский подробно разбирает структуру высокого иконостаса, показывает богословскую и литургическую значимость всех его рядов, или чинов, от праотеческого до местного, и подчеркивает его внутреннюю структурную, смысловую и визуально-изобразительную целостность.

Иконостас воочию являет мистическое и прообразовательное единство неба и земли, времени и вечности, самого Господа Христа и предстоящих ему в молитве верующих. Основная духовная нагрузка в иконостасе лежит на деисисном (деисусном) чине, с особой силой выражающем единство Церкви вокруг Христа и в Нем. «Жизнь Церкви здесь как бы резюмируется в ее высшем и постоянном назначении – предстательстве святых и Ангелов за мир. Центральным образом Христа не только объединяет вокруг себя деисисный чин; он – ключ ко всему иконостасу. Все объединены в единое целое тело. Это сочетание Христа с Его Церковью: *totus Christas, caput et corpus*» (246). Если литургия «осуществляет и созидает Тело Христово, Церковь», то иконостас образно показывает верующим это «Тело Церкви», создаваемое по образу Святой Троицы, в которое они все входят в качестве членов целого живого организма. Иконостас, как и храм, являет собою образ Церкви, но в ином ее аспекте. Если храм есть литургическое пространство, «символически включающее в себя всё мироздание, то иконостас показывает становление Церкви во времени и ее жизнь вплоть до увенчания парусией» (247). Иконостас показывает прошлое и будущее священной истории в ее устремленности к вечности и в соприкосновении с ней через таинство Евхаристии.

И осуществляет иконостас свою функцию – единения храма и алтаря, времени и вечности, верующих с Божественной сферой – в процессе его молитвенного созерцания в ходе богослужения. Созерцание образов иконостаса верующим, находящимся перед ним на протяжении всей службы, составляет существеннейшую часть богослужения в целом и его главной мистической части – причащения Святым Дарам. Образы иконостаса необходимо дополняют собой Святые Дары, вслед за Булгаковым [335] утверждает Успенский. «Христос в Дарах не показывается, а дается. Показывается же Он в иконе. <...> Созерцаемая сторона реальности Евхаристии есть образ, который никогда не может быть заменен ни воображением, ни созерцанием Святых Даров. Реальность Тела и образ в совокупности дают полноту причащения и общения: физическое соединение и молитвенное общение через образ» (252). И в византийских храмах, где алтарная преграда не скрывала Престола со Святыми Дарами, взоры молящихся тем не менее были обращены, убежден Успенский, не к самим Дарам, но к образам в апсиде. А там, как известно, чаще всего изображалась Божественная Евхаристия, мистерия причащения апостолов самим Иисусом Христом.

Л. Успенский, как и некоторые богословы византийского времени, осмысливает образы иконостаса на уровне высочайшего сакрального таинства, полагая, что через них осуществляется визуально-созерцательное общение верующего с Богом, реализуется существенный момент полноты причастия верующего к Нему. Выше этого богословие иконы не поднималось, да и подниматься – то уже некуда. И этой высотой и полнотой видения обладает только православие. Иным христианским конфессиям этот религиозно-эстетический полет духа оказался просто недоступен.

Парижский современник Успенского и коллега по изучению иконы Павел Евдокимов [336] подошел к иконе с позиций православной эстетики. Первые две главы своей монографии «Искусство иконы: богословие красоты» он посвятил православному пониманию красоты и прекрасного в их отношении к христианской священной космологии и эkkлесиологии. Затем перешел к общим вопросам богословия иконы и завершил книгу анализом духовно-художественной значимости основных типов православных икон. На сегодня это одна из наиболее удачных попыток совмещения богословского и эстетического подходов к иконе, ибо только на этом пути можно наиболее полно и глубоко осмыслить, как мы убедились и на страницах настоящего исследования, этот уникальный феномен культуры.

В своем понимании эстетической проблематики Евдокимов исходит, с одной стороны, из методологических идей европейской эстетики от Канта до Киркегора и Кроче, а с другой – опирается на библейское и патристическое понимание красоты. При этом он делает акцент на основных положениях традиционной эстетики – на незаинтересованности эстетического знания, доставляющего удовольствие субъекту восприятия; на выражающем характере искусства, на связи красоты в искусстве с выражением истины. Сущность искусства не поддается словесному описанию, ибо оно ведет нас к сокровенной загадке бытия, к выявлению его идеальных основ. «На высшем уровне искусство инспирирует настоящее видение полноты бытия такого мира, каким он должен быть в своем совершенстве» (20) [337]. В искусстве, в его красоте мир открывает нам свои тайны, от чего мы испытываем радость, эстетическое наслаждение. С другой стороны, согласно Отцам Церкви, мир существует в любви Бога, которой и определяется его (мира) красота, именно поэтому через красоту мира и искусства мы можем приобщиться к полноте Божественной Любви.

Истинной красотой, со ссылкой на Достоевского разъясняет Евдокимов, обладает только Христос, как образ Отца – Источника Красоты, относящийся к Духу Красоты. Этой «Тринитарной Красотой», с предельной полнотой художественно воплощенной в «Троице» Андрея Рублева (см. подробнее: 243 и сл.), и определяется красота мира, как своего рода эпифания трансцендентного (24). Поэтому полное и адекватное постижение истины, являемой красотой мира, как и красотой искусства, возможно только в акте веры. Опираясь на Отцов Церкви, Евдокимов истолковывает евангельские положения в эстетическом ключе. Он убежден, что в патристике божественная красота является фундаментальной богословской категорией, согласно которой прекрасное в мире предстает божественной реальностью, трансцендентальной ценностью, аналогичной истине и добру. Гармония божественных истин персонализирована в Христе, и от Него излучается тринитарный свет, «фаворский свет», который был виден в Преображении, Богоявлении, Пятидесятнице и который, согласно св. Григорию Паламе, мы видим в божественной Литургии. Короче говоря, в красоте и сиянии богослужебного действия, церковного искусства, в красоте лика Христа мы приобщаемся к божественной Красоте, и эти аспекты христианской эстетики необходимо иметь в виду, подходя к изучению визуально воспринимаемого феномена духовной красоты – иконы. Евдокимов повторяет многое из того об иконе, что было в свое время высказано Флоренским, Булгаковым, Л. Успенским, выявляя при этом во многих случаях художественно-эстетические аспекты богословских положений теории иконы и тем самым доводя их до их реальной полноты.

В иконе, убежден Евдокимов, сфокусированы и находят свое гармоническое выражение все церковные догматы. Наряду с ангелами и символами икона является посредником между двумя мирами, объединяя их своим художественным бытием. По основным параметрам она близка к символу, являясь его художественно воплощенной разновидностью. В своем понимании символа Евдокимов ближе всего стоит к Флоренскому, который, как известно, опирался в этом плане на патристическое понимание литургических символов. Согласно Отцам и литургической традиции, пишет Евдокимов, символ «содержит в себе самом присутствие того, что он символизирует». Он выполняет функции

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org обнаружения смысла и является экспрессивным и эффективным вместилищем наличия, присутствия символизируемого. Этим определяется эпифанический характер символа, заключающийся в показывании «реального присутствия трансцендентного» (167).

«Презентный» характер иконы – реально являющей сам архетип, – особенно активно проявляется в процессе литургической жизни Церкви, которая фактически охватывает собой всю жизнь православного человека, не только в храме, но и дома, где он обычно молится перед иконой. В богослужении все искусства ведут мистическую жизнь и особенно интенсивную – икона. Она отнюдь не является простым украшением дома и тем более храма, но – реальным источником священной жизни. Всё в Церкви оживляется иконой. Совместно с пением и чтением богослужебных текстов во время службы икона выводит нас в мистическую реальность. В святых иконах мы созерцаем небеса и присоединяемся к святым и небесным чинам (176). Всё это позволяет Евдокимову применить для обозначения сущностной функции иконы понятие «теологии присутствия».

Опираясь на литургический опыт Церкви, предания о первом иконописце св. евангелисте Луке, на материалы VII Вселенского собора и другие церковные предания, Евдокимов стремится разъяснить плохо поддающееся разумному пониманию удивительное свойство иконы являть в момент богослужения и молитвенного предстояния некую реальность, воспринимаемую как присутствие изображенного архетипа. Особая художественная структура иконы способствует тому, что она становится зеркалом универсального порядка, особой структурой, через которую проступают «иные сияния», особая энергетика архетипа, свидетельствующая о его реальном присутствии (179). Этим икона, по существу, и отличается от религиозной живописи, в которой нет такого «присутствия». В каждом произведении искусства реализуется «треугольник эстетического имманентизма», который состоит из: 1. художника, 2. произведения, 3. изображенного персонажа. В своей литургической функции икона разрушает этот треугольник и его имманентизм, она возбуждает не эмоцию, как обычная картина, но мистическое чувство, *mysterium tremendum* («ужасающее таинство»), высвечивающее четвертый принцип эстетического отношения – присутствие трансцендентного, мистическую теофанию (180). «Эпифаническое присутствие» – характерный принцип иконы, на котором основывается всё ее богословие в православном мире, и именно его-то не поняло и не приняло западное христианство (181).

И это мистическое *mysterium tremendum* в иконе, эпифаническое присутствие самого Бога и святых, хотя и вызывает в верующих священный трепет, но одновременно доставляет и неопишущую духовную радость переживания красоты и необычайного сияния иконы. Как произведение искусства она организована по законам гармоничности, музыкальности, красоты и тем самым является своего рода доксологией – воспекает всеми своими средствами славу Богу, показывает истинную красоту, сияющую всюду и не требующую никаких доказательств. «Икона является сияющим доказательством бытия Бога согласно калокагатийному аргументу» (183). Являя образ Богочеловека, она тем самым является Богооткровением. Евдокимов напоминает основные идеи святоотеческой эстетики о том, что человек изначально был создан прекрасным, что он и в своем современном, греховном состоянии сохраняет в себе «сияние Христа», которое особенно ясно проступает в лицах святых, «преподобных», даже в видимых формах. Фаворский свет Божественного преображения наполняет их души. Он же освящает и творчество иконописцев, перетекает в иконы. Поэтому, отмечает Евдокимов, начинающим иконописцам предписывалось первой писать икону «Преображения», чтобы фаворский свет вошел в их души (186).

Евдокимов останавливается на способах выражения этого света в иконописи. Это и золотой фон икон, и золотые нимбы, и технология писания ликов от темной подосновы путем последовательных осветлений – проявление лика путем художественного преображения. Фаворский свет, которым наполнена икона, является одной из причин бытия ее в качестве моленного образа, наполняющего душу молящегося неземной тишиной и божественной радостью.

Кратко остановившись на библейских и догматических основах иконы, уже до него хорошо проработанных многими православными мыслителями, Евдокимов подчеркивает, что ее сакрально-богослужебное предназначение реализуется исключительно художественными средствами живописи. Икона возникает на основе двух воплощающихся в ней через художника составляющих – Божественного света и человеческого духа. Иконописец должен обладать особым даром слышать музыку форм, цвета, линий и уменiem выразить с их помощью

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org духовное содержание, открывающееся ему в божественном свете. Эту невыговариваемую истину он и воплощает в прекрасном иконе. Одной из оптимальных форм такого выражения в православной традиции признана «Троица» Андрея Рублева. Евдокимов анализирует основные приемы художественного выражения классической иконописи (организацию пространства, построение композиции, деформации фигур и архитектуры, проработку одежд полуабстрактными складками, писание ликов, музыкальность цвета и т. п.) и показывает, что в комплексе они ведут к созданию или выявлению первоначальной «духовной телесности» (spiritual corporality), о которой в свое время много писал о. Сергей Булгаков, нового космоса «радостной красоты» (225). Опираясь на мысли св. Григория Нисского и св. Василия Великого о восхождении к Красоте, Евдокимов подчеркивает, что именно это характерное для православия «чувство красоты объясняет утонченную культуру иконы» (231).

В конечном счете икона для православного человека, резюмирует Евдокимов, – наиболее оптимальный «путь в трансцендентное измерение» (235). В широком смысле таким «путем» выступают и все выдающиеся достижения человеческой культуры, ибо «Св. Дух, который является Иконописцем и Духом Красоты, превращает все великие достижения человеческой культуры, все ее иконы в Икону Царства» (229).

Это, пожалуй, один из главных и существенных выводов, к которому православная эстетика, опираясь в первую очередь на эстетику иконы, пришла в конце 20-го столетия.

Завершение

На протяжении всей своей истории православное сознание последовательно направляло немалые усилия на осмысление своего главного духовно-эстетического феномена – иконы. В русле живого Предания Церкви в православной культуре возникла уникальная богословско-философско-эстетическая теория иконы, также не имеющая аналогов в других культурах. Осознание смысла и функций иконы началось в Византии, было продолжено в Древней Руси и завершено на русской почве уже в 20-м столетии. Только теперь мы можем во всей полноте понять и почувствовать принципиальную многозначность, многомерность и возвышенность этого удивительного феномена.

Икона в православном сознании – прежде всего рассказ о событиях священной истории или житие святого в картинках, то есть нечто близкое к реалистическому изображению. Здесь на первый план выступают повествовательная и экспрессивно-психологическая функции образа: не только доходчиво и полно рассказать о прошлых и значимых для каждого христианина событиях, но и возбудить в зрителе целую гамму чувств – жалости, сострадания, умиления и т. п. Отсюда нравственная функция иконы – формирование в созерцающем ее чувств любви и сострадания, воспитание человека в духе гуманного отношения к ближнему; смягчение душ человеческих, погрязших в бытовой суете и очерствевших. Икона поэтому – выразитель и носитель главного принципа христианства – человечности, всеобъемлющей любви к людям.

Икона – это рассказ, но не о повседневных событиях, а о неординарных, чудесных, уникальных, поворотных для всей человеческой истории – о событиях священной истории, запечатленных в Новом Завете прежде всего и получивших поэтическое толкование в богослужебных текстах, регулярно мистически повторяющихся/являющихся в процессе годового богослужебного цикла. Поэтому в ней не место ничему случайному, мелочному, преходящему; это обобщенный, лаконичный образ самой духовной сути свершившегося и вершащегося постоянно священного события, его визуальный эйдос.

Икона – это сакральный отпечаток божественной печати на судьбах человечества. И этой печатью в пределе, в самой главной иконе явился вочеловечившийся Бог-Слово, поэтому икона в первую очередь – Его отпечаток, материализованная копия Его лика. Отсюда тенденция к особому иллюзионизму и фотографичности иконы, ибо в них – залог и свидетельство реальности божественного Воплощения.

Однако икона – изображение не просто земного, подвергавшегося сиюминутным изменениям лица исторического Иисуса, но отпечаток идеального, предвечного

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
лика Пантократора и Спасителя, а для других персонажей и событий священной истории – изображение «внутреннего эйдоса», идеального визуального прообраза человека или соответствующего события. Икона – символ. Она не только изображает, но и выражает то, что не поддается изображению. В иконе жившего и действовавшего почти 2000 лет назад Иисуса нашему духовному зрению через визуальное восприятие открывается Личность Богочеловека, обладающего двумя «неслитно соединенными» и «нераздельно разделяемыми» природами – божественной и человеческой. Механизм этого видения принципиально недоступен человеческому разуму, оно открывается духу верующего человека через посредство иконы, в которой он реально видит Личность Богочеловека во всей ее полноте, что составляет сакральную сущность процесса молитвенного созерцания иконы.

Указывая на духовные и неизобразимые феномены горнего мира, икона возводит дух человека в этот мир, объединяет с ним, приобщает его к бесконечному наслаждению духовных существ, обступающих престол Господа. Отсюда контемплятивная (созерцательная) функция иконы – она предмет длительного и углубленного созерцания, инициатор духовной концентрации зрителя, побудитель к установлению глубинного духовно-энергетического контакта с ней и через нее – с ее архетипом.

В иконе изображается прошлое, настоящее и будущей православного мира. Она принципиально вневременна и внепространственна. В ней верующий обретает вечный духовный космос, приобщение к которому составляет цель жизни православного человека. В иконе реально осуществляется единение земного и небесного, собор всей твари перед лицом Господа. Икона – символ и воплощение соборности.

Икона – особый символ. Возводя дух наш в духовные сферы, она не только обозначает и выражает их, но и реально являет изображаемое в нашем преходящем мире. Это сакральный, или литургический, символ, наделенный силой, энергией, святостью изображенного персонажа или священного события. Икона – носитель благодати Св. Духа. Благодатная сила иконы кроется и в самом подобии, сходстве образа с архетипом (отсюда опять тенденция к своеобразному иллюзионизму), и в наименовании, в имени иконы (отсюда, напротив, условность и символизм образа). Икона в сущности своей, как и ее божественный Первообраз, антиномична, это выражение невыразимого и изображение неизобразимого. В иконе раскрылись в целостном единстве древние архетипы зёркала, как реально являющего прообраз (эллинская традиция), и имени, как носителя сущности именуемого (ближневосточная традиция).

Итак, верующему икона реально являет свой прообраз, наделена его энергией и благодатной силой. Отсюда поклонная и чудотворная функции иконы. Ощущая благодать и чудотворную силу иконы, верующий любит ее, как сам архетип, целует, поклоняется ей, как самому изображенному лицу, и получает от иконы духовную помощь, как от самого первообраза. Икона поэтому – моленный образ. Верующий молится перед иконой, как пред самим архетипом, раскрывая ей душу в доверительной исповеди, в просьбах или в благодарении. Икона сама – многоголосая визуализированная молитва к Господу, выраженная исключительно живописными средствами; это утонченное, аристократическое в эстетическом смысле, полифоническое цветоформное славословие Богу, уникальная живописная симфония; прекрасный и возвышенный феномен, мощно напоминающий нам о божественной Красоте и возводящий к Ней верующего.

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

Отсюда – предельная концентрация в иконе художественно-эстетических средств в их чистом виде. Икона поэтому – выдающееся произведение живописного искусства, в котором глубочайшее духовное содержание передается исключительно художественными средствами – цветом, композицией, линией, формой. В иконе с предельно возможной степенью явленности воплощена, по

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org выражению о. Сергия Булгакова, «духовная святая телесность», или духотелесность. Телесная энтелехия, к которой интуитивно стремится всякое истинное искусство, реализована в иконе в высшей степени полно, а для православного сознания и оптимально. В иконе извечная антиномия культуры «духовное – телесное» явила миру свою визуально воспринимаемую красоту, ибо в ней (имеется в виду классическая икона периода ее расцвета – конца XIV – начала XV в. для Руси) духовность получила абсолютное воплощение в живописной материи. Это свидетельствует, наконец, о софийности иконы.

В русской культуре феномен иконы наряду с немногими аналогичными явлениями ярко свидетельствует о ее существенной роли в созидании высокой Культуры человечества.

Примечания

1

Подробнее о русской софиологии см. специальный раздел этой книги.

2

См. подробнее об этом периоде византийского искусства: Grabar A. Die Kunst des friihen Christentums. Munchen, 1967.

3

Антикизирующее – опирающееся на античные традиции.

4

Сами византийцы именовали себя «ромеями», т. е. римлянами.

5

См.: Успенский ЛЛ. Богословие иконы Православной Церкви. Изд. Западноевропейского экзархата Московского патриархата, 1989. С. 73; Belting H. Bild und kult. Munchen, 1990. S. 51.

6

См.: Sauser E. Fruhchristliche Kunst: Sinnbild und Glaubensaussage. Innsbruck; Wien; Munchen, 1966; StutzerNA. Die Kunst der romischen Katakomben. Koln, 1983.

7

Евсевий Кесарийский (Памфил) (ок. 263–339) – христианский историк, богослов, писатель; автор большой «Церковной истории» (в десяти книгах), доведенной до 324 г.; «Хроники», представляющей собой краткую историю мира от сотворения до сер. IV в. (в двух книгах); апологетического сочинения «Жизнь Константина Великого» (в четырех книгах) и сочинений о древних мучениках. Изд.: Церковная история. М., 1993.

8

Справочные статьи об авторах, цитируемых в книге, составлены Л.С. Бычковой с использованием «Полного православного богословского энциклопедического словаря» (Т. I, П. М., 1992, репринт); «Словаря книжников и книжности Древней Руси» (Вып. 1–3. Л.; СПб., 1987–1993); «Новой философской энциклопедии» (Т. 1–4. М., 2000–2001); Beck H.G. Kirche und Theologische Literatur im byzantinischen Reich. Munchen, 1977; QuastenJ. Patrology. Vol. 1–3. Utrecht – Bruxel, 1959–1960 и других справочных изданий.

9

Hist. Eccl. VIII18,4 – PG, t. 20.

10

Астерий (ум. 410) – амасийский епископ. Сведений о жизни и деятельности не сохранилось. Из литературного наследия до нас дошли шестнадцать гомилий и слов в похвалу мученикам. В 11-м слове приводится известное описание картины со сценами мученичества св. Евфимии. Издл PG, t. 40.

11

См.: Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453. New Jersey, 1972. P. 37–39.

12

Цит. по изд.: Ibid. P. 39.

13

Цит. по изд.: Mansi, t. XIII20A; 20C.

14

Хорикий (VI в.) – известный византийский оратор из риторской школы южносирийского города Газа. Автор многих похвальных речей. Особой известностью пользовалась его речь в защиту мимов, в которой он опровергал нападки известных Отцов Церкви Иоанна Златоуста, Григория Богослова и др. на мимические искусства как антихристианские и бесовские. В своей защите мимов он обращался к эстетической сущности театрального искусства, основывающегося на аристотелевской теории мимесиса. VII в. патриарх Фотий включил изложение его произведений в свой «Мириобиблион». Изд.: Choridi Gazaei opera. Lipsiae, 1929.

15

Цит. по изд.: Mango C. Op. cit. P. 60–68.

16

Образцы античного экфрасиса см., напр., в изд.: Античные поэты об искусстве. СПб., 1996.

17

Николай Месарит (рубеж XII– XIII вв.) – митрополит Эфеса, экзарх всей Азии, известный византийский писатель, церковно-политический деятель, историк. Для истории искусства и эстетики особый интерес представляет его «Описание церкви Св. Апостолов» в Константинополе. Изд.: Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. II. Teil. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig, 1908.

18

Цит. далее по изд.: Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. II. Teil. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig. 1908. S. 9–96, с указанием в скобках главы трактата.

19

Никифор (ум. ок. 829) – патриарх константинопольский, активный борец за иконопочитание, низложенный иконоборцами в 815 г. и сосланный на Принцевы острова. Известен также как историк и гимнограф. В своих опровержениях иконоборцев поставил целый ряд важных вопросов богословия иконы, теории изобразительного искусства. Изд.: PG, t. 100.

20

Antir.I28//PG,t.100,277A.

21

Antir.I30//277C.

22

Antir.130//280A.

23

Antir.I30//280C.

24

Antir.III9//384B.

25

Подробнее см.: Antir. III35 //428C–433A; так же: Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. В 2 т. М.; СПб., 1999. Т. 1. С. 475–476.

26

Antir. III18//401C.

27

Apolog.71//784A.

28

Apolog.71//784D.

29

Apolog.62//749B.

30

Antir.I23//256AB.

31

Подробнее см., в частности: Belting H. Bild und Kult. Munchen, 1990. S. 60–70.

32

Никита Хониат (ум. 1217) – известный византийский историк XII в. Изд.: История со времен царствования Ионна Комнина (1118–1185). Рязань, 2003.

33

Евсевий Кесарийский (Памфил) (ок. 263–339) – христианский историк, богослов, писатель; автор большой «Церковной истории» (в десяти книгах), доведенной до 324 г.; «Хроники», представляющей собой краткую историю мира от сотворения до середины IV в. (в двух книгах); апологетического сочинения «Жизнь Константина Великого» (в четырех книгах) и сочинений о древних мучениках. Изд.: Церковная история. М., 1993.

34

hist.ecc1.x4//PG,20,872A.

35

hist. ecd. x 4 //877B.

36

Цит. по изд.: Le Museon. Paris, 1925. Т. 38. Р. 117–136.

37

PG, 106,944B.

38

Филон Александрийский (I в. до н. э. – I в. н. э.) – иудейско-эллинистический философ, живший в Александрии и писавший на греческом языке. В своей философии пытался синтезировать идеи иудейского богословия и платоновско-стоической философии. Один из главных предшественников христианской философии. Автор многочисленных толкований книг Священного Писания. Его символично-аллегорический метод изучения библейских текстов был продолжен и развит александрийско-каппадокийскими христианскими Отцами Церкви II–IV вв.; автором «Ареопагитик». Изд.: Толкования Ветхого Завета. М., 2000.

39

Феодорит киррский (ок. 393–ок. 466) – известный церковный писатель, с 423 г. епископ г. Кирра, близ Антиохии, представитель так называемой «антиохийской школы» богословия, выступавшей против излишне вольного и аллегорического толкования текстов Священного Писания представителями александрийско-каппадокийского богословия; за более буквальное понимание Библии. Автор «Церковной истории», охватывающей период с 324 по 429 г., антиеретических и догматических сочинений. Изд.: Творения. Ч. 1–7. М., 1905–1907.

40

Григорий Нисский (ок. 335 – после 394) – один из крупнейших Отцов Церкви, младший брат Василия Великого. Изучал философию, ораторское искусство. До принятия христианства преподавал риторику. Затем ушел в монастырь к брату. С 371 г. – епископ г. Нисса (в Малой Азии). В качестве авторитетного богослова принимал участие в работе II Вселенского собора (381 г.). Автор многочисленных догматических, антиеретических, экзегетических сочинений, речей и проповедей. Один из главных представителей христианского платонизма и свободного аллегорического толкования текстов Священного Писания. Изд.:

41

Плотин (ок. 204–269/70) – греческий философ, основатель неоплатонизма; комментатор Платона. Учился в Александрии, в Риме преподавал философию. Многие его философские и эстетические идеи оказали сильное влияние на христианское богословие. Собрание сочинений Плотина было издано его учеником Порфирием под названием «Эннеады». Изд.: Сочинения Плотина в русских переводах / Сост. М. Солопова. СПб., 1995.

42

Ареопагит, Псевдо-Дионисий (V или нач. VI в.) – автор так называемого «Корпуса Ареопагитик» [четырёх трактатов: «О небесной иерархии» (De coelesti hierarchia – CH), «О церковной иерархии» (De ecclesiastica hierarchia – EH), «О божественных именах» (De divinis nominibus – DN), «Мистическое богословие» (De mystica theologia – MTh) и десяти посланий (Epistola – Ep.)]. Тексты вошли в церковный обиход в 533 г. под именем современника апостолов, ученика ап. Павла афинянина Дионисия Ареопагита (I в.). Однако наукой установлено их более позднее происхождение. Псевдо-Дионисий предпринял попытку построения целостной системы христианского миропонимания на основе идей предшествующего александрийско-каппадокийского богословия и современного ему неоплатонизма. Главный теоретик христианского символизма и теории иерархии. Его идеи оказали сильнейшее влияние на всё последующее богословие (византийское, западноевропейское, древнерусское). Изд.: PG, т. 3; О небесной иерархии. СПб., 1997; О божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1995; О церковной иерархии. Послания. СПб., 2001.

43

Тексты «Ареопагитик» цит. по изд.: PG, т. 3.

44

Лаконично, но сущностно проблема поставлена в известной статье о Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств» (1918). Имеется много ее публикаций. См., напр.: Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 201–215.

45

Максим Исповедник (ок. 580–662) – известный византийский богослов. Происходил из знатного рода. Родился в Константинополе, получил прекрасное образование. В молодые годы служил при дворе в императорской канцелярии, затем ушел в монастырь. С 30-х гг. VII в. покинул Константинополь, охваченный ересью монофелитства (утверждавшей одну волю в Христе – божественную), и всю оставшуюся жизнь вел с ней активную борьбу. В 653 г. был арестован еретическими властями, в 662 г. подвергнут физическим пыткам, усекновению языка и правой руки. Скончался в ссылке. Известен своими аскетическими и богословскими сочинениями, в которых продолжал и развивал идеи каппадокийских Отцов и особенно автора «Ареопагитик». Много и глубоко пропагандировал и толковал его сочинения. Особое значение имеет трактат «Тайноводство» («Мистагогия») – мистико-аллегорическое толкование богослужения в ареопагитовском духе. Продолженный Максимом ареопагитовский тип символического мышления оказал сильное влияние на всё последующее развитие византийского богословия и эстетики. Изд.: Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. 1–2. М., 1993.

46

Mystag. 24 //?G, 91; новейший русский перевод А.И. Сидорова см.: Творения преподобного Максима Исповедника. М.: Мартис, 1993. Кн. 1. С. 177–184.

47

Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. 1. С. 177.

48

Герман – патриарх (715– 730) константинопольский. Один из видных защитников иконопочитания. Во время иконоборческой смуты принужден императором–иконоборцем Львом Исавром отказаться от патриаршества. По приказу императора его сочинения были сожжены. Из литературного наследия сохранилось немного, в частности, интересное толкование Литургии. Изд.: PG, t. 98.

49

«Historia ecclesiastica» патриарха Германа цит. по изд.: PG, t. 98.

50

Antir. Ill 59 // PG, 100,484D.

51

См. текст: PG, t. 87/111, col. 3981–4001.

52

Цит. по изд.: PG, 1.155.

53

Симеон (1-я пол. XV в.) – архиепископ Фессалоникийский, возглавлял оборону Салоник при турецкой осаде. Известен своими трудами по осмыслению церковного богослужения, в частности «Толкованием на Литургию», «Книгой о Храме». Изд.: Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 2. Спб., 1856.

54

PG, 1.151,272CD.

55

PG, 1.155,349C.

56

См.: История Византии. В 3-х т. М., 1967. Т. 2. С. 49–79; Успенский ЛЛ. Богословие иконы Православной Церкви. Изд. Западноевропейского экзархата Московского патриархата, 1989. С. 71–117; Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 155–231; Ostrogorsky G. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Breslau, 1929 (repr.: Amsterdam, 1964); Der byzantinische Bilderstreit. Leipzig, 1980; Stein D. Der Beginn des byzantinischen Bilderstreit und seine Entwicklung bis in die 40-er Jahres des 8. Jahrhunderts. Munchen, 1980; Suttner E. Chr. Die theologischen Motive im Bilderstreit // La Legittimita del culto delle icone. Bari, 1988. P. 53–70; Tmmmel H.G. Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung uber die Ikone und ihre Begrindung vomehmlich im 8. und 9. Jahrhundert. wurzburg, 1991; Thummel H.G. Die Friihgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Berlin, 1992.

57

Цит. по: Правила Православной Церкви с толкованием Никодима, епископа Далматинско-Истрийского. СПб., 1911. Т. 1. С. 596.

58

Цит. по: Успенский ЛЛ. Богословие иконы Православной Церкви. С. 62.

59

Об иконоборчестве см.: Alexander P. J. The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and its Definition // OOP. 1953. № 7. P. 35–66; Der byzantinische Bilderstreit. Gutersloh, 1968; Textus byzantinos ad iconomachiam pertinentes / Ed. H. Hennephof. Leiden, 1969.

60

См.: Mansi XIII36С; Vita Stephani // PG 100,445D–446A, 454D; Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 66–67; Cormack R. The Arts during the Age of Iconoclasm // Iconoclasm. Birmingham, 1977. P. 103–111. В храмах допускалась даже светская развлекательная музыка; см.: Mansi XII978В.

61

Подробнее о нем см.: ThummeI H.G. Eusebius Brief an Kaiserin Konstantia // Klio. 1984. № 1. S. 210–222.

62

Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 64.

63

См.: Ostrogorsky G. Op. tit. S. 29.

64

См.: Gero S. The Eucharistic Doctrine of the Byzantine Iconoclasts and its Sources // BZ. 1975. Bd. 68. P. 4–22.

65

Иоанн Дамаскин (ок. 650 – ок. 754) – один из наиболее крупных поздних Отцов Церкви, богослов, философ, поэт. О его жизни известно мало. Родился в Дамаске, вероятно, в христианской семье. Отец его служил при дворе халифа, затем его сменил Иоанн. Получил хорошее образование. Придворная жизнь его мало интересовала, и он ушел в монастырь Св. Савы. Вел строгий аскетический образ жизни, много писал. Известен прежде всего как один из наиболее последовательных и талантливых защитников иконопочитания в период суровых иконоборческих гонений VIII в., активно поддерживавшихся тогда византийскими императорами. Его «Три защитительных слова против порицающих св. иконы» – фактически первая всеобъемлющая теория иконы в грекоправославном ареале, важный источник для понимания православного эстетического сознания. Кроме того, Иоанн известен как создатель первого философского трактата, в котором предпринята попытка дать полный свод христианского миропонимания (нечто, предвосхищающее «Суммы» западных схоластов), – «Источник знания». В этом плане не имел последователей на византийско-православной почве. Явился первым и последним византийским схоластом. В церковном богослужении до сих пор используются многие песнопения, созданные Иоанном. Изд.: Точное изложение православной веры.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
М.; Ростов-на-Дону, 1992; Три защитительных слова против порицающих святыне
иконы или изображения. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993; Источник
знания. СПб., 2006.

66

Преп. Иоанн цит. по изд.: PG, t. 94; подробнее о его теории образа см.:
Menges H. Die Bilder-lehre des heiligen Johannes vom Damaskus. Munster,
1938.

67

Подробнее см.: Бычков В.В. Из истории византийской эстетики //ВВ. 1976. Т.
37.

68

См. о них подробнее см.: Бычков В.В. Эстетика поздней античности: II-III
века. М., 1981. С. 263-267.

69

«Первообраз (?????????) же есть то, что изображается, с чего делается
снимок» (De fide orth. IV16).

70

Ср. также: De imag. 18; 15; II5; 11; III 2; De fide orth. 113.

71

См. выше наст, изд., а также: Mango C. The Art of the Byzantine Empire
312-1453. New Jersey, 1972. P. 60-68.

72

О возвышенном как специфической характеристике всего византийского
искусства писал греческий ученый П.А. Михелис; см.: Michēlis PA. An
Aesthetic Approach to Byzantine Art. London, 1955.

73

См.: Mansi XII963 E; XIII101A; 244A; 282 C; 340-341A.

74

См.: Ibid. XIII244A; 284A; 338E-340A.

75

См.: Ibid. XII1062 C; XIII132 E; 232 E; 277B; 361B; 482E.

76

См. также: Ibid. XII978B; 1062B; XIII482E.

77

В актах Собора утверждается, что мы «посредством чувственных символов (??'

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
????????? ??????????) возносимся мысленно к духовному. Будучи чувственными, как иначе стали бы мы устремляться к духовному, если не посредством чувственных символов – письменной передачи и иконных изображений, каковые служат напоминанием о первообразах и возводят к ним» (XIII482E).

78

См.: Mansi XII266A; 967B; XIII9DE; 12A; 17A.

79

Феодор Студит (759–826) – монах Студийского монастыря, известный церковный деятель, богослов, теоретик монастырской жизни. В период иконоборчества выступал одним из наиболее активных защитников иконопочитания, за что подвергался тюремному заточению. В своих «Опровержениях иконоборцев» развил и углубил православную теорию иконы, опираясь на идеи христианского неоплатонизма, ранних Отцов Церкви, византийскую практику иконопочитания. Автор догматических, морально–аскетических сочинений, церковных песнопений, стихотворений о монашеской жизни. Его проповеди собраны в двух катехизисах – Большом и Малом; сохранилось более пятисот его писем к разным лицам по многим вопросам богословия и церковной жизни.

Изд.: Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе. СПб., 1907. Т. 1.

80

Трактаты преп. Феодора в защиту иконопочитания цит. по изд.: PG, т. 99.

81

См. также: Antir. I11 1,13; 22; 34; 38,39,43; 58; III2,3; 3–7; 11.

82

Подробнее об антиномизме догмата иконопочитания см.: Протоиерей Сергей Булгаков. Икона и иконопочитание. М., 1996. С. 48 и сл.

83

См.: Успенский ЛЛ. Богословие иконы Православной Церкви. С. 73.

84

В свое время Августин считал, что именно в таком облике воскреснут люди для будущей вечной жизни (см.: De civ. Dei XXII20).

85

Фотий (ок. 820 – ок. 891) – константинопольский патриарх, богослов, один из первых византийских гуманистов ренессансного типа, крупнейший для своего времени знаток и собиратель античной классики – произведений искусства и античной литературы всех жанров. Под его руководством была собрана большая библиотека греко–римской литературы, произведения которой изучались, описывались и кратко реферировались. В результате этой деятельности был написан огромный коллективный труд «Мириобиблион» («Множество книг»), в котором наряду с изложением текстов Отцов Церкви были представлены рефераты множества книг античных языческих авторов (историков и философов в первую очередь) и статьи самого Фотия о тех или иных авторах. Фотий стал одним из первых византийских литературных критиков своего времени, обратившим серьезное внимание на античную литературу и приложившим большие усилия для ее собирания, сохранения и изучения.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Изд.: Photii Bibliothecae. T. 1-2. Paris, 1959-1960.

86

Изд. текста: Monumenta graeca ad Photium eiusque historiam pertinentia / Ed. J. Hergemvether. Ratisbonae, 1869. P. 53-62; новейшее, уточненное издание осуществлено ??. Тюммелем; см.: Thummel H.G. Bilderlehre und Bilderstreit. S. 134ff. Цит. по этому изданию с указанием в скобках номера раздела.

87

Трактат достаточно подробно проанализирован Тюммелем в указанном сочинении, так что нет смысла повторять здесь его добросовестную работу.

88

Употребляемый в данном трактате термин ????? означает именно икону, а не обобщенный образ или просто изображение.

89

Подробнее о проблеме почитания и поклонения у иконопочитателей см.: Thummel H.G. Op. tit. S. 101-114.

90

См. также: Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977. С. 144-165; Он же. К проблеме эстетической значимости искусства византийского региона // Зограф. Београд, 1982. № 14. С. 22-26; Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М., 2001. С. 54-68 (англ. оригинал: 1947); MichehsPA An Aesthetic Approach to Byzantine Art. London, 1955. Творчески проработанное резюме основных русских работ на эту тему см.: Sandler E. The Icon: Image of the Invisible. Elements of Theology, Aesthetics and Technique. Oakwood Publications, 1999. P. 87-183 (фр. оригинал: 1981).

91

См., в частности: Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI-XVII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968; Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (условность древнего искусства). М., 1970; Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975; Волошинов А.В. Троица Андрея Рублева: геометрия и философия. Саратов, 1997; Russak A. Teofane il Greco. [Milano, 1982].

92

См., напр.: Die Welten des M.C. Escher. Amsterdam, 1971.

93

Подробнее о проблеме пространства и «перспективе» в восточнохристианском искусстве см.: Флоренский П. Обратная перспектива // Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 9-72; Бычков В. Византийская эстетика. С. 159, 163; Michelis PA. An Aesthetic Approach to Byzantine Art. P. 135-155. О концепции П. Флоренского в этом контексте см. ниже.

94

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
От древнерусского слова «лещадь (лещедь)» – колотый на слои камень, скол
горной породы, обтесанные каменные плитки.

95

О смысле понятия «художественный символ» подробнее см.: Бычков В.В.
Эстетика. М., 2006. С. 291 и сл.

96

Подробнее о его значении в византийском искусстве см.: Бычков В.В.
Византийская эстетика. С. 144–165.

97

О смысле и значимости художественных оппозиций см.: Он же. Эстетика. М.,
2002. С. 292–294.

98

Деисис (греч., «моления, молитва»), или, в русской традиции, Деисус –
композиция, в центре которой находится изображение Христа, а по обе стороны
от него – в молитвенных позах Богоматерь, Иоанн Креститель, архангелы,
апостолы.

99

О смысле понятия «художественный образ» см.: Бычков В.В. Эстетика. 2006. С.
281 и сл.

100

О них впервые подробно заговорил еще в середине XX в. О. Демус; см.: Демус
О. Мозаики византийских храмов. С. 55 и сл.

101

В свое время внимание на него обратил еще О. Демус; см.: Демус О. Мозаики
византийских храмов. С. 62–63.

102

Подробнее см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie*
aesthetica. М., 1999. Т. 1. С. 528 и сл.

103

Подробнее см.: Бычков В.В. Эстетическое значение цвета в
восточнохристианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. М.:
Изд. МГУ, 1975. С. 129–145; Он же. Византийская эстетика. С. 102–107;
Mathew G. Byzantine Aesthetics. London, 1963. P. 88–90.

104

О православной символике цветов см. также: Флоренский П. Собр. соч. Париж.
1985. Т. I. С. 57–62; 1989. Т. IV. С. 552–576.

105

Энкаустика, (от греч. ?????? – «выжигаю») – восковая живопись, выполняемая

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
расплавленными красками.

106

Это не праздные вопросы, ибо в системе православной науки XIX–XX вв. византийское и древнерусское искусство изучались и изучаются, как правило, и до сих пор лишь в рамках «церковной археологии», по определению исключающей какое-либо эстетическое значение этого искусства для современных верующих.

107

Естественно, имеются в виду высокохудожественные изображения искусства византийского ареала.

108

Этим в общем-то не строго научным именованием в науке стали называть средневековую Русь XI–XVI вв. Иногда им охватывают и XVII в., который в русской культуре имел все-таки достаточно самостоятельное значение – переходного периода от средних веков к Новому времени.

109

Подробнее о моем понимании предмета эстетики и основных эстетических понятий и категорий см.: Бычков В.В. Эстетика. М., 2006.

110

Подробнее об эстетике русских народных обрядов и обычаев с сильным фольклорно-языческим окрасом см.: Забелин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880 (репринт – М., 1989); Белов В. Лад. Очерки о народной эстетике. Архангельск, 1985.

111

Розанов В.В. Религия и культура. СПб., 1899. С. 23.

112

Иларион (сер. XI в.) – митрополит киевский, оратор и писатель, церковно-политический деятель. Сведения, содержащиеся в Начальной русской летописи, создают представление об Иларионе как о выдающемся деятеле периода культурного и политического подъема киевской Руси. Основные произведения Илариона, которые считаются безусловно ему принадлежащими, – «Слово о законе и благодати», «Молитва» («Молитва преподобного отца нашего Илариона, митрополита Российского») и «Исповедание веры». Самым ярким памятником считается «Слово о законе и благодати», которое сохранилось более чем в тридцати списках XV–XVII вв. и оказало сильное влияние на литературу последующих веков, – как на отечественную, так и на зарубежную. С начала XIX в. «Слово о законе и благодати» входит в русскую историографию, а также в историю русской словесности и литературы. Изд.: Молдаван А.М. Слово о законе и благодати. Киев, 1984.

113

Кирилл (ум. до 1182) – епископ Туровский, церковный деятель, автор поучений, торжественных слов и молитв. Родился в Турове в состоятельной семье. Постригся в монахи и некоторое время был затворником. Из большого числа произведений ему несомненно принадлежат «Притча о душе и теле», «Повесть о белоризце и о мнишестве», «Сказание о черноризце чине», восемь слов на церковные праздники, тридцать молитв и два канона. Наибольшую известность приобрели торжественные слова Кирилла, написанные на

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
дванадцатые праздники и на воскресные дни пасхального цикла. Мастерство литератора принесло ему прочную и долгую славу. Творчество Кирилла явилось одним из наивысших достижений литературы XII в. Изд.: ПЛДР. XII в. С. 290–323.

114

Даниил Заточник (XII или XIII в.) – предполагаемый автор двух произведений, очень близких друг к другу по тексту, – «Моления» и «Слова». Не совсем ясно, кто такой Даниил Заточник: действительно существовавшая личность или некий собирательный образ. Выражение «Заточник» – очевидно, прозвище Даниила. Изд.: ПЛДР. XII в. С. 388–400.

115

Нестор (1050–е ? – нач. XII в.) – монах Киево–Печерского монастыря, агиограф и летописец. Первое произведение – «Чтение о житии и погублении блаженную стратотерпцю Бориса и Глеба» написано по канонам жития–маририя. После «Чтения» создается «Житие преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерьскаго», в котором повествуется о жизни и деяниях одного из основателей Киево–Печер ского монастыря. Это житие широко распространилось в древнерусской книжности начиная с XV в. Как летописец известен по «Повести временных лет», атрибуция и авторстве которой до сих пор вызывают споры Изд.: ПЛДР. XI – нач. XII в. С. 304–391.

116

См.: ПЛДР 1,322; 340; 380.

117

Даниил (2–я пол. XI – нач. XII в.) – игумен одного из черниговских монастырей. Автобиографическое «Житие и хождение Даниила Руськыя земли игумена» – древнейший из известных памятников этого жанра; получило широкое распространение в древнерусской письменности; начиная с XV в. известно в более чем ста списках. Изд.: ПЛДР. XII в. С. 24–115.

118

Повесть о Варлааме и Иоасафе. л., 1985. С. 217.

119

Иосиф Волоцкий (ум. 1515) – шуген основанного им Волоколамского монастыря, церковный деятель и публицист. Основные факты биографии содержатся в «Житии Иосифа Волоцкого», написанном через много лет после его смерти. В1479 г. основывает новый монастырь Успения Богородицы, ставший с конца XV в. одним из центров религиозной и культурной жизни Московской Руси. С самого начала деятельность Волоцкого игумена направлена против распространения на Руси новгородско–московской ереси («ересь жидовствующих»). Основным литературным памятником этой борьбы считается составленная Иосифом «Книга на новгородских еретиков», или «Просветитель», дошедшая в двух редакциях – краткой (из 11 полемических слов) и пространной (16 слов – в этой редакции названо имя автора, «грешного инока Иосифа»). Однако «Просветитель» был составлен, когда еретическая буря уже улеглась, – не ранее 1502 г. К тому же периоду относится ряд посланий Иосифа, а также краткая редакция монастырского Устава. В своих сочинениях игумен прежде всего полемист и обличитель; стиль его высокопарен и торжествен. Он постоянно опирается на авторитет библейских и святоотеческих текстов, но аргументацию развивает самостоятельно и логично, стремясь опровергнуть противника. Ко второму периоду творчества относится пространная редакция «Просветителя», составленная в 1510–1511 гг., редакция Устава, смягчавшая условия жизни монахов и вводившая три «устроения» для различных категорий монахов. Творчество Иосифа Волоцкого оказало большое влияние на публицистику XVI–XVII вв. Изд.: ПЛДР. Кон. XV – 1–я пол. XVI в. С. 324–357; Слова о

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
почитании икон Ц Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодалные еретические
движения на Руси XIV – начала XVI века. М.; Л., 1955. Приложение № 17.

120

Даниил (2-я пол. XV в. – 1547) – митрополит всея Руси, писатель и публицист. Родом из Рязани. Был весьма плодовитым и популярным писателем. Помимо сочинений административного характера, насчитывается восемнадцать посланий, шестнадцать слов, поучения и окружное послание. В своих произведениях проявил себя очень начитанным книжником. Каждую свою мысль иллюстрировал огромным количеством цитат из Священного Писания и сочинений Отцов Церкви. Был начитан как во многих переводных, так и в славянских источниках. В своем творчестве широко использовал и сочинения современников. О его эрудиции был высокого мнения Максим Грек. Принимал активное участие в духовно-культурной жизни своего времени, в составлении Никоновской летописи. Изд.: ПЛДР. Кон. XV – 1-я пол. XVI в.

121

Зиновий Отенский (ум. 1571– 1572?) – писатель и публицист. О его жизни не сохранилось почти никаких сведений. Особенности языка Зиновия свидетельствуют о его новгородском происхождении. Бесспорной признают принадлежность ему следующих сочинений: «Послание дьяку Я.В. Шишкину», «Похвальное слово епископу Ипатию Гангрскому» (1551), «Послания монахам Гурию Забоцкому, Кассиану и Гурию Коровиным, заточенным в Соловецком монастыре», «Послание к некоему, вопросившим его о житии», «Похвальное слово на открытие мощей епископа Никиты» (1560), «Истины показание к вопросившим о новом учении» (после 1566), «Слово на открытие мощей епископа Ионы» (1566–1572). Помимо них Зиновию приписывается еще ряд сочинений. Его творения посвящены насущным проблемам русской действительности сер. XVI в., общецерковной и вероисповедной ситуации того времени. Основные произведения в большей или меньшей степени связаны с ожесточенной борьбой, которую он вел с ересью Феодосия Косого и его последователей. Изд.: Истины показание к вопросившим о новом учении. Сочинение инока Зиновия. Казань, 1863.

122

См. подробнее: Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 382 и сл.

123

Успенский сборник XII–XIII вв. М., 1971. С. 69.

124

Сказание о св. Софии Цареградской. Памятник древней русской письменности IX в. Сообщил архимандрит Леонид. СПб., 1889. С. 34–35.

125

Климент Смолятич (ум. после 1164) – церковный деятель, автор «Послания» и других не дошедших до нас сочинений. Судя по прозвищу, Климент был родом из Смоленской земли. Был схимником в Зарубе, в 1147–1155 гг. – Киевским митрополитом. Изд.: ПЛДР. XII в. С. 282–289.

126

Русский фольклор: Песни, сказки, былины, прибаутки, загадки, игры, гадания, сценки, причитания, пословицы и присловья. М., 1985. С. 34–35.

127

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Епифаний Премудрый (2-я пол.

XIV – 1-я четв. XV в.) – инок Троице-Сергиева монастыря, автор житий и произведений других жанров. Сведения о нем можно извлечь только из его собственных сочинений. В годы пребывания в Троице-Сергиевой лавре был уже опытным книжным писцом, склонным к летописной деятельности. Основные работы – «Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшаго в Перми епископе» и знаменитое «Житие Сергия Радонежского». Первое датируется 1390-ми гг., насчитывает 340 цитат, которые Епифаний воспроизводит по памяти, свободно приспособляя текст к своему ритму речи. В заключительной его части различимы три слоя: фольклорный, летописный и традиционный для житий «похвальный». Композиция «Слова» со всеми его особенностями целиком авторская, т. к. предшественников и последователей «Слова» в этом плане среди греческих и славянских житий не обнаружено. Будучи выдающимся литературным произведением, оно – ценнейший исторический источник. «Житие Сергия Радонежского» – еще большее по объему сочинение. По композиции оно схоже со «Словом о житии и учении», а завершается «Словом похвальным преподобному отцу нашему Сергию». Будучи одной из вершин русской агиографии, «Житие Сергия Радонежского» является ценнейшим источником сведений о жизни и деяниях крупнейшего представителя духовной культуры Древней Руси Сергия Радонежского, о жизни Московской Руси XIV в., о многих аспектах древнерусской духовной культуры периода ее расцвета. Произведения Епифания – выдающиеся памятники словесности своего времени; в них, в частности, особо ярко воплотился пришедший на Русь от южных славян риторский стиль «плетения словес». Епифанию приписывают участие в создании многих житий и летописей. Считается, что при митрополите киприане он был причастен к ведению московского летописания и выполнял литературные заказы для общерусского летописного свода, а при митрополите фотии служил писателем-секретарем. Умер не позже 1422 г., времени открытия мощей Сергия Радонежского. Изд.: ПЛДР. Сер. XIV – сер. XV в. С. 256–429.

128

Пахомий Серб (Логофет) (ум. после 1484) – составитель и редактор ряда житий, похвальных слов, служб и канонов, переводчик и писец. Прибыл в Новгород с Афона при Новгородском архиепископе Евфимии II. Пробыл здесь до начала 40-х гг. Создал тогда комплекс произведений, посвященных Варлааму Хутынскому – новую редакцию жития, похвальное слово и службу празднику Знамения Богородицы в Новгороде. Возможно, в то же время записал «Повесть о путешествии Новгородского архиепископа Иоанна на бесе в Иерусалим». Затем поселился в Троице-Сергиевой лавре и прожил там около двадцати лет. В это время работал над житиями Сергия Радонежского и Никона, Алексея-митрополита, посвятил им похвальные слова и службы. В 1462 г. отправился в Кирилло-Белозерский монастырь с целью сбора материалов для жития Кирилла, основателя монастыря. Вообще за свою жизнь написал десять или одиннадцать житий; ряд похвальных слов и сказаний, четырнадцать служб и двадцать один канон. Судя по количеству произведений, Пахомий – один из плодовитейших писателей Древней Руси. Владея греческим языком, перевел ряд произведений, одно из которых – «Пророчество о судьбах «Семихолмного»». Изд.: ПЛДР. XIV – сер. XV в. С. 448–463.

129

См.: Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания: Биографический и библиографически-литературный очерк. СПб., 1908. С. LXXV.

130

Яблонский В. Указ. соч. С. LXXV.

131

Там же.

132

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Киприан (ок. 1330–1406) – митрополит Киевский и всея Руси, писатель, редактор, переводчик, кигописец. По рождению южный славянин, болгарин или серб. Много путешествовал по святым местам, в Византии был келейником Филофея Коккина, а уже в 1373 г. послан патриархом в Литву и на Русь для примирения литовских и тверских князей с митрополитом Алексеем. В 1381 г. создал свою редакцию «Жития Петра Митрополита». В уста Петра вложил пророчество о будущем политическом величии Москвы при условии поддержки православия. Внес много изменений в церковные службы, в том числе сумел добиться включения в церковные «многолетия» на Руси имен византийских императоров. Находясь в должности митрополита Киевского и всея Руси, вел активную деятельность по изменению прав митрополий и связей Московской митрополии с неправославными Церквями; добивался неоднократного подписания документов о дружбе различных князей, строил новые церкви и монастыри. Киприану приписывается множество литургико-поэтических произведений. При нем в русскую церковную практику входит Учительное Евангелие (сборник воскресных и праздничных поучений) и Иерусалимский богослужебный устав, вытеснивший на время Студийский; активизируется монастырская колонизация Русского Севера, церковное строительство и расписывание церквей на Руси. На его время приходится русский период творчества Феофана Грека и начало творческого пути Андрея Рублева. Киприаном проведена реформа и некоторая унификация русского церковного пения и музыкальной нотации. С ним связывают также переход Руси с «мартовского» года на «сентябрьский». Изд.: ПЛДР. XIV – сер. XV в. С. 430–443.

133

Цит. по: Прохоров Г.М. Повесть о Митяе // Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. Л.. 1978. С. 206.

134

Преподобного Иосифа Волоколамского Отвешание любозазорным и сказание вкратце о святых отцах бывших в монастырех иже в Рустей земли сущих // ЧОИДР. 1847. Т. 7. С. 12.

135

Яблонский В. Указ. соч. С. 252.

136

Зосима (1-я пол. XV в.) – дьякон Троице-Сергиева монастыря, автор «Хождения» в 1419–1420 гг. в Царь-град и Иерусалим. Известны две редакции «Хождения», полная и краткая. Сказывается знакомство автора с «Хождением» игумена Даниила и текстами новгородских путешественников XIV в. Зосима описывает встретившиеся ему на пути святыни, города, монастыри, реки и указывает время, проведенное в тех местах, ссылается по тексту на агиографические памятники, патерики, Псалтырь. Изд.: Книга хождений: Записки русских путешественников XI–XV вв. / Сост. Н.И. Прокофьев. М., 1984.

137

Авраамий Суздальский (1-я пол.

XV в.) – суздальский епископ, член русского посольства на Ферраро-флорентийском соборе (1438–1439) и автор записок о пребывании в Италии и впечатлениях от католического богослужения, известных в рукописной традиции под названием «Исхождение Авраама Суздальского на осмый собор с митрополитом Исидором в лето 6945». Это подробное, эмоционально окрашенное, иногда восторженное описание двух увиденных Авраамием во флорентийских церквях театрализованных мистерий – «Благовещение» и «Вознесение». Авраамий не только передает содержание и ход этих представлений, но также с большой точностью описывает техническую сторону их исполнения, устройство сценических машин, помоста, цвет и рисунок занавеса, декорации, костюмы действующих лиц, световые и шумовые эффекты. На протяжении XV–XVI вв.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
живость этого описания западноевропейских церковно-театральных
представлений неизменно привлекала внимание русских читателей. Вплоть до
сер. XVII в. «Исхождение» оставалось единственным памятником древнерусской
литературы о театральных представлениях. Изд.: Прокофьев НМ. Русские
хождения XII–XV вв. Литература Древней Руси и XVIII века. М., 1979. С.
205–208, 254–264.

138

См.: Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев,
ваятелей, зодчих. М., 1963. Т. 2. С. 171–174.

139

См.: Данилова И.Е. Церковные представления во Флоренции в 1439 г. глазами
Авраамия Суздальского //Данилова И.Е. Искусство Средних веков и
Возрождения. М., 1984. С. 154–165.

140

Далее изложение идет по изд.: КХ152–156.

141

Существует несколько вариантов издания материалов «Стоглава». В данной
работе я использую издание Д.Е. Кожанчикова: Стоглавь. СПб., 1863 (с
указанием в скобках главы и страницы).

142

Это требование высокого художественного достоинства от иконописания
восходит еще к Определению VII Вселенского собора (определялось делать
изображения на любом веществе, «только бы сделаны были приличным образом»)
и считалось как бы само собой разумеющимся. Акцент на нем будут делать
только в XVII в., когда наметится существенный кризис иконописи.

143

Висковатый Иван Михайлович (ум. 1570) – политический деятель, дипломат при
дворе Ивана IV, автор рассуждений об иконах. Выходец из низов, достигший на
волне опричнины должности думного дьяка, главы Посольской избы, ведавшего
внешней политикой Руси того времени. Иностранцы именовали его «канцлером».
В результате придворных интриг во время кризиса опричнины был казнен.
Публично выступил противником новых символических икон и росписей,
появившихся в Кремле после пожара 1547 г. Представил царю письменные
возражения и добился созыва в конце 1553 – начале 1554 г. специального
Собора, посвященного этому вопросу. Собор, возглавлявшийся митрополитом
Макарием, не поддержал дьяка и принудил покаяться в своих «сумнениях».
Изд.: Розыск или список о богохулных строках о сумнении святых честных икон
диака Ивана Михайлова сына Висковатаго в лето 7062 //ЧОИДР. 1958. Кн. 2,
отд. 3.

144

Некоторые из этих работ см. в изд: Подобедова О.И. Московская школа
живописи при Иване IV: Работы в Московском Кремле 40–70-х годов XVI века.
М., 1972.

145

См.: Моск. соб. 3,5,8,9,13,14; Розыск 2,14,17.

146

Зиновий Отенский (ум. 1571–1572 г.?) – инок Новгородского Отенского монастыря, писатель, публицист. Вероятно, знал греческий язык. Других сведений о его жизни не сохранилось. Автор ряда посланий и сочинений, посвященных насущной жизни христиан середины XVI в. Основные его работы и прежде всего большой трактат «Истины показание к вопросившим о новом учении» (после 1556 г.) посвящены полемике с ересью Феодосия Косого, сведения о которой сегодня можно почерпнуть практически только из сочинений Зиновия. Среди многих богословских вопросов в них уделено внимание и проблематике иконы. Изд.: Истины показание к вопросившим о новом учении. Сочинение инока Зиновия. Казань, 1863.

147

Артемий (XVI в.) – Годы рождения и смерти, мирское имя, происхождение неизвестны. Короткое время был шуменом Троице-Сергиева монастыря. В 1554 г. сослан в Соловецкий монастырь, бежал оттуда и появился в Литве с осужденным за ересь Феодосием Косым. Из литературного наследия сохранилось шестнадцать посланий, из которых пять относятся к московскому периоду его жизни, девять – к литовскому. Изд.: Послания старца Артемия XVI века //РИБ. СПб., 1878. Т. VI, кн. 1.

148

Симон (Пимен) Федорович Ушаков (1626–1686) – русский живописец. В 1648–1664 гг. работал в Серебряной и Золотой палатах, с 1644 г. – «жалованный иконописец» Оружейной палаты, руководитель ее иконописной мастерской. Писал иконы, парсуны (портреты), миниатюры, руководил росписями в Архангельском и Успенском соборах (1660 г.) и Грановитой палате (1668 г.) Московского Кремля, чертил географические карты, создавал рисунки для гравюров и сам занимался офортами. В русской живописи выступил как художник-реформатор; используя традиционные иконографические схемы, стремился одновременно к светотеневой моделировке формы, к объемности ликов, добиваясь впечатления реальности («Троица», 1671, ГРМ; «Благовещение», 1673, ГТГ). Проблему жизненного правдоподобия произведений иконописи рассмотрел в трактате «Слово к люботщательному иконного писания» (ок. 1666). Изд.: Слово к люботщательному иконного писания //История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962. С. 455–460.

149

Аввакум Петров (1620–1682) – протопоп, крупнейший деятель раннего старообрядчества, публицист, писатель. Как старообрядец много претерпел от церковных властей, подвергался гонениям, служил в различных церквях, где служба велась по старому обряду. С 1653 г. возглавлял старообрядческую оппозицию никоновским церковным реформам; с этого же года начались почти тридцатилетние его скитания по тюрьмам и ссылкам, где он с семьей подвергался невероятным лишениям, оскорблениям, издевательствам и, наконец, в 1682 г. был сожжен в Пустозерске вместе со своими «соузниками» Лазарем, Епифанием и Федором «за великие на царский дом хулы». Автор более восьмидесяти сочинений самого разного жанра (послания, беседы, проповеди, толкования, челобитные и т. п.), среди которых самое значительное – автобиографическое «Житие». Оно написано ярким образным языком, в котором живая народная речь перемежается с образцами древнерусского красноречия в стиле «плетения словес». В автожитии Аввакума, как и в других его работах, нашло талантливое выражение самобытное православно-фольклорное миропонимание русского народа (в том числе и эстетического сознания), в котором сплелись воедино средневековое православное богословие и многие языческие народные представления, образы, лексика, обороты речи и т. п. Творчество Аввакума, пожалуй, наиболее адекватно отражает сложный, часто противоречивый духовный мир древнерусского человека. Изд.: Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960.

150

Цит. по: Успенский В.И. Очерки по истории иконописания. СПб., 1899. С. 73.

151

Там же.

152

Подробнее о нем см.: Успенский ЛЛ. Богословие иконы Православной Церкви. С. 315 и сл.

153

Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. Книга соборных деяний 1667 года. М., 1893. л. 22 и об.

154

Цит. по изд.: философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост., ред. Н.К. Гаврюшина. М., 1993. С. 50.

155

Там же. С. 51.

156

Там же. С. 52.

157

Димитрий (1651–1709) – митрополит Ростовский и Ярославский, писатель и проповедник. В 1662 г. отдан учиться в Киево–Могилянскую академию. В восемнадцатилетнем возрасте принял монашество в киевском Кирилловском монастыре. В 1684 г. принимает в Киево–Печерской лавре послушание – составление новой редакции Четий–Миней (свода церковной литературы для чтения на каждый день года), прославивших его имя. Основная деятельность на Украине – проповедничество и составление на протяжении около двадцати лет Четий–Миней, законченных лишь в 1705 г. в Ростове. В феврале 1701 г. приезжает в Москву. Известно пятнадцать проповедей, сказанных в период пребывания в Москве. В январе 1702 г. назначается митрополитом Ростовским и Ярославским; начинается последний, но, пожалуй, самый значительный период деятельности. Просвещая духовенство и паству, произносил проповеди, составлял послания, но самое главное – открыл школу для священнослужителей. Туда принимались не только дети духовенства, но и лица других сословий; всего за время существования школы в ней получили образование двести человек. По праздникам и в дни именин учителей ученики произносили речи в стихах и прозе, разыгрывали театральные пьесы или диалоги. Пьесы писал сам Димитрий, и ряд их дошел до нас в списках. В связи с переездом в Россию изменился взгляд Димитрия на задачи и цели его главного труда. Уже в Москве, а затем и в Ростове им уделяется всё больше внимания памятникам русской агиографии, помимо великорусских житий в Минеи попадают некоторые повести и рассказы местного, ростовского, происхождения. Работа над Четьями–Миней ведётся до конца жизни. Видное место в литературном наследии Димитрия ростовского периода занимает «Келейный летописец». Мысль о его создании возникла еще на Украине, но непосредственно к труду над ним святитель приступил лишь в Ростове. «Келейный летописец» – первая замена русского «Хронографа» – опирался на обстоятельное изучение и самой Библии, и писаний Отцов Церкви, и сочинений европейских хронистов, и новейших церковных писателей. Работа над «Келейным летописцем» закончена не была – повествование обрывается 3600 годом от сотворения мира – возникла острая необходимость написания знаменитого в последующем сочинения о расколе – «Розыск о брынской вере». Изд.: Сочинения святого Димитрия, митрополита Ростовского. Ч. 1–5. Киев, 1895–1905.

158

Сочинения святого Димитрия, митрополита Ростовского. М., 1848. ч. 2. С. 57 и сл.

159

Симеон Полоцкий (Самуил Гаврилович Петровский–Ситнякович) (1629– 1680) – белорусско–русский поэт, писатель, ученый, общественный деятель. Получил прекрасное образование в Киево–Могилянской коллегии, а затем – в Виленской иезуитской академии. Был членом униатского ордена Василия Великого, а вернувшись в Полоцк, принял постриг в монахи в Богоявленском монастыре с именем Симеон. С его приходом в монастыре образовалась группа талантливых писателей и ученых, которые превратили монастырь в значительный культурный центр на белорусской земле. С1664 г. обосновывается в Москве. Начинается наиболее плодотворный период его преподавательской, общественно–политической и творческой деятельности. В1667 г. назначен воспитателем царских детей. Принимает активное участие в борьбе со старообрядцами. Энергично занимается просветительской деятельностью. Открывает во дворце независимую от патриаршей цензуры Верхнюю типографию, в которой печатает «Букварь языка словенска», поэтическое переложение псалмов «Псалтирь рифмотворную», стихотворную энциклопедию «Вертоград многоцветный» и другие работы. Считал, что для просветительских целей стихотворная форма наиболее подходящая, ибо стихи легко запоминаются. Для придворного театра царя Алексея Михайловича написал несколько пьес, которые были поставлены и опубликованы. Как лицо духовное, считал своим долгом сочинять проповеди, большинство из которых вошло в сборники «Обед душевный» и «Вечеря душевная». На протяжении службы при дворе активно занимался переводческой деятельностью: много переводил с польского и латыни, на заключительном этапе подключился к работе над полным переводом Библии. Слагал много панегирической поэзии по поводу всевозможных придворных торжеств. Его литературное наследие содержит богатый материал для изучения эстетических взглядов и художественных тенденций «переходного» от средних веков к Новому времени века русской культуры. Изд.: Избранные сочинения. М; Л., 1953.

160

«Грамота» цит. по изд.: Материалы для истории иконописания в России. Сообщено ??. Пекарским//Известия Императорского археологического общества. СПб., 1864. Т. V, вып. 5. С. 323.

161

Там же. С. 323–324.

162

См.: Майков Л.Н. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889. С. 5.

163

Так цитирует это место Иосиф. Слова «хитрость» нет в традиционном славянском переводе.

164

См.: Майков Л.Н. Указ. соч. С. 5.

165

См., в частности: Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977. С. 93 и сл.

166

Явная калька с понятия автора «Ареопагитик» ?????????? (см.: Бычков В.В. Византийская эстетика. С. 97).

167

См. рукопись: Государственный Исторический музей. Синодальное собрание. № 289. л. 95–112. Анализ этого трактата см. в статье: Былинин В.К. К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII века: «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого //ТОДРЛ. 1985. Т. 38. С. 281–289.

168

Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. л., 1970. С. 128.

169

Цит. по: Былинин В.К. Указ. соч. С. 287.

170

Былинин. В.К. Указ. соч. С. 288.

171

Там же. С. 285.

172

Успенский В.И. Очерки по истории иконописания. С. 74.

173

Там же. С. 76.

174

Концепции иконы этих мыслителей анализируются в следующем разделе книги.

175

Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 24–25.

176

Алпатов М.В. Андрей Рублев. М., 1972. С. 11–12.

177

Этому модусу, на что уже указывалось, посвящена книга греческого эстетика ??. Михелиса «An Aesthetic Approach to Byzantine Art» (London, 1955).

178

Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной
Страница 235

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.; Л. 1941. С. 28.

179

Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Указ. соч. С. 28.

180

Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 43.

181

Цит. по: Вздорнов Г.И. Феофан Грек. М., 1983. С. 22.

182

Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Указ. соч. С. 27.

183

Вздорнов Г.И. Указ. соч. С. 13; подробнее о колорите феофановских икон см.:
Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 92–93.

184

Там же. С. 93.

185

Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. С. 32.

186

Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Указ. соч. С. 16.

187

Пунин Н. Андрей Рублев //Аполлон. СПб., 1915. № 2. С. 19.

188

Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. С. 38–39.

189

Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 96.

190

Свящ. Павел Флоренский. Собр. соч. Paris, 1985. ?. I: Статьи по искусству /
Под общ. ред. Н.А. Струве. С. 76–77.

191

Грабарь И.З. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 172–173.

192

Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 102.

193

Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. М., 1955. Т. 3. С. 240.

194

Подробнее о его эстетической значимости см.: Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI–XVII века. М., 1992. С. 216 и сл.

195

Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Указ. соч. С. 42.

196

Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970. С. 9.

197

Там же. С. 4.

198

Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, инв. № 5765. Икона форматом 158 x 128 см разделена на 25 отдельных клейм (5 рядов по 5 клейм) с изображением основных событий из земной жизни Христа: 1. Крещение; 2. Брак в Кане Галилейской; 3. Воскрешение дочери Иаира. Исцеление бесноватого; 4. Христос и самаритянка. Исцеление слепорожденного; 5. Воскрешение Лазаря; 6. Вход в Иерусалим; 7. Преображение; 8. Тайная вечеря; 9. Омовение ног, 10. Моление о чаше; 11. Поцелуй Иуды; 12. Христос перед Каиафой и Анной; 13. Бичевание Христа; 14. Поругание Христа; 15. Суд Пилата; 16. Несение креста; 17. Пригвождение к кресту; 18. Распятие; 19. Снятие с креста; 20. Погребение Христа; 21. Жены-мироносицы у гроба; 22. Сошествие во ад; 23. Явление Христа женам-мироносицам; 24. Уверение Фомы; 25. Вознесение. Подробные сведения об иконе, черно-белые воспроизведения и библиографию см. в каталоге: Смиронова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Эл. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. С. 201–205; 400–409. в основу данного текста положен мой доклад «Значение изобразительного и выразительного в художественной структуре новгородской иконы «Земная жизнь Христа»», прочитанный на научной конференции в Ленинграде (см.: Краткие тезисы докладов к научной конференции «Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XUP столетий». Л. 1972. С. 17–18), и опубликованный десятилетие спустя в составе статьи «Некоторые приемы художественной интерпретации мифологического текста в древнерусской живописи» (Литература и живопись. Л., 1982. С. 112–127).

199

Ловягин Е. Богослужбные каноны на греческом, славянском и русском языках. 3-е изд. СПб., 1875. С. 1.

200

Грабарь И. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 148.

201

Разделение, введенное В. Фаворским (см.: Фаворский В. О композиции //Творчество. 1967. № 1. С. 18), на основе, видимо, отмеченной еще А.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Гильдебрандом, «зрительной» и «двигательной» деятельности глаз при
восприятии искусства (см.: Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном
искусстве. М., 1914. С. 11–12).

202

О художественной оппозиции как носителя эстетического смысла см. подробнее:
Бычков В.В. К диалектике художественного мышления //Эстетика и жизнь. М.,
1982. Вып. 7. С. 22–44.

203

См.: PG, т. 3. со1. 337А.

204

Эпизод этот см.: Ин 4,4–26.

205

Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 40.

206

PG, т. 3. со1. 329.

207

О смысле понятия «художественный символ» см.: Бычков В.В. Эстетика. С. 291
и сл.

208

Подлинник цит. по изд.: [Сахаров И.П.] Исследования о русском иконописании.
Книжка первая. СПб., 1849. С. 33. Далее по тексту страницы указываются в
скобках.

209

См.: Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975. С.
42,93–107.

210

Иконописный подлинник новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI
века. М., 1873. С. 56–57.

211

Флоренский Павел Александрович (1882–1937) – религиозный мыслитель, ученый
универсального профиля, крупнейший представитель «русского религиозного
ренессанса» начала XX в. В 1904 г. окончил физико–математический факультет
Московского университета, в 1908–м – Московскую Духовную академию и был
оставлен в ней в качестве преподавателя по кафедре истории философии, где
проработал до закрытия Академии в 1919 г. Затем служил в ряде советских
учреждений, был репрессирован в 1933 г. и расстрелян в сталинских лагерях в
1937 г. Автор многочисленных богословских, философских, филологических,
искусствоведческих работ, исследований в областях музееведения, семиотики,
математики, физики. В своем богословском сочинении «Столп и утверждение
Истины» (1914) развивал идеи разработанной Вл. Соловьевым концепции
всеединства, теорию образа и символа, дал развернутое учение о Софии. Для

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
искусствоведения и эстетики особое значение имеют его фундаментальное
исследование «Иконостас» (1922) и лекции «Анализ пространственности и
времени в художественно-изобразительных произведениях» (1921– 1924). Изд.:
Избранные труды по искусству. М., 1996.

212

Подробнее об эстетике П.А. Флоренского см.: Иванов В.В. Эстетика священника Павла Флоренского //Журнал Московской Патриархии. 1982. № 5. С. 75–77; Бычков В.В. Эстетический лик бытия (Умозрения Павла Флоренского). М., 1990; Bychkov V. The Aesthetic Face of Being: Art in the Theology of Pavel Florensky. Crestwood, N.Y., 1993; П.А. Флоренский и культура его времени. Marburg, 1995.

213

Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах свящ. Павла Флоренского. М., 1914. С. 7–8.

214

Столп. С. 585–586.

215

Подробнее о моем понимании «эстетизма» Леонтьева см. в моих книгах «2000 лет христианской культуры sub specie aethetica» (СПб.; М., 1999. Т. 2. С. 257–262) и «Русская теургическая эстетика» (М., 2007. С. 33–41).

216

Подробнее об общей картине этого ренессанса см.: Зеньковский В. В. История русской философии. Т. 2. Париж, 1989; Зернов Н. Русское религиозное возрождение XX века. Париж, 1974.

217

Здесь и далее в такой пагинации приводятся цитаты по первому тому Собрания сочинений Флоренского (Париж, 1985).

218

Подробнее о софиологии о. Павла в контексте неоправославной софиологии см. ниже.

219

Столп. С. 145.

220

Самым «ценным» в «Столпе» Флоренского Н. Бердяев считал «учение об антиномичности» (Бердяев Н. Собр. соч. Париж, 1989. Т. 3. С. 556).

221

См. подробнее: Бычков В.В. Из истории византийской эстетики //Византийский временник. 1976. Т. 37. С. 165–173; Он же. На путях «незнаемого знания» //Историко-философский ежегодник '90. М., 1990. С. 195–205.

222

Столп. С. 147. Теорию антиномизма флоренский разрабатывает до с. 165 включительно, но нередко обращается к ней и в других местах «Столпа». См. также: Зеньковский В.В. История русской философии. Париж, 1989. Т. II. С. 420–22; Фудель С.И. Об о. Павле флоренском. Париж, 1988. С. 63.

223

Далее указания на страницы из «Столпа» издания 1914 г. даются по тексту в скобках.

224

О православном идеале любви см. подробнее: Бычков В.В. Идеал любви христианско-византийского мира //Философия любви. М., 1990. Т. 1. С. 68–102.

225

Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 824–829.

226

Для иконопочитателей VIII–IX вв., как мы видели (см. выше, раздел «Византия»), икона Христа являлась едва ли не главным аргументом в доказательстве истинности воплощения Господа. В определении VII Вселенского собора (Никея, 787 г.) записано, что утверждается древняя традиция «делать живописные изображения, ибо это согласно с историей евангельской проповеди и служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрачно вочеловечился».

227

См.: Werner U. Pavel Florenskij «Ikonostas* im zeitgeschichtlichen Umkreis //Florenskij P. Die Ikonostas. Stuttgart. 1988. S. 28.

228

См.: Флоренский П. Из богословского наследия //Богословские труды. М., 1977. Вып. 17. С. 141.

229

Там же. С. 105.

230

См.: Флоренский П. Из богословского наследия. С. 108.

231

Об особой значимости концепции пространства в философии флоренского см.: Хоружий С.С. Философский символизм флоренского и его жизненные истоки // Историко-философский ежегодник 88. М., 1988. С. 188. Самим флоренским проблемы художественного пространства и времени наиболее полно изложены в лекциях: Флоренский ПА Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

232

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Флоренский ПА. О литературе //Вопросы литературы. 1988. № 1. С. 171.

233

Антиномиями искусства и художественной формы подробно занимался в это время в Москве другой крупный мыслитель, младший современник Флоренского А.Ф. Лосев, служивший тогда профессором Московской консерватории и сотрудничавший с искусствоведами. В 1927 г. он опубликовал важнейшую работу на эту тему – «Диалектика художественной формы», в которой подробно проанализировал систему антиномий искусства.

234

Аналогичными представлениями, как это ни парадоксально на первый взгляд, руководствовались представители ряда направлений искусства XX в., далекие от понимания искусства как выразителя (или символа) духовных сущностей, в частности, кубизма, дадаизма, поп-арта.

235

Флоренский П.Л. Анализ пространственности и времени... С. 130.

236

Флоренский ПЛ. Анализ пространственности и времени... С. 134.

237

Из контекста рассуждений Флоренского следует, что под «возрожденским» он имеет в виду не столько само искусство Возрождения (с его настенными росписями и живописью на доске), но прежде всего взявшую тогда начало и развившуюся позже в Европе станковую живопись на холсте.

238

Флоренский использовал здесь два классических термина святоотеческого богословия, связанных там с тринитарной проблематикой. Каноническое православие утвердило «единосущие* (единую сущность) ипостасей Троицы. Некоторые оппозиционные ему направления («еретические») настаивали только на «подобосущии».

239

Столп. С. 80.

240

Кандинский В. О духовном в искусстве. [Нью-Йорк], 1967. С. 77.

241

Цит. по: Фудель С. И. Указ. соч. С. 65.

242

Булгаков Сергей Николаевич (1871–1944) – религиозный философ и богослов, один из представителей «русского религиозного ренессанса». В 1894 г. окончил юридический факультет Московского университета, работал профессором политэкономии в Киеве (1901–1906) и в Москве (1906–1918). В 1918 г. рукоположен в священники. С 1923 г. в эмиграции, где написал свои главные богословско-философские труды. Развивая идеи Вл. Соловьева и о. Павла

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Флоренского, довел до логического завершения учение о Софии, поставив софиологию в центр своей философско-богословской концепции. Софиологию считал новым шагом в развитии православного богословия. Для эстетики и истории искусства особое значение имеют работы «Свет невечерний» (1917), «Икона и иконопочитание» (1931), «Философия имени» (1953), в которых в достаточно целостную эстетическую концепцию связаны проблемы софиинности, символа, имени, иконы, канона, красоты, телесности. Изд.: Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1917; Он же. Икона и иконопочитание. Париж, 1931; Он же. Философия имени. Париж, 1953.

243

Здесь и далее в этом пространстве текста цитация идет по изд.: Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. Известно, что так же высоко в свое время оценивал «Сикстинскую Мадонну» и Достоевский, часами с умилением созерцавший ее (см.: Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1987. С. 169).

244

?.?. Достоевская, в частности, писала об одинаково ошеломляющем впечатлении, произведенном на нее «Сикстинской Мадонной» и «Богоматерью» Васнецова во Владимирском соборе (см.: Достоевская А.Г. Указ. соч. С. 169).

245

См. «Дневник» и «Воспоминания» ?.?. Достоевской в изд.: Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 506; Достоевская А.Г. Воспоминания. С. 185–186.

246

Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 41.

247

Пространное житие Константина–Кирилла философа // Лавров П.А. Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности. Л., 1930. С. 3.

248

См., в частности: Громов М. Н. Образ Софии Премудрости Божией как символ Древней Руси // Художественно-эстетическая культура Древней Руси. С. 46–56.

249

Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) – крупнейший русский философ, поэт, литературный критик. Сын историка С.М. Соловьева. Вся его философская и творческая деятельность протекала под знаком явления ему в детстве и юности Софии Премудрости Божией в облике прекрасной юной Девы (поэма «Три свидания», 1898). В течение своей недолгой философской жизни он разрабатывает учение о Софии (софиологию), которая на определенных этапах его творческой эволюции отождествляется то с Душой Мира, то со Вселенской Церковью, объединяющей Бога и всё человечество. С софиологией тесно связана и его философия всеединства, где София выступает посредником между Абсолютом и миром и связывает их во все-единую целостность. Принципы красоты и гармонии играют важную роль в организации этого идеального (будущего) космического единения Универсума. Изд.: Собр. соч. Т. 1–10. СПб., 1911–1914; письма. Т. 1–4. СПб., 1908–1923.

250

Соловьев СМ. Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель,
Страница 242

феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
1977. С. 119.

251

Подробное изложение этой рукописи см.: Соловьев С.М. Указ. соч. С. 130–144; по-французски издана в 1978 г.

252

Работы В. Соловьева цитируются с указанием в скобках тома и страниц по изд.: Собрание сочинений В.С. Соловьева. Брюссель, 1966–1970. Т. I–XII.

253

К этим словам автором дается следующее примечание: «Такие слова, как «тело» и «материя», мы употребляем здесь, разумеется, лишь в самом общем смысле, как относительные категории, не соединяя с ними тех частных представлений, которые могут иметь место лишь в применении к нашему вещественному миру, но совершенно немыслимы в отношении к Божеству» (III115, примеч. 21).

254

В работе «Смысл любви» (1892–1894) Соловьев представляет «вечную Женственность» как «другое Бога», как предмет Его вечной любви, реализующийся в единстве вселенной, как «живое духовное существо, обладающее всею полнотою сил и действий» (VII 45– 46).

255

См., в частности, толковательный экфрасис изображения Софии, приписываемый Максиму Греку, в изд.: Громов М.Н. Максим Грек. М., 1983. С. 182.

256

См.: Булгаков С.Н. Тихие думы. С. 52.

257

Там же и сл.

258

Boulgakov S. La Sagesse de Dieu. Resume de Sophiologie. Lausanne, 1983. P. 13,15.

259

Подробное изложение и обоснование позиции Церкви в этом споре дал в 1936 г. известный религиозный мыслитель В.Н. Лосский; см.: Лосский Вл. Спор о Софии. Статьи разных лет. М., 1996. С. 7–91.

260

Булгаков С. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917. С. 212–213.

261

Там же. С. 221.

262

Boulgakov S. Op. cit. P. 32.

263

Булгаков С. Свет невечерний. С. 222; Boulgakov S. Op. cit. P. 49. Булгаков подчеркивает, что использует аристотелевский термин «энтелехия» и именно в аристотелевском смысле.

264

Булгаков С. Свет невечерний. С. 223–225; Он же. Философия хозяйства. М., 1912.4.1: Мир как хозяйство. С. 125,149.

265

Булгаков С. Невеста Агнца. О Богочеловечестве. Париж, 1945.4. III. С. 112,143 и сл.

266

Булгаков С. Свет невечерний. С. 212.

267

Булгаков С. Купина Неопалимая. Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богоматери. Париж, 1927. С. 266.

268

Булгаков С. Свет невечерний. С. 215,216,222.

269

Булгаков С. Свет невечерний. С. 214.

270

Там же. С. 216.

271

Там же. С. 222–223; подробнее см.: Булгаков С. Агнец Божий. О Богочеловечестве. Париж, 1933.4.1. С. 112–179.

272

Булгаков С. Свет невечерний. С. 239.

273

Булгаков С. Икона и иконопочитание. М., 1996. С. 52.

274

Там же. С. 48.

- 275 феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
Там же. С. 46.
- 276
В свое время еще Плотин обозначил Софию «усией» бытия (??, V 8,5).
- 277
Boulgakov S. Op. cit. P. 35.
- 278
Ibid. P. 27.
- 279
Ibid. P. 35,37–38.
- 280
Зеньковский В.В. История русской философии. Париж, 1989. Т. 2. С. 445.
- 281
Булгаков С. Купина Неопалимая. С. 189.
- 282
Там же. С. 193.
- 283
Там же. С. 191.
- 284
См.: Булгаков С.Н. Тихие думы. С. 34.
- 285
См.: Там же. С. 269.
- 286
Подробнее см.: Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. С. 207–240.
- 287
См.: Булгаков С. Свет невечерний. С. 216; 225 и сл. Далее эта книга цитируется с указанием страниц в скобках.
- 288
Подробнее о ситуации в иконописи Нового времени см. монографию: Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.

289

Анатолий (Мартыновский) (1793–1872) – архиепископ Могилевский, сочетал архипастырское служение с писанием икон и богословско–писательской деятельностью. Изд.: *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* / Сост. Н.К. Гаврюшина. М., 1993. С. 71–100.

290

Трактат цитируется с указанием в скобках страниц по изд.: *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* Антология. М., 1993.

291

Муратов Павел Павлович (1881–1950) – крупнейший представитель Серебряного века русской культуры. По образованию инженер–путеец, по призванию – утонченный гуманитарий, эстет. С 1906 г. известен как художественный критик, искусствовед, беллетрист. С 1922 г. жил на Западе. Одним из первых почувствовал большую художественно–эстетическую значимость русской иконы, организовывал первые выставки ее как художественного феномена, помогал русским коллекционерам (И.С. Остроухову, С.П. Рябушинскому, С.И. Шукину и др.) собирать коллекции икон. Написал первую систематическую искусствоведческую монографию об иконописи «Русская живопись до середины XVII века» (1915). Другим профессиональным увлечением его было искусство Италии, нашедшее свое воплощение в знаменитых «Образах Италии» (т. 1–2 – 1911, 1912; т. 3 и окончательная редакция, Берлин, 1924). Изд.: *Русская живопись до середины XVII века // История русского искусства* / Под ред. И. Грабаря. [1915]. Т. VI. С. 1–408; *Образы Италии*. М., 1994.

292

Муратов П.П. *Русская живопись до середины XVII века // История русского искусства* / Под ред. И. Грабаря. М., [1915]. Т. VI. С. 1–408. Далее цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

293

Тарабукин Николай Михайлович (1889–1956) – искусствовед, занимавшийся проблемами истории и теории живописи, вопросами пространственной организации живописного произведения. Преподавал в различных вузах Советского Союза. Изд.: *Смысл иконы*. М., 1999.

294

Тарабукин Н.М. *Смысл иконы*. М., 1999. Далее цитируется по этому изданию с указанием в скобках страниц.

295

Трубецкой Евгений Николаевич (1863–1920) – русский философ, общественный деятель, правовед, брат философа С.Н. Трубецкого, друг Вл. Соловьева и последователь его философии всеединства, которую он стремился полностью согласовать с православным богословием. Для истории искусства представляют интерес его очерки о русской иконе, появившиеся в 1915–1918 гг. Изд.: *Три очерка о русской иконе*. М., 1991.

296

Здесь и далее цитируется с указанием в скобках страниц по изд.: *Князь Евгений Трубецкой. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи*. Россия в ее иконе. М., 1991.

297

Священник Павел Флоренский. Из богословского наследия. С. 137.

298

Там же.

299

Из богословского наследия. С. 137.

300

Там же. С. 138.

301

Там же. С. 137.

302

Там же. С. 152.

303

Там же. С. 106.

304

Флоренский П. Воспоминания //Литературная учеба. 1988. № 6. С. 118.

305

Там же. С. 120.

306

Из богословского наследия. С. 169.

307

Флоренский П. Эмпирея и эмпирия //Богословские труды. М., 1986. № 27. С. 314.

308

Подробнее см.: Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. С. 211.

309

Священник Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 1992. С. 35; см. также с. 153 и сл.

310

Флоренский ПЛ. [Сочинения]. М., 1990. Т. 2: У водоразделов мысли. С. 287.
Страница 247

311

Из богословского наследия. С. 199.

312

Там же. С. 225.

313

Там же. 152.

314

См.: 1,311–316.

315

Эти идеи развивает и искусствознание XX в.; см., в частности: ZałoscerH. Vom Mumienbildnis zur Ikone. Wiesbaden, 1969.

316

См.: 1,240–241; 77.

317

Здесь и далее трактат Булгакова цит. по изд.: Протоиерей Сергей Булгаков. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. М., 1996.

318

Подробнее см.: Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. С. 156 и сл.; Успенский ЛЛ. Богословие иконы Православной Церкви. С. 89 и сл.; раздел «Византия» данной книги.

319

На это указывал еще патриарх Никифор (см.: Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. С. 195 и сл.).

320

См. подробнее: Бычков В. 2000 лет христианской культуры. Т. 1. С. 33 и сл.

321

Новейшую подборку материалов по проблеме имяславия см.: Начала. М., 1996. № 1–4.

322

Лосский Владимир Николаевич (1903–1958) – русский религиозный философ, православный богослов. Сын известного философа Николая Лосского. С1922 г. – в эмиграции, куда был выслан его отец с семьей. В основном жил в Париже, преподавал, вел курсы догматического богословия и церковной истории. Автор глубокой книги о мистическом богословии Восточной церкви (1944). Изд.: Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие.

Феномен иконы. Виктор Васильевич Бычков filosoff.org
М., 1991.

323

Ouspensky L. Lossky W. Der Sinn der Ikonen. Bern, Olten, 1952.

324

Успенский Леонид Александрович (1902–1987) – русский иконописец и иконовед; с 1920 г. – в эмиграции. С середины 20–х гг. жил в Париже, где обучился живописи, иконописи, изучил теорию иконы и преподавал иконоведение. Опубликовал ряд работ (статей) по истории и теории иконы и совместно с Вл. Лосским книгу «Смысл икон» (1952). Посмертно была опубликована его книга «Богословие иконы Православной Церкви» (Париж, 1989). Изд.: Lossky V. Ouspensky L. The Meaning of Icons. N.Y., 1982.

325

Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Изд. Западноевропейского Экзархата Московского патриархата, 1989.

326

Под их влиянием писал свои заметки об иконе парижский иконописец Григорий Круг (Мысли об иконе. Париж, 1978), создали интересные монографии Е. Зендлер (Sendler E. L'icone: Image de l'invisible. Paris, 1981; Генезис и богословие иконы // Символ. 1987. № 18), о. Стивен Бехем (Bigham Fr. Steven. Heroes of the Icon. Torrance (CA), 1998) и др.

327

Статья «Предание и предания» цит. по последнему русскому изданию: Лосский В. Богословие и Боговидение / Сб. статей под ред. В. Пислякова. М., 2000. С. 521.

328

Там же. С. 517.

329

Там же. С. 525.

330

Предание и предания. С. 534.

331

Там же. С. 542.

332

Там же. С. 544.

333

См.: Успенский Л. А. По поводу иконографии Сошествия Святого Духа // Вестник Рус. Зап. – Европейского Патриаршего Экзархата. Париж, 1979. № 101–104. С. 117.

334

Здесь и далее труд Л. Успенского «Богословие иконы православной Церкви» (1989) цитируется по указанному выше изданию с указанием в скобках страниц.

335

См. выше; Булгаков С. Икона и иконопочитание. С. 106.

336

Евдокимов Павел Николаевич (1901–1970) – православный богослов и искусствовед, профессор Свято–Сергиевского богословского института в Париже. Автор фундаментального исследования «Православие» (1959), книги «Искусство иконы: богословие красоты» (1970) и многих работ по самым общим вопросам и проблемам духовной жизни человека, освещенным с православной точки зрения. Изд.: Православие. М., 2002; *The Art of the Icon: a Theology of Beauty*. Torrance (CA), 1996.

337

Здесь и далее труд Евдокимова цитируется с указанием страниц по изд.: Evdokimov P. *The Art of the Icon: a Theology of Beauty*. Torrance (CA), 1996.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке <http://filosoff.org/> Приятного чтения!
<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.
<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин
<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.
<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!