

Введение

Христианской символикой пронизано все церковное богослужение. Через символы приоткрывается верующим определенная, всегда живущая в Церкви реальность. «Мы не в состоянии подниматься до созерцания духовных предметов, – говорит святой Иоанн Дамаскин, – без какого-либо посредства, а для того, чтобы подняться вверх, имеем нужду в том, что родственно нам и сродно». Реальность, представляемая христианским символом, не есть реальность плоти, но реальность высшая, духовная. Изучать христианскую символику отдельно от богослужения невозможно: она развивалась вместе с богослужением, вместе с ним толковалась и раскрывалась отцами Церкви. Вне богослужения она теряет свой смысл, превращаясь в ряд отвлеченных, бесплодных понятий.

В молитвах на освящение храма храм именуется «домом небоподобным», «образом жилища Божия», и освящается он «во образ святейшей Церкви Божией», то есть во образ Церкви как Тела Христова, как ее называет апостол Павел (Еф. 1, 23; Кол. 1, 18). Другими словами, храм есть образ, который иносказательно, символически выражает то, что непосредственно изобразить невозможно. «Если символ, как целесообразный, достигает своей цели, то он реально не отделим от цели... если же он реальности не являет... значит, как лишенный таковой, он не есть символ, не есть орудие духа, а лишь чувственный материал» (священник П. Флоренский).

Христианская иконография, как одна из сторон Предания, вдохновляется и направляется Духом Святым, живущим в Церкви. Это Предание живет и выражается в иконе так же, как и в богослужебных текстах. Поэтому и говорят отцы VII Вселенского Собора, что «иконописание совсем не живописцами выдуманно, а напротив, оно есть одобренное законоположение и предание Кафолической Церкви... Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение... зависит от святых отцов». Если обратиться к технике иконописания, то, по терминологии иконописцев, процесс создания иконы предстает как символический процесс постепенного раскрытия изображения, когда изображение, как бы уже заранее данное, проявляется, выступает на поверхности доски: тем самым иконописец не создает изображение, но открывает его. Так, например, мастер, пишущий «доличное», то есть одеяния, элементы пейзажа и архитектуры, по терминологии иконописцев, «раскрывает» доличное; краска, которой он при этом пользуется, называется «раскрышкой». Священник Павел Флоренский (1882–1937) писал: «Художник не сочиняет из себя образа, но лишь снимает покровы с уже, и притом

премирно, сущего образа: не накладывает краски на доску, а как бы расчищает посторонние налеты его, «записи» духовной реальности».

В Деяниях VII Вселенского Собора (787) сказано далее: «...Изобразительность неразлучна с евангельским повествованием и, наоборот, евангельское повествование с изобразительностью... Что слово сообщает через слух, то живопись показывает молча, через изображение» (Деяние 6-е). Согласно этому определению, Церковь смотрит на икону не просто как на живописную иллюстрацию к повествованиям Священного Писания, но как на особую форму Откровения Божественной реальности. Священное Писание и образ «указывают и поясняют» одно другое. Поэтому икона в Церкви имеет не только литургическое, но и догматическое значение. Через богослужение и икону Божественное Откровение становится достоянием верующих. Образ становится уже не только символическим выражением истины, но более или менее адекватным представлением о ней, и в этом смысле критерий, определяющий соответствие иконы церковному Преданию, должен быть тот же, который мы применяем по отношению к священным и богослужебным текстам, то есть каноничность. Это значит, что икона не только по своему содержанию, но и по характеру его раскрытия должна строго соответствовать догматам веры, Священному Писанию и Преданию. В иконе недопустим произвольный полет фантазии художника, как это наблюдается в религиозной живописи. Светские критики усматривают в этом «консерватизм Церкви», препятствующий якобы развитию искусства. Но это – очевидное непонимание характера и цели христианского искусства. «Художественному творчеству, – писал священник Павел Флоренский, – канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех областях искусства всегда были оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования».

Каноническая форма возвышает художника до высоты, достигнутой уже соборным художественным гением, и этим освобождает его от необходимости «раболепствовать плоти», направляет его творческую энергию к богопознанию. Православная Церковь никогда не допускала написания икон на основе воображения художника, потому что это означало бы сознательный и полный разрыв с первообразом. Тогда имя, которое носит икона, уже не соответствовало бы лицу, на ней изображенному, то есть стало бы ложным.

Лишенную грубых черт земного натурализма иконографию часто воспринимают как идеализированную форму выражения, совершенно

лишенную реализма. Это недоразумение проистекает из того, что светское и церковное понимание реализма различны. Если светский художник-реалист стремится воспроизвести только видимую плотскими очами физическую реальность мира, да к тому же преломленную через его личное восприятие, замутненное страстями, то церковное видение мира таинственно прозревает во временном – вечное, в зримом – незримое, в тленном – нетленное, которое Церковь и раскрывает в иконописи и богослужении. Подлинная, каноничная икона выражает опыт святости. Искусство иконописцев Церковь рассматривает как очевидное свидетельство святости, богословие и благочестие в образе и цвете. Вот почему Церковь предписывает писать иконы по образцам, оставленным нам святыми иконописцами: «Изображай красками согласно Преданию, эта живопись так же истинна, как Писание в книгах, и Божественная благодать почиет на ней, потому что свято то, что она изображает» (святой Симеон Солунский). Потому церковное понимание искусства было, есть и будет одно: реализм. Это значит: Церковь, как «столп и утверждение Истины», требует только одного – истины в Духе Святом. Смысл иконы и ее ценность заключаются не в ее вещественной красоте, но в той духовной красоте первообраза, которая есть Богоподобие. В иконописи Церковь выражает догмат Преображения. Именно в иконе преобразование человека и всей твари понимается и передается как вполне объективная реальность. Гармония и мир среди твари в Церкви, охватывающей весь мир, – вот основная мысль православной иконописи.

Глава 1. ХРАМ – ИКОНА ПРЕОБРАЖЕННОГО КОСМОСА

В образе самого древнерусского храма находит свое выражение сущность жизненной правды Православия. Храм понимается как то начало, которое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, Ангелы и низшая тварь. Именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противопоставляется всеобщему противоборству и непрерывной борьбе за существование.

Мирообъемлющий храм выражает собою не действительность, а чаяние, не осуществленную еще надежду всей твари. Он олицетворяет собой другую действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого человечество еще не достигло. Эта мысль с неподражаемым совершенством выражена в архитектуре древнерусских храмов.

Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпиль выражает собою неудержимое стремление ввысь, поднимающее от земли к небу каменные громады. Наконец, «луковичное» завершение древнерусского храма, пришедшее в XVI веке на смену «шлемовидному», воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, благодаря которому наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма – как бы огненный язык, увенчанный Крестом, и к Кресту заостряющийся. При взгляде на колокольню церкви святого Иоанна Лествичника в Московском Кремле (Иван Великий) кажется, что перед нами гигантская свеча, горящая к небу над Москвой, а многоглавые кремлевские соборы и церкви как бы огромные многосвечники. И не только золотые главы выражают собою эту идею молитвенного подъема. Всякие попытки объяснить луковичную форму куполов древнерусских церквей какими-либо утилитарными целями не объясняют в ней самого главного – религиозно-эстетического значения луковицы в нашей церковной архитектуре. Ведь существует много других способов добиться тех же практических результатов (не допустить залеживание снега и влаги), в том числе завершение храма конусообразным покрытием, как в церковном зодчестве Армении и Грузии, или готическим шпилем. Такое завершение (наряду с шатровым) производило некоторое эстетическое впечатление, соответствующее определенному религиозному настроению, православнорусскому духовному опыту. Это религиозное переживание прекрасно передается народным выражением – «жаром горят» – в описании церковных глав.

Внутри древнерусского храма луковичная глава сохраняет традиционное значение всякого купола: она изображает собой неподвижный свод небесный. Как же с этим совмещается тот вид устремленного кверху пламени, который они имеют снаружи? Противоречие это легко разрешается. Внутренняя архитектура церкви выражает собою идеал мирообъемлющего храма, в котором обитает Сам Бог и за пределами которого ничего нет; естественно, здесь купол должен выражать собою крайний и высший предел вселенной, ту небесную сферу, ее завершающую, где царствует Сам Господь. Иное дело – снаружи: там над храмом есть иной, подлинный небесный свод, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом; для достижения его нужен новый подъем, новое горение, и вот почему снаружи тот же купол принимает подвижную форму заостряющегося кверху пламени. Между наружным и внутренним образами существует полное соответствие: именно через это видимое снаружи горение небо сходит на землю, проводится внутрь храма и становится здесь, в образе купола, тем его завершением, где все земное покрывается

благословляющею рукою Всевышнего. Эта рука, побеждающая мирскую рознь, все приводящая к единству соборного целого, держит в себе судьбы людские.

Эта мысль нашла себе замечательное образное выражение в древнем новгородском храме Святой Софии (XI век). Как повествует предание, при росписи храма не удались многократные попытки иконописцев изобразить благословляющую десницу Спаса в главном куполе: вопреки их стараниям получилась рука, сжатая в кулак. Работа в конце концов была остановлена голосом с неба, который запретил исправлять изображение и возвестил, что в руке Спасителя зажат сам град Великий Новгород и когда разожмется рука – граду сему надлежит погибнуть.

В Успенском соборе во Владимире на древней фреске, писанной преподобным Андреем Рублевым († ок.1430), изображены «праведницы в руке Божией» – множество святых в венцах, зажатых в могучей руке на вершине небесного свода; и к этой руке со всех сторон стремятся сонмы праведников, созываемые трубами Ангелов, трубящих кверху и книзу.

Так утверждается в храме то внутреннее соборное объединение, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и Ангелов, и людей, и всякое дыхание земное, – такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства, господствовавшая и в древнерусской архитектуре, и в иконописи. Она была вполне сознательно и замечательно глубоко выражена святым Сергием Радонежским (ок. 1321–1391). По выражению его жизнеописателя, Преподобный Сергей, основав свою монашескую общину, «поставил храм Святой Троицы как зеркало для собранных им в единожитие, дабы взиранием на образ Святой Троицы побеждался страх перед ненавистною разделенностью мира». Святой Сергей вдохновлялся молитвой Христа и Его учеников: «Да будут все едино яко же и мы». Его идеалом было преобразование вселенной по образу и подобию Святой Троицы, внутреннее объединение всех существ в Боге. Тем же идеалом было исполнено все древнерусское благочестие. Им же жила и русская иконопись. Преодоление ненавистного разделения мира, преобразование вселенной во храм, где вся тварь объединится так, как объединены в Едином Божеском Существо три Лица Святой Троицы – вот основная тема, которой в древнерусской религиозной живописи все подчиняется.

Но для того, чтобы понять ее язык, необходимо преодолеть ряд препятствий, затрудняющих современному человеку проникновение в духовную сущность православного образа.

Глава 2. ИКОНА В СОСТАВЕ СВЯЩЕННОГО ПРЕДАНИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Моленные иконы (греч. «ико́н» – образ, портрет) первых веков христианства до нас не дошли, но о них сохранились как церковные предания, так и исторические свидетельства. Церковное предание возводит первые иконы ко времени жизни Самого Спасителя и непосредственно после Него. Как известно, портретное искусство процветало в Римской империи в ту эпоху. Делались портреты и людей близких, и людей почитаемых. Поэтому нет никаких оснований полагать, что христиане, особенно из язычников, составляли исключение из общего правила, и это тем более что в самом еврействе, хранившем ветхозаветный запрет образа, в эту эпоху существовали течения, допускавшие человеческие изображения. В «Истории Церкви» Евсевия мы находим, например, следующую фразу: «Я видел множество портретов Спасителя, Петра и Павла, которые таким образом сохранились до нашего времени». Перед этим Евсевий подробно останавливается на описании статуи Спасителя, виденной им в городе Панаеде (Кесарии Филипповой в Палестине), воздвигнутой кровоточивой женой, исцеленной Спасителем (Мф. 9, 20–22; Мк. 5, 25–34; Лк. 8, 43–48). Предполагается, что барельеф на одном из саркофагов IV века, хранящихся в Латеранском музее, является воспроизведением этого памятника.

Имеется церковное предание, указывающее на существование иконы Спасителя при Его жизни. Вот как излагает его святой Иоанн Дамаскин: «Рассказывается же и некоторая история о том, что царствовавший в Эдесском городе Авгарь послал живописца, чтобы он нарисовал похожий образ Господа, и когда живописец был не в состоянии по причине сиявшего блеска Его Лица, то Господь Сам, приложив кусок материи к Своему Божественному Лицу, напечатлел на куске материи Свой образ, и при таких обстоятельствах послал это сильно желавшему Авгарю» (Точное изложение православной веры, гл. XVI).

Согласно другому преданию, Апостол Лука написал первые иконы Божией Матери со Спасителем Младенцем на руках и Спасителя. Написаны они были восковыми красками (энкаустика). Он написал первые иконы способом,

широко распространенным в античном мире. Апостол Лука не отнесся с пренебрежением к тому, что было создано в языческой, чуждой Откровению культуре, но взял это искусство, популярное в народной среде, и освятил его. Это предание свидетельствует о том, что с самого начала существовало ясное понимание значения и возможностей образа, что отношение к нему Церкви неизменно, ибо это отношение вытекает из самого ее учения о Боговоплощении. Учение же это показывает, что образ, изначально присущий самой сущности христианства, есть откровение не только Слова Божия, но и Образа Божия, явленного Богочеловеком. «Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин. 1, 18), явил образ-икону Бога. Через воплощение Бог Слово – будучи сиянием славы и Образом Ипостаси Его (Отца) (Евр. 1, 3) – являет миру в Божестве Своем и Образ Отчий. На просьбу Филиппа: «Господи, покажи нам Отца» – Господь отвечает: «Сколько времени Я с вами и ты не знаешь Меня, Филипп? Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14, 8–9). Как «в лоне Отчем», так и по воплощении Сын единосущен Отцу, будучи по Божеству равночестным Его начертанием. Эта раскрывшаяся в христианстве истина и лежит в основе его изобразительного искусства. Поэтому категория образа, иконности, начертания не только не противоречит сущности христианства, но, будучи основной его истиной, является неотъемлемой его принадлежностью. На этом и утверждается предание, показывающее, что проповедь христианства миру изначально ведется Церковью и словом, и образом. Эта изначальная присущность образа христианству и объясняет, почему он появляется в Церкви и как нечто само собой разумеющееся, молча и неприметно, несмотря на ветхозаветный запрет и противодействие, занимает в церковной практике принадлежащее ему место. В IV веке уже целый ряд отцов Церкви, как, например, святой Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и другие, ссылаются в своей аргументации на изображения как на нормальное и общепринятое церковное установление. Так, например, святой Василий Великий в беседе 17-й, на день святого мученика Варлаама, говорит: «Восстаньте теперь передо мною вы, живописатели подвижнических заслуг... Пусть буду побежден вашим живописанием доблестных дел мученика... посмотрю на этого борца, живей изображенного на вашей картине... Да будет изображен на картине и Подвигоположник в борьбах Христос...» В этом смысле характерно известное наставление одного из величайших аскетических писателей древности святого Нила Синайского († 430 или 450) префекту Олимпиодору, построившему храм и собиравшемуся расписать его жанровыми сценами и декоративными сюжетами. Святой Нил пишет: «Пусть рука превосходнейшего живописца наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Заветов, чтобы те, кто не знает грамоты и не может читать Божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших Богу и

возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя видимое невидимому».

Тематика росписей катакомб, где начиная с I по II век кроме аллегорически-символических изображений (якорь, рыба, агнец и других) имеется целый ряд изображений Ветхого и Нового Заветов, показывает, что она совершенно соответствует священным текстам, библейским, литургическим и святоотеческим. Основным принципом этого искусства является образное выражение учения Церкви через изображение конкретных событий Священной Истории и указание на их внутреннее значение. Смысл отдельных изображений иногда становится ясным только при сопоставлении с другими, среди которых они находятся, как, например, в серии из трех изображений: 1) рыбак, вытаскивающий рыбу из воды, 2) Крещение и 3) расслабленный, несущий свой одр. Первое изображение является символом обращения в христианство, затем показывается через Крещение исцеление от грехов и недугов (Рим, катакомба Каллиста). Призванное не отражать проблематику жизни, а отвечать на нее, оно с самого начала является проводником евангельского учения. Здесь уже складывается в основных чертах характер церковного искусства. Иллюзорное трехмерное пространство уступает место реальной плоскости, связь между фигурами и предметами становится условно-символической. Образ сводится к минимуму деталей и максимуму выразительности. Подавляющее большинство фигур изображается обращенными лицом к молящимся, так как важно не только действие и взаимодействие изображенных лиц, но и их состояние, обычно молитвенное. Художник жил и мыслил образами и приводил формы к предельной простоте, глубина содержания которой доступна только духовному взору; он очищал свое произведение от всего личного, оставался анонимным, и его главной заботой была передача традиции. Он понимал, что, с одной стороны, нужно оторваться от чувственного наслаждения, с другой – что для выражения духовного мира надо пользоваться всей видимой природой, ибо, чтобы передать мир, не видимый чувственным взором, нужен не расплывчатый туман, а, наоборот, особенная четкость и точность выражения, так же как для передачи понятия о Горнем мире святые отцы употребляют особенно точные и ясные выражения.

Особенность раннего христианского искусства состоит главным образом в том, что его формы еще не вмещали всей его духовной полноты, а лишь обещали бесконечные возможности. Оно говорит на художественном языке своей эпохи, связь его с жизнью выражается не в изображении того или иного бытового или психологического момента жизни и деятельности человека, а в изображении

самой этой деятельности, как, например, разных видов труда, профессии, в знак того, что труд, посвященный Богу, освящается. В эту эпоху мученичества страдания не показываются, так же как не описываются они в литургических текстах. Показывается не само мучение, а как ответ на него – то отношение, которое должно быть к нему. Отсюда широкое распространение в росписях катакомб таких тем, как Даниил во рву львином, мученица Фекла, собирательных образов мученичества, выступающих как символы победы духа над плотью.

Христианское искусство с первых веков глубоко символично, и символика эта не была явлением, свойственным исключительно этому периоду христианской жизни. Она неотделима вообще от церковного искусства потому, что та духовная действительность, которую оно выражает, не может быть передана иначе, чем символами. Однако в первые века христианства символика эта в большой мере иконографическая, то есть сюжетная. Так, например, чтобы указать на то, что изображенная женщина с ребенком – Божия Матерь, рядом с Ней изображается пророк, указывающий на звезду (Римская катакомба Прискиллы, II века); как указание на то, что Крещение есть вступление в новую жизнь, крещаемый, даже взрослый человек, изображается отроком или младенцем и т. д.

Восприняв классические формы александрийского искусства, сохранившего в наиболее чистом виде эллинистическое наследие, христианское искусство становится наследником традиций античного искусства Греции. Оно привлекает элементы искусства Египта, Сирии, Малой Азии и других, воцерковляет полученное наследие, привлекая его достижения для полноты и совершенства своего художественного языка, перерабатывая все это сообразно с требованиями христианской догматики. «Как этот хлеб был рассеян по холмам и, будучи собран, стал единым, так да будет собрана Церковь Твоя от концов земли в Твое Царство», – гласит характерная в этом смысле евхаристическая молитва древних христиан (Дидахи, гл. IX, с. 4). Этот процесс собирания есть не влияние языческого мира на христианство, а вливание в христианство того из языческого мира, чему было свойственно в него вливаться, не проникновение в Церковь языческих обычаев, а воцерковление их, христианизация языческого искусства.

Приобщение к полноте откровения касается всех сторон человеческой деятельности. Воцерковляется все то, что присуще Богом созданной

человеческой природе, в том числе и творчество, освящающееся через причастие к строительству Царства Божия, осуществляемому в мире Церковью. Поэтому то, что принимается ею от мира, определяется необходимостью не Церкви, а мира, ибо в этом приобщении его к строительству Царствия Божия (в зависимости, конечно, от его свободной воли) есть основной смысл его существования. И наоборот: основной смысл существования самой Церкви в мире есть приобщение этого мира к полноте откровения, его спасение. Поэтому и собирательный процесс, начавшийся в первые века христианства, есть нормальное, а потому и непрекращающееся действие Церкви в мире. В процессе своего строительства Церковь принимает и будет до конца принимать извне все, что является подлинным, истинным, хотя и ущербленным, восполняя то, что в нем недостает.

При этом Церковь не отменяет особенностей, связанных с человеческой природой, со временем или местом (например, национальных, личных и других), а освящает их содержание, вливая в него новый смысл. Особенности же эти, в свою очередь, не нарушают единства Церкви, а вносят в нее новые, свойственные им формы выражения. Таким образом, осуществляется то единство в многообразии и богатство в единстве, которое в целом и в деталях выражает соборное начало Церкви. В применении к художественному языку оно означает не единообразие или некий общий шаблон, а выражение единой истины разнообразными, свойственными каждому народу, времени, человеку, художественными формами, которые позволяют отличать иконы различных стран и различных эпох, несмотря на общность их содержания.

Глава 3. ДОГМАТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ИКОНОПОЧИТАНИЯ

В сознании Церкви домостроительство спасения органически связано с образом. Поэтому и учение о нем является не чем-либо обособленным, но вытекает из учения о спасении, будучи его неотъемлемой частью. Оно во всей своей полноте изначала присуще Церкви, но, как и другие стороны ее учения, утверждается постепенно, в ответ на нужды момента, как в 82-м и 100-м правилах Трулльского Собора (691–692), или в ответ на ереси и заблуждения, как это было в период иконоборчества. Здесь произошло то же самое, что было с догматической истиной Боговоплощения. Она исповедовалась первыми христианами более практически, самой их жизнью, не имея еще достаточно полного теоретического выражения; но потом в силу внешней необходимости, ввиду появления ересей и лжеучений, она была точно сформулирована. Так было и с иконой: начало ее догматического обоснования полагается Трулльским Собором в связи с изменением символики церковного искусства, на

пути развития которого указанное правило является одним из важнейших этапов, так как здесь впервые ему дается принципиальное направление. 82-е правило Трулльского Собора гласит: «На некоторых изображениях честных икон начертывается указываемый пальцем Предтечи агнец, который принят во образ благодати, представляя предуказанного нам законом истинного Агнца, Христа Бога нашего. Итак, с любовью принимая древние образы и сени как символы и предначертания истины, преданные Церкви, мы предпочитаем благодать и истину, принимая ее как исполнение закона. Итак, чтобы хотя посредством картин представить совершение глазами всех, мы определяем запечатлевать отныне на иконах по человеческому образу вместо древнего агнца – Агнца, взявшего грех мира, Христа Бога нашего, чтобы через это усмотреть высоту смирения Бога Слова и руководиться к воспоминанию Его жизни во плоти, страдания и спасительной смерти и происшедшего отсюда искупления миру».

Правило это является прежде всего ответом на существовавшее в то время положение, при котором в церковной практике, наряду с историческими изображениями продолжали употребляться символы, заменявшие человеческий образ Бога. В связи с изменением, происшедшим в положении Церкви, получившей при святом Константине право легального существования в Римской империи, изменился и характер церковного искусства. В это время в Церковь хлынула толпа новообращенных, для которых потребовались более обширные храмы и соответствующее изменение характера проповеди. Символы первых веков, бывшие достоянием небольшого количества посвященных, для которых их содержание и смысл были ясны и понятны, стали менее понятны для этих новообращенных. Поэтому для более доступного усвоения ими учения Церкви появилась потребность более конкретного и ясного образного выражения. В связи с этим в IV и V веках появляются большие монументальные росписи. В этот период устанавливается большинство главных церковных праздников и в основных чертах соответствующих им композиций икон, которые в Православной Церкви существуют и по сию пору. Следует отметить, что тематика церковного искусства в это время уже часто носит определенный догматический характер ответа на встающие в области веры вопросы, отражая догматическую борьбу Церкви с существующими ересями. Например, в ответ на ересь арианства, осужденную I Вселенским Собором (325), по сторонам изображения Спасителя помещаются греческие буквы «альфа» и «омега» (Откр. 22, 13), как указание на единосущие Иисуса Христа Богу Отцу. После осуждения Нестория Ефесским Собором 431 года и торжественного провозглашения истины Богоматеринства появляется торжественное изображение Божией Матери на троне с Богомладенцем. Этой же теме борьбы

с несторианством посвящен целый цикл изображений в церкви святой Марии Великой в Риме, подчеркивающей Богомладенчество Спасителя и значение Божией Матери. Борьбу с учениями Нестория и Евтихия отражали росписи храмов VI века святой Софии и святых Апостолов в Константинополе. Догматическая борьба проводилась и в последующие века. Так, например, с концом иконоборческого периода особенное распространение получает образ Спаса Еммануила как свидетельство о Боговоплощении. Этот образ применяется в борьбе против ереси жидовствующих в России в XV веке. Против этой же ереси в XV-XVI веках появляется в иконографии целый ряд новых тем, показывающих преемственность Нового Завета от Ветхого. Значение 82-го правила заключается, во-первых, в том, что в основе его лежит связь иконы с догматом об истине Боговоплощения, с жизнью Христа во плоти, то есть начало обоснования ее христологическим догматом. Собор отменяет, как этап уже пройденный, употребление символических (то есть аллегорических) сюжетов, заменявших человеческий образ Иисуса Христа. Правда, Собор упоминает один символический образ: агнца. Однако вслед за этим он говорит вообще о «древних образах и сеньях», видя в агнце, очевидно, не только один из символов, но основной из них, раскрытие которого ведет за собой раскрытие всех других символических сюжетов. Свое определение он обосновывает исполнением ветхозаветных прообразов в Новом Завете и предписывает переход от изображения ветхозаветных и первохристианских символов к изображению того, что они проображали, к раскрытию их прямого смысла. Образ, явленный в ветхозаветном символе, через воплощение становится реальностью, которая, в свою очередь, является образом славы Божией, образом «высоты смирения Бога Слова». Сам сюжет, изображение Иисуса Христа, является свидетельством Его Пришествия и жизни во плоти, кенозиса Божества, Его смирения, уничижения. А то, как изображается это смирение, отражает славу Божию. Другими словами, уничижение Бога Слова показывается таким образом, что, глядя на него, мы видим и созерцаем в Его «рабьем зраке» Его Божественную славу – человеческий образ Бога Слова и через это понимаем, в чем заключается спасительность Его смерти, искупление мира. Последняя часть 82-го правила указывает, в чем заключается назначение символики иконы. Оно не в том, что изображается, а в том, как изображается, то есть в способе изображения. Иначе говоря, учение Церкви передается не только тематикой образа, но и самим способом выражения. Таким образом, определение Трулльского Собора, полагая начало формулировке догматического обоснования иконы, указывает в то же время на возможность при помощи символики дать в искусстве отображение славы Божией. По существу это правило полагает начало иконописного канона подобно тому, как канон в словесном и музыкальном творчестве определяет литургичность текста или песнопения. Он утверждает

принцип соответствия иконы Священному Писанию и определяет, в чем состоит это соответствие.

100-е правило того же Собора, более общего характера, также является важной вехой в формировании метода иконописного искусства Византии. Оно как бы концентрирует в себе многочисленные высказывания об искусстве отцов Церкви. Это правило, имевшее обязательную силу для всей Церкви, следующего содержания: «Больше всего хранимого храни сердце твое... Глаза твои пусть прямо смотрят» (Притч. 4, 23–25), – завещает Премудрость: ибо телесные чувства очень удобно передают свои впечатления душе. Поэтому мы повелеваем, чтобы отныне отнюдь не начерчивать на досках ли или на другом чем изображений, чарующих зрение, растлевающих ум и приводящих к взрыву нечистых удовольствий. Если кто отважится делать это, будет отлучен».

Как видно, приведенное правило со всей силой направлено против чувственного античного искусства. В равной степени его постановление касается и содержания, и трактовки образов в искусстве античности: широта применения этого правила соответствует уровню аскетических взглядов Церкви. Оно должно было направить деятельность художников в строго определенное русло ограничения и преодоления самих художественных принципов, выработанных античностью, и фиксировать совершившуюся к этому времени глубокую переоценку античного наследия в нарождающемся христианском искусстве. Переоценка созданных античностью форм ведет к их переосмыслению и, следовательно, к переорганизации композиционных построений. Одновременно делается акцент на изображении Господа Иисуса Христа. Новая художественная концепция, которая формировалась в течение ряда предшествующих веков, этими двумя правилами выражена ясно и полно: с одной стороны, необходимо соблюдать реальность форм, с другой – они должны быть лишены чувственности и, следовательно, должны быть условными, причем, разумеется, эти формы существуют в соответствующем пространстве.

Таким образом, Церковь постепенно создает новое – как по содержанию, так и по форме – искусство, которое в образах и формах материального мира передает откровение мира Божественного, делает этот мир доступным созерцанию и разумению. Искусство это развивается вместе с богослужением и, так же, как богослужение, выражает учение Церкви, соответствуя слову Священного Писания. Это соответствие образа и слова было особенно ясно выражено

определением VII Вселенского Собора, восстановившего иконопочитание. В лице отцов этого Собора Церковь, отвергнув предложение почитать иконы наравне со священными сосудами, установила почитание их наравне с Крестом и Евангелием: с Крестом – как отличительным знаком христианства и с Евангелием – как полным соответствием образа словесного и образа видимого. Поэтому и понять образ праздника или святого, разобрать смысл и значение его деталей невозможно, не зная соответствующей ему службы, а для иконы святого, кроме того, и его жития. Именно поверхностностью, а иногда и полным отсутствием знакомства с ними грешат, как правило, существующие разборы и объяснения икон. «Храним же не нововводно все писанием или без писания установленные для нас церковные предания, от них же едино есть иконного живописания изображение, якоже повествованию евангельской проповеди согласующее... Яже бо едино другим указуются, несомненно едино другим уясняются», – гласит определение Священного Собора. Из этого определения явствует, что Церковь видит в иконе не просто искусство, служащее для иллюстрации Священного Писания, но полное ему соответствие, а следовательно, придает иконе то же, что и Священному Писанию, догматическое, литургическое и воспитательное значение. Как слово Священного Писания есть образ, так и образ есть то же слово. Другими словами, икона содержит и проповедует ту же истину, что и Евангелие, а следовательно, так же, как и Евангелие, основана на точных, конкретных данных, а никак не на вымысле, ибо иначе она не могла бы ни разъяснять Евангелие, ни соответствовать ему.

Таким образом, икона приравнивается к Священному Писанию и Кресту как одна из форм откровения и богопознания. Через богослужение и через икону откровение становится достоянием и жизненным заданием верующего народа. Поэтому с самого начала церковное искусство получает и форму, соответствующую тому, что оно выражает. Церковь, «царство не от мира сего» (Ин. 18, 36), живет в мире и для мира, для его спасения. Она имеет особую, отличную от мира природу и служит миру именно тем, что отлична от него. Поэтому и проявления Церкви, через которые она осуществляет это служение, будь то слово, образ, пение и т. д., отличаются от аналогичных проявлений мира. Все они носят печать надмирности, которая и внешне выделяет их из мира. Архитектура, живопись, музыка, поэзия перестают быть видами искусства, идущими каждый своим путем, независимо от других, в поисках свойственных ему эффектов, и становятся частями единого литургического целого, которое, отнюдь не умаляя их значения, предполагает отказ каждого из них от самостоятельной роли, от самоутверждения. Отсюда следует, что церковное искусство по самому существу своему является искусством

литургическим. Литургичность его не в том, что образ обрамляет богослужение или его дополняет, а в их совершенном соответствии. Таинство действуемое и таинство изображенное едины как внутренне, по своему смыслу, так и внешне, по той символике, которая этот смысл выражает. Поэтому православный церковный образ, икона, определяется не как искусство той или иной исторической эпохи или как выражение национальных особенностей того или другого народа, а исключительно соответствием своему назначению, столь же вселенскому, как само Православие, назначению, определяемому самой сущностью образа и его ролью в Церкви. Отсюда понятно то значение, которое придает образу Церковь. Оно таково, что из всех побед над множеством разнообразных ересей одна только победа над иконоборчеством и восстановление иконопочитания были провозглашены Торжеством Православия, которое празднуется Церковью в первое воскресенье Великого поста. Наиболее полное учение об иконе явлено VII Вселенским Собором и святыми отцами – апологетами в иконоборческий период. В сжатой форме оно содержится в кондаке Недели Торжества Православия: «Неописанное Слово Отчее из Тебе, Богородице, описася воплощаем, и осквернившийся образ в древнее вообразив, Божественною добротою смеси; но исповедующе спасение, делом и словом сие воображаем».

В отличие от 82-го правила Трулльского Собора, дающего указание на то, каким способом можно наиболее полно и точно выразить в образе учение Церкви, кондак дает догматическое разъяснение канонического образа, то есть образа, уже вполне соответствующего своему назначению и отвечающего требованиям литургического искусства. Это краткое, но необычайно точно и полно сформулированное учение об иконе тем самым содержит и все учение о спасении. Оно свято хранится Православной Церковью и лежит в основе православного понимания иконы и отношения к ней.

Первая часть кондака раскрывает связь иконы с христологическим догматом, ее обоснование Боговоплощением. Следующая его часть раскрывает смысл Боговоплощения, исполнение замысла Божия о человеке, а следовательно, о мире. Обе эти части кондака являются, по существу, повторением святоотеческой формулы: «Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом». Последняя часть кондака являет ответ человека Богу, наше исповедание спасительной истины Боговоплощения, принятие человеком домостроительства Божия и участие в нем. Последними словами кондака Церковь указывает, в чем выражается наше участие и в чем состоит осуществление нашего спасения.

Характерной чертой кондака является то, что он обращен не к одному из Лиц Святой Троицы, а к Божией Матери, то есть представляет собою литургическое, молитвенное выражение догматического учения о Боговоплощении. Хотя многие из иконоборцев VIII и IX веков допускали священные изображения в Церкви и возражали лишь против их почитания, крайнее крыло их, отрицая почитание всякой материи, логически дошло до отрицания земной святости, почитания Божией Матери и святых.

По толкованию святых отцов, основание для изображения Богочеловека Иисуса Христа вытекает именно из изобразимости Его Матери. «Поскольку Христос, – говорит святой Феодор Студит († 829), – происходит от неопишуемого Отца, Он, будучи неопишуем, не может иметь искусственного изображения. В самом деле, какому равному образу могло бы быть уподоблено Божество, изображение которого в Боговдохновенном Писании совершенно запрещено? Поскольку же Христос рожден от описуемой Матери, естественно, Он имеет изображение, соответствующее материнскому образу. А если бы Он не имел искусственного изображения, то и не был бы рожден от описуемой Матери и, значит, имел бы только одно рождение – очевидно от Отца; но это является ниспровержением Его домостроительства» (Опровержение 3, гл. 2, 3). Итак, раз Сын Божий стал Человеком, то Его и следует изображать как человека. Эта мысль красной нитью проходит у всех апологетов иконопочитания. «Почему мы не описываем Отца Господа Иисуса Христа? Потому что мы не видели Его... А если бы мы увидели и poznali Его, так же как и Сына Его, – то постарались бы описать и живописно изобразить и Его (Отца)...» (Деяния Седьмого Вселенского Собора, Деяние 4-ое), – говорят отцы этого Собора. Тот же вопрос об изображении Бога Отца возникает в 1667 году на Большом Московском Соборе в связи с распространением в России в это время западной композиции Святой Троицы с изображением Бога Отца в виде старца. Собор, ссылаясь на святых отцов, в частности и на великого исповедника и апологета иконопочитания преподобного Иоанна Дамаскина († 776), указывает на неопишуемость Бога Отца и запрещает Его изображение на иконах.

Изображая Спасителя, мы не изображаем ни Его Божественную, ни Его человеческую природу, а Его Личность, в которой обе эти природы непостижимо сочетаются, ибо «сущность не имеет самостоятельного бытия, но усматривается в личностях» (Святой Иоанн Дамаскин, Точное изложение православной веры, Кн. 3, гл. 6).

Поскольку икона есть образ, она не может быть единосущна первообразу; иначе она была бы не изображением, а самим изображаемым, имела бы с ним одну природу. Икона как раз тем и отличается от своего первообраза, что имеет другую, отличную от него природу. В этом и заключалась коренная разница между православными и иконоборцами. В представлении последних образ единосущен первообразу: он имеет с ним одну природу. Православным же иконопочитателям ничего не было более чуждо, чем отождествление иконы с изображаемым на ней лицом. Святой патриарх Никифор († 846), указав на разницу, существующую между иконой и ее первообразом, говорит: «... те же, которые этого различия не принимают, справедливо называются идолопоклонниками». Поэтому православные и иконоборцы не могли прийти ни к какому соглашению; они говорили на разных языках, а все доводы иконоборцев были неверны, ибо иное есть изображение, другое то, что изображается» (Святой Иоанн Дамаскин. 3 Слово в защиту святых икон, (16). Для православного сознания очевидна возможность одновременного различия и тождества – ипостасного различия при сущностном тождестве (Триединство) и ипостасного равенства при сущностном различии (святые иконы). Это и имеет в виду святой Феодор Студит, говоря: «Как там (в Троице) Христос отличается от Отца Ипостасью, так здесь Он отличается от Своего собственного изображения сущностью». И в то же время изображение Христа – Христос, так же как и изображение святого – святой. «И власть не рассекается, и слава не разделяется, но слава становится принадлежностью того, кто изображается» (Святой Иоанн Дамаскин. Толкование на святого Василия Великого в приложении к Слову в защиту святых икон).

Итак, Бог Слово, вторая Ипостась Святой Троицы, неопиcуемый ни словом, ни образом, воспринимает человеческую природу, рождается от Девы Богородицы, оставаясь совершенным Богом, становится совершенным Человеком – видимым, осязаемым, следовательно, описуемым. Таким образом самый факт существования иконы основывается на Боговоплощении. Непреложность же Боговоплощения подтверждается и доказывается иконой. Поэтому в глазах Церкви отрицание иконы Христа является отрицанием истинности и непреложности самого Его вочеловечения и, следовательно, отрицанием всего домостроительства Божия. Защищая иконы в период иконоборчества, Церковь боролась за самую основу христианской веры, за видимое свидетельство вочеловечения Бога как основу нашего спасения. «Я видел человеческий образ Бога, и спасена моя душа», – говорит преподобный Иоанн Дамаскин (1 Слово в защиту святых икон, гл. 22). Такое понимание иконы объясняет ту бескомпромиссность и непоколебимость, с которой ее защитники в иконоборческий период шли на пытки и мученическую смерть.

Божественная Личность Иисуса Христа, обладающая всей полнотой Божественной жизни, став вместе с тем совершенным Человеком (то есть человеком по всему, кроме греха), не только восстанавливает оскверненный человеком в грехопадении образ Божий в его первоначальной чистоте «осквернившийся образ в древнее вообразив» (кондак Недели Торжества Православия), но и приобщает воспринятую Им человеческую природу к божественной жизни – «божественною добротою (красотою) смеси». Отцы Седьмого Вселенского Собора говорят: «Он (Бог) воссоздал его (человека) в бессмертие, даровав ему этот неотъемлемый дар. Это воссоздание было богоподобнее и лучше первого создания, – это дар вечный», дар приобщения к божественной красоте, славе. Христос, новый Адам, начало новой твари, небесного, духоносного человека, приводит человека к той цели, для которой первый Адам был создан и от которой уклонился в грехопадении» (Деяния Собора, с. 437). Он приводит его к исполнению замысла о Нем Святой Троицы: «Сотворим человека по образу Нашему и по подобию» (Быт. 1, 26). По этому замыслу человек должен быть не только образом сотворившего его Бога, но и быть подобным Ему. Однако в описании уже совершившегося акта творения: «и сотворил Бог человека... по образу Божию сотворил его» (Быт. 1, 27) – ничего не говорится о подобию. Оно дано человеку как задание, осуществляемое действием благодати Святого Духа при свободном участии самого человека. Человек свободно и сознательно, ибо выражение «по образу» указывает на способность ума и свободу, входя в замысел о нем Святой Троицы, творит, в меру своих возможностей, свое подобие Богу, ибо выражение по подобию означает уподобление Богу в добродетелях (совершенствах), становясь образом-соучастником в Божественном творчестве (Святой Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры, кн. 2, гл. 12. О человеке).

Итак, если Божественная Ипостась Сына Божия стала Человеком, то с нами происходит обратное: человек может стать богом, но не по природе, а по благодати. Бог нисходит, становясь Человеком, человек восходит, становясь богом. Уподобляясь Христу, он становится «храмом живущего в нем Духа Святаго» (1Кор. 6, 19), восстанавливает свое подобие Богу. Отсюда славянский термин «преподобный» (буквально «очень похожий»), применяемый к монашескому типу святости. Слово это, созданное в эпоху святых Кирилла и Мефодия для перевода греческого слова «осиос», указывает на обретение человеком утерянного подобия Божия: оно не имеет никакого соответствующего ему слова в других языках. Природа человека остается тем, что она есть, – тварной, но его личность, ипостась, стяжая благодать Святого

Духа, приобщается Божественной жизни, изменяя тем самым само бытие своей тварной природы. Благодать Духа Святого проникает в природу, сочетается с ней, заполняет, преображает ее. Человек как бы возрастает в Вечную жизнь уже здесь, на земле, стяжая начало этой жизни, начало обожения, которое в полноте будет явлено в будущем веке.

Откровение этой грядущей преображенной телесности явлено нам в Преображении Господнем на Фаворе. «И преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17, 2), то есть преобразилось все тело Господа, сделавшись как бы просветленной ризой Божества. «Что же касается характера Преображения, – говорят отцы VII Вселенского Собора, ссылаясь на святого Афанасия Великого (293–373), – то оно совершилось не так, чтобы Слово сложило с Себя человеческий образ, но скорее через одно озарение последнего Своею славою». Таким образом, в Преображении «на Фаворе не только Божество является человеком, но и человечество является в Божественной славе». Причастником этой Божественной славы, этому «несозданному божественному осиянию», как называет Фаворский Свет святой Григорий Палама († ок. 1360), и становится человек, стяжавший благодать Святого Духа. Другими словами, соединяясь с Божеством, он озаряется Его Нетварным Светом, являя собой подобие просветленного Тела Христова. Святой Симеон Новый Богослов (XI век) описывает свой личный опыт этого внутреннего озарения в следующих словах: «Став весь огнем по душе, он (человек) и телу передает от стяжанного внутри светоблистания, подобно тому как и чувственный огонь передает свое действие железу. Однако, как железо не превращается в огонь, но остается железом и лишь очищается, так и здесь преображается вся человеческая природа, но ничто в ней не подвергается ни упразднению, ни ущербу. Наоборот, очищаясь от постороннего, чуждого ей греховного элемента, она одухотворяется, просвещается. Поэтому можно сказать, что святой является человеком в большей мере, чем человек грешный, ибо, восстанавливая в себе богоподобие, он достигает изначального смысла своего бытия, облекается в нетленную Красоту Царствия Божия, в созидании которого он участвует своей жизнью. Поэтому и самая красота в понимании Православной Церкви не есть красота, свойственная твари, а атрибут Царствия Божия, где Бог будет всяческая во всем...» Святой Дионисий Ареопагит (9–110) называет Бога Красотой «по причине великолепия, от Него сообщаемого всем сущим, каждому в его мере, а также видя в Нем причину гармонии и блистательного одеяния всей твари, ибо Он осиявает все подобно свету Своими сообщающими красоту раздаяниями из источника Своего Светоизлучения». Итак, всякая тварь, в мере ей свойственную, причастна Божественной красоте, носит на себе как бы печать

своего Творца. Эта печать, однако, не есть богоподобие, а лишь красота, свойственная твари. Она средство, а не цель, она путь, на котором «невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира, через рассматривание творений видимы» (Рим. 1, 20). Красота видимого мира не в преходящем великолепии его теперешнего состояния, а в самом смысле его существования, в его грядущем преображении, заложенном в нем как возможность, осуществляемая человеком. Иначе говоря, красота есть святость и ее сияние, причастие твари к Божественной Красоте.

В плане человеческого творчества она – данное Богом завершение, печать соответствия образа своему первообразу, символа – тому, что он изображает, то есть Царству Духа. Красота иконы – красота стяжанного подобия Богу, и поэтому ценность ее не в том, что она красива сама по себе, а в том, что она изображает Красоту.

О том, чем является изображение, икона, по отношению к изображаемому, отцы VII Вселенского Собора, очевидно в ответ на обвинение иконоборцами православных в несторианстве, говорят следующее: «Хотя Католическая Церковь и изображает живописно Христа в человеческом образе, но она не отделяет плоти Его от соединившегося с ней Божества; напротив, она верует, что плоть обоготворена и исповедует ее единою с Божеством, согласно учению великого Григория Богослова и с истиною, а не делает через это плоти Господней необоготворенною. Как изображающий живописно человека не делает его через то бездушным, а напротив, человек остается одухотворенным и картина называется его портретом вследствие ее сходства, так и мы, делая икону, плоть Господа исповедуем обоготворенную и икону признаем не за что-либо другое, как за икону, представляющую подобие первообраза. Потому-то икона получает и само имя Господа. Через это только она находится в общении с Ним: по тому же самому и досточтимая, и свята». Как явствует из этих слов, икона является изображением не тленной, а преображенной, просветленной божественным светом плоти. Это Красота и Слава, переданные материальными средствами и видимые в иконе телесными очами. Поэтому все, что напоминает тленную плоть человека, противно самой природе иконы, ибо «плоть и кровь не могут наследовать Царствия Божия, и тление не наследует нетления» (1Кор. 15, 50), и мирской портрет святого иконой его не может быть именно потому, что отражает не преображенное, а житейское, плотское его состояние. Эта же особенность иконы выделяет ее из всех видов изобразительного искусства.

Итак, изображая Ипостась воплощенного Бога Слова, икона свидетельствует о непреложности и полноте Его воплощения; с другой стороны, мы исповедуем этой иконой, что изображенный на ней «Сын Человеческий» есть воистину Бог, – откровенную истину. Устремление человека к Богу, субъективная, личная сторона веры встречается здесь с ответом Бога человеку, с откровением – объективным, опытным знанием, которое человек выражает в слове или в образе. Поэтому литургическое искусство есть не только наше приношение Богу, но и схождение Бога к нам, одна из форм, в которых совершается встреча Бога с человеком, благодати с природой, вечности с временем. Те формы, в которых запечатлевается это взаимное проникновение Божественного и человеческого, передаются Преданием и, постоянно обновляясь, вечно живут в Теле Христовом, в Церкви. Будучи организмом Божественным и человеческим, так же как и Богочеловек Иисус Христос, Церковь нераздельно и неслиянно сочетает в себе две реальности: реальность историческую, земную, и реальность всеосвящающей благодати Духа Святого. Смысл церковного искусства, и в частности иконы, заключается именно в том, что она передает, вернее, наглядно свидетельствует об этих двух реальностях, реальности Бога и мира, благодати и природы. Она реалистична в двух смыслах. Так же, как Священное Писание, икона передает исторический факт, событие Священной истории или историческое лицо, изображенное в его реальном, телесном облике, и, так же как и Священное Писание, указывает на вневременное откровение, содержащееся в данной исторической деятельности. Таким образом, через икону, так же как через Священное Писание, мы не только узнаем о Боге, но и познаем Бога.

Если преображение есть просвещение всего человека, молитвенное озарение его духовно-материального состава Нетварным Светом Божественной благодати, явление человеком живой иконы Бога, то икона есть внешнее выражение этого преображения, изображение человека, исполненного благодати Духа Святого. Икона, таким образом, есть указание на причастие данного лица Божественной жизни. Она – свидетельство о конкретном, опытном знании освящения человека.

Через воплощение Сына Божия человек получает возможность не только восстановить содействием благодати Святого Духа свое подобие Богу, то есть творить икону из самого себя, внутренним деланием, но и изъяснить свое благодатное бытие другим в словесных и иконописных образах, то есть творить икону во вне, из окружающей его материи, освященной пришествием Бога на землю – «делом и словом сие воображаем». Иначе говоря, в иконе видимо

передается осуществление святоотеческой формулы: «Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом». Отсюда та органическая связь, которая существует в Православной Церкви между почитанием икон и почитанием святых. Понятна и та бережность, с которой сохраняется каждая внешняя черта святого. Благодаря этому иконография святых и отличается необычайной устойчивостью. В этом сказывается не только желание сохранить освященный традицией образ, но и потребность сохранить живую и непосредственную связь с изображенным на иконе лицом. Поэтому, передавая обязательно род служения святого апостольского, святительского, мученического, – икона с особой тщательностью воспроизводит характерные, отличительные его черты. Этот иконографический реализм лежит в основе иконы и является поэтому одним из главнейших ее элементов. При этом личное, индивидуальное часто дается лишь в тонких чертах, оттенках, особенно когда изображенные лица имеют общие внешние признаки. Поэтому иконы, когда их много, производят на постороннего человека впечатление однообразия и даже некоторой шаблонности. Характерно, что то же впечатление остается и при поверхностном чтении житий святых. Как в иконе, так и в житии на первый план выступает не индивидуальность, а смирение личности перед тем, что она несет. «Если мы, – говорит святой Феодор Студит, – даже не признаем, что икона изображает одинаковый образ по сравнению с прототипом вследствие неискusstва (работы), то и в таком случае наша речь не будет заключать нелепости. Ибо поклонение воздается иконе не постольку, поскольку она остается от сходства с первообразом, но поскольку она представляет подобие с ним». Сходство, таким образом, может ограничиваться типической верностью первообразу и, не выражая его индивидуальности, довольствоваться его подобием. Однако обычно верность первообразу такова, что церковный православный человек без труда узнает на иконе чтимых святых, не говоря уже об иконах Спасителя и Божией Матери. Если же святой ему не знаком, то он всегда скажет к какому чину святых он принадлежит: преподобный ли он, мученик, святитель и т. д. Уже вскоре после победы иконопочитания, когда православный канон начал оформляться, появились первые описания внешности святых, предназначенные для иконописцев, и лицевые изображения, из которых особенно известен составленный в X веке Менологий Василия II. Особенно распространились они в XVI веке. В России они назывались «образцы», «подлинники». По установившемуся в Православии «обычаю задолго до канонизации и обретения мощей иконные изображения наиболее чтимых в народе еще при жизни святых делались и распространялись уже во времена ближайших к угоднику поколений и сохранялись общие типические о них сведения, а главные наброски, рисунки и словесные заметки» (Н. П. Кондаков. Русская икона. Ч. 1. С. 19). В России известны также случаи, когда иконы писались, хотя не распространялись, еще при жизни самих святых, если не

непосредственно с натуры, то по памяти. Когда живое предание начало теряться, в конце XVI века, эти пособия систематизировались и появились так называемые лицевые и толковые подлинники. Лицевые подлинники дают схематическую иконографию святых и праздников с указанием основных цветов; толковые подлинники дают те же указания основных цветов и краткое описание характерных черт святых. С тех пор эти подлинники и являются необходимыми техническими пособиями для иконописцев. Их никак не следует смешивать ни с иконописным Каноном, ни со Священным Преданием, как это иногда делается.

Та же устойчивость иконографии и по тем же причинам является характерной для изображения праздников. Подавляющее большинство этих изображений восходит к первым векам христианства и возникло на местах самих событий. Почти все они, как и сами праздники, сиро-палестинского происхождения, приняты Церковью как исторически наиболее точные и свято сохраняются по настоящее время Православной Церковью. «Христианское искусство, – говорит Н. П. Кондаков, – вообще строило композиции на реальной основе, воспроизводя, хотя бы в обстановке и деталях, черты действительности, окружающей христианские события». И здесь, стремясь прежде всего избежать всякого вымысла, икона строго придерживается Священного Писания и Священного предания, передавая факты с той же лаконичностью, что и Евангелие, изображая лишь то, что передается текстом и преданием и что необходимо для передачи явленного в данном конкретном событии вневременного откровения. Как и в Священном Писании, детали допускаются лишь те, которые для этого необходимы и достаточны. На некоторых изображениях праздников связывается в одну композицию сразу несколько различных по времени и месту действия моментов (например, в Рождестве Христове, Рождестве Богородицы, женах-мироносицах у Гроба и других). Таким образом, так же как и в богослужении, в иконе во всей возможной полноте передается смысл праздника.

Вторая реальность, присутствие всеосвящающей благодати Духа Святого, святость, не передаваема никакими человеческими средствами, так же как невидима она для внешнего, чувственного взгляда. Встречая при жизни святых, мы проходим мимо, не замечая их святости, ибо внешних признаков она не имеет. «Мир не видит святых подобно тому, как слепые не видят света», – говорит митрополит Филарет. Но, будучи невидима для непросвещенного взора, святость очевидна для видения духовного. Церковь, признавая человека святым, прославляя его, указывает на его святость видимым образом на иконах

при помощи установленного ею символического языка: нимба, форм, красок и линий. Эта символика указывает на то, чего непосредственно изобразить нельзя. Но при ее помощи, откровение Горнего мира, будучи выраженным в материи, становится явным для всякого человека, доступным созерцанию и разумению. Она раскрывает то, что человек достиг своим подвигом и как он этого достиг. Поэтому иконописный Канон, о котором говорилось выше, определяет не только сюжет иконы, то, что изображается, но и то, как его следует изображать, какими средствами можно указать на присутствие благодати Духа Святого в человеке и как сообщить его состояние другим.

Выше мы говорили, что икона есть внешнее выражение преображенного состояния человека, его освящения Нетварным Божественным Светом. Как в святоотеческой письменности, так и в житиях православных святых мы часто встречаемся с этим явлением света, как бы внутренним, солнцевидным излучением ликов святых в моменты их высшего духовного подъема и прославления. Это явление света передается в иконе венчиком (нимбом), который и является изобразительной передачей действительного явления духовного мира. Духовный же строй, внутреннее совершенство человека, внешним проявлением которого является этот свет, ни иконографически, ни словесно передать невозможно. Обычно, когда отцы и аскетические писатели доходят до описания самого момента освящения, они характеризуют его лишь как полное молчание в силу его совершенной неопишуемости и невыразимости. Однако действие этого состояния на человеческую природу, и в частности на тело, все же поддается в известной мере описанию и изображению. Так, например, святой Симеон Новый Богослов прибегает к образам. Святитель Игнатий (Брянчанинов) описывает его более конкретно: «Когда молитва освящается Божественной благодатью... вся душа влечется к Богу неведомой силой, увлекая с собой и тело... У человека... не только душа, не только сердце, но и плоть исполняется духовного утешения и блаженства – радости о Боге живом...» Другими словами, когда человек достигает того, что обычное рассеянное состояние, помыслы и ощущения, происходящие от «падшего естества», сменяются, при содействии Духа Святого, сосредоточенным молитвенным состоянием, все существо человека сливается воедино в общем устремлении к Богу. «Все, что было в нем беспорядком, – говорит святой Дионисий Ареопагит, – упорядочивается; что было бесформенным – оформляется, и жизнь его... просвещается полным светом». Сообразно с этим состоянием святого вся фигура его, изображенная на иконе, его лик и другие детали, все теряет свой чувственный вид тленной плоти, одухотворяется. Переданное в иконе это измененное состояние человеческого тела является видимым выражением догмата преображения и имеет величайшее

воспитательное значение. Слишком тонкий нос, маленький рот, большие глаза – все это условная передача состояния святого, чувства которого «утончены», как говорили в старину. Органы чувств, так же как и остальные детали: морщины, волосы и т. д. – все подчинено общей гармонии образа и, так же, как и все телесные черты святого, объединены в одном общем устремлении к Богу. Все приведено к высшему порядку; в Царстве Духа Святого нет беспорядка, «ибо Бог есть Бог порядка и мира» (Святой Симеон Новый Богослов. Слово 15.2. С. 143). Беспорядок же есть атрибут человека падшего, следствие его падения. Конечно, это не значит, что плоть перестает быть тем, что она есть, она не только остается плотью, но сохраняет все физические особенности данного лица. Переданы же они в иконе так, что она показывает не житейское лицо человека, как это делает его портрет, а его прославленный вечный лик.

Прекрасную словесную иллюстрацию этого приема в иконе мы находим в Добротолюбии, в творениях преподобного Антония Великого († 356): «Дух сей, сочетаясь с умом... научает его держать тело в порядке – все, с головы до ног: глаза, чтобы смотрели с чистотою; уши, чтобы слушали в мире, не услаждались наговорами, пересудами, поношениями; язык, чтобы говорил только благое... руки, чтобы были приводимы прежде в движение только на воздеяние в молитвах и на дела милосердия... чрево, чтобы держало в должных пределах употребление пищи и питания... ноги, чтобы ступали право и ходили по воле Божией... Таким образом, тело все навывает добру, и изменяется, подчиняясь власти Святого Духа, так что, наконец, становится в некоторой мере причастным тех свойств духовного тела, какие имеет оно получить в воскресение праведных».

Обращенность иконы к миру подчеркивается еще тем, что святые обычно изображаются лицом к молящемуся в три четверти оборота. В профиль они почти не изображаются, даже в сложных композициях, где общее их движение обращено к композиционному и смысловому центру. Профиль в некотором смысле уже прерывает общение, он как бы начало отсутствия. Поэтому он допускается главным образом в изображении лиц, не достигших еще святости (например, пастухов или волхвов в иконе Рождества Христова), а также лиц, противящихся Богу: поверженных демонов, Иуды.

Икона ни в коем случае не стремится расчувствовать верующего. Ее задача состоит не в том, чтобы вызвать в нем то или иное естественное человеческое переживание, а в том, чтобы направить на путь преображения всякое чувство,

так же как и разум и все другие свойства человеческой природы. Как мы говорили выше, благодатное освящение ничего не упраздняет из свойств этой природы, так же как огонь не упраздняет свойств железа. Икона передает и чувства человека (смущение Божией Матери в Благовещении, ужас апостолов в Преображении и т. д.), и знания, и художественное творчество, и ту земную деятельность, церковную (святителя, монаха) или светскую (князя, воина, врача), которую святой обратил в духовный подвиг. Но так же, как и в Священном Писании, весь груз человеческих мыслей, чувств и знаний изображается на иконе в своем соприкосновении с миром Божественной благодати, и от этого соприкосновения, как в огне, сгорает все, что не очищается. Всякое проявление человеческой природы осмысливается, просвещается, находит свое подлинное значение и место. Таким образом, именно в иконе все человеческие чувства, мысли и дела, как и само тело, переданы во всей своей полноценности.

Икона, таким образом, и путь, и средство; она – сама молитва. Отсюда величественная простота иконы, спокойствие движения; отсюда ритм ее линий и радость ее красок, вытекающие из совершенной внутренней гармонии. Икона – воплощение молитвы иконописца и ответ на молитву верующего. Преображение человека сообщается всему его окружению, ибо свойство святости – освящение всего окружающего, соприкасающегося со святым мира. Оно имеет значение не только личное, но и общечеловеческое, и космическое. Поэтому весь видимый мир, изображаемый на иконе, меняется, становится образом грядущего единства всей твари, Царства Духа Святого. В соответствии с этим все, что изображается на иконе, отражает не беспорядок нашего греховного мира, а Божественный порядок, покой, где царствует не земная логика, не человеческая мораль, а Божественная благодать. Это новый порядок в новой твари. Поэтому то, что мы видим на иконе, не похоже на то, что мы видим в обыденной жизни. Люди не жестикулируют: их движения не беспорядочны, не случайны; они священнодействуют, и каждое их движение носит характер сакраментальный, литургический. Вместе с фигурой самого святого все подчинено одному ритмическому закону, все сконцентрировано на духовном содержании и действует как полное единство: земля, растительный и животный мир изображается не для того, чтобы приблизить зрителя к тому, что мы видим в окружающей нас действительности, а для того, чтобы саму природу сделать участницей преобразования человека и, следовательно, приобщить ее временному бытию. Как по вине человека пала тварь, так его святостью она освящается.

Глава 4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ И ИХ СИМВОЛИКА

По античным и средневековым представлениям мир, как известно, состоит из четырех стихий: земли, воды, воздуха и огня. Из этих четырех элементов в иконе остаются лишь два наиболее противоположных: земля, проникнутая, вернее, преображенная огнем. Земля и огонь образуют новое единство, являющееся, одновременно, возвращением к началу творения. Человеческая фигура – стихия земли («земля еси и в землю отыдеши»); окружающий человека золотой фон – стихия огня. Водная стихия, родственная земле, включена в земное естество и рассматривается как ее часть, а воздушная стихия, родственная огню, как бы поглощена и заменена огнем. Отсюда вытекает невозможность изображения фактуры различных видов материи в иконе – все сведено к первоматерии, земле. Другим следствием является большее значение света, который должен быть чистым, незамутненным, интенсивным, как бы передающим сияние преображенной материи. Форма также становится четкой и конкретной, не допускающей какой-либо расплывчатости, туманности. Законченность формы выявляется столь же ясным контуром, соответствующим изображению первовещества. Если преображена земля, то преображен и сам огонь, впитавший свойства воздуха. Он стал ровным, мягким, бесстрастным. Для зрения огонь воспринимается как свет. Это свет «немерцающий», умный», теплый и чистый, символизируемый золотом.

Символика золота

Первое, что можно сказать о золоте, – оно являет созерцательному глазу и умствующему уму образ света, а потому «означает» или символизирует свет. Дионисий Ареопагит пользуется эпитетами «златовидные» и «световидные» как синонимами. Красота этого света – «простая» и «единообразная», в своей самотождественности не знающая членения на части и уровни. Именно этот вид красоты святой Василий Великий усматривает в звездах и в золоте.

Но красота как простое и неделимое есть ближайшая аналогия Красоте или Сверхкрасоте Бога, как она описана у святого Дионисия Ареопагита: «В самой себе и в согласии с самой собой она всегда единообразно прекрасна». Однако красота света, не нуждаясь в пропорции частей, все же нуждается, согласно формуле святого Василия Великого, в некоей своеобразной «пропорции» между собой и чувством зрения, между тем как Красота Бога, напротив, безусловно довлеет себе и соотнесена только с самой собой. Свет есть лишь символ Божественного, но особо чтимый символ. «Бог есть свет, и нет в Нем никакой

тьмы» (1Ин. 1, 5). Византийские богословы умели различать чувственный свет и «Свет Невещественный». Согласно известному учению, сформулированному на исходе византийского тысячелетия святым Григорием Паламой, но со времен святого Дионисия Ареопагита подготовленному всем опытом греческой христианской мистики, аскет на вершине молитвенного экстаза видит – видит в нечувственном, но абсолютно конкретном, абсолютно неаллегорическом смысле глагола «видеть» – светоизлучение энергий Божества, называемое Фаворским Светом. За три века до святого Григория Паламы святой Симеон Новый Богослов так описывает свое переживание Невещественного Света (безусловную запредельность которого он же сам подчеркивает): «... Но приходит, лишь захочет, как бы в виде светоносном облака и, став недвижно, над главой моей лучится полнотою светолитья, понуждая ум и сердце к ликованью, к исступленью...»

Коль скоро свет незримый некоторым образом все же бывает зрим, хотя, разумеется, не для чувств и даже, что особенно важно, не для чувственного воображения, а лишь для ума и для сердца (как знали исихасты, для ума, «сведенного» в сердце), – тогда и зримый, чувственный свет может вполне законно восприниматься как икона незримого. Византийский поэт позволяет себе такими словами говорить о лампаде возле дверей церкви в Студийском монастыре:

«У врат святых лампада, осиянная лучом Господним, светом невещественным, – и образ неба нам являет храма...»

По учению святого Дионисия Ареопагита, «вещи явленные суть воистину иконы вещей незримых»; на этом фундаменте византийские богословы построили свою теорию иконы как отображения, отделенного от своего первообраза некоторым важным различием, но позволяющего энергиям первообраза реально в этом изображении присутствовать. Сам по себе символ есть явление универсальное; однако же, по учению святого Дионисия Ареопагита, важно то, что из символов выстроена многоступенчатая иерархия, в которой каждый посредствующий член являет собой символ верхнего и знаменуется (символизируется) нижним. Так, золото – икона света, свет – икона Божественных энергий. Мы словно видим, как зеркало пересылает упавший на него луч другому зеркалу. Так и говорил святой Дионисий Ареопагит: «Зеркала эти, свято восприняв доверенное им озарение, незамедлительно и без всякой зависти отдают его последующим сообразно с богоначальными законами».

Сам по себе образ света в своем качестве духовного символа выявляет две подлежащие четкому различению грани. С одной стороны, свет – это ясность, раскрывающая мир для зрения и познания, делающая бытие прозрачным и выявляющая пределы вещей. Именно в этом смысле говорится в Евангелии от Иоанна о присутствии Христа как о свете: «Ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма, а ходящий во тьме не знает, куда идет» (12, 35). С другой стороны, свет – это блистание, восхищающее душу, изумляющее ум и слепящее глаза. В этом смысле Книга Исхода говорит о Божией славе как о пламенном блеске: вид славы Господней «как огонь поядающий» (24, 17). Этот блеск может быть грозным, как огонь, или как молния, или как та «слава света», от которой ослеп Савл (Деян. 22, 11); он может быть, напротив, утешительным, радующим и согревающим сердце, как вечерняя заря, с которой сравнивает свет Божией славы одно из древнейших церковных песнопений – «Свете тихий святыя славы...» В традиционном переводе греческое слово «иларо́с» передано словом «тихий», однако оно может означать «веселый», «ясный», «милостивый». Лучше всего все эти смысловые оттенки передаются русским словом «утешный». Важно подчеркнуть, что слово «иларос» в древних текстах прилагалось к блистанию тяжелого золота. Для верующего сердца страх Божий и радость о Боге не исключают друг друга, а напротив, требующие друг друга проявления любви: «Служите Господу со страхом и радуйтесь Ему с трепетом» (Пс. 2, 11).

В новозаветном видении Небесного Иерусалима оба проявления света – прозрачная ясность и тяжелое блистание – соединены таким образом, что в качестве их соответствий выступают субстанции стекла и золота: «... город был чистое золото, подобен чистому стеклу» (Откр. 21, 18). Этот символ пронизанного Божественными энергиями, «обоженного» и постольку светоносного вещества сохраняет свою значимость для всей христианской традиции в целом, но по-разному материализуется в церковном искусстве Востока и Запада: если Византия разрабатывает мозаику с золотыми фонами, то Запад создает витраж. В мозаике даже и самое стекло смальты назначено отражать и преломлять, но только не пропускать свет; его блистание, как и блистание золота, не прозрачно. Напротив, в витраже торжествует именно прозрачность стекла, его «доступность» для внешнего мира. По-видимому, в витраже заключен зародыш новоевропейского художественного реализма. Так христианский Восток и христианский Запад по-своему расставляют акценты на двух различных полюсах двусоставного образа Апокалипсиса.

Являя собой образ пламенеющего блистания славы Божией, золото имеет особое отношение к носителям этой славы – к Ангелам. Естество Ангела всецело духовно, «умно», как это называется на языке аскетики, – и в силу своей «умности» огненно, «огнезрачно».

Золото связано не просто со светом, но специально со светом солнца. Общий знаменатель символики золота и символики Солнца – древняя идея праведного царя, приносящего подданным «золотой век», или, что то же, «царство Солнца». В Ветхом Завете пророк Малахия так говорит о наступлении царства Мессии: «... взойдет Солнце Правды» (4, 2). Для христианина Солнце Правды есть одно из имен Христа, Царя – Мессии. Но и золото – принадлежность царского достоинства; как изъясняет византийский экзегет смысл даров, принесенных волхвами, «золото принесли Ему как Царю, ибо царю мы, как подданные, приносим золото» (Феофилакт Болгарский). Ветхозаветный образ Соломона, как царя по преимуществу, весь окружен золотым блистанием. Вспомним, например, описание золоточеканных работ в Соломоновом храме (3Цар. 6, 15; 7, 51; 2Цар. 3, 4). В 21-м псалме, имеющем надписание «О Соломоне», говорится: «и будут давать ему из золота Аравии» (15). Золотая слава отмечает и образ Невесты сакрального мессианского Царя: «стала Царица одесную Тебя в офирском золоте... одежда ее шита золотом» (Пс. 44, 10, 14). Как известно, этот стих единодушно понимался в христианской экзегетике как пророчество о Деве Марии. Здесь мы подходим к тому, что чистое золото способно символизировать чистоту девства. Ибо девство для византийца не только духовный свет, но именно духовное блистание, или лучше сказать «преблистание». Понятно поэтому, что Богородица может быть названа как «златоблистательная опочивальня Слова», а также «всезлатой сосуд», «ковчег, позлащенный Духом» – примеры можно умножать без конца.

Творящая образы мысль силилась сделать для себя наглядным состояние Божией твари до грехопадения Адама в том начале, когда все было «хорошо весьма», – и главным образом ее же состояние в результате конечного космического освящения и врачующего «восстановления» («апокатастасиса», о котором так много размышлял Максим Исповедник). Очень важно еще одно: всякое обработанное человеческим искусством золото на пути к блеску проходит сквозь огонь. Горнило, в котором «истязуется» благородный металл, уже в Ветхом Завете стало символом «горнила испытаний», в котором испытывается человеческая душа. «Плавильня для серебра и горнило для золота, а сердца испытует Господь» (Притч. 17, 3). «Тогда настанет испытание избранным Моим, как золото испытывается огнем» (3Езд. 16, 74). И для Нового

Завета золото связано с идеей страдальческого очищения и грозного испытания. Ангелу Лаодикийской Церкви, вялый дух которой «ни холоден и ни горяч», говорится: «Советую тебе купить у Меня золото, огнем очищенное, чтобы тебе обогатиться» (Откр. 3, 18). Апостол Петр увещевает христиан быть стойкими во время гонений, «дабы испытанная вера ваша оказалась драгоценнее гибнущего, хотя и огнем испытываемого золота» (1Пет. 1, 7). Поэтому драгоценный металл становится специально символом мученичества. Уже в древнем описании мученической кончины святого Поликарпа говорится: «И был он в средоточии огня не как плоть говорящая, но как злато или серебро, в печи разжигаемое».

Иконопись изображает вещи как производимые светом, а не как освещенные источником света. Для иконописи свет полагает и созидает вещи, он – объективная причина их, которая именно вследствие этого не может пониматься как только внешнее. Действительно, техника и приемы иконописи таковы, что изображаемое ею не может быть понимаемо иначе, как производимое светом, так как корнем духовной реальности изображенного нельзя не видеть светоносного надмирного образа. Таинство света – так можно определить иконопись, ибо, по слову апостола Павла, «все делающееся явным свет есть» (Еф. 5, 13).

Все, что является содержанием всякого опыта, а значит, и всякое бытие есть свет, а что не свет, то не является, ибо не есть реальность. Тьма бесплодна, и потому «дела тьмы» называются у апостола «неплодными». Это тьма кромешная, «кроме», то есть вне Бога расположенная. Но в Боге все бытие, вся полнота реальности, а простирающееся вне Бога – это адская тьма, ничто, небытие. Плод дел света – исследование воли Божией, познание несоответствия дольного мира его духовному образу, его идее, его Божественному лику, а изобличение это совершается светом.

Потому особый смысл имеет в иконе золото. Краски и золото умозрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия. Византийские иконописцы с помощью золота обострили вневременность, внепространственность восприятия фона иконы и одновременно светоносность изображенного на ней. Эту световую глубь можно передать только золотом, потому что краски бессильны передать невидимое телесными очами. Именно золотом изображается на иконе то, что имеет прямое отношение к Силе Божией, к явлению Божией благодати. Это явление благодатного света икона передает

золотым нимбом вокруг головы святого. Нимб – не аллегория, но символическое выражение конкретной реальности и является необходимым содержанием иконы.

Кроме иконного фона и нимба золото в виде растекающихся струй (ассиста) накладывается на одежды Спасителя и на все другие предметы, через которые подчеркнута проявление Силы Божией. Ассист есть одно из наиболее убедительных доказательств метафизического значения иконописи. Эта тончайшая золотая сеть особенно выразительно завершает онтологический склад иконы. Ассист своим золотым струением знаменует непосредственное проявление Божественных энергий. Это наиболее определенное применение золота, как символа Божественных сил, как выражение сверхчувственной формы, пронизывающей видимое.

Итак, золото – образ света как истины и славы и через это – образ Божественных энергий. Но горящий в золоте свет есть именно солнечный свет – ответ того «золотого века», в котором царствует Солнце Правды – Христос Бог наш, Великий Художник, светом создавший, в «похвалу славы благодати Своея» картину миру – все домостроительство Божие, где творение избавлено от порчи греха и тлена и девственно сияет златоносной предвечной славой. Слава девства и золотая слава Царства тождественны в Невесте, провозвещенной царственным Псалмопевцем. Но главное: чтобы загореться чистым блеском, золото должно перегореть в истязующем и испытующем огне и очиститься в нем, как очищается горящее любовью и верой человеческое сердце.

Пространство в православной иконе

По античным и средневековым воззрениям, четыре стихии есть четыре типа различной организации пространства. Эти различные типы пространства имеют символическую геометрическую выраженность, каждый свою. Из двух стихий земля и вообще «наше» пространство символизируется кубом, а огонь может выражаться шаром. На плоскости куб и шар могут быть представлены в проекции как четырехугольник и круг. Земное пространство (кубическое) «есть пространство однородное и само по себе неподвижное». Это наиболее тяжелое, реально зримое пространство. Огонь – наиболее подвижный элемент: шар символизирует движение. Вместе с тем шар (круг) является символом вечности. Эти две наиболее простые геометрические формы – шар (круг) и куб (четырехугольник), охватывающие в древнем сознании вселенную, должны были отражаться в тяготеющем к классицизму искусстве.

С наибольшей зрительной очевидностью классицизм средневекового искусства выразился в непосредственном изображении различных небесных сфер, составляющих вселенную. Изображения священных персонажей в разноцветных кругах есть изображение их в различных небесных сферах мироздания. В частности, на это указывает изображение «облаков», которые нередко помещаются в кругах с Ангелами и другими священными лицами. Таковы изображения Христа и Богоматери в кругах справа и слева от святого Николая Мирликийского († ок. 345) на его иконах, причем цвет кругов часто различный – красный у Христа и синий у Богоматери. Красная сфера символизирует Его иерархическое первенство: Он первый обращается к святителю Николаю, ближе к нему, чем Богоматерь, хотя синий фон, на котором Она изображена, более соответствует привычно близкому свету небосвода. Иначе толкуется «Слава» с изображением Ангелов вокруг Христа в иконографии Успения Пресвятой Богородицы. Сфера Небесных сил – Слава и Рай – резко отделены от общего пространства светом и рисунком. Ангелы в сфере вокруг Христа подчеркнута нематериальны по сравнению с фигурами апостолов вокруг ложа Богоматери. Таким образом, в иконе Успения три идеальных пространства. Рай, сфера Христа и общее пространство иконы – мир земной, также преображенный. Каждое из них существует самостоятельно. По сравнению с бесплотными Ангелами сферы Христа, апостолы имеют явную материальность, хотя, конечно, идеализированную.

Изображение предстоящих на отдельных досках деисусного чина подчеркивает их пространственную автономию, хотя пишутся они на таком же фоне, что и Спас, и фон их объединяет. Еще одним типом изображения мирового целого является олицетворение стихий, частей мира и т. д. под видом человеческих фигур или Ангелов. К этому типу относятся иконографические композиции: «Богородица Неопалимая Купина», «Спас в силах» и такой древний сюжет, как «Преображение Господне». Святой Иоанн Дамаскин отождествляет апостолов с земным миром, Илию – с небесным, а Моисея – с подземным; лучи Нетварного Света, падающие на них от фигуры Христа, просвещают всю вселенную (см. канон на Преображение, п. 9). Таким образом, выделяются три основных типа изображения: изображение «стихий» как космических субстанций, геометрическое изображение различных небесных сфер и аллегорическое изображение; все они могут дополнять друг друга в одном произведении. Трехмерное пространство может изображаться в иконе двояко: это или пустое пространство, изображаемое как абсолютно не различимая, лишенная градаций чернота (таковы пещеры), уподобляемая

адской пропасти; или она передается через взаимодействие действующих лиц и элементов композиции. В этом случае реальная глубина ограничивается степенью неравнозначности взаимодействующих элементов. Так, человеческая фигура может быть частично скрыта горой, – но ввиду большей значительности первой их естественная соразмерность утрачивается в той мере, в какой образ человека значительнее образа горы в данном произведении.

Самым значительным по своеобразному решению моментом в иконописи является проблема «пространства-времени». При первом же взгляде на древнюю икону бросается в глаза, что иконописец, изображая святые лики и священные события, не руководствуется законами классической геометрии. Он сознательно отказывается от привычной нам прямой перспективы и строит изображение согласно так называемой «обратной перспективе», выражая с ее помощью мир высшей духовной реальности. Иконописец в отличие от светского художника не ставит себя мысленно в отчужденную позицию стороннего наблюдателя, но, наоборот, помещает себя как бы внутрь изображаемого пространства и изображает на плоскости доски мир, который открывается его взору со всех четырех сторон. Кроме того, он совмещает в один несколько временных моментов, показывая разноместность и разновременность изображаемых событий, при наличии объединяющего их сверхпространственного и сверхвременного смысла. Мир иконы предстает перед созерцающим как бы прозрачным, обращенным к нему всеми своими гранями.

Он открывается перед созерцающим и молящимся как видение. Тайнозритель Иоанн свидетельствует, что он видел «новое небо и новую землю» (Откр. 21, 1). Основные христианские догматы – Воскресение Господа Иисуса Христа и Его Вознесение на небеса, общее воскресение мертвых и жизнь «будущего века» (и как подтверждение этих догматов взятие на небо ветхозаветных пророков Еноха и Илии, а также взятие на небо Богоматери) – возможно мыслить лишь при допущении изменений как в составе нашего тела, наших чувств, так и в общей метафизической картине мира.

Вознесение Христа постижимо лишь на основании веры в таинственное изменение и прославление Тела Христа в Воскресении. Оставаясь Богочеловеком, Христос по Воскресении был уже в преображенном теле. Он является среди апостолов, «когда двери дома, где собирались ученики Его, были заперты...» (Ин. 20, 19). Его не узнала Мария Магдалина, «думая, что это

садовник» (Ин. 20, 15); явившись ученикам, «Иисус стоял на берегу, но ученики не узнали, что это Иисус» (Ин. 21, 4). Его встретили апостолы Лука и Клеопа на пути в Эммаус, но «глаза их были удержаны, так что они не узнали Его». Позже, «когда Он возлежал с ними, то, взяв хлеб, благословил, преломил и подал им. Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его. Но Он стал невидим для них» (Лк. 24, 30–31).

Обратная перспектива в иконе уводит наш мысленный взор из мира дольного в иной мир. Но поскольку этот таинственный мир не доступен нашему чувственному взору, а лишь мыслим, то зрительное выражение его – мнимо. Икона есть видимое невидимого, по слову святого Дионисия Ареопагита. Икона – это окно в Горний мир Духа, или, точнее, – из мира Духа в наш мир. Поэтому мнимость и деформация иконописного изображения должны пониматься не как признак ирреальности изображаемого, но лишь как свидетельство его перехода в другую действительность. Следовательно, мир иконы по-своему реален и конкретен. Во всем формальном строе иконы наглядно выражены основные догматические истины христианства и его космологические идеи.

Вневременному и внепространственному восприятию иконы способствует и ее композиция, отличающаяся полнейшей завершенностью и отрешенностью от всего внешнего и своеобразной мелодичностью. Замкнутая композиция и ритмичность придают иконе характер отрешенного от земной юдоли бытия, противоположного натурализму.

Свет и цвет в иконе

Такое впечатление от иконы дополняет световая гамма. Цвет в иконе символичен. Он предопределен и лишен произвола. Например, в софийных иконах мы встречаем три основных света: красный, синий и зеленый. Священник Павел Флоренский так объясняет значение этих цветов, видимых нами в небе. Красный мы видим тогда, когда, склоняясь к западу, солнце пробивает своими лучами толщу земной атмосферы. Красный цвет активен. Голубой – зовущий, уводящий – это цвет неба с противоположной стороны заката. Зеленый цвет – нейтрален, и им окрашена средняя часть неба, находящаяся выше красной полосы заката. Те же цвета мы обнаруживаем в софийных иконах. Цвета эти глубоко символичны. София Премудрость Божия есть мысль Бога о мире, о его предвечных судьбах, заключенная в едином мире вечности. Поскольку мысль эта стала плотью, она активна и символизируется красным светом. Поскольку Божество самобытно, Оно не нуждается в мире, но

мир нуждается в Нем. Это стремление мира к Богу выражается голубым светом. Диалектический синтез двух первых атрибутов софийности выражен в цвете зеленом, являющем гармонию Божественного бытия в Его превечном покое. Богоматерь изображается в красной одежде, когда хотят возвеличить Ее Богоматеринство, и в голубой – когда хотят прославить Ее Приснодевство. На иконах «Знамение» Богородица изображена в красном одеянии, ибо этот образ запечатлевает Ее предвечную избранность как пречистого Сосуда, воплотившего Слово. Богоматерь «Нерушимая Стена» киевского Софийского собора изображена в синем гиматии. Здесь Она прославляется как Невеста Невестная, Взбранная Воевода, Заступница христиан.

Если в иконе фоном выступает свет, и притом свет нематериальный и вечный, то, очевидно, его источник лежит где-то вне плоскости изображения. Свет идет на зрителя, скрывая его источник, с одной стороны, а с другой – ослепляет неосторожного; разумного же заставляет закрыть глаза. Свет сам по себе подвижен, он охватывает предмет, к которому прикасается. Представление о свете родственно понятию энергии. Свет как бы выталкивает вперед фигуры, стоящие перед его источником, и подчеркивает недоступность пространства, лежащего «позади» плоскости изображения. Золотой фон – «Свет неприступный» – присущ лишь Богу, а «предстоящие» находятся перед Христом.

Особняком стоит и играет совершенно особую роль в иконе архитектура. Указывая, так же как и пейзаж, на то, что происходящее в иконе действие исторически связано с определенным местом, она тем не менее это действие никогда в себе не вмещает, а лишь служит для него фоном, ибо по самому смыслу иконы действие не замыкается, не ограничивается местом, так же, как явленное во времени, оно не ограничивается временем. Поэтому сцена, происходящая внутри здания, всегда разворачивается перед зданием. Только с XVII века иконописцы, подпавшие под западное влияние, начали изображать действие происходящим внутри здания. С человеческой фигурой архитектура связана общим смыслом и композицией, но очень часто логической связи с ней не имеет. Если мы сравним то, как передается в иконе человеческая фигура и как передается здание, то увидим между ними большую разницу: человеческая фигура, за редкими исключениями, всегда правильно построена, в ней все на своем месте; то же и в одежде. Архитектура же, как по своим формам, так и по их распределению, часто идет вразрез с человеческой логикой и в отдельных деталях на первый взгляд подчеркнуто алогична. Двери и окна часто пробиты не на месте, размер их не соответствует их назначению и т. д. Смысл этого

явления в том, что архитектура – единственный элемент в иконе, при помощи которого можно ясно показать, что происходящее перед нашими глазами действие – вне законов земной логики, вне законов земного бытия.

Пространство и объем в иконе ограничиваются плоскостью доски и не должны создавать искусственного впечатления выхода за нее. Это искусство не плоскостное, как искусство Востока: живописная идея объема всегда существует в иконе, в трактовке самих фигур, ликов, одежд, зданий и т. д.; композиция в иконе всегда пространственна, и в ней есть определенная глубина.

Описанная символика иконы, естественно, возбуждает вопрос: на чем основывается утверждение, что символы, которыми мы пользуемся для указания на преображенное состояние человека, действительно соответствуют этому состоянию, а не уводят нас в мир воображаемый, фантастический? Ответить на этот вопрос можно словами апостола Павла: мы имеем «вокруг себя... облако свидетелей» (Евр. 12, 1). Действительно, если в иконографии святых и событий Священной истории Церковь приняла те переводы, которые наиболее полно и точно выражают историческую реальность, то реальность Царства Духа Святого сообщается людьми, стяжавшими уже здесь, в наших земных условиях, начатки этого Царствия. Подобно тому, как великие подвижники оставили нам в словесных образах описания Царства Божия, которое было внутри их (Лк. 17, 21), другие подвижники оставили те же описания его в образах видимых, на языке художественных символов, и свидетельство их столь же подлинно. Оно то же откровенное богословие, только в образах. Это своего рода писание с натуры при помощи символов, так же как и словесные описания святых отцов. «Ибо мы говорим о том по созерцанию, свидетельствует святой Симеон Новый Богослов, – почему сказываемое должно быть именуемо паче повествованием о созерцаемом, а не помышлением». Как Священное Писание, так и священный образ передает не человеческие идеи и представления об истине, а саму истину – Божественное Откровение. Ни реальность историческая, ни реальность духовная не допускают никакого вымысла. Поэтому церковное искусство реалистично в самом строгом смысле этого слова как в своей иконографии, так и в своей символике. Идеализации в подлинном церковном искусстве нет, так же как нет ее в Священном Писании и в Литургии, и быть не может, ибо идеализация, как привнесение субъективного, ограниченного элемента, неизбежно в той или иной мере ущемляет или искажает истину. Это понятно, ибо от себя человек может возвещать только о самом себе. Никто не может возвещать о Божественной жизни сам от себя. Поэтому икону выдумать нельзя. Только люди, знающие по собственному опыту

то состояние, которое в ней передается, могут создавать соответствующие ему образы, являющиеся действительно «откровением и показанием скрытого», то есть участия человека в жизни созерцаемого им преображенного мира, подобно тому как Моисей сотворил такие образы, какие видел, и сделал херувимов, какими видел их, то есть «по образу, показанному на горе» (Исх. 25, 40). Только такой образ может, в своей подлинности и убедительности, указать нам путь и увлечь нас к Богу. Никакое артистическое воображение, никакое совершенство техники, никакой художественный дар не может заменить положительного знания «от видения и созерцания».

Из этого, конечно, не следует, что одни только святые могут писать иконы. Церковь состоит не только из святых. Все члены ее, живущие сакраментальной жизнью, имеют право и обязаны следовать их пути. Поэтому всякий православный иконописец, следующий в своем творчестве древним традициям, может создавать подлинные иконы. Однако неистощимым источником, питающим церковное искусство через Церковь, посредством людей, просвещенных Божественной благодатью, является Сам Дух Святой. Таким образом, роль Предания не ограничивается передачей самого факта существования иконы. С одной стороны, оно передает образ события Священной Истории, прославленного Церковью святого, как память об этом событии или лице, с другой стороны, оно есть постоянный, неиссякаемый ток ведения, сообщаемый Духом Святым Церкви. Поэтому Церковь неоднократно как соборными постановлениями, так и голосом своих иерархов, указывала на необходимость следовать Преданию и писать «так, как писали древние, святые иконописцы». «Изображаемое красками согласно Преданию, – говорит святой Симеон Солунский, – это есть живопись истинная как писание в книгах, и благодать Божия покоится на ней потому, что изображаемое свято» (Диалог против ересей. С. 23).

Иконописец передает не свое «помышление», а «повествование о созерцаемом», то есть фактическое знание, то, что видел хотя и не он сам, но верный свидетель тому. Опыт этого свидетеля, получившего и передавшего откровение, обростает опытом всех, кто принял его после него. Таким образом, единство откровенной истины сочетается с многообразным личным опытом ее восприятия. Для того чтобы принять и передать полученное свидетельство, иконописец должен не только верить в его подлинность, но и быть участником той жизни, которой жил свидетель откровения, идти с ним одним путем, то есть быть членом тела Церкви. Только тогда он может сознательно и верно передавать полученное свидетельство. Отсюда необходимость постоянного

участия в жизни Церкви; отсюда же и моральные требования, предъявляемые Церковью к иконописцам. Для подлинного иконописца творчество – путь аскезы и молитвы, то есть по существу путь монашеский. Красота иконы и ее содержание, хотя и воспринимаются каждым зрителем субъективно, в меру его возможностей, выражаются иконописцем объективно, через сознательное преодоление своего «я», подчинение его откровенной истине, авторитету Предания. Пресловутое «я так вижу» или «я так понимаю» в данном случае совершенно исключается; иконописец работает не для себя и не для своей славы, а во славу Божию. Поэтому икона никогда не подписывается. Свобода иконописца состоит не в беспрепятственном выражении его личности, его «я», а в «освобождении от всех страстей и от похотей мирских и плотских». Это та духовная свобода, о которой говорит апостол Павел: «Господь есть Дух, а где Дух Господень, там свобода» (2Кор. 3, 17). На этом пути руководящим началом является вышеупомянутый иконописный Канон. Он представляет собой не сумму внешних правил, ограничивающих творчество художника, а внутреннюю необходимость, сознательно принятую как созидательное правило, как один из видов церковного Предания наравне с преданием литургическим, аскетическим и другим. Другими словами, Канон есть та форма, в которую Церковь облачает подчинение воли человеческой воле Божией, их сочетание, и эта форма дает личности фактическую возможность не быть в подчинении у своей греховной природы, а овладеть ею, подчинить ее себе, быть «господином своих действий и свободным», или, как говорит апостол Павел: «Все мне позволительно, но не все полезно; все мне позволительно, но ничто не должно обладать мною» (1Кор. 6, 12). Этим путем максимально осуществляется свободное творчество человека, источником питания которого становится благодать Духа Святого. Поэтому только церковное творчество есть прямое участие в божественном акте, действие в полной мере литургическое, а потому наиболее свободное.

Степень литургического качества искусства пропорциональна степени духовной свободы художника. Икона может быть технически совершенна, но духовно стоять на низком уровне; и, наоборот, есть иконы, написанные примитивно, но очень высокого духовного уровня.

Задача иконописца имеет много общего с задачей священнослужителя. Так, например, Феодосий пустынник проводит между ними определенную параллель. Он говорит: «Божественная служба иконное воображение от святых апостол начало прият. Подобаает священнику и иконописцу чистым (быти), или жениться и по закону жити; понеже священник, служа божественными словесы,

составляет плоть, еже мы причащаемся во оставление грехов; а иконописец вместо словес начертает и воображает плоть и оживляет, им же мы поклоняемся первообразных ради». Как священнослужитель не может ни изменять литургических текстов по своему усмотрению, ни вносить в их чтение никаких эмоций, могущих навязать верующим его личное состояние или восприятие, так и иконописец обязан придерживаться освященного Церковью образа, не внося в него никакого личного, эмоционального содержания, ставя всех молящихся перед одной и той же реальностью и оставляя каждому свободу реагировать в меру своих возможностей и в соответствии со своим характером, потребностями, обстоятельствами и т. д. При этом как священнослужитель совершает службу в соответствии со своими природными дарованиями и особенностями, так и иконописец передает образ соответственно своему характеру, дарованиям и техническому опыту.

Иконописание далеко не безлично, потому что следование традиции не связывает творческих сил иконописца, индивидуальность которого проявляется как в композиции, так и в цвете; но личное здесь проводится гораздо тоньше, чем в других искусствах, и потому часто ускользает от поверхностного взгляда. Уже давно отмечался факт отсутствия одинаковых икон. Действительно, среди икон на одну и ту же тему, несмотря порой на их исключительную близость, мы никогда не встречаем двух икон, которые были бы абсолютно тождественны (за исключением случаев нарочитого копирования в позднейшее время). Делаются не копии икон, а списки с них, то есть свободное, творческое их переложение.

Исходя из смысла и содержания иконы, отцы VII Вселенского Собора утвердили возможность передачи через освященную воплощением Бога материю благодатного состояния человека и постановили ставить иконы для почитания повсеместно, подобно изображению Честного и Животворящего Креста: «во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях». Это постановление Священного Собора свидетельствует о том, что в сознании Церкви роль иконы, передаваемая Преданием, не ограничивается хранением памяти о священном прошлом. Роль ее как в Церкви, так и в мире отнюдь не консервативная, а динамически строительная. Икона рассматривается как один из путей, при помощи которых можно и должно стремиться к достижению поставленной перед человечеством задачи уподобления первообразу, к воплощению в жизни того, что явлено и передано Богочеловеком. В этом смысле иконы поставляются повсеместно как Откровение будущей святости мира, его грядущего преображения, как

проповедь благодати и присутствия в мире освящающей его святости. «Ибо святые и при жизни были исполнены Святого Духа. Так же и по смерти их благодать Святого Духа неистощимо пребывает и в душах, и в телах, лежащих во гробах, и в их чертах, и в святых их изображениях», – говорит святой Иоанн Дамаскин.

Таким образом, когда в XIV веке, в ответ на схоластическое учение, выявившееся в споре о Фаворском Свете, Церкви пришлось явить в форме догматического определения свое учение об обожествлении человека, то она уже не только фактически, духовным опытом своих подвижников, но и образно, на языке искусства учила о действии в человеке Божественной энергии, о благодатном его озарении, преображении.

Этот наметившийся в первохристианскую эпоху вдвойне реалистический язык церковного искусства получает свое догматическое обоснование в связи с утверждением догмата о вочеловечении Второго Лица Святой Троицы («Бог стал человеком») в первый период истории Церкви, завершившийся торжеством Православия. Во второй период, в течение шести веков после иконоборчества, когда центральным вопросом является вопрос о Святом Духе в связи с защитой другого аспекта того же догмата («чтобы человек стал богом»), образный язык Церкви совершенствуется и уточняется. В этот период окончательно складывается тот, ставший классическим, язык иконы, который вполне соответствует ее содержанию. С этим периодом связан и расцвет церковного искусства в разных православных странах: в Греции, на Балканах, в России, Грузии и других.

Однако, как сама святость, отражением которой является икона, проявляется по-разному в разных периодах и эпохах в соответствии с их особенностями, так и каждый народ и каждая эпоха, передавая в образах одну и ту же истину, создают иконы различных типов, порой очень близких, порой сильно отличающихся один от другого. В этом нет противоречия, ибо единое откровение выражается в различных своих аспектах в зависимости от потребностей той или иной эпохи, того или иного народа. Так, строгость икон византийских не противоречит мягкости и умиленности икон русских, ибо Бог не только Вседержитель и грозный Судия, но и Спаситель мира, принесший Себя в жертву за грехи людей. Как уже в первохристианскую эпоху, так и впоследствии икона не ограничивается выражением одной догматической, духовной, то есть внутренней жизни Церкви. Через людей, которые ее творят,

она находится в живой связи с внешним миром, являя духовный облик каждого народа, его характер, его историю, средствами и способами, свойственными каждой эпохе и каждому народу. Но как бы сильно ни проявлялись в иконе черты, связывающие ее с внешним миром, все же они являются только внешними признаками, а не сущностью иконы, которая заключается прежде всего в выражении церковного учения.

В связи с даром выражения, свойственным как отдельному человеку, так и целому народу, а также в связи с тем, в какой мере Откровение опытно переживается, оно и передается в образе более или менее совершенно. Эти два положения лежат в основе как общности, так и различия, которые существуют между иконами различных народов и эпох. Степень подчинения дара выражения Откровению, которое он должен выразить, и обуславливает духовную высоту и чистоту образа. В этом смысле наиболее характерен пример Византии и России, двух стран, в которых церковное искусство достигло наибольшей высоты своего выражения. Искусство Византии, аскетическое и суровое, торжественное и изысканное, не всегда достигает той духовной высоты и чистоты, которые свойственны общему уровню русской иконописи. Оно выросло и сформировалось в борьбе, и эта борьба наложила на него свой отпечаток. Византия (хотя ею были восприняты и достижения римской культуры) – главным образом плод античной культуры, богатое и разнообразное наследие которой она была призвана воцерковить. На этом пути, в связи с присущим ей даром глубокой, изощренной мысли и слова, она воцерковила все, что касалось словесного языка Церкви. Она дала великих богословов; она сыграла большую роль в догматической борьбе Церкви, в том числе решающую роль в борьбе за икону. Однако в самом образе, несмотря на высоту художественного выражения, часто остается некоторый налет не до конца изжитого античного наследия, которое дает себя чувствовать в большей или меньшей степени в разных преломлениях, отражаясь на духовной чистоте образа. Развитие церковного искусства на византийской почве вообще «было сопряжено с целым рядом затяжных кризисов, ренессансов античной классики...» По существу, эти ренессансы античной классики были не чем иным, как отзвуками в области церковного искусства того общего процесса воцерковления, которому подвергались все стороны античного мировоззрения. В этом процессе влияния в христианство, в Церковь шло много такого, что воцерковлению не подлежало и потому воцерковиться не могло, но налагало на церковное искусство свой отпечаток. Это и делали «ренессансы», вводя в искусство иллюзорность и чувственность искусства античного, совершенно чуждые Православию.

Наоборот, Россия, которая не была связана всем комплексом античного наследия и культура которой не имела столь глубоких корней, достигла совершенно исключительной высоты и чистоты образа, которыми русская иконопись выделяется из всех разветвлений православной иконописи. Именно России дано было явить то совершенство художественного языка иконы, которое с наибольшей силой открыло глубину содержания литургического образа, его духовность. Можно сказать, что если Византия дала миру по преимуществу богословие в слове, то богословие в образе дано было Россией. В этом смысле характерно, что вплоть до Петровского времени среди святых мало духовных писателей; зато многие святые были иконописцами, начиная с простых монахов и кончая митрополитами. Русская икона не менее аскетична, чем икона византийская. Однако аскетичность ее совершенно другого порядка. Акцент здесь ставится не на тяжесть подвига, а на радость его плода, на благость и легкость бремени Господня, о которых Он Сам говорит в Евангелии, читаемом в дни святых аскетов преподобных: «Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем; и найдете покой душам вашим. Ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Мф.11, 29–30). Русская икона – высшее выражение в искусстве богоподобного смирения. Поэтому, при необычайной глубине ее содержания, она по-детски радостна и легка, полна безмятежного покоя и теплоты. Соприкоснувшись через Византию с античными традициями, главным образом в их эллинской основе (в римской их переработке), русская иконопись не поддавалась обаянию этого античного наследия. Она пользуется им лишь как средством, до конца воцерковляет, преображает его, и красота античного искусства обретает свой подлинный смысл в преображенном лике русской иконы.

Вместе с христианством Россия получила от Византии в конце X века уже установившийся церковный образ, сформулированное о нем учение и зрелую, веками выработанную технику. Ее первыми учителями были приезжие греки, мастера классической эпохи византийского искусства, которые уже с самого начала в росписях первых храмов, как, например, Киевской Софии (1037–1161/67), пользовались помощью русских художников. К XI веку относится и деятельность учеников греков, первых известных русских святых иконописцев, монахов Киево-Печерского монастыря, преподобного Алипия (Алимпия) († около 1114) и его сотрудника преподобного Григория. Святой Алипий считается родоначальником русской иконописи. С детства начинавший заниматься иконописью с приезжими греческими мастерами, затем ставший иеромонахом, он отличался неустанным трудолюбием, смирением, чистотой, терпением,

постничеством и богомыслием. «Никогда же бо огорчился еси на оскорбляющих тя, ниже воздал еси злом за зло», – поется ему в церковном песнопении (Тропарь 8 гласа. Канон святому). Это был один из подвижников-аскетов, прославивших Киево-Печерскую Лавру. В лице святых Алипия и Григория русское церковное искусство с самого начала своего существования направляется людьми, просвещенными непосредственным ведением Откровения, которых впоследствии так много имела русская иконопись. О киевском периоде русского церковного искусства можно судить, главным образом, по фрескам и мозаикам. Монгольское нашествие, около середины XIII века захлестнувшее большую часть России, не только уничтожило очень многое, но и в значительной мере подорвало написание новых икон. Сохранившиеся же до сих пор открытые иконы этого периода, которых очень мало, относятся к концу XI, XII и XIII векам, причем почти все они с большей или меньшей достоверностью приписываются Новгороду, истоки искусства которого также восходят к XI веку.

Иконам домонгольского периода присуща исключительная монументальность, свойственная стенной живописи, под воздействием которой русская иконопись находится еще и в XIV веке, и лаконизм художественного выражения как в композиции, так и в фигурах, жестах, складках одежд и т. д. Колорит их, в котором преобладают темные тона, сдержан и сумрачен. Однако уже в XIII веке этот сумрачный колорит начинает сменяться характерно русскими цветистыми и яркими красками. Появляется больше внутренней и внешней динамики, склонность к большей плоскостности. Ранние иконы, при наличии в них русских черт, еще находятся в большей или меньшей зависимости от греческих образцов. Можно сказать, что XII век проходит под знаком ассимиляции воспринятых от Византии принципов и форм церковного искусства, которые в XIII веке уже выступают в национальном русском преломлении, нашедшем окончательное свое выражение в XIV веке. Иконы этого периода отличаются свежестью и непосредственностью выражения, яркими красками, чувством ритма и простотой композиции. К этому периоду относится деятельность прославленных святых иконописцев – митрополита Московского Петра († 1326) и архиепископа Ростовского Феодора († 1394).

XIV, XV и первая половина XVI века представляют собой расцвет русской иконописи, совпадающий с расцветом святости, который резко падает во второй половине XVI века. Это время дает наибольшее количество святых, и именно преподобных, а особенно XV век: с 1420 по 1500 год число прославленных, скончавшихся за этот период, достигает 50 человек.

В связи с местными особенностями определяется и особый характер творчества. Так, например, вкус новгородцев к простому, сильному и выразительному проявился в новгородском церковном искусстве, прекрасную характеристику которого дает И. Грабарь: «Идеал новгородца – сила, и красота его – красота силы. Не всегда складно, но всегда великолепно, ибо сильно, величественно, покоряюще. Такова же новгородская живопись, – яркая по краскам, сильная и смелая, с мазками, положенными уверенной рукой, с графьями, прочерченными без колебаний, решительно и властно». Новгородские художники пользуются чистыми, несмешанными красками, в которых главную роль играют красный, зеленый и желтый цвета. Яркая красочность новгородских икон построена на контрастных сопоставлениях цвета. Они динамичны по композиции и рисунку.

Иконы Суздальской земли отличаются своим аристократизмом, изысканностью и изяществом своих пропорций и линий. Они имеют особенность, резко отличающую их от новгородских. Их общий тон всегда холодноватый, голубоватый, серебристый, в противоположность новгородской живописи, которая неизменно тяготеет к теплоте, желтоватому, золотистому. В Новгороде доминируют охра и киноварь; в суздальской иконе охра никогда не доминирует, а если встречается, то как-то подчинена другим цветам, дающим впечатление голубовато-серебристой гаммы.

Колорит псковских икон обычно темный и ограничен, если не считать фона, тремя тонами: красным, коричневым и темно-зеленым, а иногда и двумя: красным и зеленым. Для псковского мастера типичен прием изображения бликов света золотом, в виде параллельной и расходящейся штриховки.

Иконы Владимира, а за ним Москвы, возобладавшей после него в XIV веке, отличаются от других икон тем, что они основаны на точном равновесии различных тонов с целью создать гармоническое целое. Вследствие этого палитра Владимирской, а затем и Московской школ, несмотря на наличие отдельных ярких тонов, характеризуется не столько интенсивностью, сколько гармонией своих красок.

Помимо отмеченных центров, имелись и другие, например Смоленск, Тверь, Рязань и другие.

Грань XIV и XV столетий связана с именем величайшего иконописца, преподобного Андрея (Рублева), работавшего со своим другом, преподобным Даниилом (Черным). Необычайная глубина духовного прозрения преподобного Андрея нашла свое выражение при посредстве совершенно исключительного художественного дара.

Творчество Андрея Рублева – наиболее яркое проявление в русской иконописи воцерковленного античного наследия. Вся красота античного искусства оживает здесь, просвещенная новым и подлинным смыслом. Его живопись отличается юношеской свежестью, чувством меры, максимальной световой согласованностью, чарующим ритмом и музыкой линий. Влияние преподобного Андрея в русском церковном искусстве было огромным. Отзывы о нем сохранились в иконописных подлинниках, и Собор, созванный для решения вопросов, связанных с иконописью, в 1551 году в Москве митрополитом Макарием, который сам был иконописцем, принял следующее постановление: «Писать живописцем иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие живописцы». О гибели его икон заносилось в летописи как о событиях, имеющих большую важность и общественное значение. Творчество преподобного Андрея кладет отпечаток на русское церковное искусство XV века, в течение которого оно достигает вершины своего художественного выражения. Это – классическая эпоха русской иконописи. Мастера XV века достигают необычайного совершенства владения линией, умения вписывать фигуры в определенное пространство, находить прекрасное соотношение силуэта к свободному фону. Этот век во многом повторяет предыдущий, но отличается от него большим равновесием и настроенностью. Исключительная, все пронизывающая ритмичность, необычайная чистота и глубина тона, сила и радость света дают полное выражение радости и спокойствия созревшего художественного творчества, сочетавшегося с исключительной глубиной духовного прозрения.

Вторая половина XV и начало XVI века связаны с другим гениальным мастером, имя которого ставилось рядом с именем преподобного Андрея, – Дионисием, работавшим со своими сыновьями. Его творчество, опираясь на традиции Рублева, представляет собой блестящее завершение русской иконописи XV века. Этот период знаменует собой большое совершенство техники, изощренность линий, изысканность форм и красок. Для самого Дионисия, творчество которого проникнуто особой жизнерадостностью, характерны

удлиненные, изысканные пропорции фигур, подчеркнутая грация движений, гибкий, сильный и плавный рисунок. Его чистый колорит с нежными зелеными, розовыми, голубыми и желтыми тонами отличается особой музыкальностью.

XVI век сохраняет духовную насыщенность образа; остается на прежней высоте и красочность иконы и даже становится богаче оттенками. Этот век, как и предыдущий, продолжает давать замечательные иконы. Однако во второй половине XVI столетия величественная простота и державшаяся веками классическая мерность композиции начинают колебаться. Утрачиваются широкие планы, чувство монументальности образа, классический ритм, античная чистота и сила света. Появляется стремление к сложности, виртуозности и перегруженности деталями. Тона темнеют, тускнеют, и вместо прежних легких и светлых красок появляются плотные землистые оттенки, которые вместе с золотом создают впечатление пышной и несколько угрюмой торжественности. Это эпоха перелома в русской иконописи. Догматический смысл иконы перестает осознаваться как основной, и повествовательный момент часто приобретает доминирующее значение.

Это время и начало XVII века связано с деятельностью в Северо-Восточной России новой школы – Строгановской, возникшей под влиянием семьи любителей иконописи Строгановых. Характерной чертой строгановских мастеров этого времени являются сложные, многоличные иконы и мелкое письмо. Они отличаются исключительной тонкостью и виртуозностью исполнения и похожи на драгоценные ювелирные изделия. Рисунок их сложен и богат деталями; в красках заметна скорее склонность к общему тону, в ущерб яркости отдельных цветов.

В XVII веке наступает упадок церковного искусства. Этот упадок явился результатом глубокого духовного кризиса, обмирщения религиозного сознания, благодаря которому в церковное искусство, несмотря на решительное сопротивление Церкви, начинают проникать уже не отдельные элементы, а чуждые Православию принципы западного религиозного искусства. Догматическое содержание иконы исчезает из сознания людей, и для попавших под западные влияния иконописцев символический реализм становится непонятным языком. Происходит разрыв с преданием, церковное искусство обмирщается под воздействием зарождающегося светского реалистического искусства, родоначальником которого является знаменитый иконописец Симон

Ушаков. Это обмирщение является отражением в области искусства общего обмирщения церковной жизни. Происходит смешение образа церковного и образа мирского, Церкви и мира. Реализм символический, основанный на духовном опыте и ведении, при их отсутствии и отрыве от традиции исчезает. Это порождает образ, который свидетельствует уже не о преображенном состоянии человека, не о духовной реальности, а выражает различные представления и идеи по поводу этой реальности и то, что в искусстве мирском является реализмом, в применении к искусству церковному превращается в идеализм. Отсюда и вольное обращение с самим сюжетом, который становится лишь поводом для выражения тех или иных идей и представлений, что ведет к неизбежному искажению и реализма исторического.

С тех пор как начали появляться искажения в церковном искусстве и Церковь вынуждена была официально высказываться по поводу иконописания, она всегда ограждала канонические формы литургического искусства как через Соборы (например, Стоглав в XVI веке и Московский Большой Собор в XVII веке), так и в лице своих высших иерархов. Так, Патриарх Никон в Неделю Православия уничтожал иконы, писанные под западным влиянием, и предавал анафеме всех, кто будет их писать или держать у себя. Патриарх Иоаким (1679–1690) в своей духовной грамоте пишет: «О имени Господне завещавал... иконы Богочеловека, и Пресвятыя Богородицы, и всех святых заповедали писати по древним переводам... а с латинских и немецких соблазненных изображений, и непотребственных, и новомышленных по своим похотям, церковному нашему преданию развратно отнюдь бы не писати, и которые где есть в церквах неправописанны, тыя вон износить» (Подлинник Большакова, изд. А. И. Успенского. М., 1903). В Греческой Церкви, где упадок наступил раньше, еще в XV веке, святой Симеон Солунский в своем сочинении «Против ересей» (гл. 23) вскрывает проникновение в литургическое искусство элементов искусства светского, искажающих смысл иконы: «Сия вся обновляюще, якоже глаголася, и святыя иконы кроме Предания иным образом многажды живописует, вместо образных одежд и власех, человеческими одеждами и власы украшающе, иже не образ первообразнаго и изображение, и кроме благоговения живописуют их и украшают, еже противно святых икон есть паче».

С утерей догматического осознания искусства искажается его основа, и уже никакое художественное дарование, никакая изощренная техника заменить его оказались не в состоянии, и иконопись становится полуремеслом или простым ремеслом.

Как религиозная мысль не всегда была на высоте богословия, так и художественное иконописное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания.

Однако догматическое сознание образа не теряется Церковью, и не следует думать, что упадок этот явился концом иконы. Ремесленная иконопись, которая существовала всегда наряду с большим искусством, приобретает в XVIII, XIX и XX веках лишь решительно доминирующее значение. Но велика была сила церковной традиции, которая даже на низшем уровне художественного творчества сохраняла отзвуки большого искусства. К тому же этот ремесленный уровень не был абсолютным правилом. Наряду с расцерковленным, полумирским или просто мирским образом и плохой ремесленной иконой продолжали и продолжают делаться иконы высокого уровня как в России, так и в других православных странах. Иконописцы, не отступавшие от иконописного Предания Церкви, пронесли через эти века упадка и сохранили до наших дней подлинный литургический образ, порой большого содержания и художественного уровня.

Христианство есть откровение не только Слова Божия, но и Образа Божия, в котором явлено Его подобие. Этот богоподобный образ является отличительной чертой Нового Завета, будучи видимым свидетельством обожения человека. Пути иконописания здесь, как способа выражения того, что относится к Божеству, те же, что и пути богословия. И то и другое призваны выражать то, чего человеческими средствами выразить нельзя, так как выражение всегда будет несовершенно и недостаточно. Нет таких слов, красок или линий, какими мы могли бы изобразить Царство Божие так, как мы изображаем и описываем наш мир. И иконописание, и богословие стоят перед заведомо неразрешимой задачей – выразить средствами тварного мира то, что бесконечно выше твари. В этом плане нет достижений, потому что само изображаемое непостижимо, и как бы высока по содержанию и прекрасна ни была икона, она не может быть совершенна, как не может быть совершенным и никакой словесный образ. Поэтому те средства, которыми пользуется иконопись для указания на Царствие Божие, могут быть только иносказательными, символическими, подобно языку притчей в Священном Писании. Содержание же, выражаемое этим символическим языком, неизбежно и в Писании, и в литургическом образе.

Как продолжает существовать учение о цели христианской жизни – обожение человека, так продолжает существовать и живет в богослужении Православной

Церкви догматическое учение об иконе, благодаря которому сохраняется и подлинное к ней отношение. Для современного православного человека как древняя икона, так и новая, не есть объект эстетического любования или предмет изучения; она – живое, благодатное искусство, которое его питает. В наше время, как и в древности, дается осознание ее содержания и значения, ибо как раньше, так и теперь она соответствует определенной, конкретной действительности, определенному жизненному опыту, во все времена живущему в Церкви. Так, например, один из наших современников, преподобный Силуан Афонский († 1938), в следующих выражениях передает свой личный опыт: «Великое различие веровать только, что Бог есть, познавать Его из природы или от Писания, и познать Господа Духом Святым... В Духе Святом познается Господь и Дух Святой бывает во всем человеке: в душе, в уме и в теле... Кто познал Господа Духом Святым, тот становится похож на Господа, как сказал Иоанн Богослов: и будем подобны Ему, потому что увидим Его как Он есть и будем видеть славу Его». Таким образом, как продолжает существовать сам живой опыт обожения человека, так живет и иконописное предание, и даже техника, ибо, поскольку жив этот опыт, не может исчезнуть и его выражение, словесное и образное. Другими словами, как внешнее выражение подобия Божия в человеке, икона так же не может исчезнуть, как и само уподобление человека Богу. Здесь применимы, как применимы ко всякому периоду истории Церкви, слова, сказанные в XI веке святым Симеоном Новым Богословом: «Кто говорит, что теперь нет людей, которые бы... сподобились принять Святого Духа... возродиться благодатию Святого Духа и соделаться сынами Божиими с сознанием, опытным вкушением и узрением, тот низвращает все воплощенное домостроительство Господа, и Бога, и Спаса нашего Иисуса Христа и явно отвергает обновление образа Божия или человеческого естества, растленного и умерщвленного грехом» (Симеон Новый Богослов. Слово 64).