

М. М. Дунаев

М. М. Дунаев

**СВОЕОБРАЗИЕ  
РУССКОЙ  
РЕЛИГИОЗНОЙ  
ЖИВОПИСИ**

ХII-XX век

Ф

Московская Духовная Академия  
ОЧЕРКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ  
XII-XX век

М. М. Дунаев  
СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ

Москва ФИЛОЛОГИЯ 1997

Рецензенты:

Н. В. Лосский Профессор Свято-Сергиевский Богословский Институт (Париж)

Священник Максим Козлов доцент Московская Духовная Академия

Дунаев Михаил Михайлович. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII-XX вв. – М.: Издательство «ФИЛОЛОГИЯ», 1997, – 224 с.

ISBN 5–7552–0100–5

ISBN 5–7552–0100–5

© текст – М. М. Дунаев, 1997

© «Филология»

## ВВЕДЕНИЕ

Что есть Истина? – этот давний вопрос Понтийского Пилата, самоуверенного скептика, остается важнейшим для человечества – до скончания времен. Что есть Истина? – то есть в первую очередь: для чего живет человек? В чем смысл его бытия? Что есть добро и что зло? Как побороть зло, укорененное в мире? Где искать опору в земных тяготах на жизненном пути? Каков Замысел Создателя о мире? Каков этот мир? Каково место человека в Замысле? Вот загадки, наполняющие внутреннее пространство нашей личности, – они жалят порою, не дают покоя, наполняют душу безотчетной тревогой, заставляют вновь и вновь осмыслять мир в себе и себя в мире, постигать основную идею творения, искать свой путь к спасению.

Все нравственные искания личности, связанные с тем или иным типом культуры, все различия национального характера, жизни народной – определяются особенностями религиозной жизни, в которых развивалось историческое бытие нации. Даже когда человек рвет видимую связь с Богом, и тогда коренящиеся в глубинах народной жизни религиозные устои незримо определяют жизненный путь, миропонимание и мировидение каждого.

Что есть Истина? Кажется, вопрос не должен вызывать сомнений и колебаний у любого последователя Христа, ибо Истина – в Откровении Спасителя. «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего» (Ин. 18, 37). Однако данная человеку произволением свыше свобода выбора позволяет ему, даже побуждает, колебаться в самом осмыслении Слова, в конечном пути спасения. Вопрос об истине остается вековечно открытым. Открытым для человечества, но не для утвердившихся в Православии. Ибо для них полнота Истины в их вере пребывает несомненно.

Русский народ был духовно воспитан Православием – и в Православии нужно искать истоки русского осмысления вопросов об Истине. Русское сознание определялось православными догматами, утвержденными Отцами Церкви семи Вселенских Соборов. Всякое изменение и обновление святоотеческой традиции для русской православной мысли всегда виделось неприемлемым – и тут уж кому как угодно: называть это консерватизмом, даже косностью, или твердостью устоев.

Важно понять, что именно религиозные догматы – предмет для многих отвлеченный и кажущийся необязательным и малоинтересным – определяют, хотя и не всякий это сознает, мировидение человека, его мышление, а в конечном итоге и тип поведения в миру. Выясняя ответ, даваемый русской религиозной мыслью на вековечно стоящий перед человечеством вопрос, мы можем выявить и своеобразие русской культуры вообще, русского способа мышления,

национального мироосмысления. Именно выявление своеобразия, а не превознесение и не умаление русского типа культуры и есть наша главная задача.

Православие за тысячу лет своего существования на Руси определило духовную направленность сознания русского человека.

Ф. М. Достоевский утверждал: «Понятие “русский” определяется не составом крови, а отношением к Православию». Внедрившись в стихию народной жизни, эти ставшие нашей национальной особенностью начала незаметно и как бы помимо воли определяли миропонимание и поведение каждого (и даже вне видимой связи с верою иногда), поддерживали и вели человека от рождения до смерти. Эти начала народной жизни сохранялись в душе человека как закваска в тесте, как хмель в вине. Даже когда они полностью утрачивали свою религиозную форму – заложенную в соборное сознание человека и народа, они продолжали осуществляться в полноте народной жизни. Пусть, однако, не создастся ни у кого впечатления, будто перед ним – чванливое превознесение русского человека над всеми иными, отрицание самой возможности отступления от правды на Руси. Русский – увы! – не менее грешен, чем любой другой. На долгом историческом пути случались у народа и отступления от Истины, данной ему с принятием Православия. История каждого народа есть история обретения, утрат, поисков, ради нового обретения Истины. Русский народ – не исключение. История национального искусства всегда отражает такой путь народа, сопряжена с ним, является своего рода летописью этого исторического пути.

Но искусство, запечатлевающее Истину, становится и хранилищем ее, помогает Истине уцелеть во всех исторических бурях и потрясениях. И это, прежде всего, относится к искусству религиозному, к архитектуре храмов и монастырей, к русской православной иконе, к храмовой фресковой росписи.

К несчастью, советское искусствознание совершенно исказило понимание православной иконы, постоянно навязывая мирское ее осмысление. Отчасти, это совершалось вынужденно. В годы, когда разрушались храмы, сжигались древние иконы, уничтожались книги и рукописи, истреблялись физически духовные пастыри народа, чтобы спасти уцелевшее, предлагалось рассматривать любое искусство с точки зрения исключительно эстетической, без обращения к духовной истине, запечатленной в иконах, фресках или храмах.

Постепенно это превращалось в общее место, стало искренним убеждением многих, кто по роду деятельности, по профессии занимался религиозным искусством, – достаточно познакомиться с искусствоведческими трудами, чтобы в том убедиться. Но ведь это не что иное, как своего рода скрытая форма иконоборчества...

Великие иконы отбирались у Церкви и включались в музейные экспозиции. На святыни стали смотреть как на экспонаты. Даже те исследователи; кто понимал истинную суть иконы, вынуждены были скрывать свои знания, либо изъясняться намеками. Казалось, Истина снова надежно скрыта – и навсегда.

Приходится с горечью признать: все это обесценивает – полностью или отчасти – работы иных искусствоведов, считающиеся классическими: исследования М. В. Алпатовой, В. Н. Лазарева, В. Г. Брюсовой, Г. К. Вагнера, Г. И. Вздорнова, М. А. Ильина и др. Как относиться к трудам ученого, откровенно заявившего: «Не богословие, а жизнь заставляла вырабатывать новые художественные и даже иконографические формы» (Г. К. Вагнер) – не без оглядки, разумеется, на господствующую идеологию. Так писалось в 1976 году, но так же пишется и ныне. Те же идеи высказываются в недавно (в 1993 г.) вышедшей книге «Искусство Древней Руси» и тем же автором, обнаружившим роковое для исследователя древней русской иконописи смешение исихастского и гуманистического учений о природе Фаворского света и оттого оказавшимся беспомощным в рассуждении о православном искусстве.

В суждениях многих и многих искусствоведов проявляется, то явно, то в подтексте, превознесение европейского Ренессанса как некоего идеала, до которого явно «не дотянула», хотя и пыталась, русская культура. В XIV–XV вв., то есть в эпоху расцвета именно церковной живописи, вся она есть якобы некий Предренессанс (термин спорный, не всеми принимаемый, но все же утвердившийся), то есть как бы нечто неполноценное по отношению к полноте Возрождения. Д. С. Лихачев же прямо утверждал: «Предренессанс не перешел в Ренессанс, так как погибли города коммуны (Новгород, Псков), борьба с ересями оказалась удачной для официальной церкви. Централизованное государство отнимало все духовные силы». Или другими словами: если бы ереси победили, а полнота Православия оказалась бы нарушенной, если бы Русь продолжала оставаться

раздробленной – вот тогда духовность восторжествовала бы. Главным препятствием духовному росту Руси представляется части ученых распространение идей исихазма (речь о нем впереди). На такой «аксиоме» строил свои концепции один из столпов советского искусствознания В. Н. Лазарев. Да и не он один. Чего стоит такое утверждение: «Сергий скоро понял эгоистичность исихастских догм» (М. А. Ильин). И так об одном из величайших исихастов – преподобном Сергии Радонежском.

Все оказывается вывернутым наизнанку, поставленным с ног на голову, белое объявляется черным, черное – белым, и повторяется многократно, тиражируется в разных вариантах, подкрепляется громкими званиями, степенями, чинами. Тем не менее, работы ведущих отечественных искусствоведов представляют несомненную ценность с точки зрения фактографии и широты охвата материала.

На что опереться человеку, стремящемуся получить подлинно православное осмысление проблем религиозного искусства, иконописи в частности? Заинтересованному учащемуся рекомендуем прежде всего ставший уже классическим труд Л. А. Успенского «Богословие иконы православной церкви». Классическими же можно считать в этой области работы о. Павла Флоренского, прежде всего «Иконостас». Многие знакомы с многократно издаваемыми в последние годы трудами Е. Н. Трубецкого, посвященными русской иконе. Трудно переоценить значение составленного Н. К. Гаврюшиным сборника «Философия русского религиозного искусства» (М., 1993). На основополагающих идеях названных исследований базируются предлагаемые в данном учебном пособии рассуждения о православной иконописи.

## Часть первая

### ОБРЕТЕНИЯ

Особое отношение к иконе – почитание иконы, молитвенное благоговение перед иконою – важнейшая особенность Православия. Неправославные конфессии не знают иконы – в том смысле, как понимают ее православные верующие, хотя в католическом, например, храме имеются изображения Христа, Девы Марии, различных святых, картины и росписи на библейские сюжеты, – но отношение к этим изображениям отлично от нашего.

Первое, что бросается в глаза при сравнении иконы древнего православного мастера и западного художника, – самый способ изображения. Западная манера – «реалистичнее», ближе к жизненному правдоподобию, тогда как на иконе, так же как и на фреске (не будем разделять их, ибо между ними нет принципиальной разницы в осмыслении изображаемого), мы сразу же замечаем целую систему «условностей» – плоскостность, обратную перспективу, нарушение пропорций человеческого тела и многое другое, что резко отличает православную религиозную живопись от западной. Но суть не в этом внешнем различии – есть множество направлений и в светской живописи, также основанных на тех или иных эстетических условностях. Важно знать, что стоит за всем этим.

Каждый церковный человек знает также, что ныне в храме мы можем увидеть множество икон, по манере ничем не отличающихся от западных изображений. Как к этому относиться? И как воспринимать многие эксперименты, которые предпринимают ныне некоторые художники, мыслящие себя религиозными живописцами? Вопросов возникает множество. Но начинать надо с главного. Чтобы понять сущностную особенность православной религиозной живописи, необходимо вспомнить один важнейший богословский спор, совершавшийся в Византии на Соборах середины XIV столетия – спор о природе Фаворского света, явленного Спасителем Своим ученикам, апостолам Петру, Иакову, Иоанну, в момент Преображения. «И преобразился перед ними: и просияло лицо Его как солнце, одежды же, Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17, 2). Смысл Преображения стал, как мы знаем, главным предметом полемики между исихастами, во главе которых стоял святитель Григорий Палама, и гуманистами, возглавляемыми калабрийскими монахами Варлаамом и Акиндином. Собственно, в тех спорах и сложилось окончательно то, к чему были предрасположены, что несли в себе, не всегда в проявленном виде, Православие и западное христианство. Гуманисты, поверженные в спорах и затем давшие своими рассуждениями мощный толчок развитию возрожденческих идей, утверждали, что Фаворский свет есть свет физический, вновь явленный преобразившимся Христом, доступный земному зрению. Исихасты же учили: Фаворский свет есть свет Божественный, этот свет по самой природе Сына Божия был присущ Ему изначально и вечно, но оставался невидимым в Его земном воплощении, ибо пребывал при-

кровенным плотью. В момент Преображения отверзлись очи учеников Спасителя, и они узрели то, что прежде земным зрением увидеть не могли.

Два этих толкования, а точнее, два типа мировидения и мироосмысления явственно отразились в двух типах религиозной живописи – в православной и западной.

Ясно, что только преобразенным зрением иконописец может увидеть и затем выразить в красках светоносную сущность Горнего мира. Живописцы же Возрождения такой задачи перед собою ставить просто не могли даже теоретически, ибо гуманизм ориентировал их только на то, что доступно обычному зрению. Именно гуманистическое учение о тварной природе Фаворского света определило главные особенности искусства, отразившего мировидение человека нового времени – искусства изображения того, что зримо земными глазами, доступно непреобразенному зрению. Это не- преобразенное зрение человек ренессансной культуры изошрился до совершенства, но и Горний мир он оценивал по земным критериям, к Божественному прикладывал земную мерку.

В православном понимании икона есть окно в Горний мир, через икону надмирная святость являет себя земному миру, и человек возводит свой ум от образа к Первообразу. Краски православной религиозной живописи суть отблески Фаворского света в доступных земному зрению формах. Этот свет доступен каждому в чувственных ощущениях – при восприятии святых икон, средневековых росписей древних русских храмов. В этом-то смысле нужно понимать слова о. Павла Флоренского об иконе Троицы преподобного Андрея Рублева: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительным звучит именно то, о котором даже не поминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог». То есть: доказательство существования Бога – в возможности Его лицезрения. Только смотреть нужно иначе, нежели большинство ныне: не как на «произведение искусства» со всеми его эстетическими особенностями и достоинствами, а именно как на отблески Фаворского света. Живопись Возрождения нам такого доказательства представить не может, как бы мы на нее ни смотрели. Она есть лишь доказательство человеческого гения, не более, ибо вся – как и нынешняя наша – есть лишь преломление в разных формах и очертаниях света тварного, материального, земного.

Поэтому мы будем повторять и повторять: между искусством Древней Руси и европейским Ренессансом различия сущностные, принципиальные. Первое не может быть ступенькой ко второму ни теоретически, ни практически. Чтобы лучше осознать это, нужно вспомнить еще раз известные слова из Нагорной проповеди: «Не собирайте себе сокровищ на земле... но собирайте себе сокровища на небе» (Мф. 6,19-20). Начиная с эпохи Возрождения, западный мир устремляется все более определенно к собиранию сокровищ на земле, и к тому влекут его неудержимо идеи гуманизма. Соблазн цивилизации и концепция прогресса порождены именно гуманизмом. Ибо истинное, хотя и скрытое, не для всех явное название гуманизма – первородный грех, стремление человека устроиться своим разумением, своими силами, и именно на земле, поскольку ни на что иное собственных сил у него, согласно гуманизму, не достает. А для устройства на земле потребны же и земные блага, сокровища. И яга к земному являет себя на всех уровнях бытия вплоть до того, к примеру, что главным христианским праздником Запада признается Рождество Христово, начало земного пути Спасителя, тогда как Православие превозносит над всеми событиями Священной Истории Воскресение, Пасху – то, что увлекает человеческий дух к горным высотам, которые стали доступны человеку именно благодаря Воскресению Христову.

Но признаемся: идеал собирания земных благ, стремление к земному благополучию и счастью ближе, понятнее обыденному человеческому разумению, той, земной же мудрости, которую Апостол назвал «безумием перед Богом» (1 Кор. 3, 19). Для духовного возвышения необходим подвиг веры. «Царство Небесное силою берется» (Мф И, 12). И должно же что-то давать нам эту силу, поддерживать слабеющий дух. И вот среди многих сокровищ православной духовности – одно из величайших по своей вероучительной энергии – сокровище иконописного наследия. Икона всегда говорит ясно и определенно: «Собирайте сокровища на небесах». Художники же Возрождения и к небесному прилагают земные мерки. И сколь соблазнительно все земное на прославленных ренессансных полотнах. Слишком прозрачно поэтому само намерение противопоставить русский Предренессанс полноте идеалов Возрождения, само стремление принизить православное искусство и вообще православное бытие, представить его как нечто недоразвитое, «отсталое», не вполне удавшееся.

Передавая первые святые иконы, Византия как бы наставила Русь, русских людей воспринимать

и передавать в изображениях высшую святость.

Величайшая святыня Русской земли – чудотворная икона Богородицы, именуемая Владимирской.

Древняя Русь восприняла Православие от Византии, чему минуло уже тысячелетие. Икона стала и своего рода символом восприятия Истины на Руси, ибо в начале XII века именно из Константинополя она была прислана в Киев в дар от патриарха Луки Хризотерга. Происхождение иконы – древнейшее: она была написана, по преданию, апостолом и евангелистом Лукой. По преданию же, Сама Божия Матерь при виде только что созданного духовного Ее изображения сказала: «Благодать Рождшегося от Меня и Моя с этой иконой да будет».

Вопрос же «а является ли именно эта икона тем подлинником, который принадлежит кисти святого евангелиста?» – вопрос для верующего человека неистинный и праздный, ибо и оригинал и все списки с него едины по пребывающей на них и действующей через них святой Благодати.

Даже человек атеистически настроенный, если он чуток к искусству, должен признать: Владимирская Богоматерь один из величайших шедевров мировой живописи. Для верующего в ней сосредоточена несомненно святая Благодать.

Можно долго и умно рассуждать о художественных достоинствах иконы, можно дать исчерпывающий эстетический анализ ее, но лучше просто молча смотреть на Ее лик, замереть под взглядом Ее очей, сострадательным и скорбным. Взгляд этот неподвластен слову человеческого языка, его надо пережить в себе. Богородица смотрит на вас, проникая в вас до самого дна души. Она видит вас и одновременно весь мир, со всеми его грехами и скорбями, муками, взлетами и падениями. Она духовно страдает миру, скорбит его скорбями. Если вы пришли к Ней с личным горем, вы прочтете в Ее взгляде и скорбь за вас, за вас лично, тихую скорбь, утешающую вашу боль. Но вы увидите в сострадательной любви Богородицы и прозрение Ее в скорби всего мира, и ваше горе не может не показаться вам малым, рядом с этими скорбями всех людей, всего человечества. Но вы увидите и Ее личную человеческую скорбь, скорбь Матери, провидящей земную судьбу Божественного Сына, Которого держит Она на руках Своих. Что наша боль и наши страдания рядом с крестною мукой Самого Бога? Глядя на икону, вы видите Ту, Которая смиренно принесла жертву ради спасения мира. И ради нашего спасения. И мир снизойдет в душу того, кто способен к духовному восприятию Божественной любви.

Известно, что внутренний мир человека можно передать через отображение ЛИКА его, либо ЛИЦА, либо МАСКИ (есть еще русское обозначение того же – ЛИЧИНА). ЛИК способен поведать о неизреченной, высшей духовной сущности человека.

О. Павел Флоренский писал: «Лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Когда перед нами – подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий – значит и Изображаемый этим образом, Первообраз его. Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство этому Первообразу; и преобразившие свое лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом».

В ЛИКЕ раскрывается святость, поэтому не всякий достоин быть показан через ЛИК. Иконописное изображение основывается на идее святости как высшей мере человеческого, как идеала, определяющего смысл бытия и духовного стремления человека. ЛИКИ изображаются на иконах. С помощью изображаемого ЛИЦА можно рассказать о душе, о психологическом состоянии, о богатстве внутреннего мира человека.

«Лицо есть явление некоторой реальности и оценивается нами именно как посредничающее между познающим и познаваемым, как раскрытие нашему взору и нашему умозрению сущности познаваемого. Вне этой своей функции, то есть вне откровения нам внешней реальности, лицо не имело смысла. Но смысл его делается отрицательным, тогда оно, вместо того, чтобы открывать на образ Божий, не только ничего не дает в этом направлении, но и обманывает нас, лживо указывая на несуществующее. Тогда оно есть личина. ...Лицо – это свет, смешанный со тьмою, это тело, местами изъеденное искажающими его прекрасные формы язвами. По мере того, как грех овладевает личностью, – и лицо перестает быть окном, откуда сияет свет Божий, и показывает все определеннее грязные пятна на собственных своих стеклах, лицо отщепляется от личности, ее творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маскою овладевшей страсти» (О. Павел Флоренский). ЛИЧИНА есть выражение определенной конкретной эмоции, захватившей человека, – большее маске недоступно. ЛИЦО и МАСКА – принадлежность портрета.

Икона Владимирской Богоматери есть совершеннейший образец святого ЛИКА. Лучшие мастера создавали списки (то есть копии) с этой высокочтимой святыни.

ЛИК не есть портрет человека, он есть выражение того, что можно узреть лишь духовными

очами. Поэтому иконописец изначально не ставит перед собою задачи абсолютного портретного сходства с изображаемым человеком (как того добивается портретист изображающий ЛИЦО) – для него важнее выразить духовно сходство.

Чтобы выразить это как можно полнее, древний мастер особым образом приготавливал себя, очищая душу постом и молитвою, сам стремился перенести в себя ощущение хотя бы крупницы той святости, которую он должен был передать на иконной доске. Икона есть форма выражения внутреннего молитвенно-аскетического опыта иконописца. Не всякий человек оказывался способен к тому, поэтому не всякий мог и стать художником-иконописцем, но лишь достойнейший. Недаром ведь великий иконописец Андрей Рублев сам был прославлен нашей Церковью в лике святых. А можно было всю жизнь, до седых волос, проходить в подмастерьях, так и не удостоившись чести писать иконы. Иной подход к предмету изображения, появившийся в позднее Средневековье, существовал в искусстве Западной Европы. Коснемся этой темы лишь кратко для сравнения и прояснения основной мысли. Вспомним художника, чье искусство общепризнано как образец эстетического совершенства в живописи, – Рафаэля. Изображая своих Мадонн, Рафаэль создавал прекрасные ЛИЦА, несущие в себе высоту самопожертвования, героического земного, но не небесного порыва, красоту земного материнства. У Рафаэля, как в искусстве Возрождения вообще, человеческое становилось способом выражения Божественного, мерою Божественного. Святость выражалась через проекцию земного в мир горней Истины. Русская же икона отображает не душевный подвиг, но духовное добровольное смирение. Мадонны художников Возрождения несут в себе идеи подвига, совершаемого как героический вызов окружающему миру, как вынужденное противостояние земному злу. Они прекрасны в своем материнстве, но ни в одной из них мы не сможем увидеть Богородицу.

Не случайно поэтому художник Возрождения (и позднейших времен) мог писать Мадонну с обычной земной женщины, часто со своей возлюбленной (как тот же Рафаэль). Для русского иконописца это было невозможно. Он видел изображаемое, повторим еще раз, духовным зрением. Но что заменяло ему натуру, что помогало? Помимо духовного видения – канон. То есть свод очень жестких правил, переступать которые он не мог.

Но не есть ли это отсутствие свободы творчества? Нет – и доказательство тому великое искусство, которое было создано русскими иконописцами. О. Павел Флоренский так писал о каноне: «Художественному творчеству канон никогда не служил помехой, и 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. Истинный художник хочет не СВОЕГО во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, т. е. художественного воплощения ИСТИНЫ ВЕЩЕЙ, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым или сотым говорит он об истине. Лишь бы была истина, и тогда ценность произведения сама собою установится».

Канон освобождает художника от многих второстепенных формальных забот, помогая сосредоточиться на главной задаче творчества.

Излишняя же раскованность, предпочтение земных вещей оборачиваются порою небрежением к Истине. Раздвоение сознания, отделившего материальный земной мир от сферы религиозной жизни, давало порою в искусстве странные результаты. Вот что изобразил однажды Рафаэль: на фоне красивого храма-ротонды происходит обручение двух молодых людей, несомненно любящих друг друга. Зрителю остается порадоваться за юных влюбленных... если бы не был обозначен выбранный сюжет: «Обручение Марии». Значит, этот красивый молодой человек, с таким совершенством изображенный великим живописцем, есть не кто иной, как старец Иосиф-Обручник? Может ли быть искуплено безразличие к сакральному смыслу евангельского события самыми высокими достоинствами живописи?

Икона никогда не противостоит Истине, но всегда выражает ее, следует ей, не нарушает ее даже в малом. Поэтому созданные русскими иконописцами иконы являются не просто выдающимися творениями искусства, предметом эстетического восхищения и преклонения, но они есть нечто большее: они есть СВЯТЫНИ народа.

Икона Владимирской Божьей Матери была вначале поставлена в монастыре Вышгорода под

Киевом. Святой благоверный князь Андрей Боголюбский в 1155 году перенес икону во Владимир, город в ту пору совсем еще молодой, и обосновавшись в нем, сделал его своею столицей, центром Северо-Восточной Руси, то есть той земли, которая стала ядром будущего великорусского Московского государства. По преданию, это было совершено повелением Богородицы, явившейся князю во время одной из стоянок при подъезде к Владимиру. Для привезенной святыни во Владимире был воздвигнут Успенский собор (1158 – 1185), отчего сама икона и получила наименование Владимирской. Трижды в году празднует ныне Русская Церковь память иконы – в честь трех таинственных чудесных событий истории, когда Богородица, внемля мольбе народа перед Ее иконою, трижды спасала Русскую землю от вражеских нашествий.

Самое памятное из этих событий свершилось в 1395 году. Тогда «потрясатель Вселенной» Тамерлан нацелил неудержимый удар своего набега на Русь, на Москву. Что можно было противопоставить ему? Московское войско выступило навстречу, но равны ли были силы?

Икона Богоматери была торжественным крестным ходом перенесена в Москву. Неисчислимое множество народа, стоя вдоль дороги на коленях, молило: «Матерь Божия, спаси землю Русскую!» В тот момент, когда икона достигла Москвы, Тамерлану было видение Богородицы, повелевшей ему оставить пределы Руси. Прорицатели, вопрошенные ханом, подтвердили достоверность видения. Без внешних причин войско Тамерлана повернуло вспять.

В наш рациональный прагматический век многие отвыкли верить в чудо. Что ж, пусть они тщатся отыскать иные причины случившегося. Православный же народ от той поры и донныне поет славу Той, в Которой видит свою спасительницу: «Радуйся, победо непобедимая, радуйся, Царице Небесных Сил. Радуйся, врага грозное посрамление, радуйся, рабов Твоих Радосте нечаянная. Радуйся, Надеждо всех лишенных надежды, радуйся, Спасение во дно адово нисшедших. Радуйся, пришествием иконы Твоя Москва возвеселившая, радуйся, заступлением Твоим и град Владимир не оставившая. Радуйся, Пречистая, от иконы Твоя милости нам источающая».

Свое освобождение от врага Русь связала с чудотворной иконою. За более чем восемь веков пребывания на Русской земле икона умножилась в неисчислимых списках – почти в каждом православном русском храме имеется изображение, сходное с главной святыней. После спасения от Тамерланова нашествия икона была возвращена во Владимир, но позднее, когда центр Русской земли утвердился в Москве, святыня навсегда обосновалась с 1489 года в Успенском соборе Московского Кремля. Многие важнейшие события государственного значения – поставление первоиерархов Церкви, венчание на царство и коронование царей и императоров – совершались перед этой иконою. И нет числа тем, кто приходил к этому лику Божьей Матери со своими скорбями, мольбами, горем и радостью. Нет числа тем, на кого был обращен Ее взор. Помимо всего прочего, важно и еще одно: главное вместилище иконы, Дом Божьей Матери, был освящен в память Ее Успения. На Руси сложилась такая традиция: главные храмы многих городов получили то же посвящение. И в этом заключен особый смысл.

Смерть – то, что равняет всех людей. Кем бы ни был человек, любой завершает свою жизнь, рано или поздно. Момент смерти, момент перехода в иной мир, момент, когда наступает пора ответа за земные дела – важнейший во всем земном бытии человека. Об этом прежде всего напоминают названия храмов, посвященных Успению. Но Богородица, по православному учению, есть самый совершенный из всех когда-либо живших на земле людей. Каждый верующий человек знает слова, которыми Церковь прославляет Богоматерь: «честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим», то есть выше ангелов. Поэтому смерть Богородицы – особая: не смерть, но Успение, не смерть, но победа над смертью. Сам Христос спустился на землю, чтобы принять душу Той, через Которую Он пришел в мир. Поэтому Успение Богородицы есть идеальный итог духовного развития человека на земном его пути. Эту же идею несут и иконы, изображающие Успение.

Интересно отметить, что в Древней Руси в сфере притяжения храмов Успения Богородицы всегда находился храм в честь Ее Рождества. И всякий, кто отправлялся в путь к стольному граду, как бы совершал мысленное странствие от Рождества Богородицы к Ее Успению. Рождество и Успение – начало и конец земного пути Матери Христа. Но это также два события, отмечающие временные пределы Священной Истории. Всякому задавалась таким образом тема для духовного размышления. Человек должен был всякий раз заново переживать евангельские события и мысленно воскрешать в себе житие Небесной Покровительницы. Мысленное следование Ее земным путем, духовное приобщение к высшей святости настраивало сознание человека на устремленность к Истине. Рождество и Успение, как два конца путеводной нити, помогающей человеку одолеть его жизненный



путь. Каждому нужна такая нить, чтобы не заплутать на своем пути. Незримая нить эта постоянно пребывала перед взором русского человека как призыв обратить духовный взор на тайнозрительскую тайну высшей святости.

Так в географическом пространстве человеку необходимы какие-то координаты, чтобы не сбиться с пути, но сколь нужнее ориентиры на пути духовном. Скольких же русских людей этот мысленный путь от Рождества к Успению СОБИРАЛ в единстве Истины, выводил на верную жизненную дорогу. И многое убеждает нас: все, что явно и таинственно окружало человека Древней Руси, все направляло его на осмысление главного вопроса: о цели и смысле земного бытия.

Особое значение для русского человека всегда имел и праздник Покрова Богородицы – праздник исконно-православный, особый, хотя и не принадлежащий к числу главнейших, так называемых двенадцатых, но празднуемый на Руси наравне с ними. По всей Русской земле великое множество церквей, соборов, монастырей, посвященных Покрову. Иконы Покрова Божьей Матери несчетны.

Корнями своими этот праздник уходит в историю Византии. В незапамятные времена жители Константинополя молились в храме о спасении города: он был накануне взятия и разрушения осадившими его врагами. Находившийся в храме юродивый Христа ради Андрей и его друг Епифаний вдруг увидели Богородицу, раскинувшую над молящимися Свой святой омофор – покров (этот момент и изображается на иконах). И покровительство святой Заступницы спасло город. Но прошло время, и чудесное событие стерлось в памяти византийцев. Воскресил празднование его на Руси святой благоверный князь Андрей Боголюбский. Тем он утвердил идею особой мистической связи Русской земли с Божьей Матерью.

Иконы Покрова развивают, по замечанию философа Е. Трубецкого, тему космического значения Богоматери как «радости всей твари».

Но праздник Покрова имеет еще один, не столь явный для многих смысл. По некоторым сведениям, теми врагами, которые подступали к Константинополю, были предки русских людей. И тогда вдвойне дивно: спасенные забыли о своем спасении, те же, кто был повержен волею Богородицы, преклонились перед этой святой волей. В этом особый сакральный смысл праздника для Руси. Позднее Достоевский выразил это точно и ясно: «Правда выше России». Но правда Божья, а не человеческая. Высшая воля превыше любых амбиций, обид, корыстных интересов. Смысл праздника Покрова еще и в утверждении того, что предназначение Русской земли заключено в служении Истине, в преклонении перед нею. Первым из храмов, посвященных Покрову Богородицы, стал храм на реке Нерли (1165), поставленный неподалеку от того места, где было Андрею Боголюбскому видение Божьей Матери, повелевшей ему избрать Владимир своею столицей. Именно от стен этой церкви праздник Покрова распространился по Руси. Храм стоит как символ особой связи Русской земли с Богородицей, как знак Ее особого покровительства. Ведь именно с установлением этого праздника Русь стала «уделом Богородицы», как бы одним из мест Ее земного пребывания.

Храм Покрова на Нерли – всемирно известный шедевр, древней русской архитектуры. Он отличается особым изяществом пропорций, соразмерностью, стройностью, устремленностью своею к небу, чистотой линий, радостным звучанием архитектурных форм (вспомним, что Ф. Шлегель называл архитектуру «застывшей музыкой»). Интересно сопоставить его с однотипным, также одноглавым трехнефным новгородским храмом Спаса на Нередице (1198), также шедевром мирового значения. Сколь различны они при всем их сходстве: новгородская церковь сурова обликом, груба лепкою объема, аскетична своим архитектурным оформлением. И ведь это не просто два разных храма, но два различных восприятия мира – в рамках одного православного миропонимания. Это два различных типа мировидения, но не противоречащие одно другому, а дополняющие друг друга. Ибо всякий храм – не есть просто архитектурное сооружение для проведения богослужений, но своего рода модель мира.

Это требует особого разговора.

В мировосприятии каждого человека включено ощущение как бы трех видов пространства, в которых протекает бытие его. Это – внешнее реальное физическое пространство, нас окружающее, а также внутреннее пространство человека, ощущаемое нами несомненно, и пространство временное, в котором разворачивается и движется история народов, как и каждая жизнь человеческая. Взаимодействие и взаимовлияние трех названных видов пространства, совершающееся в сознании и переживаемое психологически, своеобразно запечатлевается в историческом бытии всех народов.

Для национальной культуры Древней Руси была характерна способность огромного охвата

пространства мысленным взором, о чем говорит вся древняя литература, все искусство. (Именно это учитывалось при посвящении храмов важнейшим для русского сознания православным праздникам). Русский человек всегда, даже в пору политической раздробленности Руси, жил с ощущением единства всей земли, то есть единства пространства и народа, это пространство обживающего. Человек ощущал себя частью огромного мира – Русской земли. И не только частью пространства географического, а и духовного – и с неизбежностью частью временного пространства. Древний летописец, например, даже когда он писал конкретную историю своего города или княжества, всегда начинал с того, «откуда есть пошла Русская земля», то есть как бы окидывал взглядом все пространство и время, и включал себя в общий исторический процесс. Простор – так воспринимал и сознавал издавна русский человек те громадные пространства, на которых создавалась русская государственность, русская культура, русская история.

Связь между внутренним и внешним пространственным ощущением в русской культуре несомненна. Переживая себя как часть огромного пространства родной земли, человек уже не мог ощущать себя самодовлеющей личностью. Мысль о преобладании всеобщего над индивидуальным составляла основу его сознания. Пространство Руси СОБИРАЛО в себе людей, поэтому, несмотря на огромность русских просторов, на их сравнительно с другими землями малую населенность, русский человек всегда ощущал себя частью сплоченного народа. По жизни его вело чувство единства всех со всеми. Мы можем назвать это СОБОРНЫМ СОЗНАНИЕМ народа. Русский писатель И. А. Бунин, с великой силой сумел выразить то, что жило в душе всякого русского человека: «Все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно без ясного понимания этих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть».

Вся исконно русская культура была направлена на воспитание и поддержание в человеке чувства гармонического единства всего окружающего его пространства, чтобы воздействовать таким образом и на внутреннее пространство личности, укрепить основы соборного сознания.

Все искусства в едином согласии подчинялись этой важнейшей задаче. Архитектура как искусство формирования пространства воспитывала у человека особое ландшафтное зрение, организуя окружающий мир по законам меры и красоты. Архитектурные сооружения Руси всегда были рассчитаны на восприятие со значительного расстояния (в отличие от западной архитектуры, которая предполагала рассматривание с близкого расстояния; поэтому на Западе мы можем наблюдать более изощренный и утонченный декор). Церкви и монастырские ансамбли, видные издали, становились связующими для отдаленных друг от друга местностей. Взоры людей с разных сторон незримо пересекались и соединялись, СОБИРАЛИСЬ в вышине (а церкви ставились, как правило, на высоких местах), и люди еще полнее ощущали свою близость, свое единение с теми, кто был отдален от них немалым расстоянием. Удивительно выразил восприятие Божьего храма А. И. Солженицын: «Пройдя проселками Средней России, начинаешь понимать, в чем ключ умиротворяющего русского пейзажа.

Он – в церквях. Взбежавшие на пригорки, взошедшие на холмы, царевнами белыми и красными вышедшие к широким рекам, колокольнями стройными, точеными, резными поднявшиеся над соломенной и тёсовой повседневностью – они издали-издали кивают друг другу, они из сел разобщенных, друг другу невидимых, поднимаются к единому небу.

И где б ты в поле, в лугах ни брел, вдали от всякого жилья, – никогда ты не один: поверх лесной стены, стогов наметанных и самой земной округлости всегда манит тебя маковка колоколенки...

И всегда люди были корыстны, и часто недобры. Но раздавался звон вечерний, плыл над селом, над полем, над лесом. Напоминал он, что покинуть надо мелкие земные дела, отдать час и отдать мысли – вечности. Этот звон поднимал людей от того, чтобы опуститься на четыре ноги.

В эти камни, в колоколенки эти, наши предки вложили все свое лучшее, все свое понимание жизни».

В облике русских храмов воплощен призыв к человеку возвыситься духом, дан символический пример преодоления косной инерции, тяжести земного бытия.

Сама земля, ее гармония, не позволяли человеку забыть о высших целях. Поэтому-то потребностью русского человека всегда было – подняться над обыденностью.

Все искусства согласно раскрывали простую и важнейшую мысль о единстве звука, цвета, мысли, духа, о единстве всех людей в служении единой Истине.

Поднимал всех, соединял в стремлении очистить душу призывающий на молитву колокольный звон – музыка пространства. В звуках церковного хора человек слышал «ангельское пение». Слияние

голосов в согласном пении становилось физическим воплощением слияния душ в едином стремлении к свету. Литература помогала человеку мысленным взором постигнуть невидимые пространства, отдаленные времена, раздвигала умственные горизонты. Входя в храм, человек душою и телом припадал к невидимому, к сладостной тайне Божьего Замысла о мире. Божий храм издавна был для человека символом мироздания. Глядя на церковь, человек получал информацию о мире. Так, церковь Покрова на Нерли как бы говорила каждому: мир Божий совершенен по замыслу своему, прекрасен, устремлен ввысь, к Богу. Новгородская церковь на Нередице дополняла: мир и суров, мир предназначен для труда в поте лица своего, аскетизм и непрехотливость потребностей человека в мире приближает человека к Создателю.

На наш взгляд, самым совершенным в Древней Руси христианским символом мироздания стал Георгиевский собор (1230–1234) в городе Юрьеве-Польском неподалеку от Владимира. Собор (сохранившийся до наших дней, но в измененном виде) был уподоблен Сиону, снизу доверху он был покрыт белокаменной резьбой, имевшей особое смысловое наполнение. Изображения под куполом – Спас-Еммануил, ангелы – знаменовали собою так называемое «верхнее небо». Ниже располагались символы «нижнего неба»: сюжеты Священной Истории, среди которых – Распятие, Преображение, Вознесение и др. Под «нижним небом» размещается «земная церковь» – изображения Богородицы и святых. Основание храма покрыто богатым растительным орнаментом, символизирующим цветущую землю.

Резьба на внешних фасадах Георгиевского собора гармонически дополняла внутренние росписи храма, была близка им по содержанию и сюжетам. Сама же внутренняя стенная роспись любого храма, в сочетании с иконами выполняла особую роль, понять которую можно только если помнить о месте, занимаемом церквами в пространстве всей земли, о том символическом содержании, что они всегда несут в себе.

Религиозная живопись раздвигала границы видимого мира перед верующими, входящими в храм. Иконы и фрески всегда помогали человеку преодолеть не только пространство, но и время, делая каждого своего рода свидетелем событий Священной Истории, жития святых, времен минувших. Глядя на храм извне, человек видел ограниченный архитектурный объем, своего рода малую модель мира. Но внутри храма мысленное видение мира человеком становилось беспредельным, роспись как бы раздвигала стены и своды, делала их бесплотными, увлекала взор и мысль человека в запредельные пространства. Ибо религиозная живопись древнего русского храма не есть его украшение или простая иллюстрация к событиям Библии – но окно в горний мир. Она позволяла человеку, молящемуся в храме, заглянуть в тот мир, который всегда остается недоступным для обыденного физического зренья. Она дает возможность духовно-мистического видения.

Когда-то еретики-иконоборцы обвиняли почитателей икон в идолопоклонстве. Это было связано с роковым непониманием значения иконы в жизни Церкви. Почитая образ, верующий благоговеет не перед той доской, на которой написана икона, а перед той горней несказанной и нерукотворной святостью, что просвечивает сквозь краски и линии рукотворного образа. Доска может быть физически уничтожена, а лик святости, на ней запечатленный, для всякого верующего нетленен. Можно уничтожить окно, но не свет, через то окно льющийся. Верующие поклоняются не окну, но Свету, молятся не иконе, но перед иконою.

Но такое понимание возможно лишь при особом осознании природы этого Света как природы нетварной, горней. При отрицании такого понимания немислимо и почитание иконы, ибо она становится и впрямь лишь неким материальным предметом, произведением живописного искусства, религиозное отношение к которому весьма сомнительно и всегда готово вырождаться в идолопоклонство. Так что еретики-иконоборцы, в сознании которых, очевидно, укоренилась идея, столетия спустя отвергнутая исихастами, по-своему были правы, но их правота основана на ограниченности понимания Божественной природы, святости.

По учению святого Иоанна Дамаскина, первой в мире иконой стал созданный по образу и подобию Божию человек. Грехопадение нарушило, испортило, повредило человеческий беспорочный облик, наложило искажающие черты на его первозданную чистоту. Задача религиозного живописца – очистить изображение от таких искажений, дать нетленный образ Божий в чистоте Его облика. Такой неискаженный образ и будут являть иконные ЛИКИ святости. Поэтому для ЛИКА важна духовная правда изображения, но не примитивное правдоподобие. Некоторое искажение реальных пропорций лица и фигуры человека на иконе признается как несущественное. Так, иконник изображает не глаз, но идею глаза, поэтому на иконе глаз может превосходить

размерами другие части лица – нос или рот. То, что важно для ЛИЦА, несущественно для ЛИКА, и наоборот.

Иконопись, религиозная живопись вообще, допускает (если пользоваться языком современного искусствоведения) некоторую систему условностей, как, впрочем, и любой другой вид искусства. К слову, не этим ли объясняется в средневековом русском религиозном изобразительном искусстве отсутствие скульптурных изображений: они слишком материальны, вещественны, они трехмерны и поэтому ближе к реальности, что не позволяет так свободно использовать условности, допустимые в двухмерном плоскостном пространстве живописи. В самом деле, достаточно представить скульптурное изображение с нарушенными пропорциями тела, чтобы понять его малопримлемость для выражения идеи нетленного, горнего. Плоскость, с ее отсутствием третьего измерения, может стать невидимой гранью между двумя мирами, дольным и горним, то есть земным и небесным. Скульптура такой возможности лишена по природе своей: система условностей, применимая к живописи, для нее недопустима.

Русская средневековая икона и фреска – суть философия и богословие, проявленные в особой форме, эстетически реализуемые посредством цветосветового пространства, особым образом организованного.

Древние иконописцы были истинными духовидцами. Соприкасаясь в молитвенном аскетическом подвиге с миром горним, постигая его неизреченную тайну, его СВЕТ, они стремились тот свет перенести, насколько это возможно, в мир земной. И важно: Христос, Бог Слово – светоносен, о чем сказано ясно святым евангелистом Иоанном Богословом: «В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1, 4–5). Художникам, постигавшим свет Христов, было присуще особое видение Истины: не в словесных категориях, а в зримых образах, возникавших перед их духовным взором. Современный человек не сознает этого до конца: он нередко видит в иконе нечто, к чему привык: красоту цветовых сочетаний, композиционное совершенство и т. п. – все, чему обучила его современная живопись. В иконе же красота совершенно иной природы: то красота неземного смысла, красота святости, красота Божественной Истины. Эстетическая же сторона иконной живописи есть лишь внешнее выражение этого. Достигая молитвенным аскетическим усилием проникновения в запредельные сферы, иконописец при духовном нисхождении в мир дольный преодолевает незримую границу между двумя мирами – и именно в этот момент его понимание Истины обретает зримые символические формы, которые он и запечатлевает в красках, в том виде, в каком единственно и доступно оно сознанию земного человека. (Поэтом)', скажем еще раз, не может быть икона писана с живого человека, ибо природа иконописания сущностно иная. Образ святого, списанный с облеченного в греховную оболочку человека, есть бесовская ложь о святости, в соблазн которой входят светские живописцы.)

Еще одна важная особенность иконы (ее условность) – обратная перспектива изображения. Мы привыкли к перспективе линейной, открытой художниками Возрождения. При линейной перспективе все линии, как известно, мысленно сходятся в одной точке, воображаемой где-то в глубине, за плоскостью изображения. Суть обратной перспективы в том, что эта точка находится ПЕРЕД иконой, примерно в том месте, где стоит смотрящий на икону человек. Силовые линии Божественной энергии, исходящие от иконы, концентрируются в душе воспринимающего, верующего и он становится как бы центром мироздания, средоточием Замысла о мире.

Проблема заключает в себе и иной аспект. Прямая перспектива подразумевает (и отражает) субъективное восприятие некоего недвижимого, пассивного человеческого Я (при взгляде отсюда туда), превращая это восприятие в своего рода критерий истинности мироосознания. Недаром же о. Павел Флоренский справедливо узревал истоки такого миропонимания и мировидения в системе гуманистических идей. Обратная перспектива предполагает взгляд отсюда сюда, при этом и критерии истинности мировосприятия обретаются именно там, в мире горнем. При прямой перспективе нет ничего шире и значительнее пассивного созерцателя, самоутверждающегося в навязывании миру себя как точки отсчета. При обратной перспективе человеческая самость умалывается до беспредельно малой величины в соприкосновении с беспредельно неохватным миром святости.

Оба аспекта проблемы не противоречат один другому, но составляют, соединяясь, неразрывную целокупность. В самом деле: напоминание человеку о Замысле и его месте в Замысле несет в себе и указание на возможность возвращения утраченного – через преображение плоти, обожание. И средства к тому проецируются оттуда сюда.

Размышляя о религиозной живописи, мы должны подразумевать при этом не только собственно

иконописание, изображение на иконной доске, но и на стенах храма, ибо природа монументальной живописи и иконописи – едины. И направлены они к единой цели. Стенная роспись православного храма подчеркивает идею соборности. Схема размещения росписей соответствовала всегда символике храмовой архитектуры, являющейся образом всего тварного мира, всего Божественного космоса. Она соответствовала тому принципу, который уже знаком нам по наружной скульптуре Георгиевского собора в Юрьеве-Польском: во фресках выражалась иерархия небесных сил, запечатлевалась земная церковь и святость как опора веры (не случайно изображения святых покрывали опорные столпы храма). И все единство мира, неба и земли было обращено на человека в храме как на центр мироздания.

Ни одна религия не возводит человека так высоко, как христианство. Но оно и требует от человека слишком многого, великих духовных усилий. Человек есть целостный микрокосм. Созданный по образу и подобию Божию, он предназначен стать проводником Божественных действий на всю тварь, которая через человека может участвовать в жизни духовной. Человек призван через себя объединить весь мир с Богом.

Но человек изменил этому назначению в грехопадении. Однако Замысел о мире не был изменен Создателем. Воплощение Бога во плоти, явление Христа, земное воплощение святости, стало напоминанием и призывом человеку следовать собственной предназначенности. И все религиозное искусство есть не что иное, как запечатленное в особой форме это напоминание и этот призыв. Не случайно первой собственно иконой, то есть первым (в прямом смысле) запечатленным образом стало нерукотворное изображение Христа, отпечаток Его лика на полотне, посланном Самим Спасителем Авгарю Едесскому – так называемый образ Спаса Нерукотворенного (Нерукотворного). Первыми же рукотворными иконами стали изображения Богоматери, созданные евангелистом Лукой. Появившиеся впоследствии иконные изображения Христа, Богородицы, а также других святых – есть развитие той же темы, той же идеи.

Алтарь храма Божьего символизирует собою мир невидимый и неведомый, незримый, знаменует непостижимость Бога. В православных церквях он всегда отделен от верующих сплошной стеной из икон, именуемой ИКОНОСТАСОМ. Но ошибется тот, кто скажет, что иконостас есть искусственная преграда между Богом и человеком. Напротив. Изображенные на иконах святые есть видимые свидетели мира невидимого, соединяющие человека с Богом. О. Павел Флоренский говорил, что иконостас не есть стена между видимым и невидимым, но окно в невидимое, поэтому уничтожить иконостас значило бы замуровать окна в горний мир.

Иконостас русского православного храма, как он сложился в XV веке, имеет символическое композиционное построение. Благодатная сила, явлением которой стала икона, распределяется в чинах (рядах) иконостаса в строгом согласии с духовной иерархией тварного мира.

Иконостас состоит обычно из пяти чинов, увенчанных крестом. В верхнем чине, символизирующем Церковь от Адама до закона Моисея, находятся иконы ветхозаветных праотцев, симметрично обращенных к Пресвятой Троице как средоточию духовной жизни. Церковь от Моисея до Христа представлена пророческим чином, вторым сверху. Ветхозаветные пророки, держащие, как и праотцы, свитки с соответствующими текстами из Священного Писания, обращены к образу Богоматери, через Которую вошел в мир Спаситель, Чье рождение предвещали пророки.

Следующий чин – праздничный, с изображением тех событий Евангелия, которые особенно торжественно празднуются Церковью. Важнейший чин иконостаса – Деисис, что значит: моление (его часто не совсем верно называют деисусным). Иконы Деисиса обычно превосходят все прочие размерами. В центре чина – Спаситель на престоле. К Нему в молитвенной позе склоняются Богоматерь и Иоанн Предтеча, затем следуют святые Архангелы Михаил и Гавриил, Апостолы Петр и Павел, далее другие Апостолы и святые. В этот же чин моления как бы включены все те, кто стоит, грешные и кающиеся, на богослужении в храме. Каждый из нас стоит в этом же ряду склоненный ко Христу, но далее, неизмеримо далее, чем великие святые у престола Его, и не в просветленном, как они, теле; каждый стоит, сознавая свое недостойнство и лишь уповая на Его неизреченную любовь ко всякой твари.

Нижний чин иконостаса – местный. В нем обязательно присутствуют изображения Спасителя и Богоматери с Младенцем. Здесь располагается икона, связанная с посвящением храма (всегда вторая справа), иконы местночтимые.

В иконостасе имеются трое врат (дверей), через которые священнослужители проходят в алтарь. На боковых вратах изображаются Архангелы, хранители-стражи горнего мира. Центральные врата

иконостаса именуется Царскими. «Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет Царь славы! Кто сей Царь славы? – Господь, крепкий и сильный, Господь, сильный в брани. Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет Царь славы! Кто сей Царь славы? – Господь сил, Он – Царь славы» (Пс. 23, 7-10).

Царские врата отмечены изображением евангелистов, запечатлевших Благоую Весть о Христе и тем как бы открывших человечеству врата Царствия Небесного; на Царских вратах изображается также Благовещение, являющее начальный момент спасения человечества, без чего врата Царства остались бы навечно закрытыми. Над Царскими вратами помещается изображение Тайной вечери – причащения апостолов – как первообраз совершающегося на литургии таинства Евхаристии. Впрочем, это изображение более позднее по происхождению и объясняется явным следствием западного влияния.

Так в иконостасе открывается единому взору вся сакральная история Церкви и соединения с нею человека. Сверху вниз направлена сила Божественного откровения и спасения. От неба к человеку. Так в иконостасе раскрывается разуму и душе человека богословие христианства, христианская эсхатология.

Важнейшая вероучительная идея, выраженная в иконостасе, вообще во всей росписи храма – это аскетическая неотмирность Истины, соборное единство в духе любви всего христианского космоса, духовное горение всей твари ко кресту.

Следует сделать лишь попутное замечание, что во многих иконостасах праздничный чин располагается ниже Деисиса, вторым снизу. При этом нарушается историческая последовательность и разрушается сама сакральная символика иконостаса. Объясняется такое нарушение причинами чисто практическими: по праздникам (при отсутствии второго набора икон) из иконостаса вынимали соответствующую икону, устанавливая ее на аналое, – при этом, что естественно, удобнее было располагать праздничный чин ниже того уровня, какой предназначен ему согласно общей идее композиции иконостаса. Такое нарушение должно считать более поздним: достаточно указать на сохранившиеся древние классические иконостасы (например, в Троицком соборе Троице-Сергиевой Лавры). Но нарушение стало закрепляться как традиция.

Нужно признать, что со временем классическая система иконостаса подвергалась все более значительным изменениям, так что иные иконостасы XVIII–XIX веков вообще не имеют строгого расположения икон, но подчинены субъективной фантазии и произволу создателей. Это соответствует полной утрате сакрального языка иконы, совпадает с исчезновением древней иконы из храма, либо скрытой под поздними записями, пышными окладами, либо замененной изображениями нового письма.

Язык иконы не становится понятен сразу неискушенному уму: чтобы постичь его, необходимо достигнуть определенного молитвенного уровня. Средневековому человеку то было проще, он жил в чувстве постоянного общения с Богом. Нынешний прагматически ориентированный мир нередко глух к тому, о чем говорит икона, что сообщает она об Истине. «Ее символический язык непонятен сытой плоти, недоступен сердцу, полному мечтой о материальном благополучии. Но он становится жизнью, когда рушится эта мечта и у людей разверзается бездна под ногами. Тогда нам нужно чувствовать точку опоры над бездной: нам необходимо ощущать это недвижимое спокойствие святых над нашим страданием и скорбью; а радостное видение собора всей твари над кровавым хаосом нашего существования становится нашим хлебом насущным. Нам нужно достоверно знать, зверь не есть все в этом мире, что над его царством есть иной закон жизни, который восторжествует», – писал о смысле религиозной живописи философ Е. Трубецкой.

Но икона не только привлекает к себе ищущую душу, но и обладает отталкивающей силой. Е. Трубецкой разъясняет это так: «Разжиревшая трясущаяся плоть, которая услаждает собою, жрет и непременно убивает, чтобы пожирать, – это то самое, чему прежде всего преграждают путь благословляющие персты. Но этого мало: они требуют от нас, чтобы мы оставили за порогом и всякую пошлость житейскую, потому что «житейские попечения», которые требуется отложить, также утверждают господство сытой плоти.

Пока мы не освободимся от ее чар, икона не заговорит с нами. А когда она заговорит, она возвестит нам высшую радость – сверхбиологический смысл жизни и конец звериному царству». (Напоминанием о «житейских попечениях» философ ясно указывает на литургичность иконы, ибо цитирует «Херувимскую песнь»).

Иконопись – это средство сверхъестественного познания, закрепление небесных образов в своего

рода материальных следах, оставленных высшим молитвенным опытом. Ее называли «богословием в образах», «умозрением в красках». Святитель Василий Великий утверждал, что в иконописном образе больше учительской силы, чем в слове проповеди.

Этого не могут понять те, кто отождествляет иконопочитание с идолопоклонством. В истории Церкви был даже период борьбы с иконами, которую Седьмой Вселенский Собор (787) осудил как ересь. Ведь через изображение святых действует Высшая сила, тогда как через идолопоклонство человек общается с бесовскими наваждениями. Но это слишком очевидно.

Однако иконоборцы пытались обосновать свои идеи на ином уровне. Они утверждали, что икона стремится выразить либо только божественную природу святости (а это невозможно в чувственных формах), либо только земную, обмирщенную, отделенную от святости природу боговоплощения (а это грех и ересь), но то и другое несет в себе ложь односторонности. Преподобный Феодор Студит разъяснял, отвечая иконоборцам, что икона изображает не природу, но личность, Ипостась, непостижимо соединяющую две природы. Природа святости, как и природа земного, едина, но личности, утверждающиеся на таком единстве, всегда конкретны и многообразны в проявлениях своих. Этим-то многообразием конкретных проявлений единого и занята икона. Отрицать это значит отрицать личность. Личность же есть сакральная ценность христианства. Православное сознание, признающее Священное Предание, к которому относится и иконопись, различает также почитание и поклонение как несходные понятия. Православие всегда говорило об иконопочитании, но не о поклонении иконе – разница существенная.

Иконоборчество в логическом итоге ведет к отрицанию поклонения Богоматери и святым, ибо попадает в соблазн отвержения Предания.

Соборы западной Церкви, проведенные в конце VIII века (Франкфуртский, Парижский и др.), присоединились к решениям Седьмого Вселенского Собора, осудив иконоборчество. Как и Седьмой Вселенский Собор, соборы западной Церкви утверждали важную истину: икона есть свидетельство о Христе и святости, и кто не почитает такое свидетельство, как бы не видит его, тот не увидит Мессию и во Втором Пришествии.

Но богословская глубина проблемы не была при том ясно осознана. Отвергая поклонение иконе, церковные люди Запада были склонны видеть в религиозной живописи лишь украшение храма. Возобладала идея папы Григория Великого о том, что запечатленные сюжеты Священного Писания есть «Библия для неграмотных».

Но это имеет лишь ограниченное значение, это частность, затемняющая сакральный смысл иконописания. При таком понимании создается возможность поставить красоту земного над Истиной небесною – что и происходило в истории искусства неоднократно в разные периоды. Не избежала такого соблазна и русская религиозная живопись, особенно в новое время.

В эпоху же наивысшего расцвета русская икона служила выражению важнейшей вероучительной идеи: Бог стал человеком, чтобы человек уподобился Богу. Икона являет эту цель зримо, давая образ святости, богоподобия по благодати. Почитание иконы на Руси всегда было великим и несомненным. Вот наблюдение одного из иностранных путешественников: «Русский человек нигде и никогда не хочет расставаться с иконами: в путешествия, на войну он всегда отправляется со своею иконою. Над дверьми домов, лавок, разных складов, на улицах и дорогах – везде ставятся иконы. В домах, особенно у богатых людей, у изголовья их постели сооружаются чуть ли не полные иконостасы».

Особо почитали мастеров-иконописцев, но предъявляли к ним и особые требования. «Подобает быть живописцу смиренным, кротким, благоговейным, неспраднословным, несмехотворцем, несварливым, независтливым, не пьяницей, не грабителем, не убийцей, особенно же хранить душевную чистоту и телесную со всякими предосторожностями, не могущим же по закону жениться и браком сочетаться, и приходиться к отцам духовным часто и во всем исповедоваться и по их наставлению и учению жить в посте, и в молитве, и воздержании со смиренномудрием, и с превеликим старанием писать образ Господа нашего Иисуса Христа и Пречистой Его Богоматери, и святых пророков, и апостолов, и священномучеников, и святых мучениц, и преподобных жен и святителей, и преподобных отцов по образу и по подобию по существу смотря на образ древних живописцев, и подражать добрым образцам. Если же кто из самих тех мастеров живописцев или их учеников начнет жить не по правильному установлению в пьянстве и нечистоте и во всяком бесчинстве, то от дела иконного таких отлучать и не велеть того касаться, чтобы боялись сказанного: проклят творящий дело Божие с небрежением», – такое решение было принято собором Русской Церкви в 1551 году. Но собор только подтвердил правило, установленное в ранние времена. Ибо

если икона есть духовное наставничество и напоминание о горнем Первообразе, то сколь сугубая ответственность лежит на том, кто взял на себя этот подвиг наставничества.

Нужно знать также, что писание иконы, как и создание стенописи, есть результат соборного делания. На современном языке это можно назвать специализацией. Разные мастера писали разные части иконы, при этом выделялись знаменщики (определившие основную композицию), личники (писавшие лики), доличники (писавшие одежды, элементы внешней обстановки), позолотчики, олифщики и т. д. Но идея, сакральный смысл иконы зависели от главного мастера, который и участвовал в живописных работах, и был одновременно духовным наставником для всех прочих.

Вся деятельность создателей икон и храмовых росписей подчинялась идее соборного сознания, идее следования воле Творца, растворения в этой воле. Тут мы должны усмотреть важнейшую причину преимущественной анонимности средневекового искусства: художник ощущал себя не творцом собственной идеи, своей истины но лишь воплотителем Истины высшей. Мысля: «я говорю Истину», – человек делал смысловое ударение на Истине, пренебрегая значимостью собственного «я». Окружающий мир воспринимался человеком как «дивная, великая книга Божия» (слова святителя Григория Богослова), художник же – не более чем чтец той книги. И так ли уж важно, кто именно читает священный текст ее... Лишь слушатели выделяли для себя имена искуснейших чтецов – так дошли до нас вести о некоторых из великих мастеров. Напряженность идеи соборного сознания стала важной причиной того, что в Древней Руси не могли быть усвоены и восприняты идеи европейского Возрождения (а вовсе не «отсталость» русской культуры), идеи, связанные с выделенностью сугубо индивидуалистического начала, некоторой противопоставленности творения и Творца.

В соборном создании иконы, росписи – залог отсутствия индивидуальной интерпретации образа, но непременно выражения церковного учения, хотя это вовсе не означает бездикости и шаблонности религиозного искусства: подтверждение тому – все многообразие созданных шедевров.

Икона чужда чувственности, экзальтации, вообще не имеет целью возбуждение эмоций. В иконе, например, физические мучения святых изображаются с некоторым оттенком бесплотности – в отличие от картин западноевропейских художников. Эмоциональность, натуралистичность, физиологичность изображения непременно снимает идею святости. Недаром же так определенно выразил Достоевский свое впечатление от картины Гольбейна «Мертвый Христос»: «Вера может пропасть».

Икона вообще была лишена всякой «реалистичности» (как сложилось это понятие в XIX веке), что определено ее природой: изображать святость в преображенных СВЕТОНОСНЫХ ликах. Свет – основа иконописания. Икона представляет образы не освещенные, но производимые светом. Ибо бытие Бога Слова есть свет. Светоносная надмирность подобного образа несовместима, например, с таким приемом, как моделировка натуры тенями. Тень – знак тьмы – несовместим со светом, воплощением Божественной энергии. И это не аллегория вовсе, а, напротив, данность в духовном опыте. То, что на иконе кажется несведущему тенью, на деле является лишь светом меньшей интенсивности.

Светоносность на иконе передается золотом. Ибо в материальном мире, в естественной природе золото не имеет сопоставлений ни с чем, кроме солнечного света. Золотом на иконе дается небесный фон, нимбы (символическое изображение реальной энергии святости вокруг головы святого), а также силовое поле, создаваемое святым Духом. Энергетические потоки духовной энергии передаются золотыми линиями, называемыми ассистом. Объясняя этот образный прием, о. Павел Флоренский рассуждал так: можно ли изобразить магнит, если не пытаться передать каким-то способом силовые линии его поля? Очевидно, невозможно, поскольку изображение передаст лишь кусок железа, не более. Точно так же необходимо особое средство для передачи энергии Божественной воли. Такое средство и есть ассист. Икона зримо показывает, как формы видимого порядка образуются этой энергией. При этом ассист используется почти исключительно при изображении Христа или небесных сил бесплотных, примером чего является потрясающий образ «Ангел Златые волосы», находящийся ныне в Русском музее Санкт-Петербурга.

Золото есть обозначение на иконе запредельных сущностей. В материальном мире свет реализует себя через цвет. Цвета радуги – составляющие света. Цветовая палитра иконы – также есть выражение светоносности преображенного.

Рассматривая взаимоотношение цветов спектра (радуги как невидимого знака «завета вечного»



между Творцом и творением (Быт. 9.16)) и музыкального звукоряда, В. Мартынов устанавливает, что в радуге, как прототипе звукоряда заложено этическое, эстетическое, мистическое и математическое понимание мира (см.: В. И. Мартынов. История богослужбного пения. М., 1994. С. 13–14). Но еще в большей степени это относится к цветовой гамме и живописи вообще, а иконописи в особенности.

Сама радуга есть символ духовной красоты Спасителя (той, что по слову Достоевского, «спасет мир»). Поэтому и белый цвет, вмещающий в себя весь цветовой спектр, синонимичен золоту, являясь образом нетварного Фаворского света. Три самостоятельных цвета образующих остальные цвета радуги, – красный, желтый и голубой – соотносятся с тремя Божественными Ипостасями: Богом Отцом (красный), Богом Сыном (желтый) и Духом Святым (голубой). Эта цветовая символика отражается и в церковных одеяниях духовенства, соотносимых с различными праздниками годового круга. Кроме того, красный цвет осмысливается (согласно о. Павлу Флоренскому) в иконе как мысль Бога о мире, голубой – как стремление мира к Богу, зеленый – как гармония и полнота Божественного предвечного покоя. (Подробнее об этом см.: Настольная книга священнослужителя. Т. 4. М., 1983. С. 148–203).

И все в религиозной живописи направлено к одному: в молитве перед иконой верующий должен раскрыть душу для великой Истины: «Кто верует, что его тело воскреснет в день суда, тот должен хранить его непорочным и чистым от всякой скверны и порока» (Добротолюбие).

Особое напряжение духовной жизни, дающее великие явления ее в мире, требуется прежде всего тогда и там, где и когда Истина начинает испытывать противодействие. Не этим ли объясняется то, что первый заметный подъем иконописания на Руси наблюдался в Новгороде, где в XIV–XV веках обнаружили и распространились два самых сильных еретических соблазна – ересь стригольников и ересь жидовствующих. Не разбирая их в подробностях, отметим общее: отрицание иерархии Церкви, отрицание таинства и догматов. Жидовствующие, помимо того, не принимали учения о Пресвятой Троице и отвергали Божественную природу Христа, тяготая к Ветхому Завету. И те и другие отвергали иконопочитание.

Русская религиозная мысль ответила на это явление, названным позднее Новгородской школой иконописи.

Первый расцвет новгородской иконы приходится еще на XII–XIII века. Выдающийся памятник того времени – икона великомученика Георгия из Георгиевского собора Юрьева монастыря под Новгородом, находящаяся ныне в Успенском соборе Московского Кремля. Она создана под явным влиянием византийской школы, что не диво для Руси, получившей Православие из рук именно Византии.

В число величайших созданий мировой живописи входят написанные в Новгороде в XII веке иконы «Спас Нерукотворный», «Устюжское Благовещение» (обе находятся в Третьяковской галерее) и «Ангел Златые власы».

Формальная логика знает несколько типов определения предмета, явления. Один из них – определение посредством наглядного примера. Так, можно долго объяснять словами понятие красоты святости, но достаточно взглянуть лишь на икону «Ангел Златые власы», чтобы в объяснениях уже не было нужды.

Особый смысл для Руси, для Православия вообще приобрел праздник Благовещения. «...Послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет, к Деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же Деве: Мария. Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою, благословенна Ты между женами. Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога, и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего, и даст Ему Господь Бог престол Давида, отца Его, и будет царствовать над домом Иакова во веки, и Царству Его не будет конца. Мария же сказала Ангелу: как будет это, когда Я мужа не знаю, Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святой сойдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя, посему и Рождаемое Святое наречется Сыном Божиим. Ибо у Бога не останется бессильным никакое слово. Тогда Мария сказала: се, Раба господня, да будет Мне по слову твоему». (Лк 1, 26–38).

В чем смысл этого евангельского события? Всевышний через Своего Архангела дал человечеству благую весть о его грядущем спасении. Но, как сказано, даже Бог не может дать спасения человеку без его доброй к тому воли, без согласия его. Богородица в день Благовещения от имени всего человечества изъявила такую добрую волю: «Да будет Мне по слову твоему». Если же Божья Матерь

была освобождена, как то утверждает католичество, от вины первородного греха, находясь как бы в противостоянии всему человечеству, то сакральный смысл этого события утрачивается, ибо в таком случае Она выражала лишь свое личное, обособленное от человечества, приятие воли Божией. Человечество остается как бы вне согласия двух внеположных ему начал. Непорочное зачатие не становится актом слияния двух свободных волевых изъявлений: Творца и Его творения, пребывающего в поврежденности первородным грехом.

Икона «Устюжское Благовещение» выражает именно православный смысл события: фигура Архангела пронизана силовыми линиями божественной энергии (ассист на крыльях и волосах), тогда как Богородица несет в себе природу высшей человеческой святости.

Три названных иконы явились редким образцом изображения волос Спасителя и Архангелов при помощи золотых нитей. Мастера-иконописцы оказались как бы настолько насыщены этой Божественной энергией, что зримо ощутили ее и передали в своих изображениях.

Но каким образом древние мастера учились постигать, ощущать, отображать такую энергию? Рассмотрим для сравнения пример, далекий от религиозной жизни. Мы знаем, что окружающий нас эфир пронизан силовыми линиями разных полей, волнами различных излучений. Но излучение передающих антенн какой-либо радиостанции разными приемниками могут восприниматься и воспроизводиться различно: более совершенные – чисто и отчетливо невысокого класса – в треске посторонних хрипов, шумов. Но радиоволны – явление мира материального – несопоставимы с энергиями запредельного мира. Однако и для этих энергий есть у человека своего рода «приемник» – душа его. Притом душа имеет также свой «класс чувствительности», то есть свой уровень развития. То, что один человек воспринимает без всякого труда, другому вовсе неразлично из-за шума окружающей его житейской суеты и из-за собственной малой восприимчивости. Но если радиоприемник «не виноват» в своем качестве, то развитие души человека зависит от него самого, от его духовных усилий. Богородица в момент Благовещения явила Богу и миру высшую для человека степень духовного совершенства, что и дало Ей возможность и право воспринять весть и принять в Себя Духа Святого. Как же достичь высокого уровня способности к восприятию Божественной энергии? Православие выработало в себе такую систему духовного развития, которая носит название – ИСИХАЗМ. «Это собственно христианское выражение бесстрастия, когда деятельность и созерцание рассматриваются не как два разных образа жизни, а наоборот, сливаются вместе в осуществлении умного делания», – писал об исихазме русский богослов В. Лосский. Принцип умного делания, умной молитвы – главное смысловое содержание исихазма – зародился в христианстве с первых веков его существования, но окончательно исихазм сложился как система, как целостное учение в XIV веке в Византии, и тогда же был перенесен на Русь, хотя и русские люди знали его основы с первых лет Крещения Руси.

Исихастами были великие художники Феофан Грек и преподобный Андрей Рублев. Великие русские святые подвижники, от преподобных Сергия Радонежского и Нила Сорского до преподобного Серафима Саровского и оптинских старцев, занимались самосовершенствованием посредством практики умной молитвы. Исключительное внимание исихазм направляет на «внутреннего человека», на его преображение, очищение от греха. «Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим» (Рим. 7, 22). Умная молитва, стремление освоить мудрость, данную Христом, противостояла позиции житейского «здорового смысла», каким руководствуется человек в своей практической деятельности. Вот это духовное противопоставление внутреннего самосовершенствования внешнему, практическому успеху всегда составляло суть православного (а значит, и русского) понимания Истины.

Уподобление Богу как цель человеческого бытия рассматривалось всегда в Православии лишь неотрывно от преображения человеческого естества, производимого действием Святого Духа. Преподобный Серафим Саровский ясно учил, что смысл человеческой жизни – в стяжании Святого Духа, для этого необходимо и готовить себя всю жизнь. Но как тело без души мертво, так и душа – без преображения Духом. Бесовским соблазном является уподобление себя Богу без просветления души Духом Святым. В том, по сути, заключается объединяющее начало всех еретических уклонений от Истины.

Расцвет новгородской иконы в XII–XIII веках подготовил новый взлет ее во второй половине XIV столетия, когда в Новгороде творил Феофан Грек, прибывший на Русь из Византии, но связавший свою деятельность с русским религиозным искусством. «Преславный мудрец, весьма искусный философ, Феофан, гречин», – характеризовал художника средневековый духовный писатель

Епифаний Премудрый. Остановимся на этом определении: не живописец, не художник, как определяет Феофана современное искусствознание, но: мудрец, философ. Феофан Грек был, без сомнения, одним из тех, кто первым принес на Русь известие о завершенном учении исихазма.

Феофан соединил основы византийской религиозной живописи с новгородскими ее особенностями – превратил их в великое искусство. Горний мир, в который проникает духовное видение мастера, слишком многообразен, и его отображение у разных мастеров также лишено единообразия. Феофан как иконописец видел то, что соответствовало его духовным потребностям и потенциям. Новгородские мастера живописи (как и зодчие: вспомним суровый лаконизм новгородских храмов) представили нам мир святости как мир строгой требовательности к человеку. Аскетическое самоуглубление в сочетании с напряженным поиском пути к Истине – вот то, что видим мы в творениях новгородских мастеров. И прежде всего – у Феофана Грека.

В Новгороде Феофан проявил себя как мастер фрески: под его духовным воздействием, а вероятно, и при участии, расписывались многие новгородские храмы. Но с документальной достоверностью можно назвать лишь одно из его творений новгородского периода: фрески церкви Спаса Преображения на Ильине улице, над которыми он трудился в 1378 году. Фрески Феофана сохранились лишь фрагментами, да и то, что уцелело, в значительной степени оказалось поврежденным в огне пожара, случившегося позднее, так что нельзя в полной мере оценивать их цветовое своеобразие. Но великое искусство художника даже в поврежденном виде мощно воздействует на души, запечатлевается навсегда.

Образы Феофана дают полное представление об аскезе исихазма: его столпники и праотцы, его грозные Ангелы в композиции «Троица» преисполнены сверхчеловеческой силы духа. Оказалось нетронутым пожаром изображение Христа Вседержителя в куполе храма, – и не содрогнется ли душа каждого под взглядом этих всепроникающих очей?

Страх Божий – едва ли не основная духовная идея не только искусства Феофана, но и всей новгородской школы. Страх, трепет перед всевидящим взглядом с небесной высоты. Но то не обыденная человеческая боязнь, а мучительное ощущение малого своего соответствия тем высоким требованиям и ожиданиям Всевышнего, что воплощены древними мастерами с нечеловеческой мощью, – вот что есть страх Божий. Недаром же сказано в Писании: «Начало премудрости страх Господень» (Пс. 110, 9). Или: «Страхом Господним уклоняется всяк от зла» (Притч. 15, 27). Содержание этого понятия глубоко осветил святитель Иоанн Златоуст: «Если будем памятовать, что везде предстоит Бог, все слышит, все зрит – не только дела и слова наши, но и намерения наши, в таком случае мы ничего незаконного не дерзнем ни сделать, ни сказать, ни помыслить».

После Новгорода Феофан работал в Москве, но здесь его стенных росписей не сохранилось, хотя известно, что мастер расписал, например, Благовещенский собор в Московском Кремле, но тот позднее был значительно перестроен, по сути, возведен заново на старом фундаменте, так что изначальные фрески оказались, естественно, утраченными. Однако, настолько ценилось искусство Феофана, что иконостас собора был сохранен и восстановлен скрупулезно после перестройки храма. Над иконостасом вместе со старшим собратом-иконописцем трудились русские мастера – Прохор с Городца и преподобный Андрей Рублев. Это была первая работа Рублева, отмеченная летописью 1405 годом.

Феофан Грек явил в Москве те же черты своего искусства, какими отмечен и новгородский его период, однако неистовой духовной напряженности сопутствует в его новых иконах и самоуглубленное спокойствие духа – сочетание почти невероятное, доступное в выражении только великому мастеру.

Среди икон, написанных Феофаном в Москве, помимо того, что можно видеть в иконостасе Благовещенского собора, выделяются «Богородица Донская» (хотя авторство Феофана здесь только предполагается) и «Преображение Господне». Возле последнего нужно задержаться, особо.

«По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних, и преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же его сделались белыми, как свет. И вот, явились им Моисей и Илия, с Ним беседующие. При сем Петр сказал Иисусу: Господи! хорошо нам здесь быть... Когда он еще говорил, се, облако светлое осенило их, и се, глас из облака глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение, Его слушайте. И, услышав, ученики пали на лица свои и очень испугались» (Мф. 17, 1–6).

Это событие и является основой всех тех икон Преображения, которые русская иконопись

оставила нам во множестве. Едва ли не совершеннейший из всех – образ, созданный Феофаном Греком.

Мы уже вспоминали, что именно в спорах о природе Фаворского света окончательно сложилось учение исихазма, цель которого – открыть духовному взору человека вечно существующее, но по несовершенству человеческому невидимое и неведомое его, непретворенному зрению.

Сюжет Претворения помогает постичь и еще одно различие между искусством светским и религиозным. В русской иконе сверхчеловеческое содержание передавалось как неподвижное. Ибо покой в христианской традиции мыслится как самоприсущее свойство всесовершенства Творца, а также и совершенства святости. Движение же есть, напротив, признак несовершенства, стремление как-то восполнить это несовершенство. В «Претворении» Феофана неподвижны поэтому Христос, Моисей и Илия, но человеческая слабость Апостолов, еще не получивших благодати через сошествие Святого Духа, выражена динамичностью их телодвижений, поз: устранные сверхъестественным видением и гласом Всевышнего, они оказались поверженными перед сиянием Фаворского света.

Отчасти различны в своих творениях Феофан и его младший современник преподобный Андрей Рублев: первый пребывает в динамичном поиске, в драматичной напряженности, второй уравновешенно спокоен, созерцателен и умиротворен. Это не просто личные особенности характеров двух иконописцев, но и особенности духовного уровня той среды, в которой действовало их искусство. Феофан – среди смятений еретического духа. Преподобный Андрей Рублев – в самом центре русского исихазма, в Троице-Сергиевом монастыре, среди сподвижников и учеников преподобного Сергия Радонежского. Феофан оттого – движение и поиск. Рублев – обретение Божественной Истины и успокоенность в ней.

Но обретение Истины невозможно без поиска, а достижение цели невозможно без пути к ней. Покой невозможен без одоления суровых испытаний. Суровость искусства новгородских мастеров закономерна и неизбежна на Руси. Без Новгорода, без его трепета страха Божьего, быть может, не было бы и расцвета Москвы (эта связь рассматривается на уровне духовном, но не на низшем, политическом: здесь Новгород и Москва нередко оказывались во вражде).

Время было слишком суровым, чтобы не отразилась суровость его в искусстве. Время тяжелейшее. Время многих бед и лишений. Батыевский разгром Руси в конце 30-х годов XIII века не мог не сказаться на настроении русских людей. Новгородская земля, об искусстве которой шла речь, где творил Феофан, разора избегнула: тому помогли и удаленность, и защищенность природой, а главное – Божий промысел, сберегший духовные ценности, православные святыни. Может быть, не прервалось развитие русского искусства потому именно, что существовал Новгород, не разрушенный, процветающий, соблазняющийся ересями, но и противостоящий им. Один лишь пример: когда на остальных землях на полтора века было прервано храмовое строительство и не возникло ни одного каменного храма, монастырского ансамбля – на северо-западе Руси, в Новгороде и в тяготеющем к нему Пскове, такие сооружения насчитываются десятками. Отсутствие каменного строительства на Руси ограничивало и развитие монументальной живописи, да и иконописи тоже, ибо становилась меньшей и потребность в новых иконах.

Владимирский епископ Серапион в своих проповедях, произнесенных в Успенском соборе перед иконою Владимирской Божьей Матери (в 1274–1275 годах), дал описание страшного разорения и оскудения народного духа в ту лихую годину: «Бог навел на нас народ немилостивый, народ лютой, народ, не щадящий красоты юных, немощи стариков, молодости детей. Крепость воевод и князей наших исчезла. Храбрецы наши, исполнившись страха, бежали. Множество братьев и детей наших в плен были уведены. Села наши поросли лесами. И величие наше смирилось, красота наша погибла. Богатство наше досталось врагам. Труд наш поганые наследовали.

Земля наша стала достоянием иноплеменников... Страшно, дети, подпасть под гнев Божий. Чего не навлекли на себя? Какой казни от Бога не восприняли? Не пленена ли земля наша? Вот уже к сорока годам приближаются страдания и мучения, и дани тяжкие на нас непрестанны, голод, мор на скот наш, и власть хлеба своего наесться не можем, и стенания наши и горе сушат нам кости».

Говоря языком современным, можно охарактеризовать состояние народа как глубочайшую общенациональную нравственную депрессию. То было мертвенное оцепенение народа. На языке церковном это называется УНЫНИЕМ – а оно относится к числу тягчайших греховных состояний, ибо связано с оскудением веры, то есть главного религиозного чувства. Следствием становится возобладание в личном и социальном бытии духовного нестроения, разобщенности, взаимной

вражды людей, политической раздробленности. Вернее сказать, народ живет в отступлении от Истины. «Кто же нас до этого довел? – вопрошал в своих проповедях святитель Серапион и сам же отвечал: – Наше безверье и наши грехи, наше непослушание и нераскаянность наша! Не было кары, которая бы нас миновала, и теперь непрестанно казимы: не обратились мы к Господу, не раскаялись в наших грехах, не отступились от злых своих нравов, не очистились от скверны греховной, позабыли страшные кары на всю нашу землю, в ничтожестве пребывая, себя почитаем великими. Вот почему не кончается злое мучение наше: зависть умножилась, злоба нас держит в покорстве, тщеславие ум наш вознесло, к ближним вражда вселилась в наши сердца, ненасытная жадность поработила».

Что же делать, чтобы вновь обрести Истину? Устами святителя Русская Православная Церковь ответила так, как только и могла ответить, прямо и твердо: «Лучше, братья, отстанем от злого, прекратим все злодеяния: разбой, грабежи, пьянство, прелюбодейство, скряжничество, ростовщичество, обиды, воровство, лжесвидетельство, гнев и ярость, злопамятство, ложь, клевету. Если не перестанете, то позже горшие беды нас ждут. Молю вас, братья, каждого из вас, вникните в помыслы ваши, узрите очами сердца дела ваши – возненавидьте их и отриньте, к покаянию придите. Гнев Божий перестанет, и милость Господня изольется на нас, и все мы в радости пребудем на нашей земле, по уходе от мира сего придем радостно как дети к отцу, к Богу своему и наследуем Царство Небесное, ради которого созданы были. Господь сотворил нас великими, мы же своим ослушанием превратили себя в ничтожных».

Это своего рода национальная программа, и исполнять ее нужно было той же Церкви. Задача невероятно трудная. Много на пути к Истине ожидало взлетов и падений, не раз было от чего придти в отчаяние. Не все церковные люди вполне отвечали высоте поставленной задачи. Но движение совершалось – и на высшей точке его Русь узрела своего великого подвижника, светильника Истины, смиренного игумена земли Русской, преподобного Сергия Радонежского (1319-1392).

Святой Сергий стал духовным вождем нации. Нужда в таких людях бывает у народа особенно велика в тяжкие эпохи. Нужно, чтобы кто-то дал возможность ослабшему духом народу почувствовать свои силы, свои возможности, чтобы кто-то указал пути выхода из духовного тупика и повел бы по этому пути. Так уж устроена наша жизнь, что идеал святости не может быть воплощаем сразу во всех, люди погрязают в грехе и утрачивают способность разглядеть искру света в собственной беспросветной жизни. Но когда появляется человек, носитель идеала святости, то его духовный огонь помогает отчаявшимся понять, что не все погребло, помогает разглядеть: в каждом есть отсвет того сияния, какое исходит от святого. Он освещает путь и разгоняет тьму безнадежности и отчаяния. Таким был преподобный Сергий.

Сотни и тысячи безвестных иноков, являя нравственный пример смирения и ревностной веры, расселялись по Русской земле, достигая крайних ее пределов, несли свет Христов, становились духовной опорой для людей. Так было и до преподобного Сергия, но никто не сделал больше него для возжигания на Руси духовного огня веры. Самим преподобным, его учениками и соподвижниками было основано несколько десятков монастырей, где подвизались смиренные монахи, несшие слово Истины.

Важно, что смирение было истинным, глубинным качеством Христова воинства. Известен, например, такой случай из жития самого преподобного, относящийся к тому времени, когда духовная слава его распространилась по всей Руси. Однажды некий человек пришел со своею нуждою к великому игумену. Пришедшему указали на скромного монаха в ветхом одеянии, трудившегося в тот момент на монастырском огороде, – и человек, никогда прежде не видевший преподобного, рассердился: ему показалось, будто над ним смеются, ибо в его представлении игумен не мог иметь столь убогого вида. Такое смирение стало призывом к народу смириться перед высшей Истиной.

Великим духовным центром православной Руси стал созданный преподобным Сергием монастырь Пресвятой Троицы, известный сегодня как Троице-Сергиева лавра. Здесь прошла большая часть подвижнической жизни святого, здесь же покоятся его мощи. Вот что особенно знаменательно: жизнь преподобного Сергия была посвящена Пресвятой Троице, чего не было на Руси ни до, ни после него. То есть жизнь каждого святого, разумеется, посвящена Богу Троице, но ни для кого троичность Бога не была предметом мистического (в православном смысле этого слова) умозрения, кроме как для преподобного Сергия. Это подчеркивалось уже самим посвящением

его обители Пресвятой Троице. А поскольку в жизни Церкви нет ничего случайного, но все определено Промыслом Божиим, то такой факт требует особого осмысления.

Человек создан, знаем мы, по образу и подобию Божию. Но Бог есть Пресвятая Троица. Следовательно, наши духовные стремления, наше осмысление жизни должно определяться именно идеей Троицы, насколько она вместима немощным человеческим сознанием. Заметим, к слову, что кажущаяся алогичность понятия Троицы является на деле роковым заблуждением нашего ума. Это разъяснили давным-давно еще Святые Отцы.

Сравнительно недавно один из крупнейших наших ученых, академик Б. В. Раушенбах, блестяще доказал, что понятие это вовсе не противоречит формальной логике, как некоторые полагают, и непостижимость Троицы относится к Ее сущностным свойствам, но вовсе не к «арифметической загадке» (может ли единица быть равна трем?), что до сих пор утверждалось. На уровне предельного абстрагирования Б. В. Раушенбах дал простую математическую аналогию: три вектора единой составляющей силы, каждый из которых относительно самостоятелен, но и не может существовать не только вне связи с другими, но и просто невыносим вне единой составляющей.

Христианство – единственная из монотеистических религий – несет в себе идею триединой сущности Бога. Для христианина Божественное начало, абсолютно замкнутое в Себе, неприемлемо (ибо при этом условии Оно таит в себе же и возможность эгоистического, деспотического бытия): ведь «Бог есть любовь» (I Ин. 4,8), и любовь эта может быть направлена в таком случае лишь на замкнутую в Себе самодовлеющую Божественность, никак не проявляясь вовне. Такой Бог страшен, ибо между Ним и человеком нет взаимности. Любовь не эгоистическая, жертвенная, может возникнуть только там, где есть неединичность. Любовь есть отношение между, по крайней мере, двумя самостоятельными началами. Но как писал В. Лосский «личностная полнота Бога не может остановиться на диаде, ибо «два» предполагает взаимное противопоставление и ограничение, «два» разделило бы Божественную природу и внесло бы в бесконечность корень неопределенности. Это была бы первая поляризация творения, которое оказалось бы, как в гностических системах, простым проявлением. Таким образом, Божественная реальность в двух Лицах невыносима. Происхождение «двух», то есть числа, совершается в «трех», это не возвращение к первоначальному, но совершенное раскрытие личного бытия».

В духовной сфере Дух Святой и сам становится освящающим бытие онтологическим началом, включаясь, таким образом, как Третья Ипостась в основанное на любви единство.

В единстве и нераздельности Пресвятой Троицы мы должны увидеть и для себя необходимость единения нашего внутреннего пространства с Богом и с внутренним пространством наших ближних, но не разделение, не обособление, не замкнутость. Об этом прямо и недвусмысленно сказал Сам Христос: «...Да будут все едино: как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17, 21). Об этом же, по сути, говорил Спаситель, давая двуединую заповедь любви к Богу и к человеку (Мф. 22, 37–40). Неслиянность Троицы раскрывает перед нами ту истину, что каждая личность при таком единении сохраняет свое неповторимое своеобразие, сохраняет свою свободу, но и ответственность за все и вся. Деяния каждого отзываются во всех.

Собственно, это и есть то, что русская религиозная мысль определила словом СОБОРНОСТЬ. Наш религиозный философ А. С. Хомяков определял соборность как свободное единение всех в любви к Богу и друг к другу.

Только с точки зрения соборности можно постигнуть тайну искупительной жертвы Христа, наше СПАСЕНИЕ, – ибо если бы Он был обособлен и замкнут в Себе, то бессильны были бы мы вместить умом, как крестные страдания пусть, даже и Бога, могут каким-то образом коснуться судеб человечества. При соборном осмыслении и восприятии Голгофы эта тайна становится отчетливо прояснена. Так и всегда – соборное сознание снимает мутную пелену с того, над чем тщетно обессиливается видящий все лишь в дробном виде рассудок.

Соборное сознание есть сознание единства всего творения, сознание каждой личностью своей включенности в это единство. И того еще, что без каждого из нас такое единство будет в чем-то неполным, а значит, и неполноценным. Поэтому-то каждый сугубо ответствен за это единство. Скрепка же такому единству – любовь.

Вся русская культура единственно и служила упрочению соборного сознания.

Идея соборности не была измышлена Русью. Соборность, есть проявление церковности, того единства, Первообраз которого и являет Собой Пресвятая Троица. Преподобный Сергий обратился духом и разумом к идее Пресвятой Троицы не случайно. Для Руси его времени это обрело особый

смысл, ибо только соборное сознание может истинно противостоять господству идей разобщения и обособленности, чувству вражды между теми, кто должен составить народное единство. Автор жития преподобного Сергия Епифаний Премудрый писал, что святой посвятил свой монастырь именно Троице, «дабы воззрением на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной рознью мира сего».

Не случайно поэтому и вершиной русской религиозной живописи стала созданная именно в ту эпоху икона «Троица» преподобного Андрея Рублева, бывшего монахом в монастыре преподобного Сергия и написавшего икону для собора Пресвятой Троицы, воздвигнутого над местом последнего упокоения великого святого.

Икона была написана, как говорили в те времена, «в похвалу – преподобному Сергию» – то есть как восхваление его духовного подвига и как выражение высшего смысла всей его жизни. Создана икона в первой трети XV века, и хотя конкретные сроки называются с расхождением в 15 лет – для истории древнерусского искусства такая разница малосущественна.

Икона, написанная преподобным Андреем, стала на многие времена образцом для всех иконописцев, приступавших к изображению Троицы. На церковном соборе 1551 года в Москве было прямо указано о каноне изображения Троицы: «Писать с древних образов, как писали греческие живописцы и как писал Андрей Рублев».

Конечно, почти шесть веков существования иконы принесли ей некоторые утраты: не сохранилось золото фона (нужно иметь это в виду при оценке колорита живописи), заново, хотя и по старым контурам, написано древо, в некоторых местах поврежден красочный слой, появились трещины. Но главное дошло до наших дней духовно нетленным.

Соприкасаясь с именами преподобных Сергия Радонежского и Андрея Рублева, мы можем наблюдать особый характер религиозно-философского, богословского делания на Руси в эпоху средневековья – не в виде рассуждений, оформленных в слове, но в иной форме: преподобный Сергий (как и многие его со-подвижники) богословствовал делом, утверждая на Руси идеал соборного единения; преподобный Андрей богословствовал красками. И прежде всего нам важно именно богословское отображение Истины в его творчестве.

На всех иконах Троицы всегда изображаются три Ангела, явившиеся, по библейскому свидетельству, праотцу Аврааму и его жене Сарре с предсказанием о скором рождении у них сына. (Быт. 18, 1–15). Обычно на иконах это событие показывалось в подробностях: кроме Ангелов непременно присутствовали на иконе Авраам и Сарра (на некоторых иконах показывалось приготовление ими трапезы, заклание тельца), стол, за которым восседают Ангелы-гости, изображался уставленным утварью и приготовленными яствами. То есть иконописцы стремились передать собственно событие, о котором повествует Библия.

Преподобный Андрей раскрыл богословскую суть Пресвятой Троицы, рассказ о событии у него отсутствует, хотя некоторые атрибуты повествования на иконе изображены. Здесь мы видим лишь трех Ангелов, на столе же одиноко стоит чаша с головою жертвенного тельца. Над левым Ангелом изображен дом Авраама – как символическое указание на то, что изображенное находится внутри дома (такова одна из условностей иконы вообще). Над средним Ангелом помещено древо, Мамврийский дуб, возле которого произошла встреча праотца с Ангелами. Выше правого Ангела мы видим условно-символическое изображение горы, как части того ландшафта, на фоне которого совершалось сакральное действие. Такая символика характерна для религиозной живописи.

Но важнее символика духовная. Явление трех Ангелов Аврааму есть ветхозаветный прообраз триипостасно-го Богоявления, о котором повествует Новый Завет (Мф. 3, 16, 17). Ветхий Завет вообще, как известно, наполнен прообразами новозаветного Откровения, пророческими и предчувственными символами явления Истины человечеству. Конечно, в прообразе бессмысленно искать конкретные черты и образы новозаветных событий и явлений, но столь понятная и ощущаемая всеми потребность обрести какую-либо зримую опору для нашего немощного разума и воображения, бессильных постичь Истину во всей полноте, но все же стремящихся к постижению, – потребность эта заставляет символизировать в конкретных фигурах «Троицы» Ипостаси Троицеобразного Бога. Поэтому, и только поэтому в трех Ангелах, изображенных преподобным Андреем, мы различаем Бога Отца, Бога Сына (Христа) и Бога Духа Святого.

Бог Отец – это Ангел, сидящий слева, на что указывает Его символ – расположенный над Ним дом, ибо творение мира символически уподобляется домостроительству. Древо над изображением среднего Ангела есть символ Креста, на котором была принесена Божественная жертва во

искупление грехов человечества. Дерево символически обозначает, таким образом, Бога Сына, Христа, принесшего Себя в жертву. Гора, символ духовного возвышения, над фигурой правого Ангела указывает на изображение Бога Духа Святого.

Стол, вокруг которого сидят Ангелы, здесь не есть пиршественный стол, но алтарь для принесения жертвы. На столе поэтому нет утвари, но одна жертвенная чаша. Голова тельца в чаше есть прообраз новозаветного Агнца, Христа. Чаша же обретает тем самым евхаристическое значение. Вспомним: именно чаша присутствует в православном храме на сакральной трапезе – приобщении верующих телу и крови Господним. Кроме того, внутренние контуры фигур крайних Ангелов также образуют абрис чаши, в которую как бы заключена фигура среднего Ангела, Христа. Вспоминается невольно молитва Сына Божия в Гефсиманском саду: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия» (Мф. 26, 39).

Движение руки левого Ангела – благословляющий жест, обращен к чаше и символизирует призыв Сыну принести жертву во спасение рода человеческого. Склоненная к Отцу голова Сына – ответный благословляющий жест, направленный к чаше же, есть символ согласия с Отцом, притягивания на Себя добровольной жертвы: «...впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26, 39). Третий Ангел, свидетель этого сакрального акта призыва к жертве и принятия ее, есть тихий Утешитель, свидетельствующий о духовной высоте свершающегося.

Фигуры Ангелов вписаны в круг, символ вечности, символ нераздельности Пресвятой Троицы. До преподобного Андрея такая композиция встречалась только на панаягах (что естественно), Рублев впервые соединил ее с прямоугольной формой иконы. Святой Дионисий Ареопагит давал такое толкование символики круга; «Круговое движение означает тождество и одновременное обладание средним и конечным, того, что содержит, и того, что содержится, а также и возвращение к нему того, что от него исходит». И ясно: круг есть имманентный атрибут Пресвятой Троицы по самому содержанию своей символики.

Если отвлечься от богословия и опуститься на уровень композиционного анализа, то надо отметить удивительную смысловую наполненность построения иконы: ни одна фигура не может быть «изъята» из неделимого единства всего изображения. Неслиянность Троицы подчеркивается индивидуальным своеобразием каждого из Ангелов. Внутреннее сосредоточение, Божественный покой – вот что можно прежде всего сказать об идее, о настроении, выраженных в иконе.

Духовный взор художника направлен от внешнего к внутреннему, в красоте внешней он прозревает красоту внутреннюю, неизреченную и незримую. «Бог есть любовь» – это мысль выражена в «Троице» в совершенстве. Любовь же есть прежде всего жертва. Красота Божественной любви – вот Истина, выраженная в иконе.

Особое внимание уделил преподобный Андрей цветовому решению своего творения. Можно испытать духовно-эстетическое любование красочной палитрой иконы, прозрачной небесной лазурью, нежностью зелени, «державностью» темно-вишневого цвета, охристо-золотыми тонами основного пространства иконы. Золото здесь, как и во всякой иконе, есть символ Божественного света – и важно, что изображения Ангелов не освещены извне, но испускают свет, наполняющий собою все пространство, как бы изливающийся с иконы на зрителя. «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин. 1,5).

Единство ипостасей Троицы становится зримо понятной каждому, кто обращает духовный взор на эту икону.

Идеи, выраженные в «Троице», оказываются важными не только на уровне богословском, на уровне вечной Истины, но и в конкретном историческом бытии народа, на уровне осмысления проблем времени. Конечно, смысл этого великого образа нельзя свести к какой-то одной идее, но важно отметить, что преподобный Андрей в совершеннейшей художественной форме выразил идею соборного сознания. Икона как бы говорила каждому: то, что вам кажется состоящим из разрозненных частей, на самом деле едино и неделимо. И мысль эта овладевала затем сознанием и бытием на всех уровнях – от бытового и политического до богословского и духовного.

Художник выразил идею единства вообще, жертвенного служения Истине, и русский человек средневековья переносил эту идею на свою жизнь, осмыслял свое назначение в мире, в конкретных событиях времени через истины соборного сознания.

«Троица» преподобного Андрея Рублева выразила особое для русского сознания понятие – Святая Русь. С этим понятием русская идея была связана искони, и стоит за ним нечто более значительное, чем идея национальная, географическая и этническая. «Святая Русь, – отметил



современный русский ученый С. С. Аверинцев, – категория едва ли не космическая... Было бы нестерпимо плоским понять это как выражение племенной мании величия; в том-то и дело, что ни о чем племенном здесь речи, по существу, нет. У Святой Руси нет локальных признаков. У нее только два признака: первый – быть в некотором смысле всем миром, вмещающим даже рай, второй – быть миром под знаком истинной веры».

Перед нами – одно из проявлений той же идеи соборного сознания, все та же мысль о соединенности всех со всем миром. То есть не что иное, как проявление идеи всечеловеческого братства, всечеловеческой любви.

В конкретном же бытии русского народа идея Святой Руси помогала ему обрести вновь чувство общенационального единства и сознание необходимости жертвы во имя такого единства.

О. Павел Флоренский, вспомним еще раз, определил значение «Троицы» преподобного Андрея на предельно высоком уровне: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог».

На идее Пресвятой Троицы воспитывалась русская национальная идея.

Икона «Троица» признается обычно самым совершенным созданием преподобного Андрея Рублева, но вряд ли имеет смысл расставлять его творения по ранжиру, ибо плодотворнее признать принципиальную неразличимость между ними по степени выражения полноты Истины.

Творческая деятельность Рублева принадлежит к той ветви в развитии русского искусства, которую именуют московской школой иконописи. Вряд ли требуется объяснять смысл этого названия, важнее выявить мировоззренческое и эстетическое своеобразие школы. При том важно еще раз напомнить, что русское религиозное искусство единосушно, и выделение в нем различных «школ» отражает лишь различие в способах выражения единой Истины, но не существование у каждой своей собственной, несходной с другими идеи.

Искусство Московской Руси начинается с XIV столетия: до того Москва была слишком незначительна политически и духовно, чтобы привлекать к себе художников, способных определять развитие религиозного мирозерцания. После же перенесения в Москву кафедры митрополита (1325), здесь обосновываются мастера высокого уровня, но поначалу жестко следующие канонам, выработанным византийскими иконописцами: «русские родом, но греческие ученики», как определила их летопись.

Среди прочих выделялся иконописец Гоитан, кругу которого принадлежит одно из выдающихся творений первой половины XIV века – образ «Спас Ярое Око», находящийся ныне в Успенском соборе Кремля. Пронзающий все существо человека взыскующий взгляд Спасителя не может исчезнуть из памяти всякого видевшего его. Несомненно, сразу приходит на память взор Вседержителя в куполе новгородского храма, расписанного Феофаном Греком (что еще раз лучше всяких слов раскрывает существо византийского влияния на живопись русских мастеров XIV столетия). Сам Феофан в конце века, как уже говорилось, также прибывает в Москву. И здесь, в иконостасе кремлевского Благовещенского собора, впервые в русском искусстве создает, с участием Андрея Рублева и мастера Прохора с Городца, полнофигурный Деисис.

Именно в этот период достигает полноты развития исихазм московской святости, практика умного делания русского иночества. И это, несомненно, повлияло на экспрессивное искусство Феофана, привнесшего, в свои образы идею внутреннего сосредоточения. В этот же период наблюдается новый этап, по-существу никогда не прекращавшегося приобщения иконописцев к образу Богородицы, и возникает несколько великих созданий, восходящих идеей к чудотворному образу Владимирской Богоматери – от «Богоматери Донской» Феофана Грека до «Богоматери Владимирской» преподобного Андрея Рублева.

По сравнению со своим великим старшим современником Феофаном, преподобный Андрей Рублев усилил и абсолютизировал – ив изображениях Богоматери, и в иных своих созданиях – просветленность, отсутствие сурового драматизма духовных стремлений – и тем определил важнейшее в московской религиозной живописи. Повторим: Феофан сосредотачивался на процессе духовных исканий, преподобный Андрей запечатлевал его итог.

Помогая Феофану создавать иконостас кремлевского собора, преподобный Андрей тремя годами спустя, в 1408 году, вместе со своим сподвижником, мастером Даниилом Черным, расписывает заново Успенский собор во Владимире (от тех росписей остались лишь фрагменты, и не в первоизданном виде: они утратили цветовые особенности палитры Рублева), а также пишет

грандиозный иконостас, состоявший более, чем из 80 образов. Основное внимание уделил художник Деисису – как центру всей духовной композиции. Иконы Владимирского Деисиса – более, чем трехметровые в высоту, чего до той поры Русь не знала, – утверждали великую идею предстояния человека купно с Небесными силами перед Спасителем мира.

Преподобный Андрей Рублев создал еще несколько иконостасов для соборов – в Звенигороде, в Троице-Сергиевом монастыре, в московском Спасо-Андрониковом монастыре, где он и завершил свой жизненный путь и был погребен в 1427-30 году.

Особо известны из названных работ три иконы Звенигородского чина, дошедшие до наших дней с большими утратами – «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел». Особенно поражает звенигородский «Спас», так зримо разнящийся с предшествующими ему изображениями Христа: Вседержителем Феофана и «Спасом Ярое Око», работы Гоитана. У рублевского Христа нет уже той суровости во взоре, нет сурового пронзающего всеведения – здесь человеку внимают всеведение любви, доверие к его духовным усилиям. То же чувство выносим мы и из сопоставления изображений Апостола Павла у Феофана и преподобного Андрея. Святости духовно карающей пришла на смену святость всеведущего добросердечия.

Кругу преподобного Андрея принадлежит один из шедевров древнерусской живописи – икона «Архангел Михаил» из Архангельского собора Кремля: достаточно для доказательства сходства сопоставить ее со звенигородским образом Архангела. Изображение Архистратига Небесного воинства имело особое значение для русского человека на рубеже XIV–XV веков. Время борьбы, эпоха битв за Русскую землю требовала истинного осмысления ратного дела. Нередко ведь христианству приписывается бездумное непотворение, в чем видится упрощение проблемы. Непотворение является в христианстве идеалом личного смирения, но необходимость высшего подвига – положить жизнь за ближнего своего во имя любви к нему (Ин. 15, 13) – требовала самоотвержения в борьбе с насилием. Не случайно преподобный Сергей Радонежский отправил в войско Дмитрия Донского перед Куликовской битвой (1380), решившей судьбы Руси, двух монахов-схимников, Пересвета и Ослябю, в той битве погибших. Небесным идеалом для земного воинства был на Руси Архангел Михаил. В небесной битве с падшим денницей Архистратиг, уступавший ему в силе и совершенстве, поверг вознесшегося гордынею сатану – тем навсегда утвердив Истину, которая для русских людей была точно выражена святым благоверным князем Александром Невским: «Не в силе Бог, а в правде». Эта правда и выражалась русскими иконописцами, писавшими образ Архангела. Эта правда питает веру и надежду человека в тяжкие для него времена.

Эпоха расцвета русской религиозной живописи совпала, и не случайно, с новым подъемом храмового зодчества. Храмы, созданные на рубеже XIV–XV веков и объединенные названием «раннемосковского зодчества», донесли до наших дней представление о духовном подъеме, который переживала Русь той давней поры. Не все из них сохранились, но среди лучших можно назвать Троицкий собор над мощами преподобного Сергия, два звенигородских храма, собор Спаса Нерукотворного Андроникова монастыря, где покоится преподобный Андрей. Они воплощают запечатленный в камне призыв к человеку – возвыситься разумом, обратить духовный взор к горнему совершенству. На протяжении XV столетия совершались политический рост и укрепление Русского государства, давшие на духовном уровне возникновение в начале XVI века концепции Москвы – Третьего Рима. Идея эта имеет природу не политическую, как принято думать, но сугубо религиозную. Она связана с духовно напряженным размышлением о судьбах Православия. Русское сознание столкнулось с той реальностью, что именно Русь в конце XV столетия, после падения Константинополя (1453), стала главным – так уж сложилось – оплотом Православия.

Идея Москвы-Третьего Рима есть не идея политического самовосхваления, а идея тяжелейшей ответственности за Истину Православия. Ибо те, кто нес ее прежде, два Рима предшествующих, пали. И не на кого переложить ту тяжкую ответственность, ибо четвертому Риму не быть.

Концепция Москвы-Третьего Рима определила и концепцию защиты Православия, защиты духовной и державной. Ибо в понимании русских мыслителей – первый Рим пал, ослабленный внутренним нечестием, отпадением от Истины; второй Рим, Византия, оказался ослабленным внешне, пал под ударами вражескими. Вывод прост: необходимо блюсти внутреннюю чистоту Церкви и крепить оборонную мощь государства. Соединение внешнего с внутренним сделает Третий Рим непобедимым.

Вызреванию идеи Москвы-Третьего Рима сопутствовал новый взлет религиозного искусства, ибо укреплению духовному особенно способствуют именно образы красоты святости. Этот взлет

олицетворен прежде всего творчеством великого мастера Дионисия (ок. 1440 – после 1502).

Дионисий во главе больших иконописных дружин выполнял самые почетные и значительные работы своего времени: писал новый иконостас и делал росписи в Успенском соборе Кремля, расписывал соборные храмы Пафнутьев-Боровского и Иосифо-Волоколамского монастырей (из числа самых почитаемых духовных центров Руси). Многие из созданного Дионисием, как и иными мастерами, ныне утрачено. Но и по сей день светятся красками фрески Ферапонтова монастыря (1502 –1503). Красота святости и неизреченность горнего мира выражены в этих фресках с великим совершенством.

Дионисий был убежденным исихастом, хранителем чистоты Православия. Во второй половине XV века на Руси распространилась из Новгорода ересь жидовствующих, отчетливо антихристианская по своей направленности, в которой сильны были иконоборческие начала. Ересь захватила даже некоторых иерархов Церкви, в чем была наибольшая опасность. Специальным постановлением церковного собора 1490 года еретики подверглись осуждению.

Великие подвижники той эпохи преподобные Иосиф Волоцкий и Нил Сорский откликнулись на ересь специальным «Посланием иконописцу», адресатом которого был, по всей вероятности, Дионисий, да и само «Послание» скорее всего составлялось по его просьбе «в назидание его ученикам и вообще русским иконописцам». Образцом для иконографов Послание называет преподобного Андрея Рублева и Даниила Черного, которые «никогда не упражнялись в земном, но всегда возносили ум и мысль к невещественному Божественному свету». Послание явно восходит к исихастскому учению о божественных энергиях. Обладая ясным соборным сознанием, авторы Послания не выделяют иконопись как особую область человеческой деятельности, но онтологически связывают ее со всем строем православного учения, излагаемого через икону, имеющую, таким образом, духовносозидательное значение.

Одновременно Послание обращает внимание на то, что икона есть личный образ Христа, Богоматери или святых подвижников, поэтому она должна опираться на историческую достоверность изображения. Однако это должно подчиняться божественному смыслу иконы, и увлечение земными формами в иконописи недопустимо. Знаменательно звучит наставление иконописцу: «Сомкни очи, чтобы не зреть видимое, и прозревай внутренним зрением будущее».

Во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря Дионисий и его товарищи дали совершенное воплощение всех требований исихастского учения о духовной живописи. Здесь отразились и споры вокруг ереси жидовствующих: ясно выражена идея Божественной природы Христа, особо прославлена Богородица и святые подвижники, подчеркнуто значение для Церкви Вселенских Соборов, которые все изображены в нижнем ярусе росписей – как та опора, на какой зиждется все церковное учение. Фрески Дионисия дают живое представление о неземной красоте, о духовной сосредоточенности, пронизательной мудрости христианского подвижничества.

Поскольку храм посвящен Богородице, фрески раскрывают перед верующими Ее сакральную роль в Священной Истории: Богоматерь прославляется как Та, через Которую в мир пришел Спаситель, как посредница между горним и дольным мирами, как Небесная Царица и как покровительница Русской земли.

Из сюжетов, связанных с земными деяниями Христа, выбраны Его чудеса и притчи, раскрывающие святость Сына Божия и основы христианского вероучения. Как пример прямого антиеретического изображения можно рассматривать сюжет «Видение Евлогия», где видно, как на совершаемом богослужении каждому монаху помогает в совершении обряда Ангел. Это ответ еретикам, отрицавшим церковную обрядность.

Красота духовная, красота святости лучше всего может быть сознана и прочувствована при созерцании образа святителя Николая Мирликийского в южной части алтаря.

Фрески Ферапонтова монастыря – последняя работа Дионисия. Фрагментарно сохранились его более ранние создания: росписи в одном из приделов Успенского собора Кремля, несколько икон, среди которых выделяются житийные иконы святителей московских Петра и Алексея. (Житийная икона – особый тип живописного повествования о житии святого: в центральной части такой иконы дается изображение самого подвижника, а в небольших самостоятельных по сюжету «клеймах», окаймляющих центральное поле, повествуется о различных эпизодах его жития). Обе иконы выделяются из круга им подобных необыкновенной щедростью в использовании белого цвета, отчего впечатление радостной светоносности изображений московских митрополитов становится особенно сильным. Это свойство присуще цветовой палитре Дионисия, что заметно и в иконах,

сохранившихся от иконостаса ферапонтовского собора, и в иконах, оказавшихся ныне в экспозиции различных музеев, прежде всего Русского музея в С.-Петербурге.

Вообще в созданиях Дионисия особенно зримо проявилась важная особенность иконописания московской школы: невесомость изображений, как бы парящих над землей, почти не касающихся ее ногами. Это было заметно еще во времена преподобного Андрея Рублева, это же сохранилось на протяжении всего XV столетия. Символика такой трактовки образов ясна и без пояснений. Искусство Дионисия и его школы стало последним великим духовным взлетом русской религиозной живописи. XVI век нес в себе медленное угасание духа, хотя по отношению к той эпохе можно, разумеется, говорить лишь об относительности такого угасания, заметного лишь в сравнении с великими достижениями духа предшествующих времен.

Концепция Москвы-Третьего Рима таила в себе некую опасность, возможность несознаваемого соблазна: ослабление духовной крепости народного организма за счет предпочтения внешнего усиления организма государственного. Усиление это обманчиво, иллюзорно, ибо без внутренней крепости внешняя сила есть лишь видимость, что и подтвердили исторические события, которыми вошло в жизнь народа начало XVII столетия.

Да и вообще слабость человека, вполне понятная психологически, толкает его постоянно к предпочтению идеи житейского благополучия перед напряженным трезвением духа. Хотя благочестие русских людей еще долгое время на протяжении XVI столетия не было поколеблено, о чем свидетельствовали иноземные путешественники: «И более всего характеризует благочестие народа то, что, начиная всякое дело, они осеняют себя крестом. Мы заметили, когда были в Старице, что строители стен, возводившие крепость, начинали работу не раньше, чем повернувшись к крестам, воздвигнутым на храмах, почтили их должным образом. Войдя в дом, они сначала, по обычаю, крестятся на крест или икону, а их принято помещать во всех домах на самом почетном месте, а только потом приветствуют остальных».

Но все же внутренние изменения духовной жизни незримо происходили, что отразилось прежде всего в искусстве. Е. Трубецкой пишет об этом так: «Рядом с произведениями великими, гениальными в иконописи XVI века стало появляться все больше и больше таких, которые носят на себе явную печать начинающегося угасания духа. Попадая в атмосферу богатого двора, икона мало-помалу становится предметом роскоши: великое искусство начинает служить посторонним целям и вследствие этого постепенно извращается, утрачивает свою творческую силу. Внимание иконописца XV века всецело устремлено на великий религиозный и художественный замысел. В XVI веке оно, видимо, начинает отвлекаться посторонними соображениями. Орнамент, красота одежды святых, различные украшения престола, на котором сидит Спаситель, вообще второстепенные подробности видимо начинают интересовать иконописца сами по себе, независимо от того духовного содержания, которое выражается здесь формами и красками. В результате получается живопись чрезвычайно тонкая и изукрашенная, подчас виртуозная, но в общем мелочная: в ней нет ни глубины чувства, ни высоты духовного полета: это – мастерство, а не творчество». Превращение духовного сокровища в предмет роскоши – симптом тревожный. С этим Трубецкой и связывает то, как постепенно древние иконы стали заковываться в великолепные драгоценные оклады, скрывавшие умозрение в красках: «Раз икона ценится не как художественное откровение религиозного опыта, не как религиозная живопись, а как предмет роскоши, то почему бы не одеть ее в золотую одежду, почему не превратить в произведение ювелирного искусства в буквальном значении этого слова. В результате благодать дивных художественных откровений, рождавшихся в слезах и молитве, закрывается произведением благочестивого безвкусица. Этот обычай представляет собою, на самом деле, скрытое отрицание религиозной живописи, в сущности это бессознательное иконоборчество».

Великое мастерство иконописи, которое не могло же быть утраченным в одночасье, превращалось в своего рода эстетический изыск, самым заметным образцом которого стала так называемая «строгановская школа» (по имени купцов Строгановых, в мастерских которых такие иконы создавались). О. Павел Флоренский характеризовал эту школу как «обращение святыни в предмет роскоши, тщеславия и коллекционерства».

При всем том нужно ясно отдавать себе отчет, что даже в сниженном духовном качестве русская икона являла тяготение народного сознания к ценностям надсуетным, наджитейским (хотя в реальной жизни по естественной слабости люди не всегда тому следовали). Знаменательно в этом смысле проведенное членом папского посольства в Москву в 1581 году Компани Джованни Паоло сопоставление русской иконописи с живописью на религиозные сюжеты в Западной Европе: «Лики

святых они пишут с исключительной скромностью и строгостью, гнушаясь тех икон, на которых есть непристойные изображения обнаженных частей тела. А ведь это может служить известным упреком нашим живописцам, которые, чтобы показать свое искусство, скорее пишут легкомысленные, чем святые картины».

Православная Церковь, насколько то было в ее силах, стремилась к укреплению религиозного осмысления жизненных ценностей. Но главное: исихастская напряженность духовного развития утрачивается и в церковной жизни. Живая творческая традиция подменяется консерватизмом культовой обрядовости, духовная жизнь переключается на внешнее, что отражается и в церковном искусстве. Плохо, когда человек начинает ревновать не об Истине, а о форме, в которую заковывается Истина. Благодетие оказывается духовно незащищенным. Недаром о. Павел Флоренский указывает на важный духовный сдвиг, происходивший на Руси в последние десятилетия XVI столетия, – и отразился он именно в церковном искусстве: «...в иконописи второй половины XVI века уже реет Смутное Время, как духовная болезнь русского общества».

## Часть вторая

### УТРАТЫ

И все это благодетие, соблюдаемое с ревностью, – оказалось нарушенным чуть ли не в одночасье (так может показаться со стороны).

Период начала XVII столетия, названный на Руси Смутным Временем, принес страшные беды. Не счастье всех тягот Смуты. Тут и катастрофические неурожаи, когда ударявшие посреди лета морозы со снегом губили все посевы не один год подряд, политические репрессии, борьба за власть, не только между своими, но и с пришлыми, и духовное нестроение, последовавшее за эпохой государственного террора при Иване Грозном, разрушительной для нравственности при беспредельном произволе опричнины, и ощущение незащитности и неуверенности в завтрашнем дне под постоянно угрозой рыскавших по всем землям разбойничьих шаек, и чуждых иноземных, и своих собственных. Казалось: разорена и погибла вся Русская земля, не подняться государству во веки веков, разорванному на части и раздираемому без жалости вновь и вновь. Господи, за что?

Когда говорят о чрезмерной жестокости и кровавом правлении Ивана Грозного – в том есть и правда и неправда одновременно. Крови было пролито немало, жестокостей совершено безмерно – но и не более, чем во времена иные и на иных землях. Сравнить: всех жертв террора опричнины (1565–1572) оказывается при подсчете не более, чем погибло за одну только Варфоломеевскую ночь во Франции (с 23 на 24 августа 1572). Но народ, возгласивший себя Святой Русью и Третьим Римом, тем самым брал на себя огромную ответственность. И роковым событием в истории Руси явилась кровь невинных людей, пролитая опричниками. Попраание справедливости обернулось попранием Истины. Нельзя сказать, что никто не восставал против беззакония. Первоиерарх Русской Церкви митрополит Филипп (Колычев) отказал царю в церковном благословении – то есть употребил самое сильное из доступных ему в той ситуации средств осуждения греха – и был за то подвергнут царской опале, а затем жестокому тайному убийству. Грех Святой Руси в молчаливом приятии несправедливости.

А может, сказала и некоторая внутренняя усталость, ибо человеку трудно выдерживать длительное напряжение духовных сил в стремлении к Истине. Неизбежно наступает расслабленность, успокоение, обманчивое состояние пребывания в полноте веры. Расплаты в таких случаях не миновать.

Но есть и иные причины испытаний ниспосланных. За что был обречен на многие страдания праведный Иов? Друзья Иова убеждали его, пребывающего в скорби: то за грехи ниспослано – и были отвергнуты Богом как лукаво судившие. Воля Бога должна приниматься со смирением и без неправедных умствований. Великая вера подвергается и великим испытаниям.

В такие периоды необходим мощный источник духовной энергии, который поддерживает стремление к Истине. Этот источник для Руси всегда обретался в Православии. Патриарх Гермоген, плененный врагом, но не сломленный духом, призывал народ стоять за веру. Предстоятель Церкви умер голодной смертью, но в мире духовном страдание за веру лишь умножает силу воздействия праведного слова. Духовной опорой стала для народа, как и в давние годы, Пресвятая Троица, монастырь преподобного Сергия. Грамоты, рассылаемые монастырем по всей Руси и содержавшие

призывы к борьбе, народ воспринял к исполнению. Не только духовным, но и военным оплотом стал монастырь преподобного: 16 месяцев его мощные крепостные стены выдерживали осаду, штурмы, постоянные пушечные обстрелы, подкопы и взрывы – безуспешные для врага. Устояла Троица, устояла Русь.

Достоевский писал, что русское решение вопроса предполагает подчинение материальной выгоды правде и справедливости. Именно это и явил народ в смутное время: люди жертвовали последним для создаваемого ополчения, то есть той военной силы, которая взяла верх над вражеской силой.

Народ осознал, ощутил, что бедствия грозят не просто материальными лишениями – они всегда преходящи. Политическая смута не может быть постоянным состоянием государственной жизни – и не в том основная угроза. Важнее было другое: предпринималась попытка разрушить основы православной веры и заменить ее католичеством, – что для народа оказалось невозможным. И когда пришло осознание опасности вере, народ не пострашился жертв.

Но это предельное напряжение сил опять-таки отозвалось душевной усталостью в тот момент, когда мощные усилия привели к желаемому. Усталость эта сочеталась со своего рода эйфорией, когда казалось, что все беды и испытания навсегда позади. Государство сплотилось, упрочилось, обрело спокойствие. Разумеется, идеал недостижим, на протяжении всего XVII столетия ощущались отголоски грозного прошлого, но все же ТИШИНА стала состоянием и ощущением, каким жил народ того времени. Тишина – то есть спокойствие, умиротворенность, пребывание в покое житейском и в покое душевном. Недаром назван был царь Алексей Михайлович «тишайшим»: расцвет государства приходится на годы его правления (1645–1676) – расцвет и тишина, покой и изобилие. Сами народные бунты, нередкие для XVII века, определялись теми кажущимися народу отступлениями от идеальной жизни, образ которой был жив постоянно в сознании людей.

Вот отзыв одного из иностранных послов, главы австрийского посольства барона Мейерберга, посетившего Москву в 1661–1662 годах: «В Москве такое изобилие всех вещей, необходимых для жизни, удобства и роскоши, да еще покупаемых по сходной цене, что ей незачем завидовать никакой стране в мире, хоть бы и с лучшим климатом, с плодороднейшими пашнями, обильными земными недрами или с более промышленным духом жителей. Потому что, хотя она лежит весьма далеко от всех морей, но благодаря множеству рек имеет торговые сношения с самыми отдаленными областями». Барон все приписывает удачной торговле, но ведь для того, чтобы что-то покупать, надо прежде что-то произвести и продать. Значит, было что продавать, и не из последнего добра.

Это все отразилось в искусстве того времени. Была поставлена ясная цель: изукрасить землю и превратить ее облик в символ райского сада, устроить своего рода рай на земле. Даже природный ландшафт организовывался по тем же принципам, какими руководствовались веком спустя специальные ландшафтные архитекторы, создавшие пейзажные дворцовые парки. Мастера прикладного искусства изощрялись в своей работе, производя изысканнейшие вещи для обыденного употребления. Кузнецы выковывали ажурные решетки оград, редчайшего рисунка кресты на храмах. Сам облик храма утрачивал строгость архитектуры предшествующих веков, приобретал сложную композиционную многоплановость, нарядность убора.

Архитектура XVII века поражает причудливостью фантазии, пышностью убранства, изысканностью декора. «Дивным узорочьем» было названо все созданное художниками того времени. Иные монументальные постройки становились похожими на некий ансамбль, состоящий из нескольких сооружений, что достигалось причудливым сочетанием различных объемов, завершений, элементов убранства. И то не случайно, ибо храм был призван символизировать райский град, Иерусалим, то есть усиливать звучание идеи земного рая, как бы сошедшего на землю. Знаменитейшие примеры – храм Воскресения в Ново-Иерусалимском монастыре под Москвою, выстроенный патриархом Никоном в середине XVII века, а также перестроенный тогда же собор Василия Блаженного на Красной площади в Москве (хотя основа его относится к середине XVI века). Но сходные же признаки присущи и иным небольшим церквям того времени – прежде всего московским и ярославским, то есть выстроенным в крупнейших городах России. Тогда же создавались прекраснейшие ансамбли, поражающие воображение комплексы архитектурных сооружений, большей частью монастырские. Именно в ту эпоху Московский Кремль, ранее грозная по виду крепость, украсился шатровыми завершениями башен, утратил прежнюю суровость, превратился в украшение Москвы.

И все это сочеталось с новым духовным расслаблением. Блага жизни земной слишком

соблазнительны, чтобы пренебречь ими вовсе ради сокровищ духовных. Теперь говорят об «обмирщении», приземленности жизненного идеала русского человека XVII столетия. Это и верно и неверно. Отказа от небесного вовсе не было, но небесное это стало видеться в земном. Окружающий земной мир все более обретал символические формы Царствия Небесного, сакрализовался, обожествлялся даже. Важно, что совершалось такое обожествление не материалистическое атеистическое сознание, но религиозное в основе своей. Происходило не «обмирщение» веры, но некоторое изменение в понимании Замысла о мире, перенесение акцентов в рамках религиозного миропонимания. В XVII веке еще нельзя говорить о совершившейся секуляризации культуры. Другое дело, что религиозные истины осмыслились в эту эпоху более в категориях земного бытия, чем в догматической форме, – что, надо признать, таит в себе опасность для религиозного мировидения.

Человек не отвратился от Бога, но все же стал видеть смысл своей жизни в обустройстве на земле, предпочитая доступное и понятное идеальному и требующему духовных усилий. К этому склонен человек, и нет ничего тут дурного, если принять это как временную необходимость, но отнюдь не как цель бытия. Но слишком часто готов человек пренебречь словами Спасителя: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут, ибо где сокровища ваши, там будет и сердце ваше» (Мф. 6, 19–20). Соблазн состоял в том, что «небо» начинало сознаваться как осязаемая реальность. Оно было как бы здесь: рядом, опустившимся со своей высоты.

Все умонастроения человека того времени, способ его осмысления и видения мира отразило церковное искусство XVII столетия, и прежде всего религиозная живопись.

Нужно отметить одно важное обстоятельство. Ранее было сказано, что искусство великих мастеров XIV–XV столетий было определено Церковью как образец для всякого дальнейшего писания икон и стенных росписей в храмах. Однако беда в том, что образцы эти подлинные для иконографов более поздних времен оказались фактически недоступны. Их уже нельзя было видеть и, следовательно, подражать в полной мере. Но почему? – Ведь не уничтожали же их, а продолжали бережно сохранять.

Загадки тут нет никакой. Известно, что примерно каждые 80 лет древние иконы поновлялись – и поновление это было вынужденным. Сразу после написания иконы покрывались олифой, что придавало краскам особую цветовую полноту и предохраняло живописный слой. Со временем олифа темнела, на поверхности иконы, как и на росписях, оседал слой пыли, копоти от свечей, лампад, отчего изображение становилось тусклым, плохо различимым. К этому могли добавляться неизбежные порою механические повреждения. Время от времени поэтому на старое изображение накладывался новый слой красок, при этом могли быть нарушены не только цветовые особенности иконы, но и прежние контуры изображения. И мастер нового времени, стоя перед той же «Троицей», взирал на указанный ему образец, вовсе не принадлежавший, по сути, кисти преподобного Андрея Рублева. Но подражал-то мастер именно тому, что видел перед собою. Традиции оказывались нарушенными.

Менялись и чисто эстетические принципы живописания, что отразило смену мировоззренческих принципов, совершавшуюся в XVII столетии.

Живая творческая традиция религиозной живописи иссякла под постоянным натиском инославия с его рационализмом, все более проникавшим в Россию. Декоративность, избыточное великолепие создаваемого художниками – подменяли прежнюю глубину проникновения в Истину.

О. Павел Флоренский подметил точно: «...выздоровление в XVII веке было только реставрацией, а по-русски – починкой, и новую жизнь русские люди начали с барокко. Мы видим здесь наряду с церемониальными позами, и нарочито прямыми архаизирующими, под XIV век, складками, духовно непроницаемую мясистость лиц и фигур, натуралистическую недухотворенность складок. Впрочем, эта реставрационная архаизация, как и всякая нарочитость, была быстро прорвана более откровенными стремлениями XVII века. Словно позабыв о придворно-церемониальной оцепенелости, – фигуры начинают выплясывать, а складки закругляться, изгибаясь все более и более, приходят в беспорядок и все откровеннее стремятся к «натуре», т. е. к видимости чувственного, вместо того, чтобы служить символом сверхчувственного. Это – закисание Руси дрожжами нового времени». И самое главное: происходил разрыв между аскетическим молитвенным подвигом и творчеством.

Этого оказалось трудно избежать еще и по причине количественного роста художественной деятельности. Блестящий исследователь мировой художественной культуры И. Э. Грабарь писал о той эпохе: «Ни в одной стране, не исключая и Италии, не найти такого фантастического множества фресок, написанных притом в столь короткий срок». Эта массовость порождала серийность художественных произведений, ремесленничество при их изготовлении. Да, иконы уже не творились, но часто изготавливались, что небезопасно для эстетического и смыслового качества образов. Целые села специализировались на иконописании. Разумеется, иконописцы не ставили себе задачу отхода от «иконного образа», они тяготели к полноте его воплощения. Но предпочтение количества всегда ведет к утратам качественным.

Еще и еще раз следует сказать: даже тогда, когда за дело брались мастера высокого класса, когда собственно мастерство достигало высокого уровня и к эстетическому качеству нельзя было предъявить претензий, – качество богословское оказывалось, тем не менее, в ущербе. А то, что виртуозность кисти была у мастеров несомненна, о том свидетельствует хотя бы отзыв о московских мастерах Павла Алеппского, сопровождавшего антиохийского патриарха Макария в его путешествии в Россию в 60-е годы XVII века: «Иконописцы в этом городе не имеют себе подобных на лице земли по своему искусству, тонкости письма и навыку в мастерстве: они изготовляют образки, восхищающие сердце зрителя, где каждый святой или ангел бывает величиной с чечевичное зернышко или с мелкую монету. При виде их мы приходили в восторг. Жаль, что люди с такими руками тленны!» И еще одно изменение можно заметить в религиозном искусстве, новшество, связанное опять-таки со сдвигами в мировоззрении: иконопись утратила анонимность. И не в том дело, что имена лучших мастеров входили в сознание народа, хранились его памятью (как то было с Феофаном, преподобным Андреем Рублевым или Дионисием), но сами они начали обозначать свое имя на собственных творениях. Икона стала подписною. А ведь что есть подпись? Обозначение права мастера на эстетическую и интеллектуальную собственность. Как собственность материальная «Сикстинская Мадонна», к примеру, с самого начала не принадлежала Рафаэлю, но на все времена в сознании человечества картина остается принадлежащей художнику как созданный им эстетический образ. Древний русский иконописец не мог помыслить себя собственником такого рода, ибо не считал себя и создателем, творцом в полном смысле слова. В собственном сознании (и в сознании окружающих) он ощущал себя лишь исполнителем Высшей воли, смиренно исполняющим предначертанное Богом Духом Святым. Именно Бог был АВТОРОМ «Троицы», но не преподобный Андрей – эта идея жила и в художнике как сама собою разумеющаяся. Художник растворялся в воле Всевышнего. Молитвенный подвиг, как мы знаем, оказывался необходимым именно ради полноты приятия Духа. Дух Святой действует и творит через художника, и тем полнее, чем полнее может принять Его в себя иконописец. Произведение религиозного искусства, таким образом, тем совершеннее, чем менее присутствует в нем САМОСТЬ художника. (В западноевропейском искусстве, как известно, критерий прямо противоположный).

Разрыв между молитвенным подвигом и творчеством привел к тому, что художник уже самого себя стал сознавать автором, творцом им созданного. И с сознанием собственного права начал ставить свое имя на обороте иконы. Правда, обозначение имени создавалось вначале самими художниками как знак личной ответственности за изображение. Но такая ответственность не есть ли выражение начинающей осознавать себя САМОСТИ? Это не ответственность смирения, но ответственность самоутверждения. Отметим это как факт, предоставляя каждому самостоятельно такой факт оценивать.

Это есть еще один признак начинающейся в обществе утраты соборного сознания. Утрачивалась и нравственная целостность общества. Дробление целого сказывалось и в дроблении составляющих его. Началось расслоение искусства, его секуляризация. Выделилось искусство светское, что до той поры не было свойственно русской культуре. Художники начали официально разделяться на иконописцев и живописцев. Более того: одни и те же художники осуществляли себя в разных сферах: иконописцы становились одновременно и портретистами, занимались росписью светских помещений, бытовых предметов.

Не только в светском, но и в церковном искусстве все более ощущалось подражание западным образцам. Выразилось это прежде всего в том, что библейские сюжеты переводились из сакрального, богословского, мистического – в бытовой аспект. То есть опять-таки все менялось на уровне мировоззрения.

Святые изображались на новых иконах как живые реальные люди, а изображение реальных



исторических личностей (царей, например) не отличалось от иконных образов. Красота святости, красота сакральная, неземная уже не сознавалась, чувство красоты святости оказалось утраченным. Она стала приравняться к красоте земной.

Художник предшествующих эпох изображал святого в облике преображенном, очищенном от земного, ибо земной облик человека искажен грехом. В отличие от иконы, человек на реалистическом портрете запечатлевается в непреобразенном состоянии – такова природа портрета, изображающего лицо. Теперь и икона переходит к тому же, утрачивает постепенно светлость лика, суть которого, как мы помним, – в безгреховности. Неистовый ревнитель старых устоев Церкви протопоп Аввакум (1620–1682) писал: «Пишут Спасов образ Еммануила, лицо одутловато, уста червонные (красные), власы кудрявые, руки и мышцы толстые, и весь брюхат и толст, лишь сабли при бедре не писано. А то все писано по плотскому умыслу, поскольку сами еретики возлюбили толстоту плотскую и повергли на землю горнее». Смысл сказанного ясен: собственное непросветленное состояние художники переносят и на свое видение и понятие святости. Не есть ли то утрата Истины?

В XVII веке получила распространение так называемая «Новозаветная Троица» (в отличие от «Ветхозаветной» – примером которой является «Троица» Андрея Рублева). Это изображение Трех Ипостасей в виде седобородого старца (Бог Отец), Христа (Бог Сын) и голубя (Бог Дух Святой). Такое изображение было запрещено Большим Московским Собором 1666–1667 годов – то есть собором первоиерархов и епископов не только Русской, но и иных православных Церквей. Собором было указано: «Повелеваем отныне Господа Саваофа образ впредь не писать: ибо в нелепых и неприличных видениях Саваофа (то есть Отца) никто никогда во плоти не видел. Только Христос был виден во плоти, а не по божеству, подобно тому и пресвятая Богородица, и прочие святые Божии. Господа Саваофа (то есть Отца) с седою бородою и едиnorodного Сына во чреве Его и голубя между Ними писать на иконах весьма нелепо и неприлично, ибо кто видел Отца в божественном облике, ведь Отец не имеет плоти?..»

То есть было указано на невозможность изображать неявленный образ Бога. Символическое же изображение не передает природы Божественной Ипостаси, поскольку оно не может выразить Ее, являя собой лишь ее энергию. Эта богословская тонкость не могла быть понята, и вопреки запрещению «Новозаветная Троица» с той поры прочно вошла в состав росписей различных храмов. Опять-таки: для прежних времен подобное было бы невыносимо. Но теперь человек упорно стремился выразить неземное в земных формах.

Это состояние духовной жизни, однако, не привело к изменению догматических основ Православия, что стало залогом сохранения его сути и несло в себе потенциальную возможность нового восхождения ослабленной духовности к горней высоте. Церковь как мистическое тело Христово хранила свою полноту, но искусство церковное оказалось поврежденным.

Истинно православный образ мыслился всегда вне греховности человека, поэтому человек в иконе возносился на такую высоту, какой не знает мирское искусство. Человек – первоикона Бога – образ и подобие Бога – был поставлен в центр эстетического освоения мира художником как мера для всего мироздания.

Человек же в расцерковленном искусстве входит в мир как часть его и не может занять в нем главенствующего положения, ибо главенство такое не может быть ни на чем основано, ибо он изображается теперь непреобразенным, в неочищенном от греха состоянии. Человек не освящает теперь мир своей святостью (как на иконе), ибо святости в облике не имеет. То есть: в новой живописи утрачивается образ того, к чему человек предназначен, призван – к преображению и уподоблению Богу. Икона этот образ как раз и обязана дать. Но давать его она перестала. Художник увлекается теперь внешним, перестает осознавать истинное назначение своего дела. Образ Бога и преображенного человека становится лишь плодом воображения художника, но не его мистического просветления. «Искусство понемногу перестает быть собственным языком Церкви, а лишь извне служит ей. Так его понимало и до сих пор понимает римокатоличество, и такое же его понимание начинает внедряться и в православное сознание», – писал о религиозной живописи XVII века современный исследователь православной иконы Л. А. Успенский.

Главный итог происшедших изменений в церковном искусстве XVII столетия – изменение и нарушение предустановленной иерархии ценностей – совлечение человека с высоты преображенного состояния, уравнение его с прочим тварным миром. С того времени в искусстве уже не человек изображается, мыслится и оценивается по критериям Богоподобна, а к Богу прилагаются

человеческие по своей природе мерки. Не человек уподобляется Богу, но Бог – человеку. Это не изжито и усугубляется в искусстве до сей поры, последствия чего для человека и для общества могут оказаться губительными.

Любопытно что, как сами художники, так и церковные деятели, начали активное теоретическое осмысление искусства, писали специальные трактаты, обосновывая или опровергая тот или иной подход к религиозной живописи. Осуществлялся и контроль над искусством со стороны светской власти. Во всем заметно преобладал уже критерий чисто эстетический над богословским.

Утрачивалось богословие в образах. Иссякало умозрение в красках. В этом сказалось явное влияние расцерковленной культуры Запада.

Нужно заметить, что дробление, расслоение, отмечаемое в ту эпоху во всех сферах русской жизни, сказало и в образовании двух слоев общества: выделился хранящий устои предков, мало затронутый рационалистической ученостью простой народ и попорченный внешним образованием верхний слой. У простого же люда все отмеченное разделение эстетического и вероучительного в иконе просто не сознавалось. «Так как все москвиты отличаются большой привязанностью и любовью к иконам, то не смотрят ни на красоту изображения, ни на искусство живописи, но все иконы, красивые и некрасивые, для них одинаковы», – свидетельствовал Павел Алеппский. Так проявлялся установленный веками настрой духовного зрения народа: икона для верующего выражала его связь с верою прежде всего, эстетическое же ее начало оставалось для него всегда лишь своего рода вспомогательным средством для выражения веры, но не главной сутью. Если икона – окно в мир горний, то искусно ли сделано это окно, или нет, оно все равно остается окном. Происходила своеобразная «коррекция зрения», когда уже во всякой иконе человеку виделся идущий через нее свет.

В обильном и многообразном искусстве XVII века выделяется несколько школ, художественных центров со своими особенностями, эстетическими принципами, возможностями и предпочтениями. Ведущее положение занимали, разумеется, царские иконописцы, работавшие в Москве и выполнявшие заказы двора, высшей знати, богатейшего купечества. В середине века они были собраны в Иконном цехе Оружейной палаты, ставшей центром всей художественной жизни Московского государства. Именно столичные изографы были подвержены в первую очередь западному влиянию, ибо связи с Западом осуществлялись прежде всего через Москву. Именно они осуществили начальную, еще далекую от итога подготовку реалистического искусства, которое займет господствующее положение лишь два века спустя.

В живописи московских изографов появляется объемность изображения, роскошь красочной палитры, светотеневая моделировка, утрачивается чистота цвета. В композициях начинает обнаруживаться «картинное начало», то есть в сценах Священного Писания художник начинает испытывать тяготение к историческому жанру в его бытовом аспекте.

Но самое важное, пожалуй, это утрата плоскостного цветового изображения. Плоскость на иконах и фресках есть, как мы помним, та незримая, не имеющая физической материальности грань между двумя мирами, горним и дольным. Объемность материализует эту границу, делает ее, в известном смысле, непреодолимой, набрасывает своего рода завесу на окно в горний мир и тем делает его невидимым. И эстетические качества новой живописи служат уже не выявлению, но сокрытию Истины, ибо способствуют подмене Небесного – земным. Чем далее, тем это становится все более определенным в искусстве XVII столетия.

Художники этой эпохи даже в чисто профессиональном, бытовом отношении были связаны с материальным делом. Иконописцы привлекались, например, к золочению конского убранства (весьма пышного, надо признать), расписыванию мебели, предметов бытового обихода, даже к чертежным работам. Мастер прежних времен об этом не мог и помыслить.

Московскими мастерами в середине века были осуществлены новые росписи важнейших православных храмов, среди которых – Успенский и Архангельский соборы Кремля, Троицкий собор в монастыре преподобного Сергия, собор Рождества Богородицы в Суздале и другие. Эти росписи мыслились как образцы для мастеров всего государства. Выполнены они были в основном по старым канонам, но само качество, трактовка образов отличались уже заметной новизной. Гак, именно в Успенском соборе появляется, а затем получает распространение повсюду «Новозаветная Троица». А вот как описывает современный искусствовед (В. Г. Брюсова) свои впечатления от некоторых росписей в том же соборе: «Фигуры на столпах – апостолы, мученики, воины – одеты подобно римлянам, они умеют нести свои одеяния, бесконечно варьируясь в позах, жестах, движениях. Это

нередко холеные молодцы, щеголеватые баловни судьбы, далеко не аскетического вида».

Кто-то возразит, что тут отразилось восприятие человека, возможно, не церковного, искусствоведа светского, может быть, не воспринимающего во всей полноте духовную сторону религиозного искусства. Но вспомним резкие слова протопопа Аввакума – он-то был весьма чутким духовным критиком всех подобных новшеств.

Расцвет деятельности московских мастеров приходится на 50–80-е годы XVII века, то есть на время существования Иконного цеха. Среди крупнейших имен выделяются Степан Резанец, Яков Казанец, Иосиф Владимиров, Иван Филатьев, Федор Козлов, Сергей Рожков, Иван Кириллов, Федор Зубов, Никита Павловец, Тихон Филатьев и другие. С 1664 по 1686 год, без малого четверть века, руководил цехом Симон Ушаков (1626–1686).

Принципы нового композиционного оформления храма были осуществлены в росписях приходской московской церкви Троицы в Никитниках (1628–1653), где работали наряду с московскими костромские мастера Гурий Никитин, Василий Ильин, Сила Савин, Севастьян Дмитриев, Стефан Ефимьев и др. В церкви Троицы мы видим расположенный ярусами последовательный рассказ о событиях Нового Завета – от земных деяний Христа через Страсти, Распятие, Воскресение к деяниям Апостолов. Традиционная картина Страшного Суда на западной стене отсутствует: здесь расположен цикл росписей, рассказывающий о явлениях Христа после Воскресения Его. Все изображения равновелики, ни одно событие не выделяется особыми размерами (как было прежде) за исключением помещенных на сводах Воскресения, Вознесения и Сошествия Святого Духа. Ритм чередования сюжетов уравновешен и спокоен. Это пример того, насколько утрачено было мастерами-стенописцами ощущение соборного начала. Росписи приспособлялись для иллюстрирования Священной Истории, становились по назначению «Библией для неграмотных». Эта идея, вспомним еще раз, выражала одну из частных в общем назначении религиозной живописи. Теперь частность приобрела характер всеобщего. Верующий человек мыслится теперь в храме не как смысловой центр Божественного космоса, средоточие соборного единства, а как простодушный невежда, нуждающийся в картинках-иллюстрациях для полноты понимания Евангелия, в котором главным содержанием становилась внешняя событийность, а не вероучительный смысл.

Такой композиционный принцип знаменит по росписям ярославских и костромских церквей – не случайно же работали в московском храме именно костромичи.

В писании иконостаса Троицкой церкви принимал участие и Симон Ушаков, дом которого находился вблизи ее. Ушаков ставил своей целью передать божественность Христа, но по сути создавал на своих иконах уже не лики, но лица, с присущей им светотеневой моделировкой, объемностью изображения, чисто человеческой индивидуализацией образа. Примером может служить изображение Спаса Нерукотворного для Троице-Сергиева монастыря.

Еще интереснее изображение Ушаковым «Пресвятой Троицы» – по тому же типу, что и «Троица» преподобного Андрея Рублева. Художник XVII века по сравнению с прообразом утяжелил композицию, лишил ее строгого и легкого ритма. Ушаков нагромоздил раздражающие глаз детали, придавал выражению ангельских лиц (не ликов!) некоторую манерность, отчасти даже жеманность. Линейная и обратная перспектива на ушаковской иконе странным образом сочетаются, что противоречит их природе. Фигуры Ангелов у Ушакова объемны, плотско-телесны. Художник демонстрирует особое внимание к бытовой стороне события, слишком тщательно выписывает предметы утвари на столе (сравним с единственной чашей на рублевской иконе). Ушаков делает равнозначными и, следовательно, равновеликими по смыслу все элементы, все детали своего изображения – и Ангелов, и архитектурные фрагменты на заднем плане, которые он, в отличие от преподобного Андрея, выписывает тщательно, и посуду (именно посуду, а не жертвенную единую чашу) на столе. Цветовая палитра «Троицы» Ушакова, как давно замечено, вторит тональностью голландским и фламандским пейзажам. Икона кажется бесцветной, тусклой.

В дальнейшем последователи Ушакова лишь усугубили все названные особенности, переутяжелили композицию до предела, свели одно из величайших событий истории человечества к незначительному бытовому эпизоду, к демонстрации обильного гостеприимства неких условных персонажей. «Иная современная икона, – писал о. Павел Флоренский, – есть провозглашаемое в храме всенародно вопиющее лжесвидетельство». И это началось с деятельности именно таких художников, как Симон Ушаков. Далее все лишь усугублялось.

Ушаков был как раз тем художником, который сочетал иконописание и светское живописание: он

был автором нескольких царских портретов (их называли тогда парсунами), рисовал орнаменты, украшал бытовые предметы, расписывал дворцы и палаты и т. д. Он же освоил мастерство гравера, и преуспел в этом занятии. Надо признать, что декоратором Ушаков был превосходным. О его декоративном мастерстве можно судить по Владимирской иконе Богоматери (Древо государства Московского) (1668), написанной им для церкви Троицы в Никитниках. Собственно изображение Богородицы занимает лишь малую часть иконы: оно помещено как бы на ветвях раскидистого дерева, вырастающего из Успенского собора Московского Кремля – собор легко угадывается по точно воспроизведенным архитектурным формам, а также по кремлевской стене со Спасской башней, занимающей самый низ иконы. Дерево, символическое «дерево государства Московского», сажают исторические персонажи – князь Иван Калита, с правления которого начался рост Московского княжества, и митрополит Петр, сделавший Москву духовным центром русских земель. За посадкой дерева наблюдают царь Алексей Михайлович и царица с детьми. На ветвях дерева вокруг иконы Богоматери в двадцати медальонах помещены изображения московских святых, а также государственных деятелей. Все это осеняет Христос, изображенный в верхней части иконы в окружении двух ангелов.

Икона красива необыкновенно, но красота ее возведена художником в самоцель, она не несет в себе отсвета красоты небесной и превращается в банальную красоту. Земною по природе стала и идея иконы – прославление государства Московского, символизировавшего в сознании многих Царство Небесное на земле. Недаром же изображен с нимбом, например, царь Михаил Федорович, хотя к лику святых он никогда причтен не был. Можно вспомнить также, что с нимбами изображены и государственные деятели Руси, погребенные в Архангельском соборе Кремля и присутствующие в росписи этого храма наряду со святыми. Изображение мирских государственных мужей с нимбами можно встретить и в других храмах – на иконах и фресках. Нимб начинает сознаваться, таким образом, как атрибут светской государственной власти. Такая интерпретация символики горнего мира весьма симптоматична. Богово и кесарево онтологически оказываются неразделенными. Московские мастера, современники Ушакова, различались только степенью воплощения этой идеи земного Царства, Неба на земле – в разных ее вариантах. Немалое число иконописцев (как, например, ставший после смерти Ушакова руководителем Иконного цеха Федор Зубов, мастер большого таланта, чем его предшественник) тяготели, несмотря ни на что, к старым традициям, но преодолеть привнесенное новыми веяниями полностью никто не сумел.

В конце XVII века формальное мастерство окончательно превратилось для столичных иконописцев в самоцель. Внешнее великолепие, ремесленническая виртуозность – за ними уже не было глубины религиозной идеи, и не могло быть. Там, где все подменяется роскошью и помпезностью, для Истины места не остается.

Но если в Москве, при всей ослабленности духовной жизни, не были поколеблены основы Православия, с его вполне определенной иерархией ценностей – в аспекте религиозном и, как отражение его, политическом (единодержавие есть естественное выражение православной иерархии в политике), то в Новгороде наметилось подспудное неприятие их, не вполне явное противостояние ценностным ориентациям, установившимся в Церкви. Новгород, с его тяготением к самостоятельной политике, к независимости от Москвы, вообще представлял собою благодатную почву для разного рода ересей. Не случайно было и открытие в 1694 году собора староверов именно в Новгороде.

Разумеется, в XVII веке никакого серьезного разговора о независимости Новгорода идти уже не могло, но тяга к самостоятельности все же ощущалась, хотя и неявно. Новгород помышлял втайне не об иерархии ценностей, но о разрушении ее – это на серьезном идеологическом уровне обосновывало бы существование не единого, а нескольких политических центров (Новгород же среди них – не из последних). В религиозной живописи это выразилось в том, что новгородские изографы сюжетам евангельским предпочитали ветхозаветные, и в подтексте такого предпочтения скрывалось, во-первых, как бы отстранение от слишком отчетливой иерархичности духовных ориентаций Евангелия, а во-вторых, отвержение приоритета БЛАГОДАТИ над ЗАКОНОМ – как следствие того же разрушения иерархии ценностей. При этом ЗАКОН отождествлялся именно со своего рода равенством перед ним, тогда как БЛАГОДАТЬ такое равенство отвергает, ибо определяется в человеке степенью его духовного совершенства, а таковое у всех различно.

Этот пример показывает, как нарушение принципа в вопросах периферийных по отношению к Истине распространяется на все пространство сознания человека и грозит опрокинуть принцип в важнейшем. Тяготение к политической независимости в Новгороде парадоксальным образом

сказалось в покушении на основы веры, ибо одним из принципиально новых установлений христианства по сравнению с Ветхим Заветом стала замена закона – благодатью. О том прямо говорил, просвещая Русь в «Слове о Законе и Благодати» киевский митрополит Иларион еще в XI веке: «О Законе, Моисеем данном, и о Благодати и истине, в Иисусе Христе явившихся, о том, как Закон отошел, а Благодать и истина всю землю исполнили, и вера на все народы простерлась, и на наш народ русский. ...Как отошел свет луны, когда солнышко воссияло, так и Закон – перед Благодатью явившейся. И уже не теснится человечество в Законе, а в Благодати свободно ходит. Ибо иудеи при свече Закона себя утверждали, христиане же при благодетельном солнце свое спасение зиждут, ибо иудеи тенью и Законом утверждали себя, а не спасались, христиане же Истиной и Благодатью не утверждают себя, а спасаются. Ибо среди иудеев – самоутверждение, а у христиан – спасение. Как самоутверждение в этом мире, спасение – в будущем веке, ибо иудеи о земном радели, христиане же о небесном».

Так с начальных лет христианства на Руси – Истина и Благодать были утверждены словом святителя рядом и неразрывно. Глубокая мысль: Законом человек утверждается, Благодатью спасается. Предпочтение тому или другому зависит от понимания предназначенности человека. Желющие самоутвердиться на земле предпочитают Закон, стремящиеся к спасению в горнем мире – Благодать. Где Истина? Вопрос для православного человека риторический.

Желание утвердиться по отношению к Москве заставило Новгород неявно предпочесть Закон Ветхого Завета. И тем пренебречь Истиною, как понимает ее Православие, христианство вообще, ибо оно есть религия спасения, но не самоутверждения. Правда, нехристиане могут и не признавать такого понимания Истины, но новгородцы были все же православными. Тут скорее всего дали себя знать отголоски давней ереси жидовствующих, слишком распространенной когда-то в Новгороде.

И вот парадокс: слишком помышлявший о самостоятельности Новгород в искусстве своем в XVII веке уже не вполне самобытен: он испытывает сильное влияние не только мастеров московских, но и поволжских. Поволжье же – Ярославль, Кострома прежде всего, о самостоятельности особой вовсе не помышлявшие, – дало образцы церковного искусства, ни в чем не уступавшие тому, что создавали царские изюграфы.

Росписи ярославских и костромских храмов, работы мастеров Поволжья в других городах России – одно из ярчайших достижений русского искусства XVII столетия.

Среди известнейших поволжских мастеров – Гурий Никитин, Иоаким Агеев, Василий Ильин, Сила Савин, Севостьян Дмитриев, Василий Кондаков, Дмитрий Григорьев... Ведущим жанром для костре > и чей и ярославцев стала стенная роспись, хотя и иконописание у них тоже процветало. Во многих храмах создавались фантастические по красоте живописные ансамбли, цветовые гармонии, отражавшие красоту земного мира. В росписях этих применялся принцип композиционного построения, знакомый нам по церкви Троицы в Никитниках: ярусно-поясная последовательность сюжетов евангельских, житийных (в зависимости от посвящения конкретного храма). Молящиеся не только проникались чувством торжества земной красоты, но и имели перед глазами последовательный рассказ о земных деяниях Христа, о житии Богородицы или какого-либо святого. Стенописцы раскрывали житие как череду жизненных событий, понятных каждому человеку: многие сюжеты, например, были связаны с теми или иными хозяйственными работами. Персонажи росписей могут заниматься жатвой, сооружением сруба или пахотой. Тяготение к жанровым по сути сценам, показ трудовой деятельности человека на земле сочетались у художников со стремлением дать психологические характеристики изображенных людей, причем трактовка внутреннего облика и деятельности святого была максимально приближена к пониманию тех, на кого были рассчитаны изображения. Жития раскрывались в категориях мышления, для человека привычных. Волжские города – города торговые, здесь обитало множество купцов, предпринимателей. Поэтому, например, святитель Николай Мирликийский, весьма почитаемый на Руси, изображался преимущественно как добрый покровитель, материально (золотом, деньгами) выручающий тех, кто попал в беду, впал в нужду и т. д. То есть из многих событий жития святителя выделялись именно те, какие помогали создавать в сознании богатых купцов идеал щедрого помощника людям, подвигать к обильной благотворительной деятельности.

В изображении вероучительных, богословских сюжетов, где требовалось раскрытие сакрального смысла, мастера-стенописцы отличались, наоборот, холодностью, формальной декоративностью. Истинная небесная святость, красота святости оказались для них, пожалуй, не вполне и понимаемы. Оттого не удивительно встретить ныне в работах исследователей такие наблюдения: Богоматерь на

фресках – круглолица, румяна и улыбчива; Христос – крепкий, по-земному сильный человек. Или прочитайте там: в иных росписях или иконах встречается «пародия на святое изображение». Едва ли не пародийным (разумеется, нужно понимать всю условность такого определения, учитывая, что речь идет все же о религиозной живописи) становится и изображение «Ветхозаветной Троицы», которой к тому же начинает заметно предпочитаться «Троица Новозаветная», почти безраздельно господствующая во всех росписях.

Важное новшество: поволжские изографы порою использовали как образец, но значительно, разумеется, переосмысленный, западноевропейские гравюры. И снова возникает проблема инородного влияния на культуру народа. Автор одного из теоретических трактатов о живописи, Иосиф Владимиров, приводил такой аргумент в пользу необходимости и правомерности широких заимствований: покупаются же у иноземных купцов разного рода товары, что не вызывает возражений, если они хороши качеством своим, – почему же нужно возражать против использования чужих-то художественных образов? Теоретик смешал понятия разных уровней: материального и идеального – приравнял духовные ценности к товару.

Разумеется, и в искусстве, как и вообще в жизни, нельзя замыкаться в узких рамках собственного бытия. Творческое осмысление иного опыта способно оказаться весьма плодотворным для развития всех сфер жизни, в том числе и искусства. Но что есть подлинное развитие, что есть прогресс в искусстве? Всякое ли новшество ему способствует? Нет, но лишь такое, какое помогает полнее и глубже раскрыть Истину. Иначе новый прием станет лишь ненужной роскошью, порою затемняющей истинный смысл образа.

Не к единой ли Истине должны все стремиться, сближая способы ее познания и отображения?

Однако общечеловеческое не существует абстрактно, но всегда в конкретной форме, во многих формах. Такими конкретными формами являются культуры разных народов. Универсализм, к которому тяготеют иные теоретики и практики искусства, на деле ведет к безликости и однообразию. Бездумное смешение элементов разных культур ведет лишь к утрате своеобразия этих культур.

Русский человек (как и всякий другой) не утратит своего лица, если оденется в костюм из английского сукна. Но если он, православный, начнет заставлять себя смотреть на мир подобно католику, то он перестанет быть православным, то есть и русским одновременно, но и католиком истинным тоже не станет, представляя собою лишь некое недоразумение. То, что органично развивалось в недрах одной культуры на протяжении столетий, может мало подходить для жизни, создававшейся и протекавшей в иных исторических, социальных и духовных условиях. Это касается внешних форм, что же до самой сути Истины, то отступления от нее и вовсе недопустимы.

Одним из чуждых для русского сознания заимствований стал рационализм, который в сфере религиозного искусства проявился в претензии художников на свое собственное разумение православных истин – при отвержении многовекового опыта Церкви. Это оборачивалось утратой духовных основ искусства. И даже появлением настроений, близких давно отвергнутой ереси иконоборчества. Адам Олеарий, придворный советник шлезвиг-гольштейнского герцога, посещавший Москву в 30-е годы XVII века, привел в своих путевых заметках такие рассуждения одного из русских священников: «Не следует честь, полагающуюся Богу, воздавать иконам, которые руками сделаны из дерева и красок, хотя бы они даже и должны были представлять изображение Бога и святых; не следует ли в этом рассуждении скорее почитать людей и молиться им, так как они созданы по образу и подобию Божию и сами сделали эти иконы?»

Вот образец давно отвергнутого суемудрия. Ведь опять то же заблуждение: зрение физическое видит окно, но зрение духовное столь слабо, что света в окне не замечает.

Важно помнить, что православное сознание, опирающееся на Священное Предание, к которому относится и иконопись, различает почитание и поклонение как понятия несходные. Православие всегда говорило об иконопочитании, но не о поклонении иконе – разница существенная. Иконоборчество (необходимо повторять это и повторять) ведет в логическом итоге к отрицанию поклонения Богородице и святым, ибо впадает в соблазн отвержения Предания (что мы и видим в протестантизме).

Но трагедия заключалась в том, что религиозная живопись XVII столетия часто уже не была истинным окном, но лишь нарисованным на глухой стене переплетом рам. А взирая на такое окно, можно остаться и равнодушным к нему.

XVII век особенно остро поставил вопрос об иерархии ценностей, что в плоскости политической сказалось на взаимоотношениях Церкви и государства. Проблема давняя, не русским сознанием и не

в XVII веке обозначенная. Православное решение вопроса отражено в идеях великого святителя Иоанна Златоуста: священство выше царства. Но царству принадлежит особая сфера попечения, вмешиваться в которую священство и не должно, возвышаясь над нею авторитетом духовным. Носитель царской власти – своего рода епископ внешних дел, и в этих делах он самодержавен, имея источником своей власти Божье произволение. Идеал взаимоотношения священства и царства – симфония, – конечно, недостижим, но само стремление к нему должно устанавливать критерии оценки всякого взаимодействия церковной и мирской властей. Иерархия ценностей установлена вполне определенно.

Первенство духовной власти признавалось в эпоху преподобного Сергия Радонежского, бывшего истинным вождем нации. Но светская, земная власть, разумеется, с трудом может смириться перед таким соотношением. Мысль встать над духовным владыкою для властителя земного всегда соблазнительна. В истории русской можно указать немало число столкновений между церковью и государством за первенство. Одно из острейших – уже упомянутое ранее противостояние святителя Филиппа царю Ивану Грозному, когда земная власть силою навязала Церкви свою волю. Но XVII век решил спор в пользу государства окончательно. Конфликт между царем Алексеем Михайловичем и первоиерархом Церкви патриархом Никоном завершился отрешением патриарха от сана и ссылкой его, торжеством земной власти.

Этому способствовало, и то, что в сознании народа именно государство, его сила обеспечивала человеку ту ТИШИНУ и изобилие, которые столь привлекательны в земном бытии. Церковь указывала на неосязаемые блага, государство давало зримые. Государство было признано как несомненная ценность.

Да ведь и государство-то мыслилось как православное. Победа земной власти вовсе не означала ее формальной секуляризации, Земные правители, цари, сознавали источник своей власти в Божественной воле. Они получали ее из рук Церкви, она освящалась Церковью. Но роль земных служителей Церкви виделась в том, чтобы вручить власть монарху, а затем подчиниться этой власти. На уровне личных отношений это проявлялось, в частности, в том, что церковный иерарх воспринимался как подданный царя.

Когда патриарх Никон, вслед за святителем Иоанном, говорил о первенстве священства, он имел в виду дела исключительно церковные, но не светские, не государственные. И опирался при этом на слова Самого Спасителя: «отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мф. 22, 21). Однако царь, сознавая себя помазанником Божиим, желал вмешиваться именно во внутреннюю жизнь Церкви.

Все осложнилось и начавшейся церковной реформой, по сути своей обрядовой, которую проводил патриарх Никон. Случилось так, что реформе, затронувшей лишь некоторые внешние особенности церковной жизни, оказали противодействие те, кто ошибочно увидел в преобразованиях измену вере предков. Произошел раскол в Церкви, причем отколовшиеся (раскольники, староверы – как их стали называть) оказались отпавшими именно от соборного сознания народа. Раскольниками двигала ревность о Царствии Небесном, в стремлении к которому заключен смысл человеческой жизни. Царствие это в сознании некоторых отождествлялось, как мы знаем, с царством земным, с Московским царством. Заблуждение века вызвало раскол. Изменение некоторых внешних сторон церковной обрядовости воспринималось раскольниками как отказ от полноты Царства. Раскольники жили в апокалиптическом ощущении конца света, притом Антихриста узрели в «изменившем» старой вере патриархе. «Измену» усматривали и у православного царя, что усугубляло трагическое умонастроение, ощущение грядущей катастрофы.

В сфере искусства церковного староверы отвергали все, что они связывали (снова ошибочно) с нововведениями патриарха Никона. Они признавали, естественно, только иконы «старого письма», и немало послужили их сохранению. Но они же, как то ни парадоксально, отчасти и вызвали недоверие к традиционной иконописи, ибо предпочтение старых икон стало невольно связываться с расколом в Церкви.

Непокорство староверов понималось светской властью как непокорство части народа, и это упрочило уверенность царя в необходимости активно управлять церковной жизнью, нестроение которой угрожало и государственному спокойствию. Смысл существования Церкви все более и более осознавался как служение государственным интересам. Реформы императора Петра Великого окончательно узаконили это положение и по сути явились логическим завершением того, что было достигнуто его отцом, Алексеем Михайловичем, в сфере политической жизни.

Поэтому если возвращаться к термину Предренессанс, то его с полным основанием можно

отнести именно к XVII столетию – в российской истории.

Европейскому же Ренессансу соответствует эпоха Петра – эпоха окончательной секуляризации русской жизни, русской культуры. Разумеется, отечественное искусство не знало при Петре тех взлетов, которые мы, взирая на европейскую историю, считаем непрременной принадлежностью эпохи Возрождения. Но достижения искусства – признак отчасти внешний. Важно качество этого искусства, отразившее сущностное: превознесение земного над небесным. Окончательное превознесение. В этом европейский Ренессанс и петровская эпоха совпадают.

Эпоха Петра I начинает собою период заметного падения духовной жизни на Русской земле. Более того, поначалу была предпринята попытка рациональной регламентации духовной жизни, что для нее всегда губительно.

Петр упразднил Патриаршество, а во главе Святейшего Синода, высшего органа церковного управления, поставил светского человека, обер-прокурора, по существу государственного чиновника. Церковь, мистическое тело Христово, стала мыслиться государственным ведомством.

Сама секуляризация культуры, совершившаяся в XVIII столетии, была своего рода катаклизмом, потрясением, трагическим надломом сознания. Не случайно же, XVIII век отмечен как низшая точка в развитии русской культуры в целом и искусства, в частности. Художник стал сознавать себя самостоятельным творцом, но он уже, не мог черпать энергию для творчества в глубинах соборного сознания и становился слабым копиистом заимствованных извне форм.

Вот что прежде всего проявилось в падении искусства в XVIII веке. Тот век для России – время очевидной культурной деградации. Искусство принялось обслуживать человеческую праздность, но не служить Истине, и хотя загнать его в столь жесткие рамки оказывалось всегда невозможным, и живые ростки творческой мысли пробивались в самые неблагоприятные времена, но в целом искусство того времени не знает достижений, какими отмечены эпохи предшествующая и последующая.

О подчиненности церковной жизни государственным интересам свидетельствует хотя бы тот, на первый взгляд, незначительный факт, что на некоторых иконах того времени образ Христа писался с портретов императора Петра I. То же случалось и в последующие царствования. Многие вельможи, подражая царю, заставляли художников изображать на иконах святых свой собственный облик. Бог по образу царя. Святой по образу вельможи. То есть не человек есть образ и подобие Высшей Святости, а наоборот. Все перевернуто, поставлено с ног на голову. Может быть, подобное и наблюдалось нередко в западном искусстве, но для Православия такое отступление от Истины было всегда неприемлемо. Подобные иконы есть лишь отражение того насилия, которое совершалось над Церковью, над духовной жизнью.

Религиозная храмовая живопись, как и искусство в целом, в ту эпоху также заметно деградировало. Уже не великие духовно просветленные мастера писали святые лики, но артели ремесленников-«богомазов» рисовали простенькие картинки, и созданное ими в большинстве случаев вообще не имело к подлинному искусству никакого отношения.

Для православной иконы, для росписи, хотя бы отдаленно связанной со старой традицией, места в искусстве России уже просто не оставалось. Показательно, что по распоряжению Екатерины II из Успенского собора во Владимире был удален иконостас, созданный преподобным Андреем Рублевым, и установлен новый в стиле барокко, при этом сама императрица оказалась помещенной среди изображений святых в виде великомученицы Екатерины. Подобное характерно для тех времен.

Профессиональные живописцы также нередко брались за росписи храмов, писали картины на религиозные сюжеты, но при том вовсе не имели понятия (поскольку традиции оказались утраченными, каноны не действовали) о живописи духовной. Ориентируясь на мастеров Западной Европы, они пытались создать пышные декоративные композиции, нередко впечатляющие своими размерами и внешним великолепием.

Все это отразило, бесспорно, важнейшее для русской религиозной жизни явление: наступление инославных конфессий на Православие, хотя сами художники могли и не сознавать того, решая, как им казалось, проблемы чисто эстетического свойства. Однако существенно, что в своем творчестве живописцы не были самостоятельны, нередко рабски подражая чужим образцам, прежде всего итальянским. Один из иерархов Русской Церкви с горечью писал: « В сем веке живопись и архитектура, угождая вкусам публики, сделались в России смиренными и большею частью рабскими, а иногда смешными подражательницами итальянским, до такой степени, что как бы ни были искусны произведения архитектуры и живописи, они теряли свою цену, если не уподоблялись



итальянским».

И дело тут вовсе не в том, что итальянское искусство хорошо или плохо. Дело и не в том, что могут быть дурны образцы западноевропейского искусства, которому подражали русские художники и перед которым склонялась лишь верхушка общества, очень тонкий слой народа. Но то, что отражает развитие духовной жизни итальянского народа, вовсе может не соответствовать внутреннему миру русского (как и всякого другого).

Однако это лишь внешняя, эстетическая оболочка проблемы. Если же проникнуть вглубь, на уровень религиозно-онтологической, то нельзя не увидеть основу всего: идеи, воздействующие поверх национальных культур, – «гуманистские» идеи о тварном, физическом по природе Фаворском свете. Встретившие когда-то заслон на византийских соборах XIV века, они совершили своего рода «обходной маневр» и обнаружили себя под видом национально-эстетических, «итальянских» принципов отражения бытия. Впервые это проявилось в русском искусстве в XVII столетии, но активно заявило о себе веком спустя, продолжалось успешно в последующем веке и давало многие великолепные образцы живописи, особенно когда за дело брались выдающиеся мастера, такие как, например, К. П. Брюллов (1799–1852). Подобное искусство имеет, разумеется, право на существование, но оно остается светским по природе своей даже тогда, когда художник берется за сюжеты из Священного Писания. Среди ведущих имен этого направления можно назвать также Ф. А. Бруни (1799–1875) и Г. И. Семирадского (1843–1902). Ему отдавали дань даже художники-реалисты – например, при росписи храма Христа Спасителя в Москве (во второй половине XIX века) работали В. И. Суриков, К. Е. Маковский, В. В. Верещагин и др.

Это стало отражением кризиса православного искусства, но это не сознавалось даже многими подлинно церковными людьми. Так, профессор Московского университета С. Шевырев восхищенно писал об одной из композиций Ф. Бруни, посвященной Богородице: «Бруни успел найти и новый образ для своей Мадонны, и новое положение, он изобразил ее чертами девы; в задумчивых томных глазах, в бледности колорита, в эфирном стане, в неразвитой молодости вы видите эти признаки Мадонны, северной, скажу Русской, которой мысль и образ родится на берегу Невы». Но по Истине: какая же пропасть между этим «томным» взглядом, сентиментальной бледной девы с эфирным станом – и скорбно всевидящим взором Богородицы, идеала высшей святости, в которой народ видел покровительницу и утешительницу свою в тяжелейших бедах и испытаниях. К Богородице можно прийти с любой своей бедой. К томной, эфирной, неразвитой девице, как бы хорошо она ни была нарисована, – безусловно: нет. Не лучший, не вернейший ли то критерий?

Принципы этого направления были столь сильны, что когда художник А. А. Иванов захотел внести подлинно духовное содержание в свое искусство, он не мог не использовать внешние приемы именно этой, светской по всем своим особенностям живописи.

И все же Православие слишком глубоко проникло в душу народа, чтобы оказаться заглушенным навсегда. Стремление к истине пробивалось вопреки всему. Внешняя красота, тяжелое великолепие классического искусства не могли заменить собой тягу к красоте духовной, она заявила о себе властно в XIX веке – хотя происходили эти процессы не и произошло как бы наложение друг на друга разных типов, мировоззрения, как если бы человеку, отличавшемуся дальновзоркостью, предложили бы очки для близоруких. Понадобилось столетие только для того, чтобы совершилась коррекция зрения. Собственно, и искусство XIX века в России есть отражение того противоречия, противоборства, которое происходило в жизни и культуре народа, – противоборства традиций древнерусского типа миропонимания и привнесенных идей западного мировидения.

Нельзя не учитывать, что идеи западных просветителей, прежде всего французских энциклопедистов, воздействовали мощно и небезобидно на сознание русской культурной элиты. А что есть Просвещение? Это не свойственное прежде русской культуре понимание Истины. Это признание за позитивистской наукой способности дать конечное толкование мироздания. Это обожествление и признание всеисильности человеческого разума. Это идеологическое обоснование революционного преобразования мира. Это превознесение «мудрости мира сего», о которой сказал Апостол: «Мудрость мира сего есть безумие перед Богом... Господь знает умствования мудрецов, что они суетны» (1 Кор. 3, 19, 20).

Религиозная мысль, проявившись в художественном творчестве, противостояла материалистическому пониманию Просвещения довольно ощутимо, и даже в XVIII веке (достаточно сопоставить мировоззрение русского просветителя А. Т. Болотова и французских энциклопедистов), но просветительские идеи не прошли бесследно для русского сознания, отразившись прежде всего в

деятельности художников и мыслителей революционно-демократического толка в XIX веке.  
XIX столетие в русском искусстве стало веком новой борьбы за Истину.

## Часть третья

### В ПОИСКЕ

В наших попытках осознать и освоить эстетический тип Истины мы не должны забывать, что красота имеет характер двойственный, противоречивый, она диалектична по природе своей, что отмечал еще Достоевский: «Красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей». Почему бы не предположить, что в какой-то момент красота может помочь человеку предпочесть дьявола Богу? Она помогает душе «коснуться ризы Божества» (как говорил о том русский философ и богослов о. Сергей Булгаков), но превращенная сознанием художника в самоцель, в некоего идола (отметим: вопреки заповеди о несотворении кумира) – красота расслабляет душу, делает ее особо уязвимой для всякого рода соблазнов, как земного, так и мистического свойства.

Такая антиномичность природы эстетического определяет коренное противостояние во взглядах на сущность и назначение искусства, проходящее через всю его историю. Все множество эстетических теорий так или иначе тяготеет к одному из двух осмыслений сакрального предназначения красоты. Либо: она освещает человеку путь к Истине, но путь этот связан с преодолением, а не отвержением земных тягот. Либо: она заслоняет Истину собою, объявляет истинною самое себя, помогает (и самому художнику, и потребителю такого искусства) отвернуться, уйти от всего непривлекательного в жизни – в мир грез и «идеальных» образов, заслониться от тягостной повседневности игрою вымысла, созданиями собственной или чьей угодно фантазии. Каждый из двух типов осмысления красоты и назначения искусства осуществляется во множестве конкретных проявлений. Нам же важно вспомнить, какие формы приобретало все это в русском искусстве.

Средневековое религиозное искусство (прежде всего, иконопись) дало нам совершеннейшие образцы эстетического служения Истине. Древние традиции явили себя и в реалистических созданиях «золотого» XIX века. Прежде всего, это сказалось в неодолимой тяге к правде, однако нужно признать, что в отличие от безымянных мастеров средневековья художники этого века уже не обладали столь совершенным знанием, они лишь предощущали существование чего-то более высокого, чем суетные заботы повседневности, искали это высокое, понимали необходимость его обретения. Русское искусство XIX столетия жило под знаком стремления к правде, тоски по Истине.

Свое творчество русские писатели сознавали как служение пророческое (чего остальная Европа не знала), отношение к деятелям искусства как к духовидцам, прорицателям сохранилось в русском сознании до сих пор – пусть и приглушенно уже.

Первым пророком, сознавшим свою высокую миссию, стал Пушкин, который рассматривал деятельность художника как исполнение «долга, завещанного от Бога».

Вслед за Пушкиным религиозное назначение искусства утверждал в своих размышлениях Н. В. Гоголь. Он исходил из идеи высокого назначения человека – постигать Истину христианства, но он же и понимал, что слишком многое в современном мире способно отвлечь человека от его назначения: «Развлеченный миллионами блестящих предметов, раскидывающих мысли на все стороны, свет не в силах встретиться прямо со Христом. Ему далеко до небесных истин христианства. Он их испугается, как мрачного монастыря, если не подставишь ему незримые ступени к христианству, если не возведешь его на некоторое высшее место, откуда ему станет видней весь необъятный кругозор христианства и понятней то же самое, что прежде было вовсе недоступно». Искусство, по мысли Гоголя, и должно стать такой «незримой ступенью».

Гоголь же с горечью и недоумением обнаружил, что в поисках Истины русская мысль устремилась по каким угодно путям, но не знает и оттого избегает пути православного: «Владеем сокровищем, которому цены нет, и не только не заботимся о том, чтобы это почувствовать, но и не знаем даже, где положили его. У хозяина спрашивают показать лучшую вещь в его доме, и сам хозяин не знает, где лежит она. Эта Церковь, которая, как целомудренная дева, сохранилась одна только со времен апостольских в непорочной первоначальной чистоте своей, эта Церковь, которая вся с своими глубокими догматами и малейшими обрядами наружными как бы снесена прямо с неба

для русского народа, которая одна в силах разрешить все узлы недоумения и вопросы наши, которая может произвести неслыханное чудо в виду всей Европы, заставив у нас всякое сословье, званье и должность войти в их законные границы и пределы и, не изменив ничего в государстве, дать силу России изумить весь мир согласной стройностью того же самого организма, которым она доселе пугала,— и эта Церковь нами незнаема! И эту Церковь, созданную для жизни, мы до сих пор не ввели в нашу жизнь!»

Вот задача для всякого художника — указать на незнание сокровище народу.

Эта же задача встала во весь рост перед теми художниками-живописцами, которые всерьез задумались над религиозными проблемами бытия народа.

Идеи Гоголя сильно воздействовали на творчество художника Александра Андреевича Иванова (1806–1858), имя которого в истории русской живописи XIX столетия стоит в ряду первейших.

Иванов был не только идейным последователем Гоголя, но и близким знакомцем его. Главное творение Иванова, грандиозное полотно «Явление Христа народу» (размеры: пять с половиной метров на семь с половиной) создавалось в значительной мере при свидетельском участии Гоголя, подолгу жившего в Риме, где писал свою картину Иванов. Правда, завершения работы Гоголю не суждено было увидеть, ибо это свершилось уже через пять лет после смерти писателя. Всего период создания картины охватывает 20 лет — с 1837 по 1857 год. Разумеется, эти даты отмечают лишь начало и конец сложного творческого периода, а не непрерывного процесса живописания: в работе случались и значительные перерывы, объясняемые обращением к другим замыслам, болезнью глаз художника, его странствиями в собирании материала и т.д. Одновременно был выполнен и малый вариант картины, а также бесчисленное количество эскизов к ней, которые, если собрать их вместе, могли бы составить экспозицию небольшой картинной галереи.

Сюжетом для себя Иванов выбрал тот эпизод, когда после долгого пребывания в пустыне Спаситель мира явился народу на берегах Иордана, где проповедовал и крестил людей святой пророк Иоанн Предтеча. «На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира. Сей есть, о Котором я сказал: за мною идет Муж, Который стал впереди меня, потому что Он был прежде меня. Я не знал Его, но для того пришел крестить в воде, чтобы Он был явлен Израилю. И свидетельствовал Иоанн, говоря: я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем. Я не знал Его, но Пославший меня крестить в воде сказал мне: на Кого увидишь Духа сходящего и пребывающего на Нем, Тот есть крестящий Духом Святым. И я видел и засвидетельствовал, что Сей есть Сын Божий». (Ин I, 29–34). О том же поется в праздничном церковном песнопении: «Предтеча рукою показывает Его и глаголет людям: Сей избавляй Израиля, свободяи нас от исления».

Иванов выбрал сюжет, который считал злободневным для своего времени, ибо явление Христа — для художника было не просто событием двухтысячелетней давности, но и событием, творящимся на глазах: новым явлением Истины русскому народу.

Сам двадцатилетний срок создания картины определялся, помимо всего прочего, и стремлением самого художника как можно полнее проникнуться сознанием и чувством Истины, чтобы с тем большим совершенством выразить эту Истину на холсте. Слова Гоголя из его статьи об Иванове могут быть для нас и свидетельством: «Художник может изобразить только то, что он почувствовал и о чем в голове его составила уже полная идея; иначе картина будет мертвая, академическая картина... Но как изобразить то, чему еще не нашел художник образца? Где мог найти он образец для того, чтобы изобразить главное, составляющее задачу всей картины, — представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу? Откуда мог он взять его? Из головы? Создать воображением? Постигнуть мыслью? Нет, пустяки! Холодна для этого мысль и ничтожно воображение. Иванов напрягал воображение, елико мог, старался на лицах всех людей, с какими он встречался, ловить высокие движения душевные, оставался в церквях следить за молитвой человека — и видел, что все бессильно и недостаточно и не утверждает в его душе полной идеи о том, что нужно. И это было предметом сильных страданий его душевных и виной того, что картина так долго затянулась. Нет, пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне. Иванов молил Бога о ниспослании ему такого полного обращения, лил слезы в тишине, прося у Него же сил исполнить Им же внушенную мысль. Иванов просил у Бога, чтобы огнем благодати испепелил в нем ту холодную черствость, которою теперь страдают многие наилучшие и наидобрейшие люди, и вдохновил бы его так изобразить это обращение, чтобы умилился и нехристианин, взглянувши на его картину...»

Как видим, русский художник интуицией проник в то, каким образом древние живописцы обретали постижение Истины в молитвенном подвиге. Хотя самому ему, очевидно, не было дано достигнуть исихастских высот, никому в ту пору из служителей искусства не ведомых. Да, Иванов был человеком своего времени, и недостаточная общая напряженность религиозной жизни не могла сообщить ему недостающей энергии, напитать душу соборным проникновением в Истину. Ему невозможно было преодолеть ограниченность своего века, создать «окно в мир горний». Изображая Христа, Крестителя Иоанна, Апостолов, живописец достиг высшего, что оказалось ему доступно: создания просветленных лиц, но не ликов. Однако и вообще для искусства XIX века это оказалось вершиною возможного.

Итак, на полотне русского художника – явление Спасителя народу, миру. «Предмет картины слишком значителен, – писал Гоголь в своей статье, и трудно удержаться от еще одной большой цитаты, не передать рассказа великого писателя о содержании этого грандиозного произведения. – Из евангельских мест взято самое труднейшее для исполнения, доселе еще не бранное никем из художников даже прежних богомольно-художественных веков, а именно – первое явление Христа народу. Картина изображает пустыню на берегу Иордана. Всех видней Иоанн Креститель, проповедующий и крестящий во имя Того, Которого еще никто не видел из народа. Его обступает толпа нагих и развевающихся, одевающихся и одетых, выходящих из вод и готовых погрузиться в воды. В толпе этой стоят и будущие ученики Самого Спасителя. Все, отправляя свои различные телесные движенья, устремляются внутренним ухом к речам пророка, как бы схватывая из уст его каждое слово и выражая на различных лицах своих различные чувства: на одних – уже полная вера; на других – еще сомненье; третьи уже колеблются; четвертые понурили головы в сокрушение и покаянье; есть и такие, на которых видна еще кора и бесчувственность сердечная. В это самое время, когда все движется такими различными движеньями, показывается вдали Тот Самый, во имя Которого уже совершилось крещение, – и здесь настоящая минута картины. Предтеча взят именно в тот миг, когда указавши на Спасителя перстом, произносит: “Се Агнец, вземляй грехи мира!” И вся толпа, не оставляя выражений лиц своих, устремляется или глазом, или мыслию к Тому, на Которого указал пророк. Сверх прежних, не успевших сбежать с лиц впечатлений, пробегает по всем лицам новые впечатления. Чудным светом осветились лица передовых избранных, тогда как другие стараются еще войти в смысл непонятных слов, недоумевая, как может один взять на себя грехи всего мира, и третьи сомнительно колеблют головой. А Он, в небесном спокойствии и чудном отдалении, тихой и твердой стопой уже приближается к людям.

Безделица – изобразить на лицах весь этот ход обращения человека ко Христу!»

И ясно, почему картина Иванова так вдохновила писателя: творение художника стало для Гоголя зримым воплощением его же понимания искусства – являться незримой ступенью к христианству. Создание Иванова напоминает всем, что Бог Слово, несущий свет человечеству («Свет Христов просвещает всех» – провозглашается на богослужениях в православных храмах), принял земной облик, человеческую природу ради спасения каждого из людей. Именно поэтому на первом плане, ближе к зрителю, изображен тот народ, которому является Мессия, те люди, ради которых Он явился. Зритель может и себя мысленно включить в этот народ: композиция картины рассчитана как бы на проекцию вовне, между передним планом картины и зрителем нет преграды, каждый может при желании сознать себя как бы участником совершающегося.

Отношение народа к событию, отражение в людях мысли, что Христос явился «наш ради человек и нашего ради спасения», разные степени постижения этой мысли – вот что становится предметом внимания художника и всякого, смотрящего на полотно.

Не случайно поэтому в центре картины, занимая первоначальное зрительское внимание, изображен святой Иоанн Креститель, ибо именно он своею позою, жестом простертых ко Христу рук – возвещает явление Христа Спасителя всем, смотрящим на него. Ясно, что святой пророк только что завершил обряд крещения над теми, кто находится вблизи него; но крещение Иоанна не было еще тем совершенным крещением, которое дал Бог Сын, но крещением покаяния и приготовления к принятию Истины. Художник как бы призывает зрителя мысленно включить себя неотрывной частью в тот народ, который готов обрести Христа в душе своей.

Рядом с Иоанном (левее его для зрителя) изображен будущий любимый ученик Христа, Иоанн Богослов, тот, кто и поведал человечеству об этом событии, – и мы видим, что с первых слов пророка, с первого взгляда на Учителя он принимает Его в душу. Далее следует апостол Фома, напряженно внимающий пророчеству, но находящийся как бы в сомнении: идти ли ему за Агнцем

Божиим либо следовать тому, кому он уже предан духом – святому Иоанну (так объяснял эту фигуру сам художник). Апостол Андрей Первозванный, третий из стоящих слева от Крестителя, сочувственно смотрит на тех, в ком уже видит тайное благодатное влияние Господа, он как бы уже разделяет ту любовь, которая изливается от Христа на людей. Четвертый из будущих апостолов, Филипп, показан в том состоянии глубокого внутреннего сосредоточения и раскаяния, когда он еще не слышит слов святого Иоанна, еще не знает, что явился в мир Спаситель, но лишь внутренне готовится к благой вести о Нем.

Выходящий из воды обнаженный юноша, уже узревший Христа, уже принявший пророческую весть о Нем, как бы забывает о своей наготе, перестает стыдиться ее. Русский духовный писатель Феодор Бухарев так раскрыл смысл этого изображения: «Любящие твердую пищу истины, может быть, подивятся духовному инстинкту Иванова, верно угадавшего, как нужна подобная фигура на картине, раскрывающей смысл миру Агнца Божия Богочеловека. Забыли мы со своей фарисейской правдой, что постыден собственно грех, или то, что делаем не по Господу, а напротив все, что – по Господу или на что простирается и чему сообщается благодать явления Его во плоти, – все такое, относится ли оно к нашей душе или к самому телу, получает уже печать и начатой Духа, которому стыдиться нечего. Забыли мы, что Господь для того и взял на себя наше полное естество, то есть не только душу, но и тело человеческое, чтобы не погубить, а спасти человека и по отношению к самому его телу. Искусство в лице Иванова угадало это духовным чутьем и, для полного раскрытия истины явления миру Агнца Божия, отчасти не пощадило стыдливости».

Ко мнению Бухарева, на которое мы опираемся в нашем толковании замысла картины, необходимо прислушаться особо, поскольку сведения о замысле этом он мог получить из непосредственного общения с самим художником.

Старец в левом углу картины, также выходящий из воды вслед за юношей, направляет свой взор на толпу, ощущая как бы, что многие его болезни и старческие немощи уже не отделяют его от прочих, что с явлением Божественной любви он становится в этой любви един со всеми. По мысли художника, это также один из будущих апостолов Христа (хотя установить его имя не представляется возможным). Правее Крестителя расположена группа сидящих и стоящих иудеев, на лицах которых запечатлены разные оттенки мысли и зарождающейся веры. Выражение же тех лиц, которые не видны зрителю, угадываются отраженно, по чувствам находящихся рядом, и по устремленности поз в сторону Христа. Особенно привлекает радостная улыбка склоненного раба с веревкой на шее: он безотчетно охвачен радостью, еще не понимая пока причины ее и оттого смотрит в сторону, не сознавая еще ясно приход Того, в Ком, по слову Апостола, не будет уже ни раба, ни господина (Гал 3, 28).

В правой части картины, с краю, над толпою крестившихся – художник изобразил духовных вождей народа, фарисеев и книжников. Самодовольство, самомнение, приверженность внешней форме, мертвой обрядовости, заостренность мысли, углубленность в мрачное уныние, неготовность к принятию слова Спасителя – вот что отпечаталось на их лицах. И даже склонность к активному неприятию такого слова. Но здесь же (особенно у крайнего правого старца, на плечо которого оперлась темноволосая женщина) – способность к пусть и тайному, но сочувствию Истине. Не Никодим ли это, скрытно посещавший Христа, чтобы внимать Его учению?

Но жертва Спасителя совершалась и ради искупления греха жестоковольных наставников народа. По мысли Бухарева, эта идея отразилась в изображении женщин, находящихся рядом с вождями-фарисеями. Женское, материнское начало как бы несет в себе силу, отражение Божественной любви, которая способна размягчить самые иссохшие и очерствевшие в неверии души. Важно также, что направление движения Христа обозначено на картине не в сторону Крестителя и будущих учеников, а именно к фарисеям, готовым отвергнуть Его, не принять, не признать в Нем ожидаемого Мессию.

Все, что видит прежде всего зритель на картине, – во всем этом многообразии фигур, – он видит то, что является отражением, отблеском света Истины, являющейся миру. Христос, идущий в мир навстречу Своему служению и Своей крестной жертве, – есть, несомненно, идейный центр всего произведения.

Художник мудро не поместил Его на первом плане, потому что тогда Он заслонила бы Своею значимостью остальных персонажей. Художник дает нам возможность внимательно разглядеть этих людей, а через них и себя самих, прежде чем мы сосредоточим внимание на Спасителе. В изображении народа художник выразил стремление к Истине, в Христе – само явление Истины.

Иванов пытался соотнести облик Храма с тем, что православные верующие привыкли видеть,

созерцая иконы в храме. Однако зрение человека в тот период было настроено (или расстроено), как мы знаем, живописью, нередко далекой от подлинной иконописи. И вот парадокс: работа над изображением Спасителя, художник ориентировался, в частности, как на вспомогательную модель – на голову статуи Аполлона Бельведерского, подтверждением чему является известный подготовительный эскиз к картине, на котором помещены рядом голова Аполлона и голова Христа. Многозначительная соотнесенность... Но именно вследствие такого подхода к изображению Христа мы видим в Его облике отсутствие резко выраженного еврейского типа, какой отчетливо сказывается на лицах всех персонажей, – что соответствует исторической правде. Спаситель мира принадлежит всему миру, а не одному народу, одному племени, поэтому не может нести в Своем облике отпечаток конкретного этнического типа.

Люди в толпе вокруг Крестителя изображены в определенный временной момент, как бы застигнутые врасплох за тем делом, каким они были в этот момент заняты. Христос является из вечности и принадлежит вечности. Мерное движение Его к миру отражает вневременную природу Сына Божия. Он, Агнец Божий, исполнен внутреннего спокойствия, изливаемой в мир любви, готовности к служению и жертве.

Иванов интуитивно воспринял то, что на иконах выражалось как важная богословная истина: совершенство Божественной природы тождественно с абсолютным покоем, тогда как беспокойство есть восполнение несовершенства в движении. Интересно сравнить такое изображение Христа с Его же изображением в «Преображении» Рафаэля, где фигуре Сына Божия придана осязаемая динамическая энергия, вероятно, должная, по замыслу художника, отразить Божественную мощь Спасителя. Однако в этом сказалось земное, человеческое, но не духовное понимание Бога.

Создавая свое грандиозное полотно, Иванов, насколько это было возможно в его время, приблизился к тому, что относится к задачам иконописания: поучать Истине духовной, свидетельствовать об Истине. «Многолетнее дело Иванова, – писал Феодор Бухарев, – сопряженное со многими, и внешними, и внутренними борениями, принято от Господа как молитвенный подвиг за Россию...»

Но картину «Явление Христа народу» не ограничивается религиозное творчество А. Иванова. Еще более грандиозной по замыслу стала идея его «Храма».

«Храм» – в данном случае не есть место для богослужения в прямом смысле. Иванов замыслил величественную композицию из многих изображений, которые и невозможно было разместить в обычном храме, но лишь в специально возведенном для того здании. Каждая из замысленных картин должна была соответствовать какому-либо сюжету из Ветхого Завета, являющемуся предвозвестием деяний и жертвы Христовой, которые также запечатлеваются на полотне. Основная идея «Храма» – возвышение Нового Завета над Ветхим, который лишь в неразвитом и незавершенном виде нес в себе то, что явилось воплощенною Истиной христианства.

Для «Храма» Иванов создал множество эскизов – но работа эта была прервана смертью художника от холеры, через несколько месяцев после возвращения в Россию с картиною о Христе.

Да и посильно ли было одному художнику воплощение столь великого и многообъемного замысла?

В послегоголевский период напряженность нравственного поиска в русском искусстве, прежде всего в литературе, усиливается. Боль же совести неразрывна с чувством сострадания – одним из самых сакральных (сознает то сам человек или нет – не важно) духовных состояний. Недаром же проповедовал Достоевский: «Сострадание есть главный и, может быть, единственный закон бытия всего человечества». Поводов же для сострадания русская действительность предоставляла художнику в избытке. В служении «униженным и оскорбленным» русские художники начинали видеть основной смысл своей деятельности, придавали этому служению почти религиозный характер. Одним из самых совершенных воплощений этой идеи стала поэзия Н. А. Некрасова (1821–1878):

Иди к униженным!  
Иди к обиженным –  
И будь им друг!

Некрасов и назначение искусства понимал как постоянное воздействие на совесть мира:

Толпе напоминать, что бедствует народ,  
В то время как она ликует и поет,  
К народу возбуждать вниманье сильных мира –

## Чему достойнее служить могла бы лира?...

Определяющим принципом всего русского реалистического искусства стала его социально-этическая направленность.

Но в том таилась и опасность своя. Известно: настолько напряженной становилась у художников сострадательная потребность служения ближнему, что ослабевала тяга к эстетическому совершенству творчества. Красота формы, поэзия (в широком смысле – как необходимое качество всего искусства) мыслились уже как нечто второстепенное.

Искусство есть постоянное балансирование художника над разверзающимися со всех сторон пропастями великих и малых соблазнов, и удержаться от «падения», удержать равновесие удавалось весьма и весьма немногим. Недаром Толстой сравнивал этику и эстетику в искусстве с двумя плечами весов: стоит увеличить одно из них за счет другого – и гармония рушится.

Русское изобразительное искусство прошлого века следовало по большей части именно за литературой, отражая идейно-творческие устремления того или иного литературного течения, и прежде всего критического реализма, мощно утвердившегося на протяжении многих десятилетий. Социально-этический характер русского реализма был воспринят художниками-живописцами – безусловно и в полной мере. Те, кто придерживался этого направления, создали своего рода творческое объединение, сплотившееся в деле устройства так называемых Передвижных выставок (которые передвигались по стране, перемещаясь из города в город, что давало возможность знакомства с живописью значительному числу российского населения), участников этих выставок стали называть передвижниками. Особенно сильным было влияние на многих передвижников поэзии Некрасова. Однако следование принципам иного, пусть и в высшей степени совершенного вида искусства всегда ведет к некоторым утратам. Литературность творчества передвижников осуществлялась в ущерб изобразительным средствам выражения чисто живописных образов и идей. Это все более остро ощущалось и самими художниками, и критиками. Картины передвижников порою становились лишь иллюстрациями социального бытия. В изобразительном искусстве к концу века наступило нечто вроде усталости, истощенности содержания, отчасти разочарования.

И вообще: нравственное недовольство действительностью, которым литература «заразила» все смежные искусства, несколько снизило, нужно признать, уровень осмысления Истины, ибо сделало художественное познание бытия отчасти односторонним, перевело его из сферы сакрально-духовного постижения на почву нередко даже житейски-бытовую.

Безвестные иконописцы Древней Руси в молитвенном аскетическом подвиге обретали способность к восприятию нетварного Фаворского света и запечатлевали его в своих созданиях – о чем здесь повторялось уже многожды. Художники же нового времени этого были лишены. Пытаясь эстетически осмыслить горную Истину, они оказались способны дать лишь свое, чисто человеческое, земное представление о неземном. Александр Иванов смутно ощущал необходимость соединить молитву с творчеством, но истинного такого соединения в собственном творческом опыте он осуществить, разумеется, не смог. Недаром же совершил Иванов своего рода «паломничество» к безбожнику Герцену, надеясь очевидно, услышать от него наставление в истине, – и это в тот момент, когда грандиозное полотно его было завершено (или почти завершено). Не свидетельствует ли это, что самому художнику не было «явления Христа», что не состоялась его духовная встреча со Спасителем?

Понять это помогает сам характер обращения многих художников к собственно религиозной теме, к образу Христа. Один из идейных вождей передвижничества, И. Н. Крамской (1637–1887), создал полотно со знаменательным названием – «Христос в пустыне» (1872). Сюжет – евангельский: сорокадневный пост Сына Божия в пустыне перед Его явлением в мир, закончившимся в свой срок крестной жертвой на Голгофе. Напомним: именно после пребывания в пустыне Христос явился людям на берегу Иордана. То есть Крамской изобразил то, что непосредственно предшествовало сюжету полотна А. Иванова.

Но сколь различны Христос Иванова и Христос Крамского! Иванов сумел передать светлое лицо (еще не лик, но просветленное лицо) Истины. У Крамского Христос – истины не ведающий, и трудно сказать, сумеет ли Он найти ее. О лице Христа у Крамского можно сказать словами о. Павла Флоренского: «Это свет, смешанный с тьмою, это тело, местами изъеденное искажающими его прекрасные формы язвами». Если изображенный Крамским человек (в котором нет ничего от Бога) и отыщет истину, то и тогда никогда уже не сможет он обрести того светлого лица, с каким явился народу Христос у Иванова. Не говорим уже о светлом лике, вззирающем на нас с древних икон. Да и

Христос ли тот человек, какого мы видим в одиночестве сидящим среди пустынного безмолвия?

Объясняя замысел «Христа в пустыне», Крамской сообщил в одном из писем: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье – пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу. Мы все знаем, чем обыкновенно кончаются подобные колебания. Расширяя дальше мысль, охватывая человечество вообще, я, по собственному опыту, по моему маленькому аршину, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драме, какая и разыгрывалась во времена исторических кризисов.» Далее художник поведал, как однажды на прогулке в лесу он увидел сидящего на пне одинокого человека в глубочайшем раздумье – и позднее не мог с уверенностью сказать: реальностью то было или созданием его, художника, творческой фантазии. Воображение Крамского оказалось столь захваченным этим образом или видением, что в нем родился замысел картины, для которой он лишь приспособил евангельский сюжет. Религиозный же смысл самого сюжета его вовсе не занимал. Художнику оказался важнее чисто человеческий аспект события, в чем он признался и сам: «Итак, это не Христос. То есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей». Многие современники придавали социально-политическое звучание этому произведению, увидев в одинокой фигуре мыслителя образ борца за человеческое счастье, революционера, готовящегося совершить некий подвиг во имя социальной справедливости. Нужно заметить, что подобный же смысл так называемые передовые люди вкладывали и в полотно А. Иванова, видя в Христе символ грядущего освободителя «труждающихся и обремененных» от самодержавно-крепостнического угнетения. Не случайно же весьма популярной была в ту пору идея отождествления христианских и революционно-социалистических идей. Конечно, то было недоразумение, но разделялось-то оно многими.

Так или иначе, мы видим у Крамского как бы вывернутое наизнанку осмысление евангельского сюжета: здесь к Богу приложены чисто человеческие критерии, человеческий «маленький аршин», здесь идея Христа объясняется через проблему земного бытия. Но там, где человек со своими «аршинами» становится мерою для Бога, там налицо явное пренебрежение высшею Истиной, отказ от Истины.

С середины XIX века в русском искусстве становится весьма заметным следование значительной части художников идеям социально-революционного обновления общества. Основная суть этих идей состояла в том, что главным виновником всех темных сторон жизни объявлялись внешние условия существования, определяемые разного рода социальными и политическими институтами, достойными лишь безжалостного революционного уничтожения. В число таковых институтов была включена и Русская Православная Церковь, которая начала восприниматься не как мистическое Тело Христово, а лишь как реакционная сила, эксплуатирующая народ-труженик. Церковь была отделена от Христа.

Сам Он оказался провозглашен борцом за земное благоденствие общества (и это Христос, утверждавший, что Его Царство не от мира сего, Ин. 18, 36) Церковь же подвергалась безусловному отрицанию.

Вообще считалось, что уничтожение одних внешних форм существования и замена их другими, якобы более справедливыми, решит все проблемы и в корне изменит бытие человека, сделает его счастливым. Историческая практика опровергла такое заблуждение, хотя за прозрение пришлось заплатить миллионами жизней. Но в те времена до понимания истинного смысла пагубных идей было слишком далеко, а немногие провидцы, подобные Достоевскому, предупреждавшие о неминуемой катастрофе, объявлялись реакционерами, мракобесами.

Русское духовенство выставилось художниками чаще всего в непривлекательном виде: то жалкий священник благословляет «неравный брак», освящает неминуемую человеческую трагедию, то сельский клир в непристойно пьяном виде совершает крестный ход на Пасху, то непомерно разжиревший монах являет полное равнодушие к людским бедам, эгоистически наслаждаясь «чаепитием в Мытищах»... И это не отражение частных эпизодов, какие, вероятно, могли наблюдаться в действительности, но – заложение основ жесткой идеологии будущего революционного беснования.

В духе этих «прогрессивных идей» работали многие ведущие художники. Чтобы не уходить далеко от предмета нашего основного разговора, рассмотрим лишь один пример – картину И. Е. Репина (едва ли не крупнейшего художника-реалиста, одного из столпов передвижничества) «Отказ от исповеди» (1879–1885). Художник показывает нам безвестного революционера, одного из многих



тогдашних «борцов», которого в тюремной его камере посетил священник, – принять последнюю исповедь перед казнью. Несомненно, перед нами террорист, обagrивший руки кровью политического убийства. Близок конец его жизни, скоро он предстанет перед Превечным Судией. И в этот-то страшный момент человек отказывается от обращения к Богу, отвергает Его, отвергает возможность раскаяния во грехе, упорствует в грехе своем. Конечно, в подобном помрачении духа нет ничего невероятного, но важно: как художник отображает событие. А художник показывает его как нравственный подвиг, как стойкость убежденного бойца, как достойную восхищения несгибаемость натуры. Священник же предстает жалким соучастником готовящегося преступного убийства этого во всех отношениях достойного человека. Нужно признать, что искусство нередко находилось в помрачении не меньшем, чем те же бесы-революционеры.

И все же были и такие художники, которые поняли: без Христа, без Его Истины любые нравственные поиски лишаются в конце концов всякого смысла. И началось (только началось) восхождение к Истине, прерванное социально-политическими потрясениями второго десятилетия XX века. Ярчайшими фигурами этого процесса стали В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, М. В. Нестеров.

Та «усталость», которую испытало искусство от перегруженности идейно-социальной проблематикой, отчетливо сказалось на обострении эстетических споров на исходе XIX столетия.

Еще в середине века был провозглашен принцип «чистого искусства», принцип самодостаточной эстетической ценности художественного произведения. Содержание, смысловая наполненность его, по мере развития этой идеи – чем далее, тем более – признавались не столь существенными. Считалось, что особенно пагубными для эстетического совершенства искусства могут быть проблемы внеэстетические, решать которые не входит в задачу художника. От них искусство должно быть чистым.

Проблема «чистого искусства» – проблема многосложная, относится к теме особого размышления, здесь же скажем только, что абсолютизация подобных идей обедняет искусство и может иметь дурные последствия. Полное безразличие к содержанию оборачивалось и безразличием к Истине, вело к отказу от поисков ее, к возможности отвернуться от Света и от всего светлого в жизни. Искусство рубежа XIX–XX веков дало немало тому примеров.

Были ли попытки преодолеть это? Несомненно. В каком-то смысле история искусства есть история заблуждений и преодоления заблуждений человеческих. Но и сами преодоления не всегда были полны и безусловны, и осознание их неполноты способно обогатить наш опыт осмысления истины.

Показательна в истории русской культуры фигура Василия Дмитриевича Поленова (1844–1927). Он как бы всегда стоял особняком, не сливаясь с массой художников-современников, настроенных критически-отрицательно по отношению к различным сторонам жизни.

«Мне кажется, – писал он, – что искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит. В жизни так много горя, так много пошлости и грязи, что если искусство тебя будет сплошь обдавать ужасами и злодействами, то уже жить станет слишком тяжело».

Приведенное здесь рассуждение Поленова о назначении искусства связано с его замыслом большого цикла картин на евангельские сюжеты – так называемого «евангельского круга». Начало циклу было положено картиной «Христос и грешница» (1885). Работая над картиной, художник, может быть, и не имел в планах столь грандиозного замысла, осуществлять который он начал лишь пятнадцать лет спустя, но по своей идее она имеет к «евангельскому кругу» прямое отношение (недаром художник повторил ее, приступав к созданию цикла). Произведения «евангельского круга» есть серия иллюстраций к Евангелию, охватывающая весь земной путь Христа. И этот путь художник осмыслял не духовно, а по-земному же. Работы Поленова можно отнести к одному из направлений «безрелигиозного христианства», особенно распространенного со второй половины XIX века. При всех различиях отдельных направлений содержание «безрелигиозного христианства» имело в основе одну общую идею: отрицание Божественной природы Христа, признание Его обыкновенным человеком, исторически реальной личностью. Среди вдохновителей этой идеи были в XIX веке Штраус и Ренан. Сходные идеи проповедовал Лев Толстой (при всем его отрицательном отношении к Ренану Толстой был во многом близок в этом вопросе к французскому историку). И именно Ренан и Толстой повлияли на развитие идейного замысла поленовских работ о Христе. Но в чем отличие Поленова от других художников, его предшественников и современников, изображавших Христа? Очень тонко почувствовал это русский писатель А. Ремизов: «Лик Христа у Поленова – не иконописный лик Васнецова и Нестерова, не светлый, озаренный кроткой улыбкой

лик Иванова, не задумчиво грустные черты Крамского, не страдальческие черты целого ряда других художников. Это прежде всего лицо человека задумавшегося, а потом вообще – лицо думающего, живущего мыслью. Он словно весь ушел в одну мысль, великую и всеобъемлющую, и эта мысль поглотила его. Итак – мысль, вот то положительное, что исчерпывает собою все описание лика Христа, как изобразил его Поленов, и рационализм, вот чем Поленов характеризует Христа в качестве человеческого типа». Ремизов же отметил внерелигиозное осмысление художником жизни Христа: вместо Богочеловека на картинах Поленова – просто человек: «Вместо Божественного Учителя представляется учитель- философ, мудрец, которые и до сих пор еще, вероятно, не перевелись на востоке. Для В. Д. Поленова существует только та сторона жизни Христа, где он является обыкновенным человеком: всей мистической сущности ее для нашего художника не существует».

Эта-то вот сторона картин «евангельского круга» была прежде всего воспринята рационально мыслящей интеллигенцией своего времени. Нет надобности лишней раз много говорить об ограниченности подобной концепции, важнее выявить философскую идею этих картин, и прежде всего самого совершенного из созданий – большого полотна «Христос и грешница».

В основе сюжета, взятого Поленовым, положено начало VIII главы Евангелия от Иоанна:

«Иисус же пошел на гору Елеонскую. А утром опять пришел в храм, и весь народ шел к Нему. Он сел и учил их. Тут книжники и фарисеи привели к Нему женщину, взятую в прелюбодеянии, и, поставив ее посреди, сказали Ему: Учитель! Эта женщина взята в прелюбодеянии; а Моисей в законе заповедал нам побивать таких камнями: Ты что скажешь? Говорили же это, искушая Его, чтобы найти что-нибудь к обвинению Его. Но Иисус, наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания. Когда же продолжали спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: кто из вас без греха, первый брось в нее камень. И опять, наклонившись низко, писал на земле. Они же, услышав то и будучи обличаемы совестью, стали уходить один за другим, начиная от старших до последних; и остался один Иисус и женщина, стоящая посреди. Иисус, восклонившись и не видя никого, кроме женщины, сказал ей: женщина! где твои обвинители? никто не осудил тебя? Она отвечала: никто, Господи. Иисус сказал ей; и Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши».

Какую же идею выделил Поленов в этой истории для своего произведения? Выразить ее можно так: созерцание и размышление, противопоставленные действию, – одна из глубочайших идей, потерпевшая сокрушительное поражение в стремительном движении XX века.

Эта идея подчеркивается композиционным построением полотна – разделением картины на две контрастно противопоставленные друг другу части.

Справа толпа фарисеев с грешницей – полная напряженного динамизма композиция. Толпа – олицетворенное стремление к действию. Энергия составляющих ее людей беспредельна, и, кажется, ничто не может противостоять ее безудержному напору. Нужно лишь направляющее слово – лишь его ждет толпа от сидящего в кругу учеников (в левой части полотна) мудреца: «Что делать?» Фигура Христа, композиционный центр всего произведения, наоборот, статична. Философ неколебимо спокоен, его взгляд – в сторону толпы. Через мгновение он скажет несколько слов – они станут призывом к мысли, а не к действию – и они одни своею мудрою простотой погасят деятельную энергию бушующей толпы: она рассеется, и вскоре лишь пустота останется на том месте, где в напряжении застыли теперь эти столь жаждущие действия люди.

Поленовская картина «Христос и грешница» существует в двух вариантах. Первый, выполненный углем на большом холсте, хранится в музее-усадьбе В. Д. Поленова, что стоит примерно в ста с небольшим километрах к югу от Москвы на берегу Оки. Второй – живописное полотно в собрании Русского музея в Петербурге.

И вот тут мы соприкасаемся с любопытным парадоксом изобразительного искусства, которое несет в себе два начала. Первое из них – живопись, то есть цветовое решение темы, стремление через гармонию (или диссонанс) красок отразить эстетические идеи мастера. Второе – рисунок, стремление художника передать свое мировосприятие вне цвета через линию и светотень. Не все, даже великие мастера с равным совершенством владели тем и другим: живописец мог быть слаб в рисунке, искусный рисовальщик не всегда истинно чувствует и передает цветовое многообразие мира. В. Д. Поленов владел и тем и другим в совершенстве. Два варианта картины «Христос и грешница» – тому подтверждение. Живописец первостатейный, он дал образец совершенного рисунка в своей композиции углем, этом, по сути, грандиозном графическом полотне, занимающем всю стену в мастерской его усадебного дома. Парадокс поленовского творения в том, что вариант,

выполненный углем, полнее, точнее выразил идею художника, нежели живописный. Почему? Давно замечено, что литературный сюжет и живопись не всегда гармонируют между собою. Этим, в частности, объясняется ослабление живописного начала в деятельности передвижников, слишком большое внимание уделявших полноте литературного «рассказа» в своих произведениях. Литература и живопись в пределах одного произведения как бы противоречат друг другу. Живопись, цветное отображение мира, несет в себе свое смысловое содержание, выходящее за рамки «рассказа», вовсе не сводящееся к сюжету, сюжет же слишком самостоятелен, чтобы следовать цветовой гамме. Красочная композиция отвлекает внимание на себя, внимание к сюжету ослабевает. Тут – борьба двух начал, принадлежащих к разным видам искусства.

В живописи светской, пусть даже и на религиозный сюжет, все усугубляется тем, что цвет не несет в себе той высокой символики, того содержания, которое ему было присуще в иконе или фреске. У того же Поленова – цвет во многом самодостаточен и не является непосредственным выразителем сюжетной основы – это мы видим в живописном варианте сюжета «Христос и грешница». В черно-белой композиции цвет «не мешает», не отвлекает от сюжета, не заменяет его собою: здесь все подчинено смыслу изображения, и это тем более важно, что перед нами не вообще некий «рассказ», но сюжет из Священного Писания. Полезно вспомнить также, что о. Павел Флоренский в «Иконостасе» связал масляную живопись с католическим типом мировосприятия, часто чувственно-экзальтированным, графику же – с протестанским, сухо-рациональным. Естественно, что рационализму замысла более соответствует именно монохромная графика угольного варианта.

В евангельском событии художник выбрал для изображения тот самый момент, когда фарисеи обращаются к Учителю человечества со своим вопросом, а через мгновение должен прозвучать ответ. Для Поленова (как сказано) Христос – мудрец-философ, вполне человек природой своею, Учитель, ничем не проявляющий Свою Божественную сущность. Поэтому попытаемся проникнуть в философскую идею его произведения.

Поленов отразил один лишь миг евангельского события, но взял он мгновение особое, не такое, которое может застыть и быть запечатленным в вечности, но – мгновение на переходе от одного к другому из важнейших моментов события: от вопроса к ответу. И поэтому художник сумел передать как бы временное движение, энергию которому передает ожидание – как персонажей повествования, так и внимающих ему, то есть зрителей. Это то мгновение, когда мы нетерпеливо ждем ответа, слишком важного для нас; и наше нетерпение подталкивает развитие действия. Вот что расширяет временные рамки изображенного на полотне. Художник таким образом позволяет нам, заставляет даже охватить все событие в его целостности, мысленно стянуть к одному изображенному мгновению все ему предшествующие и все последующие. Нужно признать, русский художник явил и в этом незаурядное мастерство.

Евангельское событие многосложно, многослойно, и понять его можно, если последовательно осваивая каждый уровень раскрывающейся перед нами Истины, собирать эту Истину во всей полноте. На уровне доступнейшем, на уровне исторического времени, перед нами – изощренная провокация фарисеев, замысливших уловить Учителя на противоречиях и тем опровергнуть само учение. Пусть даже для Поленова Христос не Бог, но лишь совершеннейший Учитель – от этого смысл события на историческом уровне не меняется: ибо если Учитель предлагает миру самое полное учение об этом мире, то такое учение не должно нести в себе противоречий, а когда они обнаружатся, то и учение явит тем свою неполноценность. Фарисеи рассчитали все логически безупречно и поставили как будто своего оппонента в безвыходное положение. В самом деле: если Он признает необходимость наказания грешницы (а это побитие ее камнями – смерть), то как совместить это с Его же учением о милосердии и любви к человеку? Если же он откажется от убийства, то тем самым нарушит Закон Моисея (а Он Сам утверждал, что пришел не нарушить, но исполнить Закон), явит Свое попустительство греху и бессилие перед злом, в грехе заключенном. Но не человеческому рассудку с его ограниченной логикой восставать против высшей мудрости. «Ибо написано: погублю мудрость мудрецов, и разум разумных отвергну. Где мудрец? где книжник? где совопросник века сего? Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие?» (I Кор I, 19–20). Совопросники века сего оказались посрамленными.

Однако суть проблемы вовсе не в столкновении фарисеев с Учителем: определенного исхода в споре можно было ожидать заранее. Но тут не просто иудеи, тут как бы от имени всех людей звучит вопрос из важнейших, какие только могут быть обращены к Учителю человечества. Вопрос этот: как

избыть зло, существующее в мире? Это уже вопрос, важный не только в то давнее время и не только на земле древней Иудеи. Он – на все времена и для всех земель. Как уничтожить зло? То есть: что должно быть утверждено как добро в этом мире? Иначе: что есть Истина?

Как ответит Учитель?

Он ответил кратко, но мы можем развернуть Его ответ.

«Вы можете забросать эту женщину камнями, – как бы говорит Он вопрошающим Его. – Это сделать нетрудно, как нетрудно уничтожить тот конкретный грех, то зло, что живет в ней. Но разве в каждом из вас нет своего греха, своего зла – загляните в собственные души, и вы увидите, что это так. И ваше зло останется же в вас и после гибели этой грешницы. Зло останется в мире. Значит, по вашей логике, чтобы уничтожить зло, нужно убить каждого из вас, иначе убийство этой женщины ничего не даст, будет бессмысленным и несправедливым. Если вы хотите, чтобы с ее смертью все зло действительно было уничтожено, вы должны прежде все побороть и уничтожить в себе собственную греховность. Вот, тогда и только тогда, вы сможете бросить в нее свой камень».

Вот целостное учение о борьбе с мировым злом: она должна совершаться прежде всего в душах человечества, во внутреннем, а не во внешнем мире. Внешнее переустройство, совершенное путем физического устранения носителей греха, не даст результата, ибо таким образом зло не уничтожимо. Как видим, русский художник в безрелигиозной форме даже, но отразил именно православный подход к пониманию человеческого греха. И тем самым опроверг идею революционного переустройства мира. Это шаг к несомненному преодолению того помрачения, какое мы видим не только у общественных деятелей, но и у художников XIX века (да и XX тоже).

Попутно нужно сделать одно сущностное замечание. Нередко в мировой литературе можно встретить мысль – она уходит корнями в материализм эпохи Просвещения (XVIII век), – что Христос был первым провозвестником основ передового социального учения. В лучшем случае, это недоразумение, заблуждение незрелых умов. Социалистическое учение основано на идее классовой борьбы и именно физического уничтожения всех представителей враждебных (то есть «греховных») революционному делу классов. Именно после этого оставшиеся якобы смогут устроить на земле счастливое общество для себя и потомков. В революционной песне, сложенной другом Ленина Кржижановским, есть такие слова:

Мечь беспощадная всем супостатам,  
Всем паразитам трудящихся масс.  
Мщенье и смерть всем царям-плутократам.  
Близок победы торжественный час.

Какою безмерною злобою переполнены эти строки. И неужто такая злоба может породить всеобщее счастье и расцвет человеческих душ? Ясно видно, что это впрямую противоречит учению Спасителя.

После слов Учителя побежденные и устыдившиеся фарисеи стали уходить, оставив грешницу одну. «Где твои обвинители?» – спрашивает Христос. Зачем Он делает это, неужели Сам не видит, что те ушли? Видит, конечно. Даже предвидит это. Но Он Своим вопросом побуждает нас задуматься над свершившимся, и заглянуть в собственную душу, и понять, что бороться со злом в мире мы тоже должны, начиная с себя, со своей души.

И вот что еще удивительно: среди оставшихся возле храма есть же один человек, который не имеет греха, – это Сам Христос. На каком бы уровне, евангельском или безрелигиозном, ни постигали бы мы происходящее, человеческая природа в Христе воплощена во всей полноте. Он – человек вполне. Но – без греха. Значит, Он мог бросить камень в грешницу? Ведь Он Сам как бы разрешил Себе это.

Так мы поднимаемся на высшей здесь уровень постижения Истины.

Где нет греха, нет зла, там нет и злобного чувства мести. Там есть только любовь и всякий очистивший себя от греха никогда не бросит камня в ближнего. И не чувство справедливости, как нам кажется, толкает нас к мести, а наша греховность. Зло, живущее в нас, стремится к увеличению зла в окружающем нас мире – и может толкнуть нас к новому злу – к убийству, к уничтожению жизни, не нами данной. Полнота безгреховности являет лишь милосердие и любовь: «Иди и впредь не греши».

Вот теперь дан полный ответ на вопрос. Уничтожить зло в мире можно лишь уничтожением греха в своей душе и любовью. Может быть, в земном мире это и не достижимо, но эту Истину нужно принять как идеал. Идеал связывает нас с Царством Христа, а оно – не от мира сего. Идеал

необходим, поскольку указывает на цель жизни человека, которая не заключена в благополучном устройстве в материальном мире, «где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут», но в приготовлении души к бытию в мире ином, для чего и потребно очищать ее от греха.

В. Д. Поленов помогает осознать эту Истину, данную Христом. Но художник обнаруживает, вероятно, сам того не предполагая, безнадежность и безрелигиозного подхода к этой Истине. Ведь если Истина – в Царствии Божьем, а его для неверующего нет, то и все рассуждения об Истине не имеют смысла, и зло останется неискоренным в мире. Оно будет просто неуничтожимо, да и уничтожение его станет бессмысленным, как бессмыслен и весь безбожный мир.

Все эти вопросы не могут не возникнуть, и произведение, рассчитанное на философские раздумья, побуждающее к мысли, – заставляет и мужественно довести рассуждение до логического конца.

Поленов сделал шаг к преодолению заблуждений, но не захотел пойти до конца. Он отринул революционное искажение христианства, но он же отрицал и религиозное осмысление слова Спасителя, отрицал и Его Церковь: «Из христианского учения любви люди создали узкое и жестокое притворное изуверство, называют его религией Христа и под ее охраной, в лице православия и католицизма, творят самые возмутительные дела». Не помрачение ли это иного рода?

Поэтому Поленов ограничил свое постижение евангельских событий чисто историческим подходом, создавая реалистического характера иллюстрации к Евангелию. Он создал еще более 50 картин цикла. Но не все они затрагивают важнейшие эпизоды Евангелия, связанные с основами веры. То, чего он сумел достичь в картине «Христос и грешница», оказалось непревзойденным.

К сожалению, произведения «евангельского круга» оказались разрозненными по музеям многих городов России и даже за рубежом ее. Да еще и в росписи некоторых храмов можно встретить частичное воспроизведение поленовского цикла.

Вообще, должно заметить, в церковном искусстве XIX столетия обнаружилась одна интересная особенность: использование при росписи храмов и в иконописи взятых за образец произведений светских живописцев на религиозные сюжеты. Иной художник мог браться за изображение Христа, святых, вовсе не предназначая свои работы непосредственно для храма, но затем созданные образы и композиции переносились различными копиистами в росписи именно храмовые, запечатлевались как иконы. Чаще всего можно встретить среди таких росписей работы Поленова и А. Иванова.

Одновременно с Поленовым разрабатывал христианскую тематику художник Николай Николаевич Ге (1831–1894). Вернее сказать, он приступил к созданию картин на евангельские сюжеты гораздо ранее, еще в 60-е годы. Среди работ того времени – «Тайная вечеря», «Вестники Воскресения», «В Гефсиманском саду», – но то был только приступ к теме. Значительнейшие его полотна были созданы позднее «Христа и грешницы» Поленова. Быть может, в чисто формальном плане они стали шагом вперед: в развитии живописной техники, в способе цветовыражения. Недаром же Ге с таким вниманием читал книги по физике, изучал специально спектральный анализ, и советовал художникам делать то же самое.

Последние произведения Ге – «Христос и Никодим» (1880-е гг.), «Что есть Истина?» (1890), «Суд Синедрона» (1892), «Голгофа» (1893) «Распятие» (1894) – заслуживают внимания особого, ибо касаются вопросов насущнейших, а всякая попытка дать свой ответ на эти вопросы уже и сама по себе важна и показательна. Сосредоточимся на последней из названных работ как на своего рода итоге творческого пути Ге. Тем более, что сюжетом для нее художник выбрал важнейшее событие Евангелия – непостижимое умом человеческим само-жертвоприношение Бога, призванное таинственным неисповедимым образом изменить судьбы человечества, судьбы мира.

Быть может, художник особой интуицией своей поможет нам, насколько возможно, прикоснуться душой и сознанием к неизреченной тайне? Быть может, то, что неподвластно слову, раскроется мировидению в красках?

Незадолго до смерти Ге привозил свою последнюю картину на Передвижную выставку в Петербург. Власти запретили ее для показа на выставке (из-за неправославного характера идеологии ее – о чем речь впереди), художник показывал «Распятие» всем желающим в приватной обстановке, после смерти автора картина выставлялась за рубежом, в конце концов она была включена в собрание Третьяковской галереи.

С самого начала «Распятие» вызывало разные толки, жгучий интерес публики. Публика любит все «остренькое» и скандальное. Запрет на экспозицию не мог не задеть фрондерского любопытства. Вообще привлекал внимание сам художник, его экзотический отчасти образ жизни: под конец ее он

поселился в уединении на безвестном украинском хуторе, разводил пчел и время от времени являлся в столицы с новой картиной. В последние годы особенно захватила художника тема земной жизни Христа – но в подходе к ней он показал себя последовательным позитивистом. По мировоззрению Ге был тогда уже убежденнейшим толстовцем и исповедовал идеи о сугубой человеческой сущности Христа. В этом, как мы уже знаем, Ге не был оригинален: в XIX веке безрелигиозное христианство весьма успешно распространилось в Европе. Ге, как и Поленова, можно среди всех русских художников отнести именно к этому направлению. В отличие от А. А. Иванова, В. М. Васнецова и М. В. Нестерова, которые стремились выразить религиозный смысл разрабатываемых ими тем (насколько успешно и глубоко – другой вопрос), эти художники стремились запечатлеть реальность событий Нового Завета, не более. Поленов, как мы выяснили, ставил при этом перед собою задачу философского осмысления изображаемого, Ге хотел прежде всего эмоционально воздействовать на зрителя, вложить ему в душу ощущение необходимости следовать этическим нормам христианства. «Любите друг друга – вот истина», – повторял по многу раз Ге в своих беседах. Все остальное, по его мысли, лишь балласт, нечего поэтому и путаться во всех ненужных хитросплетениях. В них де, он и сам чуть было не запутался, да «помог» ему Лев Толстой: «заставил одуматься».

Ге не хотел сознать, что христианство есть единая законченная целостность, из которой нельзя вычленишь лишь отдельные элементы, понятные и «понравившиеся» кому-либо, а остальное отбрасывать за якобы ненужностью. Религиозно-мистическая, философская, этическая стороны христианства существуют в столь неразрывном единстве, что искусственное обособление одной из сторон неизбежно разрушает всю целостность, обесмысливает и обесценивает даже и то, что было «оставлено» как необходимое.

Ге особенно привлекала эмоциональная сторона христианской этики, что он и стремился выразить в своих работах. Особенно сильна эмоциональность «Распятия» Дочь Л. Н. Толстого, Татьяна Сухотина-Толстая, рассказывает в своих воспоминаниях об одном русском эмигранте, который «душевно заболел», глядя часами на выставленную в 1903 году в Женеве картину Ге. Этот человек затем бросался с объятиями на всех встречаемых им людей, призывая ко всеобщей любви друг к другу и предвещая в случае ином – всеобщую гибель.

Но картины Ге, пожалуй, из того ряда произведений, от которых, говоря словами Достоевского, «вера может пропасть». В подтверждение можно сослаться на восприятие живописи Ге теми молодыми художниками, которые были из первых зрителей «Распятия», когда автор только вез свою работу на выставку. Один из них, Н. Ульянов, писал так: «В большинстве своих произведений Ге изображает Иисуса, но как? Никто до него, ни после не осмеливался так непочтительно обращаться с канонизированным «сыном бога», так очеловечить его, настолько совлечь его с горних высот на нашу землю. Его Иисус – живое и непререкаемое опровержение всякой легенды о богочеловеке».

Почему чье-либо субъективное восприятие способно «опровергнуть» свидетельства евангелистов – то не вполне ясно. Но необходимо признать, что при подобном толковании Священной Истории призыв «любить друг друга» и впрямь может представляться безумием.

Ведь если призыв этот не основан на Божественном авторитете, а является лишь одной из идей, порожденных ограниченным человеческим рассудком, то он вовсе не обязателен для следования ему. Мало ли какие идеи приходят в головы разным людям.

Смысл «Распятия» Ге вообще оказался на поверку весьма неопределенным. Ге отбросил всякую попытку религиозного осмысления Распятия, сосредоточился даже не на образе Христа, но одного из сораспятых с Ним разбойников, то есть взял для себя как важнейшую – проблему по сути побочную.

Ге выделил историю одного из разбойников, хотя сам же давал в разное время своей картине различные толкования.

«И вот я представил себе человека, – рассказывал художник в беседе со Львом Толстым, – с детства жившего во зле, с детства воспитанного в том, что надо грабить, мстить за обиды, защищаться силой, – и который по отношению к себе испытывал то же самое. И вдруг в ту минуту, когда ему надо умирать, он слышит слова любви и прощения, в одно мгновение меняющие все его мирозерцание. Он жаждет слышать еще, тянется со своего креста к тому, кто влил новый свет и мир в его душу, но он видит, что земная жизнь этого человека кончается, что он закатывает глаза и тело его уже обвисает на кресте. Он в ужасе кричит и зовет его, но поздно».

На встречах с молодыми художниками объяснение давалось иное: «Христос жил и умер. Остался другой человек, и Иисус, только что умерший, возрождается и воскресает в этом другом человеке. И разбойник – уже не разбойник, а просто – Человек».

Нетрудно заметить, что оба толкования художника не совпадают с евангельским смыслом события. Как ни поучительна история разбойника (также, кстати, неверно, слишком позитивистски истолкованная), но не важнее же она судьбы Христа. Но по мысли Ге судьба Иисуса есть лишь внешний повод для важнейшего – внутреннего преображения души разбойника.

Но вот что интересно: и дочь Толстого, и молодые художники, которым Ге показывал картину, прямо поведали о своем разочаровании при первом знакомстве с «Распятием». Живопись Ге представлялась им сухой и дидактичной. Зрители признавались, что они не видели в картине того содержания, которое пытался выразить словами автор. Замысел, доступный словесному выражению, оказался сильнее исполнения. Не есть ли это обычное расхождение между живописной и литературной основами, с их определенным кругом возможностей? Не дано ли здесь еще одно подтверждение тому, что литературность, «рассказ» противопоставлены живописи? Вероятно, лишь так можно объяснить парадокс: кто-то сходит от картины с ума, кто-то остается холоден. Непосредственное воздействие оказывалось сильнее, если не предварялось рассказом о замысле, к тому же несколько неопределенном.

Может быть, сама индивидуальность Ге сказывалась также? Как бы ни была привлекательна натура старого художника, но от внимания иных мемуаристов не ускользнули и неискренность Ге, некоторое актерство его, и не прямая непосредственность, а игра в непосредственность.

Вообще художник очень любил учительские встречи, особенно с молодыми художниками, упивался своей ролью вестителя истин, ему нравилось давать советы по всем вопросам жизни, толковать «о самых важных вещах на свете». Вот такое же самоупоение, учительское настроение, замешанное на заблуждении, будто ему открылись, наконец, глубочайшие тайны христианства (хотя прикосновение к ним оказалось весьма поверхностным) – отразились и в картинах Ге на евангельские сюжеты.

Ге не пытался воплотить христианство в ликах, как то было в средневековой иконописи и как пытались выразить свое понимание Васнецов и Нестеров. Он отказался и от реалистического психологизма характеров, не писал ли и а своих персонажей. Ге – в этом его главное отличие от современников – дал маски, передающие эмоциональное состояние изображаемых людей, в том числе и Сына Божия. Вероятно, такой подход может быть по-своему плодотворным для отображения и анализа иных ситуаций, но явно обедняет восприятие высшей Истины.

Эти маски мы видим в картинах «Христос и Никодим», «Что есть Истина?», «Голгофа». В последней – изображен Христос и разбойники перед распятием на кресте. Вместо лика Спасителя – маска ужаса перед близким страданием. Поистине – «вера может пропасть». В картине «Что есть Истина?» – великий вопрос человечества лишен надмирности, он как бы принижен до уровня земной повседневности. Человек с таким лицом-маской, как Христос у Ге, не может дать ответа человечеству. Зато с великим профессионализмом художник обыграл яркий свет, льющийся из дверного проема. На иконе светоносным источником являлся Сам Христос: там, где есть Он, не нужен иной источник света. У Ге – иначе. В «Распятии» – опять-таки вместо лика Христа мы видим маску смерти пострадавшего человека. Вспомним: иконопись отвергала изображение физических страданий, ибо в ней изображается не плоть, но дух, и в том был особый смысл, не признаваемый художниками, подобными Ге.

Поэтому Ге недобро отзывался о творческих исканиях Васнецова и Нестерова. Поэтому он нередко в беседах раздражался кощунственными речами о Церкви Христовой, поэтому пускался в толкование жизни Христа – весьма поверхностно и примитивно.

Недаром же однажды среди пьянящего красноречия во время одной из встреч Ге с молодежью прозвучала жестоко реплика скульптора А. Голубкиной: «Все это только слова. Мы их уже слышали. У вас высохло сердце. Разве вы кого-нибудь любили и любите? Покопайтесь в себе, скажите по правде. Вы никого никогда не любили, а, значит, ничего и не знаете. У вас только одни эти самые мысли. А за душой ничего». Проповеднику «любви» – легок ли такой упрек?

Может быть, упрек тот был и не вполне справедлив. Но все же чуткая художница почувствовала, что проповедь идет у Ге не от сердца, а от самоупоенного рассудка. Голубкина ведь напонила, по сути, лишь мысль Апостола: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий» (I Кор 13, 1). Не то ли и в картинах Ге?

А вот сама живопись Ге, особенно в «Распятии», многих волновала и даже ошеломляла. Один из художников свидетельствовал: «Мы долго осматривали, обсуждали эту живопись с формальной стороны, в оценке которой мы сходились почти единогласно. Действительно, в ней есть что-то

новое, быть может, даже то «последнее слово», что так восторженно подчеркивали когда-то мои приятели. В самом деле, у кого из русских художников мы видели спектральный анализ, локальный цвет, дополнительную гамму? Черная живопись большинства художников, современников Ге, с ее установившимися традициями не знала и не могла знать того многого, что было открыто пытливому Ге, под старость засевавшему за новый букварь искусства». Недаром же он так внимательно изучал физику света. В развитии формальных живописных Средств Ге шел во многом тем же путем, но самостоятельно, что и его современники-импрессионисты.

Давнее противоречие искусства – формальная новизна, высокое достоинство художественных приемов и полное непонимание того высокого содержания, к которому прилагаются поиски, пусть и весьма успешные, внешнего совершенства. Давняя проблема искусства.

Поленов и Ге отображали евангельские события в станковой живописи. Стенописных композиций в храме они не оставили, и по разным причинам: Поленов от предложений отказывался сам, эскизы Ге для храма Христа Спасителя в Москве не были приняты церковной комиссией. Да и что могло дать ищущим веры безрелигиозное воспроизведение сюжетов Священного Писания? Ответ на такой вопрос дала практика – опыт монументальных росписей Кирилловской церкви в Киеве, осуществленный Врубелем в 1884 г.

Михаил Александрович Врубель (1856–1910) обладал великим живописным талантом, несомненным чувством композиции (чего стоит один факт: многие грандиозные стенные изображения он писал без эскизов и предварительной разметки, нередко писал по частям, не имея возможности видеть всю композицию, закрытую лесами), но был художником своеобразным, видевшим в человеке прежде всего остроту страстей и изломанность природы, тяготевшим к крайностям онтологического осмысления бытия. Все усугублялось душевной болезнью, омрачавшей душу и ум его в последние годы жизни. Но что есть омрачение души? Мрак есть отсутствие света. Как мог такой художник взяться за отображение светоносных истин?

Врубель, как сам он признавался, был далек от христианства. Уже занимаясь храмовыми росписями, свидетельствовал он в одном из писем, что религиозные идеи, «включая и Христово Воскресение», ему «даже досадны, до того чужды». Врубеля привлекала сама проба сил в монументальной живописи, возможность психологической передачи сильных человеческих страстей, напряженных переживаний – что он прежде всего и находил в евангельских событиях.

В росписях своих Врубель отчасти следовал схемам древних иконописцев, но лишь формально. В суть искусства религиозного он вникнуть был просто не в состоянии: достаточно того, к примеру, что персонажей своих композиций он писал с реальных натурщиков, а в образе Богородицы изобразил жену одного из своих друзей, в которую был влюблен. О равнодушии Врубеля ко Христу говорит такой факт: работая над картиной «Христос в Гефсиманском саду», художник в какой-то момент увлекся иной темой – и поверх Христа на том же полотне написал портрет наездницы, ничуть тем не смущаясь. В росписях его заботила лишь техническая сторона живописи, о чем он сам так писал: «Что публика более всего желает видеть? Христа. Я должен ей его дать по мере своих сил и изо всех сил. Отсюда спокойствие, необходимое для направления всех сил на то, чтобы сделать иллюзию Христа наивозможно прекрасною – т. е. на технику».

«Иллюзия Христа» – оговорка знаменательная. Для преподобного Андрея Рублева Христос был реальнейшей реальностью горнего мира. Светоносной реальностью.

Впрочем, Врубель испытывал тяготение к тайнам запредельного мира, но выбрал для себя иной объект постижения. На протяжении долгих лет, отчасти одновременно с работой над храмовыми росписями, Врубель бился над запечатлением в красках образа Демона. Конечно, Демон воспринимался художником и как литературный персонаж: прямые параллели с поэмой М. Ю. Лермонтова «Демон» у Врубеля очевидны. Но при всей литературной условности живописной проблемы нельзя полностью пренебрегать и тем, что такое тяготение обнаруживает таящееся в подсознании. Демон у Врубеля эстетизированно привлекателен, рассчитан на сочувствие и на соучастие в его изломанных страстях. Нельзя пройти мимо признания самого Врубеля, оставленного в воспоминаниях поэта В. Брюсова о встрече с художником в 1906 году: «Это дьявол, – говорил поэту художник, – он делает с моими картинами. Ему дана власть за то, что я, не будучи достоин, писал Богородицу и Христа. Он все мои картины исказил».

И такого художника некоторые искусствоведы относят к вершинным явлениям духовной живописи рубежа XIX–XX веков. Такого мнения придерживался, например, Г. К. Вагнер (см. его книгу «В поисках истины». М., 1993), сознавая подобную оценку как бесспорную. Сказывается



ограниченность нашего интеллигентского сознания, отождествившего духовность с эстетическими достоинствами и напряженностью эмоциональных состояний. Понятия Благодати, без которого всякий разговор о духовности не имеет смысла, для такого сознания как бы не существует – так что ему приходится довольствоваться реалиями, доступными упрощенному пониманию бытия.

Не дьявольские ли искажения Истины во врубелевских эскизах к росписям во Владимирском соборе Киева (куда художник был приглашен вскоре после завершения работ в Кирилловской церкви) заставило церковную комиссию отказаться от привлечения Врубеля к этим росписям? Позднее Врубель трудился над декоративными орнаментами в этом соборе – и проявил себя искусным орнаменталистом. Впрочем, в профессиональном отношении его искусство никогда не подвергалось сомнению.

Основной же труд по созданию монументальных живописных композиций во Владимирском соборе взял на себя Виктор Михайлович Васнецов (1848–1926). Васнецов не был изначально «храмовым живописцем», и не сразу сознал себя как монументалист. Он был известен среди передвижников прежде всего как мастер былинно-сказочной темы.

Неиссякаемое внимание к русской старине, сказавшееся и в станковой живописи Васнецова, и в его увлечениях прикладным искусством, с закономерностью привели его к размышлениям над важнейшими началами национальной культуры и в конце концов – к осмыслению тайн средневековой религиозной живописи. Восстановить утраченное – поставил перед собой художник важнейшей целью: «Мы тогда только внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы свои устремим на развитие своего родного русского искусства, то есть когда с возможным для нас совершенством и полнотой выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов, наши грезы, мечты, нашу веру и сумеем в своем истинно национальном отразить вечное, непреходящее». Основа мысли истинная: общечеловеческое реализуется всегда в конкретной национальной форме, и тем полнее, чем самобытнее форма выражения.

Но вот его размышление о древних мастерах: «Как поражают в старинных художниках глубина, непосредственность и искренность изображения их, как они полно и небоязливо решают свои задачи. Откуда у них эта теплота, искренность и смелость? Не все же они гении!.. Загадку эту разрешить легко, если представить себе, что и в предшествующие века и в век, современный художникам, все окружавшие его люди – великие и малые (просвещенные и невежественные), глубокие и простые, все веровали в то же, во что и художник, жили и питали свою душу теми же чаяниями. И вот все художники – великие и малые – находили тогда дело по душе и по сердцу, и всякое их от души сказанное слово принималось с радостью и благодарностью. С какой любовной страстью строили они храмы, писали свои живописные поэмы, рубили целые миры из камня! И вся толпа волновалась, ждала и радовалась созданиям своих художников!» Васнецов ощущал важнейшее: соборность народной жизни, куда искусство входит неотъемлемой частью. Но художник не знал, не понимал природы религиозной живописи, основанной на молитвенном подвиге, ибо представлял себе художников, черпающих вдохновение в одном лишь народном признании. Васнецов видел творчество иконописцев как результат всепроникающего, но земного по природе вдохновения, ищущего энергию в человеческом соучастии – и прозрел лишь часть истины, но не всю ее в полноте.

Всечеловеческий характер русской культуры проявлялся посредством постижения горней Истины. Без этого культура всякого народа, какую бы животворной и мощной она ни была, не избегнет некоторой обособленности и ограниченности в своих возможностях.

В 1885 году Васнецов принял предложение создать росписи только что отстроенного к тому времени Владимирского собора в Киеве, посвященного 900-летию Крещения Руси. «Я верю, – писал он в тот период Поленову, – что нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела – как украшение храма – это поистине и дело народное, и дело высочайшего искусства». Как «путь к свету» сознавал художник этот труд, которому он отдал десять лет жизни. Тем, кого завлекают цифры, можно сообщить, что общая площадь росписи собора равна 2840 квадратным метрам. В процессе создания росписей художником одних эскизов было создано полторы сотни.

Но главное: Васнецов мечтал о всечеловечности своего создания, о воплощении образа «Мирового Христа». Задачи искусства он начал осмысливать именно с этой точки зрения: «Поставляя Христа световым центром задач искусства, я не сужаю области его, а, скорее, расширяю. Идеалом искусства должно стать наибольшее отражение духа в человеческом образе. А где же и когда же Дух Божий отразился глубже, шире и могущественнее в человеческом образе как не в Христе!» Мысль глубокая и верная. И опять-таки не охватывающая полноты Истины.

Вектор стремлений художника несомненен. Но как воплотить такие стремления?

Росписи Васнецова во Владимирском соборе есть создание мощного таланта. По меркам современного ему искусства – живопись Васнецова стала совершеннейшим образцом религиозной живописи: недаром же васнецовские композиции и образы начали во множестве копироваться во многих храмах по всей России.

Однако по меркам великого искусства умозрения в красках живопись Владимирского собора есть утрата духовной высоты Истины. Прислушаемся к тому, как философ Е. Трубецкой проводит сопоставление двух сходных композиций – из Успенского собора во Владимире и Владимирского в Киеве: «У Васнецова полет праведных в рай имеет чересчур естественный характер физического движения: праведники устремляются в рай не только мыслями, но и всем туловищем: это, а также болезненно-истерическое выражение некоторых лиц сообщает всему изображению тот слишком реалистический для храма характер, который ослабляет впечатление.

Совсем другое мы видим в древней Рублевской фреске в Успенском соборе во Владимире. Там необычайно сосредоточенная сила надежды передается исключительно движением глаз, устремленных вперед. Крестообразно сложенные руки праведных совершенно неподвижны, так же как и ноги и туловище. Их шествие в рай выражается исключительно их глазами, в которых не чувствуется истерического восторга, а есть глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели; но именно этой-то кажущейся физической неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа, ибо мир телесный становится его прозрачной оболочкой. И именно в том, что духовная жизнь передается одними глазами совершенно неподвижного облика, – символически выражается необычайная сила и власть духа над телом. Получается впечатление, точно вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно чтобы сначала прозвучал призыв «да молчит всякая плоть человеческая». И только когда этот призыв доходит до нашего слуха – человеческий облик одухотворяется: у него отверзаются очи. Они не только открыты для другого мира, но отверзают его другим: именно это сочетание совершенной неподвижности тела и духовного смысла очей, часто повторяющееся в высших созданиях нашей иконописи, производит потрясающее впечатление».

Вот этого-то преображенного зренья отверзшихся очей, которые обретают способность видеть нефизический Фаворский свет святости, недоставало нашим художникам нового времени.

Даже сама техника росписей Владимирского собора – густая масляная живопись – слишком чувственная, осязаемая, слишком материальная – так разнится с бесплотностью древней фрески. Иконопись и стенопись средних веков есть, вспомним еще раз, окно в горный мир. Живопись XIX века, при всей искренности стремлений художников, лишь иллюстрация и к Священному Писанию (а у Васнецова – еще и к истории христианства на Руси, чему и посвящен был храм). Примечательно, и весьма, что уже незадолго до смерти, познакомившись с фресками Дионисия в Феррапонтове, Васнецов мужественно признал: «Ведь мне самому казалось в гордыне безумной, что именно я – и только я – понял дух древней русской живописи и еще, в несколько ином духе, Нестеров. Но когда реставрировали древнюю живопись, и эти фрески в монастырях, отыскивали дониконовскую икону и еще более древнюю, то открылся совершенно новый чудесный мир глубочайшего вдохновения и знания закона натуры, выявилось поразительное понимание взаимодействия цветов и техники живописи. Ведь эти древние живописцы, будучи связанными традицией и определенными формами, создали подлинную, настоящую живопись в самом глубоком ее понимании, а именно как игру красок. Это были не рисовальщики, как мы, нынешние, а были творцы, настоящие художники. Россия должна гордиться не современной, то есть послепетровской, живописью, так как мы, вообще лишь подражатели, правда, своеобразные, на свой лад, но все-таки плетемся за Европой – что греха таить. Мы должны гордиться нашей древней иконой, нашей древней живописью: тут никого нет выше нас.

Я сам думал, что я проник в дух русской иконы и что я выразил внутренний мир живописца того времени, что я постиг – это уж от гордости – технику этого старого времени. Оказалось, однако, что я глубоко заблуждался. Дух древней русской иконы оказался во много раз выше, чем я думал. Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, или Нестерова, и нам далеко до их техники, до их живописного эффекта. Моя живопись – это только слабое отражение, притом еще выхолощенное, очень богатого

мира древней русской иконы».

Но даже в этом горьком признании – слишком много о технике, но ничего – о молитвенном подвиге. Главнейшее осталось за пределами понимания.

В том – внутренняя драма художника, его беда, но не вина. Все искусство, вся культура Нового времени отчасти были отлучены, отчасти сами отлучили себя от духовных основ всего бытия. Мы ныне размышляем над причинами наших бед, нестроения нашей жизни. Не скользнем вниманием и мимо этого отлучения: оно из важнейших.

Когда В. М. Васнецов расписывал Владимирский собор, для него и для заказчиков становилось все более очевидно, что столь объемные работы не под силу одному человеку, что необходимы помощники. Была попытка привлечь лучшие силы: делались предложения И. Е. Репину, В. И. Сурикову, В. Д. Поленову, В. А. Серову, но по разным причинам они не смогли или не захотели участвовать в работах. Пришлось прибегнуть к услугам живописцев второзначных, с небольшим талантом – братьев П. А. и А. А. Сведомских и В. А. Котарбинского, но их труд не мог удовлетворить никого. И вот тогда пришла мысль обратиться к молодому художнику, уже замеченному и публикою, и коллегами живописцами, – Михаилу Васильевичу Нестерову (1862–1942).

Как и Васнецов, Нестеров не был изначально «храмовым художником», да и не помышлял о монументальных росписях, об иконописании. Начал он свой путь в живописи как исторический бытописатель, но в отличие от других Нестеров обратился к истории духовной жизни России. Одновременно его занимала бытовая сторона существования тех, кто, презрев земное, посвятил жизнь Богу, религиозному служению. Две эти темы – дух и быт духа – определили весь творческий путь художника: Нестеров то раскрывал их по отдельности, то соединял вместе. Прервалось это лишь событиями 1917 года, после которых Нестеров ограничил себя портретным жанром, то есть как бы укрылся на «нейтральной территории» от идеологического диктата социалистического искусства. Должно сказать, что и при начале нестеровского творчества его обращение к религиозной теме было в штывы принято «передовою» публикой и критиками. Да и художниками тоже многими, прежде всего из числа передвижников, в сообщество которых Нестеров был не без противодействия, но все же принят. То и понятно: «прогрессивно» настроенная часть интеллигенции (а таковую она была едва ли не вся) видела, во-первых, в Церкви, религии – начала «реакционные», подлежащие отрицанию, а во-вторых, смысл жизни и искусства, как мы помним, усматривала в активной борьбе на арене общественной жизни, во вмешательстве в социальные конфликты. И вдруг появляются картины, привлекая к себе внимание, где изображаются люди, не только от общественной, но и вообще от жизни как бы «ушедшие» – «Христова невеста» (1887), «Пустынник» (1889). Христова невеста – значит монахиня. Пустынник – монах, обитатель «пустыни», то есть монастыря, либо отшельник. Передвижники не чурались вообще-то изображения лиц духовных, но старались показать их с дурной стороны. И вдруг – не просто сочувствие к такому человеку возвещает полотно, но и зовет задуматься над его правдой, проникнуться тою тишиной духовною, покоем, сосредоточиться в себе – что так явственно ощутимо в этих «не от мира сего» людях, в юной монахине, в старце с кроткой ласковой улыбкою. «Прогрессисты» насторожились.

В «Пустыннике» Нестеров изобразил человека, не только от «злости дня» отрешенного, но и вообще как бы из времени выпавшего. Он – вне времени, вне определенной исторической эпохи. Он принадлежит всем временам, и никакому конкретно. И как тут не вспомнить, что в давнюю эпоху «пустынью» называли на Руси место безлюдное, уединенное. Первыми пустынниками были отшельники, спасавшие душу в уединении, вдали от людей. Не из таких ли нестеровский старец – недаром же изображен он одиноким путником в нетронутой человеком природе. Образ этот обобщенный, но если размышлять над проблемою, обозначенной Нестеровым, то не миновать обратиться мыслью к тому великому пустыннику, который из глубины веков своею святостью указывает незримо путь к Истине всякому русскому человеку, к великому подвижнику – преподобному Сергию Радонежскому.

Как раз в то время Россия сугубо обращалась памятью к великому старцу, ибо в 1892 году исполнялось 500 лет со дня завершения его земного пути. Историк В. О. Ключевский в тогдашних своих лекциях о значении преподобного для Руси говорил: «Примером своей жизни, высотой своего духа преподобный Сергей поднял упавший дух русского народа, пробудил в нем доверие к себе, к своим силам, вдохнул веру в будущее... Впечатление людей XIV века становилось верованием поколений, за ними следовавших. Отцы передавали воспринятое ими одушевление детям, а они

возводили его к тому же источнику, из которого впервые почерпнули его современники. Так духовное влияние преподобного Сергия пережило его земное бытие и перелилось в его имя, которое из исторического воспоминания сделалось вечно деятельным нравственным двигателем и вошло в состав духовного богатства народа...»

Эта идея одухотворяла и творческий поиск Нестерова. Художник пытался при этом соединить в создаваемом им образе преподобного реальность исторического лица и духовную святость его лика. То есть соединить особенности реалистического искусства своего времени с теми задачами, доступные только религиозной живописи, какую она была во времена самого преподобного Сергия. Задача, надо признать, хотя и высочайшая, но вряд ли разрешимая.

В числе крупных работ (не считая эскизов), посвященных преподобному Сергию, нужно назвать – «Видение отроку Варфоломею» (1890), «Юность Сергия Радонежского» (1892–1897), триптих «Труды Сергия Радонежского» (1896–1897), «Преподобный Сергий Радонежский» (1898). Первым стоит в ряду – лучшее, пожалуй, из произведений этого цикла, «Видение отроку Варфоломею». Варфоломей – имя преподобного в миру, до его монашеской жизни. Из жития святого известен эпизод, ставший переломным в судьбе его: будучи еще юным отроком Варфоломей, посланный родителями искать затерявшуюся где-то лошадь, встретил во время своих поисков стоящего под дубом старца, погруженного в молитву, и этот старец, посланный Богом, благословил мальчика и предрек ему его необыкновенное будущее, святое подвижничество. Художник изобразил тот момент, когда отрок Варфоломей, подойдя к старцу, благочестиво взирает на него, тихо ожидая окончания молитвы.

В «Видении», как и ранее в «Пустыннике», Нестеров показал себя и тонким пейзажистом, ибо сумел передать гармонию духовного покоя человека через гармонию тихого русского пейзажа. Пейзаж, изображенный на картине, это природа средней полосы России. Эскизы к нему писались, к слову, в окрестностях Троице-Сергиевой лавры, неподалеку от бывшего города Радонежа, где Варфоломей жил непосредственно перед началом своего монашеского подвига.

Однако то событие, которое показано Нестеровым, случилось вовсе не в этих местах, а в окрестностях древнего Ростова Великого, откуда родители Варфоломея позднее перебрались в Радонеж. Знал ли о том художник? Да он просто не придавал этому значения, ибо не ставил перед собой задачи быть точным в конкретных исторических деталях. Позднее критики указывали и на иные искажения им реалий времени в произведениях, посвященных преподобному Сергию. Художник возражал: «Зачем искать истории в этих картинах? Я не историк, не археолог... Я писал жизнь хорошего русского человека XIV века, лучшего человека древних лет Руси, чуткого к природе и ее красоте, по-своему любившего родину и по-своему стремившегося к правде. Вот эту прекрасную жизнь я и пытался передать в «Отроке Варфоломее» и других картинах. Я передаю легенду, сложенную в давние годы родным моим народом о людях, которых он отметил своей любовью и памятью».

Вот где художник невольно выдал себя: житие святого (для него – просто «хорошего человека») он склонен воспринимать не как историческую реальность, отчего и к реалиям равнодушен, но лишь как легенду. Тут-то и обнаружились не просто взгляды конкретного художника, но слабости религиозного искусства его времени в целом, недостаточность осознания Истины, ибо там, где Истина понимается как красивая легенда, там недостает мужества, и твердости, и трезвости жизненной правды.

Показательная подробность: художнику долго не давалось выражение смиренного благоговения на лице отрока, и вот однажды, как он сам о том вспоминает, в окрестной деревне он встретил больного, в явном жару, ребенка, – и его – то болезненно-горячий взгляд изобразил как порыв святости. То есть истинного-то понимания святости не было, отчего и произошло смешение представления о ней с восприятием физиологически-ненормального состояния.

При всех оговорках «Видение отроку Варфоломею» можно все же отнести к историческому жанру, хотя бы отчасти. Движение художественной мысли Нестерова к более поздним работам о житии преподобного Сергия обозначилось определенно: от бытового понимания образа святого к иконописному, от временного – к вневременному. Но, если судить по высшим критериям, достичь подлинных высот постижения святости, к каким он стремился, Нестеров не сумел. Он ощущал это, колебался в сомнениях, чувствовал неудовлетворенность от созданного. Сила и слабость искусства Нестерова особенно отчетливо видны во втором создании цикла – «Юности Сергия Радонежского». Стремясь выразить святую кротость, художник не сумел избежать в выражении преподобного

некоторой слащавой экзальтации, манерности, столь не свойственной русской святости. У нестеровского святого нет той молитвенной самоуглубленности, духовной сосредоточенности, что отличали его в жизни. Пытаясь изобразить лик, Нестеров, как и Васнецов, не достиг того, к чему стремился, но утратил глубину психологизма лица, ибо не ставил перед собою задачи его выразить. Уйдя от одного, не сумел постичь другое. И это относится едва ли не ко всей религиозной живописи Нестерова – включая росписи во многих храмах. (Тем более что лицо художник изображать умел: достаточно взглянуть на портреты, им созданные). Тут подлинная трагедия большого художника. И тут общая беда религиозного искусства нового времени.

Мучительным был сам процесс работы над «Юностью Сергия» – много раз приступал к этому полотну автор, писал, переписывал, возвращался к работе даже после того, как полотно побывало на выставках. Все это продолжалось около семи лет, но желаемое так и не было достигнуто. Можно вспомнить при этом и неприязнь значительной части стариков-передвижников, резко не принявших саму идеологию живописи Нестерова.

Как раз в это время и совершалась работа по росписи Владимирского собора, куда Нестеров, как не чуждый религиозной теме, был приглашен в помощь Васнецову. Нестеров работал в Киеве с 1890 по 1895 год, с перерывами, разумеется. Первые изображения художник, еще неопытный в монументальной живописи, писал по эскизам Васнецова, затем взялся за самостоятельные композиции для алтарей в приделах, – но не мог, конечно, избежать подражания, да и необходимость стилевого единства всех росписей тоже должна была соблюдаться. Нестеров, помимо стеновых росписей, создал также 16 образов различных святых для иконостасов собора.

Вслед за Васнецовым Нестеров мечтал о возрождении древнего русского искусства. «Там мечта живет, – писал он, имея в виду росписи Владимирского собора, – мечта о «русском Ренессансе», о возрождении давно забытого дивного искусства «Дионисиев», «Андреев Рублевых». Но мечта не была воплощена вполне. Художники если и стремились приблизиться к формальным канонам средневековой живописи, то высоту духовного содержания постичь оказались не в состоянии. Шаблонности, холодности изображения Нестерова не удалось избежать.

В. Д. Поленов, посетивший собор уже после завершения всех живописных работ, писал так: «В Киеве ходил смотреть Владимирский собор. Пестро, ярко, всюду золото, всюду раскрашено – и спереди и сзади, но единства и гармонии мало. Отдельно есть очень талантливые места у Васнецова. Нестеров очень благочестив, у Сведомских и важно, и весело, и с грехом пополам, у Котарбинского в придачу довольно глупо. Почти всюду чувствуется или подражание, или притворство...»

Подражание, притворство, нарочитость благочестия – Поленов, может, и переусердствовал в критике, ибо был пристрастен, но дух росписей уловил чутко.

Показательна история с изображением святой Варвары – Нестеров написал ее с одной из киевских дам, но посыпались возражения: невозможно молиться на знакомое лицо, на ту, с которой едва ли не ежедневно приходится встречаться в общественных местах. Возражение справедливое, но Нестерова возмутило: искусство оказалось для него важнее религиозных доводов. Изображение пришлось все же переписать, но недовольство художник так и сохранил в себе надолго. Не в том ли и глубинная причина неудачи: все же не истинно религиозный, но эстетический подход к делу, к смыслу работы.

Не было речи, разумеется, и о том самоуглубленном состоянии, которого достигали постом и молитвою древние мастера, приступавшие к своему делу. Художник нового времени был погружен в его суету, отвлекался, занимал воображение иными замыслами, даже уезжал надолго, потом опять возвращался – и так шли годы. До сосредоточения ли тут в полноте Истины?

О. Павел Флоренский писал о том: «...Соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоявленных икон – кстати сказать, численно превосходящих все, что узрели святые иконописцы на всем протяжении Церковной истории, – или неправду. Тут речь идет не о том, плохо или хорошо изображена некоторая женщина, а о том, в самом ли деле это Богородица. Искание современными художниками модели при писании священных изображений уже само по себе есть доказательство, что они не видят явственно изображаемого ими неземного образа, а если бы видели ясно, то всякий посторонний образ, да и к тому же образ иного порядка, иного мира, был бы помехой, а не подспорьем тому, духовному созерцанию. Но если они не могут удостоверить правдивости своего изображения и даже сами в себе

в том не уверены, то разве это не значит, что они притязают свидетельствовать о сомнительном, берут на себя ответственнейшее дело святых отцов и, не будучи таковыми, самозванствуют и даже лжесвидетельствуют?» Можно ли сказать точнее?

Удачливее была кисть Нестерова, когда он обращался к бытовой стороне жизни лиц духовных, когда пытался передать психологию их внутреннего мира, гармонию души и природы. Эта линия, идущая от «Пустынника», отмечена подлинными шедеврами – «Под благовест» (1895), «Великий постриг» (1898), «Молчание» (1903), «Лисичка» (1914) и др. Хотя само обращение к таким сюжетам, далеким от остроты социальных конфликтов, вызывало немало неприятия у современников. Не находил большого сочувствия Нестеров и у тех, кто, подобно ему, также отказывался напрочь от исследования социальных проблем, но и не слишком заботился об Истине, нередко ограничиваясь самодостаточным эстетизмом, видя истину только в нем и пренебрежительно именуя следование жизненной правде натурализмом (имеется в виду прежде всего объединение «Мир искусства»).

Нестеров же писал одному из друзей: «Формулировать новое искусство можно так: искание живой души, живых форм, живой красоты в природе, в мыслях, сердце, словом, повсюду. Натурализм должен, по-моему, в недалеком будущем подать руку и идти вместе со всем тем, что лишь по внешности своей, по оболочке не есть натурализм. Искание живой души, духа природы так же почтенно, как и живой красивой формы ее».

А ведь в словах этих не просто эстетический поиск отразился, но стремление соединить земное и бытовое (натурализм – по терминологии художника) с духовным – в реальных формах, запечатленных средствами искусства. В конце концов, тут поиск счастья и Истины в сугубо земном. Плодотворен ли такой поиск? После Владимирского собора много раз брался Нестеров за церковную живопись – расписал несколько храмов, делал эскизы для монументальных мозаик. Одна из значительнейших его работ – роспись (в 1898–1904 гг.) церкви Александра Невского в грузинском селении Абастумани. Работа грандиозная даже по объему: художник делал все один, без помощников. В результате – его собственное признание: «Абастуман – полная неудача». Опять все то же: жеманность и манекен ость вместо благодати. Может быть, лучше всего он сам разгадал важную причину собственных неудач, когда признался однажды, что для храмовой росписи у него «недоставало ни мистического воодушевления, ни подлинной фантазии, могущей иногда заменить художнику духовные свойства. Картина, выдержанная в реальных тонах, была, быть может, и красива, но холодна и неубедительна, как чудо, как нечто необычайное».

Нестеров еще и тем тяготился, что никак не мог освободиться в монументальных работах своих от влияния Васнецова, от невольного подражания ему. В станковой же живописи ничего постороннего воздействия он не испытывал.

Именно в самостоятельном произведении, в большом полотне замыслил Нестеров высказать свое понимание русской жизни и воплощенной в ней Истины. Он пишет «Святую Русь» (1905) – другое название которой звучит цитатой из Евангелия: «Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Аз успокою вы» (Мф 11, 28).

О замысле картины сам художник свидетельствовал так: «Картина, вероятно, будет называться «Святая Русь» (Мистерия). Среди зимнего северного пейзажа притаился монастырь. К нему идут-бредут и стар и млад со всей земли. Тут всяческие «калики», люди, ищущие своего Бога, искатели идеала, которыми полна наша «святая Русь».

Навстречу толпе, стоящей у ворот монастыря, выходит светлый, благой и добрый Христос с предстоящими Ему святителями Николаем, Сергием и Георгием (народные святые). Вот вкратце тема моей картины...»

Тут важно: если А. Иванов изображал когда-то Христа, идущего к народу, то теперь у Нестерова народ идет ко Христу. Различие существенное. Русь тянется к Истине, то есть должна совершить труд движения к ней, а не получить ее как бы даром.

Полотно Нестерова впечатляет размером своим – три метра на пять с четвертью, но не в размере, разумеется, суть. Здесь Нестеров впервые, пожалуй, приблизился к идее соборного сознания, которую он чуткой душой ощутил в народной жизни. Народ соборно совершает путь к Истине. Впервые появляется у Нестерова Христос (храмовая роспись, конечно, не в счет: там без Христа не обойтись было). Идея Святой Руси еще в средневековье русском была сопряжена именно с соборностью сознания. И источник такого сознания – слово Христа. Велика заслуга Нестерова, что он ощутил эту связь и в лихое для народа время (время революционной смуты) ее высказал. Но не обошлось и без утрат: идея Святой Руси оказалась и обмирщенной, сведенной отчасти до бытового

уровня. Опять неудача? Или, по крайней мере, удача не полная? На Международной выставке в Мюнхене в 1909 году картина получила Золотую медаль. И все же художник оказался не удовлетворен достигнутым. Иначе зачем бы ему вновь возвращаться к той же теме через несколько лет? Не затем ли, чтобы полнее выразить недосказанное?

В 1911 году для Марфо-Марьянской обители, монастыря в центре Москвы, только что основанного и отстроенного тогда, Нестеров, помимо росписи в соборе, пишет огромную композицию (десять метров в длину) – «Путь ко Христу» и вполне определенно говорит о замысле: «В картине «Путь ко Христу» мне хотелось, досказать то, что не сумел я передать в своей «Святой Руси». Та же толпа верующих, больше простых людей – мужчин, женщин, детей – идет, ищет путь к спасению. Фоном для толпы, ищущей правды, должен быть характерный русский пейзаж. Лучше весенний, когда в таком множестве народ по дорогам и весям шел, тянулся к монастырям, где искал себе помощи, разгадки своим сомнениям и где сотни лет находил их».

И вот знаменательно: если в «Святой Руси» Христос предстал перед зрителем в земном человеческом обличье, то в новой работе – Он прозрачен, нереален, даже как будто малозаметен – в контрасте с конкретными фигурами молящихся. Тут как бы наметился вектор развития творческой мысли художника, ибо в третьем произведении на ту же тему – фигура Христа отсутствует.

Видно, мучила слишком, не давала покоя художнику одна и та же мысль – путь России к Истине, ко Христу, – если он в третий раз обратился к той теме в «Душе народа» (1916). Опять огромное полотно – размером два метра на неполных пять. И вновь – шествие народа ко Христу. Но Христа нет на холсте: Он как бы угадывается где-то впереди, куда направлено движение.

«План картины был таков: верующая Русь от юродивых и простецов, патриархов, царей – до Достоевского, Льва Толстого, Владимира Соловьева, до наших дней, до войны с ослепленным удушливым газом солдатом, с милосердной сестрой – словом, со всем тем, чем жили наша земля и наш народ до 1917 года, – движется огромной лавиной вперед, в поисках Бога живого. Порыв веры, подвигов, равно заблуждений проходит перед лицом времен. Впереди этой людской лавины тихо, без колебаний и сомнений, ступает мальчик. Он один из всех видит Бога и раньше других придет к Нему», – так писал Нестеров гораздо позже о своей картине.

Художник почувствовал, понял: нельзя в произведениях подобного рода изображать Сына Божия – все будет неистинно. Изображать Его как человека – значит обкрадывать, искажать Истину. Изобразить же Божественную личность Его искусству такого рода неподвластно. Христос остается лишь как невидимая, мыслимая цель движения народного к Истине.

Было ли ощущение полной удачи у художника теперь? Нет. Но вновь вернуться к той же теме он не смог уже... Могло и вообще показаться, что само движение народа ко Христу невозможно, остановлено грубой силою, прервано...

Проглядывался в предреволюционные годы и еще один путь в искусстве, пересекшийся в некоторых точках с религиозным, – путь абстрактного эстетического поиска, путь абсолютизации формальных приемов без соотнесенности их с глубиной (или отсутствием таковой) содержания, с Истиною в конце концов. Эстетизация формальных приемов приводила порою и к тому, что художники доходили до признания эстетики безобразного, то есть: без образного, связанного с утратою образа Божьего у Его творения. Это вело к попыткам выразить не духовность (о которой они не имели понятия, ибо для того требовалось же и собственное стремление к ней), но причудливые и навязываемые предмету изображения эмоции. В религиозной живописи появлялись порою уродливые маски там, где привычно было созерцать просветленные лики.

Общеизвестно: в частном, в незначительном иногда так проявляется общее, сущностное, что становится оно очевидным без всяких пояснений. В начале нашего века в далеком провинциальном Саратове трое молодых художников – К. Петров-Водкин, П. Кузнецов и П. Уткин – подрядились расписать местный храм Казанской Божьей Матери. Задумали они нечто «новаторское», дерзкое, необычное. Петров-Водкин признавал позднее, вспоминая, в росписях тех преобладание «бунтарского или разбойничьего элемента». Друзья-художники этот «элемент» весьма одобряли.

Религиозная живопись, вспомним правила старых мастеров, есть дело особое, требующее высшего напряжения, духовности, какового, сомневаться не приходится, не было в работе молодых живописцев. Чего стоит одно словцо Петрова-Водкина, оброненное как бы невзначай – «наша церковка-лаборатория». Может быть, с точки зрения новаторских исканий в живописи та роспись и представляла свой интерес, но не «новаторство» должно быть критерием при оценке такого рода работы. Вот как, к примеру, тот же Петров-Водкин рассуждал об одной из созданных композиций на

стене храма: «Имела ли эта вещь прямое отношение к евангельскому сюжету – на это я затрудняюсь ответить, да, думаю, и другие наши работы канонически не близко подошли к этой задаче». Ясно без комментариев. Один из приятелей художников, музыкант М. Букиник, в своих воспоминаниях признавал: «Разумеется, никто из них не был подготовлен к религиозной живописи». Не имеющие должной подготовки художники оставались чужды идеям Православия безусловно и поэтому безусловно безразличны к тому, что на стенах храма их стараниями появились «обезьяноподобные существа» и «темные люди со зверскими выражениями лиц». Не забудем: изображались святые подвижники, Сам Христос. Духовенство признало, что росписи нарушают молитвенное состояние, и после долгих разборов, даже судебных, они были сбиты. Вся история тянулась с 1902 по 1904 год. Художники осуждали «рутину зрительских восприятий». Проблема чисто эстетических формальных исканий заслонила для них приоритеты православной духовности. Заказчики и исполнители говорили явно на разных языках и понять друг друга не могли. И причина была не в косности духовенства, как то полагали многие, а в безответственности художников, взявшихся за дело, законы которого они не удосужились постигнуть.

Вряд ли евангельские сюжеты, то есть история земного пути Сына Божия, могут быть предметом ученических формальных экспериментов. При таком подходе живописные упражнения могут отражать лишь одно: равнодушие к Истине. Этим и вообще грешило русское искусство начала XX века. Один из крупнейших русских поэтов, живой свидетель всех совершавшихся в искусстве того времени процессов, В. Ф. Ходасевич, вспоминал, что тогда можно было предаваться прославлению Бога или дьявола, разрешалась одержимость чем угодно, и лишь полнота одержимости требовалась непременно. Это не могло не вести к лихорадочной погоне за эмоциями – при полном безразличии к смыслу и целям творимого искусства. Расцветала эстетика безобразного, для чего немало материала давала и жизненная реальность (но когда она того не дает?), время. В результате у многих наступала душевная опустошенность, а все созданное оказывалось лишенным личного, неповторимого, конкретного. Игра в искусство оборачивалась для многих художников непреодоленной банальностью и скудостью творческого воображения.

Все это так откровенно обнаружилось в искусстве начала XX века, что особенно чуткий ко всякой неискренности, ко всякой игре в истины Лев Толстой с присущей ему категоричностью начал отрицать значение современного ему искусства для духовного развития человека, а затем и искусства вообще.

Искусство впадало в величайший, отчасти имманентный его природе – соблазн. На этот соблазн указывает изначально сам язык. Мы говорим постоянно о художественном творчестве, называем художника творцом. Но есть и религиозное понятие Творца. В создаваемом при помощи искусства мире художнику легко смешать понятия и сознать себя богом. Вспомним: падение совершеннейшего из ангелов, денницы (его мы знаем под именем сатаны), совершилось, когда в гордыне своей он попытался противостать Богу. Собственно, в том же проявился и сатанинский соблазн, связанный с первородным грехом: «И сказал змей жене: «Откроются глаза ваши, и вы будете, как боги...» (Быт 3, 4–5). Будете как боги – все земное зло есть не более чем следствие этого соблазна сознания. Зло начинается там, где человек, замыкаясь в собственной гордыне, уподобляет себя божеству, не очищая, не стремясь к преобразению души своей. Искусство постоянно воспроизводит ситуацию первородного греха. Но человек, противопоставивший Творцу, не может не ощущать пустоты собственного одиночества. Искусство может стать такому человеку видимостью опоры. «Для одиноких характерно желание иначе ориентировать свой внутренний опыт, центробежное стремление вон из солнечной системы своего светила в пространство еще не оформленное, где каждый из них, этих одиноких, смутно хотел бы стать демиургом и зачинательным энергетическим узлом своего нового мира», – так писатель, теоретик искусства Вячеслав Иванов сформулировал основной, пожалуй, закон творчества, утверждаемого на гордыне самовозвеличения художника.

Многие художники горделиво объявляют себя богами в своем творчестве. Творческий дар, этот великий дар Божий, которым человек был наделен согласно Замыслу о мире, – этот дар человек исхитряется, как и многие иные дары, употребить для самоособления, самовозвеличения и противопоставления себя Создателю. Истинное же творчество человека может проявиться лишь в соработничестве Богу, в синергии, в соединении двух волеизъявлений – Творца и Его творения. Вне связи с Творцом творчество человеческое безблагодатно, губительно для мира.

Заметим попутно, что, обрекая себя на положение одинокого, замкнутого в себе творца, художники культивировали (на своем уровне) идею, от которой ушло в свое время христианство,



принявшее великую идею Пресвятой Троицы, данную Евангелием. Замкнутость в себе творческого начала таит опасность тиранического самоутверждения – опасность эту христианство создало сразу. И это-то и продемонстрировали художники-творцы, впавшие в соблазн самообожествления. Они вели себя по отношению к своим созданиям тиранически: самоутверждение и вообще деспотично к окружающему миру, ибо нуждается в чьей-то сломленной воле, преодолеть же волю объективной закономерности соблазнительно вдвойне. Вообще это деспотическое самоутверждение художника в творимом им мире (в инобытии своего рода) с неизбежностью должно вести к сюрреалистическим идеям, либо к искусству абсурдизма, либо к беспредметному искусству вообще – более некуда. Те же, кто дерзали на искусство религиозное, также старались прежде всего утвердить себя в нем, а вовсе не сознавали, что они должны лишь открывать окно в мир горний, вовсе не от их воли зависящий. Они и горнее тщились согласно своей воле преобразовать – попытка нелепая, но предпринимаемая порою. Даже соприкасаясь с Истиной и провозглашая: «Я говорю истину», – гордец выпячивал свое «я», мало помышляя об истине. В наше время Истина часто заслоняется претендующим на абсолютную самореализацию эгоистическим началом.

Важно сознать: особенно опасным становится искусство, когда предметом утверждения собственной воли художника становится образ Всевышнего, святых подвижников. Грех святотатства тут неизбежен.

Примером может стать изображение четырех евангелистов (1910) художницей Н. Гончаровой. Маски вместо ликов получили святые благовозвестители для этих своих изображений – то есть, хотела того сама Гончарова или нет, утверждение затемненности света Божьего в их духовном облике. Тогда же (в 1911 году) В. Кандинский представил своего «Святого Георгия» как беспредметную композицию цветных геометрических пятен.

На этом пути подстерегает художника и соблазн мистицизма. Попытаться раскрыть сокровенную символику всех творческих эманаций, проникнуть в мистические тайны творчества, красоты, законов искусства – издавна влекло и влечет человека. И рядом, порою неотделимое от других, безблагодатное стремление проникнуть к Истине с черного хода. Путь мистических блужданий в поисках загадки неизреченного – переплетается причудливо с иными путями, создавая с ними диковинные лабиринты, и нет предела всем сочетаниям идей, образов, вопросов, загадок, образующихся на бесчисленных скрещенных. Игра этих сочетаний сама по себе способна заморозить и опьянить и без того очарованного странника. Соблазн на то и соблазн.

Нельзя обойти вниманием попытку обратиться к христианскому искусству, предпринятую Н. К. Рерихом (1874–1947), работавшим над оформлением церкви Святого Духа в имени княгини М. К. Тенишевой Талашкино под Смоленском в 1908–1914 годах.

Рерих видел задачу искусства в утверждении идеи слияния человека с миром, со всею вселенной. Можно спросить: но разве не ту же идею несет в себе соборное сознание? Внешне как будто и так. Но есть существенная разница – в отношении к личностному началу, являющемуся основой миропонимания в христианстве. Рерих тяготел к Востоку, к идеям безликого космизма, к идеям растворения личности в некой абстрактной «всеобщности». Недаром еще в раннем творчестве своем он обращался к языческой славянской древности, избегал христианских идей, а в зрелый период увлекся религиозностью восточного типа, отображая безличную Красоту в создаваемых пейзажах. Человек в его работах постепенно исчезал, уступал место холодной эстетике горных пейзажей, космической бездонности.

Поэтому когда в Талашкине Рерих взялся за росписи христианского храма, он формально следовал соответствующим требованиям, предъявляемым к религиозным изображениям, но по сути создавал символику, совершенно для Православия чуждую. Так, Богородица у Рериха оказалась представленной не как сострадательная Мать всего человечества, близкая душе каждого из людей, но как холодная и безучастная ко всему Мать Мира, некое мистическое начало Космоса: да и какой смысл сострадать конкретной личности, если той уготована судьба раствориться в безликой космической беспредельности?

Храм в Талашкине никогда не был освящен Церковью, и богослужения в нем не проводились. Рерих же к православному искусству более не обращался.

Замкнутость мастеров культуры, гипертрофированный индивидуализм, исповеданный ими – тяжело отозвались и в исторической жизни народа. Так и всегда бывает, когда призванные хранить Истину, ей изменяют. Русский философ Н. А. Бердяев, свидетель и участник всех этих процессов, прямо обвинял русскую культурную элиту в той катастрофе, жертвой которой эта элита стала затем

и сама.

Но как уберечься от соблазнов? Обратимся снова к истории искусства, вспомним уже известное – и получим ясный ответ. Великие религиозные художники, сумевшие проникнуть в глубочайшие тайны, оставившие непревзойденные творения мирового искусства, совершили свой подвиг благодаря величайшему смирению перед Истиной. Каждый из них вовсе не считал себя творцом какого-то собственного мира, но лишь служителем Творца, исполняющим предначертанное свыше. С точки зрения высшей Истины, мы не сумеем отыскать ничего нового, своего, «оригинального» ни у одного из истинно великих художников. В этом смысле, например, все созданное преподобным Андреем Рублевым – вторично. Но великого художника подобное не может смущать, ибо эта «вторичность» – является таковою по отношению к слову Божию. Ему, а не человеку подчиняли свою волю хранители Истины.

Как говорил позднее Гоголь, сколько ни выдумывай, все равно ничего умнее не выдумаешь, чем есть уже в Евангелии. Для гордынного самовозвеличения такое признать бывает и не по силам.

Равнодушие к единой Истине не могло не развиваться как активное начало в душе и сознании художника-«творца», поскольку Истину нельзя выдумать, изобрести, сотворить напряжением творческой воли – к Истине можно лишь приобщиться. Это было понято давным-давно, но это не могло не ущемлять гордыни тех, кто мнил себя демиургами собственных миров. Повторение уже известного (пусть даже самой великой Истины) – в сознании многих воспринимается как нестерпимая банальность. Боязнь банальности стала едва ли не главной болезнью той эпохи, которую теперь называют «серебряным веком» развития русской культуры. Каждый «творец» должен был во избежание банальности изобретать себе хотя бы маленькую истину – должную непременно выразить оригинальность замкнутой в себе индивидуальности его. Истин становилось слишком много. Возникла необходимость: либо молчаливого соглашения о принятии всего этого многообразия истин, пусть и противоречащих порою одна другой, либо беспощадной борьбы за ниспровержение всего, что не соответствует измышлению твоей фантазии (чем активно занялись футуристы – и в поэзии, и в живописи). Первое вело в итоге к релятивистскому размыванию границ между добром и злом, поскольку порождало множество противоречивых критериев истины, второе – к росту нетерпимости, агрессивности и, в конечном результате, опять-таки к отказу от четкого различения добра и зла. Вспомним еще раз свидетельство Ходасевича: можно было прославлять Бога и дьявола, требовалась лишь полнота одержимости прославляемым.

Один из активнейших теоретиков и практиков нового искусства, К. Малевич, писал так: «Моя философия: уничтожение старых городов, сел, через каждые 50 лет, изгнание природы из пределов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве.» Подобные идеи, перенесенные в сферу социальной идеологии, не могут не сказаться пагубно на исторических судьбах общества. Что действительность и доказала безусловно.

Игра в идеи не может в конце концов не исчерпать себя. Выход прост: отвергнуть содержание как нечто несущественное вообще, заставить себя видеть истину в самой форме своего творения, которая как будто от воли создателя целиком же зависит. Проблема давняя, и весьма. Еще Блаженный Августин писал:

«Меня уносило суетой, и я уходил от Тебя, Господи, во внешнее. Мне ведь в качестве примера ставили людей, приходивших в замешательство от упреков в варваризме или солецизме, допущенном ими в сообщении о своем хорошем поступке, и гордившихся похвалами за рассказ о своих похождениях, если он был велеречив и украшен, составлен из слов верных и правильно согласованных.

Посмотри, Господи, и терпеливо, как Ты и смотришь, посмотри, как тщательно соблюдают сыны человеческие правила, касающиеся букв и слогов, полученные ими от прежних мастеров речи, и как пренебрегают они от Тебя полученными непреложными правилами вечного спасения. Если человек, знакомый с этими старыми правилами относительно звуков или обучающий им, произносит, вопреки грамматике, слово homo без придыхания в первом слоге, то люди возмутятся больше, чем в том случае, если, вопреки заповедям Твоим, он, человек, будет ненавидеть человека».

Поэтому, когда уже упомянутый здесь Вячеслав Иванов провозгласил, что в искусстве важнее: не «что», а «как» – он не только окончательно сформулировал логический итог всех процессов, характерных для искусства «серебряного века», но и высказал давнюю банальность. Появился новый соблазн – соблазн формы. Говорить о единой и высокой Истине при неопределенности критериев становилось просто смешно. Так возникает одна из самых, пожалуй, сложных ситуаций для

творчества: можно ведь и заблудиться, полагая, будто взор художника устремлен вглубь, тогда как он лишь бессмысленно скользит по поверхности. Искусство перестает соответствовать высшему своему назначению – раскрытию загадки человека и смысла его бытия. Ярчайший пример – футуризм, возникший как пена на волне эстетического подъема на рубеже веков. По прозорливому наблюдению Бердяева, «в футуристическом искусстве нет уже человека, человек разорван в клочья». Человек – в клочья, но взамен – иллюзия творчества. В таком искусстве стремление художника-творца к созданию своего, совершенно особого мира, отличного от чего бы то ни было в реальности, – осуществляется, бесспорно, в наиболее адекватном виде. Можно ведь создать совершенно невероятные формы и абсолютно нереальные цветовые сочетания, свой особый язык из бессмысленного нагромождения звуков – то, что подвластно только творческим усилиям мастера и ничему более.

А поскольку этот мир оказывается созданным – и по идее, и по воплощению – как бы на все времена, то процесс творчества создает в этом случае иллюзию причастности к вечности, всеислия и бессмертия творца в собственном творении.

Под видом свободы творчества, свободы вообще, утверждается при этом все то же: отказ от высшей Истины.

Все эти процессы в искусстве происходили на фоне относительного ослабления веры в народе. Искусство могло бы поддерживать и укреплять эту веру, но оно действовало в основном прямо противоположно. Но вот знаменательно: в то же самое время произошло поистине открытие утраченного – новое обретение русской иконы. Как уже было сказано, древние иконы, темневшие от времени, периодически поновлялись, то есть часто писались как бы заново по старым контурам, а порою и без следования начальным линиям и формам. И вот именно в начале века специалисты стали «раскрывать» старые иконы, освобождая их от красочных наслоений. С потемневших досок, как из глубины веков, вновь начала изливаться в мир горящая Истина – но вначале это не было создано в полной мере.

Так была произведена реставрация многих шедевров, в том числе «Троицы» преподобного Андрея Рублева. Значение этого переоценить трудно: ведь было как бы открыто хранилище вечной Истины, явлено миру сокровище, навсегда, казалось, утраченное.

Вспомним высказывание Васнецова после его знакомства с подлинной древней живописью. Произошло, по сути, драматическое осознание художником своего подлинного положения на пути к Истине. Приоткрылись вдруг истинные высоты искусства, и рядом с ними нельзя было не увидеть, сколь много еще труда требуется положить, чтобы достигнуть Истины. И ясно стало, что не у западного искусства учиться русским художникам. Не кто иной, как Матисс высказался тут вполне определенно: «Русские не подозревают, каким художественным богатством они обладают. Ваша учащаяся молодежь имеет у себя дома несравненно лучшие образцы искусства, чем за границей. Французские художники должны ездить учиться в Россию. Италия в этой области дает меньше».

Но Матисс ощутил достоинства иконы, несомненно, чутьем особым, художническим. Многим же неискушенным людям предстояло овладеть эстетикой иконы, столь отличную от всего, к чему они были приучены реалистическим искусством. Порою икону просто отказывались понимать, так она была непривычна со своею символикой, плоскостностью изображений, нарушением пропорций, обратной перспективой и т. д. Божественная же глубина тем более недоступною оказалась. Предстояло трудное возвращение к истокам. Один из искусствоведов писал тогда:

«Мы пойдем икону только тогда, когда перестанем предъявлять к ней требования, которых сама она никогда к себе не предъявляла, искать в ней то, чего она никогда не искала, судить ее не за то, что в ней есть, а за то, чего в ней нет и не могло быть».

Но все было прервано революционными потрясениями. Закрывались, разрушались либо приспособлялись для иных нужд великолепные храмы. Сжигались древние иконы. Уничтожались книги и рукописи. Истреблялись физически духовные пастыри народа. Все это факты общеизвестные.

В эти страшные годы произошло переосмысление религиозного искусства, отчасти вынужденное. Казалось, Истина снова надежно скрыта – и навсегда. И вера угасает неотвратимо.

И все же...

– Остается ли у вас основание для надежды? – спросил однажды некий корреспондент Франсуа Мориака (это было в 1970 году). Большой писатель, чуткий мыслитель, Мориак ответил с неколебимостью: – Христианство. Маленькая точка света, которая блестит во мне, может быть,

блестит из России. После пятидесяти лет воинственного атеизма, торжествующего материализма коммунизму не удалось в этой стране стереть слов Христа – это невероятное происшествие. И даже больше: христианская вера вновь появляется в интеллигенции. Для меня это знамение. В этом ошалелом мире, где все в конце концов смешивается, мне кажется, что Сам Бог сопротивляется и говорит нам: «Я здесь. Не страшитесь».

Ныне наша Церковь переживает подлинное возрождение. Конечно, не все в ее жизни безмятежно и легко – так ведь того и никогда не было. Но не о том речь.

В разногласии споров, противоречий, соблазнов, ошибок, заблуждений – снова звучит, как всегда звучал, великий для человека вопрос: что есть Истина?

Но неужто нужно снова искать когда-то уже найденное?

Что есть Истина? Вопрошающий так, уподобляется евангельскому персонажу, которому его презрительная самоуверенность застилала глаза при взгляде в упор на стоящую перед ним Истину. Ведь все давным-давно возведено и открыто.

Но трагизм человеческого существования в том, что Истину, нам данную, мы должны как бы заново добывать для себя в поте лица.

Каждый человек должен сам одолеть тяжесть вопроса: зачем он существует на земле?

Будущее России, а может быть, и будущее мира (ведь все в нем связано со всем) – зависит от того, как ответится ныне на этот вопрос.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство XIX – начала XX столетия находилось как бы в поиске Истины, каждый из художников старался отыскать свой путь к ней, но не имея представления об истинной духовности, не сознавая необходимости молитвенно-аскетического подвига, ищущие забредали лишь в тупики, не всегда о том и догадываясь и определенно не представляя способа преодоления собственных заблуждений.

Нынешнее время добавило новые проблемы.

Прежде всего – необходимо осмыслить (и переосмыслить) оставленное нам наследие. Светскому искусствоведению пора отказаться от заблуждений чисто эстетического восприятия древней русской иконы: пока богословие иконы не будет освоено искусствоведами, всякий разговор о церковной живописи окажется бесполезным. Важно сознать: икона не музейный экспонат, не «памятник изобразительного искусства», но святыня, и место ей не в музее, а в храме. Награбленное же (обойдемся без эвфемизмов и обозначим все своими именами) в цивилизованном обществе положено возвращать.

Сказать это просто, но трудно преодолеть помраченность многих и многих умов. «Кому же должны принадлежать эти шедевры – всему человечеству или отдельному приходу?» – патетически звучит ныне вопрос, стоит лишь поднять проблему о возвращении святынь Церкви.

Уже самим вопросом как бы осуждена мысль о таком деянии и противопоставлено этакое мелочное попользование

кучки верующих культурным потребностям всего мирового сообщества.

Проблема ставится ныне и впрямь очень остро, многие умы ввергнуты в недоумение. Даже религиозное искусство – не без мощной идеологической обработки – в этих умах оказалось оторванным от религии. Один из крупнейших исследователей и знатоков древней религиозной живописи Г. И. Вздорнов прямо заявил, что она интересует его «как искусство, а не как предмет церковного культа». Но если так-то и впрямь лучше оставить все в музеях?

Накладывается на все еще одно обстоятельство. Большевицкая власть грабила и уничтожала многое. Но немало было спасено, сбережено, изучено и восстановлено бескорыстными, а порою и мужественными музейными работниками, реставраторами, исследователями. И хотя сберегали и восстанавливали они нередко именно вопреки государственному разбою и небрежению, государственное чиновничество ныне отождествляет себя с ними и демагогически заявляет, будто Церковь хочет отобрать все именно у тех, кто сохранял и реставрировал все эти сокровища. И сколь многие – и деятели Церкви, и музейные работники – так и понимают ситуацию, поддавшись столь примитивному обману. Между Церковью и культурой лукаво вбивается клин, им навязываются раздор, подсказываются грозные моральные обвинения.

Как следует решить все по справедливости? Награбленное, скажем еще раз, должно быть

возвращено – тут и спорить не о чем. Если, конечно, критерием всему – совесть, а не разного рода побочные соображения. Но у нас ведь так все сдвинулось в умах, что сам факт возвращения – уточним, лишь некоторой доли награбленного – мы воспринимаем как благотворительный акт милостивого государства. Да нет тут никакой милости, а просто запоздалые попытки элементарного восстановления справедливости. И не Церковь должна говорить «спасибо» государству, а государство – просить у православных людей прощения, не разыгрывая из себя милостивца, – возвращать же полагается в том виде, в каком было взято. Так у порядочных людей заведено. Ну, да уж ладно...

Но низкий поклон должно отдать тем, кто, несмотря на государственный произвол, спас и оберегал от гибели награбленное. Однако и они должны сказать: по совести всё нужно вернуть истинному хозяину.

Идиллии, увы, не получается. И теми и другими подчас владеет какой-то странный задор, так что если и отдают, то нередко с раздражением и упреком, а когда берут, то не желают сознавать, что перед ними – достойные великой благодарности люди. Часто и те и другие отказываются признать, что не враги они, а союзники.

Лукавая сторона подзуживает: церковники – это как большевики, хотят отнять то, что является общенародным достоянием. Обвинение в большевизме прозвучало с экрана телевизоров – из уст некоей высокопоставленной чиновницы, которая толковала о некоей правовой основе собственности, на которую якобы дерзнула покуситься церковь. Забавная ситуация: нежелание отдавать украденное большевиками выдается за благородную – и правовую! – культурную политику, а просьба Церкви вернуть ее собственность объявляется злостным большевизмом. Неужто невдомек, что безнравственно говорить о праве, основанном на грабеже и разбое? И те, кто не желает вернуть награбленное, являются наследниками грабителей. Большевистскую идеологию, прикрывая все демагогической фразой, исповедуют именно подобные чиновники. Мало навязывать Церкви унижительную роль просителя, нужно еще и собственный грех на нее переложить.

Требуется уяснить простенькую истину: Церковь не отнимает духовные ценности ни у общества, ни тем паче у человечества. Вообще «принадлежность человечеству» – красивая, но пустая фраза. Любое произведение искусства принадлежит на праве собственности не абстрактному человечеству, но какой-то конкретной организации, юридическому субъекту, музею или частному лицу. Право собственности означает еще и ответственность за сохранение этой собственности, что также нужно помнить.

Владимирская икона Божией Матери, перенесенная из зала Третьяковской галереи в Успенский собор Кремля, так и останется общенациональным достоянием, а вовсе не превратится в исключительную собственность какого-то «прихода», как мнится иным чиновникам и неумным журналистам. Но икона должна находиться в Божьем храме, она создавалась для молитвенного общения с нею, для литургического действия.

Присовокупляется ко всему одно очень важное обстоятельство – необходимость заботиться о сугубой сохранности передаваемых (да и всех вообще) святынь. Скажем еще раз: владение ценностями – это и ответственность за них. Многое тут не вполне благополучно – и у государства, и у Церкви. Хотя упреки раздаются ныне преимущественно в одном направлении – в сторону Церкви. Признаем: есть среди них и справедливые. Многие церковные служители, прежде жившие под сильным давлением государства, не хотят различать тех, кто как бы извне обращается к ним с упреком, не отделяют зерна от плевел – и не слушают никого. Реставраторы же и музейные хранители с обидою воспринимают и преувеличивают неприязнь со стороны клириков. А есть среди церковных людей и некоторые с недостаточными знаниями, с невысоким – признаемся, все равно же не скрыть – культурным уровнем.

Кто-то, радуясь от сознания возвращенного права собственности, забывают об ответственности. Как тут быть? Преодолевать недоразумения, превозмогать обиды, взаимную неприязнь – говорить обо всем ясно и откровенно: ведь это же должно стать общею заботою – сохранять святыни и ценности. Надо делать шаги навстречу друг другу. Реставраторы, если они и впрямь пекутся о том, должны нести свои знания и опыт, настойчиво и твердо – в Церковь. Священнослужители – с открытым сердцем принимать предлагаемую помощь, да и не ждать того, а самим обращаться за советом. И не пренебрегать, если услышат справедливый упрек. Главное – делать все с добрым расположением друг к другу.

Другая проблема: а как относиться к тем иконам и тем росписям, которые оставлены нам

живописцами XVIII– XIX веков? К тому, что не соответствует канонам истинно церковной иконописи? Ведь в наших храмах подобная живопись преобладает. Как относиться к этой «итальянской» живописи, по поводу которой сокрушались иные церковные люди еще в прошлом веке? Да ведь и качество многих подобных росписей отнюдь не «итальянское». Как относиться к работам ремесленников-богомазов конца XIX – начала XX веков? Как относиться к неисчислимым (и опять-таки невысокого качества) «копиям» известных работ А. Иванова, Поленова, Васнецова...?

Есть такое понятие – воцерковленность. Иконы «нового письма», когда они воцерковлены, суть святые иконы и относиться к ним нужно соответственно. Нельзя пройти мимо и того факта, что чудотворением и мироточением отмечены и такие иконы, не нужно забывать, что не сама икона творит чудо, но через икону действует благодать Божия. И молимся мы не иконе, а перед иконою. Но нужно и сознавать: той вероучительной силы, о какой говорил святитель Василий Великий, того отблеска нетварного Фаворского света, каким отмечены иконы Святой Руси. – живопись нового времени в себе не несет. Но вот что дивно: приученный Церковью к почитанию иконы, православный народ и «новые» иконы воспринимает как несущие истину веры и свет горний. Происходит своего рода «коррекция зрения»: земное физическое обретает отчасти свойства видения духовного.

Однако возможности такой трансформации зрения – не беспредельны. Это ощутимо сказывается в работах исследователей древней иконописи, и не только «светских», но и взявших на себя труд осмыслить «богословие иконы». Древняя иконопись научает духовному видению, но когда на икону взирают как на просто живописное произведение, тогда и научение иному видению не совершается. Иконопись же нового времени (начиная уже с XVII века) и научения такого в себе не несет, ибо она не сопряжена была с молитвенно-аскетическим опытом при самом своем сотворении. А в результате – появившиеся в так называемой необновленческой среде разговоры о необходимости устранить иконостас из храма, поскольку он якобы мешает установлению единства между священнослужителями и паствой во время литургии. Вот что пишет известная исследовательница древней иконописи И. К. Языкова (см. ее книгу «Богословие иконы», М., 1995, стр. 40–41): «Превратившись в непроницаемую стену ..., иконостас изолировал алтарь от основного пространства храма, окончательно разделив единый церковный народ на «клир» и «мир». Литургия становится статичной, народ более пассивным... О. Павел Флоренский, а вслед за ним и многие исследователи, напр. Л. Успенский, много сил положили, чтобы доказать духовную пользу иконостаса. В частности, Флоренский пишет: «иконостас не прячет что-то от верующих... а напротив, указывает им, полуслепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственной косностью, кричит им в глухие уши о Царстве Небесном». С этим в определенной степени можно согласиться... Тем не менее, историческая ретроспекция показывает, что рост алтарной преграды находится в прямой зависимости от оскудения веры в народе Божьем и наглухо закрытый алтарь никак не способствует пробуждению этой веры. И наоборот, в начале нашего столетия, когда в Церкви наметились первые тенденции духовного пробуждения, появилась тяга к низким иконостасам, открывающим взору предстоящей и молящейся паствы то, что совершает священник в алтаре. ...Сегодня Церковь также ощущает настоятельную потребность взаимной открытости алтаря и наоса, что обнаруживает литургическую связь всех молящихся в храме, как единого живого организма Церкви».

Прежде всего, не выдерживает критики «исторический аргумент» исследовательницы: классический высокий иконостас сложился на Руси в эпоху наивысшего подъема веры. Это время символически сопрягается в нашем сознании с именами преподобного Сергия Радонежского и преподобного Андрея Рублева. Мы называем Русь того периода ее истории – Святою. Говорить при этом об «оскудении веры»... – опровергать подобную нелепость нет нужды. Показательно: Языкова, говоря о «духовном пробуждении» в начале XX века, имеет в виду, несомненно, те обновленческие тенденции, которые как раз об оскудении веры у определенной части церковного народа и свидетельствуют. Но важнее иное.

Важно и несомненно: мы видим столкновение двух типов видения – духовного и физического земного. Именно поэтому исследовательница приводит столь ясные слова о. Павла – и сама же не слышит их, признавая их правоту лишь отчасти. Попробуем осмыслить проблему без предвзятости. Для духовного зрения – икона есть, как известно, окно в горний мир. Алтарь же православного храма символизирует в храмовом пространстве этот мир горний. Именно поэтому иконостас и «кричит о Царстве Небесном»: он есть необходимый связующий элемент (говоря мирским языком) между

миром дольным и горним. Убрать иконостас – значило бы, по мысли о. Павла, воздвигнуть между этими мирами непроницаемую преграду. Это значило бы – заколотить окна в горний мир. Заколотить окна – значило бы лишить пространство света, погрузить церковный народ во мрак.

Для земного же зренья – все наоборот. Для него любая икона именно непроницаемая преграда, препятствующая распространению света тварного. Земному зрению икона мешает, духовному помогает – вот и весь спор.

Проблема в ином: а помогают ли иконы, заполняющие многие нынешние иконостасы в наших храмах, развитию того духовного зренья, без которого постижение истин горнего мира весьма затруднено, если вообще возможно? Да ведь во многих церквях и иконостасов-то в подлинном смысле просто нет. Нет иконостасов со стройным символическим композиционным построением, свидетельствующим о строгой духовной иерархии тварного мира. XVIII и XIX столетия много потрудились над разрушением того, что оставила нам в наследство Святая Русь. Иконостасы нередко превращались в декоративное убранства церкви, строгое чинопоследование в них нарушалось, иконная живопись становилась непоправимо светской.

Как на один из многих примеров можно указать на иконостас московской Скорбященской церкви на Ордынке – по сути, искусное архитектурное сооружение, имеющее вид классической триумфальной арки. Во всем «иконостасе», если не считать того, что помещено на Царских, и боковых вратах, всего четыре иконы. Живопись икон соответствует архитектуре.

Тут вспоминаются слова архимандрита Илариона (Троицкого), сказанные давно и по несколько иному поводу, но вполне справедливые и для всей церковной жизни: «У русского народа какая-то гениальная религиозность, церковность, если он до сих пор еще верен святому Православию». Эта гениальная религиозность проявляется, в частности, и в том, что наш народ продолжает видеть даже в таких почти абсолютно нецерковных иконостасах все-таки – «окно в горний мир». Этому научает его сам дух нашей православной жизни, как ни искажают ее порою бессознательное время и сознательные усилия иных лукавых сил.

Но ведь не беспредельны возможности такой «коррекции зренья», земного и несовершенного. Сколько можно испытывать его на прочность?

И так встает во весь рост проблема, для наших дней, может быть, важнейшая: проблема создания новых икон и новой росписи храмов. Потребность в том – насущная и повсеместная: требуются иконы и росписи не только для строящихся храмов (их пока еще немного), но и для старых, переходящих вновь в ведение Церкви и пребывающих в состоянии плачевном. И вот тут-то мы видим полный разноречивый. Порою храмы получают такие росписи, какие и живописью назвать нельзя: иной раз за дело берутся бездарные халтурщики, не имеющие представления о подлинной иконописи. Иногда к ним обращаются просто от безысходности, от неимения ничего лучшего, но бывает и так, что священнослужители поощряют нецерковные по духу росписи, ибо и сами не отличаются должным духовно-культурным уровнем (не станем обманывать себя и закрывать на это глаза). От почтенных иереев приходилось слышать такие сенгенции: зачем-де нам вся эта «рублевщина», нужно, чтобы святые выглядели как живые, крепкие да румяные. Других и вовсе привлекает яркость (и хуже – аляповатость) красок, кустарность живописных приемов.

Вновь возникающие росписи можно назвать часто полу- реалистическими – они и к иконописи близко не подходят, и к реализму не прибились, представляя из себя нечто неопределенное.

На Епархиальном собрании московского духовенства в декабре 1996 года Святейший Патриарх Алексий II говорил:

«При посещении некоторых вновь открытых храмов ощущается отсутствие церковной культуры, меры и вкуса в вопросах реставрации... Проводя реставрационные работы, необходимо консультироваться с опытными специалистами, а не брать целиком на себя решение таких важных вопросов, как роспись храмов, написание новых икон, сооружение иконостаса, восстановление утраченной архитектуры храма. Произвол настоятеля или старосты в таких вопросах недопустим. Решать подобные вопросы надлежит соборным разумом, не опираясь лишь на личные чувства и восприятия...»

Приходится опасаться, что много смятения внесут в умы воссозданные росписи храма Христа Спасителя в Москве, на которые станут взирать как на указанный сверху образец. Но не все так просто с этими росписями. Можно, в конце концов, согласиться, что храм необходимо полностью восстановить как памятник своего времени со всеми его особенностями, вплоть до прежних росписей, насколько это возможно. Но воспринимать созданное в прошлом веке как эталон будет все

же бесполезно для церковного искусства.

Точно так же бесполезно мнение И. Глазунова, которое он пытается активно навязать церковному сознанию: будто то ренессансное по духу осмысление религиозных понятий, к идеальному воплощению какого стремится и он сам, и его ученики в своих живописных работах, будто оно и выражает во всей полноте истинно православную духовность. Печальное заблуждение. Ренессансное начало в корне чуждо духу Православия – и об этом подробно говорилось прежде.

Следует ясно сознать: языком секулярного искусства – каким бы мастером не являлся его носитель, будь то сам Рафаэль, или Леонардо, или А. Иванов, или даже Глазунов – горнюю Истину выразить невозможно, такому языку она недоступна. Художники, берущиеся за росписи храма, претендуют на свидетельство о мире святости, но в подавляющем большинстве даже не владеют языком, способным такое свидетельство явить. И если о. Павел Флоренский, как мы помним, даже Васнецова и Нестерова обвинял в самозванстве и лжесвидетельстве – то что же говорить о современниках наших?

Продолжается и формалистическое экспериментаторство, чуждое Православию. Вот ярчайший пример (относящийся, правда к внутренней жизни не Русской, а Грузинской Церкви – но разница не принципиальна) – создание художником Ладом Гудиашвили росписи в одном из храмов Грузии, Кашветском. Сочувствующий московский журналист комментирует: «Верующие, с одной стороны, не приняли его исполненную земными соками, дышащую реальной жизнью Божью мать, а коммунисты, с другой стороны, обливали грязью за отход от реализма». Даже по этому скудному описанию возможно представить, какая несообразность встречает верующего в храме. И нетрудно угадать стереотипную реакцию на неприятие такой несуразности: кому не нравится, тот мало смыслит в искусстве. Но там, где из искусства сотворяется кумир, там о Боге забывают.

Конечно, нельзя ждать скорого появления нового Рублева или Дионисия. Ждать, чтобы все иконописцы приуготовляли себя к иконному делу практикою умной молитвы. Но хотя бы движение к этому нужно начинать. Если Создателю будет угодно – появится и новый преподобный иконописец. Но нельзя ожидать этого пассивно. Необходимо осваивать каноны подлинной иконописи, ибо в них запечатлен глубочайший духовный опыт наших предков в их познании духа Православия.

Неверным было бы утверждение, будто этого не делается вовсе. Однако странный хаос и разноречивость наблюдается в этом делании порою даже в творчестве одного мастера, не говоря уже об общей картине. К такому выводу принуждает хотя бы выпущенный недавно альбом «Современная православная икона» (М., «Современник», 1994). Еще можно понять и посочувствовать, когда иные иконописцы пробуют освоить приемы то московской, то новгородской средневековой живописи, – поиск необходим (хотя, быть может, и не стоило выносить это на всеобщее обозрение: иконное дело все же не светская живопись). Но некоторое недоумение вызывает художник, который как бы мечется между средневековьем и «васнецовской» по духу манерой письма – разброс слишком велик. Немалое число представленных в альбоме мастеров явно пытается подражать иконникам XVII века, особенно Симону Ушакову, то есть черпают уже из замутненного источника. Не все сознают необходимость хотя бы начального богословского знания при работе над иконою и над общим оформлением храма. Так, один из художников поместил в деисисе иконостаса фигуру архангела Гавриила вслед за изображением Богородицы – в левой части иконостаса, тогда как он всегда помещается справа, напротив Божией Матери. И тут не пустая формальность: идея Благовещения ощутимо присутствует в таком расположении икон. Попросту: нельзя менять архангелов местами. Иконописец, очевидно, этого не знает. Или считает необязательным для себя.

Значительную часть альбома занимают репродукции работ архимандрита Зинова. Созданное о. Зиновом заслуживает особого исследования, однако основной теоретический тезис иконописца может вызвать несогласие: «Поелику совершенно утрачены живые духовные традиции, а об уровне нашей собственной духовности и говорить не приходится, то и обращаться к образцам, какие дал, например, XV век, – не имеет смысла. Идти надо к истокам нашей духовности через освоение Византийской иконы. Каждый иконописец сегодня должен пройти тот же путь, которым прошли русские иконописцы после принятия на Руси христианства. А для них – образцами служили греческие иконы». Данный двойной силлогизм не выдерживает критики – и, с формальной стороны, и по содержанию. Выводы никак не согласуются с основными посылками, и весьма спорны.

Благим примером иконного дела может стать нынешняя практическая деятельность иконописцев Московской Духовной Академии и Свято-Тихоновского Богословского института. Разумеется, до



идеала нашим новым мастерам еще далеко, но росписи академического и семинарского храмов в Троице-Сергиевой Лавре, в московской церкви свт. Николая в Кленниках – внушают большие надежды, что православное искусство на Руси будет жить, будет развиваться.

Происходит активное освоение языка русской иконописи. Однако на этом пути, нужно помнить, художников подстерегает соблазн безжизненной стилизации. Можно освоить язык, канон, но не иметь ни малейшего представления о том содержании, какое должно быть этим языком выражено. Об этом каждому иконописцу также необходимо задуматься.

Роспись наших храмов, их иконы – должны являться не украшением интерьеров, не занятной иллюстрацией к сюжетам Писания или житий святых, не стилизацией «под старину», но ответом на важнейший вопрос: что есть Истина? Зримым ответом. Немеркнущий свет Фавора должен воссиять в красках православных живописцев.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Л., 1983
2. Багрецов Л. Смысл символики, усвояемой свв. отцами и учителями Церкви, христианскому храму. Спб., 1910
3. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. Спб., 1995
4. Брюсова В. Г. Русская живопись 17 века. М., 1984
5. Булгаков Сергей, протоиерей. Икона и иконопочитание. М., 1996
6. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995
7. Вагнер Г. К. В поисках Истины. М., 1993
8. Вагнер Г. К. Мастера древнерусской скульптуры. М., 1966
9. Верещагина А. Г. Николай Николаевич Ге. Л., 1988
10. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. М., 1986
11. Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб., 1995
12. Деяния VII Вселенского Собора. Русский перевод, изд. Казанской Духовной Академии. Казань, 1873
13. Дмитриева Н. А. Михаил Александрович Врубель. Л., 1984
14. Живопись Древней Руси XI – начала XIII века. Мозаика. Фрески. Иконы. Л., 1982
15. Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976
16. Св. Иоанн Дамаскин. Слова в защиту святых икон. – в кн.: Точное изложение православной веры. М.-Р/Д., 1992
17. Иоанн (Экономцев), игумен. Православие. Византия. Россия. М., 1992. Глава «Исихазм и возрождение». С. 167–196
18. Иосиф Волоцкий, преподобный. Послание иконописцу. М., 1994
19. Иулиания, монахиня (М. Н. Соколова). Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995
20. К свету, № 17. Альманах. Символика русского храмоздательства.
21. Кураев Андрей, диакон. Традиция. Догмат. Обряд. М. - Клин, 1995. Глава «Икона и иноки», С. 271–320
22. Курочкина Т. Н. Иван Николаевич Крамской. Л., 1989
23. Лазарев В. Н. Андрей Рублёв и его школа. М., 1966
24. Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947
25. Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. М., 1971
26. Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. М., 1976
27. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970
28. Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961
29. Мартынов В. И. История богослужебного пения. М., 1994
30. Моргунов Н. Моргунова-Рудницкая Н., В. М. Васнецов. М., 1962
31. Настольная книга священнослужителя. Т. 4. М., 1983. Разделы «Православный храм...», «Иконопочитание и иконопись...». С. 7–204
32. Осипов А. И. Основное богословие. М., 1994
33. Пастой Э. В. Василий Дмитриевич Поленов. СПб., 1991
34. Раушенбах Б. В. Пространственное построение в древнерусской живописи. М., 1975
35. Русакова А. А. Михаил Нестеров. Л., 1990

36. Сергеев Валерий. Рублев. М., 1990
37. Современная православная икона. М., 1993
38. Современная православная икона. М., 1994
39. Троица Андрея Рублева. Антология. М., 1981
40. Трубецкой Е. Н., князь. Три очерка о русской иконе. М., 1991
41. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. М., 1989
42. Философия русского религиозного искусства. М., 1993
43. Флоренский П. А. Иконостас. М., 1995
44. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970
45. Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1995

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| ВВЕДЕНИЕ .....                      | 5   |
| <i>Часть первая.</i> ОБРЕТЕНИЯ..... | 9   |
| <i>Часть вторая.</i> УТРАТЫ .....   | 85  |
| <i>Часть третья.</i> В ПОИСКЕ ..... | 124 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....                     | 205 |
| КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ.....           | 220 |

Заведующие редакцией:

А. В. Дьяченко, А. И. Святский

Художник А. И. Леткина Корректор С. М. Гусарова Компьютерная верстка Т. В. Виноградова  
Издательство «Филология» ЛР № 063612 от 23 сентября 1994 г.

Формат 70x100. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п. л. 8,4 Зак. 1787. Тираж 3000 экз.

2-я типография РАН

121099, Москва, Шубинский пер., 6



«Что есть  
истина?— этот  
давний вопрос  
Понтийского  
Пилата,  
самоуверенного  
скептика,  
остаётся  
важнейшим для  
человечества —  
до скончания  
времен.  
Что есть истина?»