



Ирина Горбунова-Ломакс

**Икона:
правда и
вымыслы**

Содержание

Предисловие	7
1. Материалы, техника и технология иконописи	12
2. О допустимости написания иконы с живой модели	22
3. О подписи	32
4. Обратная перспектива	37
5. Духовное видение	49
6. Канон в иконописи	58
7. Стилль в иконописи	65
8. Духовная каноничность иконы и духовный облик иконописца	77
9. Школа иконописца	84
10. В кольце «железного занавеса»	91
11. По ту сторону «железного занавеса»	107
12. Иконопочитание и оценка художественного уровня иконы	119
13. Икона в Церкви и теории об иконе в обществе	127
Примечания	138

Предисловие

Когда сюжет этой книги впервые воочию предстал передо мной (в конце 90-х годов), я ещё ни о чём не догадывалась. Ни о том, что мне придётся жить в Бельгии, ни о том, что мне придётся писать об иконе. Тогда я просто писала иконы – в мастерской моей наставницы матушки N, на берегу Онежского озера, среди бескрайних карельских лесов.

Сюжет предстал передо мной, приняв облик молодой симпатичной корреспондентки французского телевидения. Она проделала сотни километров (самолёт, ночь в поезде, два часа автобусом), чтобы найти наш приход и устроенную при нём мастерскую, где, как ей сказали, *настоящие* иконописцы пишут *настоящие* иконы по всем правилам и канонам.

Едва переступив порог приходского дома, отважная путешественница уже была несколько обескуражена: просторная деревянная изба оказалась внутри благоустроенной и отделанной не хуже иного европейского коттеджа. Мало того, одна из помощниц матушки (автор сей книги) заговорила с гостьей на хорошем французском, так что отпала нужда в нарочно привезённом из Петербурга переводчике. Но главные разочарования ожидали гостью впереди. Войдя в мастерскую, она остановилась почти в ужасе: на столе перед ней лежала... икона XIX в. академического письма, привезённая кем-то на реставрацию.

- Что это?! – спросила гостья. – Разве в России не запрещены такие иконы?

Мы, признаться, даже не поняли поначалу, что причиной её возмущения была академическая манера, в которой икона была писана. А когда поняли, то заверили нашу фундаменталистски настроенную парижанку, что такие иконы никогда не были запрещены и продолжают оставаться в церковном обиходе наряду с «византийскими».

- Но вы ведь не в этой падшей манере пишете? – уточнила гостья.

Пришлось объяснить, что, хотя наша мастерская работает не в академическом, а в «византийском» стиле, но мы принимаем также заказы на реставрацию. А реставрировать мы умеем не только темперную, но и масляную живопись, поэтому к нам и привозят иконы, писанные в самых разных стилях и разной технике.

Факт владения техникой масляной живописи явно не возвысил нас в глазах гостьи. Она придиричиво обводила глазами мастерскую. На стенах, на полках, на каждом рабочем столе были разложены, поставлены, приколоты десятки маленьких икон-

репродукций, всевозможного происхождения, всевозможных школ и эпох. Одни служили образцом канонической схемы сюжета, с других «списывалось» особо удачное выражение лика или рисунок складок, третьи были кем-то подарены на память, четвёртые чем-то дороги иконописцу лично... Весь этот пёстрый и такой обычный для любой мастерской «иконостас» тоже оказался крамолой: бумажные иконы были *ненастоящими*, перед ними не следовало молиться, они были начисто лишены всякой благодати. И уж тем более ими нельзя было пользоваться как образцами, особенно репродукциями с икон академического письма.

- Но как же быть с образом, например, св. Серафима Саровского, который жил в XIX в. и таким образом никогда не бывал изображён в византийской манере? – попытались мы воззвать к здравому смыслу. Парижанка без запинки отвечала, что в этом случае следует писать икону по словесному описанию, и вообще сходство не так важно, как святость – а пишуший икону с фотографии, с живописного портрета или, ещё хуже, с натуры, непоправимо повреждает святость. Удивляясь столь глубоким познаниям нашей гостьи (номинально она принадлежала к Римско-Католической Церкви, хотя, по её признанию, уже давно "не практиковала"), мы поинтересовались источником оных. Вразумительного ответа мы не получили – оказалось, что попросту "это всем известно", "это носится в воздухе".

В парижском воздухе носилось ещё много удивительных теологуменов о русской иконе. Например, мы с матушкой во главе тяжко согрешали, пользуясь готовыми пигментами (нас обличили пузырьки с этикетками «Сеннелье» и «Виндзор энд Ньютон»). Нам следовало вместо этих лишённых всякой духовности искусственных продуктов собирать разноцветные камешки и растирать их в порошок, затем что только таким образом Мать-Земля приносит свои минералы в дар Богу. Наши робкие заверения в том, что готовые пигменты тоже суть самого земного, а не марсианского происхождения, гостью не убедили. Затем осуждению подверглись и наши фарфоровые палитры (оказалось, пигменты следовало растирать пальцем прямо в яичных скорлупках), и прозрачный современный лак для покрытия икон (оказалось, что подлинной святостью обладала только олифа). Благонадёжными оказались только сами яйца – по счастью, мы покупали их здесь же в деревне, хотя не из богословских соображений, а за их особую свежесть и жирность. Страшно представить себе, что осталось бы от нашей репутации, если бы и яйца оказались ненастоящими, магазинными...

По окончании досмотра «вещественного» гостья поинтересовалась и духовной стороной, т. е. текстами особых молитв, которые мы должны были читать за работой, и сражена была наповал, узнав, что никаких особых молитв мы за работой не читаем, да и не знаем: в приходском доме читается только утреннее и вечернее правило, в воскресные и праздничные дни мы посещаем храм, регулярно причащаемся - но за работой ни вслух, ни про себя мы никаких заклинаний не твердим, во всяком случае, твердить не обязаны.

За всеми этими дотошными расследованиями поговорить об иконописи как таковой времени не нашлось, да, собственно, художественная сторона нашей работы и не интересовала гостью. Её интересовала – подлинность, а критерии этой

подлинности ей были известны лучше нашего. Впрочем, несколькими перлами парижской премудрости она успела с нами поделиться. В частности, письмо ликов на наших иконах она нашла недопустимо светлым – в настоящих иконах ликам надлежало иметь глинистый оттенок, в знак того, что Адам был вылеплен из глины.

- А как же с просветлённостью ликов святых и Самого Господа? – удивились мы.
- Это нужно понимать в духовном смысле! – парировала гостья. Но, так как нам оставалось неясным, почему глинистость нужно понимать в буквальном смысле, а просветлённость – в духовном, она прибавила:

- Просветлённость выражается в том, что в иконе нет теней!

- Как нет теней? А это что? – указали мы на репродукцию знаменитой Владимирской Божьей Матери. – Вот тени под бровями Богородицы, под подбородком, вот тень от Её носа...

- Это всё собственные тени, а не падающие! – Я говорила о падающих тенях – где здесь они? – торжествующе заявила гостья.

Я взяла кисть и поставила её торчком на ладонь. Кисть отбросила длинную тень.

- Это какая тень, по-вашему? – спросила я специалистку по просветлённости.

- Падающая, конечно!

- А это? – я убрала кисть и вместо неё упёрлась в раскрытую ладонь пальцем другой руки, так что он отбросил точно такую же тень.

- Падающая! – засвидетельствовала гостья.

- Вы уверены? Ведь это моё тело, просто руки разные... Но вот я просто подниму указательный палец, чтобы он отбросил тень на «свою» ладонь – какая это будет тень?

Гостья засопела. Граница между падающими и собственными тенями на практике оказывалась не такой резкой, как в тех лекциях или трактатах, по которым она знакомилась с иконой. Там всё было так понятно, так доступно...

- Ну, знаете, вся эта ваша оптика и физика ничего не доказывает. Я говорю о духовном смысле иконы! – вывернулась она наконец.

Против этого аргумента мы были бессильны. Очень хотелось спросить, почему тень, отбрасываемая, скажем, ногой персонажа на пол, может разрушить его (персонажа) просветлённость, а тень, отбрасываемая его носом на его же щёку, просветлённости не вредит – но чувствовалось, что терпимость гостьи по отношению к нашей бездуховности начинает иссякать.

Между тем пришёл час обеда, мы спустились в трапезную. Отец N, его семья, гости, рабочие столярной мастерской, иконописцы – всего человек двадцать – заняли места за столом. Парижанка озиралась с некоторой опаской, приготовляясь, видимо, вкусить чёрного хлеба с водою, но по случаю обычного, непостного дня были предложены суп с курицей и битки с кашей. Иконописцы разделили рацион неиконописцев. Последняя иллюзия терпела крах.

- Вы что же, не поститесь по сорок дней перед работой?! – спросила гостья дрожащим голосом.

Я перевела вопрос. Девчонки-ученицы прыснули, рабочие захохотали. Гостье объяснили, что мы работаем каждый день, а не раз в сорок дней, и никакого отдельного от общецерковного постного устава не содержим.

Но она была безутешна. Безутешна и глуха ко всем богословским и культурно-историческим увещаниям отца N (закончившего в своё время искусствоведческий факультет Академии Художеств). Она лучше нас всех знала, что такое настоящая икона. Она ехала за тридевять земель, чтобы найти в непроходимых лесах деревянный скит с измождёнными белобородыми старцами в чёрных подрясниках, говорящими исключительно по-церковно-славянски и питающимися акридами и диким мёдом. Старцы должны были тесать простым топором липовые доски, толочь в медных ступках охру и киноварь и каждые сорок дней, распевая заповедные стихиры, писать по самой настоящей иконе.

И теперь, не обретя у нас всей этой развесистой клюквы, она чувствовала себя обманутой. Причём обманщиками были не те, кто внушил ей бредовые идеи об иконе, и не те, кто рекомендовал ей мастерскую матушки N – обманщиками были мы.

- Раз у вас тут не пишут иконы по-настоящему, то и фильма о вас, сами понимаете, мы делать не будем, - внушительно изрекла она свой приговор на прощание.

Парижанка уехала – и, быть может, по сей день ищет настоящих иконописцев своей мечты. А мы посмеялись и забыли об этом забавном эпизоде. Кто мог знать тогда, что пройдёт всего десять лет – и мне станет не до смеха. Что мне своими глазами придётся увидеть выставки бесстыдной неподобной мазни, выдаваемой авторами (десятками авторов!) за традиционную русскую икону. Придётся услышать лекции, на которых благоговеющей аудитории внушают: восточнохристианская духовность скрывается в левкашеньи досок и растирании камешков, в обратной перспективе и различном выражении левой и правой сторон Христова лика. Придётся, при малейшей попытке воззвать к трезвости, выслушивать обвинения не только в бездуховности, но даже... в коммунизме, и не только по моему личному адресу, но и по адресу всего нынешнего православия России.

И то, что в России было для меня смешным недоразумением, не стоящим внимания эпизодом в жизни приходской мастерской, выросло здесь, в Западной Европе, до грозных размеров. Дикие, ни с чем не сообразные идеи о русской иконе приняли вид церковных догматов. Грубая дилетантская мазня, не только оправдываемая, но прямо порождённая этими лжеучениями, по большей части недостойная не только имени сакрального искусства, но и названия искусства христианского, распространяясь всё шире, принимается миллионами европейцев, христиан и нехристиан, за самую достоподлинную традиционную икону.

Правда, есть и исключения. Есть люди, христианская совесть которых не удовлетворится ни таким «богословием иконы», ни такой иконописью. И здесь, в

Бельгии, у автора есть единомышленники – православные и неправославные, которые серьёзно учатся писать иконы или уже их пишут – хорошо пишут. Эта книга, собственно, родилась из ответов на их вопросы – а также на вопросы, задаваемые автору на выставках и конференциях.

Не наша вина, что вопросы эти почти всегда задают в форме: «правда ли, что...», а ответы звучат: «неправда, потому что...». В этом вина не наша, а тех лжеучений об иконе, которые до сих пор держат монополию в Европе. И если целый ряд глав этой книги построен на последовательном опровержении тезисов, принимаемых многими за аксиомы, то не следует этим смущаться. Не впервые в истории выработке здравого мнения по тому или иному вопросу предшествовали ни с чем не сообразные гипотезы. Всё православное богословие родилось из полемики с ересями.

Автор к тому же вовсе не претендует на богословие. Суждения о верности и качестве распространенных теорий об иконе могут быть вынесены в пределах истории и теории искусства, поскольку они сами относятся к сфере теории искусства, а богословием считаются лишь по недоразумению. Наша задача – всего лишь рассмотрение посылок к тому лжеучению, которое носит название богословия иконы.

Материалы, техника и технология иконописи

В первом из наших очерков о художественном языке иконы пойдёт речь о её материи, о её «плоти» - о традиционных для иконы материалах и технике. Традиционных в такой степени, что в обывательском сознании сочетание залевкашенной деревянной основы и яичной темперы автоматически даёт в сумме – икону. Эта формула, совершенно некорректная ни с церковной, ни с культурно-исторической точки зрения, настолько утвердилась, что служит базовым определением иконы как феномена в энциклопедических словарях. О добротности современной иконописи часто судят по степени её соответствия этой формуле. Популярная литература об иконе, модные на Западе пособия "сделай сам" немислимы без завлекательных фотографий: цветные камешки, под тяжёлым курантом превращающиеся в яркий порошок, яйцо - символ жизни, в скорлупках - разведенная киноварь и лазорь, вкусная текстура свежей доски, суровый холст паволоки, сияющий белизной левкас... За всей этой соблазнительной (и скольких соблаздившей!), столь льстящей зрению, осязанию, обонянию выставкой материалов – стоит ли нечто большее? Какая связь между материально–технологической стороной иконы - и тем, что является её сущностью? Попробуем ответить на этот вопрос трезво, избегая гностических, лирических и других соблазнов.

Но вначале уточним самое понятие иконы. Простой перевод с греческого – образ, подобие – даёт нам термин слишком расширенный: далеко не все подобия суть иконы. Иконой мы называем не любой образ, а *священный* - изображение Господа Иисуса Христа, Матери Божией, Ангелов и других бесплотных сил, святых, событий Священной истории.

Как известно, изображать всё это могут и витражи, и стенные росписи, и скульптура, и книжная миниатюра, и гравюра, и размноженные типографским способом репродукции, и картинки в христианских иллюстрированных изданиях. Из всего этого разнообразия мы должны ограничиться лишь теми изображениями, которые *создаются и служат для молитвенного сосредоточения*, а не просто для информации или украшения.

Но и это ограничение недостаточно – и скульптуры, и монументальные изображения, и тиражированные разными способами образы Божии и святых служат для молитвы и в Восточной, и в Западной Церкви. (Вопрос о том, считать ли иконами репродукции, мы сразу же оставляем в стороне, поскольку, во-первых, церковная практика решает его положительно, во-вторых, репродукция предполагает оригинал, и речь здесь пойдет только об оригиналах). Нам приходится в третий раз сузить сферу нашего внимания. Иконой мы будем называть лишь *живописное станковое* изображение, т. е. самостоятельное, не включенное в книжный кодекс, не связанное неразрывно с архитектурой.

Следует, однако, помнить следующее: в то время как между скульптурой и живописью действительно существует глубокое различие в изобразительных средствах, сама живопись как таковая достаточно однородна. Приёмы работы, стиль, трактовка ликов, фигур, пространства, композиционные схемы могут быть идентичны для монументальной, станковой, миниатюрной, декоративной живописи – в рамках страны, школы, исторической эпохи. Идентичны настолько, что по репродукции иногда трудно точно определить, что перед нами – настенная роспись, икона или книжная миниатюра. Одни и те же художники часто занимались и тем, и другим, и третьим видом священной живописи. В иконографических и искусствоведческих исследованиях отнюдь не принято, говоря о стилевых особенностях той или иной эпохи или о вопросах иконографии, выделять икону как некий обособленный феномен в сакральном искусстве. Такой подход оказывается еще более оправданным, если вспомнить, что икона как развитый феномен церковного искусства существует только начиная с XII века, а до тех пор монументальное искусство и книжная миниатюра безусловно первенствовали над станковым священным образом.

Итак, определяя *икону* – пока лишь вчерне, в самых общих чертах - *как живописное станковое священное изображение, предназначенное для молитвенного сосредоточения*, мы не должны забывать о том, что сакральная монументальная живопись, книжная миниатюра и даже известные виды прикладного искусства суть области весьма близкие к «собственно иконе», близкие до взаимопроникновения, настолько, что в современном научном языке утвердился по отношению к ним условный термин *«иконные изображения»*. В некоторой нелепости и тавтологичности этого термина можно видеть именно свидетельство внутреннего единства всего христианского сакрального искусства. В трудах свв. Феодора Студита, Иоанна Дамаскина, Дионисия Ареопагита, не говоря уж о более ранних Отцах и Учителях Церкви, писавших об иконе (свв. Иоанне Златоусте, Василии Великом, Григории Нисском) речь идёт – вперемежку и без различия – как о станковой живописи на досках, так и о фресках, мозаиках, литых и резных рельефах и даже... о скульптуре. Так что признаемся сразу, что границы сферы нашего исследования представляются нам несколько искусственными – мы просто делаем уступку укоренившимся представлениям, единственно затем, чтобы в вещах более важных уступок отнюдь не делать.

Но действительно ли мы дали исчерпывающее определение, не слишком ли оно расплывчато? Не следует ли прибавить к нему следующие важные (иным представляющиеся даже необходимыми и достаточными) характеристики: а) икона должна быть написана на деревянной залевкашенной доске яичной темперой, б) в так называемом византийском (а не академическом) стиле, и в) должна быть канонической?

Анализом последних двух признаков – и именно на предмет их включения в определение иконы - мы займёмся позднее.

Что касается вопроса о необходимости включения в определение иконы пункта о темперной технике и деревянной основе, то мы сразу можем ответить отрицательно. Яичная темпера – лишь одна из многих техник, применявшихся в священной живописи. Тонкотёртые цветные порошки – пигменты – стирали не только с желтком, но и с другими связующими. Самые ранние из дошедших до нас икон написаны в технике энкаустики, где связующим служит пчелиный воск. Именно эта техника была господствующей в станковой живописи вплоть до эпохи иконоборчества. Кроме воска, в качестве связующего применялись различные растительные клеи, а также льняное масло – задолго до «официального» появления масляной живописи. Некоторые синие и зеленые пигменты, химический состав которых не позволяет им входить в соединение с желтком, стирали с камедью, мёдом или маслом и покрывали ими нужные участки в писаных темперой иконах. С появлением собственно масляных красок ими стали пользоваться не только на "католическом Западе", но и на "православном Востоке" - причём вовсе не только в академической сакральной живописи, но и в «византийской» - существовали технологии, в которых иконы подмалёвывали маслом и завершали темперой, и, наоборот, наносили масляные лессировки по темперной подготовке. Некоторые локальные иконописные школы разработали технику иконописи маслом на стекле, где последнее служит одновременно и основой, и защитным слоем - с лицевой стороны изображения.

Упомянем здесь же и бытовавшие в различных странах в разные эпохи эмалевые иконы – в технике финифти и перегородчатой эмали, а также иконы мозаичные, популярные в Византийской Империи вплоть до её падения.

Наконец, и собственно яичная темпера имела различный состав в зависимости от школы. Цельнояичная (на смеси желтка и белка) или желтковая, разведенная на воде, уксусе, пиве, приготавливаемая заранее или свежесмешанная – все эти виды темперы имели различные технические характеристики, требовали специфических приёмов работы, в значительной мере предопределяя манеру и стиль художника. Можно со всей ответственностью сказать, что между двумя школами темперной живописи технические различия могут быть более резкими, чем между темперной и масляной живописью.

Как яичный желток был самым распространенным, но вовсе не единственным связующим, используемым в иконописании, так и деревянная доска была самой распространенной, но далеко не единственной основой для иконы. Кроме природных материалов (камня, металлов, кости) применяли и рукотворные – холст, стекло, в последние три столетия – также папье-маше и фарфор. Ещё в Средневековье и в Греции, и в России наряду с деревом часто применяли своеобразные плитки, склеенные из нескольких слоёв холста, так называемые таблетки (в старину называвшиеся полотенцами). Тонкие, лёгкие, таблетки сохранялись много лучше дерева. Его слоистая структура неоднородна и капризна, отчего доски легко коробятся и трескаются вдоль волокон и по швам склейки, иногда даже разваливаются на части. Иконы-таблетки надёжно застрахованы от таких неприятностей. Лишь одним недостатком по сравнению с деревом обладали

таблетки, этот старинный прообраз фанеры или древесно-волоконистой плиты: в тогдашних условиях их подготовка была сложнее и дороже, и можно было получить только небольшие пластины.

Нелишним будет также вспомнить, что весь трудоёмкий и сложный процесс подготовки деревянной доски направлен, в сущности, на то, чтобы смягчить, а в идеале – свести на нет свойства дерева как материала. Начать с того, что сучки на досках вырезают и отверстия забивают пробками, вырезанными из того же дерева, чтобы вся поверхность имела по возможности равномерную пористость. Доски медленно и долго сушат, чтобы избавиться от влаги, неравномерно пронизывающей их пористую структуру. Их проклеивают и вновь сушат, чтобы место этой коварной влаги заняли кристаллы клея. Наклеивают паволоку – иногда даже в два слоя, с диагональным пересечением нитей – чтобы и следа не осталось от той красивой натуральной текстуры, которая сохраняет гигроскопичность и способна в любой момент преподнести неприятный сюрприз – вздутие, растрескивание, осыпь левкаса. И, наконец, левкасят, тщательно просушивая слой за слоем, чтобы наложенные впоследствии краски не имели ни малейшего контакта с лежащей под ними доской: подлинная основа для темперной живописи есть левкас, а не дерево. Торцы и тыльную сторону доски обязательно красят или олифят – со всех сторон дерево изолируется, теряет свой естественный вид и свойства. Известное высказывание о. Павла Флоренского о том, что икона является лишь суррогатом стенописи, попыткой создать «кусочек стены»¹, совершенно верно в том смысле, что, подражая оштукатуренной стене, иконная доска теряет «своё лицо». А что именно будет «терять своё лицо» под слоем левкаса – холстяная таблетка, пластина из папье-маше или современная древесно-волоконистая плита – не так уж важно.

Иконы всегда писались на тех основах, которые художникам были доступны в их стране в их историческую эпоху. Св. Иоанн Дамаскин в своём труде «Три слова в защиту иконопочитания» утверждал, что всякий материал в руках художника может послужить к славе Божией², и у нас нет никаких оснований считать липовую доску благородней всякой другой основы, или яичный желток более чистым и священным, чем льняное масло. Уж позволим себе не согласиться с мнением о. Павла Флоренского, придававшего столько значения тому факту, что яйцо есть символ жизни, а консистенция упадочной масляной краски, видите ли, *«имеет внутреннее родство с масляно-густым звуком органа»*³ (здесь автору очень хочется возразить, что растительное масло есть продукт постный, а яичный желток – скоромный, да воспитание не позволяет аргументировать на таком уровне). Превосходят материалы друг друга только качеством, пригодностью к исполнению замысла художника, а вовсе не своей «традиционностью».

Из всех материалов, употребляющихся иконописцами, пигменты, казалось бы, должны давать наименьший простор для предрассудков о такой ложной

¹ П. Флоренский. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. сс. 130-131.

² Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. СПб., 2001. сс. 64-65.

³ Павел Флоренский. Иконостас. Избранные труды по искусству. С-Пб, 1993. с. 90 - 91

традиционности – ведь их химический состав неизменен, будь то природные минералы или получаемые искусственным путём соединения. Но, как ни странно, и здесь находится место для нелепых представлений, абсолютизации и даже сакрализации вторичного и маловажного – в ущерб насущному.

Известны расхожие легенды о том, что «настоящий иконописец» должен сам собирать по горам и долам цветные камешки и сам тереть их в порошок, чтобы получить тот или иной пигмент. Оставим в стороне нехороший хтонический привкус этих легенд (Мать-Земля, непосредственный контакт с которой якобы увеличивает мистическую силу святой иконы). Обратимся к фактам. Какой-нибудь деревенский богомаз в самом деле был вынужден ограничивать свою палитру печной сажей, местными глинами и ярь-медянкой, натертой с позеленевших гривенников. Но чем выше был профессионализм художника, тем меньше он сам участвовал в приготовлении красок, тем доступнее ему становился рынок готовых пигментов, тем требовательнее он был к их качеству и тем менее склонен рисковать, растирая в порошок неизвестные минералы, могущие неведомо как отреагировать в смеси с другими пигментами, под воздействием горячей олифы, солнечного света и других факторов.

Драгоценная киноварь и сияющий лазурит рублёвских икон уж наверное были не найдены иноком Андреем в подмосковных лугах, а вывезены из басурманских стран. А чтобы заготовить потребное для росписи Успенского собора во Владимире количество пигментов, преподобному Андрею пришлось бы всю жизнь провести в краскотёрной работе. О другом святом русском иконописце, Алипии Печерском, патерик сообщает, что третью часть денег, выручаемых им за иконы, он тратил на материалы⁴. Как видно, заботой его было качество красок, а не связь с Матерью-Землёй.

В наше время, когда готовые пигменты в порошках, как натуральные, так и искусственные, доступнее и дешевле «натурального сырья», по меньшей мере странно обязывать иконописцев устраивать в своей мастерской краскотёрную кухню. Это требование совершенно неоправданное ни с технической, ни с богословской точки зрения. С технической стороны, готовые пигменты соответствуют государственным стандартам и обладают заранее известными опытным художникам свойствами. Их светостойкость, реакции с другими пигментами и с яичной эмульсией, дисперсность, укрывистость и т. п. проверяются специалистами фирмы, производящей пигмент, и учитываются художником в работе. Самодельные же пигменты, даже при самом тщательном отборе сырья и самой кропотливой его обработке, могут иметь не те свойства, на которые рассчитывает живописец. Распространенное мнение о том, что всё натуральное лучше искусственного, справедливо по отношению к пище или одежде. Но с пигментами дело обстоит иначе – очень часто именно искусственные пигменты обладают лучшей по сравнению с натуральными светостойкостью, насыщенностью цвета и другими важными качествами. Да и само понятие «искусственный,

⁴ Киевопечерский патерик по древним рукописям. Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1991. с. 144.

химический» вовсе не следует воспринимать как «неведомый средневековым мастерам» - химическое производство пигментов было известно с древнейших времен, и рецепты приготовления многих из них в наше время отличаются от средневековых только большей точностью и чистотой выполнения – да кстати и меньшей опасностью для здоровья краскотёра. Мало того, без особой натяжки можно утверждать, что и вся химия как наука родилась в «лабораториях» средневековых художников и лекарей. Именно создание новых красителей и новых медикаментов было целью химических изысканий человечества с древнейших времен. Недаром некоторые прославленные иконописцы средневековья были еще и врачами – связь между столь далекими профессиональными сферами осуществлялась через «химический мостик». И уж во всяком случае у нас нет никаких оснований предполагать, что, скажем, Дионисий был бы немедленно сброшен со своих духовных высот, окажись на его палитре кадмий пурпурный, или фталоцианиновая голубая, или кобальт зеленый светлый. Уж как-нибудь он совладал бы и с этими пигментами - управлялся же он со свинцовыми белилами и сернистым мышьяком!

«Богословское» же отрицание «нерукодельных» пигментов есть чистейший предрассудок. Мы уже упоминали мнение св. Иоанна Дамаскина о равном достоинстве всех материалов, равно принадлежащих к тварному миру. И никакой контакт сырья или готового пигмента с «нечистыми» веществами или существами не делает их мистически непригодными для иконописи. Напоминаем, что рецепты, приводимые в «Ерминии», классическом руководстве, суммирующем опыт многих поколений афонских мастеров, весьма далеки от какого бы то ни было ложного пуризма. Иконописцам приходилось иметь дело с тухлым яичным белком, разваривать в клейкую массу звериные шкуры, выдерживать под слоем свежего навоза медную стружку⁵ - и ни в одном из этих феноменов тварного мира, казалось бы, воплощающих самую идею нечистоты и разложения, они не видели никакой мистической скверны.

В конце концов, всякая икона, на чём бы и чем бы она ни была написана, подлежит освящению в храме. Этим обрядом омывается, очищается её "предыстория", её вполне земное происхождение - трудом и волей того или иного смертного человека, из тех или иных бранных земных материалов, по технологии той или иной эпохи или школы. Эти характеристики потому и допускают разнообразие, что они вторичны. Главное в священном изображении - вовсе не материал и не техника исполнения, а нечто иное.

Итак, несмотря на то, что большинство икон действительно писано яичной темперой на дереве, мы никак не можем назвать эти «технические» характеристики определяющими. Тем более мы не можем называть «падшими» и «неистинными» иконы, написанные на иных основах, в иной технике, по другим технологическим предписаниям.

⁵ Дионисий Фурноаграфиот. Ерминия или наставление в живописном искусстве. В кн. Икона. Секреты ремесла. М., 1993. сс. 27, 51 и др.

И ещё один пункт, не касающийся прямо иконного письма, но принадлежащий к области техники и технологии – применение золота в иконе. В популярном представлении золото фонов, нимбов, ассиста является ни много ни мало как эквивалентом нетварного света⁶. Поразительна лёгкость, с которой употребляется этот термин! Ведь речь идёт о феномене мира духовного, вещи невидимой по определению. Откуда же эта прямолинейность и уверенность суждений о невещественном божественном свете, о невозможности передать оный какими бы то ни было красками и о необходимости поэтому прибегать к золоту? Насколько – вдвое или всемеро – этот благородный металл способнее к передаче нетварного света, чем те минералы, из которых делаются краски, пока не установлено, но важность применения золота в иконе придаётся исключительная. Редкий автор-популяризатор иконы обходится нынче без лирических пассажей вроде: *«горящие золотые краски иконы однозначно говорили, что мир, открывшийся человеку в иконе, - это мир запредельного, – мир Абсолютного, Вечного»*.⁷ Развивая далее эту лирику, случается, приходят и к занятным богословским заключениям: *«Высшая красота теофании не в форме и цвете, а в огне бесформенном и очищающем, дающем жизнь»*.⁸

Между тем обычай употреблять золото в священных изображениях существовал задолго до христианства. Отчасти это объясняется стремлением приносить на алтарь божества самое дорогое и иметь предметами культа объекты большой ценности и высокой долговечности. Но порой и в языческих культах использованию золота приписывался мистический смысл, и блеск металла прямо связывался с солнечным светом, с животворным сиянием солярного божества, как бы оно не называлось. Считается даже, что в царствование фараона Эхнатона, предпринявшего попытку построить монотеистическую религию на основе культа бога солнца Атона-Ра, концепция этой животворной эманации была весьма близка к идее нетварного света.

Примечательно, однако, что идолы целиком отлитые из золота (как библейский телец израильтян) или сплошь позолоченные свойственны лишь примитивным культурам. В более развитых дохристианских культах уже предпочитали украшать позолотой или выполнять из золота второстепенные детали священных изображений, а лики божеств ваять в камне, дереве, слоновой кости – материалах, «гуманизирующих» изображение. Христианская икона также последовала этой разумной тенденции: позолота кладется на фон иконы, иногда – в виде тонких линий ассиста – на детали одежд, мебели, архитектуры, растительности. Это сделалось правилом, несмотря на то, что вовсе не упомянутые предметы, а Единое Божество источает тот нетварный свет, который, согласно известным теориям, передается при помощи сплава *aurum* более или менее высокой пробы. Прочитаем здесь некоторые «конкретные наблюдения» и удивительные выводы из них, сделанные столетие назад, на самой заре открытия древнерусской иконы, кн. Е. Н. Трубецким.

⁶ L. Ouspensky. Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe. Cerf, 1993. cc. 155-158, 472-474.

⁷ Диакон Андрей Кураев. Традиция догмат обряд. Москва - Клин, 1995. с. 318.

⁸ Там же, с.318.

«...в озарении Божьего света нередко прославляется ассистом и его окружение (чьё? Бога или света? – И. Г.-Л.), - то из окружающего, что уже вошло в божественную жизнь и представляется ей непосредственно близким. Так, ассистом покрываются сверкающие ризы «Софии» Премудрости Божией и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья. Он же во многих иконах золотит верхушки райских деревьев. Иногда ассистом покрываются в иконах и луковичные главы церквей»⁹.

Неужели Матерь Божия до Её успения менее близка божественной жизни, чем верхушки каких бы то ни было деревьев или луковичные главы? При всём отсутствии правильного богословского образования, мы никак не можем внутренне согласиться с таким мариологическим тезисом. А вот образчик христологии в красках:

«Вообще, потусторонние краски (сей термин вводится князем - без объяснений и без кавычек - впервые в данной фразе, и лишь из контекста ясно, что речь идёт об ассисте – И. Г.-Л.) употребляются нашей древней иконописью, особенно новгородской, с удивительным художественным тактом. Мы не видим ассиста во всех тех изображениях земной жизни Спасителя, где Божество в Нём сокрыто «под зраком раба». Но ассист тотчас же выступает в Его облике, как только иконописец видит его (ассист? облик? или Спасителя? – И. Г.-Л.) прославленным или хотя бы хочет дать почувствовать Его грядущее прославление».¹⁰

По этой логике, иконописцы *никогда* не видят Христа прославленным и не хотят дать почувствовать грядущее Его прославление во всех бесчисленных иконах Распятия, ни даже – вопреки названию и надписанию – в более редком иконографическом изводе «Царь Славы», где Христос изображается по снятии со креста, со сложенными крестообразно руками: ассист в этих иконографических типах никогда «не выступает». Почти никогда, согласно Трубецкому, не прославляется Христос и в иконе Спаса Нерукотворного: и там «в облике», представленном лишь ликом, а не одеждой, ассист «не выступает» никогда (крайне редко ассистом прочерчиваются волосы). Следует, вероятно, думать, что только иконографический тип Пантократора, за счёт обычно (но не всегда) покрываемой ассистом полосы клава на плече Христа, таковое прославление выражает...

А вот ещё один образец всё той же безответственной лирики, в конце XX века всё ещё принимавшейся – да и сейчас порой принимаемой - за «*первое и доселе единственное целостное, одновременно художественное, историческое и богословское истолкование древней русской иконы*»:¹¹

⁹ Князь Евгений Трубецкой. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. с. 48.

¹⁰ Там же.

¹¹ Князь Евгений Трубецкой. Ук. соч. с. 4. (Предисловие издателя).

«Особенно сильное художественное впечатление достигается употреблением ассиста там, где иконописцу нужно противопоставить друг другу два мира, оттолкнуть запредельное от здешнего. Это мы видим, например, в древних иконах Успения Богоматери. При первом взгляде на лучшие из этих икон (какие именно? и по каким критериям они лучшие? - И. Г.-Л.) становится очевидным, что лежащая на одре Богоматерь в тёмной ризе со всеми близкими, её (ризу? – И. Г.-Л.) окружающими, телесно пребывает в здешнем плане бытия, который можно осязать и видеть нашими здешними очами. Напротив, Христос, стоящий за одром в белом одеянии, с душою Богоматери в виде младенца на руках (по-русски оборот «некто А с душой некоего В в виде некоторого С» означает, что этот некто А имеет душу некоего В, а сия последняя имеет вид некоторого С: если это не ересь, то неряшество поразительное! - И. Г.-Л.), производит столь же ясное впечатление потустороннего видения. Он весь горит, искрится и отделяется от умышленно тяжёлых здешних красок земного плана эфирной лёгкостью покрытых ассистом воздушных линий.»¹²

Можно, конечно, спросить ещё, что следует понимать под ясным впечатлением потустороннего видения. Большинство смертных, включая автора сих строк, не располагают той глубиной потустороннего опыта, которая позволяет запросто оперировать такой терминологией. Не мешало бы и уточнить, что ассистом покрыты не некие воздушные линии, не лик и не руки, а одежды Христа. Вызывает недоумение и внезапное отыскание некоего умышленно тяжёлого, здешнего, осязаемого плана в иконе, до тех пор трактовавшейся как сплошная область неземного и надмирного... Но нам представляется, что процитированного материала уже с избытком довольно для того, чтобы дать представление об уровне - и научном, и литературном - теорий о золоте как о зримо проступающей в вещественных объектах божественной эманации.

В дальнейшем мы постараемся не досаждать читателю лирическими цитатами; здесь мы приводим их скорее как образец дилетантизма, субъективизма и пренебрежения к элементарной логике, столь распространенных в околоиконном богословствовании. В том рыхлом, непоследовательном потоке сознания, которым является текст кн. Е. Трубецкого, мы выделим существенное (им самим не только не названное, но и не осознанное), а именно: золото в качестве ассиста применяется в иконе факультативно, почти исключительно в изображениях предметов неодушевленных, и никакой пропорции «в чём больше золота – в том больше святости» в иконной традиции не существует. Даже в том, что касается одежд. Например, святые в чине преподобных не могут иметь золотых разделок на своих монашеских одеяниях, а вот князьям и царям такая разделка прямо полагается – даже царю Ироду или Понтию Пилату.

Но главное, конечно, не в этом, а в следующем: изображение того, что истинно свято - преображенной в Духе человеческой плоти – вовсе обходится без золота. И для изображения Самого Бога Единого применяются всё-таки пигменты, то есть химические продукты или природные минералы, вплоть до самых неблагородных и

¹² Князь Евгений Трубецкой. Ук. соч. с. 49.

лишенных какого бы то ни было блеска. Никакой профанации, никакого умаления божества тем не совершается, потому что перед Ним и Его славой чистое золото и простая охра, т. е. толчёная глина, равны в своём достоинстве.

Ничего богохульного не заключают в себе и те христианские священные изображения, где золото отсутствует вовсе, будь то по причинам экономическим или иным. Таких изображений не только среди «профанных», т. е. писанных в академической манере, но и среди традиционных, «византийских» икон великое множество. Даже нимб, символически передающий сияние, окружающее лик Божий или лик святого, не всегда бывает золотым. Он мог быть обозначен контурной линией алого или белого цвета, мог быть – особенно в настенных изображениях – желтым, голубым, зеленоватым, наконец, состоящим из нескольких цветных окружностей.

Во многофигурных композициях нимб может вообще отсутствовать у всех персонажей, кроме Спасителя и Богородицы. Так, свв. апостолов часто изображают без нимбов в праздничных иконах Успения, Сошествия Св. Духа, Вознесения, в иконах на темы Страстной седмицы, на другие евангельские сюжеты. Лики праведников в таких иконах, как «Покров» или «О Тебе радуется» пишутся как с нимбами, так и без оных. Образ "Сорок мучеников Себастьянских" иногда представляет этих стойких воинов с нимбами (и тогда мы видим лики только переднего ряда мучеников), а иногда без нимбов (и тогда показаны лики всех сорока), при этом все четыре десятка венцов помещены в небесах, совершенно отдельно от своих «владельцев».

Можно ли усмотреть здесь какую-то закономерность и дать теологическое обоснование отсутствию нимбов в указанных случаях?

Закономерность здесь есть, но не теологическая, а композиционная: нимбы «исчезают», когда для них мало места, когда художник считает, что важнее показать лик святого, чем символический атрибут его святости. Отметим это предпочтение – оно совершенно в духе православия, ставящего благодать выше закона.

В связи с темой «передачи нетварного сияния» в иконописи неплохо вспомнить, что и языческие боги, герои, цари иногда изображались с нимбом круглой или иной формы, золотым или цветным. А для палеохристианских изображений вплоть до VI века нимб как раз не был обязателен – даже для Христа! – и чаще бывал голубым, чем золотым. Золотые венцы украшают главы обыкновенных людей на знаменитых фаюмских портретах – вернее, на фаюмских культовых изображениях, писавшихся с живых людей. После смерти египтянина было принято прибавлять к его имени частицу «Усир», или «Озирис» - имя умершего и воскресшего божества, а на портрет наклеивать в виде венца листовое золото, в знак того, что изображенный перешел в мир невидимый, таинственный, и сам сделался божеством. Эта традиция, предварившая (а, возможно, и определившая) христианскую, есть лишь одно из бесчисленных свидетельств того, что и язычникам частично открывалась

Истина, а также того, что христианское церковное искусство гораздо теснее связано с общечеловеческой духовной и художественной культурой, чем иногда думают.

Связь эта существует независимо от того, хотим ли мы её признавать или нет. Поэтому лучше не закрывать глаза на наше «тёмное языческое прошлое», но учиться различать в нем вещи, остающиеся важными для христиан, вещи, отказ от которых не причинит никакого вреда христианину, и, наконец, вещи, излишняя приверженность к которым может отвратить нас от собственно христианских ценностей. Ни к чему искать каббалистических истолкований техническим приёмам и художественным эффектам. Ни одна из этих выдумок не может ни углубить молитву перед иконой, ни помочь пониманию православной святости.

О допустимости написания иконы с живой модели

От фаюмских портретов, так легко трансформировавшихся в культовые объекты, будет естественно перейти к вопросу о допустимости написания иконы с натуры, вернее, с живой модели. Ещё в самый первоначальный, так сказать, эмбриональный период формирования науки о древней иконе (1915 г.) кн. Е. Н. Трубецкой с присущей ему эмоциональностью высказался по этому вопросу:

*«Он (человек) не может войти в состав Божьего храма таким, каков он есть, потому что для необрезанного сердца и для разжиревшей, самодовлеющей плоти в этом храме нет места: и вот почему иконы нельзя писать с живых людей»*¹³
(выделено Е. Трубецким).

Простим некоторую неясность произведенной князем логической дедукции; мы приводим здесь эту цитату именно потому, что очень уж характерна такая фразеология и такая логика для многих писавших об иконе в XX в. Но всё-таки, говоря о написании священного образа с живого человека, нужно особо рассматривать два случая. Первый - при жизни какого-либо лица с него пишется портретное изображение, впоследствии, по смерти и прославлении Церковью этого лица становящееся иконой, и второй – художник приглашает позировать ему живую модель, внешность которой напоминает известные черты святого.

Достаточно распространенным является представление о том, что ни то, ни другое недопустимо.¹⁴ Первое - потому что Церковь признает людей святыми лишь по завершении их жизненного пути, и недопустимой дерзостью было бы заранее писать с них тот особенный портрет, который только и может зваться иконой. А второе и подавно святотатство: что общего у какого-то первого встречного со святым? Внешность? Но ведь икона изображает не плоскую бездуховную внешность, а плоть, просветленную Духом, и, кроме того, вместо аутентичного контакта с уникальной личностью святого художник войдет в контакт с личностью натурщика, и таким образом икона потеряет весь свой мистический смысл¹⁵.

Но так ли уж справедливо такое представление? Действительно ли оно имеет твердое основание в православном богословии и иконописной традиции?

Начнем с первого случая – о прижизненных изображениях, становящихся иконами. Хорошо известно, что Церковь во всяком случае официально не признает иконами фотографии и не помещает их в этом качестве в храмах (хотя в домашних иконостасах многих верующих фотографии святых присутствуют, иногда заменяя их иконы, а иногда наряду с оными). Не стали иконами и известные живописные

¹³ Князь Евгений Трубецкой. Ук. соч. с. 16.

¹⁴ L. Ouspensky. Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe. Cerf, 1993. с. 148 – 153.

¹⁵ Там же, с. 151.

портреты Серафима Саровского или Иоанна Кронштадского, хотя и послужили иконописцам несомненными образцами для почти буквального подражания.

Но, с другой стороны, в церковной традиции прочно утвердилось представление о том, что св. апостол Лука, будучи художником, написал несколько портретов Божией Матери при Её жизни, и портреты эти сделались первыми Её иконами. Даже если экспертиза опровергает принадлежность к I в. н. э. некоторых приписываемых св. Луке икон, один только факт существования подобного предания, а также православных изображений св. Луки перед мольбертом за написанием иконы с Самой предстоящей ему Богородицы, говорит о том, что канонического запрета на писание икон с натуры не существует.

Рассматривать же этот факт как исключение из правила, сделанное для художника-апостола и Матери Божией, святость которых была несомненна и превосходна, мы позволить себе не можем. О том, как именно, с натуры или по памяти, писались первые иконы святых, у нас нет никаких прямых данных, но данные косвенные и здравый смысл с очевидностью говорят о том, что писались они с натуры, как обычные портреты. Например, в 4-й книге жития св. императора Константина говорится, что его подданные *«чувствовали его и умершего, совершенно так, как если бы он был жив, посвящением ему изображений: они изобразили на нарисованной красками картине вид неба, а поверх небесного свода с помощью живописи представили его отдыхающим в эфирном местопребывании»*¹⁶ - как видим, для агиографа достопримечательно и необычно именно посмертное, а не прижизненное изображение; прижизненные разумелись сами собою! Мы не можем указать на такие первые иконы-портреты – столетие иконоборчества оставило нам буквально крохи от художественного наследия предшествовавших ему веков. Но, скорее всего, если бы даже десятки тысяч древних памятников дошли до наших дней, мы и тогда бы не знали наверняка, какой Никола или какой Георгий суть «те самые», первые, и чьей кисти они принадлежат, и писаны ли непосредственно с натуры - такое множество списков с чтимых икон распространялось в Церкви, так мало значило авторство и такой прямой виделась связь каждой чтимой иконы не только с Первообразом, но и с первообразцом, т. е. хороший список почитался наравне с образцом и вскоре с ним вполне отождествлялся в сознании народа. Именно так, по вере народной и великим чудотворениям, продолжает Церковь приписывать непосредственно св. Луке иконы, которые эксперты признают за позднейшие списки.

Но, к счастью, мы имеем возможность сделать некоторые выводы из рассмотрения дошедших до нас прижизненных портретов царей, храмоздателей, клириков, донаторов, изображенных в молитвенном предстоянии Господу или святым на иконах. Именно потому, что эти люди не стали святыми, их портреты, включенные в иконы, никогда не списывались для других икон и остались единственными, уникальными объектами, о которых мы можем, несмотря на протекшие столетия, твердо сказать: это прижизненный портрет. Так вот, эти портреты живых и вовсе не святых людей, являющиеся частью иконы, стилистически ничем не отличаются

¹⁶ цит. по Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. СПб., 2001. с. 141

от соседних с ними изображений святых. И не только стилистически, но и по своему типуажу, т. е. никак нельзя сказать, что какая-то особенная, бросающаяся в глаза бездуховность и грубость черт выдает несвятость тех или иных включенных в икону персонажей. Единственное средство отличить святых от несвятых на традиционной иконе - нимб и надписание. Если же оные отсутствуют (как это часто бывает в многофигурных композициях), то без знания сюжета иконы, канонического или традиционного расположения фигур известных святых, их внешних черт и свойственной им одежды зритель лишен всякой возможности определить, какие персонажи суть святые, а какие нет.

Всё сказанное в предыдущем абзаце относилось к прижизненным портретам, включенных по желанию заказчика в икону или храмовую роспись. Но всё это равным образом справедливо для неизмеримо более многочисленных «незаказанных» изображений несвятых в составе праздничных, житийных, евангельских сюжетов. Этот необходимый по сюжету «народ» далеко не всегда настроен благоговейно, а порой иконописцу случается изображать язычников, грешников, палачей. Но пропорции тел этих злодеев и этой черни так же благородны, как пропорции тел святых, лица их не обезображены низкими страстями. В житийных сценах, если эти несвятые не совершают прямых насилий, то мы не можем определить, кто из них плох, а кто хорош, без надписания, объясняющего смысл сцены.

Таким образом, мы убедились в том, что изображения на иконе святых - и несвятых, живых - и умерших, тех, кто сам служил моделью художнику, тех, чья внешность была ему известна из прежде писанных образцов и тех, кого он просто-напросто «придумывал», изображения эти совершенно идентичны по манере письма и неотличимы по типуажу. Уже одно это – неоспоримое! – наблюдение дает нам право утверждать, что работа с живой модели или по воображению, идёт ли речь о святом или вовсе не святом персонаже, никак не сказывается на манере изображения человека в иконе, не налагает никакой особой печати.

Но до сих пор мы говорили всё-таки о тех случаях, когда святые и несвятые были писаны "с самих себя" при их жизни. Оставив в стороне «статистов», непоименованных персонажей многофигурных сцен, к которым всё равно не обращаются с молитвой, мы перейдем ко второй части вопроса: может быть, действительно есть нечто мистически запретное в том, что художник, посадив перед собою убеленного сединами благообразного натурщика, писал с него св. Николая? Или, накинув пурпурную драпировку на голову молоденькой натурщицы, писал с неё Богородицу? Вопрос этот многосложен, и, прежде чем говорить здесь о православной мистике, хорошо бы убедиться, что мы не впадаем в мистицизм языческий.

Смысл портретирования в христианской (да и не только христианской) культуре – прежде всего в передаче внешнего сходства. Времена, когда грубо слепленный идол – пара глаз, нос-рот, половые признаки – мог считаться мистическим двойником человека и в этом качестве быть объектом почитания или магических

действий, эти времена, в христианской Европе по крайней мере, давно прошли. Портреты живых людей как в дофотографическую эпоху, так и сейчас, заказывают не первому встречному, который согласен посидеть известное время против модели, вступая с ней в некий контакт, и потом представить аутентичный продукт этого контакта, на бумаге, холсте или в глине. Вовсе нет; от портрета требуется не аутентичность контакта художника с моделью, а сходство.

Профессиональный художник тем и отличается от дилетанта, что не ищет мистической связи с натурой (живой или неживой), а, зная, как добиться сходства изображения с натурой, создает схожее с нею изображение. И уже от себя, в меру своего таланта и в соответствии со своими эстетическими, нравственными и духовными установками, вносит в свою работу то, что превращает портрет из просто схожей с натурой ученической штудии в произведение искусства. Он может сообщить портретируемому особую значительность, или эмоциональную тонкость и глубину, или душевную чистоту и благочестие, или сексуальную привлекательность, или одухотворенность и сосредоточенность. Портреты, писанные с одного и того же лица разными художниками, могут по-разному характеризовать его психологически, интеллектуально, духовно, сохраняя при этом внешнее сходство.

Средства добиться этого сходства для разных художников будут тоже разными: это может быть ряд длительных сеансов со строгим соблюдением условий освещения, позы, расположения складок одежды, а могут быть и быстрые зарисовки, на основе которых портрет будет писаться - сколь угодно долго и тщательно - уже в отсутствие оригинала. Художник может прибегнуть к услугам наёмного натурщика, усадив его в позу и нарядив в костюм портретируемого, может использовать в тех же целях манекен, может обращаться к ранее написанным, нарисованным, изваянным (им самим или другими) портретам того же лица или к его фотографиям. Но работа художника будет оцениваться во всяком случае с точки зрения сходства портрета с оригиналом и желательности духовно-психологического акцента, сообщенного портрету.

Позволим себе для наглядности несложную притчу. Представим, что некто написал непосредственно с натуры никуда не годный портрет короля. Но признавать свою неудачу он и не думает. Он всерьёз доказывает, что работа его ценна мистической силой аутентичного контакта с королём во время многочасовых сеансов. И вдобавок обличает своего более талантливого коллегу-портретиста: он-де писал королевский портрет не с натуры, а пригласил позировать какого-то сомнительного типа, найденного на улице. Что ответят такому демагогу, если вообще сочтут нужным отвечать на его галиматью? Ему ответят, что короля правдиво изображает тот портрет, на котором Его Величество можно узнать без подписи, и не только узнать, а ещё и подивиться, как верно схвачены его благородство, мудрость, величие. Если в скромнейшем из королевских подданных художник сумел разглядеть эти черты, тем лучше для них обоих, а государя этим оскорбить никак нельзя. Оскорбит государя скорее уж тот, кто, написав с него явно неудачный,

несхожий, недостойный его портрет, настаивает на всеобщем признании аутентичности этого изображения.

Таков будет совершенно резонный, трезвый ответ шарлатану и бездарности в «светской» ситуации. Но почему же в иконописи подобному шарлатанству и нездоровому мистицизму, отбрасывающему нас в эпоху глиняных терафимов, охотно предоставляется место? Почему возникло и утвердилось это грубое, в зубах навязшее противопоставление: вот богохульник Рафаэль, пишущий Божию Матерь с легкомысленной девчонки, а вот череда подлинных иконописцев, никогда не осквернивших свое искусство... чем, спрашивается? Копированием натуры?

Здесь нам придётся сделать небольшое отступление. Дело в том, что выражение «копировать натуру» употребляется известной школой богословия иконы с такой лёгкостью, как будто и в самом деле нет ничего естественнее, как будто все иконописцы (вот ведь какие бездуховные!) только и делали, что штамповали копию за копией: как же иначе, реализм – значит копия. Стало почти общим местом, с лёгкостью принимаемым на веру, вульгарное сравнение академической школы живописи с фотографией или даже видением Христа глазами духовно слепой толпы. Такое сравнение видится блестящим доказательством невозможности показать божественную природу Христа при посредстве реалистического изображения¹⁷. В действительности, ничего подобного не доказывая, такое сравнение только свидетельствует о незнании или намеренном игнорировании азбучных законов изображения натуры художником.

Художник никогда не копирует натуру механически, как делает это фотографический аппарат. Даже картины так называемых фотореалистов, целью своей ставящих именно безличное, механическое копирование фотоснимков (им известна принципиальная невозможность механического копирования натуры), даже их картины носят слабый отпечаток индивидуальной манеры автора. Любое же «копирование» собственно натуры **всегда** является творческим и натуру **неизбежно** преобразует. Именно особенности этого преобразования и составляют специфику искусства, его *raison d'être*. Они дают нам представление о внутреннем мире художника, об уровне его одаренности и профессионализма, о школе, эпохе, национальности, к которым он принадлежит (именно эти ясно читаемые специалистами данные служат основой для атрибуции и оценки). Для зрячего человека свидетельства бытия Божия и возможности Боговоплощения могло бы служить уже одно несказанное, неисчерпаемое богатство таких индивидуальных видений натуры, каждое из которых – явление само по себе чудесное, аутентичная и воплощенная в косной материи проекция макрокосма в микрокосме.

Чудесным, по сей день неисследованным фактом является и бессознательность формирования каждой из таких проекций – не с целью создать ещё одну проекцию, а с целью познания красоты и истины. Историю искусства создавали вовсе не те, кто, грызя кисть, измышлял, чем бы этаким ему отличиться от Микеланджело или Шагала (это еще один дикий штамп, распространяемый дилетантским

¹⁷ Там же, с. 152.

искусствоведением: именно так почему-то иные видят поиски художником своей индивидуальности – в гордыне, замкнутости, изоляции от мира и собратьев по ремеслу). Выдающимися художниками становились не они (вряд ли такие и существовали на самом деле), а те, кто просто стремился возможно точнее запечатлеть свое видение мира, т. е. передать истину в границах своего понимания.

Есть известный исторический анекдот о том, как зрители, улюлюкавшие перед непривычным глазу обывателя пейзажем Клода Моне, внезапно, выйдя на улицу, увидели: туман над Темзой, виденный ими прежде тысячу раз, был действительно розовый - такой, как на картине Моне. Есть и другой, не менее известный анекдот, на первый взгляд противоположный по содержанию: публика, прослышав о том, что Рафаэль пишет Богородицу с неподобающей природы, бросилась громить его мастерскую – и внезапно, увидев картину, присмирела и исполнилась благоговения. Рафаэль сумел показать разъяренной толпе то, что разглядел в этой неподобающей природе сам.

При всём внешнем несходстве эпох и причин недовольства публики в обоих случаях произошло одно и то же: публика возмутилась было, найдя поколебленным свое представление об истине, но была побеждена представлением более глубоким, тонким, обоснованным и искусно переданным. Публика в обоих случаях неожиданно для самой себя стала смотреть на мир глазами художника, и это было для неё потрясением и открытием. И произошло это *несмотря* на то, что и Рафаэль, и Моне писали непосредственно с природы, т. е., в представлении обывателя, натуру копировали!

Итак, повторим ещё раз аксиому, без знания которой всякий разговор об искусстве есть лишь любительская болтовня: ***художник видит в предлежащей ему природе не то, что в ней «видит» фотографический аппарат, а Истину в доступной ему степени.*** Иными словами, «*всякое изображение делает ясными скрытые вещи и показывает их*»¹⁸ - как сказал за сотни лет до появления фотографии и научного искусствоведения св. Иоанн Дамаскин.

Но вернёмся теперь к тем художникам, которых иные теоретики иконы отчетливо выделяют в особую группу подлинных иконописцев и о которых «известно» (в действительности известно крайне мало), что они не писали своих икон с живых натурщиков¹⁹. Принимая это произвольное, ничем не подтверждённое измышление за исторический факт, настаивают на несовместимости иконописи и письма с природы.

Работа с природы, к сведению дилетантов, заключается не только в том, что художник тщательно копирует позирующую ему модель или отправляется с этюдником на пленэр. Всякое наблюдение, сделанное намётанным глазом художника в тварном мире, уже есть работа с природы. Всякое практическое использование такого наблюдения, будь то через минуту или через год, есть также

¹⁸ Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. СПб., 2001. с. 89.

¹⁹ L. Ouspensky. Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe. Cerf, 1993. с.151.

работа с натуры. И всякое примечание в чужих произведениях приёмов передачи живого, реального также относится к области работы с натуры, поскольку эти приёмы сравниваются с натурными наблюдениями.

Так что же, великие иконописцы прошлого никогда не видели благообразных мужей и старцев, чистых юношей и дев, вообще людей, чей внешний облик связывался бы с представлением о душевном благородстве, мире и красоте, о мудрости, мужестве, деятельной любви к ближнему, смирении, чистоте, преодолении своих страстей? Или же при виде таковых иконописцы зажмуривались, чтобы избежать даже малейшего искушения воспользоваться в своей работе своими натурными впечатлениями, по слову Христа «всяк, иже воззрит на жену ко еже вожделети я, уже любодействова с нею в сердце своем» (Мф. 5, 28)?

А не будет ли правильнее, как с точки зрения здравого смысла и научной теории художественного творчества, так и с точки зрения богословской, предположить, что никакого прелюбодейства, никакого блуда не заключается в том, что художник, принадлежа к тварному миру и зрителями имея не бесплотных духов, а таких же людей, находит прекрасное в этом мире и в этих людях - и таким образом познаёт и показывает прекрасное иного, обетованного нам мира?

Не больший ли блуд от Господа и Истины в нелепых попытках представить плоским и механическим это познание художником божественного откровения в тварном мире, попытках не только заклеить и унижить, хотя бы постфактум, самых одаренных, отважных, энергичных исследователей красоты как людей бездуховных, но и объявить целые эпохи культурной истории христианского мира по меньшей мере апостатическими?

К счастью, подобный обскурантизм должен рано или поздно, сам себя разъедавая изнутри, сойти на нет. Он не имеет опоры в зрительских симпатиях (нельзя же всерьёз именовать симпатией угрюмое замирение с низкокачественной «иконописной продукцией»). Он не способствует духовному и творческому росту тех, кто в своей иконописи следует этому обскурантизму на практике. В интересах всех, действительно заинтересованных будущим православной иконы, изжить его как можно скорее.

Ни в каких определениях Церкви сходство иконы с натурой и работа художника с натуры никогда не запрещалась. Запрещалось писать иконы «по своему измышлению», а рекомендовалось следовать «старым образцам».

Но это определение можно понимать в Духе и истине, а можно умышленно толковать с известной целью совсем в ином духе. В течение многих веков иконописцы, правильно толкуя требование Церкви следовать старым образцам, не копировали их механически, а учились рисовать, писать и компоновать в их духе. Сохраняя композиционную схему канона, они в каждой вновь создаваемой иконе заново проживали эту схему, наполняли её живым содержанием своего личного

духовного опыта и творческого познания мира, так что всякий новонаписанный образ Спаса являл Его величественным, кротким, исполненным силы, премудрости, совершенным телесно и духовно. И всякое новонаписанное изображение Матери Божией являло Её величественной и прекрасной в жертвенной любви к Её Сыну, в сострадании к человечеству. ***Мир классической иконы бесконечно разнообразен стилистически, но един в православном представлении Истины прекрасной и реальной.*** Именно в этом заключается верность старинным образцам и воздержание от «своего измышления», т. е. дурного произвола.

Дурной же произвол начинается там, где художник, иконописец или нет, решает, что стремление к красоте и реализму для него необязательно или даже вредно. Когда художник не следует этим важнейшим, определяющим критериям, не поверяет ими строго и трезво то, что выходит из-под его кисти, это как раз и означает, что он впал в прелесть "своего измышления". На что же другое может он ориентироваться и чем другим себя поверять?

«Как чем, - скажут нам, - а следование старым образцам? Где же тут своё измышление, когда мы копируем классические, прославленные иконы?»

Этот на первый взгляд сильнейший аргумент в действительности ничего не стоит. Как сказано было выше, традиционная иконопись ***следовала*** образцам, а не копировала их механически. Чтобы обучиться механическому копированию, не нужно записываться на иконописный стаж – куда полезнее будет поступить в ученики к художнику-фотореалисту и, перевернув свой образец вверх ногами, чтобы лучше абстрагироваться от его смысла, точка за точкой переносить на свою доску некий набор отвлеченных цветовых пятен – только так и может человек, существо разумное и духовное, произвести (мы умышленно не говорим «создать») копию, никак не отражающую его внутренний мир.

Но как только он перестает разыгрывать из себя фотообъектив, как только он осознаёт изображаемое, он немедленно берет на себя такую же ответственность и подвергается тем же опасностям, что и при работе с натуры, т. е. точно так же рискует впасть в "своё измышление" и увидеть в предлежащем ему образце «свою истину», лежащую вне церковной культуры. Он рискует не заметить, как стремился древний иконописец к красоте и реализму, и, этого стремления не заметив и не разделив, исказит, извратит, обезобразит любой, самый лучший образец. Сходство между подобным списком и иконой-образцом есть сходство между трупом и живым человеком: не стало души – и перед нами лишь косная разлагающаяся плоть. Душа иконы, это невидимое, неведомо как соединяющееся с «плотью» иконы, с красками её, – это поиск Красоты и Истины. Нет этого поиска – и искусство вырождается в оккультные игры, нечестие и произвол, независимо от того, идет ли речь об искусстве светском или церковном.

Во все времена было неважно, с какой «натуры» преимущественно работает иконописец – опирается ли он больше на старые образцы или находит образцы в мире Божиим. Важно было, чтобы он не впадал в «своё измышление» в восприятии

и трактовке этих образцов. Научиться видеть Красоту и Истину в классической иконе (и воспроизводить их в собственном творчестве) ничуть не проще, чем научиться видеть таковые в тварном мире и воспроизводить их. Было бы странно, если бы это было проще. Понимание красоты тварного мира, знание законов его художественного воспроизведения всегда лежало в основании иконописи. Без этого понимания и художественный язык иконы всегда останется для самозванных «иконописцев» чужим, иностранным языком.

Эту главу нам хочется закончить остроумной народной сказочкой. У деревенского богомаза спросили, что трудней всего писать.

- Петуха, - отвечал богомаз.

- Почему же петуха?

- Петух во всяком дворе есть, все знают, какие бывают петухи. Напишешь непохоже – всяк пальцем ткнёт, посмеётся.

- А что же тогда проще всего писать?

- Проще всего писать Господа Бога.

- Да как же это может быть?

- Да так! Его же никто не видел. Его каким ни напишешь – никто и рта не посмеет раскрыть.

Эту грустно-парадоксальную сказку в своё время охотно включали в издаваемые в Советском Союзе атеистические сборники фольклора, книжки под названиями вроде «Народ о религии». Составителям эта история виделась в духе их собственного цинизма и безбожия. Им и в голову не приходило, что народ не сочинил бы такой сказки, если бы всерьёз был уверен, что Господа Бога писать проще, чем петуха или кошку.

Те, кто в этом уверен (те, кто считает, что в изображениях Бога и святых Его можно обойтись без сходства с натурой), не сочиняют остроумных сказок. Они сочиняют схоластические выкладки, где мистическое богословие совершенно произвольно смешивается с любительским искусствоведением.

Слишком доверяя подобным выкладкам, мы рискуем потерять здоровый инстинкт, который при одном взгляде на икону говорит нам, способен ли её автор уверенно и похоже изобразить петуха или кошку. Или, напротив, он занимается иконописью затем, что для петуха ему не хватает таланта и школы.

Отрицать допустимость работы с натурой в иконописи означает, в сущности, отрицать всякую ориентацию на сходство с натурой, всякое стремление к такому сходству. По отношению к классической иконописи такое отрицание есть попросту ложь – предвзятая, бездоказательная, оскорбительная для мастеров прошлого.

О богословском же аспекте такого отрицания, в частности, о совместимости онога с догматом о боговоплощении, мы предоставляем судить специалистам. Нашей задачей в этом очерке было всего лишь:

- уточнить, что же именно в изобразительном искусстве следует называть сходством с натурой;
- указать, в чём именно заключается работа художника с натуры, и
- напомнить, каким было и остаётся отношение Церкви к этому сходству на протяжении двух тысячелетий христианского искусства.

К этому последнему пункту мы ещё будем возвращаться в дальнейших главах, теперь же мы вынуждены коснуться ещё одного – даже не столько искусствоведческого, сколько культурно-исторического вопроса, связанного с иконой – вопроса о подписи автора.

3

О подписи

Важным пунктом иконописной традиции считается отсутствие на иконе надписания имени автора, или его подписи. Настаивают на мистическом значении этой анонимности, как бы запечатлевающей имперсональный, всецело подчиненный Церкви, характер иконописного творчества.

Между тем, если бы Церковь действительно последовательно избегала как чумы всего, что может связать икону с именем её автора, каким бы образом могли дойти до нас имена великих иконописцев прошлого? Не искусствоведы, а Церковь пронесла через века сведения об авторстве целого ряда икон и храмовых росписей. Мало того, в некоторых случаях церковная традиция настаивает на этом авторстве там, где научное исследование его опровергает. Так, несколько древних и чтимых икон Божией Матери приписываются св. Апостолу Луке. Вполне можно предположить, что случаев сохранения в устной традиции имен авторов выдающихся икон было гораздо больше, однако не все они дошли до нашего времени. Во всяком случае, даже того, что нам сохранила устная традиция, достаточно, чтобы утверждать, что Церковь не видит никакого криминала в сохранении имени художника при написанной им иконе. Более того, иной раз сама икона получает название по имени её автора – как, например, чудотворная Петровская икона Божией Матери, написанная св. Петром митрополитом Московским.

Почему же всё-таки иконы подписывали сравнительно редко? **Утверждение, что их никогда не подписывали, есть ни что иное как легенда**, охотно повторяемая малоосведомленными в вопросе лицами – или теми, кто сознательно передергивает факты с целью создания особого ореола вокруг иконописания. Достаточно взять в руки хорошо аннотированный каталог любого крупного собрания икон, и мы найдем там множество подписных произведений. Например, одно только собрание икон Третьяковской галереи располагает подписными работами более чем шестидесяти древнерусских художников.²⁰ Кроме того, о наличии или отсутствии подписи на древних иконах мы зачастую вообще не можем судить: обратная сторона доски, не укрепленная паволокой и левкасом, не защищенная олифой, за несколько столетий утрачивает всякие следы того, что там могло быть написано, а то и претерпевает сильные разрушения. Греческие мастера подписывали свои произведения на лицевой стороне икон – поэтому таких подписей сохранилось гораздо больше. Нередко они подписывали и фрески – так, в XIII в. мастера Михаил, Астрапас, Евтихий оставляли свои подписи в ряде храмов Македонии, а в храме Христа Спасителя в Верии близ Салоник (1315 г.) можно полюбоваться на наивно-хвастливую саморекламу «*Каллиергиса, лучшего художника Фессалии*» - именно так (и не без оснований!) увековечил свое имя этот художник. Таким

²⁰ В. И. Антонова, Н. И. Мнева. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. 2, с. 518

образом, наш вопрос не в том, почему иконы не подписывали, а в том, почему подписные иконы всё-таки редки. Объяснений этому несколько, и все они являются не мистическими табу, но объективными, исторически обусловленными причинами.

Во-первых, иконы по большей части писались не одним автором, а целой мастерской, т. е. группой людей, каждый из которых специализировался в своей области: глава мастерской, знаменщик, выполнял предварительный рисунок, мастера доличного письма писали одежды, палаты и пейзажные детали, уделом личников были лики, позолотчики накладывали полимент и золото. Ученики выполняли менее ответственные операции – переносили рисунок на доску, делали так называемую роскрышь, т. е. прокладывали первый слой краски в границах, намеченных знаменщиком. Чьим же именем следовало подписывать икону?

Во-вторых, древние иконописцы, работавшие самостоятельно или объединенные в мастерскую, не всегда были грамотны. Старинное правило, обязывавшее иконописца приносить каждое новонаписанное изображение к священнику, чтобы тот, определив, схоже ли оно с прототипом, подтвердил сходство надписанием, затем и было установлено, что надписание зачастую мог выполнить только священник. Мало-помалу монополия на надписи перешла к художникам, но отождествлять этот факт с распространением среди них грамотности не стоит. Надписи на древних иконах кратки и стандартны (в редких противоположных случаях ценность иконы и её рыночная стоимость многократно возрастают). Кроме того, в них встречаются ошибки, явно происходящие от механического копирования малопонятных значков. Случались и крупные конфузы, когда художник благочестиво копировал зеркально переснятую надпись или подписывал группу стоящих справа персонажей именами "левых" и наоборот. При таком положении вещей ставить на иконе свое имя было бы для художника только лишней обузой. Тем более что практического значения эта подпись не имела никакого. Идентификация автора произведения искусства важна тогда, когда художник выставляет свою работу на рынок через посредника, или когда она, по всей вероятности, будет переходить путем продажи из рук в руки. Особенно же важной становится эта идентификация, когда покупатель руководствуется не столько качеством вещи, сколько рыночной стоимостью, престижностью того или иного имени - здесь уж сертификат с подписями экспертной комиссии важнее подписи самого художника.

Ничего подобного с иконами «классического» периода не происходило. Крупные иконописцы писали исключительно на заказ, и их работы оставались в том или ином храме навсегда. В том же случае, когда иконописец рангом ниже работал «на рынок», он мог быть совершенно уверен, что выбор покупателя никак не будет определяться авторством иконы.

В-третьих, имя человека всего несколько веков назад в России, как и в Западной Европе, как и во всем мире в известную историческую эпоху, служило прежде всего сакральным наименованием личности, а не средством её идентификации. Для

идентификации в дворянстве существовали родовые фамилии, а в простонародье - довольно произвольные прозвища, иногда по несколько у одного и того же человека; вместо прозвища уважаемых людей иногда могли величать по отчеству. Фиксированные, наследственные фамилии стали общеобязательны только тогда, когда потребность общества в идентификации своих членов сделалась настоятельной.

Вот с этого-то времени художники и стали ставить подписи на своих работах, независимо от их светского или церковного предназначения. На примере России, совершившей скачок из Средневековья в Новое Время в невиданно короткий срок, можно особенно ясно видеть, что граница между неподписными и подписными произведениями вовсе не соответствует границе между традиционными иконами и всякой другой живописью. С одной стороны, на многих светских портретах рубежа XVII – XVIII вв. отсутствует какая бы то ни было подпись, а с другой стороны, в 1710 г. специальным царским указом иконописцы были обязаны подписывать свои работы²¹. Как почти все русские указы, он никогда не выполнялся последовательно и повсеместно. Но и никакой оппозиции этот указ не встретил – ни теологической, ни с точки зрения вкусов и традиций. А ведь в это самое время шла настоящая война по поводу иконографических сюжетов и стиля письма; сохранились многие исторические свидетельства напряженности этой борьбы и острые полемические трактаты против новых веяний в иконописи и в защиту их. Если бы подписи придавалось негативное, разрушающее концепцию иконы значение, у нас были бы какие-то сведения о недовольстве указом.

Исполняли этот указ выдающиеся иконописцы, работавшие в крупных городских мастерских (для них, собственно, он и был издан - с целью регулярного налогообложения). Но и задолго до указа такие художники свои работы подписывали – уже с конца XVI - начала XVII вв. подписи на качественных, добротных иконах не были редкостью. В глухой провинции указ игнорировали, но не из мистических соображений, а просто за полной ненужностью подписи в условиях, ещё долго остававшихся средневековыми. Точно так же как не подписывали - даже и в начале XIX в. - очень многие портреты, пейзажи, декоративные панно, если они писались по заказу и теоретически навсегда оставались в руках заказчика.

На иконах, предназначавшихся для домашних иконостасов, а еще чаще – на иконах, жертвуемых в храм по обету, часто надписывалось имя заказчика, с его титулом, званием, местожительством – всем необходимым для идентификации; имя же художника при этом указывалось не всегда. В этом есть известная логика: иконописец кормится своим трудом; приняв за него мзду, он перестает быть владельцем иконы. А заказчик-жертвователь вносит от своего имени в сокровищницу Церкви и вправе рассчитывать на благодарное о нем воспоминание. Порою такие надписания, в том числе включающие имя художника, делались (несомненно по желанию заказчика) не на обороте, а на лицевой стороне иконы. Был и другой способ увековечить в иконописи имя жертвователя и обеспечить

²¹ L. Ouspensky. *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*. Cerf, 1993. с. 391

церковную молитву о нем и его близких – поставление в храм иконы тезоименитого ему святого, или группового образа святых покровителей всех членов семьи жертвователя, или любого другого сюжета «с предстоящими» - семейными покровителями. Бывали даже случаи изображения на полях или на самой иконе не святых покровителей, а самих жертвователей, но они остались редкостью по вполне объяснимой причине – к соименному святому обращались с молитвой, а помещенный на иконе портрет молитвой обходили. Но то, что такие изображения были позволительны (традиция эта восходит еще к палеохристианским временам), как нельзя лучше свидетельствует о церковном понимании связи между иконой и людьми, принимавшими участие в её создании или имеющими отношение к истории иконы - как её владельцы, как объекты или свидетели чудотворений. Целый ряд богородичных икон получил название по имени таких людей – Боголюбская, Игоревская, Касперовская...²²

Церковь никогда не видела крамолы в сохранении связи между образом Божиим, представленным в красках, и образом Его, представленным в человеке. Надписание имени художника на иконе не разрушает её мистической концепции. Наличие или отсутствие этого надписания зависит отчасти от традиции, отчасти от экономической и социальной важности идентификации автора, идет ли речь об иконе или другом произведении искусства. Кто знает, возможно, что через тысячу лет искусствоведы будут с умилением рассказывать, что Пикассо и Дали были так скромны и смиренны, что не надписывали на своих картинах своего индивидуального номера.

Истинное смирение художника, его самоподчинение художественной традиции, а в церковном искусстве также и традиции духовной, не в том, подписывает ли он свою работу или нет. Также и молящийся перед иконой, носящей надписание имени её автора, или лица, оплатившего труд художника, или их близких, отнюдь ничем не оскверняется, и молитва его так же восходит к первообразу, а не останавливается, упершись в подписанную доску.

Понимать это особенно важно в наши дни. Когда светский журнал тиражом в несколько тысяч экземпляров печатает статью об иконописце, приводя фотографии его самого и его работ, в этом не видят ничего дурного – и в этом действительно ничего дурного нет. Но когда в этой же самой статье с умилением говорится, что иконописец, как настоящий средневековый мастер, скромно не ставит подписи на своих иконах – это двусмысленно и смешно, потому что подпись на обороте иконы послужила бы к увековечению имени художника и распространению его известности в тысячи раз меньше, чем статья о нем в прессе, его каталог или его сайт в Интернете.

В России в наши дни работает множество прекрасных иконописцев, среди которых есть выдающиеся мастера. Молящиеся перед иконами письма м. Иулиании (М. Н. Соколовой) или архимандрита Зинова, как правило, знают, кем написаны эти иконы, безо всякой подписи. Даже те, кто не видел этих икон в подлиннике, знают

²² А. А. Воронов, Е. Г. Соколова. Чудотворные иконы Богородицы. М., 93

их по альбомам репродукций, где авторы, само собой, указаны. Таблички с указанием имени автора помещаются рядом с его работами на любой выставке икон. Приобретая икону современного письма в церковной лавке, вы найдете на обороте ярлычок с данными автора - иначе путаницы при расчёте не избежать. И все эти явления - существование рынка икон современного письма, выставки, широкая известность выдающихся иконописцев, издание репродукций их работ – свидетельствуют о подъёме уровня иконописного искусства, о всенародном интересе к нему, о видении в иконописи живого, творческого, личностного начала. Отождествлять это личностное начало непременно с гордыней, своеволием и самоизоляцией могут только мракобесы. Всерьёз ставить в зависимость от наличия или отсутствия подписи духовно-мистическую ценность иконы есть мракобесие.

Настаивать в наши дни на недопустимости подписи автора на иконе, умиляться тому, что современный иконописец, располагающий и пользующийся всеми средствами распространения информации о своей деятельности, не подписывает своих работ – есть по меньшей мере неразумие.

Говоря вообще, упорное желание приписывать мистическое значение чисто номинальным, условно-традиционным особенностям иконописи всегда подозрительно. Оно порою заставляет забывать, что православный мистицизм, в отличие от оккультного, не есть область, куда проникают при помощи неких механических обрядовых действий.

4

«Обратная» перспектива

Представление о том, что иконопись изображает мир в обратной перспективе, является заблуждением сравнительно невинным. Невинным в том смысле, что оно сказывается на изображениях Бога и святых гораздо менее, чем представление о недопустимости сходства с натурой. Но зато и нелепость этого представления и слепая вера в него поистине поразительны.

Напомним, в чем оно состоит. В противоположность прямой, или оптической, перспективе, где условная точка схода находится в воображаемой глубине картины, в обратной перспективе точка эта находится перед плоскостью картины, со стороны зрителя, так что изображенное пространство разворачивается, ширится в глубину. В прямой перспективе линии, «удаляясь», стремятся сойтись в одну точку, предметы, удаляясь, уменьшаются в размерах – в обратной перспективе происходят противоположные явления. Применение обратной перспективы в иконе объясняется, конечно же, соображениями высшего порядка: оно, по мнению Л. Успенского²³, помогает сохранению плоскостности иконы (вопрос – зачем же тогда нужна вообще какая бы то ни было перспектива?), оно вводит зрителя в особый, разворачивающийся в глубину, мир (но как же тогда с плоскостностью? И с тем фактом, что прямая перспектива тоже вводит зрителя в некий особый мир?)

Интересно, что о. Павел Флоренский ценил в иконе именно то, что зритель перед нею *забывает*, что стоит перед некой плоскостью, стеною – и проникает сквозь эту стену в духовные небеса.²⁴ Л. Успенский, настаивая на плоскостности иконы, ценил в ней то, что зритель ни на секунду *не забывает*, что перед ним не сами явления, а лишь образы их, объекты по природе своей от явлений отличные.²⁵ Таким образом, способность к наивному забвению разницы между плоским изображением и реальностью приписывается тем, кто созерцает реалистические картины с применением прямой перспективы. Позволим себе заметить, что уж настолько далеко зрительская наивность обыкновенно не простирается. Противоположность же этих двух толкований пространства иконописи в зрительском восприятии, толкований, данных двумя классическими авторами, знаменательна. Ввиду этого мы постараемся избегать в нашей работе выражений вроде «вводит зрителя», «заставляет забыть», «раскрывает иной мир» и им подобных субъективных и относительных утверждений – например, когда «обратная перспектива» прямо нарекается перспективой евангельской, безумием во Христе²⁶, опровергающим законы мира сего. Мы отказываемся допускать, что в

²³ L. Ouspensky. *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*. Cerf, 1993. с. 472.

²⁴ П. Флоренский. *Иконостас. Избранные труды по искусству*. СПб., 1993. с. 41.

²⁵ L. Ouspensky. *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*. Cerf, 1993. сс. 469-472.

²⁶ Диакон Андрей Кураев. *Традиция догмат обряд*. М., 1995. с.292; также L. Ouspensky. *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*. Cerf, 1993. сс. 172, 469.

иконописи, несмотря на её интуитивно-чувственный характер, есть место этому безумию во Христе, или, говоря попросту, юродству. Юродство есть одна из форм духовного подвига (кстати, одна из труднейших и редчайших), в которой эпатажирующие, необычные внешние проявления обязательно должны проистекать из до предела напряжённой личной духовной жизни подвижника. Ничтожное число юродивых (около двадцати), прославленных Церковью за два тысячелетия, ясно указывает на то, что Церковь крайне осторожно относилась к этому виду подвижничества и далеко не всех, кто позволял себе «ругаться миру» и ниспровергать земные законы, признавала юродивыми во Христе. И уж во всяком случае подлинным юродивым весь риск и всю тяжесть ниспровержения законов мира сего несли на себе, терпели невероятные физические лишения, насмешки и побои ближних - а вот помощь святых юродивых этим ближним была разумной, соответствующей представлениям обычных, здраво мыслящих и действующих людей о благе; разумной была эта помощь при жизни и таковой остается по смерти святых. Образ же художника, смело ниспровергающего логику мира сего в своих работах, оставаясь при этом благополучным и обеспеченным (нищие и бездомные икон не пишут), такой образ далёк не только от иконописи, но и вообще от православной культуры. Таких ниспровергателей здравого смысла, логики и даже Логоса в многострадальном XX веке было столько, что мы просто обязаны научиться объяснять иконописные пространственные построения как-то иначе, не по Л. Успенскому и о. Павлу Флоренскому. Итак, мы не будем исходить из этого оскорбительного для иконы видения в ней – или в каких-то частях её – какого бы то ни было безумия, а, напротив, возьмем себе за правило трезво следовать разуму в трактовке любого из аспектов её художественной формы. *«На поприще ума нельзя нам отступать»* - как сказал вполне светский поэт, о духовном содержании творчества которого написан теперь ряд богословских работ. Как бы то ни было, достижение священного безумия через геометрические построения есть идея довольно-таки вульгарная и не выдерживающая никакой критики.

Вопрос о роли «обратной перспективы» в иконе мы вообще оставим в стороне – до выяснения главного нашего вопроса, т. е. действительно ли в иконописи мир строится по законам обратной перспективы?

Мы недаром заключаем в кавычки это название, условное и довольно неудачное по отношению к пространственным построениям в традиционной иконописи. Во-первых, в нем содержится предположение (пожалуй, даже утверждение), что иконописцы испокон веков были знакомы с системой прямой перспективы, но сознательно отвергали эту систему в пользу обратной. Ничего подобного и в помине не было. Очевиднейшее соображение о том, что законы оптической перспективы были открыты и систематизированы только в XV в. итальянским архитектором Брунеллески, явно беспокоило Л. Успенского, который счел нужным защитить себя обширной сноской к переизданию написанной совместно с В. Лосским книги «Смысл иконы». В этой сноске утверждается, что иконописцы (удобный собирательный термин, объединяющий полтора тысячелетия и три материка) знали прямую перспективу, и в доказательство предлагается «внимательно посмотреть» на рублевскую икону Троицы, где дом и углубление в

передней стенке стола якобы даны в прямой перспективе.²⁷ В действительности знаменитое углубление, долженствующее поставить иконописцев всех времен и народов в независимую от Брунеллески позицию, дано скорее в аксонометрии, чем в прямой перспективе, а дом уж несомненно в обратной – достаточно измерить его заднюю стену и переднюю. Но даже если бы в обоих этих случаях объекты сокращались в глубину, то всё-таки совершенно недопустимо утверждать на этом основании, что иконописцы знали законы прямой перспективы и отказывались от применения оных сознательно. Чтобы утверждать подобное, нужно иметь данные о художниках, которые систематически и последовательно, с целью реалистической или даже иллюзорной передачи пространства, применяли прямую перспективу в VI, VII, X, XII веках так, как применяли её в Западной Европе начиная с XV в. То есть **нужно иметь данные о некоей школе прямой перспективы, существовавшей на протяжении веков рядом со школой «обратной» перспективы.** Без таких данных приписывать средневековым художникам знание прямой перспективы на основании углублений в столиках рискованно. Можно, конечно, и Пушкина объявить провозвестником Великой Октябрьской социалистической революции на основании строчки «Октябрь уж наступил», но будет ли такой подход научным?

Итак, «обратная перспектива» не была обратной по отношению к известной и сознательно отвергаемой «прямой» системе пространственных построений. Она была не обратной чему-то, а попросту единственной – вплоть до открытия Брунеллески.

Но, может быть, название «обратная» имеет не относительный, а абсолютный смысл? Может быть, оно просто характеризует противоположность двух систем: вплоть до XV в. художники (заметьте, все художники) пользовались одной, а после взяли да и заменили её на противоположную. И назвали эту новую систему прямой, а старой присвоили – через несколько веков – название обратной. Звучит крайне нелепо, не так ли? Тем более нелепо, что во языках многих христианских народов понятие «прямой» связано с понятием «правильный, честный, истинный», а противоположны прямому – кривда, лукавство, отступничество. Знаменательно уже само по себе это лингвистическое противоречие: неужели мир иконы строится по законам, обратным всему прямому и правильному, так что это прямое и правильное предстает профанным, поверхностно иллюзорным, бездуховным?

Проверим же, «посмотрев внимательно», действительно ли в иконописи построение отдельных предметов, взаимное их расположение и трактовка самого пространства подчиняются законам, обратным законам прямой перспективы. Простейший пример со столиком из рублевской «Троицы» показывает нам, что даже рисунок отдельных предметов не подчинялся учению о точке схода перед плоскостью иконы. Такое сочетание обратной перспективы с аксонометрической проекцией, с проекцией фронтальной и даже с прямой перспективой в пределах изображения одного здания, одного седалища, кивория и пр. встречается в иконописи на каждом шагу. Окна, двери, башенные зубцы, аркады практически

²⁷ L. Ouspensky, V. Lossky. The meaning of icons. Newyork, 1989. с. 41

никогда не изображаются в обратной перспективе, поскольку таковая не может дать представление о толщине стен, в которых сделаны те или иные отверстия. Отверстие рупором разошлось бы от зрителя, и стена показалась бы ему картонной. Единственными предметами, полностью и последовательно построенными по принципу точки схода перед плоскостью изображения, будут разве что подножия – простые параллелепипеды. Но если мы, вооружившись линейкой, попробуем определить эту точку схода, мы обнаружим, что для каждой пары линий точка схода будет своя - даже в пределах одного параллелепипеда. И смещение этих точек будет не только по горизонтали, но и по вертикали – то есть даже единой воображаемой линии горизонта мы не сможем определить. Если же мы продолжим - на любой иконе, хотя бы на той же "Троице" - все саггитально направленные линии ребер геометрических объектов, то получим вовсе не стройную систему, по которой зритель из некой точки входил бы в раскрывающийся перед ним мир, а вполне хаотическую россыпь точек схода и линий горизонта.

Таким образом, уже в пределах изображений отдельных предметов обратная перспектива, во-первых, неустойчива, непредсказуема, и, во-вторых, может сочетаться с фронтальной и аксонометрической проекциями и даже с прямой перспективой. Кроме названных четырех, необходимо упомянуть еще и пятую форму проецирования пространства на плоскость, называемую в архитектуре видом с птичьего полёта. Применяют её, например, в изображениях круглых столов, уставленных посудой (сама же посуда при этом может быть дана во фронтальной проекции), городов и монастырей (причем отдельные здания чаще всего даются также во фронтальной проекции), или же водоёмов - рек и морей со всеми их берегами, как на географической карте – в то время как сами эти берега обычно изображаются в аксонометрии.

Построение отдельных предметов, как известно, не определяет ещё всей системы пространственной проекции на плоскость. Посмотрим теперь, обратна ли перспектива иконы перспективе оптической в отношении взаимного расположения предметов в пространстве. В прямой перспективе, как известно, размеры предметов сокращаются по мере удаления их от зрителя. Это приятное свойство позволяет нам делать фотоснимки на память, так что на одном фото помещается и счастливый турист, и пирамида Хеопса или Эйфелева башня. Но сколько раз нам приходилось сокрушаться, снимая своих приятелей: на фото помещалась либо вся Эйфелева башня - а под ней неузнаваемый, с муравья ростом, наш приятель; либо, напротив, приятель представлен крупным планом, а от Эйфелевой башни виден только один пролёт. Иногда приходится долго отыскивать точку, с которой и приятель, и памятник архитектуры помещаются в кадр. Но если бы наш фотоаппарат запечатлевал мир в обратной перспективе, то нам ничто бы не помогло, на каком бы расстоянии от памятника мы не наводили камеру на нашего приятеля: за спиной у него мы увидели бы одну балку или один кирпич, не более. Чем дальше бы он отступал от памятника, тем более «вырастали» бы в кадре этот кирпич и эта балка. Спрашивается, где, в какой иконе мы найдем такую обратную – действительно, без кавычек, обратную перспективу? Нигде и ни в какой – даже в работах самих проповедников «обратной» перспективы как специфической

особенности иконописи. Найдём же мы совсем другое явление: архитектурные сооружения заднего плана изображаются в иконе полностью, от фундамента до креста на кровле, даже если персонажи стоят рядом с ними (и даже внутри их!). Эти сооружения, таким образом, подвергаются ещё большему перспективному сокращению, чем это принято в прямой перспективе – мы можем сказать, что икона показывает их в усиленной прямой перспективе! Но существует другое определение, более точное – кулисное построение пространственных планов. Это значит, что в каждом из двух, трех или большего числа таких планов предметы и персонажи согласуются между собой в масштабе и пространственном соотношении, а сами эти планы сближаются, как плоские театральные кулисы.

Мы рассмотрели применение и не-применение обратной перспективы в рисунке отдельных предметов геометрически правильной формы и в сравнительных размерах предметов, более или менее удаленных от зрителя. Но мир иконы состоит не только из архитектурных и пейзажных мотивов. Главное в иконе – изображение человека. В реалистической живописи оно тоже подчиняется законам прямой перспективы – соответственно, в иконописи оно должно подчиняться законам перспективы обратной? Но напрасно мы будем искать в иконных ликах признаки сознательного отвержения нормальной оптики. Изображение человеческого лица, сообщение ему того или иного выражения, направления взгляда, трепета жизни – задача сложнейшая, требующая предельной точности, где никакие рецепты не служат ни к чему, если у художника нет подлинного чувства формы. Не только мастера классического периода иконописи, но и самые слабые из современных иконописцев-любителей, изображая лик святого, Матери Божией или Самого Господа, стремятся – иногда бессознательно, вопреки теориям – к тому, чтобы лик этот был ликом, а не мертвой бесформенной маской. Кошунственно и безумно рассуждать о том, что в иконном изображении лица нужно увеличивать и обращать к зрителю обе ушные раковины, в трехчетвертном повороте делать дальний глаз, дальнюю щеку, ноздрю, дальний угол рта крупнее ближних, «отворачивать вперед и распластывать на плоскости иконы темя, виски и уши»²⁸, чтобы не посрамить лежащий в основе иконописного видения мира принцип обратной перспективы. На примере изображенных в трехчетвертном повороте ликов становится яснее ясного, что средневековым мастерам и на ум не всходило поступать с формами человеческой головы по правилам обратной перспективы! Ни одного средневекового трехчетвертного изображения, где черты «дальней» половины лика были бы крупнее черт «ближней» половины, нет. Все чарующие обратнопереписные построения Флоренского производятся им на материале ликов, повернутых анфас, то есть налицо явное манипулирование и подгонка фактов под предвзятую идею.

В основе иконописного видения мира лежит православное представление о добре, красоте и истине, а не вывороченная наизнанку геометрия. Хотя в иконе и могут присутствовать отдельные элементы обратной перспективы – наряду с элементами прямой перспективы, элементами фронтальной и аксонометрической проекций, наряду с проекцией «с птичьего полёта», наряду с кулисным построением

²⁸ П. Флоренский. Обратная перспектива. Иконостас. СПб., 1993. с. 178

пространственных планов, но ни одна из этих систем не может претендовать на то, чтобы считаться превалирующей моделью видения мира Божия в иконописи и служить основанием для далеко идущих теологических выводов.

Мало того, и специфической для иконописи ни одна из этих систем не является. Элементы всех этих систем (именно их элементы, а не последовательное их применение) мы находим в древнеегипетских фресках и рельефах, в рисунках эскимосов и примитивных народов Африки, в древнегреческой вазописи, в романских настенных росписях, в итальянском искусстве раннего Возрождения, в картинах нидерландских примитивистов, в работах так называемых «наивных» художников Новейшего времени, в живописи представителей многих модернистских течений XX в. – список этот можно удвоить, утроить. Существует, впрочем, фундаментальный труд академика Б. В. Раушенбаха о психологии зрительного восприятия и различных системах пространственных построений в изобразительном искусстве²⁹. Он давно стал классическим, но явно по сей день неизвестен «богословам иконы». В числе прочих полезных вещей, из этой книги можно подробно узнать о несложных опытах, подтверждающих сокрушительный для этого «богословия» факт: ***в силу бинокулярности человеческого зрения, на близком расстоянии мы видим предметы именно в обратной перспективе.*** Так что «иконописное» видение оказывается реалистичнее «академического». Этим фактом мы бы и ограничились, если бы в нашу задачу входило только «оптическое» доказательство правильности и логичности иконописных пространственных построений. Но все не так просто – именно потому, что и в классической иконописи мы встречаемся со множеством разных систем изображения пространства, и в нехристианском искусстве мы все эти системы благополучно обретаем. В сущности, одна только академическая живопись следовала единой и научно обоснованной системе пространственных построений, а именно - прямой перспективе, следовала вполне осознанно, подчиняя ей и конструкцию отдельных предметов, и взаимное их расположение, и организацию пространства – замкнутого и открытого, и рисунок лица и фигуры человека.

Но если мы внимательно, с линейкой и циркулем, станем проверять правильность пространственных построений в картинах «академистов» (или «реалистов»), мы немедленно убедимся, что они постоянно нарушают прямую перспективу. За исключением группы произведений времен Высокого Ренессанса, когда художники упивались открытием Брунеллески и самозабвенно чертили кстати и некстати аркады, колонны и карнизы, убегающие вдаль – за исключением произведений этих первооткрывателей, реалистическая живопись не следует рабски геометрическим схемам, но свободно корректирует их в соответствии со своими задачами. Наличие в одной картине нескольких условных точек схода, нескольких условных линий горизонта, сближение или удаление пространственных планов и изменение масштабов предметов – обычнейшее явление в реалистической живописи. Неискушенному зрителю даже в голову не приходит, насколько порою не укладываются в сетку геометрической перспективы персонажи и предметы, «как живые» предстающие перед ним на картине. Приведем только один пример – если

²⁹ Б. В. Раушенбах. Пространственные построения в живописи. М., «Наука», 1980

поверить алгеброй гармонию картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи», вершинного достижения русского академизма, то упавшая на землю помпеянка на переднем плане окажется ростом метров в пять. А ведь написана эта фигура весьма реалистически, и соотношение её с соседними также не вызывает подозрений в том, что пространственное построение неправильно!

Таким образом, и в реалистическом искусстве художники почему-то избегают геометрической точности. Почему-то они не вычерчивают по линейке пространство и расположенные в нем предметы, хотя вот уже полтысячи лет как всем известны секреты линии горизонта и точки схода. «Глаз точнее циркуля» - афоризм, который издавна напоминают начинающим художникам их учителя, предостерегая начинающих от соблазна вымерять и вычерчивать по линейке предлежащий им мир. Глаз художника был всегда точнее циркуля, не только после открытия Брунеллески, но и до него. Художникам реалистической школы важно не единство точки схода, а общее впечатление реальности изображенного пространства. Тем более для иконописцев классического периода было важно не вывернуть пространство наизнанку в соответствии с теориями, изобретенными тысячелетие спустя, а - а что же было для них важно? – да то же самое: реальность изображенного пространства. Что же еще может быть важно для художника, тем более для иконописца, имеющего своим предметом Саму Истину?

Но неужели Истина изменилась с открытием законов прямой перспективы? Нет, конечно. Изменилась оптика художника и зрителя, изменилось (обогатилось!) представление о возможностях передачи на плоскости трехмерного пространства. Ведь всякое двумерное его изображение – только фикция. Весь вопрос в том, какие свойства предметов фикция сохраняет и от каких отказывается.

Попросите трех-четырёхлетнего ребенка нарисовать стол. Он непременно начнет с изображения прямоугольника – вида столешницы с птичьего полёта, ибо именно эта проекция идеально выражает тот факт, что столешница имеет четыре прямых угла и четыре попарно параллельных стороны. Но когда дело дойдет до ножек, юный художник встанет перед классической проблемой объединения разных проекций в одном рисунке. Он знает, что от каждой стороны столешницы отходят две ножки под прямым углом. Но, если он нарисует все эти ножки - их окажется восемь! Если оставить только четыре из них - то две боковые стороны стола останутся вовсе без ножек! А если повернуть эти ножки так, чтобы они принадлежали обеим сторонам сразу – то они уж не будут находиться под прямым углом к столешнице! Из этих трех вариантов ребенок может выбрать любой – вполне осознавая его несовершенство, но примиряясь с ним ради правильности передачи других характеристик стола. И если взрослый снисходительно вздумает показать, как правильно рисуют стол, и изобразит фронтальную проекцию одной из его сторон, то ребёнок найдёт этот вариант еще более уязвимым: а почему вместо прямоугольной столешницы только линия? а почему ножек только две (или – почему все четыре ножки с одной стороны)? Взрослому придется доказывать преимущества своей оптики – например, тем, что все ножки стоят на полу, и провести эту линию пола, а впридачу, для убедительности, пририсовать стул или

человечка в той же фронтальной проекции. И малыш не без сожаления откажется от своего первоначального видения и от возможностей, которое оно дает – например, расставить посуду на широком прямоугольнике столешницы.

Но если вы вздумаете, вместо фронтальной проекции стола, нарисовать его изображение в прямой перспективе, то вас наверняка освищут, не найдя в вашем рисунке никакого сходства с натурой. И поделом: у столешницы не будет ни одного прямого угла, ножки будут разной длины и висеть в воздухе, а не стоять на полу. Одна из них – почему-то совсем коротенькая – будет начинаться не от угла стола, а от одной из его сторон. Словом, ваш рисунок, не передающий никаких существенных характеристик предмета, будет ниже всякой критики, вас не поймут – ни самого рисунка, ни ваших объяснений. Вам придется подождать несколько лет, чтобы ваше владение секретом перспективного изображения стола было оценено по достоинству. Десятилетнему художнику ваш столик в перспективе наверняка понравится, он примется вам подражать, а на жалкую фронтальную проекцию и смотреть больше не захочет.

Что же случилось? Неужели он успел забыть, что у стола прямые углы, а четыре ножки его, равной длины, должны стоять на полу? Разумеется, нет. Его представление о форме стола не изменилось. Изменилась его оптика. Теперь он способен оценить возможность одновременного показа целых трех сторон стола – верхней, передней и боковой. Теперь он научился судить о четвертой, наполовину скрытой, ножке по аналогии с прочими, и «прочитывать» её отходящей от угла, а не от стороны. Научился судить о плоскости пола по аналогии с плоскостью стола – и мысленно ставить на этот пол все четыре ножки. И вот он без сожаления расстаётся с проекциями, которые в свое время казались единственно правильными.

Это длинное отступление понадобилось нам, чтобы наглядно, на простейшем примере, показать относительность всякого двухмерного изображения. Как мы видим, при сохранении всё той же идеи о форме предмета могут существовать самые различные приоритеты при выборе той или иной проекции этого предмета на плоскость, т. е. самые различные представления о том, что важно и что менее важно.

В иконописи было и остается важным правильно и недвусмысленно определять каждый предмет, участвующий в композиции, давая ему самые общие, традиционные внешние характеристики. Ложе должно «читаться» как ложе, подножие как подножие, у здания должны наличествовать главный фасад, боковой фасад и кровля. Если действие происходит внутри храма или иного здания – следует дать наружный вид этого здания от основания до кровли. Если храм пятиглавый – все пять глав должны быть показаны. Если речь идет о городе или монастыре – стены должны со всех сторон окружать группу изображенных зданий. У реки должно быть два берега. Море охватывается берегами со всех сторон – или хотя бы полукольцом берегов – и в той же композиции должен еще поместиться остров с городом или монастырем, или корабль и сами участники действия. Но и

это еще не всё – во многих иконных сюжетах эти «природные» объекты сочетаются с символическими изображениями объектов мира невидимого, например, славы (мандорлы), окружающей Христа и населенной ангелами и херувимами, или «умных небес» с фигурами Господа, Матери Божией, с благословляющей десницей, или Преисподней с Сатаной и бесами, или иных сфер, находящихся вне какого бы то ни было земного пространства.

С чудесным и благим дерзновением, с уверенностью в изобразимости и совместимости в одной композиции столь разных объектов действовали иконописцы, начиная с древнейших времен, когда иконография только ещё складывалась. Выбирая для того или иного объекта ту или иную проекцию, они, как дети, безошибочно выбирали ту, которая вернее всего передавала требуемые характеристики предмета. Они примирялись с искажением или утратой других его характеристик, но не упускали их из виду – вот почему в освоении двухмерного изображения трехмерного мира человечество постепенно эволюционировало от плоских проекций и их сочетаний к объёмным построениям – аксонометрии, прямой и обратной перспективе. Из всех этих пространственных построений, конечно же, прямая перспектива является наиболее правильной с точки зрения оптики и поэтому единственно пригодной к реалистической единообразной организации всего изображаемого художником пространства.

Вместе с этим прямая перспектива далеко не идеальна для тех изображений, где важно четко и недвусмысленно определять, «называть» каждый изображенный объект, где в одной композиции приходится представлять всего, от головы до пят, человека – и *весь* храм, *всю* гору, *всё* море, да ещё и «умные небеса» или преисподнюю впридачу. Для этого прямая перспектива малоприспособна – но оптической правильности у неё не отнимешь.

Именно поэтому учение о прямой перспективе и произвело столь заметную революцию в живописи (вернее сказать, в изображении архитектурно обустроенного пространства) и было столь живо подхвачено художниками всего христианского мира. Обратим внимание на важный факт: не существует никаких документов, где выразилось бы отрицательное отношение к прямой перспективе во времена её открытия и распространения. Ни в странах католической культурной традиции, ни в России. Даже знаменитая полемика вокруг иконописной традиции, разгоревшаяся в России в конце XVII в., никак не затрагивает вопрос о прямой перспективе. Самые яростные анафематствования новомодной манере иконного письма мы находим в тогдашних документах – но при этом речь идет только о внешнем облике Господа и святых. По поводу перспективных построений полемисты не высказываются вовсе, словно не замечая, что «евангельская» перспектива у них на глазах заменяется на «профанную». Эта, по мнению некоторых, фундаментальная и разрушительная для иконописной традиции подмена не вызвала никаких возражений, никакой критики. Даже самих терминов «прямая перспектива» и «обратная перспектива» – ни в этой, ни в иной какой-либо словесной форме – мы не встретим в писаниях противников фряжских новшеств. Как не найдём мы их и в классических трактатах об искусстве иконописи. В так

называемых «иконописных подлинниках» греческих и русских авторов есть сведения о внешности и одежде святых, цвете одежд и зданий, содержании и смысле композиций. В «мастеровиках» - технико-технологических трактатах – мы находим рецепты ремесла, последовательность изображения различных объектов, свойства пигментов и лаков. Нередко здесь же помещается изложение догмата об иконопочитании, наставления начинающим иконописцам. Но никакого учения о правилах построения предметов в пространстве и организации самого пространства мы в этой литературе не встретим. И уж тем более учения о правилах, противоположных нормальным. Имея представление о том духе трезвости и разума, в котором написаны эти руководства, невозможно и представить себе на их страницах учение, по которому следует изображать что бы то ни было не так, как в природе, а наоборот.

В знаменитой «Ерминии» иеромонаха Дионисия Фурноаграфиота, широко распространенном на Руси памятнике иконописной традиции Святой Горы Афонской, желающему сделаться иконописцем предписывается сначала просто упражняться в рисовании без каких бы то ни было образцов и схем. Лишь «приобыкнув», т. е. приобретя известный опыт, полагалось просить благословения на собственно иконописание и начинать рисовать с образцов.³⁰ Переводя на современный язык, следовало вначале получить светскую художественную подготовку, а уж затем приниматься за иконопись. Можно ли, будучи в здравом уме, представить себе, что этот предварительный опыт требовался затем, чтобы его отбросить или вывернуть наизнанку?!

Но, может быть, авторы классических руководств потому не считали нужным передавать потомкам премудрость «обратной перспективы», что для них она-то и была нормальным, обычным видением природы? Может быть, только в наше время такая теория «обратной перспективы» стала необходимой, чтобы правильно писать иконы?

Поскольку речь идет о современности, мы позволим себе чисто эмпирический контраргумент. Обучаясь иконописи в одной известной мастерской Русского Севера, за многие годы общения - в мастерской и вне её – с нашей наставницей матушкой N, автору ни разу не приходилось слышать замечания вроде: «здесь у тебя перспектива недостаточно обратная» или «почему ты не применила здесь обратную перспективу?». Ничего подобного мы никогда не слышали и от её супруга, протоиерея, дипломированного специалиста в истории и теории искусства. А ведь до прихода к ним в мастерскую у нас был уже пятнадцатилетний опыт обучения и работы в реалистической традиции; казалось бы, мы должны были бы постоянно делать ошибки и грешить против правил «обратной перспективы», прежде чем проникнуться ими. Наблюдая за успехами других учеников матушки, имевших опыт светской, реалистической школы рисунка или не имевших такового, мы видели всё то же

³⁰ Дионисий Фурноаграфиот. Ерминия или наставление в живописном искусстве. В кн. Икона. Секреты ремесла. М., 1993. с.22.

явление. Никому из них не объясняли правил «обратной перспективы», никого не упрекали в их несоблюдении.

Когда начинающий художник трудится над первыми своими натюрмортами из гипсовых фигур, он постоянно слышит от педагога: «перспектива неверна», «линия горизонта выбрана неправильно», «точка схода не там», «нижняя плоскость не может сокращаться больше верхней» - и исправляет вновь и вновь, до дыр протирая бумагу, пока все углы и все линии не встанут на место. И это несмотря на то, что он рисует «так, как видит», по законам оптики и общепринятым уже в течение многих столетий законам прямой перспективы.

Почему же этой последней нужно долго обучаться, а исторически отжившая своё, особенная, духовная «обратная перспектива» усваивается сразу, и даже без каких бы то ни было объяснений, схем, наставлений? Даже без всякого упоминания о ней, без малейшего предупреждения о том, что в иконописи без неё шагу ступить нельзя?

Поистине, удивительный феномен эта «обратная перспектива»!
Судите сами:

- Построения в обратной перспективе – действительно, без кавычек, обратной – встречаются в иконописи лишь эпизодически и никогда не предстают в форме единой последовательной системы.
- До открытия Брунеллески «обратная перспектива» и не считалась такой системой. Никаких следов теоретического её обоснования, никаких данных о специальном обучении таковой не сохранилось.
- С открытием Брунеллески никому, даже защитникам традиционной византийской иконописи, не пришло в голову восстать против прямой перспективы за «обратную», при этом случае осознав сию последнюю как некую систему и приписав ей духоносный и возвышенный смысл. Учение о прямой перспективе мирно и естественно распространялось и на Западе, и на Востоке.
- Теория «обратной перспективы» как специфической для иконы, более того – как евангельской, возникла только тогда, когда иконопись в «византийском стиле» – после нескольких столетий упадка – почти исчезла, во всяком случае, сделалась экзотикой для восприятия образованного зрителя.
- Серьёзная профессиональная подготовка иконописцев в наше время вполне возможна (и совершается на практике!) без обращения к этой теории. Никакой методики обучения «обратной перспективе», сравнимой с методикой обучения перспективе прямой, по-прежнему не существует – даже в тех школах, где признают существование «обратной».

Нам представляется, что из всего сказанного можно сделать некоторые выводы.

- Теория «обратной перспективы», в сущности, распространила это название на конгломерат различных проекций и систем передачи объёма, используемых

иконописцами Средневековья. А также неисчислимым множеством неиконописцев и нехристиан, профессиональных художников и вовсе не художников, взрослых и детей, сознательно и бессознательно.

- Применение всех этих проекций и их сочетаний имело своей целью ни что иное как передачу трёхмерного пространства, в известном смысле – создание иллюзии трёхмерного пространства на двухмерной плоскости.

- Прямая перспектива как последовательная система (каковой она стала только в XV веке) имеет ту же цель – и поэтому её так естественно предпочли конгломерату различных проекций. Правильнее будет сказать, что этот последний не сменился в одночасье прямой перспективой, а перерос в неё, постепенно, ощупью, в течение веков приближаясь к ней, всё более и более «выпрямляя» пространственные построения, так, чтобы они становились всё более и более похожими на реальный видимый мир.

- Перспектива в искусстве, сакральном и светском, есть средство, а не цель. Отступление художника от сухого геометрического чертежа – обычнейшее явление. Профессиональные художники вот уже полтысячи лет проходят школу прямой перспективы, узнают её законы в некотором роде затем, чтобы впоследствии творчески их нарушать в поисках большей выразительности.

- Нарушая прямую перспективу, т. е. прибегая вместо неё к иным проекциям, художник нашего времени может заботиться о том, чтобы эти нарушения были незаметны. И может, напротив, совершенно открыто, демонстративно применять сочетания фронтальной и боковой проекций, вид с птичьего полёта, кулисное построение пространства и, конечно же, обратную перспективу. Но эта свобода в обращении с пространством совсем не обязательно будет свободой евангельской. Если современный художник работает не в области иконописи, а в области светского искусства, то его эксперименты с пространством вполне могут быть проникнуты совсем иным духом – эгоистическим, страстным, агрессивным.

Таким образом, не имеется никаких оснований

- считать обратную перспективу последовательной и цельной системой пространственных построений;

- считать обратную перспективу монополией иконописи;

- приписывать обратной перспективе определенные мистические свойства и на этом фундаменте возводить богословские воздушные замки.

Утверждая и доказывая это, мы ни в коей мере не преследуем цель принизить иконопись и лишить её духовного содержания. Но мы решительно восстаём против попыток вырвать её из мировой, более того - из христианской культурной среды, изолировать и окружить особым ореолом. Классическая иконопись - это иконопись того исторического периода, когда она была не чем-то отдельным от культуры христианского мира, а существеннейшей её частью, когда иконописное видение мира, его иконописная перспектива никому не казались вывороченными

наизнанку. Народ Божий усматривал в искусстве иконописи не непонятную эзотерику, а вполне понятную красоту, к которой устремлялся сердцем.

Расхожая легенда об «обратной перспективе» - следствие искания эзотерики там, где художники, просвещенные Духом, искали красоты. Легенды этого сорта не просто нелепы и ложны сами по себе. Опасность их в том, что они уводят от понимания истинной специфики иконописи - как в теории, так и на практике.

5

Духовное видение и икона

Духовное видение считается – и вполне основательно – ключевым понятием в теориях, трактующих об иконе. Попытаемся и мы определить, что же это за феномен – духовное видение. Это позволит нам в дальнейшем избежать путаницы понятий и всяческих *qui pro quo*.

Начать нам хочется на этот раз не с реферативного изложения тех или иных распространённых теорий, а непосредственно с ряда цитат. Взяты они из работы «Иконостас», принадлежащей о. П. Флоренскому (1882 – 1943, по др. данным 1939). Одарённый русский учёный, Флоренский стал священником незадолго до революции. В 30-е годы он был заключён в лагерь, где и умер. Он принадлежал к тому крайне узкому кружку верующей интеллигенции, чья богословская и философская мысль оказала глубокое влияние на русскую эмиграцию, в том числе во всём, что касается иконы.

Флоренский работал над «Иконостасом» в 1922 г., но опубликован этот труд был только в 1970. Несмотря на то, что сам автор не торопился с его публикацией и, по всей видимости, оставил работу над ним, не доведя её до конца, «Иконостас» считается классическим трудом по теории иконы. Во всяком случае, идеи Флоренского были сохранены и развиты – часто без всякой критики – первой русской эмиграцией, и дошли до наших дней в качестве аксиоматических.

Не будем, однако, забывать, что Флоренский был не единственным, кто в предреволюционные и первые послереволюционные годы проявил научный интерес к византийской иконописи. Этот интерес уже начиная со второй половины XIX в. можно считать устойчивым и всё возрастающим. Труды и публикации таких знатоков церковной старины, как И. М. Снегирёв, Д. А. Ровинский, Н. П. Кондаков, Ф. А. Каликин, Ф. И. Буслаев, Н. В. Покровский, Н. И. Троицкий по сей день остаются незаменимым источником по истории и теории русской иконописи. Иконы старинного письма и художественно ценные новонаписанные иконы были предметом серьёзного коллекционирования. Собрания Д. Ровинского, художника П. Корина, писателя и директора Оружейной палаты М. Загоскина, И. С. Остроухова, братьев Рябушинских и других знатоков соперничали с коллекциями, издавна бытовавшими в старообрядческой среде. Среди старообрядцев же сохранялась неизменно художественная традиция иконного письма высокого качества. Иконы в «древнем» стиле писали также сотни мастеров-кустарей в известных всей России сёлах Палехе, Мстёре, Холуе. Историки искусства не обошли вниманием эти заповедники традиционной русской культуры (см. работы С. М. Прохорова, Г. Д. Филимонова).

Работа Флоренского стоит особняком от всей этой научной и культурной среды, которая бережно хранила и исследовала традиционную икону. Ни методологически, ни по духу «Иконостас» с этой средой не связан, ни одного из названных авторов Флоренский не цитирует. Он предложил свою особенную версию, с точки зрения человека образованного и одарённого, особенно в области естественных наук. Новизна и возвышенно-философский характер его взгляда на икону, видимо, произвели неизгладимое впечатление на ту часть русской интеллигенции, которая впоследствии, в эмиграции, создала свою особенную школу иконописания и богословия иконы.

Важнейшее, базовое положение этого богословия, самый предлог и смысл его возникновения – заключается в:

- а) защите и утверждению иконописания в «древнем», или «византийском», стиле как единственно истинного и подлинно церковного, и***
- б) отвержении, осуждении, признании ложным и душевредным иконописания в «академическом», или «итальянском», стиле.***

Основанием для такого жёсткого разделения является идея Флоренского о том, что представленные в иконе образы горнего мира берут начало в видениях-откровениях великих святых и были затем неким единственно верным и неизменяемым образом «изложены в красках» художниками, работавшими под непосредственную диктовку этих святых. Мы цитируем:

«...Церковь признавала и признаёт истинными иконописцами – святых отцов. Это они творят художество, ибо они созерцают то, что надлежит изобразить на иконе. Как же может писать икону тот, кто не только перед собою не имеет, но и не видывал никогда первообраза, или, выражаясь на языке живописи, натуры?»³¹

Или, ещё более прямо:

«Иконопись есть закрепление небесных образов, плотнение на доске дымящегося окрест престола живого облака свидетелей.»³²

Для Флоренского истинность и ценность иконы - в её соответствии канону (под этим понятием он явно понимает одновременно и иконографическую схему, и «древний» стиль), а канон для него есть ни что иное, как некая протоикона, единожды и навек запечатленное видение святых отец:

«Икона, как закрепление и объявление, возвещение красками духовного мира, по самому существу своему есть, конечно, дело того, кто видит этот мир святым, и потому, понятно, иконное художество... принадлежит не иначе, как святым отцам.»³³

³¹ П. Флоренский. Иконостас. СПб., 1993. с. 46.

³² Там же, с. 47.

³³ Там же, с. 60.

«В старых или новых формах истина, Церковь о том не спрашивает, но всегда требует удостоверения, истинно ли нечто, и, если удостоверение дано, благословляет и вкладывает в свою сокровищницу истины, а если не дано – отвергает. Когда... найденный и выверенный соборне всечеловеческий канон художества соблюден, тогда есть формальная гарантия, что предлагаемая икона или просто воспроизводит уже признанное истиной, или, сверх того, открывает нечто, тоже истинное.»³⁴

Никакого положительного определения этому «найденному и выверенному» канону Флоренский нигде не даёт. К чему? И так всё ясно: каноническая икона – это та, которая ведёт своё происхождение от видений святых отец и не имеет ничего общего с академическим реализмом. Этот падший стиль, по мысли Флоренского, разрывает всякую связь изображения с упомянутыми видениями, а без такой связи икона уже не есть икона. Резво оперируя то богословской, то искусствоведческой терминологией, преподнося гипотезы как аксиомы, Флоренский занимает непримиримую, воинствующую позицию по отношению к господствующему в его времена стилю. При этом он равно ополчается против принятых Церковью работ В. Васнецова, М. Нестерова и совершенно иных по духу, Церковью отверженных работ М. Врубеля.³⁵

«Современные художники, - утверждает Флоренский, - не видят явственно изображаемого ими небесного образа...», «не могут удостоверить правдивости своего изображения и даже сами в себе в том не уверены...» Не желая видеть ничего положительного в творческих поисках академистов, он бросает им горький упрёк: *«Тут речь идет не о том, плохо или хорошо изображена некоторая женщина, ... а о том, в самом ли деле это Богоматерь.»³⁶*

Заметим, что под современными ему художниками Флоренский почему-то понимает только академистов, хотя его современниками были многие выдающиеся мастера традиционной иконы. Старообрядцы Я. А. Богатенко и З. М. Брыкин, православный Г. Е. Фролов, мстёрские мастера Дикарёв, Чириков, Гурьянов и множество других работали в России в это время – и впоследствии передали свой драгоценный опыт в реставрации, знаточестве, собственно иконописи тем, кто в трудные для русского православия времена продолжал любить красоту церковную.

Мы не собираемся ставить в вину Флоренскому это, казалось бы, странное и досадное невнимание к тем именно явлениям в русской церковной живописи, где проявлялись и высокие артистические качества, и верность канону, и стилистическая преемственность. Известно, что как раз явления современной культурной жизни часто ускользают из поля зрения исследователей и осознаются только в следующем поколении. Вполне вероятно, что, не постигни Россию катастрофа, приведшая к рассеянию, взаимной изоляции и даже уничтожению многих русских ученых, исследователи русской иконописи с исторической, искусствоведческой, философской и богословской точек зрения пришли бы к

³⁴ Там же, с. 64.

³⁵ Там же, сс. 65-66.

³⁶ Там же.

консенсусу и богословие русской иконописи развивалось бы в тесной связи с иконописью как таковой.

На деле вышло иначе. Живая художественная традиция иконописи и первые попытки её богословского осмысления оказались по разные стороны «железного занавеса». Первая, пережив долгую «зиму», воскресает и расцветает на наших глазах. Вторые, так ярко представленные в своё время работами В. Лосского и Л. Успенского, выродились сегодня в бесплодное и бессвязное повторение известных заклинаний, доведенное до абсурда в передаче не в меру ретивых интерпретаторов и популяризаторов. Мы говорим «бесплодное», потому что иконопись Западной Европы – вещественное, наглядное воплощение теорий о ней – находится, за редчайшими исключениями, в состоянии крайнего упадка. И этот явный, ни с чем в истории иконописи не сравнимый упадок пытаются сделать традицией, бережно хранимой и претендующей на аутентичность. В защиту её, в защиту беспомощной любительской мазни, приводится неизменно самая возвышенная аргументация, подобная цитатам, открывающим эту главу: всякое косолапо скопированное с репродукции безобразие свято и истинно, потому что заручилось «формальным удостоверением», то есть воспроизводит те самые видения... Возникает этакая крепко слаженная цепочка, на одном конце которой просветлённый старец воочию созерцает тайны Духа, а на другом – никогда не державший в руке кисти западноевропейский стажёр пыхтит и тужится, «оплотняя на доске дымящееся вокруг престола живое облако свидетелей». Что и обязывает нас, представляющих современную русскую школу иконописи и современную русскую теорию искусства, прощупать эту цепочку: нет ли где слабины?

Начнём-ка и мы *ab ovo* и обратимся к самым коренным, основополагающим вопросам иконного писания. Итак, что же мы, иконописцы, видим, и в каком отношении к этому видению находятся иконы, которые мы пишем?

Иконописец (не важно, какой школы – византийской или академической), утверждающий, что он видит предмет изображения, и всерьёз удостоверяющий, что написанное им поэтому есть Сама Богородица или Сам Господь, находится, вне всякого сомнения, в состоянии греховного заблуждения духа и разума, иначе именуемом прелестью. К счастью, фигура такого иконописца – чистейший вымысел, и наиболее далеки от такого воззрения на себя и свои работы именно подлинные иконописцы, в отличие от лиц, «практикующих иконопись» в качестве духовных упражнений.

Видение иконописца в том смысле, в котором говорилось выше о видении святых отцов, т. е. внутреннее, духовное зрение, ничем не отличается от духовного зрения неиконописцев, людей артистически бездарных или обладающих дарованиями непластическими – как, например, музыкальным или поэтическим. Это видение тонкое, потому и называемое духовным, что плоти, формы чувственной оно не имеет, и даже называть его видением (или, если угодно, слышанием, или чутьём) мы можем лишь условно. «Оплотнение» его в доступных биологическому зрению видениях – явление возможное, но крайне редкое. От наших молитвенных усилий

оно не зависит: вразумляющие видения посылаются, как известно, и людям совсем далёким от молитвы и богомыслия. А главное, церковная аскетическая традиция, признавая реальность видений, негативно относится к стремлению их иметь и предупреждает об опасности прилагать усилия в этом направлении.

Итак, задача иконописца, цель его духовного и творческого возрастания - вовсе не в том, чтобы для успешной работы научиться видеть неким «третьим глазом» реальность скрытую, и не в том, чтобы добиваться видений. Даже у многократно заклеимённых художников-академистов отношения с натурой намного сложнее того рысканья в поисках модели, в котором их обвиняют. ***Мир невидимый не является натурой для иконописца в том прямом и простецком смысле, как стоящий на подиуме натуралик для группы студентов Академии Художеств. Обладая духовным видением в той или иной степени, иконописец не стремится к тому, чтобы оно перешло в видение плотское - тут-то он и зафиксировывает увиденное, как бабочку булавкой!*** Эта формула перехода духовно зримого образа в икону, конечно, свидетельствует о глубокой вере, но, увы, вульгарного материализма в ней не меньше, чем веры... Во всяком случае, такая формула не имеет ничего общего с процессами, действительно происходящими в творческом сознании художника, покушающегося изображать мир невидимый.

Всякий художник бывает сначала зрителем и проникается неодолимой жадой богопознания с кистью в руке именно под впечатлением от икон, написанных его предшественниками. Зрителями – самыми тонкими и чувствительными – остаемся мы всю жизнь, совершенствуясь одновременно и взаимообусловленно в нашем мастерстве и в нашем восприятии мастерства чужого. Что же видим мы в чужих иконах, когда говорим себе: «да, это воистину Христос, Бог живой», или «это Она, Владычица наша Богородица»? Мы видим – а вернее, чувствуем, потому что зрение физическое служит лишь основанием для того, что мы чувствуем – тончайшее, необъяснимое в искусствоведческих терминах, ***соответствие между образом Божиим, запечатленным в нашей душе, и образом Его, запечатленным в красках.*** А в чем же это соответствие? В надписании и позолоте? В позе и перстосложении? В цвете одежд? В технике письма? Смешно даже и упоминать всё это применительно к образам духовным, чудесно узнающим себя один в другом. Никакое формальное соблюдение канона и определенных стилистических признаков само по себе не может соответствовать духовному образу. Только ***гармония и жизнь***, которыми дышит истинно художественная икона, составляют «симпатическую магию», потребную для контакта с живым и гармоничным образом Божиим, пребывающим в каждой душе.

Эта гармония и жизнь может быть выражена тысячью способов: во фреске и мозаике, в яичной темпере и энкаустике, письмом корпусным и лессировочным, пропорциями вытянутыми или приземистыми, цветовой гаммой приглушенной или насыщенной, в манере стилизованной или почти натуралистической – двухтысячелетняя история христианского искусства сказочно богата и стилистически, и технически. В любом материале и в любом историческом стиле

образ Божий может быть воплощён через гармонию и жизнь, и по этим признакам будет он узан всякой душой человеческой.

Формы художественной гармонии называются стилями в теории искусства. Эта наука, классифицируя явления искусства, каждое из которых есть чудо, подтверждает истинность этих чудес. Мы уже перечислили некоторые из формальных признаков стилей - но гармонию иконного письма можно описать и иначе, в её эмоциональном аспекте. Она может быть внутренне просветленной, утонченно-совершенной, как в иконах образованного инока дворянского происхождения Андрея Рублёва. Она может быть несколько тяжеловесной в своей убедительности, как в ранних византийских или русских домонгольских иконах. Она может быть основана на бурном движении - или, напротив, дышать сладостным покоем. Она может быть простовато-наивной, как в иконах т. наз. северных писем, отважной и жизнерадостной, как в мозаиках Равенны, изощренно-декоративной, холодновато-отстраненной, как у палехских и мстёрских «подстаринщиков». Она может быть высокой, отточенной гармонией выдающегося мастера, неповторимым явлением в художественном языке – и может быть упрощенной, приблизительной, почти орнаментальной. Она всегда адекватна личности автора - и вместе с тем адекватна Самому Господу и Царству Его.

Человек не равен Господу, но пропорционален Ему. Так и гармония иконы пропорциональна гармонии Небесной.

Вот что мы видим духовно – сквозь красочные пятна. Нет этой гармонии – не может быть и речи о духовном контакте. Дух откликается родственному духу – и отвращается от всяких попыток завлечь его при помощи «дурилок картонных», якобы дающих формальную гарантию того, что икона воспроизводит уже признанное истиной.

Не может быть никаких гарантий, никаких справок с печатями в области духовной. Иконографический канон (который некоторые наивные богословы иконы браво смешивают с «византийским стилем»), канон, т. е. теологическая схема сюжета, будучи воспринят зрением, обращается к интеллекту – и только к нему. Тонкой области духа он не достигает, да и доступен-то он только тем, кто умеет его читать, обладает достаточной богословской подготовкой. Ни маленьким детям, ни умственно отсталым, ни язычникам, ни тем, кто отошел от христианской культурной традиции, ни даже христианам-простецам, не наставленным в догматических тонкостях, нет никакого дела до того, канонична икона или не совсем. Но, однако, всем этим категориям людей духовное содержание иконы может быть доступно в полной мере! Когда послы святого князя Владимира впервые увидели иконы в храме чужой им веры, они ровно ничего не знали о значении крещатого нимба или цветовой символики одежд Христа. Они не знали «в лицо» ни одного святого, им ничего не говорили евангельские или праздничные композиции. Не условным языком канона-схемы, а живым языком гармонии и красоты говорили иконы об истине душам этих язычников, которые выбрали православие государственной религией Руси. Заметим кстати, что послам

Владимира и в литургических песнопениях доступна была лишь музыкальная гармония, а не текст. И музыка, и живопись церковная воздействовали на них не опосредованно, через богословие, а прямо, т. е. духовно. Именно это воздействие и оказалось решающим. Не речи проповедников склонили ко Христу равноапостольного князя, а свидетельство видевших красоту церковную: «не знали, где мы – на небе или на земле»³⁷.

К счастью, встреча русских богоискателей с церковной живописью произошла в эпоху, когда не было никакой нужды объявлять это особое искусство «богословием в красках». Церковная живопись в истинно христианском обществе не нуждалась в объяснении и оправдании, потому что её художественный уровень далеко превосходил уровень всех прочих жанров изобразительного искусства, жанров маргинальных по отношению к иконописи. Девятьсот лет спустя, когда иконопись сама превратилась в маргинальный жанр, когда наиболее одаренные художники из иконописи (традиционной во всяком случае) ушли, когда «византийский стиль» даже некоторым теоретикам иконописи стал представляться не просто далёким от всего живого, но противоположным живому – настала эпоха объяснений иконописи – богословием, эпоха видения в иконописи – богословия. Дальнейший шаг – *подмена иконописи богословием*, принятие всерьёз и на практике тезиса о том, что иконографическая каноничность иконы гарантирует её истинность – сопровождается ещё более плачевным явлением в истории иконописи: крайним упадком качества. Упадком неслыханным, когда даже ремесленный профессионализм, обеспечивающий скромнейшую из гармоний, становится необязательным – при условии соблюдения определенной технологии и следования известным схемам.

Если бы каноничность, богословская правильность изображения мира невидимого была бы самодостаточной, то пределом изобразительности были бы так называемые подлинники, сборники описаний иконных сюжетов, обычно иллюстрируемые набросками-схемами. Но подлинники никогда не заменяли икон ни в храмах, ни в жилищах. И в Средние Века, и сейчас такие наброски видятся всего лишь как скелет, который должен ещё обрасти плотью, чтобы стать иконой – средством богопознания и предметом почитания.

Схемы, называемые каноническими, вторичны по отношению к иконе как произведению искусства. Вторичны исторически, поскольку складываются (в наши дни тоже!) на основе икон, уже написанных и принятых Церковью. Вторичны и апперцептивно, поскольку *специфика иконы есть чувственно воспринимаемый художественный образ, а не богословский тезис.* Богословский тезис может существовать и без иконы, сам по себе. Икона, то есть художественный образ, с некоторыми отдельными богословскими тезисами сосуществует (в сложном, требующем особого исследования взаимодействии), но никогда с таковыми не сливается и таковыми не становится.

³⁷ Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи 1377 г. М., 1950. с. 75

Настаивать на примате и, того хуже, на самодостаточности канонической схемы означает, в сущности, нарушать одно из важнейших решений Пято-Шестого (Трулльского) Вселенского Собора, которое наложило **запрет на изображения, условно называющие Христа, но не показывающие Его, вернее, запрет на почитание таких изображений вместо икон.** И если в первые века христианства изображения виноградной лозы, рыбы, агнца, орла, доброго пастыря и пр. были оправданы соображениями конспирации, то в наше время нет никакого оправдания изображениям, не показывающим Христа: угрюмые кособокие идолы, помеченные нимбами и соответствующими литерами, Его отнюдь не показывают, а именно условно называют. Мало того. Очерк рыбы в античном христианстве и не претендовал показывать Христа. «Неподобные» же иконы, претендуя Его показывать, являются богохульством. Для верующих они будут или помехой в молитве, или - опасней того - представят им Весть Благую не как благую, а как уродливую, скучную, застывшую, неумную, никому не нужную. Для внешних же, для колеблющихся такие иконы будут попросту антипроповедью.

И если для средневекового христианина церковное искусство было единственной возможностью созерцать красоту художества, то у нашего современника возможности куда шире. Он может пойти в музей, на выставку или посмотреть альбом репродукций, если его культурные запросы высоки. А если не очень высоки, то он вешает на стену дешевый эстамп или постер, листает комиксы, наслаждается эффектными кинотрюками или компьютерной графикой. Анафематствовать его за это не годится – таким образом он удовлетворяет своё **законное стремление созерцать красоту, испытывать тот особый сердечный трепет, который всякому человеку говорит: мир гармоничен, и ты - участник этой гармонии; в бытии есть смысл, закон и цель; дух властвует над материей и преобразует её.** Этот живительный трепет, это уверение в бессмертии души – присоединяется ли к нему мысль о Творце и Начальнике восхищающей нас гармонии? Проступает ли из-за неё образ Христа Бога, который, по слову Псевдо-Дионисия Ареопагита, есть *«Совершенная Красота, Сверхкрасота и Всекрасота, без начала и конца, безо всякого изъяна, источник и прообраз всякой красоты и всех красот. Как Благо – начало всего, так Красота – конец всего»*³⁸?

Обыкновенно, увы, ничего подобного не происходит. Тяга к красоте – это лишь первичное откровение, дарованное всякому человеку как отправная точка, как основание для восхождения. Слишком полагаться на него мы не можем, но и пренебрегать им, в особенности в иконописании и богословии иконы, нельзя, поскольку это одна из важнейших составляющих духовного чутья, а для многих богословов и философов даже и наиважнейшая. Автор, являясь профессиональным художником и искусствоведом, именно поэтому – т.е. не желая намекать на собственную избранность и спасение – находит не совсем этичным приводить аргументацию выдающихся православных богословов, видевших высшую духовную функцию человека в созерцании красоты. Приведём лишь «нейтральную», философскую цитату – хотя и из классического автора:

³⁸ Цит. по: Г. Флоровский. Отцы V – VIII веков. Париж, 1933. с. 106.

«Истинная жизнь человека заключается в созерцании вечной красоты... Путём возвышенной любви человек поднимается словно по лестнице от созерцания низших образов красоты к совершенному знанию самой красоты, к Прекрасному в себе. Когда увидишь его, то всё остальное потеряет цену. Высшее счастье человека - созерцать неизменную, божественную красоту.»³⁹

Мир этой божественной красоты и должен нам открываться в православной иконе. **Дефиниция «красивое»**, каким бы ни было конкретное воплощение красоты для того или иного человека, означает **гармоничное, связанное внутренне и благословенное свыше, притягательное, любимое, желанное. «Безобразное» же означает лишённое строя и высшего смысла, мёртвое, разлагающееся, отталкивающее**. Первое – образ жизни вечной и Рая, второе – образ смерти и Ада.

Если христианин по своей лени или богословской невинности мирится с низким художественным уровнем икон и клюёт крохи красоты в других источниках, то это ещё полбеда.

Истинная беда, **новое иконоборчество** - это когда христиане из ложного смирения или во имя выдуманного ими «богословия иконы» всерьёз утверждают, что всякая красота благочестию помеха. Что художественный профессионализм иконе не нужен и даже вредит ей. Что икона к нормальному человеческому представлению о красоте (а равно и о прочих добрых качествах), то есть именно к тонкому, никогда до конца ни в словах, ни в схемах не выразимому, духовному чутью апеллировать не может. Что **«Церковь всегда боролась не за художественное качество своего искусства, а за его подлинность, не за красоту, а за правду»**.⁴⁰

Разделять красоту и правду, а тем более противопоставлять их (вот уж чего Церковь никогда не делала!) - это попросту означает отдать Врагу, на устройство его игр и сетей, драгоценный дар Божий, чудесную восприимчивость к красоте. А образу Божию усвоить безобразие, поскольку **икона без красоты художества не есть формальный, теплохладный знак. Она есть безобразие, за которым здоровое духовное чутьё человека прозревает мрак, хаос и смрад небытия**.

Подлинное свидетельство о Царстве должно быть основано на глубинных, первичных свойствах человеческой природы. Только тогда оно будет иметь силу и полноту, только так оно затмит слабые и неверные отблески божественной красоты, которыми искусство профанное привлекает сердца людей.

³⁹ Платон, Пир. XXIX .

⁴⁰ Л. А. Успенский. Богословие Православной Церкви. Париж, 1989, сс. 5-6.

Канон в иконописи

Вот теперь мы, наконец, переходим от вторичных, несущественных - и даже несуществующих, выдуманных (но всё ещё принимаемых иными за главные) особенностей художественного языка иконы - к характеристике более существенной, которую мы уж несомненно должны включить в определение иконы: икона должна быть **канонической**. Нам остается уточнить, что это значит.

Простой перевод с греческого нам не поможет: канонический означает правильный, а мы именно пытаемся установить, какая икона, по совокупности всех её характеристик, может считаться правильной, т. е. воистину иконой. На практике же выражение «каноническая икона» имеет значение более узкое: это икона, соответствующая **иконографическому канону**, который ни в коем случае не следует смешивать со **стилем**, как это часто делает обыватель. **Канон и стиль – понятия настолько разные, что одна и та же икона может оказаться безупречной по иконографии и совершенно неприемлемой по стилю. Иконография может быть архаической, а стиль – передовым** (так бывает, когда столичных мастеров приглашают в провинцию, где заказчик незнаком с новейшими темами и композиционными находками). **И наоборот, стиль может быть архаическим, а иконография – развитой** (это бывает, когда местным кустарям-самоучкам дает заказ побывавший в столице богослов). **Иконография может быть «западной», а стиль – «восточным»** (самый поразительный пример – сицилийские католические соборы XII века). **И, напротив, иконография бывает «восточной» при «западном» стиле** (примеров несть числа, в первую очередь афонские и русские богородичные иконы XVIII-XX вв., зачастую сохранявшие традиционную «византийскую» типологию). **И, наконец, безупречная в отношении стиля икона может оказаться неканонической**: таковы, например, появившиеся в XVI веке иконы Троицы Ветхозаветной с крещатым нимбом у одного из Ангелов. Иконографическую неканоничность в этом случае легко исправить - стоит лишь подчистить перекрестье на нимбе. Со стилистическим несоответствием иконы церковной истине дело обстоит иначе: исправить его можно, лишь полностью переписав икону в другом, приемлемом стиле, т. е. уничтожив первоначальное изображение. О стиле приемлемом и неприемлемом мы будем говорить ниже, а в этой главе предметом нашего внимания будет **иконографический канон – богословски обоснованная схема сюжета, могущая быть представленной неким обобщенным чертежом или даже словесным описанием.**

Значит, нужно предположить, что существует известный набор таких схем, некий их свод, одобренный и утвержденный высшим органом церковной власти, Вселенским или хотя бы Поместным Собором, как в своё время были утверждены тексты, вошедшие в Новый Завет? Такие своды, т. наз. иконописные подлинники, действительно существуют. Но самый ранний греческий подлинник появился только в X в., а самые ранние русские подлинники датируются XVI в. Нет никакого

сомнения в том, что приведенные в них рисунки и тексты-описания составлялись на основе уже написанных икон. Известно несколько десятков различных редакций русских иконописных подлинников: Софийский, Сийский, Строгановский, Поморский, так называемые Киевские листы и ряд других, причём качество и точность описаний в более поздних памятниках значительно выше, чем в ранних. Ни одна из известных редакций не является полной, во всех присутствуют разночтения, зачастую – указания на иные варианты, а порой рядом с описанием такого «инога извода» помещается его критика. Например, при изображении св. Феодора Памфилийского в виде старца в святительских одеждах можно прочесть: «но всё то весьма несправедливо, понеже он во младости пострадал за Христа и не был епископом». Или даже более жестко: «нерассуднии иконописцы обыкоша нелепо писати, якоже св. мученика Христофора с песьею главою, ... яже суть небылица».⁴¹

Но даже наличие нелепиц и противоречий в иконописных подлинниках не так важно, как тот факт, что все они являются просто практическими справочниками для художников и **не имеют силы церковных документов, абсолютно нормативных и общеобязательных**. Седьмой Вселенский Собор, уничтожив ересь иконоборчества и предписав создавать священные изображения, не принял, не разработал и даже не постановил разработать никакого свода образцовых моделей. Скорее напротив, с самого начала, призвав иконописцев следовать признанным Церковью образцам, Собор уже **предполагал возможность расширения и изменения иконографического канона**. Именно в предвидении такого расширения, а не для его пресечения, Собор призвал к повышению ответственности в этом вопросе и возложил эту ответственность на высшую церковную иерархию.

Допустим, в 787 г. было технически неосуществимо создание и распространение нормативного свода иконографических схем. Но и в дальнейшем такая акция не была предпринята. Ни в 1551 г. Стоглавый, ни в 1666-7 гг. Большой Московский Соборы, важнейшие вехи в истории русского иконописания, по-прежнему не утвердили никаких нормативных документов, будь то в форме канонизации иконописного подлинника какой-либо редакции, будь то в форме ссылок на известные иконы. Книгопечатание и гравюра уже давно были известны на Руси, в любой иконописной мастерской хранились более или менее полные собрания рисунков-образцов, но никто не предпринял попытки отсортировать, систематизировать и издать эти образцы. Соборы лишь приняли ряд запретительных распоряжений по поводу некоторых сюжетов, в прочем же ограничились общими рекомендациями усилить контроль над качеством церковной живописи, следовать испытанным и утвердившимся в традиции образцам – не только не перечислив, но и не назвав точно ни одного (!) из этих образцов.

Существует досадное заблуждение, своеобразная традиция невежества, считать, будто бы Стоглавый собор постановил *«писати живописцам иконы с древних*

⁴¹ Ф. И. Буслаев. Подлинник по редакции XVIII века. В антологии «Икона и иконописцы. Богословие образа». М., 2002. с. 242

образцов, како греческие живописцы пишут или писали, и как писал Рублев». Эти две строки, охотно воспроизводимые даже серьёзными изданиями⁴² в качестве генеральной резолюции по всем вопросам канонического иконописания - действительно подлинная цитата из актов Собора, но... оборванная на полуслове и вырванная из контекста. Закончим её: «...Рублёв и протчия пресловущия живописцы, и подписывати святая Троица, а от своего замышления ничтоже претворити».

Оставив в стороне возможность сколь угодно расширительно толковать такие выражения, как «пишут или писали» или «пресловущие живописцы», укажем лишь на следующее: данная цитата является не магистральным постановлением, долженствующим определить весь ход развития русской иконописи, а всего лишь ответом (не частью, а **полным ответом**) на вопрос к Собору царя Ивана IV, следует ли в иконах Св. Троицы писать крещатые нимбы у всех трёх Ангелов, или только у среднего, или же вовсе нимбы не перекрещивать, и помечать ли среднего Ангела именем Христа.⁴³ И более ничего ни в этом соборном ответе, ни в других девяноста девяти главах к урегулированию иконографии не относится.

Подобными – то ли умышленными, то ли по невежеству – подтасовками поддерживается нелепый миф о некоем когда-то утвержденном и где-то записанном каноне. Что он из себя представляет, также неизвестно, но зато точно известно, что «шаг вправо, шаг влево» от этого канона есть ересь. Так вот, всякому, кто берётся судить о канонической иконографии, следует прежде всего помнить, что в действительности -

- Ни во времена единой Церкви, ни в восточном православии не существовало – и не существует по сей день - никаких правил, никаких документов, упорядочивающих и стабилизирующих иконографический канон. Иконография в Церкви развивалась на протяжении почти двух тысячелетий **в режиме саморегуляции**. Лучшее сохраняли и развивали, от каких-то не слишком удачных решений отказывались, не предавая их, однако, анафеме. И постоянно искали нового – не ради новизны как таковой, но к вящей славе Божией, часто приходя таким путём к хорошо забытому старому.

Приведём несколько примеров изменения иконографического канона во времени, чтобы дать представление о широте того, что представляется невеждам раз навсегда установленным и застывшим.

- Благовещение как иконографический сюжет известно начиная с III в. Крылья у Архангела Гавриила появляются лишь на рубеже V-VI вв, и уже в это время известно несколько вариантов: с Богородицей сидящей или стоящей, у колодца или в храмине, с пряжей или за чтением, с покровенной или открытой главой... В VIII в. в Никее появляется - и долго остается уникальным - извод «Благовещение с Младенцем во чреве». В России впервые такое изображение появляется в XII в., но

⁴² История иконописи. М. 2002. с. 264

⁴³ Стоглав, глава 41, вопрос 1

лишь в XVI-XVII в. оно становится распространенным, после чего интерес к нему снова угасает.

- Древнейшие изображения Богоявления (IV-V вв.) представляют Христа безбородым, обнаженным и повернутым в фас к зрителю; воды Иордана доходят Ему до плеч. В композицию часто включается фигура пророка Исаяи, предсказавшего Богоявление, и демоны Моря и Иордана. Ангелы с покровами появляются только с XI в. Перевязь на чреслах Христа, стоящего в воде по щиколотку, возникает к XII в., и тогда же Иоанна Крестителя начинают облачать во власяницу, а не просто в тунику и хитон. С этого же времени мы встречаем изображения Христа в трёхчетвертном повороте, как бы делающим шаг навстречу Предтече, или прикрывающим рукою пах. В России всякие водные демоны неизмеримо менее популярны, нежели в Греции.

- Облик Самого Христа, т. е. словесное его описание, впрочем довольно туманное, было канонизировано только Трулльским Собором в 692 г., а до того в иконографии Спасителя выделяют по крайней мере три типа. Византийский (впоследствии вытеснивший все прочие) – с окладистой недлинной бородой и слегка вьющимися кудрями, падающими на плечи. Сирийский – с восточным типом лица, маленькой подстриженной бородкой и плотной шапкой коротких круто завитых черных кудрей. Римский – с раздвоенной бородкой и светлыми волосами до плеч. Наконец, встречаемый и на Западе, и на Востоке архаический тип безбородого юноши (чаще всего в сценах чудес).

- Самые ранние известные варианты Преображения Господня относятся к VI в., и они уже различны: в церкви Сант-Аполлинаре ин Классе (Равенна) художник не решился показать Христа преобразенного, и мы видим вместо Его фигуры помеченный буквами α и ω крест в сияющей звездами сфере. Пророки Моисей и Илия по обе стороны представлены полуфигурами в белых одеждах, выходящими из перистых облаков; в таких же облаках над крестом мы видим благословляющую десницу Господню. Гора Фавор представлена множеством небольших скал, рассеянных этакими кочками по плоскому позёму, а трое апостолов предстают в виде троих белых агнцев, взирающих на крест. В монастыре же Св. Екатерины на Синае мы встречаемся уже не с символом, а с антропоморфной фигурой преобразенного Христа в пронизанной лучами мандорле. Гора Фавор отсутствует, трое апостолов и пророки по сторонам их поставлены в ряд на цветные полосы позёма. До XI в. пророки часто включаются в круг или эллипс мандорлы, затем их перестают в неё включать. К XII в. складываются психологические характеристики учеников: впечатлительный и самый юный Иоанн упал навзничь и закрыл лицо руками, Иаков пал на колени и едва осмеливается повернуть голову, Пётр с колен прямо во все глаза смотрит на Учителя. А с XIV в. появляются дополнения к привычной схеме – сцены восхождения на Фавор и спуска обратно, или Христос, помогающий апостолам подняться с земли.

Подобные исторические экскурсы возможны по поводу любого иконописного сюжета, от праздников и евангельских сцен до изображений святых, Самого

Господа и Матери Божией. Ее иконография, в частности, может уже сама по себе служить опровержением идеи канона как застывшей навеки догмы. Насчитывается более двух сотен различных типов Её икон, более двух сотен иконографических схем, которые последовательно, век за веком, рождались в Церкви и бывали приняты ею, включены в её сокровищницу. Лишь часть этих икон была чудесно явлена, т. е. найдена – в лесу, на горе, в волнах морских, как вещь никому не принадлежащая и неизвестно откуда взявшаяся. Другая же часть - и тому есть документальные подтверждения в справочниках по иконографии Божией Матери - появилась в результате творческого дерзания иконописца, в согласии с волей заказчика.

Мы вполне отдаём себе отчёт в том, что для некоторых «богословов иконы» последняя фраза звучит чистейшим богохульством. Какое может быть творческое дерзание или воля заказчика, если «всем известно», что канонические иконы суть зафиксированные видения неких древнейших отцов, зревших мир невидимый так ясно, как нам не дано и никогда дано не будет, а посему наш удел – только как можно точнее копировать некую небольшую группу «признанных» этими экспертами икон.

О полной несостоятельности этой, в сущности, вульгарно-материалистической теории, происшедшей, несомненно, из упрощения и доведения до абсурда некоторых идей о. Павла Флоренского, мы подробно писали в главе «Духовное видение». В последующих главах мы ещё вернёмся ко взаимоотношениям между духовным видением и его художественным воплощением, в настоящей же беседе об иконографическом каноне будет достаточно просто отметить следующие факты:

- Ни о. Павел Флоренский, ни ретивые вульгаризаторы его гипотез не называют ни одного имени из этого легендарного ряда древних святых отцов, чьё ясновиденье, «застыв и отвердев», якобы дало нам иконографический канон.

- Равным образом не называют они ни одной иконы, наверняка возникшей в результате такой вот в некотором роде сверхъестественной фиксации духовного видения.

- И не приводят ни одного исторического документа, который бы подтверждал хотя бы один факт возникновения некоего устойчивого канонического извода как прямого (не путём рассказа, записи, заказа художнику, а именно прямого) следствия чьего-то прозрения.

Уж одно только полное отсутствие в церковной истории документальных подтверждений этой «теории отвердевших видений» должно настораживать. А если прибавить к этому уже перечисленные выше примеры изменения, расширения, варьирования канонических схем на протяжении двух тысячелетий истории христианства? Ведь если некое легендарное «отвердевшее видение» свято и единственно верно, то все последующие должны быть ложными? А если таких истинных «отвердевших видений» одного и того же события, одного и того же

святого всё-таки несколько – значит, их число всегда может быть увеличено на ещё одну истинную единицу?

Если Седьмой Вселенский Собор более тысячи лет тому назад во вразумление иконоборцам постановил, что воплощение Бога в образе человеческом позволяет нам Его изображать, то следует ли – и можно ли – выводить из этого, как делают некоторые недалёкие «богословы иконы», что иконопись изображает исключительно вещи, действительно кем-то виденные и неким конкретным и абсолютно объективным образом (каким? где эта фотопластинка?!) запечатленные для последующего смиренного копирования? В канонической иконографии (даже если не касаться спорного и исключительно интересного в богословском, художественном и историческом отношении вопроса об изображении Бога-Отца) есть великое множество примеров изображения вещей и лиц, невиданных никем и никогда. Кто видел крылья у Ангелов Троицы Ветхозаветной? Почему до V века крыльев у Ангелов не видел никто, а после, наоборот, никто не видел бескрылых ангелов? Почему в составе Деисусного чина крыльев у Иоанна Предтечи не видел никто, а в других иконографических типах, представляющих того же святого, крылья у него кто-то увидел? Кто видел демонов Моря и Иордана, изображаемых в иконе Богоявления? Малоприятного старикашку – Духа сомнения в иконе Рождества Христова? Старца с двенадцатью свитками, представляющего Космос в Сошествии Святого Духа на апостолов? Почему в той же композиции в IX – X вв. ещё видели Богородицу среди апостолов – и Св. Духа в виде голубине над Её главой – а к XII в. Её перестали видеть, хотя текст Деяний, указывающий на Её присутствие в доме, остался неизменным? Кто видел душу Богородицы в виде спелёнутого младенца на руках у Христа в иконе Успения? Ангела с мечом, отсекающего руки жида Авфония? Облака, «транспортирующие» апостолов к одру Богоматери – и почему одни видели эти облака «одноместными», другие – «трёхместными», кто-то видел их влекомыми Ангелом, а кто-то – «самоходными»? Мы могли бы продолжить этот список, но остановимся на уже сказанном – тем более что нам самим неприятен тот приземленный, вульгарный, несовместимый с предметом изображения тон, в который неизбежно впадает всякий, желающий в священном искусстве иконописи всё объяснить, установить, зафиксировать и тем обеспечить себе право выдавать - или не выдавать - патент на святость.

Да не поймёт читатель вышесказанное в смысле «вообще никто ничего никогда не видел». Здесь мы хотим просто указать на то, что до сих пор не было никаких попыток всерьёз исследовать вопрос о соотношении между духовными прозрениями святых и теми особенными художественными образами, которые известны нам под названием икон. Что и позволяет трактовать об этом предмете вкривь и вкось и под видом православного богословия в красках распространять дремучий шаманизм в красках. Только один пример: на книжных лотках последнего Европейского Православного Конгресса автору попала серия толстых гляцевых альбомов иконных образцов. Это были грубо скалькированные при посредстве жирнейшего маркера, едва опознаваемые прориси, воспроизводящие -

страницу за страницей – оба тома «Книги иконных образцов» Глеба Маркелова⁴⁴. Никакого покушения на копирайт – изуродовав рисунки, их превратили в «оригинальные произведения». И в то же время (вот ведь как хитро!) и никаких «своих измышлений», читателю предлагаются, как следует из сопроводительной статьи, те самые канонические «отвердевшие видения», можно просто на них любоваться, а можно перевести на доску, раскрасить и получить формальную гарантию, что сие как минимум воспроизводит уже признанное истиной. Вот чем оборачиваются самые светлые теории, когда глубокое профессиональное изучение иконы подменяется поэтическим домыслами.

Вместо того, чтобы искать ложно-мистических, внешних художественному творчеству (и вследствие этого - неизбежно вульгарных) объяснений происхождения канонических схем, нам следовало бы больше доверять самой церковной практике иконописания и иконопочитания. Практике исторической – о которой уже довольно было сказано – и практике современной. Каноническая православная иконография развивается и расширяется и в наши дни, как столетия тому назад - разве что уровень богословской и общей грамотности иконописцев и их заказчиков несколько повысился. Появляются иконы новопрославленных святых – писанные по фотографическим материалам и словесным описаниям. Заново создаются иконы древнейших святых, чьи изображения не существовали никогда или не дошли до нас из-за утраты традиции иконописания в стране, где эти святые прославились. Такие иконы, вне всякого сомнения, художниками «сочиняются» - по аналогии с известными изображениями святых сходного образа жизни и подвига, с поправкой на какие-то локальные особенности. Как правило, таких попыток - удачных и вовсе неудачных - бывает много, и в конце концов утверждается (т. е. приобретает некую славу, известность, охотно копируется, распространяется в репродукциях) та, что представляет наибольший художественный интерес, даёт убедительный и индивидуализированный психологический портрет святого – образ живого человека, уподобившегося Христу – Богу живому. Появляются иконы, исходными моделями для которых послужили древние фрески или книжные миниатюры – сотни редчайших и интереснейших композиций, веками скрытых в библиотечных хранилищах или в чужеземных монастырях, а теперь - в репродукциях – доступных всему христианскому миру.

Расширяется иконография Богородицы, т. е. пишутся и впоследствии, по рассмотрению, канонизируются Церковью новые, ранее не существовавшие Её изображения, несущие какой-либо особенный, почему-либо актуальный именно в наши дни оттенок православного воззрения на Матерь Божию. Возникают иконы, писанные в молитвенное воспоминание о каких-либо событиях наших дней – например, образ невинно убиенных вифлеемских младенцев – в память о террористическом акте в Беслане, образ Ахтырской Божией Матери с чудесами, явленными в ходе войны в Чечне, и другие.

⁴⁴ Глеб Маркелов. Книга иконных образцов. 500 подлинных прорисей и переводов с русских икон XV – XIX веков. СПб, 2001

Что же следует из этих – и многих других подобных – фактов? Что иконографический канон зыбок настолько, что можно сомневаться в самом его существовании и пренебрегать им? Вовсе нет. Верность канону – существеннейшая характеристика иконы. Но верность эту следует понимать не как вечное и общеобязательное цитирование одних и тех же раз навсегда установленных образцов, а как любовное и свободное следование традиции и живое её продолжение. Если соборный разум Церкви всегда воздерживался и воздерживается по сей день от строгих конкретных предписаний, то нам, зрителям и судьям, нужно быть тем более осторожными и чуткими. Увы, часто бывает, что суждение «неканоническая икона» лишь свидетельствует о невежестве и узколобости того, кто произносит такой приговор.

Верный канонической иконографии художник должен прежде всего хорошо знать эту иконографию во всём её богатстве, а особенно хорошо – иконографию времен единой Церкви, корень и основание всего последующего развития христианского искусства. Решаясь создать - по желанию заказчика или по собственному - новый иконографический извод того или иного сюжета, художник должен искать аналогии в сокровищнице прошлого, тем поверяя правильность своего богомыслия. Внося же в новонаписанные иконы какие-либо особенности, не имеющие богословского значения и служащие лишь актуализации, осовремениванию иконы, ни заказчик, ни художник не должны переходить известной черты, памятуя, что главное назначение иконы в Церкви – служение вечному, а не проповедь на тему сегодняшней газеты.

И, конечно же, решающее слово в том, что касается иконографического канона, в вопросе о том, *кого, что и где* изображать, принадлежит не художнику, а Церкви, и главная ответственность ложится на церковную иерархию.

Вопрос же о том, *как* изображать, напротив, полностью находится в ведении художника, и следующая глава наших очерков посвящена именно этому «как», т. е. стилю.

Стиль в иконописи

Итак, достаточно ли следования – пусть даже бесспорного, безупречного – иконографическому канону, чтобы изображение было иконой? Или же есть ещё какие-то критерии? Для некоторых ригористов, с лёгкой руки известных авторов XX в., таким критерием является стиль.

В бытовом, обывательском представлении стиль попросту путают с каноном. Чтобы не возвращаться более к этому вопросу, повторим ещё раз, что **иконографический канон – это чисто литературная, номинальная сторона изображения**: кто, в какой одежде, обстановке, действии должен быть представлен на иконе – так что, теоретически, даже фотография костюмированных статистов в известных декорациях может быть безупречной с точки зрения иконографии. **Стиль же – это совершенно независимая от предмета изображения система художественного видения мира**, внутренне гармоничная и единая, та призма, через которую художник – а вслед за ним и зритель – смотрит на всё – будь то грандиозная картина Страшного Суда или малейший стебелёк травы, дом, скала, человек и всякий волос на голове этого человека. Различают индивидуальный стиль художника (таких стилей, или манер, бесконечно много, и каждая из них уникальна, будучи выражением уникальной человеческой души) – и стиль в более широком смысле, выражающий дух эпохи, нации, школы. В этой главе мы будем употреблять термин «стиль» только во втором значении.

Итак, существует мнение, будто бы настоящей иконой является только написанная в так называемом «византийском стиле». «Академический», или «итальянский», в России именовавшийся в переходную эпоху «фряжским», стиль является будто бы гнилым порождением ложного богословия Западной церкви, а написанное в этом стиле произведение будто бы не есть настоящая икона, попросту вовсе не икона⁴⁵.

Такая точка зрения является ложной уже потому, что икона как феномен принадлежит прежде всего Церкви, Церковь же икону в академическом стиле безусловно признаёт. И признаёт не только на уровне повседневной практики, вкусов и предпочтений рядовых прихожан (здесь, как известно, могут иметь место заблуждения, укоренившиеся дурные привычки, суеверия). Перед иконами, писаными в «академическом» стиле, молились великие святые XVIII - XX вв., в этом стиле работали монастырские мастерские, в том числе мастерские выдающихся духовных центров, как Валаам или монастыри Афона. Высшие иерархи Русской Православной Церкви заказывали иконы художникам-академистам. Иные из этих икон, например, работы Виктора Васнецова, остаются известными и любимыми в народе вот уже в течение нескольких поколений, не вступая в конфликт с растущей в последнее время популярностью «византийского» стиля. Митрополит Антоний Храповицкий в 30е гг. назвал В. Васнецова и М. Нестерова национальными гениями иконописи, выразителями соборного,

⁴⁵ L. Ouspensky. Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe. Cerf, 1993. с. 481.

народного творчества, выдающимся явлением среди всех христианских народов, не имеющих, по его мнению, в это время вовсе никакого иконописания в подлинном смысле слова.⁴⁶

Указав на несомненное признание православной Церковью не-византийской иконописной манеры, мы не можем, однако, удовлетвориться этим. Мнение о противоположности «византийского» и «итальянского» стилей, о духоносности первого и бездуховности второго является слишком распространенным, чтобы вовсе не принимать его во внимание. Но позволим себе заметить, что мнение это, на первый взгляд обоснованное, в действительности есть произвольное измышление. Не только самый вывод, но и послышки к нему весьма сомнительны. Сами эти понятия, которые мы недаром заключаем здесь в кавычки, «византийский» и «итальянский», или академический, стиль – понятия условные и искусственные. Церковь их игнорирует, научная история и теория искусства также не знает такой упрощенной дихотомии (надеемся, нет нужды объяснять, что никакого территориально-исторического содержания эти термины не несут). Употребляются они только в контексте полемики между партизанами первого и второго. И здесь мы вынуждены давать определение понятиям, которые для нас, в сущности, небылица – но которые, к сожалению, прочно закрепились в обывательском сознании. Выше мы уже говорили о многих «вторичных признаках» того, что считается «византийским стилем», но настоящий водораздел между «стилями», конечно же, в другом. Эта вымышленная и легкоусвояемая полуобразованными людьми противоположность сводится к следующей примитивной формуле: академический стиль – это когда на натуру «похоже» (вернее, основоположнику «богословия иконы» Л. Успенскому кажется, что похоже), а византийский – когда «не похоже» (по мнению того же Успенского). Правда, определений в такой прямой форме прославленный «богослов иконы» не даёт – как, впрочем, и в любой иной форме. Его книга вообще замечательный образчик полного отсутствия методологии и абсолютного волюнтаризма в терминологии. Определениям и базовым положениям в этом фундаментальном труде вообще места нет, на стол выкладываются сразу выводы, перемежённые превентивными пинками тем, кто не привык соглашаться с выводами из ничего. Так что формулы «похожий – академический – бездуховный» и «непохожий – византийский – духоносный» нигде не выставляются Успенским в их обворожительной наготе, а постепенно преподносятся читателю в малых удобоваримых дозах с таким видом, будто это аксиомы, подписанные отцами семи Вселенских соборов⁴⁷ – недаром же и самая книга называется – ни много ни мало – «Богословие иконы Православной Церкви». Справедливости ради прибавим, что исходный заголовок книги был скромнее и переводился с французского как «Богословие иконы в Православной Церкви», это в русском издании маленький предлог «в» куда-то пропал, изящно отождествив Православную Церковь с гимназистом-недоучкой без богословского образования.

⁴⁶ Митрополит Антоний Храповицкий. Главные отличительные черты русского народа в иконописи и в празднике Воскресения Христова. – «Царский Вестник». (Сербия), 1931. №221. – В кн. Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология. М. 2002. с. 274.

⁴⁷ Л. Успенский, ук. соч. с. 65, 66, 338 и др.

Но вернемся к вопросу о стиле. Мы называем противопоставление «византийского» – «итальянскому» примитивным и вульгарным, поскольку:

а) Представление о том, что на натуру похоже и что на неё не похоже, крайне относительно. Даже у одного и того же человека оно может с течением времени весьма сильно измениться. Одаривать своими собственными идеями о сходстве с натурой другого человека, а тем более иные эпохи и нации – более чем наивно.

б) В фигуративном изобразительном искусстве любого стиля и любой эпохи подражание натуре заключается не в пассивном её копировании, а в умелой передаче глубинных её свойств, логики и гармонии видимого мира, тонкой игры и единства соответствий, постоянно наблюдаемых нами в Творении.

в) Поэтому в психологии художественного творчества, в зрительской оценке сходство с натурой - явление несомненно положительное. Здравый сердцем и разумом художник к нему стремится, зритель его ожидает и узнаёт в акте сотворчества.

г) Попытка серьёзного богословского обоснования порочности сходства с натурой и благословенности несходства с нею привела бы либо к логическому тупику, либо к ереси. Видимо, поэтому до сих пор такой попытки никто не предпринял.

Но в этой работе мы, как уже было сказано выше, воздерживаемся от богословского анализа. Мы ограничимся лишь показом некорректности разделения сакрального искусства на «падшее академическое» и «духоносное византийское» с точки зрения истории и теории искусства.

Не нужно быть большим специалистом, чтобы заметить следующее: к священным изображениям первой группы относятся не только похуляемые Успенским иконы Васнецова и Нестерова, но также совершенно иные по стилю иконы русского барокко и классицизма, не говоря уж о всей западноевропейской сакральной живописи – от Раннего Возрождения до Высокого, от Джотто до Дюрера, от Рафаэля до Мурильо, от Рубенса до Энгра. Несказанное богатство и широта, целые эпохи в истории христианского мира, возникающие и опадающие волны больших стилей, национальные и локальные школы, имена великих мастеров, о чьей жизни, благочестии, мистическом опыте мы имеем документальные данные куда более богатые, чем о «традиционных» иконописцах. Всё это бесконечное стилистическое разнообразие никак не сводимо к одному всепокрывающему и априори негативному термину.

А то, что ничтоже сумняшеся называют «византийским стилем»? Здесь мы встречаемся с ещё более грубым, ещё более неправомерным объединением под одним термином почти двухтысячелетней истории церковной живописи, со всем разнообразием школ и манер: от крайнего, примитивнейшего обобщения природных форм до почти натуралистической их трактовки, от предельной

простоты до запредельной, нарочитой сложности, от страстной экспрессивности до нежнейшей умиленности, от апостольской прямоты до маньеристических изысков, от великих мастеров эпохального значения до ремесленников и даже дилетантов. Зная (по документам, а не по чьим бы то ни было произвольным толкованиям) всю неоднородность этого огромного пласта христианской культуры, мы не имеем никакого права оценивать априори как истинно церковные и высокодуховные все явления, подходящие под определение «византийского стиля».

И, наконец, как же мы должны поступить с огромным числом художественных феноменов, которые стилистически принадлежат не одному какому-то лагерю, а находятся на границе между ними, или, вернее, при их слиянии? Куда мы отнесём иконы работы Симона Ушакова, Кирилла Уланова и других иконописцев их круга? Иконопись западных окраин Российской Империи XVI-XVII вв.? Творчество художников критской школы XV- XVII вв., прославленного на весь мир прибежища православных мастеров, спасавшихся от турецких завоевателей? Один только феномен критской школы своим существованием опровергает все домыслы, противопоставляющие падшую западную манеру праведной восточной. Критяне исполняли заказы православных и католиков. Для тех и других, смотря по условию, *in maniera greca* или *in maniera latina*. Нередко они имели, кроме мастерской в Кандии, ещё одну в Венеции; из Венеции же на Крит приезжали итальянские художники – их имена можно найти в цеховых реестрах Кандии. Одни и те же мастера владели обоими стилями и могли работать попеременно то в одном, то в другом, как, например, Андреас Павиас, с равным успехом и в одни и те же годы писавший «греческие» и «латинские» иконы. Бывало, что на створках одного и того же складня помещались композиции в том и другом стиле – так поступал Николаос Рицос и художники его круга. Случалось, что греческий мастер вырабатывал свой особый стиль, синтезируя «греческие» и «латинские» признаки, как Николаос Зафурис.

Уезжая с Крита в православные монастыри, мастера-кандиоты совершенствовались в греческой традиции (Теофанис Стрелицас, автор икон и стенных росписей Метеоры и Великой Лавры на Афоне). Переезжая в страны Западной Европы, они с неменьшим успехом работали в традиции латинской, продолжая тем не менее сознавать себя православными, греками, кандиотами – и даже указывать на это в подписях на своих работах. Самый поразительный пример – Доменикос Теотокопулос, впоследствии наименованный Эль Греко. Его иконы, писанные на Крите, неоспоримо удовлетворяют самым строгим требованиям "византийского" стиля, традиционных материалов и технологии, иконографической каноничности. Его картины испанского периода известны всем, и их стилистическая принадлежность к западноевропейской школе тоже несомненна. Но сам мастер Доменикос не делал никакого сущностного различия между теми и другими. Он подписывался всегда по-гречески, он сохранил типично греческий способ работы по образцам и удивлял испанских заказчиков, представляя им - для упрощения переговоров - некий род самодельного иконописного подлинника, разработанные им типовые композиции наиболее распространенных сюжетов.

В особых географических и политических условиях существования Критской школы проявилось в особенно яркой и концентрированной форме всегда *присущее христианскому искусству единство в главном – и взаимный интерес, взаимное обогащение школ и культур*. Попытки обскурантистов трактовать подобные явления как декаданс теологический и нравственный, как нечто искони несвойственное русской иконописи, несостоятельны ни с богословской, ни с историко-культурной точки зрения. Россия никогда не была исключением из этого правила и именно обилию и свободе контактов была обязана расцветом национальной иконописи.

Но как же тогда знаменитая полемика XVII в. о стилях иконописи? Как же тогда с разделением русского церковного искусства на два рукава: «духоносное традиционное» и «падшее италянизирующее»? Мы не можем закрыть глаза на эти слишком известные (и трактуемые слишком известным образом)⁴⁸ явления. Мы будем говорить о них – но, в отличие от популярных в Западной Европе богословов иконы, мы не станем приписывать этим явлениям тот духовный смысл, которого они не имеют.

«Споры о стиле» происходили в тяжелых политических условиях и на фоне церковного раскола. Наглядная противоположность между рафинированными произведениями веками шлифовавшейся национальной манеры и первыми неловкими попытками овладеть «итальянской» манерой давала в руки идеологам «святой старины» могучее оружие, которым они не замедлили воспользоваться. Тот факт, что традиционная иконопись XVII в. уже не обладала мощью и жизненной силой XV в., а, всё более застывая, уклоняясь в детализацию и украшательство, своим собственным путём шествовала к барокко, они предпочитали не замечать. Все их стрелы направлены против «живоподобия» - этот придуманный протопопом Аввакумом термин, кстати, крайне неудобен для противников ононого, предполагая как противоположность некое «мертвоподобие».

Мы не будем цитировать в нашем кратком изложении аргументацию обеих сторон, не всегда логичную и богословски оправданную. Не будем и подвергать её анализу - тем более что такие работы уже существуют. Но следует всё-таки вспомнить, что, поскольку мы не принимаем всерьёз богословие русского раскола, то мы никак не обязаны видеть в раскольническом «богословии иконы» непререкаемую истину. И тем более не обязаны видеть непререкаемую истину в поверхностных, предвзятых и оторванных от русской культурной почвы измышлениях об иконе, до сих пор распространенных в Западной Европе. Любителям повторять легкоусвояемые заклинания о «духоносном византийском» и «падшем академическом» стилях неплохо бы прочесть работы истинных профессионалов, всю жизнь проживших в России, через руки которых прошли тысячи древних икон – Ф. И. Буслаева, Н. В. Покровского, Н. П. Кондакова. Все они гораздо глубже и трезвее видели конфликт между «старинной манерой» и «живоподобием», и вовсе не были партизанами Аввакума и Ивана Плешковича, с их «грубым расколом и невежественным

⁴⁸ L. Ouspensky. Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe. Cerf, 1993. cc. 299 – 344.

староверством»⁴⁹. Все они стояли за художественность, профессионализм и красоту в иконописании и клеймили мертвечину, дешевое ремесленничество, глупость и мракобесие, хотя бы и в чистейшем «византийском стиле».

Задачи нашего исследования не позволяют нам надолго задерживаться на полемике XVII в. между представителями и идеологами двух направлений в русском церковном искусстве. Обратимся скорее к плодам этих направлений. Одно из них не налагало на художников никаких стилевых ограничений и саморегулировалось путем заказов и последующего признания или непризнания икон клиром и мирянами, другое, консервативное, впервые в истории попыталось предписать иконописцам художественный стиль, тончайший, глубоко личный инструмент познания Бога и тварного мира.

Сакральное искусство первого, магистрального направления, будучи тесно связано с жизнью и культурой православного народа, претерпело некий период переориентации и, несколько изменив технические приёмы, представления об условности и реализме, систему пространственных построений, продолжило в лучших своих представителях священную миссию богопознания в образах. Богопознания воистину честного и ответственного, не позволяющего личности художника укрыться под маской внешнего ему стиля.

А что же происходило в это время, с конца XVII по XX в., с «традиционным» иконописанием? Мы берем это слово в кавычки, поскольку в действительности это явление ***несколько не традиционное, а беспрецедентное: до сих пор иконописный стиль был в то же время и стилем историческим, живым выражением духовной сущности эпохи и нации, и только теперь один из таких стилей застыл в неподвижности и объявил себя единственно истинным.*** Эта подмена живого усилия к богообщению безответственным повторением известных формул ощутимо понизила уровень иконописания в «традиционной манере». Средняя «традиционная» икона этого периода по своим художественным и духовно-выразительным качествам значительно ниже не только икон более ранних эпох, но и современных им икон, написанных в академической манере - вследствие того, что любой сколько-нибудь талантливый художник стремился овладеть именно академической манерой, видя в ней совершенный инструмент познания мира видимого и невидимого, а в византийских приёмах - лишь скуку и варварство. И мы не можем не признать здоровым и правильным такое понимание вещей, поскольку эти скука и варварство действительно были присущи выродившемуся в руках ремесленников «византийскому стилю», были его поздним постыдным вкладом в церковную сокровищницу. Весьма знаменательно, что те очень немногие мастера высокого класса, которые смогли «найти себя» в этом исторически мертвом стиле, работали не для Церкви. Заказчиками таких иконописцев (обычно старообрядцев) были по большей части не монастыри, не приходские храмы, а отдельные любители-коллекционеры. Так самое предназначение иконы к богообщению и богопознанию становилось

⁴⁹ И. Буслаев. Подлинник по редакции XVIII века. - В кн. Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология. М. 2002. с. 227

второстепенным: в лучшем случае такая мастерски написанная икона становилась объектом любования, в худшем – предметом инвестиций и стяжания. Эта кощунственная подмена исказила смысл и специфику работы иконописцев-«подстаринщиков». Отметим этот знаменательный термин, с явным привкусом искусственности и подделки. Творческий труд, некогда бывший глубоко личным предстоянием Господу в Церкви и для Церкви, претерпел вырождение, вплоть до прямой греховности: от талантливого имитатора до талантливого фальсификатора один шаг.

Вспомним классический рассказ Н. А. Лескова «Запечатленный ангел». Знаменитый мастер, ценой стольких усилий и жертв найденный старообрядческой общиной, так высоко ставящий своё священное искусство, что наотрез отказывается марать руки светским заказом, оказывается, в сущности, виртуозным мастером подделки. Он с лёгким сердцем пишет икону не затем, чтобы её освятить и поставить в храме для молитвы, а затем, чтобы, хитрыми приёмами покрыв живопись трещинами, затерев её маслянистой грязью, превратить её в объект для подмены. Пусть даже герои Лескова не были обычными мошенниками, они лишь хотели вернуть несправедливо изъятый полицией образ – можно ли предполагать, что виртуозная ловкость этого имитатора старины была им приобретена исключительно в сфере такого вот «праведного мошенничества»? А московские мастера из того же рассказа, продающие доверчивым провинциалам иконы дивной «подстаринной» работы? Под слоем нежнейших красок этих икон обнаруживаются нарисованные на левкасе бесы, и цинично обманутые провинциалы в слезах бросают "адописный" образ... Назавтра мошенники его подреставрируют и вновь продадут очередной жертве, готовой выложить любые деньги за «истинную», т. е. по-старинному писаную, икону...

Такова грустная, но неизбежная судьба стиля, не связанного с личным духовным и творческим опытом иконописца, стиля, оторванного от эстетики и культуры своего времени. Мы в силу культурной традиции называем иконами не только произведения средневековых мастеров, для которых их стиль был не стилизацией, а мировоззрением. Мы называем иконами и бездумно штампованные бездарными ремесленниками (монахами и мирянами) дешёвые образки, и блестящие по исполнительской технике работы «подстаринщиков» XVIII-XX вв., порою изначально задуманные авторами как подделки. ***Но у этой продукции нет никакого преимущественного права на звание иконы в церковном понимании этого слова.*** Ни в отношении современных им икон академического стиля, ни в отношении каких бы то ни было стилистически промежуточных явлений, ни в отношении иконописи наших дней. Всякие попытки диктовать стиль художнику из соображений, посторонних художеству, соображений интеллектуально-теоретических, обречены на провал. Даже в том случае, если суемудрствующие иконописцы не изолированы от средневекового наследия (как это было с первой русской эмиграцией), а имеют к нему доступ (как, например, в Греции). Мало «обсудить и постановить», что «византийская» икона много святее не византийской или даже обладает монополией на святость – нужно ещё и суметь воспроизвести объявленный единственно священным стиль, а вот этого-то никакая теория не

обеспечит. Предоставим слово архимандриту Киприану (Пыжову), автору ряда несправедливо забытых статей об иконописи:

«В настоящее время в Греции происходит искусственное возрождение византийского стиля, которое выражается в калечении прекрасных форм и линий и вообще стилистически разработанного, духовно возвышенного творчества древних художников Византии. Современный греческий иконописец Кондоглу, при содействии синода Элладской Церкви, выпустил ряд репродукций своего производства, которые нельзя не признать бездарнейшими подражаниями знаменитого греческого художника Панселина... Поклонники Кондоглу и его ученики говорят, что святые «не должны быть похожи на настоящих людей» – на кого же они должны быть похожи?! Примитивность такого толкования очень вредит тем, кто видит и поверхностно понимает духовную и эстетическую красоту древней иконописи и отвергает суррогаты её, предлагаемые как образцы якобы восстановленного византийского стиля. Часто проявление энтузиазма к «древнему стилю» бывает неискренним, обнаруживая лишь в сторонниках его претенциозность и неумение различать подлинное искусство от грубого подражания».⁵⁰

Такой энтузиазм к древнему стилю любой ценой бывает присущ отдельным лицам или группировкам, по неразумию или из определённых, обычно вполне земных, соображений, **но никаких церковных запретительных постановлений, которые касались бы стиля, всё-таки не существует и не существовало никогда.**

Каноничность иконографии и приемлемость стиля определяется Церковью «наощупь», вне каких бы то ни было предписаний, но по непосредственному чувству – в каждом отдельном случае. И если в иконографии число исторических прецедентов для каждого сюжета всё-таки ограничено, то в области стиля сформулировать какие-то запретительные установления и вовсе не представляется возможным. **Икона, уклонившаяся от «греческой манеры» к «латинской» и даже написанная в чисто академической манере, не может по этой одной причине быть исключена из разряда икон. Равным образом «византийский стиль» сам по себе ещё не делает изображение священным – ни в наше время, ни столетия тому назад.**

В связи с этим изложим здесь ещё одно наблюдение, ускользнувшее от внимания «богословов иконы» известной школы. Всякий, кто хотя бы поверхностно знаком с историей искусства христианских стран, знает, что стиль, называемый «византийским», служил не для одних только священных изображений, но был в известный исторический период попросту единственным стилем – за неимением другого, за **неумением** другого.

Иконописание – станковое и монументальное – было в те времена основной сферой деятельности художников, но всё же существовали и иные сферы, иные жанры.

⁵⁰ Архимандрит Киприан (Пыжов). К познанию православной иконописи. В кн. Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология. М. 2002. с. 422.

Тем же мастерам, что писали иконы и украшали миниатюрами богослужебные рукописи, приходилось иллюстрировать исторические хроники и научные трактаты. Но ни один из них не прибегал для этих «несакральных» работ к какому-то особому «несакральному» стилю. В лицевых (иллюминированных, содержащих иллюстрации) летописях мы видим изображения батальных сцен, панорамы городов, картины быта, в том числе пиров и плясок, фигуры представителей басурманских народов – трактованные в том же стиле, что и священные изображения той же эпохи, сохраняющие все те особенности, которым так запросто приписывается духоносность и евангельское воззрение на мир.

Есть в этих картинках и так называемая «обратная перспектива» (вернее, сочетания различных проекций, дающие устойчивые, типизированные образы предметов), есть там и пресловутое «отсутствие теней» (более грамотно называть его редукцией теней, сведению их к отчётливой контурной линии). Встречается там и одновременный показ событий, удаленных одно от другого в пространстве и во времени. Присутствует там и то, что «богословы» известной школы принимают за бесстрашие – статуарность человеческих фигур, условность и некоторая театральность жестов, спокойное и отстраненное выражение лиц, как правило повернутых к зрителю анфас или в 3/4. К чему, спрашивается, это бесстрашие воинам в сражении, пляшущим скоморохам, палачам или убийцам, изображения которых встречаются в летописях? Просто средневековый художник не умел передавать эмоциональное состояние через выражение лица, не умел и не очень-то стремился к этому – в средние века предметом изображения было типичное, стабильное, всеобщее, а частное, преходящее, случайное не вызывало интереса. Изменчивые эмоции, тонкие психологические нюансы не находили отражения ни в литературе, ни в музыке, ни в живописи – ни в светском искусстве, ни в сакральном.

Возможно, нам возразят, что исторические хроники в средние века были в известном смысле высоким жанром, что составляли и украшали их монахи, и что поэтому нет ничего удивительного в перенесении на них «священного стиля». Что ж, спустимся ещё на одну ступеньку, доказывая то, что является очевидным не только для профессионального искусствоведа, но и для любого сколько-нибудь чуткого к искусству человека: ***большой исторический стиль не бывает автоматически духоносным или автоматически профанным, он равно прилагается и к высокому, и к низкому.***

Обратимся к русским лубочным картинкам, широко распространенным начиная с XVII в. (но существовавшим и ранее). Поначалу это были рисунки, подцвеченные водяными красками, затем раскрашенные оттиски гравюр на дереве, а затем и на меди. Производили их и монастырские, и светские печатни, авторами их были лица самого разного уровня художественной и общеобразовательной подготовки, а покупала их вся Россия – городская и деревенская, грамотная и безграмотная, богатая и нищая, благочестивая и вовсе не благочестивая. Одни покупали иконки, нравоучительные истории в картинках, виды монастырей и портреты архиереев. Другие предпочитали портреты генералов, сцены сражений, парадов и празднеств,

исторические картины и виды заморских городов. Третьи выбирали иллюстрированные тексты песен и сказок, раёшные прибаутки, анекдоты – вплоть до самых солёных и откровенных.

В собрании русских лубочных картинок Д. Ровинского таких неблагочестивых изображений имелось изрядное число – им отводится целый отдельный том в знаменитом факсимильном издании. Стилистически этот «заветный» том абсолютно аналогичен прочим, в которых собраны картинки «нейтральные» и священные. Разница только в сюжете: вот развесёлая, ко всем благосклонная Херсоня, вот забавник барин, тискающий кухарку-блинщицу, вот солдат с ядрёной девкой на коленях – и никаких следов «падшего живоподобия». Перспектива – «обратная», тени – «отсутствуют», колорит построен на локальных цветах, пространство плоскостное и условное. Широко применяются сочетания различных проекций, изменения естественных пропорций. Персонажи иератически предостоят зрителю, обращены к нему анфас (изредка в $\frac{3}{4}$ и почти никогда в профиль), их ноги прячут над условным позёмом, их руки застыли в театральных жестах. Их одежды ниспадают резкими складками и часто покрыты плоским распространяющимся орнаментом. Их лица, наконец, не просто подобны, но идентичны лицам святых из другого тома того же собрания. Тот же благостный и совершенный овал, те же ясные спокойные очи, та же архаическая улыбка уст, вырезанных теми же движениями штихеля: художник просто не умел изображать распутника иначе, чем подвижника, шлюху иначе, чем святую.

Какая жалость, что Е. Трубецкой, Л. Успенский и распространители их премудрости запоздали со своим «богословием» лет на триста: уж они бы объяснили художнику, для каких картинок ему больше подойдёт живоподобие, а для каких годится только «византийский» стиль. Теперь уж ничего не поделаешь: не спросясь у них совета, мастера русского лубка всю применяли «единственно духоносный стиль» не по назначению. И ведь ничего не забыли, злодеи этикие: даже и надписания присутствуют в их развесёлых картинках. «Пан Трык», «Херсоня», «Парамошка» - читаем мы крупные славянские литеры рядом с образами нисколько не святых персонажей. Включаются в композицию и пояснительные надписи – от цитирования оных мы воздержимся: эти простонародные вирши хотя и остроумны, но совершенно нецензурны. Даже и символикe, языку знаков, которые может читать лишь посвящённый, находится место. Например, на вполне бесстрастном лице дамы, предстоящей перед зрителем во вполне бесстрастной позе, можно видеть сочетание мушек (искусственных родинок), означающее, например, страстный призыв разделить утехи любви, или презрительный отказ, или уныние в разлуке со своим предметом. Кроме языка мушек, существовал и весьма развитый символический язык цветов – уж конечно, не с возвышенно-богословскими толкованиями алого и пурпурного, золотого и черного, а с другими толкованиями, приспособленными для нужд флиртующих дам и кавалеров. Встречаются и символы попроще, понятные без объяснений в своей прямолинейной образности – например, огромный красный цветок с чёрной серединкой на юбке доступной девицы или блюдечко с парой куриных яиц у ног удалого молодца, приготовляющегося к кулачному бою... Остаётся добавить, что и

в искусстве Западной Европы, будь то в Средневековье или в Новое Время, точно так же бытовали «несвященные изображения в священном стиле» – видимо, и там никто не потрудился вовремя объяснить художникам, какой стиль – профанный, а какой – священный.

Как видим, это совсем не так просто – определить стилистические особенности, которые делают икону – иконой, составляют существенную разницу между изображением священным и профанным, даже непристойным. Тем более непросто для неспециалиста. Тот, кто берётся рассуждать об иконе как о произведении искусства, должен обладать хотя бы основными знаниями в области истории и теории искусства. Иначе он рискует не только уронить себя в глазах специалистов своими смехотворными умозаключениями, но и способствовать развитию ереси – ведь икона, что ни говори, всё-таки не только произведение искусства. Всё ложное, что говорится об иконе в области научной, затрагивает и область духовную.

Итак, приходится признать вымышленными и ложными попытки сакрализировать «византийский» стиль – как, впрочем, и любой другой большой исторический стиль. Стилиевые различия относятся к области чистого искусствоведения, Церковь их игнорирует – вернее, она их принимает, поскольку большой исторический стиль – это и есть эпоха в жизни Церкви, выражение её духа, который не может быть падшим или профанным. Падшим может оказаться лишь дух отдельного художника.

Именно потому Церковь сохраняет обычай каждую новонаписанную икону представлять на рассмотрение иерархии. Священник или епископ признаёт и освящает икону – или же, храня дух истины, неподобную икону отвергает. Что же рассматривает представитель иерархии в представленной ему иконе, что он подвергает проверке?

Уровень богословской подготовки художника? Но иконографический канон на то и существует, чтобы мастера кисти могли, не мудрствуя лукаво, всецело отдаваться своему священному ремеслу – вся догматическая разработка иконных сюжетов уже проделана за них. Чтобы судить о соответствии иконы той или иной известной схеме, не надо быть ни членом иерархии, ни даже христианином. Любой учёный специалист, независимо от его религиозных взглядов, может судить о догматической правильности иконы – именно потому, что догмат устойчив, чётко выражен в иконографической схеме и таким образом умопостижаем. Тогда, может быть, иерарх подвергает суду и оценке стиль иконы? Но мы уже показали – на широком историческом материале – что выдуманное к концу второго тысячелетия по Р. Х. противостояние между «византийским-непохожим-на-натуру» и «академическим-похожим» стилями никогда не существовало в Церкви. То, что отдельные члены иерархии признают лишь первый, ничего не доказывает, поскольку имеются – и в немалом числе – члены иерархии, которые признают лишь второй, а первый находят грубым, отжившим и примитивным. ***Это дело их вкуса, привычек, культурного кругозора, а не их духа правого или извращенного.*** И конфликтов на этой почве не возникает, поскольку вопрос о стиле решается

мирно, путём рыночного спроса или при заказе – приглашается художник, чья стилевая ориентация заказчику известна и близка, выбирается образец и т. д. Мы позволим себе высказать мнение, что эта свободная конкуренция стилей, существующая в России сегодня, весьма благотворна для иконы, поскольку вынуждает обе стороны повышать качество, добиваться подлинной художественной глубины, убедительной не только для сторонников, но и для противников того или иного стиля. Так, соседство «византийской» школы понуждает «академическую» быть строже, трезвее, выразительнее. «Византийскую» же школу соседство с «академической» удерживает от вырождения в примитивное ремесленничество.

Итак, что же тогда приемлет – или отвергает – иерархия, на суд которой представляют священные изображения, если вопросы иконографии решены заранее, а вопросы стиля суть внешние Церкви? Какой ещё критерий мы упустили, почему бы это – при такой свободе, предоставляемой иконописцу Церковью, она всё-таки признаёт не всякое изображение, претендующее на звание иконы? Об этом – в сущности, важнейшем – критерии и пойдёт речь в следующей главе.

8

Духовная каноничность иконы и духовный облик иконописца

Нам известно из истории и из практического опыта церковной жизни, что не все предлагаемые художником изображения бывают приняты и освящены. Известно, что даже среди изображений уже освященных и поставленных в храме встречаются иной раз настолько смутительные, что их при первой же возможности заменяют, переписывают или даже уничтожают.

Так какой же критерий истинности, правильности иконы мы упустили, что же, кроме стиля и иконографии, подвергается цензуре, что же ещё может оказаться падшим и противным Духу, пребывающему в Церкви ?

Важнейший критерий, который мы не упустили, а сознательно оставили напоследок, это *внутреннее, духовное соответствие изображения церковной истине, так сказать, духовный канон*, смешивать который с каноном иконографическим так же недопустимо, как с тем или иным большим историческим стилем. Речь в этой главе пойдёт о стиле индивидуальном, выражающем духовный облик художника. И вот этот-то индивидуальный стиль может отражать правильное духовное устройство художника - а может выдавать его духовную немощь и даже отпадение от Церкви.

Отделить в творчестве художника черты эпохи и школы от его личных черт непросто. Ещё труднее видеть различие между художественно-культурным и собственно духовным (тем более что популярное «богословие иконы» сделало всё возможное, чтобы совершенно запутать и затемнить этот вопрос). По этой причине мы вынуждены двигаться ощупью, скорее в иллюстративной, чем в аналитической манере.

Чтобы продемонстрировать специфичность того, что мы назвали выше «духовным каноном», мы начнём с двух выдающихся примеров защиты Русской Православной Церковью истинного смысла иконы.

В 1884 г. молодой Михаил Врубель, только что вышедший из стен Императорской Академии художеств, получил престижный заказ : иконостас Кирилловской церкви в Киеве. Он выполнил две большие иконы, Спасителя и Божией Матери, в манере,

которая в 80-е гг. XIX в. была уже обычной для русского сакрального искусства : тщательный академический рисунок, реалистическая трактовка форм – и строгое следование традиционной иконографии в позах персонажей, цвете одежд, наличии позолоты, нимбов и надписаний. Эти иконы никогда не были освящены. Изображения Спасителя и Матери Божией кисти одного из крупнейших художников своего времени, безупречные с точки зрения иконографии, написанные в манере, давно и безусловно признанной и несомненно заранее согласованной с заказчиком, не были признаны иконами, были запрещены для молитвенного созерцания.

Чтобы предупредить всякое подозрение в том, что поводом к этому запрещению послужило «живоподобие» врубелевских икон, мы приведём ещё один, ещё более скандальный, случай. Здесь уже не иконостас, а целый храм, с его фресками и мозаиками, не удостоился освящения. Таким образом огромные труды и материальные затраты не просто пропали втуне, но сделали непригодными для совершения литургии стены, в которых, останься они белыми, таковая могла бы совершаться. Речь идёт о церкви в с. Талашкино, построенной в 1910 г. богатой меценаткой кн. Марией Тенишевой по её собственному проекту и украшенной изнутри и снаружи мозаиками и росписями Николая Рериха. Здесь не только качество работы было превосходным, не только иконография была канонической, но и стиль не носил никаких следов «падшего живоподобия». Рерих в эти годы страстно увлекался русской стариной и вложил в свои проекты всё, что он ценил в византийской традиции. Почему же и эти изображения были отвергнуты Церковью? какому канону они не соответствовали ?

Ответ, думается, ясен : они не соответствовали духовному канону, церковной истине о том, каков есть Господь Сам, какова есть Его Мать, каковы суть святые. Огромный мозаичный «Спас Нерукотворный», помещенный Рерихом над входом в храм, смотрит напряженно и мрачно. Его мёртвые глаза навывкате, его провалившееся посередине лицо с нарочито грубыми, плоскими, механически-симметричными чертами рождает в душе зрителя не образ Бога живого, преисполненного любви, света, мудрости, внутренней гармонии, а образ некоего отталкивающего и грозного идола, недоступного мольбам, враждебного человеку. Таковы же и фрески внутри храма : от застывших, мрачных фигур, от их непроницаемых, маскообразных лиц веет холодом. Гнетущее и подавленное настроение охватывает всякого, кто попытается в созерцании проникнуться духом этих изображений. Столь удачно живописавший языческую Русь, создавший в своих броских панно целый мир сказочного древнего Севера, Рерих позволил себе с той же – декоративно-романтической – позиции подойти к церковному заказу. Христианство было для него – увы, как и для самой его заказчицы, как и для многих представителей тогдашней русской интеллигенции – лишь атрибутом национального колорита, красивым мифом, приятно щекочущим воображение, а не жизнью. Позволим себе в качестве иллюстрации процитировать воспоминания княгини. Эти лирические строки навеяны всеобщей, которую ей однажды случилось заказать для себя и гостей в своём доме:

*«Хотелось по-христиански, по-старинному встретить день моего ангела. На душу пахнуло чем-то давно забытым, прежним, старым, помещичьим житьём-бытьём, где к каждому семейному торжеству деда наши приступали с молитвой... Остальные тоже были веселы, не говоря уже о прислуге, которую эти забытые, но трогательные обычаи всегда приводят в умиление».*⁵¹

Яснее не скажешь. Любой специалист по антирелигиозной пропаганде охотно подпишется под этим наивным кощунством. Для нашей храмоздательницы церковная служба – не более чем обычай, забытый, но трогательный, скрашивавший в своё время семейные праздники далёких предков и всё ещё умиляющий прислугу... А вот – совсем иной тон - принято решение облагодетельствовать "малых сих", выстроить им храм, облагородив заодно их вкус. Сколько энтузиазма, восклицаний, уверенности в собственной благой миссии! Речь идёт о знакомстве с Рерихом и решении поручить ему украшение Талашкинской церкви:

*«Я только забросила слово, а он откликнулся. Слово это – храм... Только с ним, если Господь приведёт, доделаю его. Он человек, живущий духом, Господней искры избраннык, через него скажется Божья правда. Храм достроится во имя Духа Святого. Дух Святой – сила Божественной духовной радости, тайною мощью связующая и объёмлющая бытие... Какая задача для художника! Какое большое поле для воображения! Сколько можно приложить к Духову храму творчества! Мы поняли друг друга, Николай Константинович влюбился в мою идею, Духа Святого уразумел. Аминь. Всю дорогу от Москвы до Талашкина мы горячо беседовали, уносясь планами и мыслью в беспредельное. Святые минуты, благодатные...»*⁵²

Всякий, кто хотя бы немного знаком с православной духовностью, знает цену такому кликушеству. Душевное состояние писавшей эти строки есть ни что иное как прелесть, и весьма далеко зашедшая. В этом-то состоянии зрел и развивался замысел храма, выполнялся проект и эскизы фресок и мозаик, а затем и воплощение их в материале. М. Тенишева подробно описывает свои творческие переживания и поиски, бдения над проектом, упорство в стремлении выразить свои идеи «забытого, прежнего, старого, умилительного» и пр. – но ни ей, ни Рериху даже в голову не приходит усомниться в духовном качестве этих идей, спросить совета священника, профессионального иконописца или богослова. Сооружаемую ею церковь она не называет иначе как «мой храм». Для Рериха же этот заказ – неограниченное поле для творческого эксперимента в области национального ар нуво.

Внутреннее убожество и нечестие такого подхода были возмутительны для представителей церковной иерархии, отказавшихся признать и освятить талашкинские настенные изображения. ***Духовная неканоничность произведений***

⁵¹ Княгиня М. К. Тенишева. Впечатления моей жизни. Ленинград, 1991. с. 126.

⁵² Там же, с. 250.

Рериха не была ни компенсирована, ни замаскирована следованием иконографическому канону и византийскому стилю.

Врубель же, напротив, ничего не замаскировывал и не стилизовал : академическая манера не располагает к этому, её цель – выразительность реалистического образа. И действительно, врубелевский образ Матери Божией весьма выразителен. Но что же выражают эти запекшиеся уста, эти обведенные темными кругами умоляющие глаза на детском лице, эти нервные тонкие пальцы ? В лучшем случае наивную чувственность, покорность греху и страстям. Да ещё известную нервность, скорбный надлом, которым отмечены все тонкие, предназначенные к высшему натуры, уронившие своё высокое назначение. Это излюбленный Врубелем психологический тип, который впоследствии будет бесконечно им варьироваться в портретах, сюжетных картинах, декоративных панно... Приписывая Матери Божией те черты, которые привлекали и волновали его в женщинах, Врубель находился не только в состоянии духовного заблуждения, но и, как известно по документам эпохи, в состоянии греховного увлечения молодой женой своего покровителя А. В. Прахова, в чьём доме он тогда жил. Увлечение было взаимным и закончилось серьёзной ссорой между художником и меценатом. Прелестные детские черты Праховой, позировавшей Врубелю, мы узнаём в его непризнанной Церковью иконе. Подчеркнём : не самый факт работы с живой модели послужил препятствием (Нестеров, Васнецов и многие другие иконописцы-академисты пользовались живой моделью), а сознательно привнесенные в священный образ нервозность, тревога, страстная взвинченность, которые Врубель, удалясь от церковной жизни, принимал за истинную духовность. Эти-то настроения сделались лейтмотивом его живописи, нашли своё воплощение в мифологических образах и, наконец, в фигуре Демона – главного лирического героя Врубеля. Опасные духовные игры закончились для художника душевной болезнью, слепотой и ранней смертью.

Ответственность за духовное отступничество не всегда настигает человека при жизни и в столь очевидной форме. В отличие от Врубеля, Н. Рерих прожил долгую жизнь, пользуясь признанием и славой. Но его отступление от церковной истины превратилось в деятельное ей противостояние : художник и его супруга стали известнейшими оккультистами. На картинах и панно Рериха мистические пейзажи Монголии, Индии, Тибета пришли на смену древнерусским городищам - и здесь-то и пришлась кстати та особенная, агрессивная, бесчеловечная и безбожная (без Бога, Господа единого) духовность, которая исказила и лишила права называться иконами талашкинские росписи и мозаики.

Почему эти два примера неприятия Церковью предложенных в качестве икон изображений так важны для понимания того, что есть духовный канон ? Потому что оба автора были выдающимися художниками, и индивидуальная манера для обоих была ярким, совершенным выражением их внутреннего устройства – и всей нецерковности этого устройства. Они умели прекрасно и точно выражать то, что они чувствовали и знали - и таким образом обнаружилось ясно, что для них Господь Бог, Его Матерь и святые - неблаги, немирны, нерадостны, от них не

исходит ни любви, ни милосердия, ни утешения. И если у «академиста» Врубеля они при всём этом всё-таки красивы и мудры, то у «византиниста» Рериха они к тому же ещё и неумны и безобразны.

Читатель, видимо, уже заметил, что в этой главе мы постоянно прибегаем к определениям, которых «богословие иконы» известного направления сознательно избегает – ведь определения эти принадлежат к области психологии, ползающей во прахе земном, в то время как икона и иконописцы парят в области чистого Духа. Так вот, мы считаем исключительно важным, мы настаиваем на том, что **суждение в психологических терминах о духовном содержании иконы не только возможно, но и единственно возможно**. Пока мы пребываем в этом мире, мы не можем судить о мире невидимом иначе как через посредство души. Психологическая терминология – это традиция апостольская, не Дух приносящая, а наставляющая и дисциплинирующая нас, грешных, столь склонных к самообольщению, по слову Апостола: *«ибо будет время, когда здравого учения принимать не будут, но по своим прихотям будут избирать себе учителей, которые льстили бы слуху, и от истины отвратят слух и обратятся к басням»* (2 Тимофею, 4. 3-4) ; нас, столь склонных следовать за теми, кто *«обольщает самовольным смиренномудрием и служением Ангелов, вторгаясь в то, чего не видел, безрассудно надмеваясь плотским своим умом»* (Колоссянам, 2. 18). В обуздании этой нетрезвости Апостол постоянно возвращается к психологическим ориентирам в области духа:

«Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание. На таковых нет закона.» (Галатам, 5. 22-23)

«Поступайте, как чада света, потому что плод Духа состоит во всякой благости, праведности и истине. Испытывайте, что благоугодно Богу, не участвуйте в бесплодных делах тьмы, но и обличайте.» (Эфессянам, 5. 8-11)

«Наконец, братия мои, что только истинно, что честно, что справедливо, что чисто, что любезно, что достославно, что только добродетель и похвала, о том помышляйте.» (Филиппийцам, 4. 8)

«...чтобы вы исполнялись познанием воли Его, во всякой премудрости и разумении духовном; чтобы поступали достойно Бога, во всём угождая Ему, принося плод во всяком деле благом и возрастая в познании Бога, укрепляясь всякою силою по могуществу славы Его, во всяком терпении и великодушии с радостью, благодаря Бога и Отца, призвавшего нас к участию в наследии святых во свете...» (Колоссянам, 1. 9-12)

Святость, духовность в православном понимании не абстрактна, а конкретна, положительна, познаваема через определенные душевные качества и состояния. Психологическими терминами изобилуют и богослужебные тексты, и молитвословия Православной Церкви. И это значит, что и от иконы мы можем требовать правильного (канонического) изображения Бога - в тех же

психологических терминах. Если представленный на иконе персонаж, хотя бы и увенчанный нимбом и снабженный соответствующим надписанием, выглядит неблагим, немирным, немощным, безобразным, слабоумным – то духовный канон церковного представления о Боге грубо нарушен – так же точно, как нарушился бы иконографический канон, если бы представленный персонаж благословлял бы левою рукою или был одет, скажем, в смокинг.

Подлинное богословие иконы должно было бы заниматься именно этим, самым тонким, самым специфическим, попросту *сущностным для иконы феноменом – чудом проявления в материальном (доска и краски) - психологического, а через это последнее – и духовного*. Оно (богословие иконы) должно было бы попытаться понять, как именно превращаются в дух, излучают духовную эманацию образы мира и человека, прошедшие сквозь призму души художника, запечатленные его рукой, послушной его душе. Попытаться определить, почему в одном случае такая духовная эманация возводит нас горе, а в другом - разверзает перед нами ад, т. е. **что** именно - сознательно или бессознательно - проделал художник с предметом изображения, **как** именно он его преобразил ?

Пора, наконец, перейти от бесплодных лирических описаний и от смехотворных теорий, развенчанию которых мы были вынуждены посвятить большую часть этой книги, - перейти к закладке фундамента для серьезной богословской науки об иконе – а вернее, об искусстве вообще – науки, которая может возникнуть только в результате совместных усилий воцерковленных психологов, теоретиков искусства и собственно богословов. Отсутствие такой науки давно уже пагубно сказывается на состоянии не только сакрального, но и вообще всякого искусства, поскольку всякое искусство духовно. Создающий произведение искусства занят духовным деланием. «Родным языком религии» назвал искусство замечательный мыслитель первой русской эмиграции Владимир Вейдле, тонко и точно напомнив нам, что **подлинная специфика искусства – область невидимого, область глубинных смыслов, выраженных в художественных образах и только в них, этих образах, и выразимых** - т. е. не могущих быть выраженными иначе, вербально-логически или отвлеченно-схематически.⁵³

И обратно – духовное делание, аскетика в церковной традиции считается не наукой и тем более не спортом, а искусством. «Добротолюбием» называется классический сборник трудов по православной аскетике. Это славянское слово означает не любовь к добру и не любовь к добродетели, а любовь к красоте, признанной таким образом за категорию духовную.

В иконе мы познаём Дух через красоту видимую – но сама эта красота является порождением и отражением духа иконописца, духа воцерковленного художника.

И вот здесь нам следует быть осторожными, чтобы не впасть в вульгаризацию и упрощенчество. Уж конечно, духовный облик автора не запечатлевается в его

⁵³ В. Вейдле. Искусство как язык религии. Вестник РСДХ № 50. Париж – Нью-Йорк. 1958. сс. 2-10.

работах автоматически и непосредственно, как на магнитной ленте или фотопластинке. Человек бездарный и не владеющий ремеслом художника свой духовный облик не сможет запечатлеть - просто потому, что запечатление чего бы то ни было ему недоступно. А вот человек одаренный и отшлифованный свой дар художественной школой обретет вместе с умением изображать вещи видимые и умение - или скорее неизбежность – изображать вещи невидимые, в том числе свой духовный облик. Но в том-то и дело, что, обучаясь своему мастерству, он вместе с ремесленной пройдёт и духовную школу, подражая манере, а через неё и духу своих учителей. Таков был на протяжении всей истории человечества механизм возникновения и существования больших исторических стилей.

Какой же должна быть школа иконописца ? Каким образом принимают традицию духа – через традицию искусства ? Об этом – следу

9

Школа иконописца

Начнем с того, что в изобразительном искусстве всякая школа, а не только та, что считается собственно иконописной, является школой духовной, поскольку, предписывая стилевое направление, предписывает и духовное. Усваивая те или иные рецепты условной передачи на плоскости трёхмерного мира, ученик усваивает и свойственную его эпохе, школе, его непосредственному учителю точку зрения на мир. Он учится, в сущности, преобразовать мир в заданном направлении, воспринимает и сам впоследствии утверждает те или иные эстетические, нравственные и духовные ценности.

Единственная во всей мировой истории художественных школ попытка оберечь ученика от всякого «духовного давления» - это разве что позднеакадемическая система, только к концу XIX в. возникшая, где ученик с начала и до конца воспитывается только на работе с натуры. Но и этот опыт нельзя назвать чистым, потому что всякий, кто берётся за кисть, уже испытывает те или иные стилевые влияния и имеет те или иные стилевые предпочтения. Хотя в этом случае ученик сам избирает себе учителей и сам решает, насколько и как долго он будет им верен, но бесспорно одно: ***художественная школа без школы духовной, без передачи – традиции – духовного опыта невозможна.***

Итак, существует мнение, что строгое воспитание ученика «в шорах» одного из тех стилей, которые подходят под определение «византийского», в «замкнутом, особом мире свидетелей»⁵⁴, обеспечит должное духовное содержание иконы и вдобавок послужит к спасению души самого ученика. А прошедший академическую школу есть как бы "сын погибельный" и должен в покаянной рубахе отстоять своё в притворе с кающимися, чтобы изгнать из себя бесов. Лишь ценой невероятных

⁵⁴ Так определяет иконописные мастерские П. Флоренский (Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. сс. 83-86). Вопрос – от чего и от кого замыкаются и обособляются его легендарные иконописцы? Не от Церкви ли?

усилий может он прийти к чистоте, изначально свойственной тем, кто впервые приступает к освоению артистической премудрости в иконописной мастерской.

Последнее утверждение справедливо лишь в том случае, если переучивающийся на иконописца светский художник в прежнем своём творчестве сознательно или бессознательно служил греху и страстям. Сама же по себе современная академическая школа – серьёзная во всяком случае – никакой опасности не представляет, именно по той причине, что никакого стиля не предписывает. Вспомним также, что «Ерминия» прямо требует предварительного художественного опыта до начала какого бы то ни было иконописного ученичества – и даже до испрашивания благословения на таковое.⁵⁵ Отметим и тот факт, что старшее поколение современных иконописцев России - имена многих из них славятся во всём христианском мире - пришло в иконопись через академическую школу. Таким образом ложное мнение о вредности академической художественной подготовки блестяще опровергается практикой.

Что же касается первого утверждения, о безусловной спасительности для души ученика, безусловном обеспечении духовной каноничности его «продукции» посредством его воспитания в чисто иконописной школе, в одном из стилей или манер, условно объединяемых под понятием «византийских», то, теоретически, в целом оно справедливо. Все эти стили формировались и существовали в Церкви и для Церкви, все они несут на себе печать этого высокого предназначения, и, следовательно, все они суть носители духовной традиции.

Остается лишь рассмотреть, соответствует ли практика теории. Нас интересует, конечно, современная практика – со средневековой всё более или менее ясно. Если говорить об иконописных школах России, то все они – монастырские или на базе богословских школ – действительно обеспечивают по крайней мере достойный средний уровень «иконной продукции», и, возможно, из этой среды выделяются в будущем крупные мастера. Но здесь существует - и всегда существовала - некоторая опасность, о которой сейчас начинают говорить наиболее дальновидные из преподавателей иконописи.

Опасность эта в следующем. Строгая (в смысле замкнутости и ограниченности) школа какого-либо исторически отжившего стиля может творчески удовлетворить только людей ограниченных. Более одарённым её рамки неизбежно покажутся тесными. Если единственной целью иконописной школы будет подготовка квалифицированного специалиста по производству стандартных образков, то в России очень скоро возобновится то печальное положение, которое существовало в XIX в. – ни один талантливый художник, действительно способный зажигать сердца людей, не захочет ни учиться традиционной иконописи, ни писать в той стандартизированной, примитивной манере, которая всем набила оскомину. Конечно, не то беда, что лучшие русские художники откажутся от «византизма» в пользу «академизма» - как мы уже показали, духовность нельзя привязать к

⁵⁵ Дионисий Фурнографиот. Ерминия или наставление в живописном искусстве. В кн. Икона. Секреты ремесла. М., 1993. с. 22.

первому и отказать в ней второму. Беда здесь будет в том, что стиль, являющийся «церковным по преимуществу» в сознании миллионов христиан и нехристиан, снова может показаться им варварским, грубым, лишенным глубины - и по нему они будут судить о Церкви и обитающем в ней Духе.

Как избежать этой опасности? Конечно же, путём максимального повышения художественных требований в иконописной школе, приближения этих требований к «академическим». Путём углублённого проникновения в стиль, восстановления его в качестве совершенного и универсального инструмента познания Бога и Его творения во всей доступной нам полноте и сложности. Путём развития подлинного богословия иконы, которое могло бы сопровождать, до некоторой степени объяснять и толковать это художественное богословие.

С глубоким удовлетворением можно констатировать, что в некоторых (не во всех) иконописных школах России задачи подготовки художников Церкви видятся именно так. Огромный творческий потенциал России и традиция высокой требовательности к профессиональному уровню в искусстве позволяют надеяться, что обскурантизм и ремесленничество не завладеют русской иконописной школой.

А что же происходит в Западной Европе? Что здесь является практическим воплощением тезиса о «правильной» и «настоящей» иконописной школе? Ответ известен: копирование репродукций классических икон. Под это дидактически бессмысленное, вдвойне бессмысленное из-за дилетантской его организации занятие подводится столь всякому понятная и всякому лестная «богословская» база. Так вот, мы должны разочаровать и учащихся и учащихся по этой «методике»: обучение тому или иному стилю, погружение в дух этого стиля заключается не в копировании законченных произведений, а в постепенном и последовательном вживании в стиль, вживание стиля в художественное сознание ученика.

Исторически это происходило путем постоянного присутствия ученика в мастерской, участия его в работе старших – сначала в механической её части, затем в, так сказать, художественно-технической – перенесении рисунка на доску, роскрыши (нанесении первого слоя краски по контурам), где творческой ответственности не требовалось никакой, а между тем часы, дни, годы проходили в созерцании произведений изучаемого стиля. «Собственно творческое» обучение происходило тоже постепенно – от рисунков простейших элементов, орнаментов, горок, одежд – к человеческим фигурам и ликам. Именно рисунков, а вовсе не икон, хотя рисовал ученик кистью на доске. Доска была дешевле бумаги: законченный и одобренный мастером рисунок с неё счищался, и ученик принимался за следующий. Сколько смирения и самоотвержения уже в одном этом факте! Все зримые, материальные плоды труда начинающего художника уничтожались; важен был лишь конечный продукт, незримый – обретение мастерства. Сравните с современными западноевропейскими стажерами, откуда каждый участник непременно и гарантированно увозит готовую «икону», хотя бы и полностью переписанную руководителем. А ведь ещё в начале XX в. в

традиционных иконописных школах ученики упражнялись годами, прежде чем получить разрешение написать первую икону, и одна и та же доска служила для упражнений в течение всех узаконенных лет ученичества (например, шести лет в школах Палеха). Точно так же, с той разницей, что вместо доски ученики могут пользоваться бумагой, происходит обучение и в современных иконописных школах России.

Так, и только так, совершается обучение стилю. «Копии» же, сфабрикованные участниками иконописных стажей, могут, как это ни смешно, имитировать все качества образца, *кроме его стиля*. Стиль же, по самому его определению, останется выражением душевного и духовного устройства автора копии – и духа той художественной школы, которую он прошел раньше. Говоря менее абстрактно, если на иконописный стаж приходит некто, прежде занимавшийся рисованием и живописью с натуры в академической традиции, его копия будет носить соответствующие стилистические черты, а именно: попытки сохранить единство источника освещения, до конца понять форму предмета, связь членов тела между собой, логику складок одежд и т. п. Если копиист имеет опыт художника по рекламе или наглядной агитации, то он привнесет в свою работу черты рекламного стиля: несколько огрубленный лаконизм формы, броский, но чистый колорит, твёрдую и уверенную – даже самоуверенную – линию. Тот, кто до иконы занимался каким-либо видом декоративно-прикладной живописи, неизбежно впадет в ту весьма условную и поверхностную декоративность, которая свойственна его ремеслу – будь то роспись русских матрёшек или голландских кобальтовых изразцов. То же самое произойдёт с мастером китайской каллиграфии, арабской миниатюры – читатель может сам продолжить этот список, отмечая для каждого случая свои стилевые особенности, которым художник обречен следовать – до тех пор, пока не пройдет долгую и сознательную школу другого стиля.

Из сказанного совсем не следует, что дилетант (под которым следует понимать и всякого, в своё время побаловавшегося тем или иным стилем и затем оставившего своё баловство), впервые копирующий репродукцию классической иконы, обладает неким преимуществом и его продукция не будет носить никаких неиконописных (т. е. негативных в нашем случае) стилевых, а, значит, и духовных, примет. Ничего подобного. *Дилетантский стиль – тоже стиль, со своими характерными чертами, вполне узнаваемыми и определяемыми*. Нелишним будет напомнить здесь черты этого стиля:

- непонимание свойств и особенностей материала, вследствие этого – постоянная мучительная с ним борьба, заканчивающаяся поражением художника;
- отсутствие должной координации движений и вследствие этого неуверенность рисунка, «трясущаяся рука», физическое неумение попасть в цель даже там, где эта цель представляется ясной;
- незнание базовых законов изображения предметов видимого мира на плоскости – и вследствие этого неумение добиться какого бы то ни было сходства с натурой;
- прямо вытекающее из предыдущего – непонимание намерений средневекового мастера и разрушение органической связи между натурой и передающим её тем

или иным стилевым приёмом, отсюда – искажение и доведение до абсурда этого приёма.

Такова – в самых общих чертах – стилистическая характеристика «чистого дилетантизма». Но мы должны учесть ещё два фактора:

- современный дилетант не так невинен, как может показаться. Если сам он никогда не занимался изобразительным искусством, то пассивные стилевые влияния он испытывал, и влияния эти по большей части были духовно негативными. Реклама, комиксы, газетно-журнальная графика, вся необозримая продукция «массовой культуры», которая служит низшим инстинктам, стилистически ими обусловлена, духовно ими продиктована. Именно дилетант наиболее поддается этим влияниям. Они-то первыми и выступают на поверхность, как только дилетант хотя бы немного приручает кисть и краски.

- И второй фактор: известная школа «богословия иконы», отрицая сходство классической иконы с натурой и клеймя сходство с натурой как явление бездуховное, выбивает из-под ног у дилетанта остаток твёрдой почвы, то единственное, что могло бы его дисциплинировать в его копировальных потугах.

Иными словами, никакого преимущества дилетант перед сколько-нибудь опытным художником не имеет, и копирование репродукций классических икон как методика обучения стилю не годится для дилетанта так же, как не годится оно для академика или китайского каллиграфа. Оно не годится вообще никуда. Копирование как часть учебного процесса имеет смысл только тогда, когда производится на базе уже пройденной - начиная с простейших упражнений - школы стиля, и с подлинников в хорошем (максимально близком к исходному!) состоянии.

Что же касается пользы духовной, якобы получаемой участниками «копировальных» стажей, то и на этот счёт мы заблуждаться не должны. ***Духовную школу проходит тот, кто проходит школу стиля.*** Процесс калькирования контуров образца и закрасивания их похожими на образец цветами не имеет никакого отношения к проникновению в стиль оригинала. ***Единственная возможность получить духовную пользу от такого копирования – это трезво (т. е. с ужасом перед собственной своей дисгармонией и немоцью) оценить его результаты и либо начать серьёзно учиться, либо оставить вовсе всякие попытки изготовления священных изображений.***

В сущности, здесь мы всего лишь повторяем то, что было установлено отцами Стоглавого Собора (хотя в те времена, в сер. XVI века, осуждению подвергались не любители, а ремесленники-недоучки). Никакой духовной пользы в непрофессиональном иконописании соборные отцы не находят и попросту запрещают таковое: *«Аще который по се время писали иконы не учася самовластно, сиречь самовластвомъ, и самовольною и не по образу,... ино темъ запрещение положити, чтобы учились у добрыхъ мастеровъ, и которому Бог*

*дать, учнетъ писати по образу и по подобию, и тот бы писалъ. А которому не дастъ Богъ имъ в конец, отъ такового дела престати, да не божие такое ради письмо похулится. Аще которыя не престануть от такового дела, таковыи Царскою грозю накажутся, и да судятся, и аще они учнутъ глаголати, мы темъ живемъ и питаемъ, и таковому ихъ речению не внимати, понеже не знающе таковая вещаютъ, и греха в томъ себе не ставятъ, не всемъ человекомъ иконописцемъ быти, много бо различна рукодействия подарованна быша отъ Бога, ими те препитатися, и живымъ быти, и кроме иконнаго письма. А Божия образа въ порокъ и въ поношения не давати»⁵⁶. Как видим, иконописец может быть **только** профессионалом, то есть лицом, получившим соответствующее образование и признанным другими профессионалами.*

Изготовление икон было запрещено всем прочим, включая и учеников, еще не достигших нужного уровня. То, что в России XVI века неподобные иконы писались для заработка, а в Европе XXI века их пишут для «духовной» забавы, дела не меняет: Божия образа нельзя давать в порок и в поношение. Ни затем, чтобы обеспечить христианина пропитанием, ни затем, чтобы обеспечить его духовным комфортом. Тем более что доходы богомазов прошлого были реальными, а «духовный путь» современных стажеров есть лишь фикция. Если такие нечистоплотные духовные игры длятся годами, то здесь налицо не польза, а повреждение.

Отцы соборные уделили некоторое внимание и организаторам копировальных стажей (стажей в XVI веке, ясное дело, еще не было, но недостойные учителя были): *«Аще кто от техъ живописцевъ учнетъ талантъ скрывать еже ему дать Богъ, и ученикомъ по существу того не отдаетъ, таковой осужденъ будетъ отъ Бога, съ сокрывшими талантъ, въ муку вечную»⁵⁷*. Что, как не это, проделывают «аниматоры» современных стажей, обучающие своих жертв всяким техническим приемам и шуткам и оставляющие их в полном неведении относительно основ иконописного художества, «иконописного» видения мира? Собор осуждает и тех учителей, которые из соображений родства, приятельства или наживы выдают бездарных и нерадивых учеников за «гораздых», приписывая им иконы своего письма или письма других, талантливых учеников. Что, как не это, делают организаторы стажей, порою полностью переписывая «шедевры» своих подопечных, чтобы такая, якобы ими самими написанная икона могла льстить их самолюбию? В соборных постановлениях такие учителя осуждены наравне с учениками.

Прилагая эти постановления к современному положению дел, нельзя, конечно, требовать для нарушителей церковных санкций, но ясно одно: в описанных случаях и сам «иконописец», а не только его продукция, заслуживает жалости и презрения, как тот, кто коснеет в каком-нибудь постыдном пороке.

⁵⁶ Стоглав, глава 43

⁵⁷ Там же

К сравнению дилетантизма с постыдным пороком мы прибегаем не случайно, и не нам одним оно приходит на ум. Вот что писал более ста лет тому назад Л.Н. Толстой о баловавшемся от скуки живописью Вронском и об отношении к этому баловству профессионального художника:

*«Нельзя запретить человеку сделать себе большую куклу из воска и целовать её. Но если б этот человек с куклой пришел и сел перед влюбленным и принялся ласкать свою куклу, как влюбленный ласкает ту, которую он любит, то влюбленному было бы неприятно. Такое же неприятное чувство испытывал Михайлов при виде живописи Вронского; ему было и смешно, и досадно, и жалко, и оскорбительно.»*⁵⁸

Вронский баловался всего лишь светской живописью – но как беспощаден к нему великий русский художник слова! Чего же тогда заслуживают дилетанты от сакрального искусства? В средневековой Европе закон сурово, вплоть до смертной казни, расправлялся с теми, кто, не имея на то права, выдавал себя за монаха. Не желая вести жизнь монаха, терпеть тяготы и искушения, связанные с этим званием, обманщики претендовали на почёт и уважение, а порой и на материальные блага, предоставляемые обществом своим богомольцам и просветителям. Не так же ли поступают самозванные иконописцы? Как самозванные монахи, они не желают проходить искус профессиональной школы. А ведь профессиональная школа в искусстве – даже в светском искусстве (недаром в русском языке корень этого слова означает испытание, проверку) – это прекрасная и весьма строгая школа основных христианских добродетелей. Судите сами – всякий обучающийся изобразительному искусству необходимо должен:

- Трезво оценивать свой уровень овладения мастерством по отношению к требованиям, предъявляемым школой, т. е. видеть свои промахи, недостатки, слабости;
- Видеть успехи своих соучеников, отдавать себе отчёт в их превосходстве в той или иной области – и не завидовать, а учиться у них.
- Принимать авторитет учителя, иметь мужество выслушивать его замечания в присутствии других учеников. Твёрдо верить, что все замечания, порой очень болезненные для самолюбия ученика, имеют целью не унижение его, а совершенствование.
- Строить свои отношения с учителем и соучениками не на зависти, подозрительности, превозношении, злопамятстве, а на доверии, открытости, взаимопомощи, в идеале – на подлинной любви и сознании общего служения.
- Быть верным до самопожертвования этому служению красоте и истине, «не искать своего», подчинять свои вкусы, пристрастия, увлечения эстетическому

⁵⁸ Л. Н. Толстой. Анна Каренина. Часть 5, гл. 13

идеалу школы, верить, что через эту школу лежит путь к абсолютной красоте и абсолютной истине.

Может ли христианин отрицать, что все эти долженствования воспроизводят с максимальной точностью отношения монашествующего с братией, с духовным наставником, с Церковью, а в ней и через неё – с Самим Господом? Мы говорим – воспроизводят, т.е. как бы «таинственно изображают», потому что в художественной профессиональной школе абсолютная Истина представляется прообразовательно. Это не Сам Христос, а красота и сходство с натурой – вернее, свойственные эпохе и школе представления о красоте и сходстве с натурой.

Как познание Христа возможно лишь в Церкви, так и познание красоты и законов изображения тварного мира возможно только через профессиональную школу. В ней ученик становится крепким звеном золотой цепочки традиции, тянущейся через века. Разнообразие исторических стилей не повреждает эту цепочку. Но она неизбежно рвётся, как только вместо красоты и сходства с натурой начинающий - или уже не начинающий, а самозванный - иконописец ставит перед собой другие задачи.

Вопрос о художественной традиции в иконе, да и в христианском искусстве вообще, может поэтому служить прообразом вопроса о духовной традиции, в сущности, о самой Церкви. Говоря о видимых плодах пребывающего в Церкви Духа, говорят о Духе Самом. Поэтому вопрос о школе и традиции так важен.

В связи с этим нам представляется необходимым проиллюстрировать подробнее наши теоретические выкладки и предложить здесь небольшой обзор традиции русского иконописания в XX в. - по ту и по другую сторону «железного занавеса», в России и в Западной Европе, т. е. главным образом во Франции, где православная активность эмиграции была наиболее высока и оказала наибольшее влияние на внешнюю среду.

10

В кольце «железного занавеса»

В этой главе речь пойдёт об уникальном, небывалом в истории Церкви опыте традиции, школы иконописания. Как известно, русская иконопись XX в. – по обе стороны «железного занавеса» - оказалась в непростой ситуации. Или, вернее, ситуаций было две, и обе - далёкие от нормальности. Но прежде чем приступить к характеристике той и другой, вспомним, что же происходило с русским сакральным искусством в конце XIX - начале XX в., до октябрьской катастрофы.

Мы намеренно употребляем термин «сакральное искусство», поскольку было бы некорректно по отношению к этому периоду говорить об иконописи как таковой и только о ней. Дадим здесь самый краткий, самый необходимый перечень явлений, существовавших в русском искусстве "параллельно" - и обладающих совершенно различными стилистическими особенностями. И предварительно напомним, что к началу XX в. того, что мы сейчас знаем как русскую иконопись классического периода, выдающийся феномен мирового средневекового искусства, просто *не существовало* ни в церковной, ни в светской культуре. Все эти шедевры были тогда просто скрыты от глаз верующих и неверующих под толстыми слоями позднейших записей, и под «византийской» иконой этого периода следует понимать совсем иные художественные явления.

Итак, классической, подлинной средневековой иконописи в России тогда как бы не было вовсе. А вместо неё было вот что:

- иконопись в академическом стиле, безусловно господствующее направление – и по количеству заказов для храмов и монастырей, и по количеству владеющих этим стилем художников, и по уровню профессиональной подготовки лучших из них;

- иконопись в «византийском» стиле высокого профессионального уровня – отдельные мастера, обычно старообрядцы, работающие почти исключительно по частным заказам, давно утратившие практику создания больших форм (иконостасов или храмовых росписей); к этой же группе можно отнести художников Палеха и Мстёры;

- иконопись в «византийском» стиле монастырского образца – по сравнению с предыдущим, относительно высоким, вариантом значительно более сухая, декоративно-мелочная, и ещё более ограниченная иконографически – как правило, монастырские мастерские занимались поточным производством самых ходовых образков для паломников. (Существовал, впрочем, и монастырский вариант «академической» иконописи, который тоже отличался от высокого академизма печатью коммерциализации, сухости и ограниченности).

- иконопись в «примитивном византийском» стиле – массовая продукция кустарных мастерских, рассчитанная на крайне нетребовательного как в богословском, так и в эстетическом отношении потребителя. Могла варьироваться от своеобразных, хотя и варварских, шедевров народного творчества – как, например, малороссийские образки, писанные маслом на стекле, или продукция кустарей из села Холуй - до невыносимо вульгарных ремесленных поделок.

- картины в академическом стиле на сюжеты из Нового и Ветхого Завета, из истории Церкви, сцены чудес, исполняемые по заказу приходов, монастырских общин, государственных учреждений, имевших домовые церкви. Весьма знаменательно, что в эту группу входили и настенные росписи храмов, и станковые картины маслом на холсте, помещаемые в храмах и вне храмов, и эстампы, в украшении храмов никогда не применявшиеся – но иконография (каноническая или не совсем) была общей, взаимопроникающей: с картин гравировались эстампы, которые, в свою очередь, становились образцами для храмовых росписей, и обратно, храмовые росписи воспроизводились в станковом искусстве.

- картины в академическом стиле на сюжеты из Нового и Ветхого Завета, из истории Церкви, сцены чудес, изображения святых, создаваемые без какого бы то ни было заказа, но просто как выражение творческого кредо художника-христианина. Мы упоминаем их здесь, поскольку покупателями таких картин были не только частные лица, но и церковные организации, а ещё чаще повторения, версии таких картин заказывались уже для храмов – самому автору или другому художнику. Подчеркнём: если бы некий художник вздумал представить на выставке такую копию или версию, он бы был освистан как плагиатор. В церковном же понимании то же самое действие рассматривалось не как творческая

кража, позор для вора, обида для «первоавтора», а как осуществление общего права на чей-то творческий вклад в церковную сокровищницу.

Такова была в самых общих чертах картина русского сакрального – нет, шире – церковного – нет, ещё шире – христианского искусства *до открытия феномена средневековой русской иконописи*. Отметим особо три пункта:

- во-первых, нам оказалось невозможным сосредоточиться на сакральном искусстве. И стилистически, и по кругу авторов, и по кругу заказчиков-«потребителей» оно самым плавным и незаметным образом перетекает в искусство церковное и христианское. Причём из этого последнего мы упомянули в нашем перечне лишь произведения на общие с сакральной живописью сюжеты – в то время как христианская живопись может иметь любой другой сюжет, пребывая христианской по духу - тому самому духу добра, нравственной чистоты, мира, правды. Таково действие Духа в мире, та закваска, от которой в идеале должно взойти всё тесто.

- во-вторых, роль этой закваски, проникающей повсюду, играл именно академический стиль. Он был общим и для сакральной, и для церковной живописи, и для всех христианских (по духу и по сюжету, или только по духу) явлений русского искусства. Стиль же «византийский» даже и в сакральной своей функции был ограничен сферой домашней молитвы, а в наиболее низких своих проявлениях и вовсе выходил из сферы православного иконопочитания, производя скорее объекты идолопоклонства.

- и, в-третьих, «византийский стиль» представлялся низовым по отношению к академическому – и в артистических кругах, и в церковных, и в обществе в целом. Талантливые художники, если им и приходилось начинать свою карьеру в иконописной мастерской «византийского» направления, стремились получить систематическое образование в Академии Художеств, и это вовсе не означало их обмирщения и расцерковления. Как раз наоборот – именно таким образом они из пределов «рынка для частного потребителя» выходили на широкую дорогу служения Церкви, получая крупные церковные заказы. Так, например, из малороссийских богомазов в 70-е гг. XIX в. вышел И.Е. Репин, а из палешан в 10-е гг. XX в. – П. А. Корин. Примеров же обратного движения попросту не было. Ни одному художнику, получившему академическую подготовку, и в голову не приходило «спуститься» до «византийского» стиля, художественно ограниченного, Церковью и народом несравненно менее востребованного, относившегося скорее к области ремесла, тесно связанного с рынком антиквариата, реставрацией, а зачастую – и фальсификацией.

Но вот в начале XX в. под слоями позднейших записей обнаружили бесценные сокровища древнерусской живописи. Целый мир средневековой культуры был открыт – и восторженно встречен зрителем и в России, и во всём христианском мире. Не только немногочисленные любители русской церковной старины, но и вполне светские художники, критики, ценители искусства подпали под глубокое

впечатление от древнерусских шедевров. По всей Европе отозвались эхом восторги Анри Матисса, посетившего Россию в 1910 г. и преклонившегося перед гениальными мастерами средневековья.

Что же изменилось в русском церковном искусстве с этим открытием? Что произошло за те - немногие, впрочем, - годы между первыми сенсационными выставками раскрытых реставраторами средневековых икон и тем переломом в истории России, который разделил надвое её культуру?

Ответ будет парадоксальным: ничего. Ничего не успело измениться ни в сакральном, ни в церковном, ни даже в христианском искусстве России. Для «византийской» группы иконописцев даже и необходимость каких бы то ни было изменений не стояла на повестке дня: они или уже работали «в старинной манере» (так, как они её понимали), или стояли по своему образованию и кругозору вне той среды, где совершаются историко-культурные открытия.

Но ведь художники-академисты, они-то были людьми образованными и несомненно высоко оценили древнерусские иконы! Мы знаем, как благоговейно отнёсся к ним В. Васнецов. Находясь в зените своей славы национального иконописца, он в письмах и устных замечаниях ставил свои работы неизмеримо ниже средневековых. Он неустанно разьяснял достоинства последних воспитанной на академизме публике, он горько сожалел, что так поздно узнал эти сокровища.⁵⁹ Но почему же ни Васнецов, ни Репин, ни Нестеров, ни другие выдающиеся художники, работавшие по церковным заказам, не стали сами писать в «византийском» стиле?

Да вот именно потому, что перед ними открылся большой исторический стиль, даже группа таких стилей (новгородская школа XIV в. и московская XVI в. - это разные стили!), а вовсе не некий несложный набор приёмов, которым всякий может подражать. Именно потому, что для них, воспитанных в настоящей русской культурной традиции, было ясно как день то, что по сей день неясно известной школе «богословия иконы» - ***средневековые иконописцы так видели мир, и, для того, чтобы им уподобиться, нужно действительно увидеть мир их глазами, вжиться в стиль изнутри, понять его реализм.*** Вся огромность этой задачи была им ясна, и именно поэтому они не торопились с государственным переворотом в сакральном искусстве. Они понимали, что учителями стиля не могут стать ни старообрядческие начётчики, ни палешане или мстёрцы, ни – ещё менее – коммерческие монастырские мастерские или простонародные артели богомазов. Бесплезно учиться большому историческому стилю у представителей «малого», обнищавшего, застывшего, явно не востребованного Церковью, у тех, кто и сам-то видели себя скорее кустарями, маргиналами, в лучшем случае – узкими специалистами высокого класса, а не подлинными художниками.

Учителями «большого византийского стиля» могли быть только подлинники его представители – и, поскольку никого из них уже давно не было в живых,

⁵⁹ Цит. по кн. И. Языкова. «Се творю все новое». Икона в XX веке. La Casa di Matriona. 2002. с. 24

предстояло учиться у их творений. Предстояло собирать, расчищать, классифицировать, изучать, копировать, реконструировать бесценное творческое наследие древней Руси. Именно не просто копировать, а реконструировать, очищать от всего наносного, грубого, ложного, вульгарного, что так прочно въелось в него за последние века. А ещё - просвещать зрителя и заказчика, увы, склонного распространять безвкусицу и грубость современного ему рыночного варианта «византийской школы» на непривычные ему древнерусские шедевры – просто потому, что ни те, ни другие не походили на привычную ему академическую живопись.

Огромный труд, требующий совместных усилий специалистов во многих областях на протяжении многих лет и даже десятилетий, не говоря уж о материальных затратах, предстоял тем, кто оценил по достоинству новооткрытую древнерусскую живопись. Они понимали это – и потому-то и не поспешали наскоро рядиться в «настоящих иконописцев». Потому-то они и воздерживались от скороспелых попыток насаждать «византийский стиль» в Церкви. Практически единственный такой опыт, предпринятый церковным художником (о нецерковных, как Н. Рерих, мы пока говорить не будем) – это выполненные молодым П. А. Кориным росписи Покровского храма Марфо-Мариинской обители в Москве в 1915 г. Работа его была принята - но и только. Ни ошеломляющего успеха в обществе, ни создания особой школы или движения по возрождению «большого византийского стиля», ни даже нового значительного церковного заказа. Церковная среда продолжала относиться с осторожностью к стилизаторским опытам – и не без оснований. Мы позволим себе выразить это осторожное, даже настороженное отношение в форме примерно такого вопроса:

- Ты, образованный художник, потратил многие годы, чтобы приобрести совершенное умение изображать человека и прочие объекты тварного мира в принятом нынче повсюду академическом стиле. Если ты вдруг обращаешься к совершенно иной манере для исполнения церковного заказа – не значит ли это, что мир православной духовности для тебя нереален, что это для тебя некая игра, маскарад, вычурная, чуждая тебе поза? Чего доброго, и зритель, глядя на твои иконы, решит, что Христос и Царство Его – не более чем какая-то сказка, фантазия, а не жизнь!

Вряд ли такой вопрос когда-либо был задаваем вслух. Но внутренний ответ на него должен давать себе каждый художник, в наши дни прибегающий к «византийскому стилю» для исполнения церковного заказа. И отвечать можно по-разному.

Например, так: - А вам какое дело, лицо моё этот «византийский стиль» или маска? Мне эта маска нравится, я в ней с удовольствием покрасуюсь.

Или же так: - Я – профессионал, и, если заказчику требуется непременно византийский стиль, я могу имитировать его вполне профессионально, пригасив мои собственные творческие амбиции

А можно и так: - Может быть, я ещё недостойн того, чтобы назвать стиль средневековых иконописцев моим, но я всей душой к этому стремлюсь и вижу, что всего, чему я научился, мало: не только быть похожими на реальных людей должны быть молитвенные образы, но и всякая черта в них должна быть прекрасна и гармонична. Школа, в которой я был воспитан, уже не удовлетворяет меня, я то и дело прибегаю к «византийским» приёмам, независимо от того, работаю ли я по заказу или для себя, в области священной или светской живописи.

Стоит ли объяснять, что только в третьем случае, т. е. когда художник академической школы поднимается до «византийского» стиля, а не опускается до него, не играет в него, - только в этом случае труд его будет благотворным и для Церкви (отразит акт истинного богопознания), и для самого художника (послужит его творческому и духовному росту). Во втором случае, при качественной, профессиональной имитации, работа художника будет выполнять свою церковную функцию, но сам автор будет ущемлён в своей творческой свободе. Ему будет неинтересно работать в чужом для него стиле, и без заказа, «для души» он и не подумает вернуться к оному.

А вот в первом случае, напротив, творческий интерес может быть даже очень велик, но это будет интерес «для себя», а не для Церкви: « – А дай-ка я попробую изобразить что-нибудь этакое, старинное, чтоб мурашки по коже!..» Именно так – в сущности, кощунственно – подошел к «византийскому стилю» Н. Рерих. В художественном отношении его работа выразительна и примечательна, в духовном – не просто неудачна, но опасна – и для автора, и для зрителя.

Вот почему Церковь не торопилась с возрождением «византийского стиля», предоставляя этому процессу совершаться естественным образом, в сфере изобразительного искусства, по его законам и логике, как это всегда и происходило.

В это же время, в конце XIX – начале XX вв., мы можем наблюдать ещё один уникальный феномен – возрождение «византийского стиля» в искусстве несакральном, нецерковном и даже нехристианском. В сущности, именно нехристианским искусством был талашкинский проект Рериха – несмотря на претензию быть искусством сакральным. Этот случай получил скандальную известность только потому, что получен был официальный церковный отзыв – а получен он был только потому, что был запрошен. Заказчица, по своему крайнему непониманию и нечувствию сущности христианского священного образа, имела наивность поручить сооружаемый ею храм нецерковному художнику, а затем просить Церковь – в лице местной иерархии – об освящении. Но сколько «византийских» упражнений такой оценки не получили, затем что никто о ней и не просил, затем что авторы писали для себя и для своего кружка, даже и не претендуя на какие бы то ни было отношения с Церковью! Для скольких жестоковыйных христианство – точнее, русское православие – было лишь одним из многих мифов человечества, годных лишь на то, чтобы черпать в них образы для отражения собственного творческого «Я»!

Бесценные художественные находки средневековых художников, сияющие откровения духа любви и премудрости вдохновляли теперь грубое наивничанье Натальи Гончаровой, грустные и вместе с тем плотоядные фантазии Марка Шагала, вычурно-декоративные упражнения Стеллецкого, зловещее черно-красное конструирование Малевича... Эстетствующим отступникам не было никакого дела до Христа и до подлинной тайны христианского искусства, образа обоженного человека. Они резво, энергично раздирали на клочки драгоценную ризу, столетиями тканую русской церковной культурой. Одному пригодился построенный на локальных цветах колорит, другому - экспрессия формы, кто позаимствовался типажем, кто пластикой, кто золотыми фонами, орнаментами, надписями... Высокое при этом не отличали от примитивного, напротив, именно примитивное «византийство» пошло в ход - подражать ему было технически проще, да и для совести менее обременительно. Сюда же, в общую кучу с фольговыми иконками и лубочными картинками, валилась и прочая атрибутика кондовой «Святой Руси» - мордовские сарафаны, тульские пряники, каргопольские медведи, расписные матрёшки и лапти с балалайками. Эта вакханалия грубого, поверхностного подражания «народному стилю» (чего стоит одно только это определение!..) была восторженно встречена на Западе. Загадочная страна Россия так же поражала экзотикой, как Тибет или Перу. Русское православие превращалось в ходкий товар в этой экзотической упаковке; в сущности, по сей день мы мало различаем, просто не умеем оценивать деятелей искусства нашего «серебряного века» с точки зрения христианской культуры: кто из художников относился к наследию Древней Руси бережно и сознательно, кто – с безответственной наивностью легкомыслия, а кто – и с откровенным цинизмом хама.

Не удивительно, что в такой культурно-духовной атмосфере, которая царил в России на рубеже двух столетий, Церковь с особо строгим, скорее недоверчивым, чем поощрительным, вниманием подходила к немногочисленным попыткам возрождения в сакральном искусстве «византийского стиля».

А между тем, кроме стилизаторских бесчинств русского «ар нуво», были и серьёзные начинания в этом направлении. Из них прежде всего нужно назвать созданный в начале XX в. Комитет попечительства о русской иконописи. Будучи организацией нецерковной, объединением историков, археологов, реставраторов, искусствоведов, художников, Комитет действовал, несомненно, с благословения и в духе Церкви. Уже в 1902 г. Комитет открыл в четырёх центрах традиционного иконописания – Палехе, Мстёре, Холуе и Борисовке - учебные мастерские, целью которых было сохранение и поднятие иконописания в древних традициях. Без этой централизованной поддержки старинные художественные промыслы, всё более коммерциализируясь, постоянно теряя наиболее одарённую молодёжь, уходившую в «большое искусство», были бы обречены на вымирание.

Учебными мастерскими Комитета попечительства руководили художники с академическим образованием, преподававшие рисунок с натуры – от простейших

форм, гипсовых ваз и орнаментов, до слепков с античных статуй и, наконец, живой модели. Для преподавания же иконописания приглашались местные мастера. Огромным преимуществом таких школ было избавление учеников от средневековой «оплаты обучения» путём обязательных хозяйственных работ в доме мастера, от не менее традиционного «цуканья» и колотушек, от ранней коммерциализации их иконописного труда. К тому же в комитетских школах не практиковалась существовавшая в это время повсюду дурная коммерческая традиция разделения учащихся с первых же шагов на «личников» и «доличников», так что самый блестящий виртуоз в живописи ликов имел лишь смутное понятие о технике письма одежд и палат, а специалист по доличному письму, т. е. по одежде, пейзажу, архитектуре, случалось, годами не видел ни одной своей иконы завершённой: вся карнация (лики и обнаженные части тел) исполнялась другим мастером, иногда в другой мастерской. В школах Комитета каждый ученик получал обе специальности, а также овладевал смежными техническими процессами: левкашёнью, золочением, чеканкой по левкасу.

Разумеется, молодёжь охотно шла в эти школы-мастерские; иные даже бросали для этого уже начатое ученье у других мастеров. Последние таким образом лишались даровых нянек, водоносов и уборщиков, не говоря уж о доходах от бесплатного труда старших учеников, участвующих в исполнении заказов. Недовольство мастеров выражалось в распространении недоброжелательных отзывов о качестве обучения в комитетских школах, а в селе Палех - и в заранее объявленном бойкоте их учеников. Первому выпуску палехской школы грозила опасность остаться без работы в родном селе, и они потребовали от своих учителей... уроков масляной живописи: только так они смогли бы найти работу в какой-нибудь мастерской за пределами Палеха. Сдавшись на их просьбы, администрация школы ввела было для выпускников небольшой курс живописи маслом – но инспекционная комиссия из Комитета резко воспротивилась этому: целью комитетских школ было не трудоустройство молодого поколения, а повышение художественного уровня локальных иконописных школ. В результате по окончании обучения лишь немногие выпускники остались в Палехе: сыновья владельцев крупных мастерских и несколько наименее одарённых иконописцев, согласных работать по бросовым ценам. Все остальные покинули родное село – и, как правило, оказались вынуждены осваивать академическую живописную технику или заниматься реставрацией. Ежегодно с каждым последующим выпуском происходило то же самое. Доброй воли молодых иконописцев и инвестиций Комитета было мало, чтобы одолеть сопротивление рынка и сложившейся системы заказов и сбыта.

Сокрушительный удар по традиционной иконописи нанесла, как ни странно, не революция, а Первая мировая война. Поток заказов иссяк, учебные мастерские закрылись, а главное, множество мастеров, принадлежавших официально к крестьянскому сословию (тогда как закончившие Академию получали личное дворянство), были призваны в армию в качестве нижних чинов, убиты и искалечены.

В 1918 г. немногие вернувшиеся на родину иконописцы вынуждены были жить хлебопашеством. Наиболее предприимчивые из них, однако, не хотели оставлять своё искусство и в новых условиях искали новой сферы его приложения. Помогли связи со столичными искусствоведами. Новая власть поощряла народное искусство, и парадоксальным образом художники, до сих пор подчинявшиеся жестким условиям рынка, оказались теперь в более благоприятных условиях, чем до войны... Мы остановимся подробнее на судьбе Палеха, как наиболее характерной. Уже в нач. 20-х годов первые опыты художников этого села на сюжеты русских народных песен, сказок, жанровые сцены были высоко оценены Московским Кустарным музеем, и таким образом было положено начало «Палехской артели древней живописи», основанной семьёю молодыми мастерами. «Древней», конечно, была лишь техника – сюжеты появились иные: сцены сельского быта, фольклор и даже классическая литература – знак распространения высокой культуры в ещё недавно малограмотной среде крестьян-живописцев. Любимыми авторами были Пушкин и... Горький. Буревестник Революции не случайно оказался в фаворе у вчерашних иконописцев: мальчиком он сам учился этому ремеслу, и именно в мастерской палехского пошиба. Достигнув вершин писательской славы и максимального по советским условиям благосостояния, он активно помогал палешанам, и они платили ему любовью и благодарностью.

В 1925 г. работы членов Артели получили золотую медаль Всемирной выставки в Париже. Артель росла, в неё вступили уже десятки художников, общественный статус вчерашних крестьян-кустарей, уровень их художественного и общего образования значительно вырос. В 1931 г. открылась профессиональная художественная школа на 50 учеников, поныне существующая - уже в качестве училища. Палешане были привлечены к ответственным реставрационным работам, для них открылись прежде недостижимые области творческой деятельности – книжная иллюстрация и монументальная роспись.

Те же явления – и примерно в те же годы – происходили и в других исторических центрах традиционного иконописания – в Мстёре, Холуе. Многие художники из этих сёл, в том числе начинавшие свою карьеру в качестве иконописцев, стали преподавателями училищ, были удостоены звания заслуженных деятелей искусств, отмечены правительственными наградами...

Но остановимся, чтобы предупредить вопрос, который уже готовятся задать «ревнители»: можно ли считать непрерывной иконописную традицию Палеха, Мстёры, Холуя? Ведь более полувека из-под кисти тамошних мастеров выходили не иконы, а сцены колхозных праздников, выборов в Советы народных депутатов, комсомольских субботников, славных побед Красной Армии...

Ответить на этот вопрос мы предоставим самим ревнителям. Если традиционный, «византийский» стиль автоматически духоносен, то, сохранив (и превосходно сохранив!) преемственность этого стиля, мстёрцы и палешане сохранили и духовную преемственность. Если же (вопреки всему принятому в Западной Европе «богословию иконы») православная духовность всё-таки несводима к

«византийскому» стилю, то в этом случае непрерывность иконописной традиции в вышеназванных центрах можно и оспорить. (Но тогда – останется ли какой-то смысл в «византийских» потугах тех, кто ведёт свою родословную истинного иконописца от Леонида Успенского? И в их «богословии иконы»?)

Да, кстати, и собственно иконопись в Палехе и других центрах не была совершенно уничтожена. Широкий всенародный рынок при безбожной власти исчез – но единичные заказы продолжали поступать в мастерские. Они поступали от высшей церковной иерархии, от тех, кто занимался внешнеполитическими отношениями (русская традиционная икона современного письма – престижный подарок и свидетельство свободы Церкви в СССР!), а также от тех – пусть и очень немногих – деятелей науки и искусства крупного масштаба, которые могли безнаказанно позволить себе открыто заявлять о своей принадлежности к Церкви. Безбожная власть мирилась с этой невинной фрондой со стороны некоторых учёных, писателей, музыкантов с мировым именем – ссылаясь на них, было легче поддерживать легенду о свободе совести в СССР. Таким образом, иконопись – хотя и в виде тончайшего ручейка в широком потоке – продолжала существовать в старинных центрах, и подготовка молодого поколения художников предусматривала эту сферу их будущей деятельности. Например, монография «Искусство Палеха» Н. М. Зиновьева, старейшего художника, реставратора и преподавателя художественного училища, изданная в 60-е годы и впоследствии переизданная, включает репродукции с учебных моделей по программе училища. Подавляющее большинство этих моделей, как рисованных, так и живописных, суть ни что иное как фрагменты икон. Это не только "сюжетно-нейтральные" изображения, как, например, горки, палаты, драпировки или растительность, но и собственно священные. Ученики копировали рисунок Троицы Ветхозаветной, фигуры Иоанна Предтечи – Ангела пустыни, главы Спаса или апостола Павла⁶⁰ – и всё это, повторяем, не просто легально, но по утвержденной Министерством Культуры программе государственного учебного заведения, получая в течение четырёх лет стипендию от этого самого безбожного государства. Конечно, ученики были комсомольцами, конечно, они подвергались атакам общеобязательной антирелигиозной пропаганды – но это отнюдь не значит, что они автоматически превращались в атеистов, с холодным любопытством изучающих древнюю живописную технику. Более того, можно с уверенностью утверждать, что высокие требования, предъявляемые школой, творческая аскеза, в которой воспитывались эти комсомольцы, заставляла их как минимум принимать всерьёз внутреннее содержание, дух образов, которые они копировали.

Безмолвная проповедь иконного искусства «звучала» не только для сотен учеников специализированных училищ. Она звучала для всех, кто интересовался историей отечества, посещал музеи и храмы, превращённые в музеи. Старинные иконы, рукописи, фрески были доступны советскому зрителю. Та самая безбожная власть, которая закрывала храмы, арестовывала и ссылала священников, вела антирелигиозную пропаганду, парадоксальным образом проводила огромную работу по разысканию, реставрации, хранению старинных икон. Уже весной 1918

⁶⁰ Н. М. Зиновьев. Искусство Палеха. Ленинград, 1974. с. 110 - 161

года при Комиссариате Просвещения образовалась специальная Коллегия, возглавили которую крупнейший искусствовед И. Э. Грабарь и... супруга Троцкого. Под влиятельным крылом этой дамы Коллегия получила самый широкий доступ к государственным средствам и привлекла к работе известнейших знатоков и реставраторов – В. Т. Георгиевского, А. В. и А. А. Тюлиных, П. И. Юкина, братьев Чириковых и ряд других. С благословения Патриарха в этом же году Коллегия направила экспедиции во Владимир, Муром, Сергиев Посад, Кирило-Белозерский и Феррапонтов монастыри, и началась огромная работа по выявлению, регистрации, фотографированию и расчистке памятников древнего искусства. Реставраторы и учёные жили бок о бок с ужасами гражданской войны и террора, арестами и расстрелами духовенства тех самых храмов и монастырей, где им приходилось работать, но общение с бесценными шедеврами поддерживало дух участников экспедиций. Именно в этот период, в первые послереволюционные годы, были обнаружены и расчищены главнейшие жемчужины древнерусской живописи, среди них – «Богоматерь Владимирская» и «Троица» Рублёва. Значительная часть этих сокровищ была прежде вообще неизвестна, никогда не описана, а в отдельных случаях и вовсе скрыта под левкасом и записями или под позднейшей кирпичной кладкой. И. Э. Грабарь восклицал, что теперь он должен заново переписывать свою «Историю русского искусства». В. Т. Георгиевский в письме к видному учёному-византинисту Н. П. Кондакову резюмировал: «*Слава Рублёва - этого мифического до сих пор художника – теперь факт исторический*»⁶¹.

Итак, уже с первых лет советской власти старинные иконы были взяты под защиту государства. Уж конечно, не в качестве священных объектов, а в качестве памятников искусства – но их всё-таки хранили, реставрировали, изучали, копировали, выставляли и даже... пропагандировали! Патриотизм, любовь к отечественной истории поощрялись в советской России, и каждый её гражданин со школьной скамьи усваивал: обманутые попами средневековые зодчие и художники вопреки религиозному дурману утверждали в своих творениях общечеловеческие ценности – красоту и достоинство гармоничной человеческой личности, подвиг материнства, мощь Российского государства. Так «объясняли» икону музейные гиды, так толковали её телепередачи, вступительные статьи к альбомам репродукций и даже школьные учебники. И, в сущности, они не лгали – всё это действительно присутствует в русской иконе. Они только не говорили всей правды. Зато о ней говорила сама икона. Официальная пропаганда твердила «религия – опиум для народа», но пришедший в музей или на выставку икон видел Царство, а не опиум. Образ оказывался сильнее навязанного толкования. И в этом нет ничего удивительного – образ всегда сильнее толкования. (Так и образ, не представляющий Царство, может свести на нет всю проповедь об оном). Пропагандистам государственного атеизма в СССР для достижения их цели следовало бы уничтожить шедевры древнерусской живописи и заботливо хранить убогие кустарные образки, объясняя народу: вот это и есть искусство людей, одурманенных религией. Но они не догадались так поступить: им было неизвестно глубокое, подлинное богословие иконы – ***наука о возникновении и действии в***

⁶¹ В. Т. Георгиевский. Письмо Н. П. Кондакову. Вестник РХД, №136. Париж—Нью-Йорк – Москва, 1982. с. 242 - 244

Церкви художественного образа (по правде говоря, и сейчас эта наука существует скорее на уровне опыта, а имя богословия иконы присвоено текстам, трактующим о совершенно иных вещах). Правильнее будет сказать, что у антирелигиозных пропагандистов не было церковного опыта прямого духовного воздействия художественного образа, поэтому они и допустили безмолвную проповедь иконы, мало того – способствовали ей, мало того – наложили запрет на антипроповедь в образах! В сущности, коммунистам XX в. удалось наконец выполнить решение Большого Московского Собора, пытавшегося положить предел антипроповеди, запретить производство низкокачественных икон. Огромное количество таких икон было при советской власти уничтожено, ещё большее число их было заброшено и погибло в результате естественного обветшания, а воспроизводству этой продукции был положен конец. Уголовный кодекс СССР (ст. 162) угрожал тюремным заключением тем, кто хулит Бога и Царство Его посредством дурного иконописания – т. е., просим прощения, тем, кто занимается изготовлением икон как кустарным промыслом, средством наживы. Эта статья УК не распространялась на профессиональных, дипломированных художников, работающих по заказам Церкви или государства - в области реставрации, копирования, реконструкции иконописных памятников. Иными словами, художники, чьё свидетельство о Царстве было высоким и правым, не только не преследовались, но даже бывали оплачиваемы из государственных фондов - а вот неподобная "богомазня" наконец попала под строгий запрет.

И не следует думать, что свидетельство об Истине подсоветских реставраторов и художников, исполнявших церковные заказы, было бездумным, механическим. По законам художественного творчества, высокопрофессионального в особенности, механическое свидетельство вообще невозможно. И уж тем более в условиях довольно-таки скудной и лживой советской культурной действительности прикосновение к вечному, к абсолютному было вдвойне драгоценно. Можно со всей ответственностью сказать, что среди тысяч людей, в советское время профессионально работавших с иконой - будь то художники, реставраторы, искусствоведы, музейные работники - не было ни одного убежденного атеиста. Самое меньшее, эти люди глубоко уважали «древнерусский менталитет» и смутно угадывали, что он основывался на истине. Многие делали следующий шаг – приходили к сознательной вере. Не все из них решались переступить церковный порог, но в целом эта среда была наименее доступна идеологическому давлению и контролю со стороны государства.

Особо следует упомянуть частных коллекционеров древних икон, среди которых встречались как реставраторы и художники, так и люди других профессий. Одни из них начали собирать иконы ещё до революции, как, например, искусствовед Н. П. Лихачёв (1862 - 1936), художник П. Д. Корин (1892 – 1967), старообрядческий священник о. Исаак Носов (1847 - 1940), попечитель Третьяковской Галереи И. С. Остроухов (1858—1929). Другие положили начало своим собраниям уже в советское время – дирижёр Н. С. Голованов, архитектор А. В. Щусев, балерина Е. В. Гельцер, художники Н. В. Кузьмин и Т. А. Маврина, И. С. Глазунов, писатель В. А. Солоухин, десятки других. Их собрания, хотя и известные лишь узкому кругу

знакомых, всё же были частью культурной среды советской России, той невидимой частью айсберга, которая часто оказывается значительнее видимой. Нет сомнения, что знания об иконе, интерес к ней, художественный вкус в области иконописания, бытовавшие в этой среде, оказывали сильнейшее влияние на культурную жизнь страны, и неофициальный характер этого знания положительно, освежающе воздействовал на официальную, государственную структуру хранения и изучения древней иконы. Государство отделило от себя Церковь – но любовь к древнерусской живописи прочно соединяла собирателей из собственно церковной среды, частных коллекционеров самой разной степени воцерковленности и тех, кто хранил, изучал, реставрировал государственные собрания икон.

Верующий реставратор, даже с партбилетом в кармане, легко мог найти формальное оправдание своим посещениям действующих храмов, поездкам в монастыри, беседам со священниками. Верующий историк или искусствовед легко получал в спецхранах научных библиотек интересовавшую его духовную литературу (именно так, ещё студенткой, поступал автор) - в те самые годы, когда даже священнику было не так-то просто раздобыть Евангелие или Молитвослов. Верующий гид мог ежедневно и совершенно легально, получая за это зарплату, проповедовать – в некоторых разумных пределах – группам советских школьников, которых в эти же самые годы не допускали в действующие храмы и церковная катехизация которых являлась уголовным преступлением. Не удивительно поэтому, что возрождение веры в России многим обязано этой «пятой колонне» - и из неё же вышло множество клириков, иноков и инокинь, не говоря уж о целой армии активных мирян, которые с момента легализации общественной деятельности Церкви развернули эту деятельность – издательскую, культурно-просветительскую, благотворительную - в невиданном объёме.

В сущности, уже эти три описанных нами явления –

- а) непрерывная преемственность художественного ремесла в локальных школах «древнего» иконописания и*
 - б) непрерывная преемственность в научном исследовании, хранении, реставрации и пропаганде древнерусской иконы, связанные с*
 - в) постоянным и значительным присутствием верующих и церковных людей в среде специалистов, работающих с иконой, –*
- уже достаточны для того, чтобы утверждать непрерывность и аутентичность духовной традиции, связанной с иконой, на протяжении всего подсоветского периода. Десятилетия гонений отребили шелуху с этой традиции – но ядро её осталось неприкосновенным.*

Известно, что попытки удержать духовную традицию лишь консервативным способом рано или поздно обречены на провал. Без творческого развития, без движения вперёд традиция иссыкает и умирает. Поэтому следует особо заметить, что и школа традиционной иконописной техники, и наука об иконе в подсоветский период жили вполне насыщенной жизнью, нисколько не похожей на прозябание. Так, палешане и мстёрцы из полукрестьян-полуремесленников превратились в художников. Они достигли социального статуса и уровня общего образования, в

начале века доступного лишь немногим из них, – в сущности, только тем, которые оставляли «древнюю» манеру ради академической. Государственное покровительство и декоммерциализация их искусства позволили им выйти на более высокий профессиональный уровень. Реставрация и реконструктивное копирование также достигли высот, немыслимых в начале века. Речь идёт не только о новейших технологиях, аппаратуре и химических препаратах, но в первую очередь о специалистах: в советской России реставраторы темперной живописи стали получать – после строгого конкурсного отбора – высшее специальное образование в течение не менее чем пяти лет. Число и качество древних икон, раскрытых от позднейших записей в подсоветский период, превосходят всё достигнутое в этом отношении в период дореволюционный: чтобы убедиться в этом, достаточно перелистать каталоги иконных собраний России, где при каждой иконе указан год её раскрытия. О духовном же развитии той части общества, которая была по роду деятельности связана с иконой, свидетельствует роль, которую сыграли эти люди в религиозном возрождении России.

Но наше изложение будет неполным, если мы не упомянем ещё об одном явлении, в сущности, крупнейшем по своему влиянию на современное русское иконописание – и к тому же безупречном в отношении его церковности. Речь пойдёт о жизни и деятельности м. Иулиании (Марии Николаевны Соколовой, 1899-1981), уникальной личности, сочетавшей в себе художника, знатока и праведника в те времена, когда в России так непросто жилось и первым, и вторым, и третьим.

Дочь священника, Мария Николаевна с раннего детства была особенно близка к миру иконы. Её отец был художественно одарённым человеком и сочетал богослужебный труд с иконописанием: копировал маслом нестеровские и васнецовские образцы, особенно популярные в то время. Первые уроки рисунка и живописи – разумеется, в академической манере – преподаны были Марии именно им. Так на опыте она узнала, что в сакральном искусстве важен не стиль, а дух; стиль же хорош постольку, поскольку естественно выражает духовное – будь то стиль и дух исторической эпохи или индивидуальный стиль и личное духовное устройство художника. Юность рано осиротевшей Марии Николаевны пришлось на первые послереволюционные годы, но ей посчастливилось встретиться в голодной и разрушенной Москве с о. Алексием Мечёвым, который стал её духовным наставником и благословил её на подвиг иконописца. После смерти о. Алексия приход принял его сын о. Сергей Мечёв, впоследствии прославленный как священномученик. Большой любитель и знаток старинной иконы, он даже в тогдашних условиях находил возможность вести реставрационные работы в храме, приглашать для поновления икон квалифицированных мастеров-старообрядцев. Он познакомил Марию Николаевну с Владимиром Комаровским (1883-1937), специалистом по церковной монументальной живописи, и с Василием Кириковым, иконописцем и реставратором, у которого она стала учиться с середины 20-х годов. Светское художественное образование к этому времени у неё уже было; с дипломом художника-графика она получила работу в издательстве – кроме материального обеспечения, это было условием легального существования в СССР. Но делом жизни Марии Николаевны была иконопись. Пройдя школу

академического рисунка и живописи, пользуясь уроками и советами знатоков древней иконы, она начала всерьёз учиться у средневековых мастеров. Она сделала множество рисунков и этюдов в цвете с древнерусских икон, фресок, прорисей – самых разных школ и эпох. Она не торопилась схватить лежащую на поверхности «экзотическую» сторону художественного языка иконы, на которую так падок обыватель и шарлатан. Реализм средневековой живописи открывался ей как реализм истинный, а не как некий перевёрнутый с ног на голову, вывороченный наизнанку академизм. Шаг за шагом освобождаясь от всякого намёка на поверхностную декоративность, вычурность, нарочитость, она вживалась в стилистику древнерусской иконы, или, более точно – в стиль московской школы XV – XVI вв. Вкусы заказчиков, требования рынка не оказывали давления на этот сложный и тонкий поиск: ни рынка, ни заказчиков практически не было. Были только две «контролирующие инстанции»: глубокое церковное понимание смысла иконы и предельная, бескомпромиссная честность профессионального художника, не желающего опускаться в своём искусстве до дешевого примитива, но призванного к бесконечному совершенствованию.

Так – поначалу в лице одного только художника - в России совершилось возрождение древнего иконописного стиля: не в качестве мертвого копирования известной группы шедевров, не в качестве эзотерических забав с растиранием камешков и затверживанием заклинаний, не в качестве безответственного творческого экспериментаторства, но в единственно достойной художника-христианина форме свободного следования глубоко изученной и усвоенной традиции, в форме большого стиля, отвечающего всей полноте духовных и эстетических запросов зрителя и художника.

Промыслом Божиим, этот многолетний подвижнический труд был востребован Церковью – и востребован на самом высоком уровне. Первым "заказом", полученным Марией Николаевной, были реставрационно-восстановительные работы в Троице-Сергиевой Лавре. Как известно, уже в годы Великой Отечественной войны правительство пересмотрело свои отношения с Православной Церковью. Было восстановлено патриаршество, амнистированы многие священники и епископы, возвращены Церкви некоторые храмы и монастыри, в числе которых была Лавра. В 1946 г. Мария Николаевна приступила к работе, возглавив группу молодых специалистов, принадлежавших к тому самому полуподпольному слою церковной или близкой к воцерковлению интеллигенции. И с этого времени началось её непрерывное и плодотворное служение Церкви в качестве реставратора, художника, консультанта и педагога. Учеников у Марии Николаевны (в тайном иночестве м. Иулиании) было множество – поначалу просто помощников в мастерской или же художников, бравших у неё частные уроки, а позже и постоянных, регулярных «студентов»: с 1958 г. до самой своей смерти она руководила иконописным кружком при Духовной Академии в Троице-Сергиевой Лавре. Ею нарисованы и написаны сотни прорисей и образцов для копирования, она является автором руководств по технологии иконного писания, методических разработок, популярных очерков об иконе. В 1990 г. на базе её кружка была создана иконописная школа при Московской Духовной Академии,

возглавляемая сейчас игуменом Лукой Головковым. Среди ведущих современных иконописцев России большинство является её учениками (назовём хотя бы старейших и известнейших – Наталью Алдошину, Ирину Ватагину, о. Николая Чернышева...)

Есть и другие художники, в доперестроечный период самостоятельно и независимо от школы м. Иулиании проделавших ту же работу, прошедших тот же путь, что и она, т. е. сначала академическую школу рисунка и живописи, а затем долгий период ученичества у средневековых мастеров. Таков, например, был путь становления о. Зинона (род. в 1954), крупнейшего русского иконописца, также имеющего многих учеников.

Здесь мы вынуждены остановиться. Даже самый краткий обзор современной русской иконописи потребовал бы многих страниц – в сущности, отдельной книги. Даже беглое упоминание о наиболее известных мастерах, школах, артелях и мастерских, самые краткие сведения об основных стилевых тенденциях в иконописи, о наиболее значительных событиях в её истории за последние десятилетия представили бы уже объём информации, далеко выходящий за рамки нашего исследования. Здесь мы привели лишь сведения, имеющие прямое отношение к тезису о непрерывности и аутентичности иконописной традиции в России.

Вернёмся же теперь снова на столетие назад и попытаемся проследить, откуда вытекала, как развивалась и к чему на сегодняшний день пришла другая линия иконописной традиции - та, что оказалась с западноевропейской стороны "железного занавеса".

11

По ту сторону «железного занавеса»

Приступая теперь к обзору традиции иконного писания за пределами России, мы должны прежде всего ответить на вопрос: что именно и кто именно послужил передаточным звеном традиции? Какая часть иконописных сокровищ России была из неё вывезена и кто из носителей церковной культурной традиции из России выехал?

Вернёмся к тому перечню явлений русского дореволюционного церковного искусства, который мы набросали в предыдущей главе, и попытаемся обнаружить в эмиграции следы этих явлений. Итак, по порядку:

- Из крупнейших художников-академистов, прославленных своими работами по церковным заказам, из России не выехал практически никто. Например, В. Васнецов мирно скончался в Москве в 1926 г., окруженный заслуженным почитанием, и некрологи в центральных газетах упоминали его работы для Церкви как выдающиеся достижения национального гения.⁶² М. Нестеров (1862-1942) также остался в России, до конца своих дней сохраняя творческую активность и пользуясь всенародным признанием. П. Корин (1892-1967), в своё время расписывавший вместе с Нестеровым Марфо-Мариинскую обитель и постоянно остававшийся с ним в дружеских отношениях, стал одним из ведущих советских художников – да кстати и крупнейшим в стране знатоком и коллекционером древних икон. Его коллекция ещё при жизни художника удостоилась официального статуса филиала Третьяковской галереи.

- Из представителей «византийского» иконописания высокого уровня мы также не встречаем в эмиграции ни одного сколько-нибудь значительного художника. Напоминаем, что старообрядческие подстаринщики работали в основном для частного заказчика, для коллекционеров, и этот – скорее реставраторский, антикварный – рынок при новой власти не пострадал. Более того, многие выдающиеся специалисты были приглашены на службу в государственные музеи и комиссии по сохранению древностей. Так, потомственный иконописец, крупнейший знаток церковной старины Григорий Осипович Чириков (1882 - 1936), до революции поставщик и реставратор икон для Русского музея императора Александра III, в советское время возглавил Центральные реставрационные мастерские. Продолжали свою деятельность при новой власти и другие реставраторы-иконники - Евгений Иванович Брягин (1882 - 1943), Михаил Иванович Тюлин (1876 - 1964), Павел Иванович Юкин (1885 - 1945). Ни одного специалиста подобного уровня мы не встречаем за границей, да и какое поле деятельности открылось бы перед ними вне пределов России? О палешанах и представителях других локальных школ мы уже говорили: при новой власти положение этих художников сделалось даже более благоприятным, чем до революции.

Стоит ли говорить о «низовом» иконописании? Если кто-либо из этих иконописцев-кустарей и оказался в эмиграции, то можно со всей уверенностью утверждать, что все они покинули своё ремесло. Кустарные промыслы существуют только там, где есть широкий рынок сбыта. Дешёвая кустарная икона была обречена во Франции так же, как и в России – хотя не из-за преследований властей, а в силу полного отсутствия спроса. О «низовом» иконописании не стоит говорить ещё и потому, что ***возрождение древней традиции и началось, и совершилось силами представителей первых двух групп, и даже по преимуществу силами первых, образованных и верных Церкви художников академической школы, оценивших по достоинству древнюю икону.*** И эти-то две группы и не были вовсе представлены в эмиграции.

⁶² Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы. СПб., 2004. с. 301-303.

Правда, за границей оказались некоторые учёные и собиратели древних икон, как, например, византист Н. П. Кондаков (1844-1925) или меценат и коллекционер Н. П. Рябушинский (1877-1951). Но их коллекции вывезти не удалось, а научная деятельность сама по себе не порождает – и не возрождает – никакого искусства. Для этого нужны – художники.

В художниках не было недостатка. Целая плеяда прославленных мастеров покинула Россию с первой эмиграционной волной. Но этот исход ни в коей мере не может быть сравним с эмиграцией греческих художников в Западную Европу в период иконоборчества, или, спустя семь столетий, на Крит – во время турецкого завоевания. Из Греции тогда бежали – иконописцы, а в России начала XX в. иконописцы как раз оставались. А в эмиграции оказались именно те, чьё творчество либо вовсе никакого отношения к иконе не имело, либо было связано с русской средневековой стилистикой лишь внешне, вне Церкви, даже вне христианства, на чисто поверхностном, декоративном уровне - как у Н. Рериха, Н. Гончаровой, И. Билибина, Д. Стеллецкого. Не только их творчество, но и сами эти художники, представители русского модерна и авангардистских течений, были от Церкви далеки. И нравы их часто были далеки не только от аскетизма, но даже от того минимума, за чертой которого общество видит скандал, а Церковь - смертный грех. Нет нужды перечислять здесь имена и «деяния» - всем, кто хотя бы поверхностно знаком с русской культурой «Серебряного века», понятно, о чём идёт речь. Художественная жизнь России в это время протекала в каком-то угаре, в полном отсутствии всякого трезвения, духовной и моральной ответственности, переходящем порой в прямую бесовщину, в сладострастное предвкушение и призывание катастрофы.

Катастрофа совершилась - и многие из этих призывателей были погребены под обломками. Из тех же, кому удалось спастись, далеко не все пришли к отречению и покаянию, а меньше всего те, кто уже успел добиться славы и известности в Европе. Знаменитости (будь то художники, литераторы или артисты) никак не торопились служить своими талантами Церкви, да и гонорары, которые были бы им приличны, были никак не по силам скромным эмигрантским приходам.

И только случайностью объясняется практически единичный факт исполнения церковного заказа профессиональным и довольно известным художником. Речь идёт об иконостасе и росписях храма Свято-Сергиевского подворья в Париже, выполненных в сер. 20-х годов Д.С. Стеллецким (1875-1945). Заказ был поручен ему по неременному желанию вел. кн. Марии Павловны – только на этом условии она возглавила комитет по сбору средств на украшение храма и передала в его фонд хранившийся у неё ценный изумруд – пожертвование покойной вел. кн. Елизаветы Феодоровны.⁶³ Для 50-летнего художника это был первый опыт в иконописи - хотя уже многие годы он обильно черпал в священном искусстве прошлого декоративные идеи для своих театральных декораций и костюмов, для деревянных расписных скульптур и других экзотически-ностальгических проектов. Следует думать, что именно поэтому выбор великой княгини пал на него – видимо,

⁶³ И. Языкова. ук. соч.. с. 29.

её уровень понимания православной духовности вполне удовлетворялся театральной декорацией. Как не вспомнить здесь талашкинский храм, расписанный Рерихом, и его заказчицу кн. Тенишеву! Но в условиях эмиграции особо разборчивыми быть, по-видимому, не приходилось, и «декорации» Сергиевского подворья были освящены, хотя многие современники этого события, ещё сохранившие воспоминания о подлинной древнерусской иконе, ясно видели приблизительность и поверхностность работ Стеллецкого. Так, критик С. Маковский в книге «На Парнасе Серебряного века» (знаменательное название!) находит их «стоящими на грани дилетантства».⁶⁴ Это не совсем справедливо – Стеллецкий дилетантом не был, он был профессионалом и одарённым художником. Любительство скорее проявилось в духовной области - и потому Сергиевское подворье украсилось вполне профессиональной... театральной декорацией, вполне подобной тем, которые Стеллецкий писал для сценических постановок. Броские цвета, острые угловатые силуэты, отважно брошенные там и сям блики... Но уже за пять шагов ударяет в глаза хаотическое нагромождение грязноватых штрихов, рыхлый рисунок, условные незрячие маски ликов. Интересно, что самую ответственную часть работы – лики иконостаса – исполняла кн. Е. С. Львова, которую скромно именуют помощницей мэтра. Лики эти по живописи не слабее (хотя и не сильнее) прочих, но по выразительности они явно превосходят написанные самим мэтром...

Таков был вклад *профессионала* в иконописание русской эмиграции. Не просто профессионала, но представителя старшего поколения, почти полвека прожившего в России, несомненно интересовавшегося древнерусским искусством и имевшего возможность изучать таковое. Но изучение это было поверхностным и произвольным, направленным не на служение Церкви, а на модное оригинальничанье, на декоративно-ностальгические придумки. Хотя бы и помещённые в храм и освящённые, они никак не могут считаться шагом к возрождению «большого византийского стиля».

Итак, в сущности, уже можно подвести итоги. Никаких передаточных звеньев иконописной традиции по ту сторону границ России обнаружить не удаётся. Ни сколько-нибудь заметных иконописцев византийской школы, ни профессиональных художников школы академической, воцерковлённых и работавших для Церкви ещё в прежней России, *ни – подчёркиваем это особо – единственных подлинных носителей древней традиции – памятников классической эпохи русского иконописания – по ту сторону «железного занавеса» не оказалось.* Даже в наши дни в Западной Европе проще увидеть подлинную средневековую китайскую бронзу или подлинную древнеегипетскую скульптуру, чем подлинную русскую икону XII – XVI вв. В 20е – 30е же годы русская эмиграция была совершенно изолирована от этих памятников. В западноевропейских музеях древних русских икон не было вовсе; в частных коллекциях, на антикварном рынке даже иконы XVII – XVIII вв. были редкостью. Иными словами, всё, что русский эмигрант мог видеть и изучать под именем русской иконы, было поздним, маловыразительным, низкокачественным. Даже об

⁶⁴ Там же.

изучении древнерусской живописи по репродукциям не могло быть и речи: таких изданий практически не существовало, да и качество полиграфической продукции в те времена было жалким.

Все эти лакуны невосполнимы никакими благими намерениями, никаким жарким энтузиазмом. Китеж-град минимум на полвека оказался сокрыт от взоров из-за рубежа. ***Стилистическая традиция «византийского» иконописания в эмиграции никак не может считаться непрерывной и аутентичной. Собственно, даже и слово «традиция» уже здесь неприменимо: нет передаточных звеньев – нет и передачи, traditio.***

Но ведь иконописание в Западной Европе существовало? Безусловно. Существовало вне традиции «византийского стиля». Но ведь какая-то стилистическая традиция есть у всякого искусства? Несомненно. Теперь мы и попытаемся определить, ***какова же была стилистическая традиция иконописания первой русской эмиграции.*** Иными словами, какую же школу прошли представители этой ветви иконописания, каким стилистическим влияниям они подвергались.

Начнём с Леонида Успенского. В год Октябрьского переворота ему было всего 15 лет, и о его тогдашних отношениях с православной культурой красноречиво свидетельствует его добровольное вступление в ряды Красной Армии. Повоевав какое-то время на стороне тех, кто грозился «раздуть пожар мировой, церкви и тюрьмы сравнять с землёй», он попал в плен, чудом – единственно по крайней молодости - избежал расстрела и в 1919 г. покинул Россию – уже с Белой Армией. Не станем здесь судить его мальчишеские заблуждения, духовные и политические. Отметим лишь одно: никакого багажа профессиональных знаний и навыков он из России вывезти не мог. Не мог он даже просто хранить в памяти те или иные шедевры древнерусского искусства – во-первых, до того ли было игравшему в революционера подростку, а во-вторых, повторим ещё раз, к началу 20-х годов лишь самая ничтожная часть этих шедевров была расчищена и доступна широкой публике.

Зато в области академического изобразительного искусства Успенский имел хороших учителей – хотя и не на долгий срок. В 30-х годах в Париже действовала Русская Академия художеств, где преподавали прославленные мастера. Академия, правда, просуществовала недолго и распалась, не дав ни одного выпускника. Не так-то много оказалось во Франции русских, достаточно одарённых художественно, чтобы поддержать достойный уровень школы, и достаточно обеспеченных, чтобы поддержать достойный уровень оплаты труда своих педагогов. Ни ректор Академии К.А. Сомов (1869 – 1939), ни непосредственный учитель Успенского Н. Д. Милиоти (1874-1962) не могли позволить себе роскоши благотворительной художественной педагогики - и всего-то на год-другой Успенский получил возможность вкушать от их художественной премудрости. Дух этой премудрости был тот самый, сладкий, ядовитый, разрушительный дух, царивший в модном искусстве времён заката Российской империи. Манерные,

изломанные, удушливо-пёстрые картины и книжные иллюстрации Милиотти являются классическими образцами русского ар нуво. Превосходивший его талантом и более близкий по стилю к классическому академизму Сомов был, однако, и более откровенен в сюжетах своих картин: не скользкие намёки и недомолвки, как у Милиоти, а откровенно эротические сцены принесли ему славу и успех. В те же самые годы, когда на его даче в Нормандии будущий иконописец и «богослов иконы» вместе с прочими учениками Академии постигал художественную премудрость, Сомов работал над циклами соблазнительных иллюстраций к книгам «Манон Леско» аббата Прево и «Дафнис и Хлоя» Лонга, продолжал создавать несравненные по тщательности и нежности проработки станковые акварели на эротические, часто и гомосексуальные, сюжеты. Такова - ничего не поделаешь, иной-то не было! - стилистическая традиция, влиянию которой подвергался студент Академии Леонид Успенский.

У тех же педагогов пришлось учиться и другому из двух крупнейших иконописцев русской эмиграции – Г. И. Кругу, впоследствии иноку Григорию (1908-1969). Россию он покинул в тринадцатилетнем возрасте, т. е. не только до получения какого бы то ни было профессионального образования, но и до перехода в православие (воспитывался он в лютеранстве, по отцу, пертербургскому шведу. Ни икон, ни других священных изображений эта конфессия не признаёт). Православие Круг принимает в Эстонии в 1927 году, а через четыре года он переезжает в Париж и поступает в ту же Академию. Начинается его «богемный» период – он весь отдаётся во власть творческих поисков, разделяет образ жизни и сомнительные досуги своих парижских братьев по искусству, в частности, близко сходится с модным примитивистом М. Ларионовым, уже в России участвовавшим в скандальных выставках, а в Париже примкнувшим к сюрреалистам. Со всем этим Кругу как-то удаётся сочетать духовные поиски – точнее, интерес к иконе, поскольку о серьёзных духовных поисках без покаяния и перемены образа жизни, конечно, не может быть и речи. Ни духовного руководства, ни благословения на иконописание он не имел и взялся за это занятие на свой риск, не оставляя прежнего образа жизни, привычек и знакомств. Учится иконописи он у старообрядцев и у Ю. Рейтлингер (о ней будет ещё речь впереди). Разлад между искусством русско-парижской богемы, страстным, индивидуалистическим, и искусством священным, требующим внутренней чистоты, покоя и дисциплины, Круг, импульсивный и нервный от природы, переносит тяжело, но почему-то никак не решается порвать с первым ради второго. В конце концов он достигает крайнего психического и физического истощения, становится жертвой навязчивых галлюцинаций и оказывается в психиатрической лечебнице. Выбраться оттуда ему удаётся в конце 40-х гг. с помощью священника о. Сергея Шевича: даже лечащему врачу было понятно, что состояние его пациента вызвано духовными причинами и душ Шарко здесь не поможет. О. Сергей с этого времени принимает на себя крест постоянного окормления и даже сопровождения Круга и вскоре убеждает его принять монашество. Шаг этот был, несомненно, спасителен для Круга, в том числе и по причинам чисто материальным, поскольку художник отличался фантастической беспечностью и неприспособленностью к жизни. Эти качества

инок Григорий сохранил и во ангельском чине – но, по крайней мере, кров и пища были ему таким образом обеспечены.

Как видим, и этот художник, которого так запросто титуловали «вторым Андреем Рублёвым» и «последним настоящим иконописцем»⁶⁵, никак не может гордиться стилистической традицией, в которой он воспитывался: она была не просто светской, но настолько противоположной по духу всему церковному, что попытка совместить её с иконописанием привела неуравновешенного, чувствительного Круга к психическому заболеванию, едва ли не к гибели...

Что же касается его обучения собственно иконописи у старообрядцев (каковое, согласно источникам, он проходил совместно с Ю. Рейтлингер и Д. Стеллецким,⁶⁶ то здесь очень много неясностей. Во-первых, кто такие эти анонимные старообрядцы? О них – неизменно во множественном числе – упоминают все биографы Круга и Рейтлингер, но ни одного имени и ни одной иконы этих загадочных учителей никем не упомянуто. А ведь, если речь идёт об обучении целой группы людей, да ещё группой же, то должна существовать какая-то мастерская, т. е. не просто существовать, а действовать, выполнять заказы или работать на рынок – почему же не сохранилось никаких следов этой деятельности, не такой уж давней (30-е годы) и заведомо более профессиональной, чем деятельность тех, кто брал уроки в этой мастерской?

Во-вторых, что это за старообрядцы такие, которые за здорово живёшь открывают тайны своего священного ремесла лицам, принадлежащим, по их убеждению, к обреченным аду еретикам, с которыми вместе не то что молиться, а даже есть-пить скверно? Да не просто еретикам – театральному художнику Стеллецкому, божьему юноше Кругу, харизматически настроенной девице Рейтлингер!

В-третьих, наконец, где же хотя бы малейшие следы этого таинственного обучения в творчестве названных авторов? Положим, следовать мелочному, сухому, окоченелому стилю поздней старообрядческой иконы никто из них и не собирался – но где же всё-таки то несомненно доброе и всякому иконописцу полезное, что можно почерпнуть в этой школе – доведенная до блеска отточенность ремесла, строжайшая дисциплина декоративного рисунка, непревзойдённое изящество тончайших линий и нежнейших плавей? Ничего подобного мы не находим ни у Стеллецкого (о манере которого уже говорилось выше), ни у Круга, ни тем более у Рейтлингер. Даже на уровне чисто технологическом их работы являются полной противоположностью старообрядческой традиции. Где тщательная обработка доски, где прочный зеркально-гладкий левкас, где стойкие краски и чистая крепкая олифа? Вместо всего этого - грубо обтёсанные кривые доски с перекошенными кое-как выдолбленными ковчегами, неровный левкас, дрянная, в затёках и пятнах, олифа, трещины, осыпи, потемнение или, напротив, обесцвечивание красок...

Видимо, столь прославляемые в первой русской эмиграции иконописцы были очень плохими учениками. А ещё вернее, всё-то их обучение заключалось в

⁶⁵ Там же, с 51.

⁶⁶ Там же, с. 46.

советах и консультациях каких-нибудь не слишком строгих к «еретикам» специалистов, работавших не для Церкви, а для широкого и богатого парижского антикварного рынка. Мифом, и неудачным (вот образчик из недавнего издания: «Иконописным ремеслом она (Рейтлингер) владела великолепно – училась у старообрядцев»⁶⁷), должны быть признаны все попытки выдать за школу и за традицию эти явно непродолжительные и бесплодные контакты с анонимными раскольниками.

О Рейтлингер известно ещё, что она училась у Стеллецкого и... обучала Круга. Иначе как смешными и жалкими нельзя назвать эти потуги сочинить правильную родословную каждому из вращавшихся в крошечном, глухо изолированном кружке иконописцев первой эмиграции. Как бы и чему бы не обучали друг друга эти художники, их иконописание от этого сделаться традиционным никак не могло. Единственная стилистическая традиция, к которой они принадлежали, единственная профессиональная школа, которую они прошли, были школой и традицией светской, академической. И не просто «нейтрально» светской и академической, каковой она была в «регулярных» академиях тогдашней Европы, но проникнутой духом декаданса, нравственной нечистоты и распущенности.

Эта школа дорого обошлась Кругу. За умение писать и рисовать, полученное из рук Сомова и Милиоти, он заплатил внутренним разладом и душевной болезнью в молодости, да и позже ему так и не удалось окончательно преодолеть этот разлад. Приступы уныния, мучительного сознания своей творческой немощи, сменяющиеся пароксизмами артистического самовыражения, были обычными состояниями души инока Григория. Ни мира, ни радости нет и в его иконных образах: они лишь страдают, мнутся, болезнуют о грехах и несовершенстве мира сего. Писать инок Григорий мог только в присутствии о. Сергия, читавшего ему вслух Евангелие, и в присутствии посторонних тут же откладывал кисть... Впрочем, по свидетельству игумена Варсонофия, никто, кроме о. Сергия, и не был способен переносить специфической атмосферы мастерской Круга, пропитанной миазмами прогорклого льняного масла, разлагающегося казеина, тухлой цельнояичной эмульсии и других ингредиентов его технологической кухни. Кухни столь оригинальной, что иконы и фрески Круга уже сейчас находятся в самом плачевном и не поддающемся реставрации состоянии⁶⁸. Нет никакого сомнения, что в условиях подлинной иконописной традиции инока Григория попросту бы не допустили к проповеди в образах. В самом лучшем случае, из снисхождения к неуёмной потребности душевно надломленного человека к художественному самовыражению, его благословили бы состоять в помощниках у иконописца, достигшего большей духовной зрелости и внутреннего мира.

Более закалённый душой Успенский лучше умел противостоять ядам пройденной им школы - и в жизни, и в иконописи он более уравновешен и стабилен. Но зато какой ненавистью по отношению к этой школе дышат его писания! На кротком

⁶⁷ Наталия Большакова. Христианство осуществимо на земле. Рига, 2006. с. 98.

⁶⁸ Игумен Варсонофий. Иконы и Фрески Отца Григория (орфография именно такова - И. Г.-Л.) . Monastère orthodoxe Znaménié 1999 . С. 19

Нестерове, на чистом душою труженике Васнецове вымещает он злобу на ту стилистическую традицию, в которой сам был воспитан. Он непоколебимо уверен в её ущербности, он мечет против неё громы и молнии, он строит всё своё удивительное «богословие иконы» на отрицании и втоптывании в грязь той академической традиции, которой сам приходился сыном. Сыном неблагодарным, но родным. Мы видим это родство, во-первых, в его художественном профессионализме: его иконы и резные панно отличаются уверенным рисунком, в них чувствуется знание пластической анатомии человека, умение лепить форму посредством светотени, передавать сходство и характер модели – всё то, что начисто отсутствует у его же учеников, доверчиво следовавших на практике его теориям. А во-вторых, сыновство Успенского по отношению к академической традиции сказывается в том, что эта самая традиция служит ему отправной точкой, альфой и омегой во всех его «богословских» построениях. Ничего в художественном языке иконы он не способен объяснить, исходя из самой иконы – как будто у средневековых мастеров не было иной заботушки, как только изо всех сил отрицать и выворачивать наизнанку стиль, сложившийся столетия спустя...

Всё это лишь ещё раз подтверждает аксиому, известную любому теоретику искусства. Мы позволим себе сформулировать её, перефразировав известную народную поговорку: традиция не лапоть, с ноги не сбросишь. Лишь многими усилиями можно преодолеть усвоенные прежде эстетические стереотипы, постепенно, шаг за шагом, заменяя их новыми. Этот труд вполне сравним с духовным деланием, с очищением сердца от грехов и страстей – вначале от тяжких, затем, с развитием нравственного чувства, от второстепенных и, наконец, от самых греховных помыслов. Путь этого делания значительно облегчается руководством опытного наставника или, в крайнем случае, чтением соответствующей духовной литературы. Так и очищение стиля от духовно-негативного значительно облегчается руководством опытного наставника в искусстве (не в ремесле, а именно в искусстве!) или созерцанием классических образцов высокого стиля. Ни того, ни другого иконописцы первой эмиграции не имели – и оттого таким мучительным, судорожным, неуклюжим было их отталкивание от академической традиции в поисках пригодного для иконописи стиля.

В сущности, куда разумнее было бы, пройдя серьёзную профессиональную школу, не пытаться затем её отбросить ради некоего ностальгического мифа, а смиренно попытаться в её же рамках прийти к подлинной православной духовности, тем более что в русском искусстве такая традиция уже существовала. Но ни Успенский, ни Круг не захотели пойти этим путём.

Зато Ю. Рейтлингер (впоследствии с. Иоанна) такую попытку предприняла. Она скоро разочаровалась в Д. Стеллецком и в уже упомянутых нами анонимных старообрядцах, да и вообще не нашла нужным держаться замкнутого и маргинального мирка парижско-русской художественной школы. Она стала брать уроки у одного из наиболее в то время прославленных французских художников, работавшего по церковным заказам, автора десятков монументальных работ и картин на религиозные сюжеты. Морис Дени (1870-1943) хотя и не был

иконописцем в православном смысле слова, но в рамках католической художественной школы его заслуги можно признать выдающимися. Ему удалось обновить, оживить, поднять на иной качественный уровень католическую религиозную картину, чей скучный, слащавый стиль был так близок русской ремесленно-академической иконе кон. XIX – нач. XX в. В картинах и панно Дени чувствуется неподдельный мистический жар, благодарственная песнь Творцу, горячий восторг созерцания прекрасного мира, где так много солнца, цветов, невинных девушек и розовых младенцев, согласно и радостно воспевающих хвалу Создателю. Формально принадлежавший к стилистическому потоку ар нуво, Дени несомненно превосходит средний уровень этого жеманного, изломанного, индивидуалистического течения, в сущности, духовно деструктивного, в Западной Европе как и в России. Дени был одним из очень немногих, кому удалось преодолеть ядовитый, упадочный дух своей эпохи и в формах, на первый взгляд типичных для ар нуво, утверждать красоту, добро и жизнь.

Но то, что было хорошо и даже превосходно в качестве декораций католических храмов, никак не вмещало всей полноты православного богопознания. Весьма многого недоставало нежным, кротким персонажам Дени, обитающим в буржуазно-райских оранжереях, чтобы встать рядом с персонажами православной иконописи – прямо взирающими на зрителя, мудрыми, мужественными, сосредоточенными, активными в добродетели и любви. Рейтлингер чувствовала это – и через три года оставила и уроки у Дени, оставила с чувством недовольства и разочарования, может быть, единственную существовавшую в Париже в это время христианскую по духу школу, относительно регулярную и высокопрофессиональную. Начались самостоятельные творческие поиски, явно непосильные для девушки, чьё дарование было невеликим, а школа – недостаточной.

Может быть, если бы у Рейтлингер хватило бы смирения сначала достичь известного уровня профессионализма под руководством Дени, а уж затем, очищая, выпрямляя, облагораживая свой стиль, сделать его пригодным для выражения православной истины, она сделалась бы достойным иконописцем – хотя и не «византийским». Но этого не произошло – и, надо думать, именно из-за той воинствующей абсолютизации «византийского стиля», из-за той ностальгической спёртой атмосферы, которая толкала иконописцев первой эмиграции во что бы то ни стало творить традицию из ничего. Воистину из ничего: единственной встречей Рейтлингер с классической русской иконой явилась выставка древнерусского искусства из собраний советских музеев в 1928 г. в Мюнхене⁶⁹. Чтобы увидеть хотя бы однажды произведения, доступные любому советскому гражданину, ей пришлось пересечь пол-Европы и пожертвовать значительной по её скудным средствам суммой. Но увидеть – и даже поделаться наброски в выставочных залах – вовсе не значит овладеть традицией. Выставочных впечатлений хватило на то, чтобы разочароваться в уроках старообрядцев и Мориса Дени – но не на то, чтобы овладеть стилем средневековых иконописцев.

⁶⁹ И. Языкова. Ук. соч. с. 31.

Дальнейшая – весьма долгая – творческая биография Рейтлингер представляет собою метания в поисках того, что сама художница называла «творческой иконой»⁷⁰. Эта наивная тавтология не раздражала слух ни самой с. Иоанны, ни её окружения – очевидно, в этой среде привыкли к мысли, что икона сама по себе не есть нечто творческое, лишь под кистью с. Иоанны она творческой становится... Мечась от стилизации форм к реалистической их трактовке, от разбеленного колорита к сумрачному, от слащавости к нарочитой грубости, от иконографии канонической к никогда не бывалой, с. Иоанна пишет изобильно и разнообразно, оставаясь и вне традиции, и вне художественного профессионализма. Интересно, что единственной стабильной характеристикой, присущей всем её работам, является некий привкус позднего ар нуво: малонасыщенный цвет; условно и апатично закруглённые, как бы смылившиеся, силуэты; «усталые» зыбкие линии, подобные стеблям болотных растений; лишённые объёма, как бы ватные, лики... Это, вне всякого сомнения, влияние Дени – вернее, следы поверхностного подражания его стилю. Сам мэтр не злоупотреблял приёмами ар нуво и в зрелых своих работах преодолел первоначальные манерность и апатию, а вот его ученица была навсегда помечена парижской модой 20-х-30-х годов.

Следует добавить, что с. Иоанна вернулась в Россию, по благословию о. Сергия Булгакова, вскоре после Второй мировой войны. Никакого участия в возрождении традиций древнего иконописания в России она не приняла, и «творческая» её икона не нашла никакого применения в Церкви. В то самое время, как её ровесница м. Иулиания (обе родились в 1899 г.) опытной рукой вела восстановительные работы в Троице-Сергиевой Лавре, создавала иконописную школу, писала иконы, статьи и книги – с. Иоанна оставалась на самой дальней периферии церковного искусства. Вынужденная для заработка расписывать текстильные изделия на художественно-промышленном комбинате, она продолжала писать в свободное время иконки и раздаривать их знакомым. Иными словами, в условиях подлинной художественной и духовной традиции русского иконописания творчество Рейтлингер получило тот статус, которого оно заслуживало – статус дамского рукоделия.

Мы не станем здесь задаваться вопросом, какую роль сыграли бы в процессе восстановления «большого византийского стиля» Успенский и Круг, вернись они в Россию в кон. 40-х годов. Мы предпочитаем держаться фактов, а не строить гипотезы. Впрочем, некоторыми фактами мы располагаем: среди миллионов икон-репродукций, издаваемых в России в последние десятилетия, репродукций работ указанных авторов мы не найдём. Тиражируются иконы м. Юлиании и о. Зинона, Н. Алдошиной и С. Федорова, сотен других современных иконописцев, среди которых есть подлинные художники, а есть ремесленники – но творчество Успенского и Круга, двух крупнейших представителей иконописания первой эмиграции, остаётся невостребованным...

И уж вовсе ни к чему поминать здесь имена тех, кто не принадлежал к крупнейшим. Художественный уровень их продукции таков, что исключает всякую возможность говорить о ней как об искусстве, пытаться определить стилистические

⁷⁰ Там же, с. 32.

особенности, проследить преемственность и т. п. Об этой продукции нельзя даже говорить как о форме низового традиционного искусства (как, например, грошовые лубочные образки или медное литьё кон. XIX в.) - даже для этого у нас нет никаких оснований. Чтобы начать всерьёз трактовать о каком-то явлении низового художественного ремесла, хотя бы о том же медном литье, расписных подносах или прялках, нужно, по крайней мере, чтобы хотя бы сотня мастеров хотя бы в одном селе хотя бы на протяжении полувека расписывала эти прялки. Чтобы у Ивана эти прялки выходили казистее, чем у Селифана, чтобы Иван их по этой причине бойчее продавал на рынке, а Селифан изо всех сил старался Ивана превзойти. Чтобы таким образом – пускай в низовом, грубом варианте – происходило всё-таки то вечное и чудесное, что испокон веков происходило и происходит в подлинном искусстве: усилие художника к достижению красоты, рецепция этой красоты обществом, честное соревнование художников на пути к совершенству, рождение и развитие школы и традиции, взаимопонимание и согласие между художниками и зрителями о том, что прекрасно и что благо.

Происходило ли что-либо подобное в иконописи первой эмиграции? Увы, ответ будет отрицательным. Ещё в 60-е годы архимандрит Киприан отмечал это. Вот как определил он главное отличие русского иконописания от эмигрантского: в русском иконописании, «...как и в каждом деле, - одни были высшей квалификации, другие - низшей, но всегда была ремесленная выучка, отличающая любую икону, написанную в России, от работы, практикуемой за рубежом». ⁷¹ И далее: «...заграничная Русь... не смогла подняться до уровня ремесленности. Подражающие древнему письму, то есть те, кто пишет в «старинном стиле», не поняв главного достоинства его – умения выразить духовную сущность изображаемого, но обратив главное внимание на «неправильности», то есть на особенности, противоречащие реалистическому пониманию, приняли это как главное и в своих ложно-старинных произведениях усилили то, что можно было бы обойти...» ⁷²

Подводя итоги нашему обзору иконописной школы и традиции в эмиграции, мы должны заключить, что:

а) Даже наиболее выдающиеся, профессиональные или полупрофессиональные иконописцы первой эмиграции вовсе не принадлежали к традиционной иконописной школе. Творчество любого из них, в какой-то мере выражая православную идею обоженного человека, оставалось тем не менее **единичным, изолированным, в сущности, тупиковым явлением в сакральном искусстве**. Те очень немногие иконописцы высокого уровня, которые работают в Западной Европе сейчас, обязаны своим художественным профессионализмом прямым контактам с Россией, большим распространением информации о классической иконе, а вовсе не «традиции» Круга или Рейтлингер, и уж никак не «богословию» Л. Успенского.

⁷¹ Архимандрит Киприан (Пыжов). К познанию православной иконописи. «Православная жизнь». Джорданвилль, 1966. №1. сс. 8 - 13

⁷² Там же.

б) Вне этой группы (просим прощения, даже не группы, а нескольких работавших и развивавшихся порознь, совершенно различных по стилю, пониманию смысла иконы, по судьбе и образу жизни художников), вне этого ряда «маститых» иконописание первой русской эмиграции в Западной Европе носило характер не высокого искусства, даже не художественного ремесла, а попросту *любительства, домашнего рукоделия*. Любительства не только на уровне художественного мастерства, но, увы, и на уровне знания канонической иконографии, на уровне элементарного богословского чутья и вкуса. Чего стоят хотя бы попытки пользоваться картинами М. Врубеля как образцами для икон. Или новоизобретенный извод иконы Божией Матери с небольшим распятием в руках, на котором представлен, в соответствующем масштабе, живой Христос, да к тому же не взрослый, а Младенец⁷³. Отсюда недалеко и до совсем уж кошунственных измышлений, вроде изображения (разумеется, никуда не годного в художественном отношении) совместной трапезы Софии Премудрости Божией с группой недавно канонизированных парижских мучеников.

Это любительское, безответственное отношение к искусству иконы стало возможным и впоследствии ещё более укрепилось, потому что теоретическая база, оправдывающая такое отношение, не замедлила явиться и до сих пор представляется многим незыблемой. До сих пор считается хорошим тоном (и тем лучшим, чем менее воцерковлён рассуждающий о сем предмете) говорить об иконе, особенно о «византийской», в духе какого-то суеверного агностицизма. Из того обстоятельства, что освящённая икона является священным объектом, проистекает странное двойственное к ней отношение: с одной стороны, существует как бы табу на отождествление её с произведением искусства, а с другой – как бы полная доступность изготовления икон для всякого, кому придёт охота (охота приходит многим – ещё бы: эстетических требований никаких, а духовности зато хоть отбавляй). Первое (эстетическое суждение об иконе) считается нецеломудренным, чуть ли не богохульным, а второе (любительское иконописание) – позволительным, даже похвальным. О том, что нецеломудренно именно второе, попытки проникнуть в сокровенные духовные области через изготовление «византийских» картинок, мы говорили уже довольно. Обратимся же теперь к вопросу о том, как икона «живёт и действует» в Церкви, каковы суть мистическая и эстетическая стороны этой жизни, и как народ церковный, воспитанный в подлинной традиции христианского искусства, умеет их различать.

⁷³ И. Языкова. Ук. соч. с. 43.

Иконопочитание и оценка художественного уровня иконы

В этой главе мы затронем вопрос, выходящий за рамки истории и теории искусства и относящийся скорее к сфере бытования иконы в Церкви, среди народа Божия. Оговоримся сразу, что мы совершенно не считаем нужным повторять здесь - даже и в самой сжатой форме - историю установления иконопочитания, полемики с иконоборцами, цитировать акты Седьмого Вселенского Собора и т. п. Эти вопросы Церковью решены более тысячи лет тому назад, и вновь их разьяснять стоило бы разве что язычникам. Речь пойдёт о другом - о возможном (и даже частом) несоответствии художественного уровня иконы её высокому назначению и о том, как в Церкви принято относиться к этому несоответствию.

В целом, конечно, так же, как и к несоответствию живого человека его божественному прообразу: терпимо, но и требовательно, прощая немощных и грешных, но никогда не называя грех ни нормой, ни тем более добродетелью. Иконы низкого художественного качества существовали в Церкви всегда – но всегда существовала и потребность при первой же возможности переписывать их, заменять их новыми, лучшими. Старые же иконы, будь то слишком ветхие, потемневшие или же признанные антихудожественными, «неподобными», уничтожали. С почётом (сжигая или пуская по воде), но уничтожали. В этом выражалось и уважение к ним как к священным предметам, посредникам между Богом и человеком, и сознание бренности этих рукотворных, в сущности, объектов, которые более не выполняли своей литургической функции, не свидетельствовали о божественной красоте.

Сложнее дело обстояло с иконами, прославленными великими чудотворениями. Такая икона не могла быть уничтожена – её мистическая функция далеко превосходила, заслоняла собой эстетическую. Дух Святой дохнул там, где пожелал, освятив и одрагоценив икону прекрасного письма – или весьма среднего – или вовсе беспомощный опус какого-нибудь провинциала-недоучки. Такую икону Церковь окружала особым почитанием как мистический объект, но не удовлетворялась её бытованием просто в качестве такого объекта, вне каких бы то ни было эстетических требований. Напротив, о красоте таких икон заботились особо. Есть данные о расчистке и реставрации особо чтимых икон ещё в средневековье⁷⁴, во времена, когда не было и речи о реставрации памятников старины в современном понимании, когда любую другую (не чудотворную) икону полностью и весьма вольно переписывали, или заново залевкашивали и писали новую поверх старой. Но ещё чаще чтимые иконы почти полностью закрывали окладами. Их драгоценный металл, тонкость ювелирной работы, сверкание камней и жемчуга служили таким образом пусть и неполноценной, но всё-таки заменой той потемневшей, разрушенной безжалостным временем красоте, которая перестала быть красотой – а в иных случаях никогда таковой и не бывала. Всё это

⁷⁴ С. Рябушинский. Заметки о реставрации икон. В кн. Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология. М. 2002, сс. 426 – 428.

столь распространенное в православной культуре нагромождение «прикладного искусства» вокруг чудотворных икон, все эти лампадки, оклады, votивные приношения, резные и золочёные киоты, вышитые пелены – служило к смягчению, к затушевыванию объективной некрасивости чтимого образа. Припадающий к нему мог в какой-то мере утешиться хотя бы тонкостью декоративной работы, качеством и долговечностью материала – за отсутствием высшей красоты обоженного человека, представленного в художественно совершенном произведении искусства. Нужно сказать, что в позднюю эпоху упадка иконописи, низведения её до уровня ремесла увлечение такой декоративной «красотой-заменителем» сделалось самоцелью, отодвинуло на второй план красоту собственно иконного художественного образа – и, пожалуй, именно этой подмене мы обязаны столь быстрому и решительному утверждению в иконописи западной стилистики. Как ни далеки были от подлинной духовности те западные образцы, которым подражали в XVII в. русские иконописцы, всё же надо признать, что они были ближе к образу обоженного человека, чем маловыразительные персонажи «традиционных» русских икон того же периода, утопавшие в орнаментах, облачках, цветочных гирляндах и мельчайших складках одежд. Как ни парадоксально, именно проникновение в Россию «фряжского стиля» возродило в конце концов исконное, онтологическое требование к иконе – духовно и психологически полноценному образу обоженного человека, а не богато и тонко разукрашенному идолу. Нелишним здесь будет и напомнить, что рецепция «фряжского стиля» происходила не только по эстетической линии, но и по мистической. Проще говоря, случалось, что привезенные в Россию иностранцами итальянские Мадонны бывали прославлены чудесами исцелений – и таким образом, в благодарное воспоминание о действии Святого Духа, бывали приняты Церковью, включены в календарь. Именно таково подтвержденное документами происхождение иконографических изводов иконы Трёх радостей, Козельщанской, Серафимо-Дивеевской, Калужской и ряда других.⁷⁵

О мудром различении Церковью мистической и эстетической функции иконы свидетельствует также историческая практика списков с чудотворных икон. Списки никогда не мыслились как копии. От них требовалось только соблюдение иконографического канона, т. е. воспроизведение позы и одеяния персонажа, прочее же, по формуле средневековых контрактов «как мера и красота скажут», оставлялось на усмотрение художника. В идеале, список должен был превзойти красотой художества оригинал, и не таким уж редким явлением было осуществление этого идеала.

В начале нашего воцерковления нам пришлось пережить своеобразный опыт некой неловкости, раздвоенности, неполноты и колебания в вере перед некоторыми чтимыми иконами, которые никак не блистали красотой художества. «Значит, так надо, - говорила я себе, глядя на темнеющие в прорезях окладов тяжёлые одутловатые лики, - значит, тут что-то есть, все прикладываются, и мне следует» - и прикладывалась, всякий раз с чувством неудовлетворенности и сомнения. И лишь впоследствии, с опытом молитвы и участия в богослужении, с обретением более

⁷⁵ А. А. Воронов, Е. Г. Соколова. Чудотворные иконы Богоматери. М., 93

глубоких познаний в истории христианского искусства, а главное – обучаясь иконописанию, видя в храмах России всё больше хороших икон современного письма – автору удалось научиться просветленно относиться к чтимым иконам, оскорбляющим наше эстетическое чувство. Мы перестали насиловать себя, убеждая - тщетно! - своё сердце, что безобразное - красиво. Оказалось, что в Церкви не только можно, но и нужно различать красоту и безобразие (и степени того и другого), не только можно, но и нужно красоту любить, а безобразия отвергаться. И при всём этом безобразии нужно просто прощать - там, где нельзя иначе.

Иногда это безобразии бывает прощаемо легко и от всей души – если речь идет о старинной иконе, чей наивный автор явно никогда не имел возможности серьёзно учиться, но зато вложил в своё творение всю добросовестность смиренного ремесленника, всё кропотливое старание, всю полноту и честность стремления к красоте. А иногда прощение это бывает горьким, с примесью стыда за автора – если в его манере чувствуется бойкое самодовольство, холодная нагловатая претензия быть запанибрата с Духом Святым. И надо сказать, что среди чтимых икон низкого художественного качества подавляющее большинство относится именно к первому типу. Часто в них присутствует такая жажда небесной гармонии, такая тоска по ней, и столько усилий - пусть и неловких - приложено для её достижения, что икона даёт несомненное, неложное о ней обетование.

Сложнее бывает с «безобразием второго типа». Нам представляется, что в знаменитой «борьбе стилей» конца XVII - нач. XVIII в. сыграло значительную роль это интуитивное предпочтение безобразия неумелости и поиска – безобразию окостенения и самоуверенности. Теплохладное ремесленничество стандартных «византийских» икон было, в сущности, менее духовно, чем первые робкие и неловкие шаги в овладении «фряжским» письмом. И Церковь приняла и благословила эти попытки, этот честный поиск жизни, правды и красоты – и впоследствии приобрела таким образом множество высокохудожественных икон в новом стиле. Приобрела и множество душ художников, выразителей народного духа, которые в Церкви нашли всю полноту приложения для своего дара, самые высокие к нему требования - и не искали уже чего-то большего вне Церкви.

Правда, и академический стиль в своё время породил своё собственное ремесленничество, своё собственное «безобразии второго типа». Но и Церковь не обманывается относительно академического ремесленничества и так же не возводит его в перл творения, как ремесленничество византийское.

Церковь почитает в освященной и предложенной для молитвы иконе место *возможного, чаемого незримого присутствия Духа*. В иконном же письме она ценит, в наши дни как и прежде, *зримое выражение этого Духа*, в ней (Церкви) постоянно обитающего. Это зримое – через красоту и правду – выражение Духа и составляет специфику иконы по сравнению с другими священными объектами. В том, что Церковь чтит это качество иконы *наряду и никак не ниже* возможного

незримого веяния Духа, сходящего к молящемуся перед иконой, отражено православное представление о возможности и реальности боговоплощения.

Священные объекты, средоточия присутствия духовных сил, существуют в любом религиозном культе. Талисманы, амотропей (обереги), идолы можно встретить в самом дремучем язычестве. Иногда это «нефигуративные» объекты, а иногда – произведения искусства, выполненные порой с большим художественным вкусом. Но дух, незримо присутствующий в этих объектах, не есть Дух Святой. Демонический характер этого духа часто вполне явственно выражается в художественных образах языческого сакрального искусства и легко «прочитывается» в них всяким христианином. В христианском культе также существует два рода священных объектов. Объекты первого рода – например, крест, священные сосуды, Евангелие – являются священными, поскольку на них, по данному Церкви обетованию, почитает Дух Святой. Объекты второго рода – священные изображения – являются священными ещё и потому, что они изображают, показывают яве, проповедуют Церкви и Вселенной мир невидимый. ***Вне этого показа, этой проповеди, этого наглядного свидетельства о боговоплощении нет никакого смысла в самом существовании икон.***

Ересь иконоборчества, кстати, возникла в своё время как реакция на неправильное почитание икон. Не в меру ретивые иконопочитатели нашивали образки – в виде талисманов – на свою одежду, «приглашали» их в суд и в нотариальные конторы в качестве свидетелей, добавляли соскобленную с них краску в потир со Святыми Дарами, дабы усилить святость оных... Иными словами, они относились к священным образам только как к аккумуляторам духовной энергии – чем и вызвали обвинения в идолопоклонстве со стороны иконоборцев. Восстановление же иконопочитания, осудив идолопоклонство вообще и идолопоклонство перед иконами в частности, утвердило за иконами именно эту, специфическую для них (и специфическую для христианства по отношению к другим религиям) функцию свидетельства о боговоплощении. Таинственно и чудесно внешнее, «свыше» прикосновение Духа к тому или иному материальному объекту. ***Но не менее таинственно и чудесно порождение Духом, обитающим в Церкви - через посредство художника - вполне материального объекта, явственно и непреложно свидетельствующего о Духе.*** И здесь нам хочется рассказать историю, превосходно выражающую различие Церковью мистического и эстетического в иконе, различие незримо сходящего, снисходящего к нашей немощи Духа – от Духа воплощенного в формах священного искусства.

В конце 90-х годов нам представился случай присутствовать на экзаменационной выставке одной из петербургских иконописных школ. Это была воскресная школа, учились в ней люди разного возраста и разной степени художественной подготовки. Они теперь, вслед за группой своих преподавателей и приглашенных на обсуждение иконописцев, обходили выполненные ими в течение семестра упражнения, этюды, копии и выслушивали замечания и оценки старших по цеху. Работы одного из учеников, человека лет пятидесяти, выделялись на общем фоне особенной чистотой исполнения, точностью рисунка, глубиной понимания

традиции. Экзаменационная комиссия высоко оценила их, и кто-то из гостей задал розовому от удовольствия автору вопрос, есть ли у того какое-либо художественное образование. Первый ученик оказался дипломированным художником-оформителем, много лет проработавшим по своей специальности. Комиссия поинтересовалась, не приходилось ли ему прежде, до начала регулярного обучения, писать иконы. С некоторой заминкой первый ученик ответил положительно. – И для Церкви? – продолжали интересоваться экзаменаторы. – И для Церкви, - подтвердил уже без малейшего энтузиазма допрашиваемый. – И в каких же храмах можно увидеть Ваши работы? – безжалостно задали ему последний вопрос, как бы не замечая, что он предпочёл бы скорее провалиться сквозь землю, чем отвечать.

И первый ученик назвал известный всем присутствующим храм на соседней улице. Эта изящная церковь XVIII в. лет десять тому назад была совершенно обезображена огромными безвкусными образами, написанными весьма бойко и в известной степени профессионально в том советском пропагандистском стиле, который, наверное, до смерти будет вызывать тошноту у людей моего поколения. Все эти увенчанные нимбами мускулистые спортсмены и дебелие колхозницы вдруг явственно вспомнились каждому из присутствующих - и все мы как один тихо охнули – и замолчали. Это единодушное молчание полусотни человек было поистине уничтожающим; никакие критические замечания, никакие выражения досады или упрёка не могли бы сильнее передать того чувства почти ужаса, сменившегося брезгливой жалостью, которым было полно это молчание... Никто не почёл нужным разрядить атмосферу, сказать что-нибудь вроде: «ничего, теперь Вы пишете уже намного лучше», или «хорошо, что хотя бы сейчас Вы стали серьёзно учиться». Всем было ясно, что сегодняшний первый ученик уже не таков, каким был десять лет назад, что он духовно и творчески возрос, и что именно поэтому он не гордится своими иконами, а стыдится их. Всем было по-человечески жаль художника – и всё-таки всем было трудно простить безобразие написанных им икон, по-прежнему остававшихся на своих местах в храме. И как знаменательна, как точна была прервавшая наконец всеобщее молчание реплика священника, окормлявшего школу. Вот что сказал он, подводя итог молчанию: - И ничего не поделаешь – мироточит!..

Священник имел в виду одну из икон Богородицы, написанную ничуть не лучше всех остальных, которая с некоторых пор источала миро и стала таким образом чтимой святыней храма. Он имел в виду то, что даже если бы наш первый ученик, овладев в совершенстве истинной иконописной традицией, добровольно и бесплатно взялся переписать наново все иконы в храме во искупление своего легкомыслия, или же настоятель сам решил бы заменить их на более достойные и заказал бы их самому лучшему мастеру, то эта икона всё равно бы осталась на месте, продолжая смущать прихожан своей невыносимой вульгарностью. Он знал - и знали все присутствующие - как нелегко прощать это «безобразие второго типа», глупую гордыню и самоуспокоенность полуобразованного ремесленника.

Но есть ещё один тип безобразия, третий и последний, с которым нам пришлось впервые столкнуться в современной иконописи Западной Европы. Безобразие это вот какого рода: автор даже и не стремится к тому, чтобы его образы были убедительны и красивы, просто не ставит перед собой такой задачи. Он прочёл в популярной книжке или услышал от своего педагога, что в иконе ни красота, ни сходство с Творением Божиим не требуются, и его христианская совесть с этим согласилась. Все его усилия – как правило, слабенькие – направлены к иному. Он тщится, в соответствии с усвоенными им баснями, имитировать тот или иной исторический стиль, подделываться под нечто для него совершенно внешнее, условное, никак не связанное с какими бы то ни было реальностями - ни эстетическими, ни психологическими, ни духовными. И вот этот род безобразия я прощать не научилась.

Безобразия прощают там, где нельзя иначе. А в этом третьем случае – иначе можно. Если те посторонние красоте и правде манипуляции, которые производит на доске самозванный иконописец, посторонни красоте и правде даже для него самого, то - иначе можно. Должно иначе! Кошунственно приступать к написанию священного изображения, не устремляясь всем сердцем к объективной (другой и нет!) красоте и высокому реализму.

По нужде иконописцу прощается профессиональная слабость, прощается – по нужде же – и поверхностное, сниженное, так сказать, бытовое понимание божественной красоты. Но нет прощения иконописцу, отвергшемуся красоты и правды. Не могут быть признаны Церковью иконы (даже и освященные по чьей-то темноте и легкомыслию), в которых не красота и правда, а лишь следование обывательски понятному набору характерных признаков византийского стиля движет рукой автора. Это - последняя апостазия, для которой формула «по нужде преложение закона есть» недействительна. Нет здесь настоящей нужды, а есть небрежность и невежество, внутренняя ложь и распущенность, прикрывающиеся безответственным словоблудием. И никакое освящение и поставление в храм таких изображений ничего не изменит: освящение не есть магическое действие, автоматически превращающее в икону любое неподобство. Известно, что коллекционер и знаток, член общества «Икона» В.П. Рябушинский демонстративно отказывался в парижских храмах прикладываться к некоторым «иконам». Ему принадлежит следующая мысль: подобно тому, как Евхаристия, величайшее из таинств, может вместо спасения быть нам «в суд и во осуждение», так и поклонение неподобным образам может обернуться не литургическим действием, а кошунством⁷⁶.

В том, что таинство не совершается, убеждает нас повсеместная, в самой Церкви и в обществе, потеря интереса к современной иконе в Западной Европе (в то время как в России этот интерес растёт). Православные приходы в странах Западной Европы заказывают иконы в России или в Греции, несмотря на то, что лиц, «практикующих иконописание», весьма немало и на Западе. Выставки современной иконы в Европе устраиваются не владельцами галерей, а по церковно-благотворительной линии: интерес к ним слаб, посещаемость низкая,

⁷⁶ В. П. Рябушинский. Литургическое значение священного искусства. - Вестник РСХД, №35

коммерческий оборот - никакой. Ни профессиональные художники, ни молодёжь на такие выставки не ходит. Никто не стоит подолгу перед выставленными иконами, не возвращается к полюбившимся, не зарисовывает для памяти ту или иную композицию или деталь, как это можно видеть постоянно на выставках икон в России. В Западной Европе на выставки икон собирается узкий кружок «посвященных» – строители, авторы и их знакомые. Приходят они не затем, чтобы созерцать божественную красоту, а затем, чтобы пообщаться между собой, послушать ещё один доклад о царе Авгаре и обратной перспективе, подкрепить свои духовно-творческие амбиции – они в том нуждаются. Случайно попавшему в эту атмосферу свежему человеку становится неловко и даже как-то тревожно; смиренные и легко поддающиеся внушению начинают чувствовать, что теряют всякие ориентиры, а лиц с более стабильной психикой борются сомнения в душевном здоровье окружающих... В Западной Европе нам стало стыдно признаваться в своей профессии: не так-то легко видеть, как умные симпатичные люди, только что с улыбкой пожимавшие вам руку, вдруг поджимают губы и приподнимают брови. Для них иконописцы – либо шарлатаны, либо психически неуравновешенные субъекты. Как не вспомнить здесь слова Н. В. Гоголя из «Переписки с друзьями»:

«Говорят, что Церковь наша безжизненна. Это ложь, потому что Церковь наша есть жизнь; но ложь свою выводят логически, выводя правильным выводом: мы трупы, а не Церковь наша, и по нас они назвали и Церковь нашу трупом»⁷⁷.

Так вот, иконопись есть красота, истина и жизнь. Если непредвзятый взгляд со стороны, «правильным логическим выводом», не усматривает в тех или иных художественных упражнениях красоты, истины и жизни, то это не иконопись. Это, по слову Гоголя, труп.

Чем же «живёт» и питается этот труп, как ему ещё удаётся выдавать себя за истину и жизнь? Механизм реанимации его сложен, и справедливо будет посвятить ему отдельную главу, поскольку мы будем вынуждены выйти не только из сферы отношений между иконопочитанием и эстетической оценкой иконы, но даже и из церковной ограды.

⁷⁷ Н. В. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями.

13

Икона в церкви и теории об иконе в обществе

Читатель наверное уже заметил, что вот уже несколько глав подряд мы построили вокруг той или иной истории, документального рассказа, который наши теоретические выкладки не столько иллюстрирует, сколько фокусирует, воплощает в себе. Как иконописцу, автору свойственно мыслить образами, но, не будучи мастером художественного слова, мы излагаем наши документальные истории попросту и затем сопровождаем их «толкованиями». Поступим так и на этот раз.

Мы приведём здесь одну весьма показательную историю. Она в совершенстве иллюстрирует отношения, с одной стороны, между иконой, церковным народом и обществом в целом – и, с другой стороны, между иконой и теми, кто делает из «богословия иконы» профессию или средство самоутверждения – за отсутствием иных к тому средств.

В 30-е годы в парижском предместье Медон был заново расписан храм св. Иоанна Воина. Автор росписей – Ю. Рейтлингер, в иночестве (впрочем, вскоре ею сброшенном) принявшая имя сестры Иоанны. Обладая некоторым художественным даром, она так никогда и не получила регулярного художественного образования, поклёвывая крохи артистической премудрости то у ремесленников-старообрядцев, то беря уроки у Стеллецкого, то вдруг на целые три года избирая себе в учителя Мориса Дени, художника действительно выдающегося, но более чем далёкого от иконы, причудливым образом сочетавшего в своём творчестве сентиментальность благополучного буржуа с пламенным католическим мистицизмом. Всего же более сестра Иоанна полагалась, как явственно свидетельствует её переписка, на собственное вдохновение. О. Сергей Булгаков поддерживал её в этих поисках, надеясь вдали от России вырастить достойного сего звания иконописца. Надежды его нельзя признать оправдавшимися. Лишь в редких своих работах Рейтлингер достигает приемлемого уровня художественного мастерства и духовной – увы, не просветленности, а скорее тоски по этой просветленности. Большой же части её работ свойственны рыхлый неуверенный рисунок, бесформенность объёмов, неприятный желтовато-белесый или грязно-серый колорит. Образы её то напряженно-нервозны, вплоть до агрессивности, то безжизненно-расслаблены –

неудачные попытки передать энергичный или же умилительный характер классических стилей иконописи.

Таковы и росписи храма Иоанна Воина. Слабые по уровню понимания художественной традиции, грубые по рисунку и мрачные по колориту, они были мыслимы только в той вынужденной культурно-церковной изоляции, в которой находилась в это время русская эмиграция. Но мы намереваемся сосредоточить наше внимание не на низких художественных качествах, а на дальнейшей судьбе этих икон и настенных росписей (пропагандисты творчества Рейтлингер называют их по непонятным причинам фресками⁷⁸, хотя выполнены они на фанерных листах).

В 60-е годы приход распался, и храм был закрыт. Нельзя, конечно, приписывать этот печальный факт только убожеству убранства храма. Но нельзя и отрицать, что люди, приходящие на встречу с Абсолютным, Всемогущим, Бессмертным – и попадающие в художественно-духовную среду, где всё случайно, немощно, лишено корней – начинают либо сомневаться в самой Истине, либо искать иного места её присутствия. Работы Рейтлингер не способствовали горению духа медонских прихожан – и по закрытии храма были просто брошены на произвол судьбы. Они не были ни переданы другому приходу, ни сохранены в домашних иконостасах тех, кто молился перед ними, лобызал их в течение тридцати лет. Они даже не были проданы. Народ церковный – даже в этом столь «русско-православном» уголке Франции – не признал за ними никакой ценности – ни духовной, ни художественной, ни даже культурно-исторической. А общество в широком смысле слова, люди внешние православию, но воспитанные в лоне христианской культуры, тоже отнеслось к ним с полнейшим равнодушием. Около 20 лет заброшенный храм служил прибежищем клошарам, и никаких попыток выручить несколько франков за русские иконы они не предприняли – а может быть, и предприняли, да безуспешно. И это в самый разгар «иконного бума» 60-х, сильнейшего оживления интереса к иконе во всём мире, массового вывоза (легального и нелегального) икон из России. Советские издательства в это время выпустили целую серию альбомов, каталогов и исследований по древнерусскому искусству. Имена интерпретаторов, популяризаторов и пропагандистов иконы, таких, как И. Глазунов и В. Солоухин, были в зените модной славы на родине и за рубежом, вышел в прокат знаменитый фильм А. Тарковского «Андрей Рублёв». В самом Париже это время отмечено изданием – и лавинообразным переизданием – книги Л. Успенского, в которой иные поныне видят всё богословие иконы, весь её смысл и всю её истину...

И вот, на фоне всех этих и многих иных подобных явлений сколь примечательно полное забвение целого иконного комплекса, находящегося к тому же так близко от самого средоточия «богословия иконы»! То ли качество этого комплекса было трезво оценено современниками, то ли парижское богословие иконы интересовалось прежде всего самим собою - но до 80-го года никем и ни за чем не востребованные работы Рейтлингер оставались в покинутом храме, отчасти

⁷⁸ Вестник РХД № 151. Париж—Нью-Йорк – Москва, 1987. с. 42

уничтоженные возникшим по вине ночевавших там бродяг пожаром. И только в 80-м году уцелевшие фанерные щиты были перевезены в замок Монжерон, где они «находились в ожидании реставрации»⁷⁹. Ожидание это длилось более двух десятилетий и не увенчалось опять-таки ничем. Реставрационные работы в Западной Европе очень дороги, поскольку реставраторы, в отличие от самозванных «иконописцев», обязаны быть профессионалами. Охотников оплатить спасение «памятников», которые и в хорошем-то состоянии никому не были нужны, не нашлось. Не нашлось и охотников спасать их даром. Казалось бы, судьба этих столь явно ненужных ни Церкви, ни ценителям искусства фанерных щитов predetermined. Как вдруг в 2000 г. они оказались вновь востребованными! Не по церковной линии, не по художественной – по линии восстановления связей между послеперестроечной Россией и русской эмиграцией. Сия последняя, для иллюстрации своих заслуг перед русской культурой и русским православием, доставила в Россию эти произведения, которые сама же некогда отбросила как никуда не годные. Была устроена выставка – со всеми полагающимися при этом затратами средств, труда и времени научных работников. А затем экспонаты были переданы в дар музею им. Андрея Рублёва, стали частью его фондов, ответственность за их сохранность возложена теперь на кого-то из сотрудников, а связанные с этим расходы понесут фонды Министерства Культуры России.

Оказала ли эта акция благотворное влияние на практику богопознания и богообщения в нынешней России? Или сим была приумножена божественная красота в стране, где иконописная традиция никогда не прерывалась, где работает целый ряд мастеров с мировым именем и существует прекрасно поставленная иконописная школа? Ответ угадать нетрудно. Но зачем же тогда одной стороне нужно было устраивать этот «культурный вклад», а другой его принимать? Да затем, чтобы дать возможность одной стороне напомнить о своих заслугах, а другой стороне повращаться в той среде, которая для вчерашнего советского гражданина окутана флёром легенды и к которой ему так лестно быть причастным.

Зачем мы так подробно останавливаемся на этих совершенно внецерковных играх, где движущими силами служат светские и политические интересы, борьба за авторитет и влияние? Затем, что то особенное «богословие иконы», которое столь прочно господствует в Западной Европе, исходит именно из этой среды, занятой теперь по преимуществу устройством таких вот – и им подобных – игр.

Здесь стоит упомянуть хотя бы некоторые из них:

- попытки (иногда, увы, успешные) добиться статуса памятников культуры для некоторых храмовых росписей времён первой эмиграции - росписей столь же низкого художественного уровня, как «фрески» церкви Иоанна Воина. В случае удачи ревнителей и хранителей культурного наследия, храм берётся на учёт государственной комиссией. Прихожане такого мемориального объекта, независимо от их эстетических вкусов и духовных запросов, обязываются законом

⁷⁹ Там же.

вечно сохранять и в случае нужды реставрировать ветшающие росписи. Если они вздумают обновить убранство храма, то будут привлечены к ответственности по законам (светским) государства (секулярного).

- регулярное издание благотворительных открыток с репродукциями икон крайне низкого качества, принадлежащих трясущейся кисти любителей (точнее сказать - любительниц), обычно уже покойных и не могущих возразить против попыток вылепить «золотой фонд духовного наследия русской эмиграции» из столь жалкого материала.

- издание в России, на русском языке, объёмистых увражей, посвященных иконописному наследию «первой волны». И если произведения Л. Успенского и о. Григория Круга действительно представляют некоторый художественный интерес, то попытки причислить к тому же цеху с. Иоанну Рейтлингер, м. Марию Скобцову, Т. В. Ельчанинову и некоторых других выглядят поистине жалко. Вместо того, чтобы покрыть славой этих авторов, такие публикации приводят к результату совершенно противоположному. Признаемся, в частности, что образ м. Марии Скобцовой, недавно канонизированной за подвиг любви и милосердия, изрядно померк в наших (и не только наших) глазах, стоило нам увидеть всю ту немощь и безвкусицу, которую потрудились вытащить на свет издатели монографии о её художественном творчестве.

- организация всевозможных «курсов» и «стажей», где под видом обучения иконописи продаётся такой ходкий товар, как духовный комфорт и творческое самоутверждение. Всякий, согласный внести определенную сумму и поступить под духовное начало руководителя, получает гарантированное уверение в правильности своего духовного устройства, глубине своего понимания художественной традиции – и впридачу «икону», т. е. нечто написанное яичной темперой на деревянной доске. Имидж руководителя может варьироваться: бывают стажы для любителей «духовного кнута» и для любителей «духовного пряника». Общее у них одно – замена подлинного православного богословия иконы системой талмудических заклинаний, творческая и педагогическая несостоятельность, замкнутость и сознательное сокрытие от «учеников» всех явлений христианской культуры – как древнейшей, так и современной – которые могли бы поколебать идеологию стажа. Нам приходилось видеть жертв такого мошеннического «обучения», которых вынуждали подписываться вперёд на цикл из семи стажей (что составляет не менее 5.000 евро) или брать пожизненное обязательство отдавать 10% своих иконописных доходов дорогому наставнику. Доверчивым искателям духовности восточного обряда продавали – за астрономические суммы – «собственноручно растёртые и благословлённые великими старцами» пигменты, которые при анализе оказывались стандартной продукцией всем известных фирм в ручной расфасовке.

И уж конечно, никакой школы мастерства жертвы таких ловчил не проходят. Время стажа распределяется между повторением и толкованием тех или иных самодельных «особых молитв», чисто техническим рукоделием, включая

подготовку доски и растирание красок, с приуроченными к каждому «действию» околбогословскими баснями, и кропаньем копии с репродукции. Коммерческо-богословская изобретательность организаторов такого «обучения» поистине безгранична. Например, в одном из самых известных иконописных центров Франции первый день стажа посвящается выцарапыванию на доске текста «особой молитвы» со включением в оный имени иконописца и его близких – число их руководителем не ограничивается, можно исцарапать хоть всю доску. Назавтра поверх всего этого наклеивают паволоку и не торопясь приступают к левкашенью – не более двух слоёв в день, а всего их должно быть двенадцать. Затем доску шлифуют – конечно, вручную – в течение многих часов, вдохновляясь сентенциями руководителя вроде: «Вы работаете для Бога, тут грех лениться, знайте трите да потирайте, сие есть путь к совершенству». Когда совершенство при посредстве мелкой наждачной шкурки достигнуто, следует церемония окраски тыльной стороны доски в чёрный цвет, при каковой предписывается помышлять о первоначальном хаосе и мраке. Каждый день такого незабываемого опыта оплачивается в сумме не менее 70 евро, использованные материалы оплачиваются отдельно. Ещё неделя уходит на изготовление самого священного изображения, сиречь копии с репродукции. Стаж обычно заканчивается признанием этой копии, как бы дурна она ни была, за самую настоящую икону, иногда даже освящением – гуртом и скопом – всей продукции всех стажёров (парадоксальным образом именно католики особенно любят заключать стаж этим красивым обрядом). А бывает и иначе – особенно в православной среде, где руководитель может рассчитывать на большее «смирение», а вернее, на богословскую темноту и забитость учеников – бывает, что стажёрам запрещают под страхом гибели души самостоятельно заканчивать икону, брать уроки у других иконописцев, читать другие «особые молитвы» и т. п. На Европейском Православном Конгрессе в 2005 г. мы имели случай поближе познакомиться с методикой таких стажей, приняв участие в действовавшем в рамках Конгресса двухдневном «ателье иконы». Всё время, отведённое ведущей этого ателье, она посвятила построчному разбору трёх «особых молитв» неизвестного происхождения. И в течение двух дней со стола докладчицы глядело на аудиторию (не просто поредевшую, а полностью рассеявшуюся на второй день) своеобразное наглядное пособие. Этим единственным объектом, иллюстрировавшим речи ведущей, был незаконченный образ Спаса – глухо замазанный черноватой зеленью безглазый лик...

Все эти явления – а также другие, о которых мы говорили в предыдущей главе – невозможны там, где от иконы требуются (и Церковью, и просто общественным мнением) красота и профессионализм исполнения. Там же, где исконные, насущнейшие эти требования более к иконе не предъявляются, возможным становится всё. Не только художественный декаданс иконы, но и возведение его в ранг нормы и традиции. Не только мошенничество, спекуляция на авторитетах, злоупотребление доверием ищущих духовной пищи людей, но и - через всё это - обесценивание и посрамление иконы, вообще христианского искусства в глазах трезво мыслящих членов европейского общества, как христиан, так и нехристиан. Грустно сознавать, что всё это имеет своим основанием и оправданием то примитивное и безответственное умничанье, начало распространения которого в

Западной Европе было положено в 1960 году изданием книги Л. Успенского «Богословие иконы в Православной Церкви». Справедливости ради нужно сказать, что заглавие первого издания переводилось с французского как скромные «*Очерки по богословию иконы Православной Церкви*»⁸⁰, затем очерки как-то незаметно превратились в некое «Богословие иконы в Православной Церкви»⁸¹, а последнее издание на русском языке уже прямо называется «Богословие иконы Православной Церкви»⁸² - хотя подписан опус не семью Вселенскими Соборами, а всё тем же Леонидом Успенским. Чем объяснить такую целенаправленную метаморфозу – бессознательной оплошностью переводчиков, чьими-то кознями или тем, что Православная Церковь за прошедшие со времени первого издания пятьдесят лет действительно отождествила себя с парижским автором, не имевшим ни богословского, ни искусствоведческого образования?

Эта работа, как видно из названия, претендовала стать первым опытом такого богословия. На деле же она состоит из:

- обширного исторического реферата об эпохе преодоления иконоборческой ереси;
- не менее обширного и крайне тенденциозного исторического реферата об эпохе стилистической переориентации русского изобразительного искусства (автор, в сущности, обвиняет в апостазии русских патриархов XVII в., не говоря уж о всей Русской Церкви синодального периода, и вручает монополию на истинную духовность раскольникам);
- ряда кратких, отрывочных и дурно систематизированных сведений по канонической иконографии и, наконец,
- собственных мыслей автора об иконе (от силы десятая часть всего объёма книги) – поразительных по своей наивности попыток проанализировать стилистические особенности некоторых икон (вполне произвольно выбранных), и выведенных на основании этого дилетантского стилистического анализа... богословских заключений.

Нам уже пришлось посвятить немало страниц простому доказательству того, что «искусствоведческие» послышки Л. Успенского имеют очень мало общего с действительностью, и, таким образом, строить на них богословскую систему нельзя, какой бы возвышенной на первый взгляд эта система не представлялась.

Нельзя строить православную антропологию на тезисе о том, что детей находят в капусте, хотя бы этот тезис и выглядел несравненно благороднее истинного положения вещей. Точно так же нельзя строить православное богословие иконы, будучи всерьёз убеждённым, например, что все иконописцы были монахами, или что в иконе отсутствуют тени, или что художник может видеть тварный мир одним образом, а изображать его - другим, или что он сознательно избегает сходства с натурой, или что видение мира художниками и зрителями пятьсот и тысячу лет тому назад было точно таким же, как сейчас, или... см. соответствующие главы. Это вопиющее нагромождение нелепиц, за которое любой студент-первокурсник

⁸⁰ L. OUSPENSKY. *L'essai sur la théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*. Paris, 1960

⁸¹ L. OUSPENSKY. *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*. Paris, Cerf, 1993

⁸² Л. Успенский. «Богословие иконы Православной Церкви». М., 2007

факультета истории искусств получил бы жирную двойку, сошло автору «Богословия иконы» с рук, потому что его работа, как видно из названия, не относилась к области истории и теории искусств. Никакого отношения к упомянутой науке не имел и сам Л. Успенский (напоминаем, что по специальности он был резчиком по дереву, и все его «университеты» ограничивались тем эфемерным учреждением, которое называлось Русской Академией Художеств и рассеялось бесследно ещё до первого выпуска). Работа его была отнесена автором к области богословия, и таким образом была поставлена вне всякой критики со стороны тех, кто пытался вернуть автора на грешную землю. Как если бы нашему гипотетическому православному антропологу кто-нибудь возразил, что детей-то вовсе не в капусте находят, а тот бы и бровью не повёл: подите-ка вы с вашей физиологией, мы здесь богословием занимаемся...

С богословскими же выводами, по-видимому, дело обстояло не так плохо (не будучи богословом, автор этих строк не дерзает судить – хотя, впрочем, и сам Л. Успенский не имел богословского образования). Во всяком случае, эти выводы имеют столь закругленную и благонамеренную форму, что становится понятно, почему книга получила столь широкое признание и стала считаться классической. Даже в России её охотно цитируют, даже в России некоторые положения из этой книги кочуют из одного популярного издания в другое в качестве аксиом.

Впрочем, почему «даже» в России? Нам следует попросить прощения за этот оборот: **именно** в России (и, пожалуй, **только** в России) то «богословие иконы», которое принесло столь горькие плоды в Западной Европе, оказалось безвредным. Не особенно полезным (русское иконописание без него обходилось и обходится), но всё-таки безвредным. Почему так? Позволим себе объяснить это через аналогию, или, если хотите, притчу.

У входа в знаменитые базилики Рима можно видеть таблички: силуэт в майке и шортах, жирно перечёркнутый накрест. Всем ясно: вход в шортах и майке воспрещается. Но – действительно ли всем и всё ясно? Теоретически вполне можно представить себе дикаря, сумасшедшего или просто хулигана, который, увидев этот запрещающий знак, скинет шорты и войдёт в собор нагишом. Формально он будет прав – знак запрещает входить в шортах. Это мы, в силу нашей укорененности в христианской культуре, прочитываем этот знак как запрет не на короткие штаны, а на обнажение тела, даже частичное, в других обстоятельствах допустимое. Тому, в ком крепко сознание связи между обнажением и страстным соблазном, и сознание несовместимости последнего с молитвенным настроением, даже и табличка не нужна. Например, у входа в русские монастыри таких табличек нет – но это не значит, что туристы туда допускаются полуодетыми. Напротив, там это настолько же немислимо, как немислимы (пока, по крайней мере) туристы, которые бы снимали шорты у входа в собор Св. Петра в Риме.

Объясним теперь притчу. Человек, укорененный в культуре православной иконы, прочтёт, например, утверждение «молитвенный образ не должен возбуждать страсти» - и согласится, потому что умеет отличать страсти от иных движений

души, которые и призван возбуждать молитвенный образ. А человек, для которого православная икона - явление экзотическое, прочтёт то же самое утверждение так: «молитвенный образ не должен возбуждать никаких положительных эмоций, не должен быть привлекателен вообще, чем более отталкивающий вид он имеет, тем он святее». Первый, «посвящённый», познакомится с идеей о том, что «живоподобие» снижает духовную выразительность иконы – и поймёт её в том смысле, что духовная выразительность должна первенствовать, умение художника изображать тварный мир должно ей служить, а не себе самому довлеть. Но то же самое утверждение для «непосвященного» превратится в запрет на какое бы то ни было сходство с натурой, в математическую пропорцию вроде «сходства меньше = духовности больше». Тезис о подчинении творческого «я» иконописца церковной традиции одним будет понят как сохранение и расцвет личности художника, с любовью следующего за Христом в лоне Церкви – а другому представится как уничтожение и уничтожение этой личности – вроде того, к которому стремятся буддийские монахи. Для первого определение «особое искусство» по отношению к иконописи будет означать Искусство с большой буквы, главнейшее, абсолютное искусство, где все законы художественного творчества действуют в первоизданной силе и чистоте. А для другого «особое искусство» будет значить – постороннее искусству, вовсе не искусство. Возвращаясь к образам нашей притчи - там, где один прочтёт «здесь следует быть особенно тщательно одетым», другой прочтёт «здесь можно и исподнее скинуть».

Л. Успенский писал свою работу в расчёте на первых – а вышло так, что воспользовались ею вторые. К первым, толкующим в добром направлении даже обмолвки и натяжки, принадлежал он сам, принадлежали люди его круга – сохранившие верность Церкви русские эмигранты первой волны. К ним же принадлежат художники (не только иконописцы) и зрители (не только церковные) России нынешней. Вот почему ошибки, неточности, наивности, натяжки богословских опытов Л. Успенского не причиняют им большого вреда.

На Западе же книга Л. Успенского распространялась – да ещё к тому же скорее в форме дайджестов, устных и письменных, - совсем в иной среде. И дело не только и не столько в том, что на Западе меньше знали древнюю икону. Дело прежде всего в том, что расшатывание духовных основ в искусстве происходило здесь беспрепятственно и безостановочно. За многие десятилетия развились, укрепились и стали нормой - жестокая коммерциализация искусства, циничное отношение художников к своей работе и к зрителю, развал художественной школы, произвол в критике, потеря всяких ориентиров в эстетической оценке, стирание границ между искусством фигуративным, абстрактным и «концептуальным», между станковым и прикладным, между профессиональным и любительским.

Предложенные Л. Успенским теории об иконе пришлись в этом хаосе как нельзя более кстати, поскольку отвечали давно уже попираемым высшим духовным потребностям европейца. Он устал от холодного, безликого абстрактного искусства – так вот икона, искусство, обязанное быть фигуративным, даже порой нарративным. Его (европейца) тошнит от сюжетов современного фигуративного

искусства,— от всех этих голых или одетых человекообразных, занятых собою и самоублагодотворением - так вот икона, образы Людей с большой буквы, просветленных, обоженных. Его раздражает подозрительная лёгкость, с которой «творят» авангардисты, размазывая по холсту что попало чем ни попадая – так вот сложный технологический цикл, кропотливое рукоделие. Негодование, смешанное с завистью, вызывают у него нынешние художники, наглые бездельники, утопающие в роскоши и разврате, - так вот образ художника-аскета.

С другой стороны, предложенные Л. Успенским теории об иконе пришлось как нельзя более кстати, поскольку отвечали... не одним только высшим духовным потребностям европейца, но также и его духовной лени, духовной неразборчивости и стремлению к комфорту. Все болезни, поразившие современное искусство Запада, поразили и западноевропейскую икону – и богословие Л. Успенского не только этому не воспрепятствовало, а, напротив, послужило оправданием раковым метастазам, проросшим из светского искусства в иконопись.

В светском искусстве Западной Европы не считаются обязательными ни красота, ни сходство с натурой – иконе они, согласно Успенскому, тоже противопоказаны.

Чтобы считаться художником в Западной Европе, не нужна ни серьёзная школа, ни долгий труд по выработке своего мировоззрения, своей манеры – иконописцу это тоже ни к чему.

О произведении светского художника в Западной Европе не судят по всеобщим и объективным эстетическим критериям, но абсолютизируют его внутренний творческий импульс – точно так же произведение самозванного иконописца объективной критике неподсудно, и точно так же абсолютизируется его внутреннее состояние (предполагается, конечно, что состояние это - молитвенное, бесстрастное и т. п., но поди проверь!)

Светские художники в Западной Европе могут цинично обманывать зрителя, «объясняя» ему свои инсталляции и посредством этого заставляя признавать таковые за искусство; существует даже течение – концептуализм – где самый объект почти не нужен, вся соль – в объяснении. Но самозванный иконописец, догадываясь, что без «концепции» его доски никуда не годятся, делает то же самое, с той разницей, что «концепцию» ему не нужно выдумывать – он вычитывает её, готовую и непрошибаемую, в классическом труде Успенского.

Всевозможные курсы и стажы обслуживают в Западной Европе целую армию ленивых дилетантов, обучая в недельный срок изготовлению смачных акварелей, лихо растушеванных пастелей, звонкой керамики, уютных абажуров - и иконописные стажы отлично вписались в этот рынок имитации искусства и дешёвых радостей беззаботного самовыражения. Мало того, именно для иконописи эта отвратительная, убивающая искусство имитация находит наилучшее оправдание, получает гордое наименование традиции.

Наконец, «иночество», инаковость иконописца понимается в Западной Европе как замкнутость, творчество для своего узкого кружка по каким-то «опричным» законам – точно так же, как в светском искусстве та или иная группировка или галерея создаёт свой собственный мирок, считая всех прочих профанами.

Как можно видеть на этом ряде примеров, самые благонамеренные тезисы можно довести до абсурда и вывернуть наизнанку, если ключ к их пониманию потерян - или намеренно заброшен. Этот ключ – ***умение видеть в произведении искусства, точнее, в художественном образе, его духовное содержание;***
- внимание и требовательность к этому содержанию;
- твёрдая уверенность в онтологичности духовного содержания, духовного потенциала для всякого искусства вообще и прежде всего для искусства сакрального.

Этот ключ, если и не потерян окончательно в Западной Европе, то, во всяком случае, стыдливо засунут в самый пыльный угол. Ведь нельзя же, в самом деле (засмеют!), подходить с таким ключом к Малевичу, Шагалу или Сальвадору Дали, к очередному вернисажу в модной галерее или к тому идолу, что в прошлом году был поставлен муниципалитетом на площади... Ключ забыт и заржавлен, но человек, созданный по Образу и Подобию, тоскует о том саде, куда он теперь не вхож. Он тоскует о светлой радости творчества и сотворчества, о тончайшем и неоспоримом единении душ в Духе, которое дарит нам христианская культура.

На полутысяче страниц книги Л. Успенского не нашлось места для упоминания о необходимости такого ключа, для упоминания о самом его существовании. Зато отмычки (негодные, все до одной негодные!) были щедро розданы. По сей день в Западной Европе бодро орудуют этими отмычками: раз – скалькирована прорись, два – приклеено золото, три – прочтена «особая» молитва, четыре – подпущено «обратной перспективы»... А замок только щёлкает, не открывается. И не откроется, пока неудачливый взломщик не решится вытащить давно валяющийся в небрежении ключ: признать духовное содержание не за золотом и надписью, не за доскою и яичным желтком, не за самочувствием иконописца во время работы, не за «обратной перспективой» и «отсутствием теней», не за иконографической схемой, не за «несходством с натурой», а за тем единственным, в чём только и может заключаться духовное содержание: художественным образом.

Это данное свыше и неотъемлемое от человека духовное чутьё к художественному образу – наше единственное упование в эпоху второго (латентного) иконоборчества, переживаемого западноевропейским христианством - как православным, так и инославным. Только с укреплением, оздоровлением, исправлением этого чутья возможен возврат к истинно христианским ценностям в иконописи. Хотелось бы верить, однако, что и богословие внесёт свою лепту в этот процесс. Плоды ереси давно уже налицо - не пора ли назвать ересь её именем, не пора ли, искореняя её, выработать здравое учение об иконе, не допускающее кривотолков, не оставляющее лазеек отцу лжи? Кто знает, возможно, этим будет положено начало разработке церковного учения об искусстве вообще. Высшая

функция человека – созерцание божественных гармоний, соучастие в них – естественно должна совершаться в Церкви, и в Церкви же должно кристаллизироваться знание об этой высшей функции человека. Это и будет истинное богословие художественного образа – богословие иконы.