

Н. М. Тарабукин

СМЫСЛ  
ИКОНЫ





Н.М. ТАРАБУКИН  
СМЫСЛ ИКОНЫ

---



**Н. М. ТАРАБУКИН (1889 – 1956)**  
**Офорт В. Д. Фалилеева, 1918 г.**  
*(публикуется впервые)*

**Н.М. ТАРАБУКИН**

# **СМЫСЛ ИКОНЫ**



Москва

Издательство Православного Братства

Святителя Филарета Московского

1999

Вступительная статья Г.И. Вздорнова и А.Г. Дунаева  
Публикация и подготовка текстов А.Г. Дунаева  
Примечания А.Г. Дунаева и Б.Н. Дудочкина

© Издательство Православного Братства  
Святителя Филарета Московского, 1999

## НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ ТАРАБУКИН И ЕГО КНИГА «ФИЛОСОФИЯ ИКОНЫ»

Начало XX века ознаменовалось, как известно, одним из наиболее значительных открытий в области всеобщей истории искусств: открытием русской средневековой живописи. Начиная примерно с 1908 года, когда, по свидетельству современников, были произведены первые научные расчистки икон по заказу И.С. Остроухова, и 1910 года, когда такие же работы стал финансировать московский бакир С.П. Рябушинский, русская икона сделалась предметом пристального и уже не прекращавшегося общественного интереса. Спустя несколько лет после начала собирательской деятельности И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского, а также присоединившихся к ним других увлеченных иконописью коллекционеров количество произведений, освобожденных от позднейших записей, возросло настолько, что созрела мысль устроить большую выставку древнерусского искусства. Отмечавшееся в 1913 году трехсотлетие Дома Романовых создавало особо благоприятные условия для такой выставки, и по инициативе Московского Археологического института, взявшего на себя организацию историко-археологической части юбилея, 13 февраля 1913 года выставка торжественно открылась в просторных помещениях московского Делового двора на Солянке. Чтобы оценить значение названной выставки, достаточно взглянуть на ее каталог. Из четырех основных разделов выставки (иконы, рукописи, шитье и ткани, серебро и медь) налицо очевидное преобладание экспонатов первого раздела: сто сорок семь произведений иконописи XIV—XVII веков! Прибавим к этой внушительной цифре четырнадцать произведений лицевого шитья и более двух десятков рукописей с миниатюрами, которые давали выразительную картину в сходных с иконописью видах древнерусского искусства. Длившаяся в течение пяти месяцев, выставка в Деловом дворе имела выдающийся успех, и не было таких газет и журналов, которые бы не посвятили ей одну-две, а часто и серию статей, обзоров и других публикаций. Сколь велика была сила новых художественных впечатлений от посещения этой выставки, говорят имена писавших о ней: Д.В. Айналов, А.Н. Бенуа, М.А. Волошин, П.П. Муратов, Н.Н. Пунин, Я.А. Тугендхольд,

Н.М. Щекотов и многие-многие другие художественные критики, ученые, писатели, художники и общественные деятели.

Как раз к этому времени относятся, по всей видимости, колебания и раздумия Николая Тарабукина<sup>1</sup> — молодого человека 24 лет, поступившего двумя годами раньше (в 1911 году) на историко-филологический факультет Московского университета, но оставившего его после первого курса и переехавшего обратно в родной Ярославль ради учебы (1912—1917) в Демидовском юридическом лицее. Тяга к искусству оказывается все же столь сильной, что в 1913—1914 годах он совершает (если верить одной из автобиографий Н.М. Тарабукина)<sup>2</sup> специальную поездку за границу для осмотра памятников архитектуры и искусства. Оказала ли влияние на эту поездку и на все возрастающий интерес Н.М. Тарабукина к искусству выставка иконописи 1913 года?

К сожалению, нам ничего не известно об этом периоде жизни ученого, кроме нескольких отрывочных сведений. Определенную роль в выборе Н.М. Тарабукиным своего жизненного пути сыграл художник Михаил Ксенофонтович Соколов, уроженец Ярославля, с которым Н.М. Тарабукин познакомился в 1909 году.

“Я бывал, — пишет Н.М. Тарабукин в воспоминаниях о М.К. Соколове<sup>3</sup>, — с Соколовым в Румянцевском музее и в Третьяковской галерее. Он впервые обратил мое внимание на живопись, которую я тогда плохо знал, увлекаясь поэзией и литературой”.

---

<sup>1</sup> По воспоминаниям А.А. Тахо-Годи, предки Н.М. Тарабукина принадлежали к древнему татарскому роду, получившему в России княжеский титул и обрусевшему. По рассказам Т.Д. Семенченко, бывшей ученицы Н.М. Тарабукина, а после смерти ученого близкой подруги его вдовы, Л.И. Рыбаковой, Николай Михайлович называл себя эвенком. Вполне возможно, так оно и было, потому что в домашнем архиве Н.М. Тарабукина сохранилась газетная вырезка о тезке и однофамильце ученого — эвенском поэте Николае Тарабукине.

<sup>2</sup> Пишем несколько неуверенно об этом важном факте, поскольку, по словам Т.Д. Семенченко, искусствовед, анализируя те или иные памятники искусства, сожалел, что не имел возможности видеть их воочию. Возможно, Н.М. Тарабукину удалось посетить лишь одну-две страны, и нагрянувшая война помешала продолжить путешествие.

<sup>3</sup> Значение воспоминаний Н.М. Тарабукина «Материалы для биографии художника Михаила Соколова» трудно переоценить (хранятся в ОР РГБ, ф.627, к.12, ед.хр.12 и в Ярославском художественном музее). Далее мы будем неоднократно цитировать эти воспоминания по рукописи (частично опубликованы в кн.: Ярославский архив: Историко-краеведческий сборник. М.; СПб., 1996, с.352—377). Н.М. Тарабукин написал их, выполняя обещание, данное в московской больнице умирающему художнику. Брошюра Н.М. Тарабукина «Опыт теории живописи» была оформлена М.К. Соколовым.

По-видимому, именно в ту пору, интересуясь символизмом, Н.М. Тарабукин познакомился с писателем Георгием Ивановичем Чулковым и его сестрами — Анной Ивановной (вышедшей замуж за Владислава Ходасевича) и Любовью Ивановной. В 1922 году художница Л.И. Рыбакова после смерти своего первого мужа, известного врача Федора Егоровича Рыбакова<sup>4</sup>, умершего в 1920 году, вышла замуж за Н.М. Тарабукина. Ученый продолжал жить после развода в 1918 году в квартире<sup>5</sup> своей первой жены, Н.А. Кастальской (дочери композитора А.Д. Кастальского), а Л.И. Рыбакова — на Кропоткинской. Позднее Любовь Ивановна переехала в Среднекисловский: обе дамы не испытывали друг к другу никакой ревности и мирно жили в одной квартире. Домашний интерьер комнаты Н.М. Тарабукина<sup>6</sup> составляли картины его жены Л.И. Рыбаковой, некогда принимавшей активное участие в художественных выставках, и книги.

“Из мебели были только крохотный столик, густо заставленный фотографиями, и большой овальный стол перед узким диваном с высокой спинкой — это и был «островок», на котором собирались гости, принимая из рук Любви Ивановны чашки с горячим чаем, причем каждому посетителю давалась особая чашка, так как хозяева любили старинные чашки и постепенно подкупали их. Все чашки были разные, некоторые с сильно поблекшими рисунками и золотом, но все равно любимые...”<sup>7</sup>.

Однако в начале 1910-х годов Николай Михайлович не подозревал, что одна из сестер Г.И. Чулкова станет его женой. Он окунулся в атмосферу литературной столицы и художественной богемы. Писатель Борис Зайцев так описывает вечера, проведенные у Рыбаковых в то время:

“В столовой молодежь — не то художники, не то студенты, не то поэты, не весьма основательные дамы, и с черными кудерьками, карими чудесными глазами сама хозяйка, Лю-

---

<sup>4</sup> Ф.Е. Рыбаков, автор книги о душевных болезнях, лечил М.А. Врубеля. От первого брака у Любови Ивановны был сын Вячеслав Рыбаков, художник, умерший в 1931 году в возрасте 23 лет. Славик (как называла его мама) рисовал обложки для книг А.Ф. Лосева, в том числе и для «Диалектики мифа».

<sup>5</sup> Находившейся по адресу: Средний Кисловский переулок, дом 4, квартира 6 (рядом с Институтом театрального искусства). В этой квартире Н.М. Тарабукин жил и работал до самой смерти.

<sup>6</sup> В архиве ОР РГБ сохранился даже соответствующий рисунок (ф.627, к.21, ед.хр.4).

<sup>7</sup> Воспоминания И.А. Евстафьевой (рукопись).

бочка Рыбакова. Все эти Зиночки, Лены, Васеньки — ее приятели. У Любы тяготение к модерну. У нее встречались и Бальмонт, и Балтрушайтис. Она читает «Симфонии» Андрея Белого, и ее брат, Георгий, только что вернувшийся из Сибири, вскоре разовьет свой «мистический анархизм».

Психиатр занимался циркулярным психозом, ездил в клиники на Девичье поле, на дому лечил гипнозом (больше пьниц). Принимал у себя молодежь. Относился к читателям «Симфоний» с благодушной снисходительностью, частью как к пациентам. Но задавала тон Люба — ласковостью, весельем, оживленностью. Весь этот круг литературно-художественный носил оттенок легкой, беззаботной художественной богемы”.

Интерес Н.М. Тарабукина к литературным кругам не пропал — об этом говорят как его статья «Литературные кафе Москвы»<sup>8</sup> и воспоминания о театральной атмосфере года, переломного для русской истории<sup>9</sup>, так и отдельные стихотворные опыты и сам стиль трудов ученого, написанных блестящим языком. Но еще учась в Университете, Н.М. Тарабукин под влиянием М.К. Соколова все больше и больше интересовался искусством.

“В Румянцевском музее Соколов высоко ценил этюды Александра Иванова к «Явлению Мессии», считая их значительнее самой картины. В Третьяковке Соколов начисто отвергал всех «передвижников», Репина терпеть не мог, над Верещагиным издевался, Шишкина не удостоивал даже взглядом. Словом, вся середина галереи была зачеркнута и оставались приемлемыми только ее начало и конец, то есть XVIII век с Рокотовым, Левицким, Боровиковским и Суриков, Серов, Врубель”<sup>10</sup>.

Сформировавшимся под влиянием М.К. Соколова художественным вкусом Н.М. Тарабукин остался верен до конца, посвятив ряд работ искусству Сурикова и Врубеля.

Итак, жизненный путь был определен еще до окончания Демидовского лицея: Н.М. Тарабукин выбрал наконец область своих занятий и с конца 1916 года, перебравшись в Петроград<sup>11</sup>, целиком посвящает себя искусствоведению.

---

<sup>8</sup> В газете «Новый путь» 1918, №81 (3/20 июля), с.3 (подписана Н.Т., атрибуирована А.Г. Дунаевым).

<sup>9</sup> «Материалы для биографии художника Михаила Соколова».

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> В конце 1917. года ученый переехал в Москву.

“Посещая довольно часто вместе с Соколовым Эрмитаж, я все больше увлекался живописью, — пишет Н.М. Тарабукин в воспоминаниях о М.К. Соколове. — Надо признать, что в выборе мной профессии искусствоведа Соколов сыграл немалую роль. Бродить с ним по залам Эрмитажа доставляло истинное удовольствие”.

В том же году он знакомится с Н.Н. Пуниным. Согласно свидетельству самого Николая Михайловича, первыми его исследовательскими опытами стали работы, посвященные теории живописи (1916)<sup>12</sup> и иконописи («Философия иконы», 1916 и «Происхождение и развитие иконостаса», 1918)<sup>13</sup>. У нас нет оснований не доверять этим свидетельствам. Некоторые из первых печатных «проб пера» — газетных статей 1918 года, посвященных в целом историко-художественной и выставочной тематике, — связаны как раз с названными темами. С одной стороны, в цикле «Художественные сокровища Москвы» Н.М. Тарабукин пишет о собраниях И.С. Остроухова, А.В. Морозова, Л.Л. Зубалова; с другой — появляется чисто теоретическая статья «О современной живописи. Язык форм». В этой же серии статей и заметок определяются и другие линии, в русле которых появится множество публикаций в 1920-х годах: связь искусства с современными событиями и обозрение жизни искусства (выставки, театральные постановки, книжные новинки).

Время, на которое пришлось становление Н.М. Тарабукина-искусствоведа, не было благоприятным для «спокойно-академических» историко-теоретических штудий. Первая мировая война, революция и последующая трехлетняя гражданская война были причиной крайнего напряжения не только материальных, но и интеллектуальных сил России: лучшие умы старались понять происходящие катаклизмы, соотнести их с историческим прошлым, заглянуть в неясное пока еще будущее. На почве смятения, растерянности, а вместе с тем и вызванного революцией творческого подъема, желания удержать и приумножить ранее накопленные духовные ценности возникло немало совершенно новых явлений в области литературы, философии, науки, искусства. Некоторые из них исходили из совсем иных установок, связанных с поиском новых путей

---

<sup>12</sup> Об этом пишет Н.М. Тарабукин в предуведомлении к книге «Опыт теории живописи» (М., 1923) и в письме в ГАХН от 4 января 1930 г. (РГАЛИ, ф.984, оп.1, ед.хр.7): “Моя еще в студенческие годы написанная работа «Опыт теории живописи» (изд. Пролеткульт) явилась первой на эту тему, и это не только мое признание”.

<sup>13</sup> Название последней работы объемом в 2 п.л., заказанной «Кооперативным издательством», указано в авторском перечне трудов (Libreria studiosorum, ОР РГБ, ф.627, к.1, ед.хр.21, л.30, №1). Судьба и местонахождение этой рукописи неизвестны.

развития художественных форм и стилей, смелыми экспериментами, порой — полным разрывом с наследием недалекого прошлого. Россия кипела и бурлила, и мы не очень удивляемся, когда замечаем, что творческие интересы Н.М. Тарабукина отражают разные, иногда даже кажется — взаимоисключающие грани художественной действительности.

Будучи призванным в Красную армию, Н.М. Тарабукин находит, к счастью, возможность избежать братоубийственной резни. Он становится инструктором по художественной культурно-массовой работе и применяет на практике уже интересующие его теоретические разработки, связанные с «искусством дня», а именно — оформление клубного помещения, работа в кружках «ИЗО». Эта линия будет продолжена им и после демобилизации в многочисленных статьях и двух брошюрах, которые так и будут называться: «Искусство дня» (1925) и «Художник в клубе» (1926).

Теоретическому осмыслению еще одного течения современности посвящена остродискуссионная, наделавшая много шума в художественных кругах брошюра «От мольберта к машине» (1923). В ней Н.М. Тарабукин выступает как теоретик «производственного» (или «машинного») искусства<sup>14</sup>, искусства авангарда. Однако его подход заметно отличается от взглядов других корифеев — таких, как, например, Б.И. Арватов. Хотя современным историкам искусства Н.М. Тарабукин и известен прежде всего как автор этой нашумевшей книжки, остается невыясненным то общее и специфическое, что

---

<sup>14</sup> Этот термин, могущий теперь вызвать у широкой публики недоумение, означал в то время приблизительно то же, что ныне — «дизайн» или «техническая эстетика». Интересно, что дань особо популярной и актуальной в двадцатые годы тематике отдал и Н.А. Бердяев в статье «Человек и машина», изданной в 1933 году, в которой философ пишет о вере Н. Федорова в науку и технику, «формально схожей с Марксом и коммунизмом, но при полной противоположности духа». Некоторые параллели можно было бы провести и между высказываниями А.М. Гана, с одной стороны, и теорией «органопроекции» о Павла Флоренского — с другой. Последний, не разделяя новой идеологии, считал, тем не менее, возможным при новой власти заниматься техническими проблемами. В определенном смысле схожие с господствовавшими взглядами высказывания можно отыскать даже в «Диалектике мифа» А.Ф. Лосева — например, что «феодализм» (т.е. христианство) и коммунизм в равной мере не допускают свободного искусства, но подчиняют его потребностям жизни, «с той разницей, что христианство понимает жизнь и «производство» как спасение в Боге, социализм же — как фабрично-заводскую производительность». Во всех таких и аналогичных случаях перед исследователем встает вопрос *корректной* интерпретации *контекста* (ср. высказывание одного ученого по поводу другого места из «Диалектики мифа», что «Лосев определенно совпадает с теоретиками Лефа». — В сб.: Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988, с.247, примечание).

сближало и разделяло Н.М. Тарабукина с другими представителями этого течения. Следует принять во внимание и то, что ученый был близким другом двух замечательных художников — М.К. Соколова и А.Ф. Софроновой<sup>15</sup>, в творчестве которых отчетливо выражен как раз противоположный формализму свежий, легко распознаваемый стиль.

Скорее всего, увлечение Н.М. Тарабукина новым искусством длилось недолго: поворот<sup>16</sup> от «производственных» статей к историко-критическим отчетливо выражен уже с 1925 года. По полусутоливым словам А.А. Сидорова, Н.М. Тарабукин проделал путь «от мольберта к машине и обратно». Нам кажется, что такой зигзаг был связан не только с разочарованием после первой эйфории в возможностях и целях «производственного искусства». Разгадка кроется, скорее всего, в универсальности интересов ученого. Параллельно с книжкой «От мольберта к машине» Н.М. Тарабукин издает в 1923 году в переработанном виде свой раннийopus 1916 года — «Опыт теории живописи». Уже в нем ярко проявляются две тенденции автора: во-первых, отход от «описательства» и поиск нового теоретического осмысления истории искусства, во-вторых — проистекающее отсюда желание найти формальные критерии описания, которые позволили бы уловить общие закономерности художественного развития в рамках тех или иных эпох. Позднее Н.М. Тарабукин, развивший эти идеи в ряде работ, был обвинен, вместе с другими выдающимися учеными, в «формализме». Однако говорить о «формальном уклоне» Н.М. Тарабукина можно лишь

---

<sup>15</sup> Художница нарисовала обложку к брошюре «От мольберта к машине». С А.Ф. Софроновой Н.М. Тарабукин познакомился в 1920 году в Твери, куда ученый приезжал раз в месяц для чтения лекций в Государственных художественных мастерских, и дружил в течение 36 лет до последних своих дней.

<sup>16</sup> Резкость этого поворота не следует преувеличивать. Протицируем здесь воспоминания (рукопись) И.А. Евстафьевой, дочери А.Ф. Софроновой: «Тарабукина занимает проблема необходимости новых отношений художников к предметам производства и быта. Тарабукин говорил, что каждая вещь должна создаваться творчески, с соблюдением художественного решения и красоты <...> Тарабукин, Софронова и Соколов, будучи людьми широкого кругозора, никогда не только не ниспровергали старое искусство разных эпох, но сохраняли устойчивую привязанность ко многим шедеврам старых мастеров. Точно так же, когда на своем творческом пути с середины 20-х годов они стали отходить от беспредметного и конструктивистского направления, то и в этом случае не было <...> отрицания пути, проделанного в начале 20-х годов <...> И в беспредметном искусстве, и впоследствии, когда они искали образцы в реалистическом разрешении, — везде они утверждали художественную и одухотворенную красоту и находили ее».

с определенными оговорками. Конечно, в разработке метода формального анализа Н.М. Тарабукин не был одинок не только в сфере искусствознания, но и в других гуманитарных областях. Достаточно напомнить о «формальной школе литературоведения», бурно развивавшейся как раз в это время. В определенной мере это направление стимулировалось организацией Государственной Академии художественных наук, в деятельности которой Н.М. Тарабукин принимал активное участие начиная с 1924 года и вплоть до ее закрытия. Все же не следует преувеличивать роли ГАХН и ее влияния на формирование научной методологии Н.М. Тарабукина. Дело в том, что Н.М. Тарабукин, по сути дела, был одним из пионеров складывания формального метода в искусствознании: «Опыт теории живописи» создан в основных чертах уже в 1916 году, а лекции по русской иконописи, в которых эта методология уже нашла конкретное воплощение, читались им с 1920 года. Эти лекции как раз и публикуются в настоящей книге следом за «Философией иконы». Стоит отметить, что метод, положенный в основу анализа нескольких русских икон, развивался Н.М. Тарабукиным вплоть до конца Второй мировой войны. Оставшаяся в рукописи 1944 года монография «Анализ композиции в живописи» представляет собой массив небольших очерков-статей, посвященных конкретным памятникам искусства на протяжении всей его истории, которые должны были сопровождаться, по замыслу автора, цветными схемами, раскрывающими композиционную структуру произведения. Все теоретические выводы, вытекающие из анализа отдельных произведений, суммируются в первой части исследования путем раскрытия общих композиционных принципов, использовавшихся в том или ином преломлении в разные исторические периоды.

Из сказанного видно, что монография Н.М. Тарабукина о композиции в живописи в своем замысле и исполнении не только не имеет аналогов в отечественном искусствознании<sup>17</sup>, но и весьма далека от того, что обычно понимается под «формальным методом»<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> В.В. Иванченко по справедливости особо выделил роль этой неопубликованной работы Н.М. Тарабукина (Н.М. Тарабукин о композиции в живописи. — Советская живопись 78. М., 1980, с.250—267).

<sup>18</sup> Для Н.М. Тарабукина «формальный метод», не имевший по сути ничего общего с «формализмом», был диалектически связан с анализом «материального» содержания произведения (с этой точки зрения показательна его позиция во время дискуссий начала 20-х годов о соотношении «конструкции» и «композиции»). Такая позиция дала возможность Н.М. Тарабукину ответить, не кривя душой, но с неизменным юмором, на обвинения некоего В.Кеменова, писавшего в газете «Правда» (6 марта 1936 г., №65, с.4): «Все эти принципы [формализма] определяли программы Пролеткульта и ВХУТЕМАСа, их провозглашали на лекциях Новицкого и Маца, в студиях Малевича и Пунина, в книгах Арватова и Тарабукина.

Конечно, на первых порах не обошлось без «издержек», но они были преодолены впоследствии автором. Слабые же стороны этого метода объясняются отчасти общим уровнем знаний о трактуемых предметах в двадцатые-сороковые годы.

Нельзя не упомянуть, говоря об интересе Н.М. Тарабукина к «производственному» искусству и «формальному искусствознанию», и о сугубо исторических, методологически «традиционных» работах, написанных в те же самые годы. Имеем в виду его статьи о М.К. Соколове, очерк «Художественный образ в искусстве Богаевского» (1928) и монографию о Врубеле (издана посмертно в 1974 году). Последняя, будучи историко-художественным исследованием, сложилась в результате деятельности возглавлявшегося Н.М. Тарабукиным специального сектора ГАХН по изучению творческого наследия художника.

Сохранился один любопытный архивный документ, уже цитированный нами, — письмо Н.М. Тарабукина в ГАХН перед самым закрытием Академии, в котором ученый вкратце подводит итог пути, проделанному им до начала 1930 года. Приведем из этого письма наиболее важные выдержки.

“Я был связан с Академией еще тогда, когда существовал Институт художественной культуры, входивший в качестве автономной единицы в состав академии и объединивший «левый» фронт художников и теоретиков искусства. Ученым секретарем этого института я состоял вплоть до его ликвидации. Числясь членом-корреспондентом, я систематически работал в ГАХН в целом ряде ее ячеек. Эта работа фиксировалась в

---

Они прививали молодежи нелепые вкусы, воспитывая в ней презрение к правдивости». Во время сразу следовавшего после публикации в «Правде» собрания во ВГИКе Н.М. Тарабукин выступил (в изложении газеты «Кино», 1936, №17 от 30 марта, с.2) следующим образом: «С интересной речью выступил тов. Тарабукин, рассказавший в яркой, несколько юмористичной форме, об эпохе левых формалистических увлечений в искусстве.

— Во всех проявлениях формализма есть одна подоплека — отсутствие мировоззрения в широком смысле этого слова. Отсутствие мировоззрения делает формализм и натурализм близкими по существу, объединяет их. Это толкает художника на простую, не критическую фиксацию того, что есть в действительности. Натурализм ползуч, а формализм жонглирует, он акробатичен. Формализм — признак вырождения стиля.

Таковы вкратце высказанные тов. Тарабукиным взгляды. Давая столь обширное определение формализма и находя его в разные эпохи истории искусства, оратор допускает такое расширение понятия, которое лишают [sic!] его актуального значения. Вот почему, несмотря на резкое осмеяние им самим его формалистического прошлого, речь тов. Тарабукина не обладала необходимой конкретностью и убедительностью». Следует отдать должное пронизательности автора заметки!

соответствующих протоколах, но будучи распыленной по разным секциям, требует сводки. Подробный отчет здесь не нужен, ограничусь кратким напоминанием. Ежегодно я прочитывал 7—8 докладов, причем чаще всего я читал не по личной инициативе, а по приглашению ячеек. Явочные листы заседаний показывают, что доклады мои собирали обычно большую аудиторию и вследствие этого несколько раз происходили в большом зале Академии. Этим я хочу указать на объективный фактор интереса к моей работе и со стороны академических ячеек, пригласивших меня для выступлений (членом которых я не состоял), и со стороны посещавших ГАХН слушателей. Я читал доклады в Секции пространственных искусств по разделам теории живописи, графики и др., в психологическом отделении, в комиссии по изучению пространства, в комиссии по изучению ритма, в психологической лаборатории, в философских отделах, в комиссии по изучению агитации и пропаганды, в секции кино и др. Некоторые доклады (опять-таки не по моей инициативе) дважды повторялись. Я принимал участие в работе терминологической комиссии и написал несколько десятков статей для словаря. Я организовал «группу по изучению проблемы живописности». Организовал и был председателем «группы по изучению творчества Врубеля», которая, по признанию СПИ<sup>19</sup>, работала интенсивно, и сотрудниками группы кроме докладов был собран большой биографический и библиографический материал.

Очевидно, что эта вся работа велась не из-за корысти, ибо я никакой оплаты от Академии не получал, а в полном смысле — из-за «любви к искусству». Осенью 1928 г. я прекратил всю свою работу в Академии и прервал работу «группы по Врубелю». Хотя во втором полугодии 28—29 гг. по настойчивой просьбе ряда ячеек я прочел 4 доклада и даже в нынешнем академическом году читал доклад, обещанный раньше, но работу Врубелевской группы не возобновил, [несмотря на то что] считал ее важной, ибо сейчас мои устремления направлены к тому, чтобы представить Врубеля в новом свете, сняв с художника «декадентский» и «мистический» налет, навязанный ему критикой. Прекращение работ было вызвано тем, что я не хотел больше мириться с неравным положением своим относительно других сотрудников Академии<sup>20</sup> <...>

---

<sup>19</sup> То есть Секции пространственных искусств. — Г.В., А.Д.

<sup>20</sup> Далее Н.М. Тарабукин поясняет, что, несмотря на неоднократные заверения со стороны ГАХН, никакой оплаты его деятельности в Академии не последовало. — Г.В., А.Д.

Работа моя и ее квалификация известна целому ряду членов академии, пользующихся доверием. Литературная моя работа в искусствознании на виду. В прошлом, работая много лет в Пролеткульте, я печатал немало статей, а также отдельных книжечек и брошюр, темы которых были продиктованы *самыми насущными нуждами дня*<sup>21</sup>. Было время, когда я почти оставил исследовательскую работу в области истории и теории искусства, отдавая всецело силы и время на работу в Пролеткульте, политпросветорганизациях, клубах, курсах и печатая статьи о плакате, лубке, рекламе, монтаже книги, о левом искусстве, конструктивизме, искусстве в клубе и т.под. Все это нашло отражение в моих книжках «Искусство дня» (изд. Пролеткульт), «От мольберта к машине» (изд. Работник Просвещения), «Художник в клубе» (изд. ВЦСПС). Некоторые темы, связанные с повседневностью, я разрабатывал впервые или один из первых. Мои исследовательские работы, по утверждению критики, ставят ряд проблем совершенно по-новому. Это относится, например, к статьям о пейзаже, портрете, натюрморте, жанре, в которых эти категории я рассматривал не тематически, а *стилистически*<sup>22</sup> <...> Большинство работ теоретического характера остается пока в рукописях при трудности сейчас печатать работы чисто исследовательского порядка. Мои журнальные статьи теоретического, популярно-художественного, библиографического характера печатались в журналах «Печать и революция», «Советское искусство», «Рабочий журнал», «Искусство», «Жизнь искусства», «Вестник просвещения», «Призыв», «Горн», «Леф», «Клуб», «Книга и революция», «Книгоноша» и др. В связи с критикой в печати литературных трудов Академии в ряде статей упоминалось и мое имя. Но если всмотреться ближе в эту «критику», то окажется, что нападкам подвергалась только одна моя статья о Богаевском<sup>23</sup>, являющаяся юбилейным докладом, и что эти нападки шли все от одного и того же теперь

<sup>21</sup> Выделено Н.М. Тарабукиным. — Г.В., А.Д.

<sup>22</sup> Выделено Н.М. Тарабукиным. — Г.В., А.Д.

<sup>23</sup> Н.М. Тарабукин здесь не совсем точен, ибо им остались, по-видимому, не полностью учтенными (по крайней мере, об этой статье не упоминается в авторском списке трудов, рецензий на них и упоминаний о Н.М. Тарабукине — см.: ОР РГБ, ф.627, к.1, ед.хр.21) все периодические статьи, посвященные критике ГАХН. Ср., например: «Правым течением, — продолжает тов. Маца, — нужно считать и распространенный в некоторых кругах эклектизм. Так, Тарабукин расчленяет искусствознание на философию искусства, историю искусства, социологию искусства и так далее...» (*Ар-ий*. О правых течениях в искусствоведении. Диспут в Ком-академии. — Искусство 1929, №1/2, март—апрель, с.159). — Г.В., А.Д.

небезызвестного критика Михайлова, перепечатававшего одну и ту же статью об Академии раз пять — шесть в разных журналах. Другие мои работы не встречали такого полемического отношения, между тем их из моей литературной биографии никак не выкинешь. В течение всех революционных лет я нес большой и ответственный труд педагога в различных художественных школах (Хоровая академия, Пролеткульт, Тверские художественные мастерские, Рабфак Вхутемаса, Театральная мастерская им. Мейерхольда, кино-техникум и др.). Эта педагогическая работа продолжается и сейчас и является, таким образом, доказательством, что мой метод и мои идеологические позиции<sup>24</sup> не расходятся с современными требованиями и апробируются современной пролетарской аудиторией<...>”.

Чуткость к изобразительному искусству, преимущественно к русской живописи, не помешала Н.М. Тарабукину долгое время изучать средневековую архитектуру Закавказья, и его оставшаяся без защиты докторская диссертация названа так: «Генезис и эволюция крестово-звездчатой формы в архитектуре Армении и Грузии и ее значение в истории мирового зодчества». Примечательно, что именно эта сформулированная Н.М. Тарабукиным научная проблема активно разрабатывалась после него Г.Н. Чубинашвили и многими другими грузинскими, армянскими и итальянскими учеными.

Итак, в 1918 и 1921 — 1928 годах, то есть за 9 лет, Н.М. Тарабукин опубликовал (а сколько оставалось в рукописях!) четыре книги и 139 статей, рецензий и заметок, посвященных самым разным сторонам художественной жизни и теории искусства, заявив о себе как талантливейший и разносторонний ученый. Именно в это время он вошел в науку и художественную критику как яркая звезда нового поколения ученых, чья творческая жизнь пришлось на переломную эпоху отечественной истории. Затем следуют (вплоть до самой смерти ученого) *двадцать восемь лет молчания*, на которые приходится всего лишь одна короткая статья о цвете в кино, изданная в 1947 году!

По-видимому, не соответствовали эпохе не только глубокие теоретические работы ученого, но и сам его внешний облик и манера держаться, даже привычки. Непременная свежая голландская рубашка — хотя Н.М. Тарабукин болен и лежит в постели. Каждый раз за обедом белая скатерть без единого пятнышка. Привычная «бабочка», над которой любил подтрунивать А.Ф. Лосев, гордившийся своим умением мастерски завязывать галстук. И манера вести разговор (по воспоминаниям И.А. Евстафьевой):

---

<sup>24</sup> О настоящих «идеологических позициях» ученого читатель имеет возможность судить по «Философии иконы». — Г.В., А.Д.

“В манере его держать себя преобладали неторопливость, врожденная мягкая корректность и спокойствие... Коротко и аккуратно подстриженные волосы, зачесанные назад, открывали его высокий лоб. Уголки губ, когда он замолкал, как бы слегка плачущие, опускались вниз и, наоборот, при разговоре загибались вверх. Я не помню его сильно смеющимся, а только весело улыбающимся... Со своими темными и блестящими глазами на гладко выбритом полноватом лице, живо и пытливо смотревшими, он иногда напоминал только что проснувшегося ребенка, охотно и радостно встречавшего подошедшего к нему. Речь его была несколько медлительная, но тем не менее настраивающая на слушание. Что-то было привлекательное в его манере вести беседу — как он при вас думает, подыскивая наиболее верное слово или точное пояснение своей мысли... не торопясь... не боясь длительных пауз, а затем выжидательно-вопросительно, чуть-чуть улыбувшись, смотрит на собеседника. И он внимательно слушает ваш ответ, и он не испугнет даже робкую мысль, и так дальше и дальше течет беседа”.

Литературное наследие Н.М. Тарабукина как нельзя лучше свидетельствует о драме целого поколения, которое было лишено возможности опубликовать свои работы, сделать их не только источником нового знания, но и предметом критики, что жизненно необходимо всякому человеку, стремящемуся донести свои размышления до широкого круга друзей, единомышленников и читателей. Неспроста А.Ф. Лосев в прощальном письме<sup>25</sup> к Николаю Михайловичу, написанном незадолго до смерти искусствоведа, говорит, что для него «страдальческая жизнь» Н.М. Тарабукина «дороже сотен других, благополучных жизней», — и это несмотря на то, что Н.М. Тарабукин, к счастью, не был, как А.Ф. Лосев, арестован и сослан. Мы сказали бы, раскрывая мысль А.Ф. Лосева, что искусствовед испытал, быть может, еще худшую участь — репрессию не физическую, но духовно-творческо-интеллектуальную. Кто как не Алексей Федорович, один из немногих и самых близких друзей Н.М. Тарабукина, мог лучше и с полным правом судить об этой драме — Лосев, который оказался в аналогичной ситуации и смог публиковать свои подцензурные труды (в которых не имел уже права открыто и непосредственно развивать собственную оригинальную философию) лишь с середины 1950-х годов, то есть с того времени, когда умер Николай Михайлович?

Однако одна-единственная публикация за четверть века вовсе не означает, что Н.М. Тарабукин перестал писать. Нет! Он писал чрез-

---

<sup>25</sup> Опубликовано в журнале «Декоративное искусство СССР». 1989, №10, с.29.

вычайно много, и недавно изданный перечень его законченных архивных работ простирается до более чем двухсот названий. Из этого колоссального творческого наследия извлечена, наконец-то, и «Философия иконы».

Читателю предстоит узнать не только новую увлекательную научную работу, но и познакомиться с ее автором и его внутренним миром, который оставался скрытым от всех — даже студентов, которые одни остаются ныне живыми свидетелями пользовавшихся огромной популярностью и неизменным интересом лекций Н.М. Тарабукина, поскольку с конца двадцатых годов Н.М. Тарабукин всецело посвящает себя преподавательской работе. Старшее поколение людей, связанных с кино и театром, еще помнит лекции и обстоятельные семинары по истории искусства, теории движения, жеста и ритма, по композиции, истории костюма и многим другим предметам, которые вел Н.М. Тарабукин в Институтах кинематографии и театрального искусства. На наших глазах уходят из жизни последние люди, которые еще могли бы рассказать о Николае Михайловиче как о человеке, ученом, общественном деятеле и, наконец, как об интереснейшем лекторе и преподавателе. Младшие же поколения сталкиваются с феноменальным случаем неизвестности<sup>26</sup> очень заметного ученого, что, впрочем, не редкость в истории русской науки послереволюционного периода.

«Философия иконы» была задумана и в основных чертах закончена еще в 1916 году, но требовательный к себе автор дополнял и перерабатывал ее вплоть до середины тридцатых годов. Однако именно в тот момент, когда книгу можно было бы, наконец, полностью подготовить к печати, условия для теоретических размышлений на тему средневековой религиозной живописи совершенно исчезли, и работа Н.М. Тарабукина была отложена до лучших времен. Небольшие отрывки из «Философии иконы» были опубликованы в 1981 и 1989 годах в антологии «Троица Андрея Рублева». Но только теперь, три четверти века спустя, «Философия иконы» печатается в полном виде с необходимой текстологической подготовкой по единственной сохранившейся авторизованной машинописи и с наиболее существенными комментариями.

Вернемся теперь, после необходимого биографического отступления, к самому началу нашего предисловия и восстановим прерванную нить повествования об истории открытия и осмысления русской иконы.

---

<sup>26</sup> Вечер памяти, посвященный столетию со дня рождения Н.М. Тарабукина, организованный в конференц-зале Центрального Дома художника на Крымском валу в сопровождении экспозиции архивных материалов, собрал немногим более десяти человек, включая докладчиков из других городов!

По-разному складывалось отношение к художественному наследию Древней Руси, о котором так мощно заявили новейшие открытия и выставка 1913 года. Оставаясь по существу своему предметами культа, русские иконы в менявшихся исторических условиях постепенно перемещались в сферу научного знания, постижения их художественной и смысловой выразительности. Основное направление изучения русской иконописи известно: она сделалась предметом историко-художественных исследований, причем на первых порах, когда расчистки древних произведений следовали одна за другой, конкретное изучение новооткрытых памятников оттесняло постановку более общих задач. Робкие попытки нащупать связь иконы с глубинной сущностью всей русской духовной жизни, от ее зарождения до XIX и даже начала XX века, не выходили за рамки предварительных соображений. К тому же, за очень редкими исключениями, авторы, писавшие на эту тему, не имели прочной теоретической подготовки, чтобы определить новое понимание иконописи. Среди наиболее значительных имен следует выделить исследования П.П. Муратова, Н.М. Щекотова, А.В. Грищенко и В.Н. Щепкина. С работами трех первых авторов Н.М. Тарабукин, несомненно, был знаком, и книга «Философия иконы» возникла на фоне этих близких и современных ей по теме публикаций. Тем не менее Н.М. Тарабукин не упоминает в своем сочинении этих имен (за исключением А.И. Анисимова). По-видимому, автор «Философии иконы» сознательно отказывался и отмежевывался от всяких намеков на чисто эстетический, специально-искусствоведческий анализ религиозной живописи. Трактаты об иконах, упоминаемые Н.М. Тарабукиным и о которых пойдет ниже речь, созрели в совсем иной профессиональной среде, представители которой разрабатывали преимущественно вопросы философии и богословия. Иными словами, это была среда религиозных мыслителей.

Первый из тех русских философов, о которых специально упоминает Н.М. Тарабукин, — князь Евгений Николаевич Трубецкой (1863—1920). Обращение Е.Н. Трубецкого к вопросам искусства имело свои причины в общем увлечении художественным наследием прошлого в среде русской интеллигенции начала века, а также в дружеских отношениях с семьёй известного коллекционера русской и новейшей французской живописи Михаила Абрамовича Морозова. Три статьи Е.Н. Трубецкого о русской иконе («Умозрение в красках», 1916; «Два мира в русской иконописи», 1916; «Россия в ее иконе», 1918) свидетельствуют и об определенных философских влияниях — теории «соборности» А.С. Хомякова и идей В.С. Соловьева и священника Павла Флоренского о Софии, Премудрости Божией. Обладая собственным мировоззрением, Е.Н. Трубецкой пытался нейтрализовать пантеистическую соловьевскую концепцию положительного все-

единства Творца и твари. Однако было бы неверно свести причины «искусство-знания» Е.Н. Трубецкого только к воздействию внешней, повлиявшей на него, среды и интеллектуальной атмосферы. Настоящая обусловленность его сочинений об искусстве коренится в желании реализовать свой религиозно-эстетический опыт применительно к современной политической и духовной жизни России.

Статья Е.Н. Трубецкого «Умозрение в красках» свидетельствует о коренном сдвиге в сознании русской интеллигенции и об изменении отношения к самому пониманию «философии», о попытке вернуться к изначальному, но утерянному в схоластической и новоевропейской философии смыслу этого слова. Античными и христианскими авторами «философия» отнюдь не понималась как некая искусственно выстроенная абстрактная система, очень слабо (или вообще никак) не связанная с «образом жизни» философа и его внутренним духовным миром, «этическим императивом». «Философия» означала в древности не что иное как *modus vivendi*, и любое словосочетание типа «философия *чего-то*» было просто немыслимо и даже невозможно. Так, во время допроса следовательно обращается к св. Иустину Философу (II век по Р.Х.) со словами: «Какой образ жизни ты ведешь?» Префект претория ожидал услышать в ответ: «Я философ», — и найти тем самым, возможно, основание для прекращения судопроизводства. Тем не менее св. Иустин («профессиональный» философ) отвечает: «Я христианин». Для христианина вера в Спасителя и была его «философией». Этот эпизод, который вовсе не был единичным, чрезвычайно характерен. Экзистенциализм XX века явился, несмотря на свою уродливую форму, закономерным бунтом против «обездуховливания» философии, поиском ответа на вопрос о «смысле жизни». И князь Е.Н. Трубецкой, пытаясь решить — гораздо раньше — ту же проблему<sup>27</sup>, приходит к «русскому средневековью», идя по дороге, проторенной в своих главных чертах уже И.В. Киреевским, обратившимся от немецкой философии к святоотеческому наследию. Книга, изданная Е.Н. Трубецким в 1918 году, будет прямо иметь название (а не подзаголовок): «Смысл жизни». С тем же самым вопросом обращается философ и к русской сказке<sup>28</sup>.

Другой религиозный философ, на которого часто ссылается и чьи работы несколько раз цитирует Н.М. Тарабукин, — о.Павел Флоренский. Статьи последнего «Храмовое действо и синтез искусств», «Небесные знамения» и «Троице-Сергиева Лавра и Рос-

---

<sup>27</sup> Статья «Умозрение в красках» имела при первом издании подзаголовок «Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи», напрасно опущенный при переиздании ее в 1965 и 1991 годах.

<sup>28</sup> «Инос царство» и его искатели в русской народной сказке. М., 1918 (и переиздания).

сия» («Обратная перспектива» и «Философия культа», включая «Иконостас», были изданы много лет спустя после смерти о.Павла) вскрывали глубинную связь иконы со всем строем церковной жизни, ставили «эстетический анализ» в подобающий ему более широкий богословский и церковно-исторический контекст. Однако о.Павел Флоренский был слишком оригинальным философом, чтобы не преследовать в своих исследованиях более общих задач, связанных с построением особой философии, имевшей яркий платоническо-магический характер. Поэтому глубокие интуиции философа были всегда подчинены и даже «заданы» определенной «системой» и тем самым не всегда адекватно отражали историческую реальность.

Наиболее сильно сказались на «Философии иконы» (см. 13 письмо «Конечна ли Вселенная») идеи, развитые Флоренским в работе «Мнимости в геометрии», написанной в совсем ином ключе, нежели упомянутые выше статьи о.Павла. Более пристальный анализ контекста «Философии иконы» и знание круга друзей Н.М. Тарабукина позволяют обнаружить еще одно звено в заимствовании идеи Флоренского о центральном положении земли (см. примеч.172)<sup>29</sup> — «Диалектику мифа» (1930) А.Ф. Лосева. Сделать это предположение позволяют другие параллели «Философии иконы» с «Диалектикой мифа» — например, резко отрицательное отношение к искусственному или «неестественному» освещению в храме<sup>30</sup>, «петеримость» к светскому искусству<sup>31</sup>, а также цитиро-

<sup>29</sup> Ср. также изложение положений П.А. Флоренского о границе мира у А.Ф. Лосева (например, в «Диалектике мифа»: Миф. Число. Сущность. М., 1994, с.91).

<sup>30</sup> В «Диалектике мифа» А.Ф. Лосев выступает против «грязных и неблагоприятных» по сравнению с воском старина и керосина (Миф. Число. Сущность. М., 1994, с.66—67), но он, без сомнения, присоединился бы к высказыванию о.Павла Флоренского (специалиста по диэлектрикам!): «Никто не станет спорить, что электрический свет убивает краску и нарушает равновесие цветовых масс; если я скажу, что нельзя рассматривать икону в богатом синими и фиолетовыми лучами электрическом свете, то едва ли кто станет спорить со мною. Всякий знает, что электрический свет как ожог уничтожает и психическую восприимчивость. Это пример отрицательного условия художественности церковного искусства» («Храмовое действо как синтез искусств». — Соч. Т.2. М., 1996, с.378).

<sup>31</sup> Ср.: «Также нельзя быть христианином и любить т.п. изящную литературу, которая на 99% состоит из нудной жвачки на тему о том, как он любил, а она не любила, или как он изменил, а она осталась верной, или как он, подлец, бросил ее, а она повесилась, или повесилась не она, а кто-то еще третий, и т.д. и т.д. Не только «изящная литература», но и все искусство, с Бетховенами и Вагнерами, есть ничто перед старознаменным догматиком «Всемирную славу» или Преображенским тропарем и кондаком; и никакая симфония не сравнится с красотой и значением колокольного звона» («Диалектика мифа». — Цит.изд., с.104).

вание А.Ф. Лосевым в названной книге другого труда Н.М. Тарабукина «Проблема пространства в живописи». Схоже доказательство А.Ф. Лосевым существования души<sup>32</sup> с доказательством Н.М. Тарабукина бытия Божия (ср. примеч.177). Совпадает и отношение Н.М. Тарабукина и А.Ф. Лосева (как и о Павла Флоренского, писавшего о «распаде» и «гниении» западной культуры) к искусству Возрождения. Н.М. Тарабукин в последней части «Философии иконы»<sup>33</sup> называет прославленных и «заласканных славой» рафаэлевских мадонн<sup>34</sup> «дебелыми Альдонсами» и «горничными». Этого отношения он не изменил, в отличие от А.Ф. Софроновой, и позднее, во время знаменитой послевоенной выставки картин Дрезденской галереи, снова говоря о Сикстинской Мадонне и ее «тривиальном личике горничной»<sup>35</sup>. Еще более резкие выражения об искусстве Ренессанса можно найти в «Эстетике Возрождения» А.Ф. Лосева и особенно в недавно изданных записях бесед философа с В.В. Библихиным<sup>36</sup>.

Итак, название трактату «Философия иконы» дано было Н.М. Тарабукиным в традиции, сложившейся в определенном течении русской философской мысли — имеем в виду «Философию культа»

<sup>32</sup> См. в изд.: Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994, с.136—137.

<sup>33</sup> О ее датировке см. примечания в конце книги. В авторском списке Liber studiorum упоминается исследование 1932 года объемом в 0,5 п.л. под названием «Икона Владимирской Божией Матери в Третьяковской галерее». По-видимому, последняя глава «Философии иконы» является расширенным вариантом названной статьи.

<sup>34</sup> Нужно еще учесть, что в русской классической литературе уже существовала целая традиция того или иного восприятия Рафаэля, в особенности — Сикстинской Мадонны.

<sup>35</sup> Цитируем воспоминания И.А. Евстафьевой.

<sup>36</sup> «(Ренессанс). Вплоть до Бруно, Чернышевского, через Радищева — это болезнь всей человеческой культуры, 400 лет». ««Джоконда»... Тоже подозрительный портрет. Во-первых, явно блудливый взгляд, не улыбка, а как-то очерчивается, что-то страшное в этом есть, и на первом плане блуд, что-то блудливое, зовущее к наслаждению первого мужчину. И никакой духовности. Мещанину кажется, что загадочно. А главное, никакой таинственности нет. — Вот где настоящее Возрождение. Он понял, что можно многое создать, — а если от Бога отказался, то можно многое создать, — и вот он извращенно сочетает разные вещи. В Монне Лизе, хотя и поприличнее, внутренне это смрадно и отвратительно. Когда я рассматривал эти вещи, на меня они произвели отвратительное впечатление. Вот действительно Возрождение настоящее в своем крайнем выражении. — Как Леонардо превознесен, а смотри какой ужас, ведь это не человек, а ведь это гад какой-то! Это, конечно, передовое, но вот какое передовое? Совсем не то, о котором думают обычно. — Как от Бога отказался, так потом дьявольщина началась. Это же дьявольщина все» (впервые опубликовано в журнале «Начала» 1993, №2).

о. Павла Флоренского и «Философию имени» А.Ф. Лосева. Тем не менее само понятие «философии» существенно различается у этих авторов. Объясняется это *отчасти* тем, что Н.М. Тарабукин не был оригинальным философом, как Флоренский и Лосев, а также самим предметом анализа — православной иконой. Однако такое объяснение будет все же недостаточным.

На самом деле Н.М. Тарабукин резко ограничивает применимость и значимость для иконописи двух методов — эстетического и философского (в обычном понимании этого слова) анализов. Несмотря на название трактата, во втором письме «Смысл иконы» автор заявляет: «Эстетический критерий в применении его к религиозному искусству вдруг становится необычайно бедным, ограниченным, могущим вскрыть только ничтожную долю гениального содержания. Эстет или философ, взявшийся за эстетический анализ религиозного творчества, представляет собою довольно жалкую фигуру человека, вздумавшего измерить море утлым ковшом... Если смысл картины ограничивается ее содержанием, то содержание иконы поглощается ее религиозным смыслом. Всякое философское содержание может стать доступным, какова бы ни была его концепция, и в этом смысле общедоступна философия любой религии. Но религиозный смысл иконы как действенный акт, как умное делание, как путь, связующий душу верующего с Богом, доступен только верующему и закрыт для других». Под философией в данном случае автор понимает не «магию» (хотя и пишет специально о чудотворности иконы), не диалектическую логику<sup>37</sup>, но «умную молитву», и именно с последней (в ее конкретных проявлениях) связывает «философский смысл иконы».

Н.М. Тарабукину, следующему по стопам Е.Н. Трубецкого, удастся точнее выразить смысл иконы. Если перефразировать ставшее популярным определение Е.Н. Трубецкого, то, исходя из рассуждений Н.М. Тарабукина, можно было бы назвать икону «умной молитвой в красках». Н.М. Тарабукин-искусствовед смог чрезвычайно точно раскрыть, что именно следует понимать под «умозрением» в исконном значении слова, очищенном от позднейших наслоений. Удивительно, что в 4 письме, рассуждая о «золотом веке» русского

---

<sup>37</sup> Приведем для стилистического сравнения высказывания об иконе А.Ф. Лосева: «Триада Знамения, Иконы и Обряда обладает вполне диалектической природой и сама по себе. В Знамении дан самый исток богоявления, самая исходная точка всякого выявления горнего мира в инобытии. В Иконе это богоявление дано как законченный умный лик. В Обряде этот умный лик перешел в становление, т.е. в некое постепенное и последовательное «временное» развертывание. Это — общедиалектическая триада Одного, Бытия и Становления» («Абсолютная диалектика = абсолютная мифология». — Лосев А.Ф. Имя. Сочинения и переводы. СПб., 1997, с.160).

монашества и иконописи, Н.М. Тарабукин, не имевший специального богословского образования, ставит в самый центр редчайшие трактаты византийских исихастов<sup>38</sup>, известные в то время, когда создавалась «Философия иконы», лишь узкому кругу специалистов<sup>39</sup>, но без которых было бы немыслимо существование греческого и русского монашества XIV—XV веков (или оно приняло бы совершенно иные формы). В частности, Н.М. Тарабукин цитирует трактат о трех способах молитвы, авторство которого приписывается в церковной традиции св. Симеону Новому Богослову (см. примеч.115), и творения св. Григория Синаита. Автор «Философии иконы» не ограничивается при этом лишь правильной «констатацией факта» — он пытается «применить на практике» вскрытый им путь постижения глубинного смысла иконы. Иначе говоря, Н.М. Тарабукин в последней главе не «анализирует» икону Владимирской Божией Матери, но передает свой молитвенный опыт, для которого исторические и искусствоведческие сведения играют хотя и значимую, но служебную, второстепенную роль.

Эта попытка «синтетического» восприятия иконы, в котором объединяются разные методы (богословие, философия, история, искусствоведение), подчиненные личной встрече молящегося с Богом (которая сама становится возможной благодаря церковной традиции и иконе), и является, на наш взгляд, тем наиболее ценным, что определяет своеобразие произведения Н.М. Тарабукина. Пусть личный молитвенный опыт ученого и, но его собственным словам,

---

<sup>38</sup> Для того, чтобы оценить всю силу интуиции искусствоведа, не лишним будет напомнить, что даже в дореволюционной России в авторитетной «Настольной книге для священнослужителей» (то есть своего рода нормативном учебнике-справочнике), составленной С.В. Булаковым (1913, репринт 1993), об исихастах говорилось как о «сословии мистиков, которые отличались самою странною мечтательностью», «вздорное мнение» которых «об условиях восприятия несозданного света вскоре само собою предано было забвению» (т.2, с.1622).

<sup>39</sup> Иные, наоборот, наблюдаются (под влиянием все тех же А.Ф. Лосева и о.Павла Флоренского) своего рода «мода» на паламизм. Показательно все же, что конкретных ссылок на эти трактаты нет не только у о.Павла Флоренского, но и у «философа Имения» А.Ф. Лосева (как в опубликованных при его жизни сочинениях, так и в бумагах, ставших известными совсем недавно). Широкому кругу читателей те святоотеческие сочинения, о которых идет речь, не были доступны (да и сегодня ситуация вряд ли существенно изменилась), поскольку в русском переводе «Добротолюбия» они были либо выпущены сп. Феофаном Затворником, либо переведены им с купюрами и в неточном пересказе (выполненном к тому же с ненадежного текста). Обратиться к редкому славянскому «Добротолюбию» возможность даже и в то время была далеко не у всех, а подлинные греческие тексты (не повогребские переложения) этих трактатов были издааны относительно недавно, иные остаются неизданными до сих пор.

«слаб», но автор в последней главе «Философии иконы» дает пример, можно сказать, уникальный в обширной научной литературе. Он настаивает, что икона в полной мере постигается только людьми, обладающими как религиозным и духовным опытом, так и художественным чутьем, приближающимися к иконе с верою и в должном молитвенном состоянии, и старается *сам постичь икону указанным способом*, описывая «чудо преображения» молящегося. Такой «метод анализа» (а точнее, *приобщения* читателя к внутреннему миру ученого) не практиковался не только в советской искусствоведческой литературе, нацеленной на совсем иные задачи, но и в трудах русских религиозных философов и представителей западной эмиграции, хотя многое было сказано ими гораздо более развернуто, полно и точно, чем Н.М. Тарабукиным.

Можно было бы еще долго излагать интереснейшие рассуждения Н.М. Тарабукина по самым разным проблемам философии и искусства, говорить о месте «Философии иконы» в более широком контексте русской культуры... Но лучше всего не затягивать чрезмерно предисловие и предоставить, наконец, слово автору, чья книга, написанная не наукообразным, но удивительно легким и как бы парящим, забытым ныне русским языком, говорит сама за себя.

*Г.И. Вздорнов, А.Г. Дунаев*



# ФИЛОСОФИЯ ИКОНЫ



## ОБ ИСКУССТВЕ

Искусство с незапамятных времен представляло собою необычайно распространенную форму выражения человеческого духа. От времен палеолитической пещерной живописи до картин Пикассо; от воинственных танцев австралийцев до балета Петипа и Нижинского; от литургических гимнов идолопоклонников до оперы Вагнера; от текстов пирамид до романов Анатоля Франса; от дифирамбов Феспида до Рейнгардта и Гордона Крега; от псалтири до симфонического оркестра; от кромlexов и дольменов до железобетонного здания биржи, — человечество выражало в живописи, архитектуре, танцах, музыке, поэзии и прочем свои мольбы и похоть, любовь и ненависть, свой страх перед жизнью и свое взыскание мира. Все это было названо искусством. И от каменного ножа первобытного охотника до партитуры Прокофьева — хранится в музеях, галереях, архивах, изучается, описывается, классифицируется археологами, историками, искусствоведами, эстетиками, философами, педантами или энтузиастами, регистраторами или провидцами. От счетных записей Леонардо да Винчи, где он отмечает цену пуговиц, купленных им для камзола любимому ученику, до простреленного на дуэли жилета Пушкина, от анекдотов об античных художниках, рассказанных Плинием, до мемуаров Андрея Белого — искусство облекается массой побочного материала, отмечающего день, час, минуту, когда великий поэт, застигнутый в роли любовника, прятался под диваном и когда серая мразь повседневности представляла гения без ходуль площадных пьедесталов. И все это — праздничное и исподнее, великое и ничтожное, непосредственное и побочное — тяготеет над сознанием современного человека, который тщится и в линиях рельефа, изображающего дегенеративный профиль великого Эхнатона, и в

dessous Жорж Санд распознать таинственные пути художественного гения. Весь этот грандиозный груз, накопленный человечеством, составляет неизбежный атрибут так называемого культурного человека, своеобразное *conditio sine qua non* европейского сознания, груз, который мы, как *omnia mea mesum porto*.

Что же собственно объединяет в одну категорию, которую мы зовем искусством, столь разнообразные явления, как Славословие царя Давида и скабрёзность Декамерона, трагизм царя Эдипа и снобизм Вилье де Лиль-Адана, торжественную монументальность равеннских мозаик и пошлость рисунков Ропса? По содержанию это вещи несравнимые и совершенно различного порядка. По качеству мастерства они также далеки друг от друга, так что признак совершенства не может служить *fundamentum divisionis* для размежевания искусства от неискусства. Совершенство — понятие относительное, спорное и лишенное устойчивости. Плохие во всех отношениях стишки Надсона и картинки Маковского ведь никто не покусится изъять из категории искусства только на том основании, что они «плохо сделаны». Критерий мастерства, как критерий оценки, применим для сравнительного сопоставления двух или нескольких памятников одной и той же стилистической категории, но для определения рода явлений не годен. Итак, ни по содержанию, ни по качеству мастерства произведения искусства не могут быть объединены в единую категорию. Есть что-то третье, что является общим всем произведениям искусства. Это третье — самодовлеющая ценность произведения искусства как такового. Эстетика выделяет вещь из огромного мира явлений, если эта вещь может приобрести ценность не утилитарного порядка. Кантовский признак «незаинтересованности» является, по существу, глубоко справедливым. Всякое произведение искусства выражает в конечном счете формулу «*l'art pour l'art*». Когда кресло эпохи Louis XIV переносится в музей, оно теряет свое опосредствованное практическое назначение, превращаясь в художественную реликвию непосредственного значения, становясь вещью «*l'art pour l'art*». Когда икона рассматривается как художественная ценность со стороны композиции, ритма, колорита и прочего, она теряет в глазах воспринимающего религиозное содержание, становится произведением искусства *par excellence*, переносится из храма в музей и изучается на

страницах искусствоведческой литературы. Для религиозного сознания средневековья искусство, наука и философия суть *ancilla theologiae*. В данном случае искусство лишено самостоятельности, самодовления, незаинтересованности. В данном случае церковь пользуется лишь внешними данными искусства живописи, архитектуры, музыки, поэзии и прочего, создавая религиозные концепции, которые лишь одновременно, но не обязательно могут оказаться (при эстетическом к ним отношении) вещами и искусства. Искусство само по себе выполняет в церкви служебную функцию, и, как бы ни была «прекрасна» (с какой-то эстетической точки зрения) живопись, если она не религиозна, ее церковь отвергнет не по качественному признаку, а за содержание. Так же поступает всякая тенденциозная идеология, пользующаяся формами искусства лишь как проводниками определенных идей. Само же по себе «художественное», как таковое, есть категория технического порядка, поэтому по существу безыдейно. Искусство не есть категория мировоззренческого порядка. Существование философии искусства может быть оправдано, но искусство само по себе, безотносительно к тому, проводником каких идей оно является, есть трюк, то есть акт, не оправданный ничем сторонним, акт имманентный себе, акт, внутри себя свершающий порочный круг. Искусство как форма не представляет собою философского отношения к миру. Искусство в этом смысле могло бы быть сравнено с ремеслом, с техникой. Но в том-то и дело, что техника и ремесло, не будучи мировоззренческими категориями сами по себе, являются всегда носителями чего-то иного, чему они служат лишь орудием. Техническая вещь выполняет обычно ту или иную практическую функцию, чем и оправдывает себя. Искусство есть ремесло или техника, потерявшее свое оправдание, приобретшее самодовлеющее значение, подобно вращению махового колеса, лишённого приводного ремня. Искусство — то холостой ход машины, то своеобразный *perpetuum mobile*, иначе говоря: жонглерство, акробатизм, циркачество, техника ради техники, то есть трюкачество.

Что искусство является одновременно средством выражения определенных идей и служит утилитарным (в культурном смысле) целям, подобно технике и ремеслу, не разрушает нашего определения. Как только устанавливаем мы на искусство «утилитарный» взгляд, мы переводим данное явление в категорию общекультурного значения, уничтожая его спецификум.

С этой точки зрения мы сочтем безнравственным явлением произведение атеистического порядка, будь оно написано рукою самого Пушкина. Если нас поставить цензором «Гавриилиады», — мы не разрешим ее к печати. Но разве это «художественный» критерий? Разве с таким «подходом» можно создать эстетику? Если же мы, лишая эстетику философского смысла, обосновываем ее, как «науку об оценках», ради, так сказать, самих оценок, то мы утверждаем ее беспринципность, и, следовательно, и безнравственность. Эстетическая оценка, лишенная философского обоснования, похожа на пробу чая или вина, производимую ради самой пробы. Эстетика оправдана только как часть философской системы. Но в этом случае она теряет самостоятельность, переставая быть, по существу, сама собой.

Итак, искусство может быть необычайно разнообразным по содержанию идей, в нем воплощаемых, искусство может производить самое неожиданное по характеру воздействие, искусство может быть крайне разнообразным по качеству содержащегося в каждом отдельном произведении мастерства. И тем не менее то, что мы называем искусством, представляет собою деятельность «акробатического» порядка, своеобразное жонглерство, фокусничество, в существе которого лежит обман лицедейства, фальшь в глубоком смысле этого слова, надувательство и дурачество по сути своей, или некоторая детскость и наивность, присущие игре. Всякий деятель искусства, по существу, — актер, лицедей, обманщик, миметист. Платоновское определение искусства как *mimesis*<sup>а</sup><sup>1</sup> — глубоко справедливо и вскрывает истину в ее основе. Образ, — эта существеннейшая стихия искусства, — разве не есть лицедейство в широком смысле слова и *mimesis* по отношению к природе? Всякий художник, о чем бы и как бы он ни говорил, облакает свои мысли и чувства в образ-маску и в этой маске выступает на подмостках. Самого художника мы обычно не видим. Нашему восприятию предстает не Шекспир, а Отелло, Лир, Гамлет, Офелия, Цезарь, Мальволио и прочие. Где же сам Шекспир? Он во всех созданных им образах вместе и ни в одном из них — в частности. Шекспир — великий и ловкий мим, жонглерски меняющий маски и никогда не показывающий нам своего лица. И недаром спор об авторстве пьес, названных его именем, не имеет никакого принципиального значения. Аристотель оценивал достоинства драматического

произведения в зависимости от того, сколь ловко скрыл свое лицо автор<sup>2</sup>. Если из-под многочисленных масок, которыми жонглирует поэт или драматург, постоянно выступает натуральное, не загримированное лицо автора, то его произведение теряет, по Аристотелю, значительную долю художественности. «Отступления», имеющиеся в «Войне и мире», где Толстой говорит от своего лица, оставляя в стороне маски Пьера Безухова, Андрея Болконского, Наташи и прочих, обычно критиками считаются «нехудожественными» страницами, нарушающими единство произведения искусства.

«Миметистом», по существу, является и живописец, и скульптор, и музыкант, словом всякий деятель искусства, над какими бы формами он ни работал и с каким бы материалом ни имел дела. Даже в философском диалоге в некоторой мере имеются элементы *mimesis*'а. Недаром сочинения Платона считаются до известной степени причастными искусству по своей форме. Но из всех искусств, где этот принцип «лицедейства» выражен со всей обнаженностью, самым ярким является театр, самое лживое, самое надувательское, самое непосредственное, самое наивное, первобытное и, одновременно, самое сатанинское из искусств. Недаром церковнослужителям запрещается посещение театра, невзирая на содержание представляемых пьес<sup>3</sup>. С театральной ареной связаны и трагические исторические воспоминания: она обагрена кровью мучеников-христиан<sup>4</sup>.

На сцене автор, как определенная человеческая индивидуальность, отсутствует. Мы видим лицедея в маске. Мы присутствуем при циничном обмане. Театрализация — одна из наиболее примитивных, неприкрытых форм искусственности, *mimesis*'а, встречающаяся в самые отдаленные времена человеческой культуры, у самых диких народов в виде подражательных танцев, причудливой и «устрашающей» одежды и прочего. Театрализация — и наиболее распространенный вид детского творчества, проявляющегося в играх. Русский термин «искусство» очень выразителен для определения понятия. Он имеет один и тот же корень со словом «искусный», то есть ловкий, и «искусственный», то есть неправдоподобный, поддельный, фальшивый, обманный. Оба эти смысловых оттенка необходимо входят в содержание понятия искусства, ибо искусство представляет собою ловкачество в двойном смысле: в смысле надувательства, то есть обмана, и в смысле ловкости, то есть мастерства исполнения.

Когда сидишь в театре, погруженный в мир бутафории, то испытываешь двойное чувство ко всему, что лицезрешь. С одной стороны, вся эта тряпичная мишура, вся эта подделка, весь этот маскарад забавляет и заставляет вспоминать детство, время наибольшего увлечения театром, маскарадом, святочными переживаниями. С другой стороны, этот мир искусственных масок, скрывающих живые, человеческие лица, навевает какую-то неловкость за ломающихся взрослых людей, из которых многие убелены сединами и обременены семьей, и вместе какой-то страх за кощунство над человеком. Присутствие сатаны нигде так не очевидно, как именно в театре. Недаром козел, образ которого связан с сатаной (козлиные ноги у фавнов, евангельское отделение козлиц от овец), является эмблемой театра, а античные песни и пляски вокруг козла составляют пралона трагедии (tragicoi chori)<sup>5</sup>.

В живописи наиболее сатанинской формой изображения является портрет. Недаром вся средневековая культура, наиболее религиозная, не знала портрета как самостоятельной формы изображения. Портрет появляется только с эпохи Ренессанса, когда религиозное искусство уступает первенство светскому. В иудейской и магометанской религиях портрет запрещен законом, и религия допускает изобразительность только в виде орнаментальных форм. Вообразите себе Вашу комнату, сплошь увешанную иллюзорно выполненными портретами. Сможете ли Вы в таком окружении чувствовать себя естественно? В детстве многие из нас испытывали страх, внушаемый «фамильными» портретами. Легенд об «оживающих» натюрмортах, пейзажах и бытовых картинах, кажется, не создала ни народная, ни художественная фантазия, а об «оживших» портретах прекрасно рассказано Гоголем, Эдгаром По, Уайльдом.

Подтверждением мысли, что искусство, будучи по существу лицедейством, отвечает более непосредственному складу сознания, являются факты как исторические, взятые из истории культуры, так и биографические, характеризующие отдельные индивидуальности. Расцвет искусства обычно падает на более ранние стадии культуры. Это подтверждается античной историей и европейской. XIX и XX века уже не знают титанов художественного образа, как Микеланджело, Шекспир, Сервантес, Рембрандт, Бах и прочие. Но зато век рационалистического и позитивистического мировосприятия создает гигантов научной мысли. Многие великие художники, создавшие в ран-

ние годы своего творчества художественные шедевры, в зрелые годы, сопутствуемые мудростью, отказывались от искусства, уходили в монастыри, становились духовными лицами или избирали философскую, публицистическую, эпистолярную форму для выражения своих мыслей. Так было с Тирсо де Молиной, Кальдероном, Боттичелли, Шекспиром, с Львом Толстым, Листом, Гоголем, Нижинским и другими. Умы же исключительные по охвату обычно не вмещаются всецело в формы искусства и одновременно с художественным творчеством отдают силы науке, философии, технике. Таковы, например, Леонардо да Винчи, Гете и прочие.

Разочарование в искусстве наступило у целого ряда художников. Ярче всего и последовательнее оно сказалось у Гоголя и Л.Толстого. Первый избрал форму писем для выражения своих мыслей, второй — роману и повести предпочел популярно-философскую и публицистическую брошюру. Против светского искусства восстал в своих гневных проповедях Савонарола. Под их влиянием Боттичелли под конец своей жизни бросил живопись. Платон расценивал искусство с этической точки зрения, допускал в своем идеальном государстве только те формы искусства, которые способствуют воспитанию мужества, храбрости, закаляют волю. В конечном счете Платон расценивал искусство утилитарно, отрицая за ним самодовлеющую ценность. В третьей книге «Государства» он говорит, что «все сказания, которые возбуждают страх, а не мужество, мы вычеркнем, — пусть не сердятся на нас Омир и другие поэты, — не потому, чтобы они не были поэтичными и приятными для слуха толпы, а потому, что чем более в них поэзии, тем менее позволительно слушать их детям и возрастным, если они должны быть свободны и больше бояться рабства, чем смерти»<sup>6</sup>. Платон возражает даже против сильного смеха: «Нельзя допускать, чтобы людей, достойных уважения, заставляли предаваться смеху»<sup>7</sup>. Платон различает «что» и «как» надобно говорить в поэзии. И все речи, удаляющиеся от истины и справедливости «мы запретим, а прикажем петь и рассказывать противное»<sup>8</sup>. Что касается формы изложения, то Платон предпочитает рассказ, ведомый от лица самого поэта, повествованию в лице героев произведения, то есть подражанию. Как скоро поэт «вводит чью-нибудь речь, как будто бы говорит кто другой, то не скажем ли мы, что он ближайшим образом подделывается под собеседование каждого из тех лиц,

которое представляет говорящим»<sup>9</sup>. «А подделываться под другого, либо голосом, либо видом, не значит ли подражать тому, под кого подделываешься?» «Если же поэт нигде не скрывает себя, то вся его поэма, все его повествование идет без подражания»<sup>10</sup>. Более всего подражательных моментов в трагедии и комедии, то есть в драматургии. В вопросе о форме художественного выражения Платон склоняется к тем произведениям, в которых менее выражен подражательный элемент. Человек, желающий исполнить какую-либо должность, исполнит ее лучше, если сосредоточится на чем-то одном. Берясь за многое, подражая многому, он не в состоянии выполнить дело хорошо. Подражать достойно только хорошему, а не плохому. Подражать в повести мужу доброму — хорошо, пьянице или мужу худому добрый муж уподобиться не согласится. Итак, пусть подражание войдет в повествование только как малейшая его часть. Из всех родов поэзии «все ли типы примем мы в свой город, или который-нибудь один из несмешанных, или смешанный?»<sup>11</sup> — задает вопрос Платон и отвечает: «А кто, по-видимому, стяжав мудрость быть многообразным и подражать всему, придет с своими творениями и будет стараться показать их, тому мы поклонимся, как мужу дивному и приятному, и сказав, что подобного человека в нашем городе нет и быть не должно, помажем ему голову благовониями, увенчаем овечьей шерстью и вышлем его в другой город, сами же ради пользы обратимся к поэту и баснослову более суровому и не столь приятному, который у нас будет подражать речи человека честного и говорить сообразно типам, постановленным нами в начале»<sup>12</sup>. Здесь Платон высказывается относительно формы и чужд какого бы то ни было либерализма. Он прямо запрещает в своем государстве те формы поэзии, которые отличаются наибольшим разнообразием в подражании различным образам. Из музыкальных форм он оставляет только мужественные лады вроде дорийского. «Многострунность и всегармоничность в песнях и мелодиях нам не понадобятся»<sup>13</sup>. Суровость должна быть присуща и поэтическим размерам. В искусстве гармония, размеры, рифмы должны быть подчинены благоприличию и благонравию. Причем, «если разнообразие есть мать распутства [...] и источник болезней», то «простота в музыке (и искусстве вообще — *Н.Т.*) водворяет в душу рассудительность»<sup>14</sup>. Платон контролирует не только содержание, но и форму искусства. Можно ли назвать подобный подход к ис-

куству имманентным самому понятию, то есть художественным? Видимо нельзя, ибо очевидно, что искусство рассматривается Платоном не как самодовлеющая ценность. Искусство допускается постольку, поскольку оно служит государственным целям. Оно лишено свободы и поставлено в подчиненное положение этике и политике. Оно служит орудием воспитания мужей города в духе того идеала и тех задач, которые осуществляются государством.

Эта этическая точка зрения на искусство руководила и Гоголем в его втором периоде творчества, когда он увидел во всем им созданном явление отрицательного порядка. Вторым том «Мертвых душ» уже задуман был иначе. На место «отрицательных» типов выведен был Костанжогло. Но прямее всего высказал свои новые мысли Гоголь в «Переписке», которая была для него и новой формой. Либеральная критика во главе с Белинским подняла невероятную травлю писателя. Христианская мораль, высказанная Гоголем, была заклеяна либеральной интеллигенцией как ханжество, а перемена формы выражения понята была как вырождение поэтического дара писателя. Биографами перелом, пережитый Гоголем, был объяснен как мрачная трагедия. Сжигание «Мертвых душ» вошло в историю как акт варварства, как некое святотатство над искусством, на которое писатель не имел будто бы даже права. По всей либеральной прессе прокатилось паскудное улюлюканье. Просветление сознания человека, его духовное восхождение к горным высотам, его очищение и возрождение было представлено в виде психической болезни писателя.

Недавно вышла на Западе книга<sup>15</sup> жены Нижинского, где биография танцора получает несколько неожиданный финал: балетный танцовщик, стяжавший мировую славу, бросает подмостки и обращается к религии. Единственной отрадой для него становится церковное богослужение. С точки зрения интеллигентского восприятия, подобный факт объясняется умопомешательством. Так и объясняет его автор книги о Нижинском. Боттичелли бросает кисть и приносит раскаяние в том, что в течение многих лет сеял соблазн своей живописью. Савонарола на улицах Флоренции на кострах сжигает картины, костюмы и предметы роскоши. У Лермонтова есть замечательное стихотворение («Молитва»)<sup>16</sup>, в котором он, обращаясь к Творцу, молит Его о том, чтобы Тот отнял поэтический дар, который мешает ему обратиться всецело к Богу.

...Но угаси сей чудный пламень —  
Всесожигающий костер,  
Преобрати мне сердце в камень,  
Останови голодный взор;  
От страшной жажды песнопенья  
Пускай, Творец, освобожусь,  
Тогда на тесный путь спасенья  
К Тебе я снова обращусь.

Толстой в «Крейцеровой сонате» ставит вопрос о безнравственном влиянии искусства. В статье «Что такое искусство?» он метко замечает, что писатели, не исключая и его самого, в романах занимаются «размазыванием половых мерзостей»<sup>17</sup>. Духовные писатели и святые отцы Церкви чаще всего отрицательно относились ко всякому светскому искусству. На иконопись же, на церковные песнопения, на молитвы они смотрели не как на искусство, а как на одну из сторон богослужебного обихода. Светское искусство для значительной части патристической литературы представляло собою ту «прелесть» мира сего, от которой должно было бежать, чтобы не впасть в соблазн. Для первых веков христианства светское искусство было воплощено в языческой античности, воспринимаемой идейно-враждебно, а не эстетически объективно. Но эстетикой всецело руководились только снобы, вроде Теофиля Готье или братьев Гонкуров, то есть гурманы, лишенные, по существу, определенного мировоззрения. Недаром эстет принимает одинаково восторженно бюст Аменемхета из темного шифера, мрамор Венеры Милосской, «Троицу» Андрея Рублева, бронзу донателловского Давида, фарфоровую статуэтку Севрского завода, деревянную скульптуру африканских негров и тряпичный примитив вятских кустарей. При таком «диапазоне», скажите, что представляет собою мировоззрение человека? Оно отсутствует! Если бы оно было в наличии, человек принял бы «Троицу» Рублева, а Венере отрубил бы голову. Так поступали христиане первых веков. Современность поступает наоборот. Но и в первом и во втором случае людьми руководит мировоззрение, а не гурманство Теофиля Готье. Эстетика и искусство, взятые сами по себе, лишены мировоззрения. Искусство и эстетика наполняются содержанием, привносимым в них извне. Но в этом случае и эстетика и искусство становятся тенденциозными.

Огромная масса человечества живет страстями, проявляя в них свое отношение к миру, приемля одно и ниспровергая дру-

гое. И вот с точки зрения жаждущего истины человечества, с точки зрения новых людей, идущих на смену умирающей античности, статуи, изображавшие обнаженных Венер, понимались как «прелесть», порождающая соблазн, с которым надо бороться. «L'art pour l'art» для таких людей не существовало. А эстетика оправдывалась истиной христианства. И вот летели с пьедесталов языческие кумиры. Мраморам Праксителя отрубали головы и руки, бронзу Лисиппа переливали на монеты, а из золота Фидия делали паникадила и лампы. С точки зрения исторического детерминизма это не варварство, не разрушение, а созидание новой культуры, рост и расширение духовного опыта человечества, один из актов великой мистерии человекообожения, которое, по слову Максима Исповедника, исторически грядет на смену акта Боговочеловечения<sup>18</sup>. Мы, дети апокалиптических времен, над сознанием которых тяжелым бременем тяготеет груз былых культур, разумеется, понимаем все историческое и художественное значение изваяний Поликлета, Фидия, Скопаса, Леохара, Агесандра и многих других. Мы для наших исторических, археологических и эстетических концепций испытываем весь ущерб, нанесенный былой культуре последующими ее разрушениями. Но мы же, одновременно, и понимаем, что человечество живет ради любви и ненависти, а не представляет сообщество по «охране памятников и старины».

Но даже если встать на точку зрения беспринципных эстетиков и «лярпурлярных» художников и «открыть» свою душу навстречу всем художественным «ветрам», если принять и оценить богатство всех культур, то чем же собственно мы будем обладать и какова будет истинная ценность нашего богатства? На этот вопрос отвечают современные библиотеки, где собраны миллионы томов трагедий, драм, эпопей, романов, новелл и прочего, в которых на разные лады, стремясь к оригинальности и остроумию, бесчисленные таланты и мировые «гении» рассказывают о страстях, приводящих к убийству, безумию, вероломным поступкам, ради обладания чужой женой, ради устранения соперника на пути к власти, ради наживы денег, в поисках людской славы и почестей. На миллионах страниц рассказано, как течет кровь обезглавленных властителей, устраненных с трона, задушенных любовников, обманутых любовниц, на многочисленных страницах рассказаны сотни тысяч трагических, забавных и смешных ситуаций между вымыш-

ленными людьми, из которых большинство принадлежит к разряду заурядных и даже ничтожных, мимо которых в жизни мы бы прошли, не замечая их. В наших «пинакотках» собрано неисчислимое количество картин, скульптур, гравюр, рисунков, на которых изображены голые тела красивых и безобразных женщин, многие из которых были проститутками. На полотнах жанровой живописи рассказаны ничтожные эпизоды драк, пирушек, свадеб и прочего в стиле Остаде, Стена, Хогарта, Маковского и других. На полотнах пейзажной живописи изображены моря, леса, поля, рощи, сады, с тщетной потугой передать в цвете неуловимое богатство колорита самой природы. На полотнах исторической живописи рассказаны кровавые события политических переворотов, военные сражения, проявления религиозного фанатизма и тому подобное. Подмостки театральных сцен раскрывают нам в лицах и действиях те же события, с которыми нас познакомили романы, повести и картины. Концертные залы завораживают нас сетью бесконечных мелодий и гармоний, где, подобно фуге, цепляясь одна за другую, обступают нас музыкальные мысли и чувства, исполненные тоски, отчаяния, бессилия, уныния одинокой, больной души. Или те же звуки поют о силе, страсти, похоти, ненависти, борьбе. И все это облечено в труднейшие звукосочетания, в замысловатейшие контрапункты, в затейливейшие темперации, в остроумнейшие модуляции и в искусственнейшие оркестровки.

Итак, во всех искусствах нас обступает или ничтожность пустоты, или гипертрофия греха, при наличии филигранной отделки и щегольства формальными приемами. Пусть интеллигенция обвинит меня в «мракобесии», но я не вижу основания платить за это мнимое богатство такой ценой, которую человечество отдает за искусство. Я думаю, что при ближайшем и более тщательном рассмотрении это богатство библиотек, музеев, театров и одеонов окажется бедностью, даже числом отрицательного порядка, ибо в огромном большинстве случаев искусство говорит о страстном, порочном, греховном; в огромном большинстве случаев оно разжигает низменные или властолюбивые инстинкты; поощряет снобизм, геройство дурного тона; в огромном большинстве случаев искусство иронизирует, развлекает, остроумничает, порождая циников, которые под маской скептицизма скрывают внутреннюю пустоту и беспочвенность.

Если же от произведения искусства обратиться к самим авторам, то впечатление будет еще менее отрадное. В их жилище мы обнаружим чад богемы; в их быту — анархию; в их отношениях с людьми — заносчивость; в их оценке себя — самообольщение. Но, если разобраться в том, чем же собственно так горды эти мировые «гении», то окажется, что самообольщены они не столько мыслями, выраженными в их произведениях, а достигнутым мастерством, которым они жонглерски щеголяют. Я знал одного живописца<sup>18a</sup>, который, потеряв чувство всякой меры в самовосхвалении, говорил только о формальных сторонах своих произведений. Будучи художником с тонким колористическим чутьем и обладая вкусом в оценке произведений искусства, он проявлял невыносимую безвкусицу в том, что сам непомерно расхваливал свои пустые по содержанию рисунки, неизменно повторяя, обращаясь к посетившему его «любителю изящного»: можете ли Вы указать что-либо подобное по совершенству во всей современной, да даже мировой живописи?! Кроме своей живописи и желчного осуждения своих собратий по кисти, он ни о чем не говорил. Он вычеркивал из «списка живых» всех, проявлявших скепсис в отношении искусства. Не подозревая всей ограниченности своей мысли, он заявлял с гордостью, что он только художник и никто больше. Но оставим в стороне внутреннюю пустоту искусства. Допустим на минуту, что в линиях и в цветовых пятнах художник дает совершеннейшие образцы. Чем же собственно он горд? Оказывается тем, что с ловкостью циркача он положил несколько розовых оттенков на спине изображенной им обнаженной женщины, которая, судя по запечатленному образу, не безупречна в нравственном отношении и явно тупа и убога в духовном смысле. И за удачное сочетание цветовых пятен на задку изображенной проститутки художник убежден, что человечество «обязано», оторвавшись от своих «печных горшков»<sup>19</sup>, возложить на его голову венок неувядаемой славы с выражением признания и восторга. И, когда человечество продолжает заниматься своими делами, не обращая внимания на «гения», «гений» сердится, «гений» раздражен несправедливым отношением. Было бы тщетно пытаться убедить такого человека, что ряд пятен, из сочетания которых вырисовывается дегенеративная физиономия пошлой женщины, которая самому художнику представляется изысканной аристократкой, еще не является основанием для всеоб-

щего и не терпящего исключения преклонения. Самовлюбленность, самообольщение, узость и ремесленная ограниченность составляют непреодолимое препятствие к тому, чтобы художник осознал, что к нему можно предъявлять большие требования, чем уметь, хотя бы и виртуозно, распорядиться цветовым пятном ради самого пятна и графической линией ради самой линии.

Биографии художников всех времен и народов представляют неисчерпаемый материал для суждений о их предельной самовлюбленности. Греческий живописец Зевксис обладал необузданной артистической гордостью. Он не продавал своих картин, полагая, что они превышают всякую цену. Что же такое создал этот, обольщенный самим собой, живописец? По рассказам Павсания, он так живо написал виноград, что птицы, обманутые иллюзорностью изображения, прилетали клевать его<sup>20</sup>. Вот этим-то трюкачеством, этим «обманом зрения», этим циркаческим жонглерством, оказывается, только и был славен художник. Он принадлежал к так называемым рипарографам, то есть «живописцам грязи», как античные греки называли «натюрмортистов». Аристотель отрицал у Зевксиса духовное содержание — ethos, ибо не находил у художника ничего, кроме изображения обыкновенных вещей<sup>21</sup>. И от антического Зевксиса до какого-нибудь современного Матисса художественный мир преисполнен самоупоеанием Нарцисса. Всякий художник, по существу, Нарцисс, а искусство — своеобразное нарциссианство.

Художник, оставаясь самим собой, свершает порочный круг. Он выражает в произведении самого себя, и его искусство напоминает бег лошади по цирковому кругу. Бесконечное движение по замкнутому кругу вызывает у движущегося, не могущего охватить сразу свою орбиту, впечатление бесконечного движения вперед и вперед. Многие художники впадают в эту иллюзию. Личность художника, довлеющая себе, неизбежно ограничена и неполноценна, ибо она замкнута в кругу собственной орбиты. Человеческая личность восполняет свой ущербный образ, соприкасаясь с Божеством. Поэтому только религиозный человек и религиозное искусство полноценны. Если религия есть связь человека с Богом, связь, обогащающая ограниченного человека благодаря соприкосновению его с Абсолютом и, тем самым, восполняющая человеческую ограниченность, то светское искусство есть самораскрытие человеческого духа, а поэтому некий порочный круг. Художник творит сам себе аб-

солют из самого себя. Искусство как форма *sui generis*, по существу, лишено гениальности. Гений, будучи широтой и глубиной мировосприятия, возможен только в области религиозного творчества. Поэтому в искусство гениальность приносится со стороны и в той мере, в какой искусство является религиозным по содержанию. Искусство самое по себе порождает только таланты, подобно тому как таланты возможны в технике и ремесле. Гениальным становится произведение не в силу своих художественных, то есть в конечном счете, формальных качеств, а в силу проявленной в нем широты и глубины мировоззрения, то есть благодаря признакам религиозно-философского порядка. Гениален автор не как мастер, а как философ. Как мастер он может обладать большей или меньшей долей технической одаренности. Гениальность есть категория философская, талантливость — техническая.

Подходя к оценке искусства со стороны содержания, мы оцениваем художественное произведение не за техническое мастерство, не за форму, а за идейный смысл. Как бы ни была совершенна форма художественного произведения, мы отвергнем его, если оно чуждо или враждебно нам по своему духовному содержанию. Такой подход к искусству нельзя назвать эстетическим. Для нас искусство само по себе не представляет никакой ценности. Мы его приемлем или отвергаем по соображениям более общего порядка, усматривая в искусстве лишь одну из форм выражения близкого или чуждого нам духа. Таким образом в конечном счете мы приемлем в искусстве все, что нам близко и родственно по духу, и отвергаем все чуждое и враждебное. Мы пользуемся художественными формами для выражения своих идей, и в том случае, чем совершеннее форма выражает дорогое нам содержание, тем мы ее считаем прекраснее. Вот критерий для пересмотра всей художественной культуры в ее целом. Вот критерий для «переоценки ценностей», для стаскивания с пьедесталов застоявшихся на них знаменитостей. Для интеллигентского воспитания представляется вполне естественным знание даже таких пигмеев поэзии, как Апухтин и Надсон. Но спросите того самого интеллигента, который читал по-немецки<sup>22</sup> [Faust'a], а по-итальянски *Divina Commedia*, кем сочинены пасхальные песнопения, и он Вам не ответит. Он знает день 26 мая 1799 года, как будто это день его собственного рождения, но если его спросить, в каком веке жил величайший поэт средневековья Иоанн Дамаскин, он

только широко раскроет свои недоумевающие глаза. Старая царская школа, пропитанная рационализмом, изучала подробно критические труды Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Михайловского, а спросите кого-нибудь из старых гимназистов — читал ли он Константина Леонтьева, и он ответит, что нет. Не знать Канта считается зазорным, а не прочесть ни одной страницы Исаака Сирина — вполне естественным.

Церковь постоянно пользовалась искусством в своем богослужбном обиходе. Храмы представляли собою чудеса архитектурных сооружений. Внутри они украшались мозаиками, фресками, иконами, чеканной утварью, резьбой и прочим. Уже одним этим искусство освящено. Но это искусство находится всецело на службе у религии. Оно лишь средство выражения религиозных идей. Как только искусство превращается в самостоятельный фактор, выходя из подчинения религии, так в Церковь вносится ересь. Искусство эпохи Ренессанса уже не *ancilla theologiae* и пользуется церковными стенами лишь как плоскостями для своих целей. Такова, например, Микеланджеловская роспись Сикстинской капеллы. Религиозное же искусство — лишь орудие в руках Церкви для выражения определенного содержания, где форма совершенно детерминирована этим содержанием. Средневековые создали произведения непревзойденной ценности и в смысле глубины содержания, и в отношении мастерства формы. Стоит только припомнить равеннские мозаики церкви св. Виталия, константинопольские св. Софии, фрески Кахрие-Джами, Панселина в Протате, мозаики киевского Софийского собора, роспись новгородской церкви Спас-Нередицы, фрески Феофана Грека у Спас-Преображенья и Дионисия в Феррапонтовом монастыре, иконы подобные «Владимирской» и Рублевской «Троице» и многое другое, — стоит только вспомнить эти образцы, чтобы понять размах, глубину, совершенство феодального искусства, созданного мощью религиозного духа. Эпоха Ренессанса и последующие века несут уже признаки постепенного вырождения, приводящего искусство к окончательному оскудению и со стороны содержания, и со стороны формы. Уже один этот факт вырождения искусства, начиная с эпохи «Возрождения», показывает, что не искусство само по себе представляет значение духовной ценности, а оно приобретает таковую в зависимости от того, каким духов-

ным содержанием оно питается. Искусство XX века ничтожно потому, что лишено значительного содержания.

Но как отрицать искусство, как явление *sui generis*, когда по глубокому убеждению большинства искусство присуще человеческой природе, как нечто органическое, врожденное, потребность в чем испытывает, будто бы, всякий человек? Но такое утверждение иллюзорно. Всеобщей потребности в искусстве отнюдь не наблюдается.

Напротив, искусством питаются сравнительно незначительные слои общества. Вся масса деревенского населения живет без искусства и не ощущает благодаря этому никакого урона. Но даже масса городского населения в значительной мере чужда искусству. Почти все лица, занятые позитивными науками, техникой, фабричные рабочие и канцелярские служащие, то есть все: математики, физики, химики, инженеры, электротехники, машинисты, экономисты, бухгалтеры, статистики, профессора и академики точных наук — обычно чужды искусству. Если время от времени они идут в театр слушать оперу или между делом просматривают вновь выходящие романы, то такое отношение к искусству нельзя принимать всерьез. Монахи, священнослужители, люди, всецело преданные Церкви, обычно живут вне интереса к светскому искусству. Наконец, если припомнить феодальную культуру, пронизанную религиозным духом, то окажется, что целые столетия человеческое общество обходилось без светского искусства. Таким образом, если указанные многочисленные слои общества и целые исторические эпохи чужды искусству, то окажется, что искусством живут, прежде всего, сами деятели искусства и та сравнительно небольшая группа интеллигенции, которая и является преимущественной потребительницей художественных ценностей. Если на это возразят, что народная, то есть деревенская, крестьянская и мещанская массы питаются искусством, только воплощаемым в других формах, в формах, например, орнамента, украшающего утварь или одежду, то при внимательном рассмотрении оказывается, что резьба оконных наличников и роспись деревянной посуды для крестьянина представляется не искусством, в обычном смысле, а проявлением «красоты». «Красота» и искусство — понятия далеко не тождественные. Красота органически присуща природе, животным и человеку. Человек тянется к красоте, ощущая в ней проявление гармонии, которой жаждет его существо, даже при убогости духовно-

го развития. Красота как гармония представляет собой отражение абсолютного совершенства в формах тварного мира. Бог есть абсолютная красота. Отражение божественного начала разлито в мире. Оно имманентно миру и обладает всеобщностью. Искусство, как акт творчества, присуще только человеку. Ни мир животных, ни органическая природа не знает искусства. Красота же присутствует в мире как эманация Божества. Искусство нередко таит в себе сатанинский соблазн. Оно несет с собой вражду, ненависть, уродство, похоть, разврат, низменные страсти. Многие из того, что эстетика рассматривает, как искусство, есть, по существу, проявление красоты. Инстинкт красоты руководит каждым человеком, в каких бы формах этот инстинкт ни проявлялся. Форма красоты условна и зависит от уровня культуры и ее характера, но чувство красоты — едино. Красота ощущается человеком как умиротворение, покой, наслаждение, радость. Искусство переживается человеком крайне различно. Это переживание может быть трагическим, болезненным, подавляющим, гнетущим. Красота и искусство могут в некоторых случаях соприкоснуться между собой. Искусство может быть сосудом красоты, но с другой стороны — и вместилищем уродства. Красота не только концепция психологическая, но и объективная данность. Красоте в мире, как отражению божественного начала, противостоит уродство, безобразие, то есть начало сатанинское, результат греха и отпадение от Бога. Искусство религиозное есть выражение божественного начала. Искусство светское, не все, но в огромной своей массе — порождение сатаны.

Святые отцы Церкви высказывались не столько об искусстве, сколько о красоте. Именно красота как проявление божественного начала была предметом их непосредственных созерцаний и теоретических размышлений. Особенно много внимания уделял вопросам эстетики Григорий Нисский. Он говорил, например, что «музыка согласна с нашим естеством»<sup>23</sup>. «Примышление, — писал он, — есть драгоценнейшее из всех благ, данное Богом»<sup>24</sup>. Мы, согласно с современной терминологией, «примышление» назвали бы художественным образом. В книге Иова говорится, что сам Бог научил человека искусству<sup>25</sup>. Василий Великий, ценя искусство, различал три вида художественной деятельности: 1) необходимую для жизни (ремесла); 2) пустую, действие

которой преходяще и мимолетно (игра на гусях, свирели, пляска); 3) и, наконец, служащую к украшению<sup>26</sup>.

Чаще же всего в патристической литературе раздавались голоса против искусства. Наиболее резкие нападки на искусство как на «бесполезное украшение» можно встретить у Иоанна Златоуста<sup>27</sup>, и у него единственным оправданием искусства служит религиозное содержание. Только произведения религиозного характера полезны в духовном смысле. Эстетический критерий как самодовлеющий у него отсутствует. Равнодушным к эстетическим и художественным восприятиям был Афанасий Александрийский. Астерий Амасийский говорил: «Не Лазаря, воздвигаемого из мертвых, живописуй, но благоуготовляй добрую защиту твоего воскресения. Не слепца повсюду неси на одежде, но живого и лишённого зрения человека утешай благодеяниями. Не короба с остатками изображай, но питай алчущих»<sup>28</sup>. Эта мысль не однажды высказывалась людьми совсем другого лагеря — позитивистами. В пошлом виде Писарев его формулировал так: «Сапоги выше Пушкина»<sup>29</sup>. Чернышевский в своей диссертации об отношении искусства к действительности писал о примате действительности над искусством. Владимир Соловьев книгу Чернышевского рассматривал как «первый шаг к положительной эстетике»<sup>30</sup>. Не разделяя ни в какой мере мировоззрения Чернышевского, Вл. Соловьев, однако, в принципиальных установках Чернышевского, воспринятых помимо наполняющего их содержания, усматривал гораздо больше родства со своими взглядами, нежели в либеральных воззрениях художественной критики конца прошлого века.

Но даже и там, где патристическая литература на первый взгляд положительно относится к искусству, речь идет не об искусстве как таковом, а о красоте, выявленной через искусство. Так, например, Григорий Нисский, описывая поместье Адельфия, восклицает: «Издали, как бы пламя какое от великого костра, засияла пред нами красота зданий»<sup>31</sup>. Лишь с эпохи Возрождения искусство приобрело самостоятельное значение. И Дворжак прав, что освобождение искусства от религиозного содержания сделало его автономным. Критерием для искусства в эпоху Возрождения становится наслаждение. Религиозное мерило заменяется гедонистическим. И напрасно в свое время один из авторов журнала «Вера и Церковь» — Бачалдин — старался показать, что святые отцы признавали

изобразительное искусство и восхищались им<sup>32</sup>. При более внимательном отношении к цитатам из патристической литературы становится очевидным, что и здесь предметом восторга является не искусство, а красота.

Писатели первых веков христианства (Климент Александрийский, Ориген, Евсевий Кесарийский и другие), борясь с языческим искусством, возражали против изображений и в христианской религии, основываясь на том, что всякое изображение телесно и лишено спиритуальности<sup>33</sup>. Но перед их глазами была катакомбная живопись, находившаяся под непосредственным воздействием римского, языческого, действительно плотского, телесного искусства. Приблизительно с века Юстиниана, религиозная живопись сменяется иконописью. Икона — спиритуальна. Самая «плоть» иконы преобразена и освящена изображенным на ней образом, восходящим к Первообразу. Это и дало повод Иоанну Дамаскину в его речах против иконоборцев восклицать: «что материю»<sup>34</sup>, то есть и краски, которыми написан образ, и [доску], на которую нанесено изображение, ибо Христос, явившийся во плоти, освятил тем самым и все материальное. Не материя греховна. Недаром природу Максим Исповедник называет Вторым Откровением<sup>35</sup>. Греховен человеческий помысел, превращающий материю в самодовлеющую ценность. Сатанинство начинается там, где материя возводится в кумир. Интересно отметить, что не только в христианской, но и в других религиях, запрещающих изображения, никогда не раздавались протесты против архитектуры. И древние евреи и магометане возводили грандиозные храмы, ставшие произведениями искусства. Архитектура — искусство не имитационное, не подражательное, а созидательное, конструктивное, символическое. В этом смысле иконопись — наиболее архитектурная форма изобразительного искусства.

Искусство есть образное представление о мире. Образность связана с «теорией отражения». Образ — маска. Образное мышление свершает порочный круг: отправляясь от действительности и имитируя ее, образ возвращается к той же действительности. В противоположность этому художественному образу образ-икона есть путь восхождения к Первообразу. Образ-икона не имитация, не символ, а реальность, изобразительно выраженная молитва. Поэтому только икона может быть чудотворной. Икона не искусство в обычном смысле сло-

ва. Образ — подражателен и является заместителем неких понятий и явлений. Образное мышление, по теории *mimesis*'а, есть «тень тени»<sup>36</sup>.

Указание на артистизм, как на свойство художественной деятельности, не вскрывает специфики искусства. Ибо артистизм проявляется не только в искусстве, но и в науке, технике, политике, вообще в жизни, и представляет собою выражение одаренности. Техницизму и умению носить маски, то есть художественному мастерству, можно научиться. Поэтому законно существование художественных училищ. Гармония и одаренность — дары Божии. И прав один древний китайский художник, озаглавивший свой трактат: «Размышление о том, что гармонии духа научиться нельзя». Красота есть *divina institutione*, как выражались в древности. Не искусство само по себе, а присутствие в нем дара красоты, как дара Божия, делает его возвышенным.

Религия есть общение человека с Богом, где ограниченное восполняется Абсолютным. Такое общение приобретает смысл и оправдание, выражением чего в изобразительной форме служит икона. В словесных формах выражением того же являются церковные песнопения, а в архитектуре — храм. Художник, общаясь с обществом, черпая от него стимулы к творчеству, впадает в порочный круг или дурную бесконечность, ибо ограниченный (художник) питается у ограниченного же (общество). Художник из социальной действительности создает лже-абсолют, становясь идолопоклонником, то есть служителем сатаны. Позитивная эстетика красоту понимает как результат победы над препятствиями. Красива хорошо сыгранная шахматная партия, ибо в ней обнаружена победа остроумия и сообразительности; красива математическая формула; красиво выигранное войском сражение у врага и тому подобное. Смысл подобного воззрения на красоту ограничен. Из него нет выхода. Красота приобретает преображающий человека смысл, если природа его сверхчеловечна, спиритуальна, мистична. Красота есть проявление Бесконечного в конечном (Шеллинг). Красота есть просвечивание идеи через материю, духовное, выраженное в чувственной форме (Гегель). Истина и красота — одно. Истина — есть идея. Идея, проявленная вовне, — красота. Прекрасное есть проявление идеи. Для Шеллинга и Гегеля красота была спиритуальна. Красота представлялась им сосудом, наполненным содержанием, то есть другим. Кант, а за

ним Шиллер, видя в красоте не заинтересованное практической пользой наслаждение, снимают мистический смысл красоты, открывая путь к формалистической, а тем самым, и к позитивистической эстетике. У Канта красота — самодовлеющее понятие. У Гегеля и Шеллинга — она функционально связана с идеей Абсолютного. У Дарвина красота приобретает утилитарное объяснение: природа пользуется красотой, как приманкой в периоды полового возбуждения. Пошлость подобной мысли очевидна.

Понятие красоты как гармонии было высказано еще античными писателями. Витрувий, а за ним возрожденцы, например Альберти, понимали гармонию формально, в смысле пропорциональности внешних форм в природе и искусстве. Эта точка зрения и породила эстетику, как довлеющую в себе науку, выделенную от этики и религии. Баумгартен один из первых рассек слиянность триединства: Красоты, Истины и Добра, противопоставив Красоту как самостоятельную концепцию Истине и Добру. Винкельман и Гете также выделяют Красоту от Истины и Добра, обнаруживая ее главным образом, во внешних формах. Это понятие «чистой» красоты — продукт западноевропейской мысли, преимущественно XVIII века. Греческие писатели обычно понятие красоты не отделяли от понятия добра. Платон расценивал красоту нравственно. Эта оценка эстетических воззрений в позднее время получила выражение у Вл. Соловьева и Достоевского. Триаду, рассеченную Баумгартеном и формалистами, Вл. Соловьев вновь объединяет. У него и у Достоевского красота получает оправдание [Истиной и Добром]<sup>37</sup>, вне которых она не существует.

Кто-то из римских писателей<sup>38</sup> рассказывает, что Фрина, представшая перед судом, была оправдана, потому что ловкий адвокат вовремя сорвал с нее одежды и судьи, увидев ее обнаженной, не осмелились осудить самую красоту. Красота оправдала себя. От этого рассказа веет не античностью Платона, а ее поздними реминисценциями на римской почве. Так мыслит о красоте Петроний. Для него красота не нуждалась в оправдании через нечто высшее. От Платона через всех платоников понятие красоты получило дальнейшее развитие у христианских писателей. Для Августина искусство оправдывалось красотой, а эта последняя понималась как абсолютная сверхчувственная красота Бога. Леонардо — язычник и христианин одновременно — слил оба понятия красоты: и как гармонии

пропорций и как выражение божественной сущности. «В созерцании совершенных форм пропорций, — говорил он, — дух осознает свою божественную сущность»<sup>39</sup>.

Для нас красота — внешнее выражение гармонии. Гармония же есть божественное начало, эманацию которого мы наблюдаем в мире, в его природных и искусственных формах. Присутствие гармонии в [мире] — мистично. Это дар Божий, ниспосылаемый человеку. Ощущение его может быть только религиозным. Природа и искусство служат лишь сосудами, вмещающими это абсолютное начало. Вот почему искусство, взятое как таковое, не имеет оправдания с нашей точки зрения. Возведенное в культ, как имманентное начало, искусство превращается в сатанинскую мессу, и каждый художник как таковой — в слугителя сатаны. Оправданное религиозным содержанием, оно становится лишь сосудом, в котором мистически присутствует божественная гармония. В этом случае искусство теряет самодовлеющее значение. Оно становится в подчиненное положение религии, *ancilla theologiae*, как это было в средневековье. Но, оправдывая религиозное искусство, куда войдет не только иконопись, но и Достоевский, а напротив, из иконописи и религиозного искусства будут выкинуты Симон Ушаков, Рафаэль, Корреджо, Растрелли, Чайковский, Гречанинов и многие другие, — мы, тем самым, отрицаем искусство по существу. Никакие шедевры мирового искусства христианин не предпочтет простым словам Иисусовой молитвы, коими творится чудо спасения и преображения человека.

Dixi.

## ФИЛОСОФИЯ ПЕЙЗАЖА

Множественное единство, которое мы зовем миром, с одной стороны дает картину исключительную по целостности всего сущего, а с другой представляет собою лестницу строгой иерархии. Первый взгляд приводит к безрелигиозному Спинозовскому пантеизму, второй — к аллилуиа псалмов царя Давида. Пантеизм утверждает тождество природы и божества. И эта неразличимость божественной жизни от жизни природы приводит к безличному представлению о божестве. Религиозная натурфилософия видит в природе откровение божественного мира идей, не игнорируя бытие Божие как бытие абсолютной личности. Вселенная есть самообнаружение абсолютного. Вселенная по Шеллингу — есть раскрытый мир идей. Мировые тела есть видимое и познаваемое в конечности царство идей. Телесность есть форма объективизации бесконечного в конечном.

Оба взгляда — где природа возводится на степень бога и где Бог раскрывается в природе — будучи взаимно противоположны по своим исходным принципам, могут сойтись во внешних формах восторженного гимна природе. И безрелигиозный пантеизм (Спиноза) и религиозная натурфилософия (царь Давид) по-своему обнаруживают священное восхищение природой. Но обоим взглядам противостоит третье воззрение на природу как на механизм. Последний взгляд антирелигиозен и материалистичен. Все три взгляда имеют своих адептов в искусстве.

Единство жизненного процесса признают все монистические воззрения. Жизнь животных обусловлена жизнью растений. Растения выдыхают кислород. Животные вдыхают его. Животные отравляют воздух, растения очищают его. В явлениях элек-

тричества и раздражимости животного организма, в магнетизме и чувствительности обнаруживается родственность. В природе царствует необходимость, но одновременно и свобода. Природа — живой организм. Объединение свободы и необходимости Шеллинг называл абсолютным тожеством. Абсолютное — субъект и объект одновременно. Абсолютное объективно для самого себя. Природа, как и история, представляют собою откровение абсолютного. Мир — божественное творение и, как красота и искусство, выражает бесконечное в конечном. Отношения искусства к природе множественны. Но их можно объединить в несколько типичных схем: 1) искусство подражает природе, копируя ее, создает по выражению Платона «тень тени». В этом случае искусство стоит на ложном пути, и трудно защитить смысл подобной позиции. 2) Искусство стремится превзойти природу, состязается с ней, создает идеальные формы, которые приобретают значение канонов для подражания. Ложность этой позиции двояка: с одной стороны она также, как и первая, связывает художественное творчество необходимостью подражания, хотя бы и идеальным образцам, а с другой — направляет искусство по вымышленной дороге фикций. 3) Искусство есть сотворчество в отношении природы. Искусство творит, как творит и природа. И в этом смысле искусство и природа перекликаются друг с другом. Искусство, по Шеллингу, есть завершение божественного творения в произведениях гения. 4) Есть и еще одно из назначений искусства: раскрывать смысл природы в формах непосредственного восприятия. Смысл этот не может быть не религиозным. Ибо, если природа рассматривается как мертвый механизм или как безличный, довлеющий себе организм, то, собственно, искать в них смысла не приходится. Сама постановка вопроса о смысле природы возможна только при условии диалектического противопоставления природы, как бытия — инобытию, как ограниченного — абсолютному. Если абсолютное получает свое частичное раскрытие в природе как бесконечное в конечном, то природа приобретает смысл и оправдание.

Итак, искусство, и в частности искусство пейзажа, призвано раскрывать в художественном образе содержание природы, ее религиозный смысл, как откровение божественного духа. Проблема пейзажа в этом смысле есть проблема религиозная. Природа есть раскрытое, непосредственно усматриваемое божественное начало в его экзотерической форме. Природа представляет собою наиболее первоначальную форму откровения.

Недаром религия дикаря проявляется в фетишизме и анимализме природы. Шеллинг говорит: «У нас есть более древнее откровение, чем всякое писанное откровение: это природа, заключающая в себе прообразы, не истолкованные еще ни одним человеком, тогда как предсказания писанного откровения уже давно получили осуществление и истолкование»<sup>40</sup>. Патристическая литература трактует природу как «второе откровение». «Второе» оно по силе выразительности, ибо первое откровение божественной сущности, данное в пророчествах, а потом в Евангелии, неизмеримо яснее и совершеннее. Максим Исповедник говорит, что Бог открывает себя человеку в других книгах: одна — мир, природа, другая — Слово Божие<sup>[41]</sup>. Мир есть дело премудрости и любви Бога и его свободного произволения. Назначение человека состоит в том, чтобы через соединение с Божеством привести к примирению и единению между собою и с Творцом все противоположности тварно-конечного бытия. Зло не имеет бытия. Оно небытие, отрицание бытия. Оно возможно только в области тварно-конечной воли. Оно не создано Богом, но явилось от свободной воли человека, вследствие устремления ее к ложной цели, противоречащей воле Творца, к самоутверждению, к небытию. Но грех не все доброе уничтожил в человеке. В нем осталось семя добра. Восстановление человека совершается через воплощение Логоса — боговочеловечение и человекообожение. Идея богочеловечества составляет сущность богословия св. Максима Исповедника. Вся история делится на две половины: боговочеловечения и человекообожения. Сначала Божество нисходит в мир и воплощается, а потом начинается процесс человекообожения, восполнение неполноценного существа путем его стремления к Богу и соединения с Богом в будущей жизни. Цель спасения достигается снисхождением Бога к человеку (объективная сторона вопроса) и восхождением человека к Богу (субъективная сторона)<sup>42</sup>. Григорий Богослов называет природу книгой Божией: «Небо, земля, море, словом — весь сей мир, сия великая и преславная книга Божия, в которой открывается самым безмолвием проповедуемый Бог». Мир управляется миром. «С прекращением мира и мир перестает быть миром»<sup>43</sup>. Вся вселенная управляется порядком. В природе установлена иерархия. «Ина слава солнцу, и ина слава луне; и ина слава звездам: звезда бо от звезды разствуует во славе», — говорит апостол Павел<sup>44</sup>. Под владычеством порядка — устройство и

неизменная красота. «Беспорядок же и неустройство дали начало в воздухе бурям, в земле потрясениям, на море кораблекрушениям, в городах и домах раздорам, в телах болезням, в душе грехам»<sup>45</sup>. «Любящие мир — близки к Богу и ангелам Его»<sup>46</sup>.

Пейзаж является изобразительным истолкованием природы. Природа — «книга Божия», «второе откровение». В природе раскрывается Бог. Природа восполняется Богом, и только в этой зависимости обнаруживается смысл природы. Художник призван к ее изобразительному истолкованию. Природа как книга о Боге преисполнена величия, красоты и мира. Там, где в природе проявляется хаос, отсутствует Бог. Не в буре, не в ветре, не в сильных волнениях природы явился Господь Илии, а в дуновении «хлада тонка, — и тамо Господь»<sup>47</sup>.

Барочный пейзаж, полный смятения и драматизма, менее всего отражает идею «мира мірови». Вот почему в религиозном искусстве всех времен и народов (Египет, Ассирия, Китай, Византия и прочие) природа изображается условно и полной покоем.

Пейзаж как понятие представляет собою художественный образ, через который художник раскрывает в природе божественную сущность, которая сама, в свою очередь, раскрывается в значительной мере через познание человеком в самом себе божественной жизни. Если идея Бога раскрывается человеку через самопознание, если антропоморфизм является неизбежной формой человеческих представлений о божественной сущности, как живой личности, то и природу мы познаём в духе антропоморфизма. Антропоморфизация природы в целях раскрытия в ней божественной сущности есть не что иное, как портретирование природы в пейзаже и даже больше: автопортретирование. Мы не можем познать сущность другого вне самопознания. Не может быть и объективного пейзажа. Художественный образ природы есть антропоморфизация ее, иначе говоря автопортретирование<sup>[48]</sup>.

Повторение процесса природы в человеческом сознании есть не что иное, как процесс мифологизации. Пейзаж есть один из видов мифологического творчества, выражающий в формах художественного образа природы идею человеческого духа как божественного духа. Пейзаж — вид мифотворчества и вид религиозного искусства, трактующий природу как живое начало, озаренное божественным светом. Пейзаж, изображающий

природу как мертвый механизм, — сатанинская клевета на природу и Бога. Натуралистический пейзаж атеистичен. Пейзаж призван выполнять великую миссию — восстановление отпавшей природы и возвращение ее к Богу. Это акт теургический. Такой пейзаж не может быть натуралистическим. Он может быть только реалистическим в высшем понимании реализма, как символа абсолютного. Или говоря иначе: такой пейзаж должен быть символическим, в том смысле, что символ является религиозным осмыслением реального.

Абсолютное тождество требует признания [такового] между Богом и вселенной. Но, одновременно, между ними существует различие и противоположность, ибо эта противоположность существует не за счет абсолютного единства, а благодаря ему. Если между Богом и природой утверждается неразличимое тождество, то мы имеем пантеистическую концепцию. Если между Богом и природой устанавливается дискретное различие, то налицо не сводящий концы с концами дуализм. Диалектическое единство между Богом и природой таково, что Бог, сообщая миру свою сущность, одновременно предоставляет ему и свободу. Противопоставление Бога и мира — результат тварности и конечности последнего. Противоположность мира Богу — результат отпадения мира от Бога, а отпадение — акт свободы. Свобода же необходима, ибо в противном случае мир не был бы «другим» в отношении Бога. Шеллинг исторический процесс отпадения, носящий центробежный в отношении Бога характер, называет Илиадой человечества, а центростремительный процесс возвращения к абсолютному — Одиссеей. Своеволие человека отрывает его от универсальной воли и ставит себя на его место. Зло — отсутствие добра. Но оно имеет и положительный характер, как активная противоположность добра. Быть злым — значит быть подчиненным духу себялюбия, которое заняло центральное место. Человек испытывает страх не перед злом, где он утверждает свою самость, а перед добром, требующим абсолютного самоотречения. Мир есть множественность. Бог — единство. Бог есть абсолютное тождество. Самосознающее абсолютное единство. Если единство мы противопоставляем множеству и в этом противопоставлении его сознаем, то Бог есть единство внутри себя раздельное и, одновременно, тождественное. «Я есть Альфа и Омега, Начало и Конец»<sup>[49]</sup>. Бог есть Альфа, как не раскрывшийся *Deus implicitus*. Бог есть Омега, как *Deus explicitus* (Шеллинг)<sup>[50]</sup>.

Пейзаж как религиозная концепция в искусстве раскрывает идею восполнения ограниченности тварного мира в процессе его стремления к соединению с Богом. Пейзаж неполноценная природа возводит до степени полноценного, поскольку природа отражает в своей конечной тварной ограниченности божественное начало в его бесконечном совершенстве. Пейзаж как религиозная форма искусства призван показать в художественном образе потенциальную святость лика природы, поэтому пейзаж не только род философского искусства, но, в известной мере, и богословская концепция.

Выражение в пейзаже только своих, субъективных чувств, как это имеет место в импрессионистическом искусстве, является также сатанинской формой, в которой самость художника во всей ее субъективной ограниченности возводится в принцип мировосприятия. Пейзаж есть род духовного искусства, в котором художник стремится выйти за пределы своей ограниченной и, тем самым, неполноценной индивидуальности и узреть в космосе величие и святость Божьего Лица. Пушкинская «равнодушная природа»<sup>[51]</sup> противоположна мистическому восприятию Лермонтова и космически-религиозному Тютчева. Эта «равнодушность», усмотренная Пушкиным в природе, не случайна для него. Результатом ее являются многочисленные натуралистические пейзажи, написанные поэтом. Для Тютчева природа

Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...<sup>[52]</sup>.

И поэт слышит, как ветер

Понятым сердцу языком  
Твердит о непонятной муке<sup>[53]</sup>.

Поэт видит, как зарницы

Как демоны глухонемые  
Ведут беседу меж собой<sup>[54]</sup>.

Поэт вспоминает

Про древний хаос, про родимый...<sup>[55]</sup>.

Природа для него «разумное существо» с «кроткой улыбкой» или «зверь стокий»<sup>[56]</sup>. Поэт сливается с миром:

Все во мне и я во всем...<sup>[57]</sup>.

Мир его «ночной души»:

Он с беспредельным жаждет слиться...<sup>[58]</sup>.

И бездна нам обнажена  
С своими страхами и мглами,  
и нет преград меж ей и нами<sup>[59]</sup>.

И такие чувства и мысли:

Дума за думой, волна за волной —  
Два проявленья стихии одной...<sup>[60]</sup>  
Дай вкусить уничтоженья,  
С миром дремлющим смешай<sup>[61]</sup>, —

можно было бы счесть за безличный, языческий пантеизм,  
если бы

Живая колесница мироздания<sup>[62]</sup>

не воспринималась поэтом в другом плане, в плане религиозно-  
го сознания. Для поэта Господь

Он милосердный, всемогущий,  
Он, греющий своим лучом —  
И пышный цвет, на воздухе цветущий,  
И чистый перл на дне морском...<sup>[63]</sup>.

Поэт слышит в природе «Благовест всемирный»<sup>[64]</sup> и знает,  
что всю родную землю

В рабском виде Царь Небесный  
Исходил, благословляя<sup>[65]</sup>.

И именно это религиозное восприятие природы подсказывает  
поэту

Невозмутимый строй во всем,  
Созвучье полное в природе...<sup>[66]</sup>.

Для Лермонтова природа также оживлена и преисполнена Бо-  
жественного участия. Лик Божий отражается повсюду:

Ночь тиха.  
Пустыня внемлет Богу,  
И звезда с звездой говорит<sup>[67]</sup>.  
.....  
В небесах торжественно и чудно<sup>[68]</sup>.  
.....  
И в небесах я вижу Бога<sup>[69]</sup>.

Природа противоположна истории, ибо не обладает созна-  
нием времени и памятью. Природа сама по себе лишена само-  
сознания. Самосознающая себя природа становится Богом.  
Осознание природы порождает миф. Его изобразительная  
транскрипция создает пейзаж. Природа сама по себе — лишь

письмена для Божественного откровения. В религиозном сознании человека природа становится натурфилософией как частью богословия. История, то есть самосознающий себя дух человечества, не мыслит вне времени и памяти. Для человека «Беспамятство, как Атлас давит душу»<sup>70</sup>. История — это память человечества о себе самом. Но история не есть только память о прошлом. История не только архив. Миф творится и в настоящем. Миф создает и будущее. У Януса два лика: прошедшее и будущее, объединенные в третье, то есть в единство этих двух ликов, — настоящее. Настоящее есть единство прошедшего и будущего. Оно начало и конец времен. Взятое как момент временного потока, настоящее становится мгновением, возникающим и исчезающим одновременно. Рассмотренное как синтез прошлого и будущего, где дискретность каждого из этих последних снята, настоящее поглощается вечностью. Для человеческого сознания настоящее неуловимо, ибо оно вечно возникающее и тотчас же исчезающее мгновение. Это представление привело Зенона к отрицанию движения, связанного с временем. Бергсон усматривал беспомощность человеческого разума — мыслить поток времен. Только творческая интуиция обладает непосредственным чувством жизни и сопряженным с ним ощущением времени, как непрерывности. В сознании Божества настоящее — одновременно и вечность. Вечность поглощает в себе и прошлое и будущее, движение и статику, мгновение и длительность, неповторимое и неизменное. Понятия времени — относительны и зависят от той системы, в пределах которой [время] существует и рассматривается<sup>71</sup>. Они суть понятия измерения и соотношения, понятия относительные. Вечность абсолютна, едина, неизменна, неизмерима. «Вечность, — говорит Григорий Богослов, — не есть ни время, ни часть времени, потому что она неизмерима»<sup>72</sup>.

Природа противоположна и Богу и человеку. Для божеского сознания существеннейшим атрибутом является концепция вечности, для человеческого — историзм. Природа не обладает ни тем, ни другим. Природа не имеет памяти о прошлом. Она обладает настоящим как непрерывно текущим. Природа лишена интуиции будущего. Весь смысл существования природы заключен в настоящем. Она великий учитель и наставник настоящего. Человеческое сознание постоянно раскалывается между прошлым и будущим. Прошлое человек любит, несмотря на трагизм его необратимости. Будущее влечет человека мечтой и идеалами. Человек меньше всего в своем сознании живет текущим момен-

том. Он в сознании живет воспоминанием или раскаянием о прошлом и надеждой на будущее. Настоящее владеет нами интуитивно и ускользает от нас в сознании. Мы не умеем ценить его. Мы не умеем осознанно жить им. Мы постоянно попадаем в положение неразумных дев, ожидавших со светильниками Жениха. Они надеялись на будущее, и оно их обмануло. Мы свершаем немало грехов в надежде на раскаяние. Перед настоящим мы испытываем страх. Мы все время живем надеждой на капиталы завтрашнего дня. Между тем совершенное сознание монаха живет прежде всего настоящим. Отсюда необычайная полноценность каждого текущего момента и ответственность за каждый шаг. Недаром монахи-отшельники так близко сливаются с природой и умеют читать ее письма. Природа живет только текущим моментом. Но в представлении человека это первоначальное, наивное настоящее природы возвышается сознанием его связанности с прошлым и будущим. В религиозном сознании монаха настоящее, как текучее и мгновенное, освобождается от наивности и непосредственности примитивного настоящего и освещается светом вечности. Каждый шаг в житии монаха оценивается им как настоящее, но рассмотренное *sub specie aeternitatis*, где все три момента времени соединены в одно, где прошлое входит в настоящее, а оба они полагаются в будущем.

Проблема времени в пейзаже получает четыре решения: 1) в историческом и ретроспективном пейзаже (Лоррен, Пиранизи) природа воспринимается в аспекте прошлого времени. Подобный пейзаж является излюбленным романтиками. 2) В натуралистическом пейзаже царит настоящее, как мимолетное, текучее, неуловимое (Гоббема, Гоген, Моне и другие). 3) Пейзаж будущего встречается у Чюрлениса, Богаевского. 4) В пейзаже символично-реалистическом, вскрывающем божественную сущность природы, каждое из отдельных взятых времен снято и совмещено в единство. Мгновение природы, ее текучесть, ее наивное настоящее приобретает значение мига вечности, где все три времени существуют не хронологически-последовательно, а одновременно. Настоящее, озаренное светом вечности, приобретает всю полноценность религиозно-осознанного бытия.

Одним из величайших гимнов, спетых природе, были псалмы Давида. Но это не пантеистическое славословие природы, это гимн Богу, воспетый пророком, это торжествующее и восхищен-

ное аллилуиа Богу, Лик которого узрел поэт в природе, как выражение Бесконечного в конечном.

Все сотворил Господь и всем повелевает. «Повеление положи и не мимо идет»<sup>73</sup>. Всем определил место свое: «Зайцы и елени знают горы свои»<sup>[74]</sup>. Господь «дает снег, как волну; сыплет иней, как пепел». «Пошлет слово Свое, и все растает; подует ветром Своим, и потекут воды»<sup>75</sup>. И хвалят Бога и вышних Его, хвалят Бога все силы Его. «Хвалите Его, солнце и луна, хвалите Его, все звезды света», хвалите Его «огонь и град, снег и туман, бурный ветер, исполняющий слово Его, горы и все холмы, деревья плодоносные и все кедры, звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые»<sup>76</sup>. Вот исчерпывающие указания для пейзажиста, как строить ему художественный образ и какой смысл вкладывать в свои изображения природы. Одним из величественных славословий природы в изобразительном искусстве, представляющим иллюстрацию к мыслям псалмопевца, является рельефный орнамент на внешних стенах Дмитриевского собора во Владимире (XII век). Хвалите Господа «на псалтири и гусях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе». «Всякое дыхание да хвалит Господа. Аллилуиа»<sup>77</sup>.

## ДИАЛОГ

Около дома сидело двое. Один был стар и бесстрастен. Другой молод и полон сомнений.

Заходившее солнце золотило простые осьмиконечные кресты и бросало розовые отсветы на бледно-желтое поле стен храма. Медленно опускался на землю один из тех длинных весенних вечеров, в которые под немолчный крик ночных птиц так много может быть передумано и прочувствовано.

Молодой, смотря вверх на зеленеющее небо, промолвил:

«Аз есмь Бог твой, да не будут тебе бози инии, разве Мене»<sup>78</sup>.

Наступила пауза, после которой Старый сказал:

— Ну что же не продолжаешь? Продолжай! Ведь ты не закончил мысль.

— Ты хочешь сказать, что вслед за первой заповедью должна неизбежно следовать вторая, — ответил Молодой и продолжал, несколько торжественно:

— «Не сотвори себе кумира и всякого подобия: елико на небеси горé, елико на земли низу, елико в водах под землю, да не поклонишися им и не послужиши им»<sup>79</sup>.

— А ты разве сомневаешься в их неизбежной и органической связи? — вопросительно посмотрел в сторону Молодого Старый.

— Логически, умом я эту связь, разумеется, понимаю. Но ведь как понимать «кумир»? Кумиром может оказаться все. Вся наша жизнь, каждое наше действие...

— Ты прав, — ответил Старый, — вся наша интеллигентская жизнь, вся наша гуманистическая культура сплошь представляет собою кумиротворение. И почва этого кумиротворчества — безбожие.

Погрешая против первой заповеди, мы впадаем в грех против заповеди второй. Греша против второй, мы отрицаем истину первой. Безбожие определило собою весь ход эволюции европейской культуры, начиная с Ренессанса. Отсутствие веры в Бога порождает кумиротворчество. Ибо человек так устроен, что должен быть в общении или с Богом истинным, или с богом ложным, то есть демоном.

— Но признание бытия Бога, как личности, или вера в демона, как определенное существо, не мирятся с свободой интеллигентского сознания. Личностное существование Бога или демона ставит это сознание в какое-то подчиненное, «крепостное» положение. Но интеллигентское сознание ни с каким видом духовного рабства не совместимо. Гуманитарная культура признает единственную ценность — свободную, творчески-царящую человеческую личность,

— Вот почему, — сказал Старый, как бы продолжая мысль Молодого, — интеллигентское сознание обожествляет множество безличных сил, своеобразных божков без имени или кумиров.

— Не хочешь ли ты сказать, что интеллигентское сознание является языческим? — спросил Молодой.

— Да, это своеобразное язычество. Оно не будет прибегать к молитвам или заклинаниям, не будет возжигать фимиама и орошать жертвенник кровью священных животных. Его адепты будут обходиться без символических формул и сосудов, без особой импонирующей жреческой одежды, напротив, они будут одеты в пиджаки, галстуки, будут иметь портфели в руках и роговые очки на носу.

— Но ведь языческая религия, даже первобытных дикарей, поклоняющихся силам природы, олицетворяла эти силы в различных образах добрых и злых духов. А греки, например, создали в своем воображении целый Олимп богов, наделив их различными свойствами, персонифицировав в красивые образы Аполлона, Диониса, Зевса, Гермеса, Афины, Афродиты, Посейдона и т.п. В то время как по твоим словам выходит, что интеллигент окружает себя безличными, лишенными персонификации кумирами. Почему же то, что ценит интеллигент, называть кумиротворением и видеть в этом проявление религиозного сознания.

— Разумеется, ценности гуманитарной культуры, в виде науки, искусства, морали, политики, техники и тому подобного,

своеобразны, — возразил Старый, — и я бы не назвал интеллигентское сознание религиозным. Я определил бы его как псевдорелигиозное. И язычество, о котором идет речь, я бы назвал язычеством *sui generis*. Элементы псевдорелигиозности налицо. Наука, искусство, техника и тому подобное имеют своих самоотверженных адептов, готовых защищать свою область до самозабвения. Пантеон многочисленных кумиров, значительных и второстепенных, иерархически соподчиненных, которым возносятся идолослужения, составляет миф о современной цивилизации. Начиная с эпохи Ренессанса западноевропейская культура вновь становится языческой. Только опозитизированный миф о богах Олимпа приобрел в условиях индустриально-капиталистической современности прозаическую форму выражения в виде научных доктрин. Красавец Аполлон ныне не мчится на огнедышащих конях, впряженных квадригой в золотую колесницу, не разбрасывает свои стрелы, не казнит детей Ниобы, не сдирает кожу с Марсия, не покровительствует музам. Его образ раздробился, обезличился, приобрел другое обозначение, лишился единого имени. Он стал понятием и под видом искусства расплылся по различным секциям Академий наук, университетов, музеев, библиотек, театров и т.п. Встретившись с жрецом этих новых видов псевдорелигиозного сознания, ты не обнаружишь в нем признаков сакраментального пафоса. Напротив, он будет рассуждать рационалистически. Его взгляды будут проникнуты позитивизмом и материализмом. И, тем не менее, весь склад его сознания будет «религиозным» (в кавычках); то есть не истинно религиозным, а псевдорелигиозным. Веровать он будет не в Бога, а в мелких демонов, месса его будет происходить не в храме, а в лаборатории, ученом заседании, театре, музее и тому подобном, действие его будет не церковным, а сатанинским.

— Что-о-о? — протянул Молодой и от неожиданности и изумления несколько откинулся в сторону. — Ты, кажется, хочешь мистику средневековья обнаружить в прозе наших дел?

— Своеобразные свойства психики интеллигента, — сейчас же возразил Старый, — как раз и состоят в том, что она самообольстительна. Если перед интеллигентом раскрыть его же самого, он не признает в этом портрете себя. Свое служение науке и искусству он не сочтет кумиротворчеством. В художественной деятельности он видит проявление наиболее утонченных свойств своего духа. Он не только не признает возможным

отказаться от этой своей привилегии, но отсутствие ее сочтет за величайший ущерб, какой только можно нанести культуре его духа.

— Я согласен с твоей последней мыслью, но почему же подобный склад интеллигентского сознания надо приравнивать к столь варварскому сознанию, как кумиротворение?

— Если без всякой предвзятости рассмотреть сознание интеллигента, — продолжал Старый, — разложить его на составные элементы, по интеллигентскому же методу, применяемому в формальной логике и научных изысканиях, то окажется, что интеллигентское сознание состоит из грандиозного груза знаний в самых различных областях, приведенных разными методами в стройную систему, которая вместе с этим грузом знания, по существу, и замещает собою индивидуальное сознание человека. И, хотя знания и сама методология являются продуктом творческих усилий определенной, конкретной человеческой личности, сама эта личность поглощена системой и как живая неповторимая ценность духа замещена абстракцией или механизмом. Миф современности состоит в том, что демоны искусства, науки, техники, политики и прочего настолько овладевают личностью человека, что индивидуальная душа его испепеляется и своеобразие духовных сил замещается той или другой «системой» научного или художественного мировоззрения.

— Да, но ведь согласишься с тем, — возразил Молодой, — что роль полового подбора в происхождении видов как определенная научная доктрина была сформулирована Дарвиным и всесветно известна как дарвинизм. Роль тяготения в структуре вселенной была определена Ньютоном, а квантовая теория света — Максом Планком, то есть определенными конкретными личностями, наделенными именем и целым рядом индивидуальных черт.

— Но разве ты не обращал внимания на следующий, весьма достопримечательный факт, — спокойно сказал Старый, — что дарвинизм как система, совершенно заслонила Дарвина как личность, хотя «система» сформулирована Чарльзом Дарвиным; что за изобретениями Эдисона его личность мало кому интересна как личность человеческая, а не как личность изобретателя; что Ромен Роллан вытеснен в общественном сознании своими романами и если общество и проявляет интерес к биографии Роллана, то только потому, что он автор «Жана Кри-

стофа». Не будь этого факта в биографии Роллана, его имя было бы известно только его родственникам и небольшому кругу знакомых и друзей. Гуманитарно-интеллигентская культура до такой степени фетишизирует продукты творчества, что начинает создавать из них идолов. Гремящие в мировых пространствах имена суть не личные имена, а наименования научных, художественных, моральных, политических и прочих «систем». И только имена святых Церкви, будучи известны за подвиги данной, конкретной личности, остаются именами в собственном смысле, а не номенклатурами художественных стилей, философских мировоззрений, научных доктрин и технических изобретений.

— Но ведь талант-то «личностен», ведь он дар Божий, — недоуменно вставил Молодой.

— В том-то и дело, — отвечал Старый, — что этот «дар Божий» в руках интеллигента превращается в обожествляемого идола, а сам носитель этого дара — в жертву идолослужения. Интеллигент сам является жертвенным животным на идольском алтаре, им же самим воздвигнутом. Трагикомизм подобного состояния заключается в том, что критическое отношение к себе совершенно отсутствует. Деятель современной культуры не ощущает себя жертвой Молоха цивилизации. В своей мнимой свободе он чувствует себя независимым господином. Он перестает сознавать, что его творчество владеет им самим, что его изобретениями, романами и сооружениями раздавлено его имя. А вот «дар Божий», талант в руках апостола Павла подчинен его личности и служит лишь средством, облегчающим ему «путь в Дамаск». Деятели современной цивилизации превращают «дар Божий» в профессию и, пустив его в оборот, наживают капитал. Профессионал-живописец, профессионал-инженер, ученый и прочие — понятие не только закономерное, но и неизбежное в условиях современного дифференцированного, цивилизованного общества, состоящего сплошь из специалистов. «Профессионал-святой» — понятие не только неприемлемое по святотатству, но и по логике, оно чудовищно противоречиво по своему смысловому содержанию.

— Продолжая твою мысль, — начал после наступившей паузы Молодой, — пожалуй придется признать, что современный интеллигент бóльший раб своего идола, чем первобытный дикарь. Сотворенный дикарем идол оставался вне его личности. Дикарь приносил идолу только жертвы из растений или

животных. И даже иногда «наказывал» своего «божка», если тот не удовлетворял обращенных к нему просьб.

— Я бы сказал еще более резко, — перебил Старый. — Язычество современной цивилизации представляется мне более низкой стадией псевдорелигиозного кумиротворения, чем, например, греческая или римская мифология. Она спускается до каких-то форм стихийного анимизма, еще не персонифицированной религиозности. Это proto-религия, хотя исторически это post-религия.

— В таком случае, — возразил Молодой, — нет оснований считать сознание современного интеллигента псевдорелигиозным, оно — арелигиозно и принадлежит совсем другой сфере, нежели категория религиозности.

— Ты был бы прав, — ответил Старый, — если бы в деятельности интеллигента, особенно художника, отсутствовало свойство, которое иначе не назовешь, как жертвенным пафосом. Он так предан творчеству, что не оно стало его alter ego, а он стал alter ego своего творчества. Отнимите кисть у живописца, инструмент у музыканта, перо у писателя — и для них «жизнь будет кончена». Они, став профессионалами, живут для своих симфоний, полотен, романов и прочего. Они жрецы обуявшего их культа, они служители вселившегося в них демона. Они готовы погибнуть ради него, ибо демон купил их душу. Современная культура действительно фаустовская, как определил ее Шпенглер, не только по своему содержанию, но и потому, что она, как Фауст, продала свою душу чёрту. Вот почему она также культура дьявольская, сатанинская; вот почему дни наши осуществляют пророчества Апокалипсиса о царстве сатаны. Вся современная цивилизация представляет собою царство страшного Молоха, где фигурируют, вытесняя живую человеческую личность, ее «заместители» в виде научных систем, художественных стилей, политических учений и тому подобного, и я опять повторю, что чем значительнее «гремящее» «мировой славой» имя, тем безжалостнее в общественном сознании и в личном самосознании поглощает оно личность, тем жертвеннее служение человека Молоху цивилизации. И, если прислушаться к тому, что «гремит» в мировых пространствах истории, то оказывается, «гремит» «теория относительности», в жертву которой принесена личность Эйнштейна, гремит «квантовая теория света», а не личность Планка, хотя теория квантов и формулирована Планком, гремит голос Шаляпина, а

не личность Шаляпина, гремят романы, театральные постановки, сонаты и симфонии, раздавившие их авторов, несмотря на штампованность «Поэмы экстаза» именем Скрябина, «Петрушки» именем Стравинского и «Скифской сонаты» именем Прокофьева. В том-то мистика современного мифа и заключается, что само имя, отделяясь от личности, становится абстракцией, логическим понятием, как и вся совокупность «систем» и «стилей», составляющих существо современной цивилизации. И этим «именем», точнее говоря «термином», как какой-то логической субстанцией, безличной и в этом смысле абстрактной оперируют на страницах докторских диссертаций и газетных фельетонов. Эта безличная стихия составляет существо современной индустриализированной капиталистической цивилизации. Индивидуалистические тенденции и миллионы имен, приклеенных, как ярлыки, к каждому факту, лишь мнимо придают ей личностный характер. Современная цивилизация по существу безличная, следовательно нечеловечная, внечеловечная и, если хотите, сверхчеловечная. И, естественно, что имя, как Логос человеческого существа, органически слившееся с личностью, в условиях современной цивилизации, замещается «псевдонимом».

Пикассо, Рейнгардт, Матисс, Цвейг, Клемперер и прочие в наши дни, и Тициан, Бах, Растрелли, Гете, Кант, Гегель и тому подобные «мировые знаменитости» в прошлом суть «псевдонимы», ярлыки, термины, заместители художественных, научных, философских «систем», а не имена. Имя связано мистически с личностью. Термин есть ярлык, номенклатура системы. Псевдоним — ярлык личности. Современная цивилизация сатанинская еще и потому, что как и у ее носителей, так и у сатаны нет личного имени; «имя его — легион»<sup>80</sup>! Сатана — стихия или «система» зла. Сатана не имя, а «псевдоним». Цивилизация, в которой имя подменено «псевдонимом», индивидуальность нивелирована «системой», а личность вытеснена «профессией», есть цивилизация сатанинская. И она может быть противопоставлена культуре личностной, одновременно и религиозной, ибо личность раскрывается только в общении с Богом. Греческая культура — языческая и безбожная по существу — никогда не доходила до того культа личности, который в европейской культуре представлен был христианством. Жития святых и Достоевский — вот литературные формы выражения этой религиозно-философской концепции.

— А как же обстоит дело, — обратился с вопросом Молодой, — с тем пиететом к индивидуальности, который ведь является неоспоримым фактом, характерным для всей буржуазной культуры? Человеческая индивидуальность почитается «мерой вещей» для всей культуры, начиная с Ренессанса. Современная философия, подобно Штирнеру, провозглашает человека «единственным». Современная литература создала немало крайне-индивидуалистических образов, подобных героям Гюисманса, Кнута Гамсуна, Стриндберга. Наконец, разве история, история литературы и другие исторические дисциплины мало уделяют внимания биографиям великих людей? Одна наша «Пушкиниана» чего стоит! Обследован каждый шаг Пушкина с мелочной скрупулезностью. Выявлен каждый «фактик», иногда и дрянной по содержанию, обрисовывающий не поэта, а именно человека. Интерес к человеческой индивидуальности, как таковой, подтверждается многочисленной мемуарной литературой. Нередко печатаются мемуары очень заурядных людей, и все-таки они возбуждают в обществе большое любопытство.

— Вот, вот предательское слово, которое сорвалось у тебя неволью с языка, — подхватил Старый, — «любопытство»! Двигателем к изучению «фактиков» из жизни великих людей, наплыв «мемуарной» литературы, «копание» в «дневниках» и «письмах», служит не любовь к человеку, а «любопытство», да имеющее к тому же низменную подоплеку: обнаружив скверненький «фактик» в биографии «великого» — оправдать тем самым множество мерзостей в своей жизни. Обрати внимание, что чтение биографий прославленных людей примиряет читателя с самим собой. «Если «великий» был таким мелочным, подчас гадким и свинским, то что же с меня-то, «маленького», требовать», — заключает такой читатель. Чтение «житий святых» заливаает лицо мало-мальски совестливого человека краской стыда. Это чтение нарушает равновесие в человеке, разлучает его с самим собой, заставляет его испытующими глазами заглянуть в свою собственную душу. И вот «Четы-Минеи» — одна из самых непопулярных книг. А что касается «культы индивидуальности», то это культ карлейлевских «героев», уже переставших быть личностями в общественном сознании и превратившихся в актеров, выступающих на подмостках истории с новыми именами, то есть «псевдонимами».

— В таком случае, — сказал Молодой, — «личность» и «индивидуальность» должны быть противопоставлены как понятия, различные по содержанию.

— Да, — ответил Старый, — и герои современной литературы, подобные, например, гамсуновскому Нагелю, не личности, а индивидуальности. Если ты хочешь восчувствовать со всей реальностью обаяние личности, читай о Серафиме Саровском, который ничего не писал и на светской сцене не появлялся, скрываясь в дремучих нижегородских лесах.

После некоторой паузы Старый продолжал:

— Анархически-безответственный культ индивидуальности представляет собою также сатанинское начало, как и культ «системы». И то и другое приводит к нивелировке личности. И в том и в другом случае лицо скрывается под маской. Только в первом случае человек сам надевает на себя маску-псевдоним, а во втором случае на него надевают общую для всех «форменную одежду». Гордыня одинокой личности, поверившей только в свои силы, прообразом своим имеет гордыню сатаны, через которую некогда чистый Ангел пришел к падению. Путь падения — сатанинский путь — ждет каждую одинокую, уверовавшую в себя личность. Ибо, как существо тварное, личность ограничена. Питаясь собственными соками, она обрекает себя на бесплодие и иссыхание. Только в общении с Источником живой воды и бесконечной жизни личность приобретает полноценность. Нерелигиозная личность всегда ущербна. Современная цивилизация сатанинская еще и потому, что она исторична. Начавшись, она развивается во времени и неизбежно будет иметь конец. Сатана — историчен. Сатана сотворил первый в мире поступок — отпадение от Бога и, тем самым, положил начало деятельности, то есть истории. Этот поступок стал одновременно и проступком. Сатана имеет начало и будет иметь конец. Бог — вечен. Он вне истории, ибо вне эволюции. Существо Божие покоится, а не развивается. Таким образом, вся наша буржуазная цивилизация, поскольку она исторична, эволюционна, временна, есть сатанинское начало в мире, противное Богу и богоборческое. В те моменты мировой истории, когда религиозная жизнь была достаточно интенсивной, историческое сознание отсутствовало. Такова, например, византийская культура. Религиозному сознанию свойственно рассматривать мир *sub specie aeternitatis*. Гуманитарно-прогрессивному сознанию все представ-

ляется в процессе эволюции и всякий факт воспринимается в исторической перспективе. Исторически-перспективный мир наполняется событиями, составляющими его сущность и перемалывающими, как жерновами, человеческую личность. История составляется из событий, а не из личностей. Существование личностей вне событий не образует исторической канвы. Поэтому жизнь дикарей до-исторична, а жизнь отшельника, покинувшего мир, — над-исторична. Церковь как идея, хотя и воплотившаяся, вне истории. Церковь как людское установление, факт исторический. Итак, все Божеское — внеисторично. Все сатанинское — исторично. Сатана — отец действий, из которых слагается история. Сатана — отец истории. История — сатанинское начало. Сатана — двигатель истории, сплошь преисполненной ужасов и зла. Быть против сатаны — значит быть против истории. Быть с Богом — значит быть вне истории, вне действий, вне деятельности, в одном умном созерцании, как это и воплощают монахи-отшельники. Монастыри знают подвиги молитвы, но «история монастыря» — понятие внутренне-противоречивое. История врывается в монастыри, как и в Церковь, но не порождается ими. Каждое светское учреждение, начиная с государства, кончая каким-либо обществом, слагается из деятельности, из фактов, поэтому исторично.

— Так неужели же история не имеет никакого смысла? Неужели мир сотворил сатана, ибо закону эволюции подчинена не только общественная жизнь, но и природа? Эта мысль страшная и безбожная. Неужели мы паяцы в театре Люцифера? И неужели в таком случае в мире нет правды, а только ложь театральной бутафории? Неужели мы марионетки, которыми движет сатана за невидимые нити? Нет, нет, Старик, ты не прав, ты нарисовал страшную, богопротивную картину мира! И я не понимаю своим умом, как она может сочетаться с религиозным сознанием. Она сама как идея — сатанинская. И неужели и это лишь подтверждает твою мысль, что все в этом мире от лукавого, даже мы с нашим сознанием, направленным против сатаны?

Наступила длительная тишина. Казалось, что Старый не ожидал подобной реакции на свои мысли. Он взглянул перед собою. Солнце село. Лес наполнился мраком. По полю еще брезжили сумерки, в которых храм истаявал и превращался в бесплотное видение. В зеленом эфире далеких пространств загорались первые звезды.

Молодой тоже смотрел вокруг, вдыхая свежесть наступающей ночи. Наконец он произнес:

— А вся эта красота, которую мы сейчас с тобой видим, чувствуем, переживаем — дьявольское создание?

— Красота — нет, а безобразия — да, — ответил Старый. — Бог создал Рай — абсолютное совершенство — и сказал в последний день творения: «все добро зело»<sup>81</sup>. Бог сотворил, как тебе известно, только Ангелов и совершенного своего Первенца — Адама и его подругу Еву. Совершенство предполагало и наличие свободы. И вот этой свободой один из ангелов воспользовался во зло себе и миру. Так с его проступком — отпадением от Бога — во имя мнимого самоосвобождения, мир был опутан цепями зла. Свобода стала рабством. Начался исторический детерминизм. Сама природа испытала на себе последствия этого первого самостоятельного, вне Бога сотворенного проступка Люцифера. С тех пор «мир лежит во зле»<sup>82</sup> — грехе, безобразии, рабстве, ибо нет большего рабства, как зависимость от сатаны. Красота стала лишь воспоминанием о потерянном Рае; безобразия — воплощением. В истории есть смысл, но такой же, как и в грехопадении. Отец мнимо-свободных поступков, то есть независимых от Бога, отец истории — сатана наполнил ее своим дьявольским духом.

— В таком случае, — спросил Молодой, — «философия истории» есть философия грехопадения и является дисциплиной теологической?

— Всякая дисциплина, ищущая Истину, — теологична. Всякая дисциплина, утверждающая произволение человеческое, — сатанологична. И ты хорошо сказал, что философия истории есть философия грехопадения. Надо прибавить, что само грехопадение исторично.

— Ну, а как же в этот сплошной акт грехопадения, называемый историей, вписаны такие страницы, как Ветхий и Новый Заветы, вся искупительная жертва Христа и весь сонм святых, действовавших, ведь, в истории? — спросил Молодой.

— Ты уже сам ответил на заданный вопрос, — сказал Старый, — жертва Христа именно искупительная, свершенная Им, чтобы очистить мир от греха, поэтому она не от мира сего и смысл ее всеобщ и сверхисторичен. Кровь пролита «за вы и за многие»<sup>83</sup>. По воскресении Христа многие из прежде умерших восстали из гробов. Христос сходил во Ад, чтобы осво-



Итак, «Не сотвори себе кумира»!..

Двое, сидевших возле дома, встали. Мир погружен был в ночную темноту. Над их головами миллиарды звезд таинственно мерцали тихими огнями.

Молодой, как бы боясь нарушить торжественность момента, полушепотом произнес:

Открылась бездна — звезд полна,  
Звездам числа нет, бездне — дна<sup>89</sup>.

И, как бы отвечая Молодому, Старый также тихо вымолвил:  
— «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет». «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец»<sup>90</sup>.

# ПИСЬМА

## Предупреждение

Предлежащие страницы представляют собою краткое изложение мыслей, записанных для себя летом во время отдыха, в деревенской глуши, где у меня под руками не было соответствующих книг, цитатами из которых я бы мог подтвердить ряд высказываемых положений. Поэтому почти все ссылки, встречающиеся ниже, сделаны, за малым исключением, по памяти. Я выбрал для изложения форму «писем», опустив, впрочем, при переписке все, что делало их «беллетристичными», оставив, чтобы быть кратким, только самое существо мысли.

## Письмо первое КАРТИНА И ИКОНА

Любезный друг! Вы в Вашем письме, среди многих вопросов, обращенных ко мне, просите разъяснить недоумение, которое возникло у Вас в художественной галерее при сопоставлении живописи и иконописи. Вы говорите, что, не будучи в силах ясно осознать, однако интуитивно почувствовали не только глубокое различие между картиной и иконой, но даже полярность между ними. Картина остается сама собой при наличии в ней религиозного чувства и библейского сюжета. Икона отличается от картины не столько «содержанием», то есть «идейно» и «сюжетно», сколько своей целью, то есть жизненным назначением и тем смыслом, который ей присущ трансцендентно. От этого смысла неотделима форма, в которой традиция составляет *conditio sine qua pop.*

Интуиция Вам подсказала верно коренное различие между иконой и картиной. Этими двумя областями не только художе-

ственного творчества, но и мироощущения в целом. Вы, несомненно, не обманываетесь в том, что в залах художественной галереи невозможно, не создавая диссонанса, объединить картину и икону. Если картина в значительной мере претерпевает изменения от соседства других полотен и от того, что в пустых комнатах, на нейтрально окрашенных стенах, вытянувшись в ряд, произведения искусства походят на пленных рабов, согнанных на торжище, то видеть в подобной обстановке икону — оскорбительно и больно для религиозного сознания. Различие между иконой и картиной нельзя объяснить, оставаясь на формальной позиции. Не поможет делу и «философская» транскрипция этого вопроса. Говорить о «философии» живописи и иконописи — значит оставаться в пределах эстетического решения вопроса и не вскрыть глубокого, внутреннего различия между этими двумя выражениями духа. В пределах эстетики как философской науки, в пределах искусствознания как научной дисциплины, вопрос, Вами поставленный, по существу, неразрешим. Надо выйти за пределы галереи, надо возвратить икону на подобающее ей место в церкви или «красном» углу жилой комнаты и вдуматься в ее смысл. Поставленный вопрос больше эстетики, больше философии и вне религиозного сознания рассматриваем быть не может.

Картина, как и всякое произведение искусства, — индивидуалистична. Зритель видит в ней прежде всего субъективное выражение личности художника, его мыслей, представлений, его отношение к изображаемому объекту. В предельном смысле всякое художественное произведение есть автопортрет его мастера. Из всех искусств только архитектура не подошла бы всецело под это обобщение. И прежде всего потому, что архитектурная постройка почти всегда утилитарна, тем самым объективна, и ее функции выходят за пределы субъективного выражения личных творческих начал. Если бы зритель мог вполне разделить взгляд художника, то это означало бы, что субъективное мироощущение живописца всецело совпало с личным взглядом зрителя. Это было бы соединение двух путников на одном пути к одной цели. Мироощущение художника может быть религиозным, сюжет — евангельским, трактовка события — вполне каноничной, и все же это будет личным выражением традиционно церковных идей и образов, то есть явлением светского порядка. Таковы, например, литературные труды Вл. Соловьева. Что, собственно, отличает сочинения не

только Вл. Соловьева от четырех канонических Евангелий, но и поучения Исаака Сирина или «Точное изложение православной веры» Иоанна Дамаскина от псалмов Давида? Творения святых отцов Церкви суть литература, хотя и духовного порядка. Псалмы же Давида — молитвы. А молитва — обряд. Религиозный же обряд — надындивидуален, сверхличен. Он не самодовлеющ. И этим он противоположен чисто философской и художественной концепции. Всякий обряд не только традиционен, каноничен, но и освящен Церковью. Икона — молитва, изобразительно выраженная. В этом и заключается существеннейшее смысловое различие между картиной и иконой. Картина может быть светского и религиозного содержания. Икона не только религиозна, но и церковна. Картина, как индивидуалистическое произведение, всегда связана с именем автора, хотя сплошь и рядом это имя фактически для нас утеряно. Икона безымянна, хотя нам известны имена мастеров икон, как Андрей Рублев, Феофан Грек, Дионисий и другие. Мироощущение зрителя может совпасть с мироощущением художника. С картиной мы можем войти в «дружеское» сближение на началах координации духа. Иконе, как обряду, мы подчиняемся. Координация уступает место субординации. В обряде растворяется самость человека.

Глубочайшее смысловое различие между картиной и иконой обнаруживается в различном понимании образа в живописи и иконописи. Образ в светском искусстве есть результат встречи зрителя с автором. Образ в искусстве есть то третье, которое возникает как творческий акт, компонентами которого являются зритель и воспринимаемое им художественное произведение. В истории развития художественной культуры обе величины, то есть зритель и произведение искусства, переменны. Отсюда и образ есть величина переменная. Историческая жизнь художественных произведений и есть изменение образа в силу изменения состава зрителей. Рембрандта не ценили его современники — голландские буржуа. Образ Рембрандта как художника со всем его своеобразием сложился в глазах нового зрителя второй половины XIX столетия. Понятие живописного образа, будучи обусловлено восприятием зрителя — с одной стороны, и художественным произведением — с другой, замкнуто внутри этих компонентов. Художественный образ не статуарен, но претерпевает эволюцию вместе с развитием человеческой культуры.

Икона есть образ, восходящий к Первообразу. Икона — не арена встречи двух субъектов: зрителя и автора, а лестница восхождения к Первообразному. Оскорбление иконы — святотатство, ибо оскорбляется не живопись, а Первообраз. Понятие святотатства не применимо к светскому искусству. Иконописный образ, в противоположность живописному, не относителен, а абсолютен, не временен, а вечен, неизменен и эволюции не подлежит. Художественный образ есть замкнутый круг. Явившись в результате встречи автора и зрителя, образ претерпевает изменения в силу изменяющегося соотношения между этими двумя силами. Из этого соотношения нет выхода в третье; оно замкнуто, гедонистично в смысле самоуслаждения, «не заинтересовано» в кантовском понятии, слепо и бессмысленно, как бег лошади по цирковой арене. Эстетическая концепция представляет собою одну из самых замкнутых внутри себя концепций сознания, Формула «l'art pour l'art» выражает смысл всякого художественного факта, в том числе и произведений так называемого «тенденциозного» искусства. Только религиозное искусство разрывает порочный круг эстетического сознания, становясь путем восхождения к трансцендентному.

Художественный образ — понятие эстетическое, следовательно, «человеческое, слишком человеческое», обусловленное «трехмерностью» мира сего и как бы «евклидовское». Художественный образ трансцендентален и феноменологичен. Иконописный образ, восходящий к Первообразу и только в этом восхождении обретающий свой смысл, — понятие трансцендентное, выходящее за пределы «евклидова» ума и, одновременно, вполне реальное, лишненное какой бы то ни было фикции.

Образ иконы — путь и цель стремления религиозно пламенеющей души. Иконоборчество возникло потому, что иконный образ был понят, по существу, как художественный. Икона превратилась в самодовлеющую концепцию, а отсюда стала рассматриваться как идол.

Догма иконопочитания, изложенная в святоотеческой литературе первых веков христианства и утвержденная на Седьмом Вселенском Соборе, разрушает представление об иконе и как о произведении искусства и как о самодовлеющей реликвии. Понятие идола возникает в результате предельного обожения художественного произведения как замкнутой и

самодовлеющей вещи. Каждый эстет, поклонник красоты ради самой красоты, в известной мере идолопоклонник. Недаром ни одна область человеческой деятельности не порождает такого предельного и слепого фанатизма, как искусство. Путь к идолу, как обожествленной вещи, возможен через художественное произведение, как эстетически самодовлеющей вещи. Икона, будучи путем восхождения духа, молящегося к Первообразу, и лишённая, тем самым, замкнутости, ни в какой мере не ведёт и привести не может к идолопоклонству. «Не писанному лику поклоняемся в молитве, а восходим к Первообразному», — говорит Василий Великий<sup>91</sup>. Это положение является основным догматом иконопочитания, много раз высказываемым в писаниях отцов Церкви. Второй догмат касается каноничности и традиционности иконописных образов. На этих двух положениях утверждается весь церковный устав иконопочитания. В VIII веке во времена иконоборчества Иоанн Дамаскин в своих «Словах» об иконопочитании суммировал взгляды на иконный образ и дал догматическое толкование поклонению иконам.

Обратите внимание на различие и чисто иконографического порядка, которое придаётся понятию образа в светском искусстве, с одной стороны, и в религиозно-церковном обиходе — с другой. В живописи существует понятие портрета. Иконопись же не знает этого понятия. Лицо, со всеми его индивидуальными признаками, в иконе замещается понятием лика. В иконописи понятие лика тождественно образу. Лицо-портрет является в результате подчинения художника натуре. Лик-образ есть возвышение ума и сердца к трансцендентному и молитвенное прославление Первообраза.

Художественный образ — чувственен, пронизан страстностью. Греки, чтобы разрядить напряжение страстности, ввели в свою эстетику требование катарсиса. Иконный образ бесстрастен и сверхчувственен. Даже когда икона изображает страдания Христа, усекновение главы Иоанна Предтечи и другие подобные события, композиционная структура ее лишена бурных форм; отсутствует чувственный аспект на эти события, образ погружает нас лишь в умное созерцание и умное соучастие изображаемому действию. Сравните изображения Голгофы у Рубенса и на иконе. Подобно тому как Евхаристия не только воспоминание о жертвенной миссии Христа, но реально свершающийся акт, так и в иконе — прошлое, настоящее и

будущее в их текучести сняты и событие предстоит sub specie aeternitatis. Только в такой трактовке можно объяснить, что палач Иоанна Предтечи неизменно изображается красивым юношей, отсекающим ритмически-изысканным жестом голову Крестителю. Иннокентий Херсонский объясняет, что спикulator изображается иконописцем как ангел, выполняющий, как ору-  
дие, волю Божественного Провидения<sup>92</sup>.

Икона есть изобразительно выраженная умная молитва, лишенная чувственной экспрессии и страстности, представляющая события не во временной последовательности и не в историческом аспекте, а в их сверхвременном свершении и смысле. Икона есть обряд и таинство. Икона — религиозный акт, не символический, а реальный. Икону мы не созерцаем только как картину, но прежде всего поклоняемся ей. Она есть священная реликвия, и всякое недостойное с ней обращение — святотатственно.

Отсюда вытекает весь церковно-канонический, этический и юридический статут, сопровождающий бытие иконы. И она должна быть изобразительно догматична. В иконе, как и в церковно-обрядовой стороне, царствует узаконенная традиция, а не индивидуальный произвол. Икона должна быть написана верующим человеком. Материалы, из которых она делается, должны быть прочными. Поэтому запрещается писать иконы на стекле. Гражданские законы, например, регулируют производство и продажу икон. Иностранцам запрещается торговля иконами. Инаковерные не могут приобретать иконы по наследству от православных.

Иконопочитание освящено традицией Ветхого и Нового Заветов. На ветхозаветной Скинии имелось изображение ангелов. Сам Христос запечатлел на убрусе Свой Лик, освятив этим икону.

## Письмо второе СМЫСЛ ИКОНЫ

Вы видите, что икону нельзя мыслить в плане только эстетическом. Историки искусства, археологи и искусствоведы говорят не об иконописании, а о живописи, то есть переводят форму религиозного сознания на язык светской эстетики и, следовательно-

но, необычайно обедняют и упрощают содержание иконы. Если поэзия Пушкина всецело исчерпывается эстетическим анализом и, я бы добавил, выигрывает в своей ценности только от эстетического анализа, то псалмы Давида, церковные песнопения Иоанна Дамаскина и Косьмы Майюмского требуют большего, нежели только эстетический аспект. Эстетический критерий в применении его к религиозному искусству вдруг становится необычайно бедным, ограниченным, могущим вскрыть только ничтожную долю гениального содержания. Эстет или философ, взявшийся за эстетический анализ религиозного творчества, представляет собою довольно жалкую фигуру человека, вздумавшего измерить море утлым ковшом. Можно и даже нужно говорить об эстетике иконы. Но это ничтожная часть глубочайшего содержания проблемы в ее целом, причем часть, обусловленная целым, часть, могущая быть понятой только исходя из целого. А целое — это религиозный смысл иконы. В предыдущем письме я только указал на наличие этого смысла в иконе, не раскрыв самого содержания. Раскрытию этого смысла посвящаю второе письмо.

Светская картина действует «заразительно». Она «увлекает», «захватывает» зрителя. Икона не «зов», а путь. Она представляет собою восхождение души молящегося к Первообразному. На икону не смотрят, ее не «переживают», а на нее молятся. И этим все сказано. Молитва же есть умное делание, восхождение всего нашего существа к Богу, действенный акт нашего ума, лестницей к чему и служит икона. Если бы икона раскрывалась как картина, то ее содержание было бы доступно для всякого внимательного зрителя. Между тем икона по своему смыслу доступна только верующему. Мы с Вами статую Будды можем воспринимать только эстетически. Так и христианскую иконопись нерелигиозный человек может воспринимать только как живопись. Я бы сказал еще больше. Термин «содержание», как он привычно понимается в эстетике, не применим к иконе. «Содержание» есть нечто, заключенное внутри произведения и раскрываемое через форму. Художественное произведение этим содержанием исчерпывается. В раскрытии этого содержания — смысл художественного произведения и задача эстетики. Смысл иконы больше ее содержания в обычном словопонимании. Смысл иконы — молитва, а молитва — обряд и таинство. Если смысл картины ограничивается ее содержанием, то содержание иконы по-

глощается ее религиозным смыслом. Всякое философское содержание может стать доступным, какова бы ни была его концепция, и в этом смысле общедоступен философский смысл иконы, как общедоступна философия любой религии. Но религиозный смысл иконы как действенный акт, как умное делание, как путь, связующий душу верующего с Богом, доступен только верующему и закрыт для всех других. Смысл иконы глубже ее «содержания», и он, как акт, пребывает в другой сфере, нежели «содержание» в узком смысле слова. Поэтому смысл иконы доступен только религии и закрыт для эстетики, философии и искусствознания. Ведь Вы знаете, от какого корня происходит слово «религия»<sup>93</sup> и как много это объясняет в ее существе. Смысл картины замкнут ее содержанием. Смысл иконы таинственен, как и смысл всякого религиозного обряда и религии в ее целом. Смысл иконы — чудотворение. Надеюсь, что Вы поймете теперь, что ни одно художественное произведение, как бы ни было оно глубоко по содержанию и совершенно по форме, не может быть чудотворным. Икона всякая чудотворна. Вне чудотворности, хотя бы в потенциальном смысле, она уже не икона, а, пожалуй, только картина. Чудотворна же икона потому, что через нее верующий общается с Первообразным и приобретает благодать. Икона чудотворна так же, как религиозный обряд и молитва.

Вы видите, что наши размышления достигли того пункта, где лучше помолчать, не касаясь недостойными устами сферы, превышающей наше разумение. Аминь.

### Письмо третье ЧУДОТВОРНОСТЬ ИКОНЫ

Вы помните предание о том, как царь Авгарь, будучи болен, пожелал иметь изображение Христа, веруя, что через это изображение он получит исцеление. Он послал художника, повелев ему написать Христа. Художник долго трудился над своей задачей, но изобразить лик Христа ему не удалось. Лик излучал неизъяснимый свет, который слепил глаза художнику, и выражение лика было неуловимо. Спаситель, видя тщетные усилия живописца, взял убрus, отер им Свое Лицо, и на плате тотчас же появился Божественный Образ, который и был

послан Авгарю<sup>94</sup>. В этом предании таинственно и высоко разумительно все до последней детали. Оно предельно раскрывает смысл иконы. Оно говорит о том, что икона не есть портрет и что портретный живописец бессилён создать иконное изображение, что икона не пишется с натуры, что она результат не только умного созерцания, но и умного делания, а не повторения природы. Предание также говорит о том, что назначение иконы не простое напоминание о Божественном Лице, а цель ее — чудотворение. Но икона творит чудеса не сама по себе, являясь лишь орудием Божественного Промысла. Но, чтобы чудо совершилось, нужна со стороны молящегося вера в помощь Божию. Без этой веры чудо свершиться не может. В Евангелии постоянно встречаются упоминания о необходимости веры в чудо, чтобы чудо свершилось. «Вера твоя спасла тебя»<sup>95</sup>, — говорит Христос кровоточивой женщине, прикоснувшейся к Его одежде. «Если будете веровать и скажете, чтобы гора сдвинулась и вверглась в море, будет по слову вашему»<sup>96</sup>. Петр, шествовавший по водам и потерявший веру, стал тонуть<sup>97</sup>. Икона чудотворна Божественной силой, через нее проявляющейся, и встречным усилием верующего, надеющегося на ниспослание через икону Божественной благодати. В молитвах, сопровождающих обряд освящения иконы, Церковь просит: «И ниспошли на икону сию силу чудотворного действия»<sup>98</sup>.

В Церкви — а можно было бы сказать, во всей жизни подлинных христиан — чудотворно все. Молитва, произнесенная с верою, обретает свое чудотворное действие. И вне этого действия она, по существу, теряет свой религиозный смысл, превращаясь в простую и пустую декламацию, переставая быть молитвою. Церковный обряд, свершаемый с верою и надеждою, становится таинством, обретая действительную силу, становясь актом общения с Божеством и обладая, тем самым, чудотворной силой. Вся религия и все, что связано с ней, — чудотворно, ибо все действительное в религиозном смысле есть результат таинственной связи верующего существа с Божественным Промыслом. Таким образом, чудотворение от иконы не есть что-либо исключительное, напротив, оно закономерно, и если бы икона не могла быть чудотворной, то смысл ее нельзя было бы рассматривать, как смысл *sui generis*. Чудотворение от иконы — это *conditio sine qua non* всего иконопочитания. Каждая икона, написанная благочестивым иконописцем, соблюдавшим в изобразительных фор-

мах церковную традицию, всякая икона, признанная каноничной и освященная по обряду Церковью, может стать чудотворной через молитвы верующих, преклоняющих перед нею колени и устремляющих свои помыслы и надежды к Первообразу. Прославленные чудесами иконы, как Владимирская, Смоленская, Казанская и многие другие, суть лишь избранныцы Божии, через которых много раз, в ответ на молитвы верных, Господь проявлял свою милость. Их чудеса общеизвестны. Но существует множество безвестных икон, также являющихся орудием в руках Промысла, но не обративших внимания не только массы молящихся, но даже и того одинокого верующего, которому принадлежит икона и перед ликом которой он много раз воссылал молитвы. Чудотворение немислимо без веры в Божественное милосердие. Чудотворение через икону есть акт действенного усилия ума верующего, обращенного с молитвою к Богу, и акт нисхождения благодати Божией в ответ на молитвенные усилия верующего. Об этом говорит и чин освящения иконы: «И силу чудотворения подаждь ей (иконе) для всякого с верою к ней притекающего»<sup>99</sup>. Если бы сила чудотворения заключена была в самой иконе, то есть в самой доске, в красках, то немислимо было бы святотатственное отношение к чудотворной иконе. Между тем при попустительстве Божиим святотатственные действия имели место и в отношении прославленных чудесами икон. Чудодейственная сила исходит не от иконы, а через икону, и благодать этой силы приемлет только верующий.

Отсюда, разумеется, нельзя сделать вывода, что если икона только орудие нисхождения Божественной благодати, то форма не играет решающей роли и таковым орудием может служить любая вещь, лишь бы молящийся веровал, что и через вещь Бог может возвестить свою милость. Вывод вполне достойный интеллигентской логики, но бессмысленный с точки зрения религиозного сознания. Икона, как и всякий обряд, — традиционна, канонична и освящена Церковью, чем «любая вещь», разумеется, быть не может. Но помимо канонизированных молитв, всякое искреннее славословие может иметь действенную силу. Простые слова разбойника благоразумного сделались для него дорогой в Царство Небесное<sup>100</sup>. Поэтому можно допустить, что и не каноническое изображение может стать чудотворным средством в руках Божиих. Но из этого не следует, что для иконы не обязательна церковная

догма. Молитва отдельного верующего может быть свободна, но Церковь молится по уставу и предлагает и верным соблюдать церковную традицию. Это положение всецело применимо и к иконописи. Икона, Церковью освященная, должна быть каноничной по своей форме. Если мы допустим, что любая реликвия может стать иконой, то, тем самым, мы будем игнорировать всю обрядовую сторону Церкви, не допускающей произвола, и, пожалуй, встанем на точку зрения грубого тотемизма. Если Вы признаете необходимость обрядовой стороны в Церкви, а без нее Церковь немислима, то Вы вынуждены признать и каноничность иконописных изображений.

### Письмо четвертое ФИЛОСОФСКИЙ СМЫСЛ ИКОНЫ

Икона изображает события *sub specie aeternitatis*.

Временная последовательность событий снята. Нет прошлого, настоящего и будущего в их исторически хронологической текучести. События предостоят нашему восприятию, как пребывающие в вечности, где прошлое есть и настоящее, а будущее уже пребывает и в данном моменте. Такая трактовка событий до необычайности расширяет горизонты мировосприятия. Событие в один и тот же момент предостoit нашему созерцанию во всей его многосторонности. Рассказ ведется не последовательно, когда за пределами одного этапа развития действия не видно последующих, а раскрывается сразу, приобретая, тем самым, совсем иной, необычный для нашего «исторического» сознания смысл. Богоматерь Умиления смотрит на своего Младенца одновременно и радостными глазами счастливой Матери и скорбным взором, перед которым уже раскрыт весь страстной путь Ее Сына. В иконе Страстной Божией Матери изображаются предстоящими взору Младенца-Христа все орудия пыток, коими сопровождалась Голгофа: крест, терновый венец, копьё, гвозди. Радость перемежается со страданием. Над входом в одну из ереванских церквей имеется изображение Богоматери, Младенец которой сидит на кресте, лежащем на коленях Марии<sup>101</sup>. В католической средневековой живописи встречаются изображения Мадонны с Младенцем, где сердце Матери пронзено копьем по слову Симеона Бого-

приимца: «и Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лука II, 35). Но и горе просветляется радостью. Успение Богоматери изображается одновременно в нескольких планах. Внизу, в палатах, вокруг тела Усопшей, плач и рыдание, а выше — сонм ангелов, несущих почившую, и Христос, принимающий душу Богоматери в лоно Своих распростертых рук. Голгофа изображается полной тишины. Мария и Иоанн стоят как бы исполненные бесстрастия. Тело Христа лишено конвульсий барочного искусства. Скорбь потери вознаграждается верой в Воскресение. Чаша страдания просветляется смыслом искупительной жертвы Мессии.

Так изображенные на иконе события лишаются исторического аспекта, становятся событиями мистического значения, и в их трактовке исчезает все временное, преходящее, случайное, страстное, чувственное, психологическое. И когда в живописи барокко те же сюжеты стали излагаться художниками *ad hominem*, когда призма вечности была заменена взглядом, подчиняющим события временной последовательности, то каждая изображенная сцена стала окрашиваться какой-либо одной преимущественной эмоцией. Искусство преисполнилось страстности. Величие и покой умного созерцания были нарушены.

Икона полна необычайной, нездешней тишины. Все суетливое и страстное, чувственное ей чуждо. Она учит нас бесстрастию, умному деланию, молитве. Прагматическое восприятие событий не свойственно иконописи. Если картина нас «волнует» и мы любим употреблять это выражение в похвалу художнику, то икона зовет к покою, умиротворению, тишине. Икона созерцает события в плане высокого диатаксиса<sup>102</sup>. Она раскрывает вечный, то есть религиозный смысл явлений. Тишина и бесстрастие — вот философский смысл иконы. И если Вы этот смысл захотите увидеть конкретизированным в реальной жизненной среде, Вы придете к осуществлению монашеского идеала.

Жизнь светского человека разворачивается как цепь событий, следующих одно за другим и сплетающих узор биографии. Светский человек, будет ли он политиком, купцом, торгующим товарами, и даже ученым-изобретателем, сознательно направляет свои силы, чтобы породить определенного рода действия. Действия эти производят в обществе шумиху, и часто сам герой этих действий через своих клиентов старается как можно сильней «раздуть» вокруг себя суету, назы-

ваемую «славой». Существует грандиозный штат «специалистов» по созиданию различных «слав», которые прибегают к разнообразным методам — от хроникерской заметки газетного прощельги до многотомных трудов маститого ученого. Отнимите у светского человека возможность приобретать славу, возможность влиять на других, подчинять их себе, действовать, созидать, словом, ткать из событий свою биографию, и он скажет, что смысл его жизни утерян, пойдет и застрелится или впадет в предельную тоску и уныние.

Биографии светского человека противостоит бессобытийное житие монаха. Вместо фактических действий монах стремится к умной молитве, то есть к созерцанию и восприятию единственной для него жизненной ценности — Божественной благодати. Даже то делание, которое у него остается в виде помощи и поучения людям, свершается им не ради данного делания, не ради самого себя, не ради даже людей, являющихся объектами этого делания, а ради Христа. Монах ради Христа творит милостыню, поучает ближних, свершает подвиги и даже юродствует («Христа ради юродивый»). Вместо светской суеты и славы, монах уединяется, ищет покоя, тишины и безвестности. Время с его текучестью и поспешностью теряет для монаха смысл. Бессобытийная жизнь кульминируется в одном мгновении, которое неразлично, безначально и бесконечно, становясь в высшем идеале непрерывной молитвой. «Непрестанно молитесь» — поучает Евангелие<sup>103</sup> и дает тому впечатляющий образ в виде разумных дев, бодрствовавших со светильниками в ожидании Жениха<sup>104</sup>. Для монаха все времена равны и все сроки одинаковы. Поэтому и на приход смерти он смотрит безразличными глазами. Светский человек ткет путем событий паутину своей биографии, и жизнь, прервавшаяся, как кажется, «раньше времени», оставляет этот узор «незаконченным».

В противоположность страстности, пронизывающей все поры светской жизни, монах стремится к бесстрастию, как идеалу, выражением чего и служит иконопись. «Господь бесстрастен меня соделывает», — говорится в одном молитвословии<sup>105</sup>. Идеалом монаха является тишина, та самая тишина, «Начальником» которой зовется Христос. «Душа моя жаждала покоя и безмолвия», — говорит Нил Синайский<sup>106</sup>. И весь строй иконы, начиная от ее ритма и кончая композицией, проникнут тишиной. Безмолвие — это и есть «музыка» иконы,

столь не похожая на светскую музыку. Тишина — мелодия иконописи. Полны безмолвия и бесстрастия и иконописные лики. «Иконописные подлинники»<sup>107</sup> требуют от иконописцев изображения бесстрастия в ликах Христа, Богородицы и святых. Страстность проникла в иконопись из светской живописи в период разрушения иконописных традиций под влиянием, главным образом, итальянского Ренессанса и барокко. Иконописный лик — суров, спокоен, сверхчувственен и сверхпсихологичен. Это умный лик. Лик молитвы, созданный в молитвословии.

Итак, философский смысл иконы приводит нас к умному деланию, к житию, полному бесстрастия, тишины и безмолвия, к житию бессобытийному, в котором вся жизненная сила направлена на молитву. Как реализовать подобную «философскую концепцию»? Уходом от мира сего. Ибо: «Учение Мое и Я не от мира сего»<sup>108</sup>, — говорит Христос. Монашеская жизнь не заключается только в пустынном уединении. Главное, что требуется от монаха, — это, по словам Василия Великого, «отторгнуть душу от привязанности к земному и сделаться не имеющим ни города, ни дома, ни собственности, ни друзей»<sup>109</sup>. Для монаха мало оставить мир, он должен «оставить самого себя» и принадлежать Богу. Хотя и трудно, оставаясь в миру, быть монахом, но возможно. Монах не тот, кто надел рясу, а тот, кто собрал свои духовные сокровища и принес их в жертву Богу, кто на талант, данный ему, приобрел еще талант, умножив отпущенное ему достояние. В жизни мы замечаем три типа людей: дикарей, буржуа и монахов. Первые живут стихийно, увлекаясь и предаваясь страстям — будут ли то страсти полуживотные, как у подлинных дикарей Африки или Австралии, или страсти культурных дикарей, которые носят фраки, предаваясь искусству, создавая из него идолов. Буржуа — это самый распространенный слой современного общества, недаром мы живем в период буржуазной культуры. Это и мелкий фермер, и ремесленник, это и торговец, и адвокат, это и ученый позитивист или идеалист, это и мы с Вами, то есть все те, духовные интересы которых преданы земле, ограничены тремя «евклидовыми» координатами, это все те, для которых стяжание куска ли хлеба насущного, миллионных капиталов, славы ли политической, художественной или научной представляется наисущественнейшей потребностью, коей отдаются все материальные и духовные силы. Монах — это тот немногочисленный тип людей, настоящих человек, потерявших душу свою, дабы спасти

ее<sup>110</sup>. Такой монах может встретиться нам и в пустыне, но и в городском автобусе с портфелем в руках. «По делам их узнаете их»<sup>111</sup>. Напротив, в монастырях под внешним покровом рясы раскрываются подлинно буржуазные души. Если раскрыть страницы истории церквей, как католической, так и православной, то мы будем поражены обилием фактов, неопровержимо говорящих о буржуазной сущности многих монастырей и их представителей. Бенедиктинский орден католического монашества вписал в историю уродливые страницы алчного стяжательства. Известный спор, разгоревшийся на русском Поместном Соборе 1503 года о крепостных крестьянах, приписанных к монастырям, и о пользовании их трудом, спор, в котором защитником монастырской собственности выступил игумен Волоколамского монастыря Иосиф Волоцкий, а противником, стоявшим на точке зрения нестяжательства, — Нил Сорский; этот спор, победителем из которого вышел Иосиф, явственно указывает, как сильна была буржуазная стихия в монастырской и вообще церковной жизни.

Развившееся на Востоке аскетически-созерцательное направление в монашестве, яркими выразителями которого были Исаак Сирийский, Симеон Новый Богослов, Григорий Синаит, Григорий Палама, а у нас Нил Сорский, перенесло центр внимания с внешней обрядности на духовное созерцание. Высшая степень этого духовного созерцания есть умная молитва, которой Исаак Сирийский посвятил многие страницы своих творений. Когда наступает этот момент и человека посещает несказанная радость, то, по словам Исаака Сирийского, сами собой прекращаются «и воздыхания и коленопреклонения и сердечные прошения и сладчайшие вопли»<sup>112</sup>. «Душа человека становится подобной Божеству и в своих движениях озаряется лучом высшего света»<sup>113</sup>. «Естество возносится и пребывает недейственным, без всякого движения и памятования о здешнем. Не молитвой молится ум, но чувством ощущает духовные вещи оно́го века, превышающие понятие человеческое, уразумение которых возможно только силою Св. Духа»<sup>114</sup>. Симеон Новый Богослов указывает на внешние приемы, предшествующие умной молитве: «Затвори дверь и отвлеки ум свой от суеты, от всего временного; прилепи ко персям свою браду, соединяя чувственное око с умом в середине чрева, сиречь в пуп, удержи и дыхание твое, чтобы не часто дышать, и напрягая так свой ум, старайся найти мысленно то место, где

помещено твое сердце, источник душевных сил, и пусть ум всецело остановится здесь. И сначала найдешь ты там большой мрак, жестокость; но чем больше будешь упражняться в этом — днем и ночью — тем скорее найдешь здесь неиссякаемое наслаждение. Когда ум твой соединится с твоим сердцем, — он увидит нечто такое, чего никогда не видел: внутри сердца он увидит свет и себя всего — просветленным и полным рассудительности»<sup>115</sup>. Григорий Синаит, говоря об Иисусовой молитве, называет состояние, которое овладевает человеком в момент «умного делания», непосредственным общением с Богом<sup>116</sup>. Среди афонских монахов это учение получило название учения о «фаворском свете». Вначале оно было объявлено ересью, но потом сторону афонских монахов приняли Григорий Палама и Григорий Синаит, и на Соборе 1351 года учение о «фаворском свете» было защищено и ограждено церковной «анафемой»<sup>117</sup>. Созерцая непрестанно в своем сердце образ Бога, человек после некоторого времени приобретает для ума своего «некое сияние наподобие луча»<sup>118</sup>. В иконописи это утверждение получило внешнее выражение в виде золотых венчиков вокруг лика святых.

С точки зрения этого учения уход от мира понимается духовно, а не внешне. Вера соединяет человека с Богом. Она преобразует его духовно. Духом своим человек начинает жить вне мира, забывает мирскую суету, прилепляется к Богу, становясь духовным существом. По мнению Симеона Нового Богослова, человек, всецело проникнутый верою, живя в мире, вращаясь среди людей, исполняя свои служебные дела, сердцем своим живет в Боге, осеняемый его благодатию. И автор приводит пример одного юноши, который не был внешне монахом, не совершал особых подвижнических трудов, не изнурял себя постом и веригами, но одною молитвою «сделался земным ангелом и небесным человеком»<sup>119</sup>. Высшая вера, приобретаемая духовным разумом, есть вера созерцания. «Кый язык наречет, — говорит Симеон Новый Богослов. — Кый ум скажет? Какое слово изглаголет. Страшно бо, воистину страшно... Зрю свет, его же мир не имать, зрю посреде келиа, на одре седея. Внутрь себя вижу Творца миру, и беседую и люблю, и ям, питаюсь единым Боговидением, и соединився Ему, небеса превосхожду. Где тогда тело, не вем»<sup>120</sup>. Иконопись все эти моменты выражает в виде асиста, то есть позолоты, которая пронизывает как бы лучами света даже самые

одежды изображенных святых. Чтобы передать духовную утонченность и освобождение от телесного, материального, иконописец все образы свои подчиняет музыкальному и как бы танцевальному ритму. На иконах все изображаются как бы парящими, как бы не зависящими от земного притяжения. Походка у всех легкая, ритмичная. Ноги едва касаются земли. Тела истончены и одухотворены.

Вот к чему зовет икона. Вот какой мир раскрывает она перед нами. Его можно видеть только духовными глазами. И эстеты его не видят, а поэты о нем молчат. Если все эти мысли перевести в плоскость истории, то философия истории приобретает неожиданный оттенок. Мир начался с греха, с преступления закона и утверждения своей воли. Один из первых актов, свершенных первыми людьми, был акт убийства. Авель пас стада. Каин действовал. Род последнего создал историю с ее событиями, среди которых преобладали войны, казни, убийства, грабежи, насилия, глады, моры, разорения. Мир перестал быть миром. Начался чудовищный *dance macabre*. Перспектива этой философии истории рассказана в «апокалиптических» главах Евангелия. «Восстанет народ на народ, и царство на царство, и будут глады, моры и землетрясения по местам». «Будут предавать вас на мучения и убивать вас и вы будете ненавидимы всеми народами за имя Мое». «Друг друга будут предавать и возненавидят друг друга». И «когда увидите мерзость запустения, реченную через пророка Даниила, стоящую на святом месте, — читающий да разумеет, — тогда находящиеся в Иудее да бегут в горы; и кто на кровле, тот да не сходит взять что-нибудь из дома своего; и кто на поле, тот да не обращается назад взять одежды свои. Горе же беременным и питающим сосцами в те дни». «Тогда будет великая скорбь, какой не было от начала мира доньше и не будет» (Матф. XXIV)<sup>121</sup>. Где же выход из всей этой безнадежности, называемой «мировой историей»? Выход дан в той же Книге: «Царство Божие внутрь вас есть» (Лука, XVII, 21). «Царство Мое не от мира сего»<sup>122</sup>. «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Матф. XI, 12). «Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Матф. XI, 29—30). Непрестанно бодрствуйте и молитесь (Марк XIII, 37; Лука, XVIII, 1), ибо не знаете, когда придет Жених (Матф. XXIV, 42).

Правда, есть и другая сторона в Книге Жизни. «Не мир пришел Я принести, но меч» (Матф. X, 34). Перелистывая страницы истории Церкви, мы наталкиваемся на многочисленные эпизоды борьбы с арианством, иконоборчеством и другими ересями; вспоминаются воинствующие образы Николая Мирликийского, Феодора Студита и многих других. Продолжая далее, мы видим, что история создала две церкви: западную и восточную. Католическое христианство деятельно, наступательно по преимуществу. Оно создало грандиозную эпопею «крестовых походов»; восточное православие созерцательно по преимуществу, оно дало миру духовный опыт умного делания. Существование в истории двух церквей — факт, разумеется, не случайный. Католичество выполнило свою историческую миссию, но не миссию вселенскую. Для восполнения Истины стало необходимо византийское православие. Но и за этим «вторым Римом» последовал «третий». Русское православие призвано было восполнить, по мнению П.Флоренского, идею софийности и тем оправдать свой исторический смысл<sup>123</sup>. Но вся воинственность и деятельность католической церкви есть для восточного православия лишь средство, тогда как умное делание — цель. Если фразу: «Не мир Я принес, но меч», — прочесть в контексте, то легко увидеть, что это не тот материальный меч, которым Петр отрубил ухо у одного стража, пришедшего взять Иисуса, меч, осужденный Христом, меч, про который сказано, что всякий взявший его от меча да погибнет. Нет, это меч «разделения», меч «отсечения» человека от мира сего во имя служения Богу. Сразу после слов «не мир Я принес, но меч» следует: «ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее. И враги человеку — домашние его. Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто не берет креста своего и не следует за Мною, тот не достоин Меня. Сберегший душу свою — потеряет ее, а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее» (Матф. X, 34—39). Таким образом мы и здесь, идя путем «меча», приходим к тому же, к чему пришли и путем созерцания: к необходимости отринуться от мира сего и приобрести мир горний.

«Лествица» восхождения к этому горнему миру — разнообразна. Монашество, понятое не только как духовная концепция, но и как монастырская жизнь в ее трех видах:

общежитие, скит и отшельничество — есть только один из путей, созданных историческими условиями. Историческое христианство вынуждено было в некоторой своей части огородиться от мира высокими стенами монастырей. Там лучшие представители предавались умному деланию — этой предельной цели человеческого бытия. Икона выражает этот смысл. Эта «философия иконы» представляет собою не только теоретическую концепцию, но, одновременно, и практическую философию, и вне жизненного опыта она не имеет смысла. Итак, философский смысл иконы неотделим от религиозного, и мы пришли к тому же исходному моменту, от которого отправлялись вначале.

### Письмо пятое

## КАТОЛИЧЕСКАЯ И ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНОПИСЬ

Картина, которую я выдал за «философское содержание иконы», относится не к христианству «вообще», а к еремитскому<sup>124</sup> мироощущению восточного православия. Имея в виду византийскую и древнерусскую иконопись, я и не мог говорить о каком-либо ином мировоззрении. Ведь христианства «вообще» не существует. Поэтому в противовес восточно-православной иконе, имеет место западно-латинская церковная живопись. Различие их форм обусловлено различием католичества и православия, а также всем строем и ходом развития латинской культуры, с одной стороны, и восточно-православной (византийской и русской) — с другой.

В средневековом искусстве, параллельно развитию романской и германской линии, византийская обладала самостоятельным путем, сложившимся под перекрестным влиянием многих культур. Будучи некогда провинцией Великой Греции, Византия и по составу коренного населения и под непосредственным влиянием отживающей эллинистической культуры, памятники которой были разбросаны по территории новообразовавшейся империи, впитала в себя немало элементов эллинистической Греции. Близость к Малой Азии по местоположению Константинополя не могла не отразиться на искусстве Византии. Восточные, малоазийские, сирийские и даже новоперсидские (сасанидские) влияния не замедлили сказаться в живописи, архитектуре, одежде, тканях, придворных и даже религиозных

церемониалах византийцев. Монументальность стиля, плоскостность изображений, медлительность и величавость ритма, локальность цвета, обилие золота и пряность роскоши — все это пришло на берега Босфора с Востока и в значительной мере определило стиль византийского искусства. Но в этой новой «Римской Империи», перенесшей столицу на восток, не могли не жить и не сказываться с большей или меньшей силой и исконно римские, латинские элементы культуры. Но сама эллинистическая культура не представляла собою нечто монолитное и целостное. Начав слагаться в период греческой экспансии на Восток, она во времена диадохов впитала в себя восточные, преимущественно малоазийские элементы. Но во всяком случае восточному влиянию надо отвести значительную долю в том конгломерате, который мы зовем Византией. Это сказалось на складе религиозного мировоззрения и вместе с ним и на формах церковного искусства. Деятельному западно-латинскому монашеству, выразителем которого явился доминиканский орден, Восток противопоставил идеал созерцательного еремитского пустынножительства. Доминиканцы не замыкались от мира, вели практическую жизнь. Их монастыри представляли собою богатейшие феодальные поместья, в которых строго проведен был принцип аристократического неравенства. Элементы буржуазной культуры очень рано, еще в преддверии к Ренессансу, уже проникли в монастырские пределы. Все это не могло не отразиться на религиозной живописи католической церкви. В первые века папства католическая живопись носила явные следы влияний латинской культуры. От изображений Христа на царственном троне веяло холодной гордостью римского цезаря. В дальнейшем церковная живопись становится все более и более реалистичной, никогда не впадая в тот условный, плоскостной стиль, свойственный восточной половине христианской Церкви, искусство которой сложилось под малоазийскими влияниями. Джотто в готическое время является типичным выразителем латинства. Он объемлен в своих изобразительных формах, в достаточной мере реалистичен, он нарушает плоскость перспективными построениями, которые на первых порах довольно примитивны, наконец, он повествователен и моралистичен, а поэтому практически деятелен в своих сюжетах. Его цикл стенописных картин в церкви св. Франциска в Ассизи<sup>125</sup> представляет изобразительно выраженную биографию святого и носит совсем иной характер, нежели «клейма» на православных иконах, посвященных тем или

иным чудотворцам «с житием». Джотто пишет биографию Франциска, повествуя о подвигах. Православный иконописец в «клеймах» творит «житие» святого, сочиняя ему изобразительно выраженный акафист. Католический живописец остается в своих формах всегда более или менее натуралистичным и позитивистичным.

Византийская и древнерусская икона — символична. Ее изобразительная форма условна и требует шифра для более сложных композиций, как, например, изображение Софии Премудрости Божией. Повествовательные и моралистические моменты совершенно отсутствуют в византийской и русской иконописи в период их расцвета. Повествовательные мотивы появляются в русской иконе в период ее упадка — в XVII веке, под явным влиянием западной живописи. Симон Ушаков в русской иконописи — то же, что Джотто в итальянском искусстве. Оба они начинают историю светского искусства. Древнерусская иконопись в своем покое выражает идею восточно-православного монашества, с его идеалами пустынножительства и умного созерцания. Если католический живописец повествует, то православный иконописец молится. И если икона есть изобразительно выраженная молитва, то только восточно-православное религиозное искусство можно назвать иконописью, а католическое, латинское — только живописью. У католиков — религиозная живопись, у православных — икона. Пусть этому очень широкому обобщению будут противоречить отдельные факты как с той, так и с другой стороны, это не изменит положения по существу.

В эпоху Ренессанса даже религиозная живопись, каковой она была у Чимабуэ, Джотто, Дуччо, Фра Беато Анджелико, окончательно вытесняется светской живописью на религиозные темы. Уже фрески Лоренцетти в Кампосанто<sup>126</sup> — своеобразные изобразительные фаблю; за ними следует Беноццо Гоццолли; а в XVI веке храмы заполняются портретами любовниц художников. Эти портреты замещают иконы Богоматери, а автопортреты или портреты друзей и натурщиков появляются в церквях вместо традиционных изображений святых отцов Церкви. Протестантизм был, пожалуй, последовательнее, когда устранил из дома молитвы всякие изображения, кроме креста. И если в Италии уже со времен раннего Ренессанса с большими оговорками можно говорить о религиозной живописи, то на Востоке в афонских монастырях даже после турецкого разгрома Византии еще существовали такие могучие мастера церковной фрески, как Панселин<sup>127</sup>; на Руси в XVI веке<sup>128</sup>

Ферапонтов монастырь обогатился фресками великого Дионисия; в XVII веке расцвела «строгановская» школа; а в селах Владимирской губернии Палехе и Мстерах до нашего времени продолжало существовать производство икон, мастерство которых стояло довольно высоко, а традиции восходили к XVII веку. Все же, что имелось в католической церкви иконописного, — результат влияния византизма. Начиная от равеннских мозаик VI столетия, через мозаики св. Марка в Венеции и кончая «Magnificat» Чимабуэ — было плодом не столько латинской, сколько византийской культуры. Я умолчал о католической иконе потому, что я ее не вижу.

«А готические соборы, скульптура, витражи — разве это не церковное искусство в строгом смысле?» — возразите Вы. Почему я ограничился только Италией? Почему я обошел весь готический, до-протестанский и, следовательно, католический север и центр Европы? Готику я не забыл и не случайно вынес за пределы нашего внимания. Готика является порождением германской, а не латинской культуры. Католичество же — это латинское по преимуществу начало. И все, что есть в готике мистического, — продукт германства, а не романства. Готика как явление стилистическое выражает стихию прежде всего германства. Протестантизм как исконная и древняя германская стихия потенциально присутствует и в готике и даже в древнегерманском орнаменте. В этом смысле готика не могла создать и не создала каноничной иконы. Уже одна повышенная экзотичность готического искусства противоречит бесстрастию и покою, коими неизменно характеризуется икона. Готика — религиозное искусство, но не иконопись. Итак, ни в католическом германстве, ни в католическом романстве я не усматриваю иконы, хотя и не отрицаю наличия в обоих случаях религиозного искусства. Икона — продукт православного Востока и только там имела место.

#### Письмо шестое

### СВЕРХВРЕМЕННЫЙ СМЫСЛ «ИКОНОПИСНОГО ПОДЛИННИКА»

К иконописи нельзя применить ни один из известных нам из истории искусств стилистических терминов вроде барокко, романтизм, классицизм и прочих. Они неуместно здесь зву-

чат. Но и самое понятие «стиля», в том смысле как оно сложилось в искусствоведении, неприложимо к иконе. Стиль — понятие историческое и, тем самым, относительное. Искусство в своем историческом развитии проходит сложную стилистическую эволюцию, которая вполне закономерна, поскольку само искусство является частью культуры в ее целом. Смена стилей обусловлена сменой мировоззрений, ибо стиль есть формальное выражение мировоззрения. Мировоззрение в иконописи — как мировоззрение христианства — едино. Поэтому возможно, казалось бы, говорить об едином стиле иконописи. Его иногда называют «условным», но этот термин настолько всеобъемлющ, включая в себя и египетское и ассиро-вавилонское, персидское и дальневосточное искусство, что теряет всякую определенность и смысл. Правда, историческое христианство не абстракция, не чистая идея, а конкретный факт реального бытия человечества. Это историческое христианство имеет свою историю, вместе с историей Церкви, и, тем самым, вместе с историей иконописи. В пределах исторического христианства иконопись имеет свою эволюцию, но формальное выражение этой эволюции лучше назвать не историей иконописных стилей (стиль, если уж его именовать, остается единым), а историей иконописных школ. И историки древнего искусства наметили ряд периодов развития византийской и древнерусской иконописи, именуя их школами: итало-критская, новгородская, владими́ро-суздальская, строгановская и прочие.

Исторические школы в иконописи отражают в себе, с одной стороны, историю развития Церкви как установления общественного и в известной мере подверженного влияниям временным (эпохи культуры) и местным (национальные особенности), а с другой стороны, говорят о различных отклонениях от догмы, о, так сказать, иконописных «ересях», значительная роль в которых принадлежит влиянию живописных направлений светского искусства. Национальный колорит в иконописи надо отнести за счет влияния местного фольклора. Если сравнить, например, лики Христа в изображении грузинских иконописцев, украинских и пермских (уральских), то в первом случае традиционные формы лика будут сильно извращены примесью кавказского типа лица; во втором случае не трудно будет обнаружить малороссийские элементы, а в третьем — монгольские, особенно ярко сказав-

шиеся на Распятиях деревянной скульптуры Пермской губернии. Разумеется, также очевидны и следы исторических эпох на иконописи. Если сравнить равеннские мозаики с фресками Мистры, а эти последние со стенописью Кахрие-Джами, то перед нашим взором отчетливо предстанет «архаика» Юстинианова века, «классика» эпохи Македонской династии и «барокко» Палеологов<sup>129</sup>. Необычайно наглядно влияние времени отражается и на русской иконописи, если сопоставить новгородскую школу фрескописцев времен Феофана Грека с позднемосковской, когда «подряды» по росписи церквей брали Гурий Никитин и Сила Савин «со товарищи».

Но все это — явления *ad hominem*. Нас интересует иконопись, как явление метафизического порядка. И как трактовка событий внутри иконного сюжета обусловлена аспектом *sub specie aeternitatis*, так и изобразительные формы, воплощающие и выражающие содержание иконы, — суть формы, пребывающие поверх временных границ, формы статичные, раз навсегда застывшие, как и вся канонизированная идейно-догматическая и обрядовая сторона Церкви. Этому не противоречит то обстоятельство, что до установления канонических форм иконописания происходила эволюция иконописных образов от катакомбных росписей, находящихся еще в прямой зависимости от римской живописи, до изображений эпохи, когда впервые стал кристаллизоваться канонический, византийский тип церковной иконописи. С этого момента (приблизительно) и надо считать установление иконописной догмы. Все, что относится к первым векам христианства, есть не эволюция иконописи в прагматическом смысле слова, а поиски форм, которые бы наиболее адекватно выражали догму христианской религии. В области иконописи наблюдается то же явление, как и в области установления всей обрядовой стороны Церкви, которая ведь также сложилась не сразу. Выработка иконописных образов в первые века христианства характеризовалась двумя сторонами: постепенным освобождением от зависимости реалистической греко-римской портретной живописи и установлением того типа образов, который тщетно именовать «условным», символическим и прочим и иначе, как канонически-иконописным, пожалуй, и не следует называть. Историки, исследователи византийского искусства, как Wulff на Западе и Айналов у нас, с особенной тщательностью прослеживают в пределах иконописи эллинистические влияния,

как мы знаем о них по фаюмским портретам и немногочисленным образцам энкаустической живописи. Но они занимают исследование живописи, их интересы сосредоточиваются в области только искусства, их критерий — историко-эстетический. Нас интересует совсем другая сторона. Нас занимает не наличие и продолжительность эллинистических влияний в средневековом искусстве, а как раз обратное: освобождение христианской живописи от языческих элементов и установление в пределах церковного искусства канонических форм иконописи как явления не только художественного, но прежде всего религиозного порядка. И если вопросу об эллинизме в византийском и древнерусском искусстве посвящена уже большая литература и Worringer еще недавно выпустил на эту тему новую книгу<sup>130</sup>, то по интересующему нас вопросу литература почти отсутствует. Святоотеческие писания совсем молчат о формах выражения религиозного сознания в искусстве. Одно из самых основных сочинений, посвященных иконописанию, «Слова» Иоанна Дамаскина, направленные против иконоборчества, совершенно не касаются формальной стороны вопроса. Также обходят молчанием эту сторону и постановления Седьмого Вселенского Собора в Никее. Впервые, где встречаются указания на формально-изобразительные моменты иконописи, — это в так называемых «иконописных подлинниках», которые и являются в интересующем нас смысле основным источником для наших суждений.

Смысл «иконописного подлинника» консервативен. Он стремится раз и навсегда канонизировать иконописные формы. Для иконописцев это своего рода обрядовый «уставник», своеобразный «гребник», которому они должны следовать в своей работе. Характерно отметить, что время появления подобных «подлинников» довольно позднее. Для Византии это примерно эпоха Македонской династии, а для Древней Руси — XVI век. До этих сроков потребность в такого рода «уставнике» еще не встречалась. Иконопись росла с каждым веком, все более отчетливо формируя строгость своих изображений. Потребность закрепить и консервировать добытое усилиями многих поколений иконописцев появилась тогда, когда иконописные устои стали постепенно расшатываться, когда появилась угроза иконописного «еретичества» в виде модернизма, являющегося результатом влияний светской живописи. И уже русский

«Стоглавый собор» постановил в XVI веке, чтобы «добрые изографы» в своих работах следовали образцам старинного иконописания, указывая на Андрея Рублева как на пример мастера канонизированных форм.

Правда, в Византии известен литературный памятник, время написания которого относится к VI столетию, который может считаться первой попыткой закрепления добытого в области иконописания. Это «Христианская топография» Космы Индикоплова. Но смысл и назначение этой рукописи совсем иной, нежели «иконописных подлинников». Косма — богатый купец и путешественник, очень образованный человек по своему времени, ставший впоследствии монахом, — не преследовал в своем труде целей канонического характера. Он скорее фиксировал, что есть, а не догматизировал и не узаконял. Он больше историк, нежели догматик. И те изобразительные примеры, которые он приводит, содержат в себе в некоторых случаях настолько еще много элементов эллинистической живописи, что догматичными для строгого византизма и не могут почитаться.

К сожалению, Церковь ни разу не обратила серьезного внимания на роль и характер «иконописных подлинников» и ни один из них не узаконила в качестве непреложного устава для иконописцев. Если бы это случилось, то это обстоятельство несомненно спасло бы иконопись от многочисленных живописных влияний вплоть до жеманного и фривольного стиля рококо и предохранило бы Церковь от засорения неподобающими живописными произведениями. Старые, да к тому же только «добрые» изографы пользовались «иконописным подлинником» не как законом, а как, так сказать, нормами «обычного права». Над ними властвовало не непреложное установление, а вековая традиция. И по мере расшатывания этих традиций шло и отступление от подлинников, в XVIII веке уже совершенно игнорируемых. Отсутствием канонизации «подлинника» объясняется и «эволюция» самих «подлинников» от XVI по XIX век. Так, если сравнить «Софийский иконописный подлинник» XVI века, хранившийся в новгородском Софийском соборе и отражавший в себе лучшие традиции новгородской школы времен ее расцвета, с «иконописным подлинником», изданным купцом Большаковым и выражавшим вкусы строгановской иконописной школы XVII века, то влияние времени и на самые «подлинники» станет очевидным. Я уже не хочу касаться гагаринского «подлинни-

ка», изданного в XIX веке, который как в зеркале отражает эпоху прошлого столетия.

Но опять-таки, это — сторона исторического, если хотите, «социологического» порядка. Метафизический смысл «подлинника» независимо даже от его конкретного содержания, сводится к тому, чтобы быть непреложным уставом, закрепляющим *in infinitum* вековые традиции, делающим их незыблемыми, неизменяемыми, обязательными всегда и всюду. И характерно, что только в религиозном искусстве возможно осуществление подобного устава. «Трактат о пропорциях человеческого тела» Поликлета, «Поэтика» Аристотеля, «Трактат о живописи» Ченнино Ченнини, «Эстетика» Буало и книга «О подражании древним» Винкельмана не были актами законодательного порядка и на такую роль не претендовали и, разумеется, претендовать не могли. «Иконописный подлинник» не есть сочинение индивидуального автора, желающего распространить свое влияние в пределах довольно неопределенной группы деятелей искусства. «Иконописный подлинник», будучи сводкой вековых усилий мастеров иконописного дела, стремится стать законом не сам по себе, а в силу церковного признания, стать уставом церковным, обязательным для всякого религиозного искусства — и не только для мастеров, практически работающих в области иконописи, но и для всех церковнослужителей, пользующихся религиозным искусством в обрядовой стороне Церкви, и, наконец, для всех верующих членов Церкви. Сознание необходимости подобного устава для иконописцев всегда было присуще лучшим изографам древности, наиболее чутким иерархам Церкви, наконец, всей старообрядческой среде в ее целом, строго хранящей традиции древнего иконописания и не допускающей в своем религиозном обиходе никаких новшеств.

«Иконописный подлинник» состоит, обычно, из двух частей: текста и рисунков. Текст, подробно систематизированный по календарному признаку, как «святцы», содержит на каждое число месяца имя святого или обозначение праздника и подробное описание композиционной и колористической структуры иконы. Так, открывая, например, страницу на 6-е декабря, читаем: «Иже во святых отца нашего Николая Мир Ликийских чудотворца. Власы взлись. Зело плешив. Брада курчевата». Затем идет описание положения рук, что держит в руке, указания на цвет одежды и т.п. Или: «Дмитрий Со-

лунский. Доспех пернат. У бедра сабля. Коленцы голы. Исполдь празелень. Плащ киноварь». Когда речь идет о менее известном образе, то делается ссылка на уже привычные и установившиеся лики. Так, например, указывается, что «брада» должна быть написана «як Николина», «власы Власьевы» и т.п. Цвет нередко имеет символическое значение. Так, голубая одежда Богоматери означает изображение ее как Девы, а красная как Матери. В описании праздничных икон даются подробные указания композиционного строения. Тетради с рисунками, носящие название «лицевых иконописных подлинников», представляют собою уже наглядное изображение иконы. Рисунки эти линейные. Иконописец делает с них «перевод» на доску и по указанным «графьям» пишет икону. Рисунки «лицевых подлинников» представляют немалый интерес и с художественной стороны. В рисунках, долженствующих служить образцами для иконописцев-ремесленников, по крайней мере, с лучших произведений иконописания, можно различать несколько «пóшибов», то есть стилистических приемов, характерных для разных школ и для различных времен.

«Иконописный подлинник» не ограничивается только иконографической стороной вопроса, но охватывает поведение мастеров иконописи, строго регламентируя всю их жизнь. Указывается, что каждый «добрый изограф» должен иметь духовного отца и как можно чаще с ним общаться и держать советы. Иконописцу, если он не монах, рекомендуется брак во избежание разврата. В этом отношении, да и в некоторых других, иконописец приравнивается к священнику. Вы найдете на это указания, если прочтете большое вступление к «иконописному подлиннику», изданному купцом Большаковым<sup>131</sup>. Далее подробно регламентируется поведение иконописца, говорится, что он должен быть трезв, честен, бескорыстен, богобоязнен, примерен во всей своей жизни и обязан посвятить себя всецело иконописанию, с которым живопись уже не совместима. Это противопоставление иконописи и живописи, которой заниматься иконописцу буквально запрещается, необычайно существенно для понимания своеобразия иконы. Я обращаю на это обстоятельство особенное внимание, ибо оно важно для понимания многого из того, о чем шла беседа в предыдущих письмах. Сопоставление иконописца со священником тоже говорит о многом. В древнее время, в эпоху раннего и зрелого средневековья, иконописец был монахом. Он

подчинялся монастырскому уставу, и естественно, что его поведение не нуждалось ни в каких дополнительных правилах. На дело свое он смотрел как на молитву, ибо вся жизнь монаха, в идеале, должна превратиться в умное делание. Естественно, что чернец Симонова монастыря<sup>132</sup> преподобный Андрей (в миру Рублев) приступал к писанию иконы, как к обряду: он перед тем постился и молился, подготавливая себя как к духовному подвигу, окропляя святой водой все материалы и инструменты. Нетрудно представить молитвенное состояние его духа во время работы, результатом чего и были столь просветленные лики ангелов на его иконах и столь утонченный колорит его композиций. Когда монаха сменил светский иконописец, тогда потребовалось специальное руководство его поведением, на что и указывает «иконописный подлинник». Иконописцу, как и белому духовенству, рекомендуется добропорядочная семейная жизнь. Он, будучи свершителем изобразительно выраженной молитвы, будучи участником обряда, выделяется из светских людей, приравниваясь, вполне последовательно, к священнослужителям. Только Церковь не рукополагала особым обрядом в иконописцы, чем они и отличались от всех причастных к церковному богослужению. Но поведение иконописца регламентируется постановлениями «Стоглавого собора», и это обстоятельство придает многим указаниям «иконописных подлинников» значение церковных узаконений.

Светские люди, будучи, обычно, либерально настроенными, приходят в смущение от такой строгой регламентации мастерства, а в иных случаях и в «негодование» за посягательство на творческую стихию художника. Это дает им повод отрицать за иконописью художественные достоинства и видеть в ней только одно ремесло. Возразить подобным либералам нетрудно. Во-первых, иконопись не «свободное искусство», поэтому творческие критерии свободных, индивидуалистических «*beaux arts*», являющихся продуктом буржуазной культуры, не применимы к искусству феодальному, где довлеет не личность, а трансцендентное начало религии. Самопроявляющаяся и творящая из себя личность чужда средневековью. Она впервые выступила открыто в своем абсолютном утверждении в эпоху Ренессанса. Для средневекового сознания абсолютom является Божество. Тогда как для буржуазного индивидуализма абсолют порождается самой личностью, как это видно у Гегеля. Поэтому те условия твор-

чества, которые для «свободного искусства» кажутся цепями, для искусства религиозного являются *conditio sine qua non*. Во-вторых, огромное количество исторических примеров можно привести в доказательство того, как строгая регламентация художественного мастерства не только не понижала, но даже повышала и творческую силу и техническое мастерство художника. Традиция — не цепи, а эрудиция. Обратите внимание на искусство Древнего Египта, Древней Индии, Китая; разве узкие рамки, поставленные художникам, снижали их творческое вдохновение? Все искусство феодальных культур говорит против подобного допущения. И, напротив, не только техническое мастерство необычайно упало, но и творческая потенция снизилась в искусстве XIX века, когда художественная свобода «*l'art pour l'art*» достигла полного анархизма, довлеющей себе, самоутверждающейся и самопроизводящей личности. «Шоры», о которых говорят буржуазные интеллигенты, ссылаясь на феодальное искусство, представляются таковыми только для их безрелигиозного сознания. Средневековому монаху-иконописцу они не казались «шорами». Проникнитесь сознанием религиозного человека и задайте себе вопрос: снижается ли пламенное чувство его молитвы, когда он присутствует в храме на богослужении и молится словами общих молитв, подчиняясь всей обрядовой стороне церковной службы? Если бы на такой вопрос надо было ответить утвердительно, то все, что мы зовем Церковью, потеряло бы всякий смысл. Однако среди буржуазной интеллигенции нередко встречаются «оригиналы» и «свободо-мыслящие», считающие себя религиозными людьми, но отрицающими необходимость Церкви для своего «развитого» сознания. Их «свободомысле» — плод недомыслия. Если текст молитвы необходим верующему, то и для иконописца, творящего изобразительно выраженную молитву, правила «иконописного подлинника» представляются необходимыми и обязательными. И как текст молитвы неизменен, так неизменны и формы иконописи. И как в пределах всей обрядовой стороны Церкви могли выразить вполне своеобразно свою пламенную веру Сергей Радонежский, Тихон Задонский, Серафим Саровский, так и в условиях вековых традиций творчество великих иконописцев нашло свое несравненное и самобытное выражение под кистью Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия. Иконопись, как искусство религиозное,

долженствующее обслуживать обрядовую сторону богослужения, которая неизменна и традиционна, должна быть консервативна. К сожалению, не только в католической, но и в православной Церкви, сознание этой необходимости нельзя признать всеобщим. На «иконописный подлинник» смотрят как на сводку правил, которым[и] при желании может воспользоваться иконописец, но не как на Устав, подлежащий обязательному исполнению. Между тем, хотя ни один «подлинник» не был канонизирован Церковью, но многие его положения, причем самые основные, вошли в постановление «Стоглавого собора»<sup>133</sup> и, следовательно, для русской Церкви должны считаться обязательными. «Стоглавый собор» регламентирует поведение иконописцев, требует, чтобы мастерство их было на должной высоте и чтобы в своих формах исходило из старых традиций, придерживаясь прежде всего «пошиба» «пресловущего» из иконописцев Андрея Рублева. Эти указания достаточно отчетливы и можно было бы сказать исчерпывающи, чтобы, опираясь на них, произвести очищение современных храмов от засоряющего их живописного мусора.

## Письмо седьмое СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

Упадок иконописных традиций явился результатом ослабления строгости церковного благочиния, которое неизбежно появляется, как только феодальный член Церкви в массе своей заменяется городским «прихожанином», как только ослабляется роль монастырей в религиозной жизни паствы и на первый план выдвигается «приходская» церковь, приспособляющаяся в своем обиходе к нуждам перегруженного «житейскими попечениями» буржуа. Католическая и православная Церковь в ответ на потребности времени пошла «скрепя сердце» на различные компромиссы, а протестантизм оказался на этом пути куда более последовательным и прямолинейным, доведя «упрощенчество» церковной обрядности в угоду буржуа до абсурда. В самом деле, что это, как не *reductio ad absurdum*, — превращение храма в «залу собрания верующих для молитвы», замена обряда проповедью пастора, замена таинств символическими знаками и вообще превращение Церкви в общественную «корпорацию», подобную профессиональным или культурным объединениям горожан?

Упадок иконописных традиций начался еще в период разложения феодального уклада и имеет длинную историю в прошлом. Уже с XIV века начинают в изобилии распространяться иконы итало-критской школы, в которых иконописные традиции уступают место живописным, канонизированные формы вытесняются более свободными и индивидуальными. Итало-критская школа представляет собою переходную ступень от строгого иконописания как обряда к светской живописи на религиозные темы как свободному искусству. В эпоху итальянского Ренессанса иконопись совершенно вытесняется живописью и художники пишут своих Мадонн с красивых женщин третьего сословия. Развал католической Церкви заходит так далеко, что глава ее — папа Юлий II — допускает в своей ватиканской капелле расписать Микеланджело плафон и стены, где наряду с ветхозаветными пророками художник поместил языческих сивилл, а Христа изобразил в виде атлетически сложенного античного юноши, подвизающегося на оркестре в спортивных играх. В русской Церкви вместе с париками, пудрой и фижмами XVIII столетия в храмы хлынула мишура светского искусства, церковная архитектура «нарышкинского» и растреллиевского стиля зазмеялась улыбками барокко и закудрявилась жемами рококо. Сибарит и эстет XVIII столетия митрополит<sup>134</sup> [Платон] в стенах монастыря, овеянного светлым образом Сергия Радонежского, строит архиерейские палаты и украшает их с той «рококовой» улыбчивостью, «стиля goscaille», которая напоминает апартаменты Елизаветы, «дщери Петровой»<sup>135</sup>.

В XIX веке в храмы хлынула еще более гнусная стихия. Иконописцев сменили мастера натуралистического искусства. Чудовищные по безвкусице соборные храмы Христа Спасителя в Москве и св. Владимира в Киеве расписывались «передвижниками». Со стен на молящихся стала смотреть безрелигиозная, материалистическая живопись, порожденная позитивистическим сознанием. И русская Церковь, во главе со своими иерархами, среди которых встречались такие славные имена, как Игнатий Брянчанинов, русская Церковь, духовными столпами которой были оптинские старцы, молчала, видя все это антирелигиозное, антихудожественное безобразие, творившееся в храмах, и, что ужаснее всего, не подозревала, какое кощунство допускается в Церкви вместе с заменой иконописи натуралистической живописью.

Подобная участь постигла не только икону. Церковная архитектура также отступила от исконных византийско-русских традиций и в своих формах возвратилась к подражанию эллинским Парфенонам и латинским Пантеонам. Храм стало трудно отличить от манежа и биржи, и колоннада классического портика встречала вас как при въезде в театр, так и при входе в храм. С клироса понеслись под своды античного купола светские мотивы из оперной музыки Чайковского, а неверующий Гречанинов написал музыкальный текст к «Верую». В обрядовой стороне появились огромные купюры. Церковная служба приспособилась к обиходу горожанина, занятого своими торговыми и банковскими операциями, и всенощное бдение, в котором возглас «Слава Тебе, показавшему нам Свет» произносился действительно тогда, когда в окнах храма начинал брезжить молочный свет наступающего утра, свелось к полуторачасовой «всенощной» в приходской церковке, где под звуки светской мелодии при словах «Свете Тихий» вспыхивало электрическое паникадило. И когда в начале XX столетия профессор Киевской Духовной академии Скабалланович задумал, так сказать, «реставрировать» церковное богослужение во всей его полноте и каноничности, ему пришлось произвести буквально «археологические раскопки» материала, уже забытого и погребенного временем. И только его личная эрудиция в вопросах богослужебного Типикона и богатые материалы академического архива помогли ему в этой его работе. И вот служба, свершавшаяся в древнее время ежедневно, устроенная Скабаллановичем в академической церкви в Киеве, стала исключительным историческим фактом, присутствовать на котором, как на «спектакле», удалось только тем, кто получил почетные «пригласительные билеты». Эта служба стала фактом, вошедшим в анналы не столько Церкви, сколько в историю сознания русской интеллигенции<sup>136</sup>.

Итак, если даже богослужебный Типикон стал для Церкви сегодняшнего дня книгой историко-археологического значения, то что же говорить о традициях церковных песнопений, о традициях иконописных форм, никогда и не канонизированных на церковных соборах. Все это забыто, заплыло, выветрилось. То, что в XV столетии было повседневностью, через пять веков стало археологией.

Все это отнюдь не противоречит первоначально высказанному утверждению о сверхвременном бытии Церкви и о ста-

туарности ее обрядовой стороны. Правда, это говорит о том, что историческая Церковь подвержена влияниям извне. Но ведь идея Церкви как невесты Христовой незыблема и непреходяща. «Камень Веры» — Евангелие — един и изменению не подлежит. Бытие Церкви — сверхвременно. Следовательно, и искусство, выражающее идею Церкви, неизбежно консервативно по своим формам. Все, что фактически противоречит этой метафизической идее, есть результат внедрения в духовное и в сверхвременное бытие Церкви светских элементов, есть искажение чистого лика Церкви, то есть ересь. И все, нарушающие церковную каноничность, начиная от архитекторов, отступающих в храмовом зодчестве от исконных византийских традиций, и художников, заменяющих икону картиной, кончая иерархами церкви, допускающими и даже поощряющими подобные отступления, — все они являются еретиками, которым единственным оправданием служит их собственное невежество в данных вопросах. Архитектор, приглашенный для постройки храма, не желает даже справляться о традициях церковного зодчества и воплощает в храмовой архитектуре свой собственный индивидуальный стиль, а иерархи, никогда не размышлявшие о неизбежном соответствии формы и содержания, не предполагают даже, что с искажением формы искажается и смысл, выразителем которого является данная форма. В Духовных академиях никогда не было такой дисциплины, которая давала бы необходимые знания о церковном искусстве в его прошлом и воспитывала бы соответствующий вкус к старине и исконным традициям. Варварство, которое творила историческая Церковь в XVIII и XIX веках по отношению к величайшим памятникам своего искусства, — вопиюще и составляет одну из чудовищных страниц истории. Фрески киевского Софийского собора XI столетия, написанные первоклассными византийскими мастерами эпохи «Византийского Возрождения», были все записаны в XIX веке масляной живописью и, тем самым, уничтожены. То же случилось с фресками того же времени в новгородском Софийском соборе и с фресками XII века в Дмитровском соборе во Владимире. Во многих храмах Новгорода древняя стенопись была забелена известкой. Невежественное духовенство и пасомая им паства предпочли на стенах новгородского храма Спаса Преображения, что на Торговой стороне, белую известку фрескам гениального Фео-

фана Грека, расписавшего в XIV веке этот храм. Забелена была стенопись начала XIV века в Святогорском монастыре под Псковом, искажены позднейшими записями фрески Спасо-Мирожского монастыря и т.п. и т.д. А сколько было погублено старинных икон поздними «поновлениями», сколько было вынесено из церквей и брошено где-нибудь на колокольне или в церковном подвале шедевров старины, чтобы уступить место новой пошлятине? Если бы обо всем этом написать, то получилась бы действительно чудовищная книга вопиющего варварства и дикарского разрушения руками тех, кто по своему глубочайшему художественному невежеству подлинно «не ведали, что творят».

Современный храм с обилием тяжелых позолоченных риз, скрывающих под металлическими панцирями иконную живопись, с огромными, тяжелыми, безвкусными по рисунку паникадилами и подсвечниками, с массой искусственных цветов, сделанных из «папиросной» бумаги, украшающих собою Царские врата, Распятая, иконы с полотенцами, свешивающимися с венчиков икон, и тому подобной мишурой и домашним скарбом, с электричеством вместо лампад и восковых свечей, с светским хором и «солистами», устраивающими на клиросе концерты, с слащаво-сентементальными лицами Богоматери и натурализмом или академизмом всей прочей живописи, — современный храм представляет собою чудовищный букет безвкусицы, мишуры, антихудожественности, попирающей истинные традиции, искажающей смысл и значение подлинного «благочестия».

Но не все обстоит так мрачно и безнадежно, как это я нарисовал. Русская Церковь знала ярых и героических защитников незыблемости церковных обрядов, а вместе с этим и традиций старинного зодчества и иконописания. Протопоп Аввакум неустанно и с огромной энергией нападал на новое, «фряжское» письмо и ратовал за соблюдение старинных пошибов в иконописи. «Лик Христа ныне пишут, — говорил он, — округлым, одутловатым, яко немчин, одевают фигуру Христа в странные, новые одежды, так что только сабли у бедра не хватает»<sup>137</sup>. «Старинные изографы иконописные лики утончали, изнуляли постом и молитвою, а иные пишут, яко сами себя»<sup>138</sup>. Патриарх Никон запретил строить шатровые церкви, столь излюбленные северными зодчими, и ввел «освященное, — по его словам, — византийской традицией пятиглавие». В воскресные дни он произносил с амвона Успенского собора проповеди против новшеств

в иконописании и, показывая народу иконы нового письма, бросал их со всего размаху о чугунные плиты пола, разбивая доски на части. Патриарх Иоаким в своей духовной грамоте заповедал иконописцам, чтобы они придерживались в иконописании старинных образцов, избегали подражания немцам, а относительно икон «латинского» письма, как он выражался, то есть католических по формам выражения, то есть светских по своему духу, прямо указывал, что их из церквей надо «вон износить». Встречались и в более позднее время иерархи церкви, выступавшие на защиту старых иконописных традиций. Так только, благодаря настояниям владыки<sup>139</sup> [Парфения], осталась нетронутой и сохранилась до нашего времени часть драгоценных фресок византийского письма XII столетия во владимирском Димитриевском соборе. Из современных представителей Церкви ценителем старины надо назвать отца Павла Флоренского.

Церковь с внешней стороны требует решительной реформы в смысле возврата к забытой, суровой, простой, монументальной старине. Реформа должна быть направлена на восстановление забытых традиций византийского и древнерусского религиозного искусства. Нельзя, признавая неприкосновенной текстовую сторону церковного богослужения, искажать и нарушать все остальное, воздействующее на глаза и слух предстоящих в храме. Каждый сельский священник понимает, что нельзя во время богослужения читать стихи и поэмы светских писателей, хотя бы темы их были религиозными. Каждый «прихожанин» сочтет профанацией чтение с амвона вместо Апостола — «Утренней зари» Якова Беме<sup>140</sup>, некоторых вдохновенных в религиозном смысле страниц Шатобриана или «Оправдание добра» Владимира Соловьева. Если ни один священник не позволит себе вместо церковнославянского текста молитвы Ефрема Сирина прочесть стихотворное переложение ее, сделанное Пушкиным<sup>141</sup>, то непонятно, почему продолжение той же логической мысли не приводит этого же священника к протесту против нахождения в храме сентиментальных портретов латинского письма, заменяющих собою образ Богородицы, и он мирится, когда слышит с клироса мелодии, близкие к «Пиковой даме». Мне «искривление» этой логической мысли, признаться, непонятно. Я отношу эту непоследовательность только за счет глубочайшего невежества церковнослужителей в области иконописи, архитектуры и музыки.

Письмо восьмое  
ИСКУССТВО ИКОНЫ

Я готов признать, что в последнем письме уделил много внимания искусству и художественной стороне внешнего оформления храма. Но этим я не противоречил своим предшествующим высказываниям. Я говорил об искусстве. Но об искусстве я говорил и в предыдущих письмах. Икона — в ее подлинном и великом значении — есть произведение религиозного искусства. И вот тем, что она есть продукт религиозного искусства, а не светского «l'art pour l'art», уже многое объяснено. Религиозное искусство не самодовлеющее. Оно ancilla theologiae. Это определяет его содержание, смысл и форму. Но все же это искусство. И к нему применимы, тем самым, художественные критерии, хотя и не «лярпурлярные», а критерии, подчиненные и всецело обусловленные религиозным смыслом этого искусства. Заговорив о художественном убранстве храма и о художественных достоинствах иконописи, я не упустил из виду подчиненность художественной стороны иконы стороне религиозной. Церковь искони придавала огромное значение художественной стороне в своих обрядах. Об этом говорится в ее постановлениях, об этом постоянно заботятся иконописцы, архитекторы, иерархи, монахи. Я оставляю в стороне византийскую пышность богослужения, от которой много заимствовала и русская Церковь. Я не буду указывать и на обилие драгоценностей, которыми обставлялся обиход церкви, причем эти дорогие металлы, камень, ткани играли роль художественного украшения храма. Я остановлюсь на более простых и, быть может, более выразительных сторонах. Не обращали ли Вы внимание на то, что монастыри, обычно, возводились в красивейших местах? Не приходилось ли Вам читать в житиях святых указаний на любовь подвижников к красоте природы? Знаете ли Вы о том, что в постановлениях «Стоглавого собора», а также и в «иконописных подлинниках» есть специальное требование, чтобы иконописец был «зело пресловущим и хитрым» в своем мастерстве? Известны ли Вам указания на то, что иконы, плохо выполненные со стороны мастерства, запрещается допускать в церковь, а изографов, не удовлетворяющих требованиям некоего качества мастерства, устранять от иконописного дела, равно как и тех, поведение которых на-

ходится не на высоте нравственных требований? Известно ли Вам также, что наиболее прославленные чудотворные иконы одновременно являются и художественными шедеврами древности, как, например, «Владимирская Богоматерь» и «Троица» Андрея Рублева? Когда князь Андрей Боголюбский увидел в Вышгороде образ Пирогощской, как ее тогда звали, Божией Матери, впоследствии Владимирской, то его прельстила необычайная красота этого образа и он тут же решил вывезти его к себе на север. Летописцы, говоря о прославленных иконах и их мастерах, неизменно подчеркивают «велию красоту» первых и «прехитрое дело» последних. Можно сказать, имея в виду, например, «Троицу» Рублева, что слава этого образа началась как слава художественная, а сам «чернец Андрей» приобрел у своих современников значение авторитета, как «пресловущий изограф», удивлявший своим «чюдным» мастерством.

Все эти примеры указывают, что древность, чтя святыню, одновременно ценила ее и как произведение высокого искусства. Но, разумеется, художественная оценка не была самоудовлеющей. В Андрее Рублеве ценили глубину его религиозного содержания, которую он сумел выразить так ярко, обладая не только духовным опытом, но и огромным мастерством. Что одно мастерство, как таковое, не ценилось глубоко верующими Древней Руси, показывает пример работ Симона Ушакова. Он был «царским изографом» и владел кистью виртуозно. Но в его иконописных работах нет религиозного пафоса Феофана Грека, просветленности Андрея Рублева, умиротворенности Дионисия. Ушаков не вдохновенный молитвослов, а попросту хороший мастер. К тому же иконопись Ушакова была сильно засорена живописными влияниями «фряжского» «парсунного» письма, влияниями, хлынувшими в XVII веке на Русь с Запада. Его «Нерукотворные Спасы», которых он написал немало, совершенно лишены строгости и монументализма былых времен, и представляют собой скорей живописные портреты, объемные, иллюзорные и психологичные. И иконы Симона Ушакова, несмотря на распространенность и обширную школу, им оставленную, никогда не читались Церковью, как чудотворные святыни.

То же приходится сказать и относительно фресковой стенописи. Если фреска XIV — XV столетия представляла собою иконопись, то есть искусство религиозное не только по теме, но и по вдохновению, то фрески XVII века, например, ярославских,

романово-борисоглебских и костромских церквей, выполненные с большим техническим совершенством и, кстати заметить, с необычайной быстротой артелями иконописцев, представляют собою не столько иконопись, сколько живопись, с одной стороны декоративного, с другой — повествовательного, а на папертях — так и «занимательного» характера.

Таким образом защита старого иконописания не есть защита только мастерства, только искусства, но прежде всего каноничности форм и высокой одухотворенности религиозного сознания. Чем ближе к нашему времени, тем все более и более уклоняется иконопись от догмы, молитвенное вдохновение подменяется психологизмом, а подлинное художество — заученными ремесленными штампами. Хотя, если последние рассматривать с точки зрения узко-технической, то они не менее виртуозны, а иногда и более замысловаты, чем простые, но с большим подъемом положенные мазки древних мастеров. Как видно, защита древнего иконописания согласуется с консервативным строем религиозного сознания и статуарным укладом обрядовой стороны Церкви. Мои нападки на современное убранство в храмах вызваны соображениями не эстетического порядка, но прежде всего канонического. В модернистической церковной архитектуре, живописи и пении я усматриваю ересь раньше всего, хотя нельзя не признать, что антихудожественность развивается в церковной обстановке параллельно забвению строгого благочиния. Грузное, на купеческие деньги отлитое паникадило — подлинно антихудожественно, как и тяжелые иконные ризы, расценивать которые можно только на фунты и золотники содержащегося в них металла.

Искусство органически слито с церковной обрядностью. Оно проявляется в текстовой стороне молитв, песнопений, возгласов и чтений, оно проявляется в иконописи, орнаментации, утвари, облачении, тканях, хоровом пении и даже в ритмических, в известной мере, музыкальных движениях священнослужителей во время свершения богослужения. Возражать против искусства в церкви — значит быть пуританином в протестантском смысле.

Самым, как кажется, веским аргументом против защиты *только* древнего иконописания, считают евангельское выражение: «Дух Божий дышит идеже хочет»<sup>142</sup>, с одновременной ссылкой на то, что некоторые иконы и нового письма, не каноничного по формам, проявляли силу чудотворного действия.

Прежде всего этим аргументом, если им пользоваться односторонне, пожалуй, можно возразить против всей обрядовой стороны Церкви, что и делают либералы-интеллигенты, полагая, что их развитое сознание не нуждается в обрядах, которые для «простого народа» будто бы заменяют существо религии. В том-то и дело, что хотя Божественная воля и может проявить себя всюду и действительно проявляет не только в Церкви, но и в повседневной нашей жизни, но это обстоятельство отнюдь не отменяет необходимости строгой обрядовой стороны, в которой выражается из века в век церковное богослужение. А если церковная обрядность строго узаконена, канонизирована церковными постановлениями и освящена традицией, то и все, что связано с этой обрядовой стороной и без чего она не может существовать, должно быть канонично, традиционно, консервативно. К необходимым и существенным чертам церковной обрядности принадлежит икона. Ergo этим обуславливается ее вековечное, как с смысловой, так и изобразительно-формальной стороны status quo.

## Письмо девятое ТРАДИЦИИ В ИКОНОПИСИ

Определение того, что можно было бы считать каноничным в церковном искусстве, представляется многим необычайно сложным и даже неразрешимым. Но подобный пессимизм — напрасен. Не говоря уже о постановлениях «Стоглавого собора», о которых я упоминал прежде и которые вполне определенно указывают на имя Андрея Рублева как на пример достойный и необходимый для подражания, в документах древней литературы можно найти указания, из которых нетрудно заключить, какие формы иконописи уже и в древнее время считались каноничными. Литература XVII столетия в лице ее наиболее консервативно настроенных представителей постоянно обращает взоры иконописцев назад в «доброе» прошлое. Вспомните протопопа Аввакума, патриарха Иоакима, патриарха Никона и все старообрядчество. Наконец, самые «иконописные подлинники», особенно Сийский, затем Забелинский (XVI столетие), вполне определенно указывают на XIV—XV века как на период наиболее цветущего состояния иконописи, как в отношении содержания, так и формы и тех-

нического совершенства. И в самом деле, это была эпоха необычайного духовного подъема Руси, особенно же Московского государства. Гнет татарского ига слабел. Шло усиленное «собрание» разрозненной, раздробленной, феодальной Руси, приниженной татарским погромом. Во главе этого «собрания» стояли московские князья Иван Калита, Иван III. Конец XIV столетия в духовной жизни Руси был овеян подвигом Сергия Радонежского, влияние которого на Церковь и на религиозное искусство было необычайно глубоким. Иконопись Андрея Рублева, монаха Симонова монастыря<sup>143</sup>, представляет собою выражение внутреннего подъема, который переживала русская Церковь под влиянием подвигов Радонежского преподобного святителя<sup>144</sup>. Симонов монастырь, основанный родственником Сергия Радонежского Феодором, часто навещал игумен Троицкой обители. Можно уверенно утверждать, что вне влияния великого игумена Андрей Рублев не достиг бы тех вершин духовного горения, коим пронизана его иконопись. XIV и XV века — это средоточие русского подвижничества, великих защитников веры и учителей Церкви, как митрополит московский Алексей, основатель Белозерской обители преподобный Кирилл, также монах<sup>145</sup> Симонова монастыря, его друг Ферапонт, преподобный Нил Сорский и другие. XIV и XV века — это подъем и новгородско-псковского края. Здесь наблюдается необычайный размах архитектурного строительства. Византийские влияния были переработаны. Дух Запада, отравленный Ренессансом, еще не проникал в пределы Руси. И на почве мощного национального подъема сложились наиболее оригинальные, наиболее самобытные формы архитектурного и иконописного творчества. Новгород и Псков к этому времени выработали и создали глубоко национальный тип небольшого, чаще всего «обетного» храма, однокупольного, бесстолпного, и четырехфронтонного, подобного Спас-Преображению на Торговой стороне, Феодору Стратилату там же и многим другим церквам Новгорода. XIV и XV века — это расцвет национальной русской фрески во главе с Феофаном Греком и создание тех шедевров новгородской иконы, которыми всегда будет гордиться история русского религиозного искусства. Было бы противоестественно предполагать, что в этот период, не только художественного, но прежде всего духовного подъема Руси, ее церковное искусство не было бы предельно каноничным.

Полагаю, что этими примерами я дал некоторые фактические доказательства, почему именно XIV — XV века должны считаться наиболее каноничными в истории русского иконописания. Но кроме этих исторических фактов, можно привести доказательства логического порядка, которые приведут к тому же выводу. Киевская и Владимиро-Суздальская Русь XI—XII столетий находилась под непосредственным влиянием Византии. Многие памятники церковного искусства были созданы руками самих византийских мастеров. В XIII веке Русь подпадает под татарское иго, и творчество, особенно строительство храмов, замирает. Но чем тягостнее переживалось иноземное иго, тем могучее созревало сознание национального единства, тем глубже внедрялась религиозная стихия в сознание поработанного народа. XIV век застаёт Русь на подъёме. Частично раскрепощённая от монголов, страна растёт и крепнет в своей духовной мощи. Куликовская битва, возвышение Москвы, основание Троицкой обители, размах храмового строительства и расцвет иконописи — все симптомы мощного национального подъёма. Русь создала свою самобытность. Византийские влияния переработаны, и на их основе расцветает национальное искусство. XV век выражает этот подъём религиозно-церковного творчества. С XVI века начинают проникать западные влияния. Национальная самобытность засоряется сторонними влияниями. Глубина и сила религиозного чувства слабеет. Вместе с этим и церковное искусство в течение двух веков, XVI—XVII, медленно вырождается, чтобы с петровского времени уступить первое место светскому искусству.

Примите во внимание эту картину, и Вы согласитесь, что только XIV и XV века могут считаться наиболее мощными в художественном отношении, наиболее каноничными в смысле формального выражения потому, что они являются наиболее славным и возвышенным периодом в истории русской Церкви. В это время Русь создала свою иконописную школу, могучую не только со стороны содержания и художественного мастерства, но значительную по своим размерам. Ни одна страна не имела такой иконописи, как Древняя Русь. Икона оказалась по своим формам наиболее отвечающей складу русского православия. Размеры русского иконописания историки объясняют тем, что деревянное храмостроительство, получившее в богатой лесом и плотниками старой Руси огромное распространение, потребовало для украшения деревянных церк-

вей, не могущих быть покрытыми, как каменные, фресками, массу икон. Такое позитивистическое объяснение никуда не годится. Икона получила широкое распространение на Руси потому, что ее форма отвечала складу русско-православного сознания. Царственно-пышная Византия главным образом культивировала монументальную стенопись в виде мозаик и фресок. Самая икона византийская носила на себе все признаки стенописного монументализма. Киевская Русь, подражая Византии, также стремилась к украшению своих храмов мозаикой. Но по мере распространения христианства на север, по мере внедрения православия в сознание славян, выковывались своеобразные, уже в известной мере отличные от византинизма, формы. Самое характерное, что отличает русско-православную иконопись от византийской, — это внутреннее средоточие и софийность. Эти черты могли быть выражены с большей адекватностью формы и содержания именно в иконе, а не в стенописи. Стенопись декоративна и поэтому рассчитана в значительной мере на внешний эффект. Она обращается сразу ко многим. Икона — интимна, самоуглубленна и требует сосредоточенной связи между ней и молящимся. Эти черты русско-православного сознания и послужили стимулом развития на Руси иконы и ее необычайно широкого распространения, как в храмах, так и в домашнем быту.

Начиная с XIV столетия самой значительной частью храма делается иконостас. Это создание чисто русское. Он заменил собою предалтарную преграду византийских и русских храмов домонгольского периода. Ограничиваясь в самом начале одним ярусом «местных» икон, иконостас быстро стал расги, достигая грандиозных размеров многоярусных сооружений. Иконостас не только отделяет алтарь от остальной части храма, но выполняет и более сложную функцию. Обращенный к молящимся, заполняющим храм, иконостас представляет собою как бы раскрытую для чтения книгу, содержание которой начертано в изобразительных образах. В течение всего богослужения молящийся видит перед собою в развернутом виде зрительно-воплощенную картину Библии старого и нового Завета. Над «местными» иконами нижнего яруса возвышается «праздничный ярус» с иконами, посвященными двенадцатым праздникам. Затем идет «деисусный» ярус, с изображением в центре Христа, сидящего на престоле, с предстоящими по сторонам Богородицею и Иоанном Предтечей и

следуемыми за ними святителями. Еще выше находится «апостольский» ярус, «пророческий», «ветхозаветный» и т.д. Над Царскими вратами помещается изображение «Тайной вечери», а на створках врат — Благовещение и четыре евангелиста. Таким образом, вся история Церкви в ее главных моментах представлена в иконостасе и раскрыта взору молящихся.

Если принять во внимание распространенность икон в домашнем быту русского человека, не ограничивавшегося одной или двумя иконами, а заставлявшего ими весь «красный» угол комнаты, любившего иметь в доме «киоты», своеобразные «домашние иконостасы», то обилие на Руси икон будет объяснено.

Русская икона отличалась от византийской, помимо уже отмеченных моментов, целым рядом и других качеств. Так, например, Древняя Русь имела свои наиболее излюбленные образы и сюжеты. Если в царственной Византии распространен был суровый образ Богородицы Одигитрии, то для русско-православного сознания излюбленным стал образ «Умиления». Если Византия создала и распространила образ Спаса Пантократора, величественный и как бы недоступный лик Царя и Вседержителя, сидящего на троне и благословляющего мир, то Древняя Русь пристрастилась к простому и доступному облику «Нерукотворного Спаса», происхождение которого предание связывает с актом помощи болящему человеку. Огромное количество икон было посвящено Николаю Чудотворцу, особо чтимому на Руси святому.

В колористическом отношении русская икона более красочна по сравнению с византийской, более монохромной. Композиция русской иконы сложна, необычайно ритмична и отличается полной завершенностью. Музыкальность ритмико-композиционной структуры древней русской иконы была доведена до изысканнейшего совершенства и тончайшей певучести<sup>146</sup>.

## Письмо десятое

### КОПИРОВАНИЕ ИЛИ ТВОРЧЕСТВО

Возникает вопрос о том, что должна представлять собою иконопись современная и будущая: простую копию с древних оригиналов или подлинное творчество? Если последнее, то ка-

ким образом можно удержать его в формальных рамках искусства XIV—XV столетий? Вопрос, достойный интеллигентского сознания, но, как мне кажется, праздный, если принять во внимание все то, что было установлено раньше. Я уже говорил, что исторические факты доказывают, что крепкая, органическая традиция не препятствует проявлению творческого духа, но, напротив, в искусстве религиозном способствует возрастанию его глубины. Творчество подменяется копировкой не потому, что ему ставятся ограничения в виде традиций, а потому, что иссякают его силы. В периоды, когда творчество было органическим выражением религиозной жизни, строгие каноны, которыми было ограничено его проявление, отнюдь не снижали его силу. Стоит только ближе присмотреться к русской иконописи эпохи ее наиболее цветущего состояния, чтобы убедиться в разнообразии ее приемов, в своеобразии отдельных ее памятников, и мнимое представление о ее, будто бы, шаблонах рассеется. Стенопись Новгорода Великого тому лучший пример. Сейчас перед всяким интересующимся средневековым искусством стоит, так сказать, на очереди вопрос об изживании ложного представления о трафаретности древнего церковного искусства. Если не принимать во внимание перемены, связанные с временем, если игнорировать разнообразие школ, хотя бы в пределах одного и того же исторического отрезка, но обусловленных различием местного культурного уклада, если взять одну только «школу», в одно и то же время, то и в ее пределах мы будем поражены разнообразием отдельных индивидуальностей. Но своеобразии феодальной личности совсем иное, нежели индивидуалистический анархизм буржуазного духа. Личность феодального уклада признает бытие Абсолюта вне себя и сливает свое личное начало с началом высшим и абсолютным. Самое бытие этой личности при всем ее своеобразии есть проявление бытия Абсолюта. Таким образом, искусство феодальное не только не исключает, но и предполагает наличие отдельных личностей во всем их своеобразии. Абсолют не подавляет личность, а определяет сферу ее проявления. Буржуазный индивидуализм анархичен, беспринципен, безответственен. Буржуазная, рационалистическая индивидуальность сама себя порождает, сама себе довлеет, сама себе определяет, сама себе является господином. И буржуазное искусство пестро и разнородно в своем проявлении. Каждый индивидуум представ-

ляет собою самодовлеющее начало, порождающее внутри своего «я» абсолют. Различие этих двух форм отношений личности к абсолютному началу, какую бы ценность ни предполагать под понятием абсолютного: религиозную, политическую, общественную и тому подобную, — характеризует две формы мировосприятия, две формы и художественного творчества. Потому с точки зрения буржуазного, индивидуалистического рационализма всякое столкновение личности с абсолютным началом, находящимся вне личности, представляется насилием над индивидуумом, ограничением его самостоятельных прав и препятствием на его творческих путях. Для феодально-религиозного сознания подчинение личности абсолютному началу не есть ее уничтожение и нивелировка, а путь ее к могущественному и притом, с ее точки зрения, истинному обнаружению, раскрытию и служению. Феодальная личность свое бытие обнаруживает в добровольном служении Абсолюту, которое она признает единственно истинным бытием. Это для нее не рабство, а подлинная и единственная возможная жизнь. Для рационалистической буржуазной личности бытие познается в самослужении, в своеобразном нарциссизме. С ее точки зрения традиция есть цепи. Феодальная личность, сливаясь с абсолютным началом, в этом акте приобретает для себя полноту. Она есть полноценная личность. Буржуазный индивидуалист сам из себя порождает абсолют и, вращаясь в своем собственном кругу, представляется личностью ущербной, самовлюбленной и тем самым ограниченной. Всякий художник буржуазной культуры есть Нарцисс. Его творческий путь — самораскрытие, самолюбование, самоуслаждение — свершает порочный круг. Религиозный человек, приобщаясь к абсолютному Духу, восполняет себя, обогащается. Индивидуалист, творя абсолют из себя же, вращается в замкнутом круге. Вникните в смысл слов: «Если душу свою сохранит ради нее, то потеряет ее, а если душу свою погубит ради Меня, то сохранит ее»<sup>147</sup>, — и Вам станет ясен весь процесс религиозного творчества.

В Новгороде в храме Спаса-Преображения, расписанном Феофаном Греком, имеются лики святителей<sup>148</sup>, изображенные в оконных простенках в подкупольном барабане. Туда можно забраться по лесам, которые во многих новгородских храмах являются постоянными, и рассмотреть фресковую живопись вплотную. Смотря на эти лики, невольно поражаешься необы-

чайной свободной манере письма, лишенной графарета, богатством личного своеобразия, приданного каждому лику, и таким размахом творческого вдохновения, сквозящим в каждой мазке, который мыслим только тогда, когда душа творит весело и свободно. Обходя многие новгородские храмы и знакомясь с их фресками, поражаешься разнообразию художественных приемов, свободным проявлением творчества в пределах вполне определенного мировосприятия.

В прошлом для подобного творчества были условия, подготовленные всей общественной средой. Теперь их нет. Нет и не может быть и религиозного творчества. Для массового проявления религиозного искусства нигде в Европе нет подходящих условий. Творчество же отдельных личностей никогда не может быть полноценным, если оно органически не связано со средой, их питающей и вдохновляющей. Вот почему за последние два века нельзя указать ни одного примера религиозного искусства, которое было бы и подлинно церковным и высоко в художественном смысле. За религиозные темы много раз брались не только отдельные художники, как Пюви де Шаванн во Франции и Александр Иванов в России, но и целые группы иконописцев, как назарейцы в Германии и прерафаэлиты в Англии. Но ни со стороны формы, ни со стороны содержания эти произведения не могут быть названы церковными. Вот почему современный иконописец-ремесленник невольно превратился в копировщика, если он, хотя бы в некоторой мере, желал придерживаться старых форм иконописи. Но если он подлинно вдохновенный художник, то он в пределах традиции может обнаружить свободу своего творческого духа. Так в старое время и поступали Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий и другие «добрые» и «зело хитрые» иконографы.

Но для создания такой среды для религиозного творчества в условиях Нового времени я не вижу никаких оснований. Я думаю, что Новгород и Москва XV столетия навсегда стали только историческими фактами. К их возрождению, не повторному, но полному своеобразия, культура XX века не дает никаких предпосылок.

Письмо одиннадцатое

ВНЕШНИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ  
ВНУТРЕННЕГО СМЫСЛА ИКОНЫ

Средства эти с формальной стороны, казалось бы, те же, что и у светского живописца, — то есть композиция, ритм, цвет, пространство и т.п. Но их ресурсы, их применение, их смысл совсем другой. Обо всем этом можно написать большую и серьезную книгу, здесь возможен лишь намек, который сведется к номенклатуре этих средств, без основания и развития доказательств. Для удобства я распределю свои соображения по этому вопросу на ряд рубрик, сообразно тому количеству элементов, о которых буду говорить. Начну с композиции.

Композиция в иконе отличается необычайной завершенностью, замкнутостью в себе, отрешенностью ото всего окружающего и, кроме того, музыкальностью и певучестью ритма. Ни одна из художественных культур, ни один из стилей искусства не давали образцов столь совершенной законченности композиционного строя, как икона. И я бы прибавил, еще более сужая исторические рамки, что ни фреска, ни мозаика, вообще ни стенопись, а икона, и притом не столько даже византийская, а именно древнерусская времен ее расцвета служит особенно наглядным примером подобной завершенности. В самом деле, припомните египетские плоские рельефы, покрывающие своим четким линейным рисунком стены внутренних помещений пирамид, мастаб<sup>149</sup>, храмов, дворцов и прочего; припомните рельефы Ассиро-Вавилонии, Персии; взгляните на рисунки греческих ваз, — Вы всюду увидите лентообразное или фризовое строение композиции, которое сплошь и рядом производит впечатление безначального и бесконечного развертывания изобразительности. В живописи китайцев, в японских *какемонó* и *макемонó* композиция представляет как бы случайно вырванный кусок мирового пространства, которое ширится и вправо и влево, ползет вниз, уходит вверх и простирается в глубину. Этот принцип дальневосточного искусства — *pars pro toto* — стал излюбленным приемом у французских импрессионистов. Но если под ракурсом законченности композиционного строения оглянуть взором всю западноевропейскую живопись от средневековья до текущих дней, то, за вычетом небольшого отрезка времени

Высокого Ренессанса, вся остальная живопись: готическая, барочная, натуралистическая — лишена завершенных в себе композиций...

Иконописец XIV—XV столетий, которого я имею в виду в качестве образца, в своем композиционном строе выражал идею макрокосма, целостного в своей замкнутости и замкнутого в своем единстве. По мере того как постепенно слабеет подобное мироощущение, совершается и распад композиции. Сопоставив однородные по сюжету иконы XV и XVII веков, увидим, насколько цельнее композиционная структура в первом случае. Идея замкнутой целостности подсказывает иконописцу ряд приемов сопряжения частей. К ним относятся: трехчастное членение композиции, параллелизм планов, повторы, симметрия.

С композицией неразрывно связан ритм. Икона обладает музыкальной и поэтической структурой и поэтому должна быть противопоставлена огромному большинству образцов светской живописи, которая суть проза, в лучшем же, а может быть и в худшем случае, если иметь в виду Тургенева, — «стихотворение в прозе». Поэтому в иконе ритмические повторы выполняют функцию стихотворных размеров и поэтической рифмы. Отсюда «строгость» композиционного строения в иконописи, не допускающего произвола, подобно строгости строк гекзаметра. Музыкальностью пронизаны движения в иконе от человеческой фигуры до звериной. Все шествует под аккомпанемент неслышимой, но чувствуемой музыки, которая становится зримой благодаря изобразительному ритму. Ритмом пронизан и богослужебный ритуал. Священнослужители ходят во время церковной службы не прозаической походкой. Дьякон, по выражению Гоголя в его статье «О литургии», уподобляется ангелу своим «летанием» от престола к народу и от народа к престолу. Если в наше время мы наблюдаем прозу в движениях священнослужителей, так это говорит только о глубочайшем вырождении религиозного действия<sup>150</sup>, которое некогда продиктовало и форму иконописи и обусловило ритмы церковных движений и песнопений. Скабалланович в своем анализе богослужебного Типикона<sup>151</sup> подчеркивает наличие повторов-«рефренов» в церковной службе (ектении, возгласы). Наличие замкнутой композиции и музыкального ритма придает иконе характер отрешенного бытия, столь противоположного светскому искусству, исходящему в своих формах от природы. Созерца

икону, мы созерцаем иной мир, чуждый земной юдоли, полный нездешних звучаний. Находясь в церкви во время богослужения, верующий испытывает необычайную радость, возвышающую и истончающую его чувства, дающую возможность с легкостью преодолевать усталость в длительных монастырских службах. Стоя в церкви, мы уподобляемся стоянию, как бы близ престола Божия, — «яко на небеси стояти», как поется в одном молитвословии<sup>152</sup>.

Самым значительным по своеобразному решению моментом в иконописи является проблема пространства. Иконописец мыслит не по-евклидовски. Он отвергает перспективу, как форму выражения бесконечного пространства. Мир иконописи конечен. Вместо бездонно-голубого «неба» — у него золотой фон, символизирующий, что события, созерцаемые на иконе, происходят вне определенных границ земного времени и пространства, а изображаются в аспекте *sub specie aeternitatis*. Конечным представляется пространство иконы, если воспринимать его и со стороны зрителя, ибо, развертываясь в так называемой «обратной перспективе», оно должно замкнуться где-то за рамкой иконы на глазах у зрителя. Ортогональные линии евклидовой перспективы параллельны и только иллюзорно (мнимо) сходятся у нас на глазах в далекой точке пространства. К зрителю же они расходятся в бесконечность. Отсюда отсутствие ощущения замкнутости в перспективной живописи и наличие в ней пространства с дурной бесконечностью. Пространство в иконописи конечно и динамично, обладает многими горизонтами и многими точками опоры, что возможно только при вращательной ориентации в подобном пространстве и при наличии нескольких, совмещенных в одно, моментов времени. Отсюда пространственные и временные «сдвиги» в иконописи, разноместность и разновременность показа событий при единстве их объединяющего сверхпространственного (в понимании *locus*) и сверхвременного (в понимании прагматическом) смысла. Не буду утверждать, что это пространство Римана или Лобачевского, воплощенное в изобразительных формах и зрительно формулированное за много столетий до них. Но что это пространство сферическое (а не плоскостное) и, тем самым, конечное в той или иной его интерпретации, это несомненно по всем видимым его признакам. Близкое<sup>153</sup> к этому понимание пространства дает современная европейская наука, не та позитивистически-ограниченная, которой питалось, как мякиной,

человечество в XIX веке, а новая наука, которая в целом ряде своих выводов приходит к тому же, что религиозной интуицией было достигнуто в средневековом и еще раньше в библейском времени. О конечности вселенной, о центральном положении Земли и о ее неподвижности говорит современная передовая астрономия. П.Флоренский в замечательной книге «Мнимости в геометрии»<sup>154</sup> математически доказывает эти положения, которые научным путем подтверждают религиозный взгляд на структуру вселенной.

Пространство иконописи имеет и еще одно свойство, противоположное пространству перспективному. Если перспектива втягивает в свои глубинные недра зрителя, то иконописное пространство, благодаря «обратной перспективе», отталкивает зрителя, не пускает его в пределы того мира, где находятся Христос, Богородица и святые. Они же пребывают в иных «сферах», иначе представляются им явления, иной «счет» ведется как времени, так и пространству. Вещный мир становится как бы прозрачным, ибо повертывается всеми своими гранями одновременно. Вот видим мы внешнюю стену храма и над ней купола. Но она же оказывается и внутренней стеной, у которой стоит Симеон Богоприимец, простирающий руки навстречу несомому Младенцу. Храм «вывернут наизнанку» при одновременном созерцании его внешности. Что это как не «прозрачность» геометрии энных измерений? Прозрачность показывается в иконописи и в прямом смысле слова. Мне пришлось видеть в Нижегородском музее икону, в которой за тремя святыми была изображена толпа, отдельные головы из которой буквально просвечивали через одежды изображенных на первом плане святых.

Тот же смысл вложен в композицию иконы Иоанна Предтечи, на которой мы видим: 1) его молящимся перед образом Спаса, 2) склонившим выю под ударом палача и 3) тут же видим его отсеченную голову на блюде. Что это: исторично в смысле прагматического шествия событий? Нет! Что это: по следовательно или одновременно? И то и другое вместе. Словом: *sud specie aeternitatis*.

Как видно, в иконописи пространственный момент не отделен от временного. «Мир» понимается прямо как бы «по Минковскому», который говорит, что нет ни пространства, ни времени в их раздельности, а существует «мир» как пространственно-временное единство энных измерений. Говоря о про-

странстве в иконописи, неизбежно пришлось затронуть и проблему времени. Имея в виду светскую живопись, мыслящую евклидовски, предмет которой — перманентная *vanitas vanitatum*<sup>155</sup>, можно было бы говорить долго о пространстве, не вспомнив о времени. Там смежное рассматривание двух категорий не обязательно. В иконе их размежевание невозможно. Пространственные «смещения» необъяснимы вне временного аспекта.

Пространство, будучи конечным, предполагает за пределами своими нечто иное этой конечности. Эта мысль возникает сама собой, когда мы представляем себе конечное. Само «конечное» мыслимо только в том случае, если одновременно мы его противопоставляем иному. И действительно, нет недостатка в указаниях на то, что за пределами нашего мира, нашего «неба» находятся иные «небеса». Апостол Павел в Послании к коринфянам говорит о себе, что он восходил до третьего неба<sup>156</sup>. В «Апокалипсисе» читаем: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (XXI, 1). Данте, синтезировавший все средневековое мировоззрение, изображает в «Божественной комедии» десять кругов неба, называя последнее, высшее небо, — эмпиреем<sup>157</sup>. В иконописи мы также находим выражение этих представлений, весьма распространенных и общеизвестных в средневековую пору. На иконах, изображающих взятие на небо Илии-пророка, композиция строится кругами, на фоне которых Илия рисуется поднимающимся все выше и выше на колеснице, запряженной лошадьми. Основные догматы христианства: Воскресение Христа, Его Вознесение, взятие на небо ветхозаветных пророков Еноха и Илии, взятие на небо Богоматери, воскресение мертвых в будущем веке — возможно мыслить лишь при допущении изменений в составе земного тела. Вознесение необъяснимо, если мы представим его наивно материалистически. И оно становится понятным, если мы его будем рассматривать, как постепенное изменение тела по мере прохождения его через различные сферы бытия. Христос по Воскресении имел уже другое тело. Он мог появляться среди апостолов, когда двери дома были закрыты: «В тот же первый день недели вечером, когда двери дома, где собрались ученики Его, были закрыты, из опасения от Иудеев, пришел Иисус и стал посреди их и говорит им: “Мир вам”» (Иоанн, XX, 19). «После восьми дней опять были дома ученики Его, и

Фома с ними. Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди их и сказал: “Мир вам”» (Иоанн, XX, 26). По Воскресении Христа не узнает Мария Магдалина, принимая Его за садовника (Иоанн, XX, 15). Не узнали Его и апостолы и среди них Петр, когда Он явился им при море Тивериадском (Иоанн, XXI, 1—4). Не узнал был Христос и на пути в Еммаус, когда Он присоединился к ученикам своим по дороге. Когда же «открылись у них глаза, и они узнали Его, то Он стал невидим для них» (Лука, XXIV, 13—31). Явление Христа смущало их, пугало, и они думали, «что видят духа» (Лука, XXIV, 37).

Даже материалистическая наука учит, что тело, бесконечно увеличиваясь в движении, изменяется в своих свойствах. При скоростях, больших скорости света, масса и вес тела становятся равными нулю<sup>158</sup>, то есть мнимыми.

Мировое пространство, будучи конечным, имеет и форму, которая в предельных его границах такова, что препятствует выходению всякого материального тела. Выходение возможно только при наличии преобразования тела, при изменении его конститутивных свойств. Конечные границы мира таковы, что они как бы отталкивают от себя всякое физическое тело и препятствуют вхождению в сферу инобытия. Я уже обращал Ваше внимание на то, что иконописное пространство сконструировано так, что войти в него нам, со всеми присутствующими нам физическими свойствами, невозможно. Оно отталкивает нас от себя. Достигается это благодаря «обратной перспективе».

Обратная перспектива есть изображение пространства, находящегося за пределами земного мира и представимое в ином (то есть обратном) обычному здешнему виде. Обратная перспектива есть зрительное представление понятия «инога мира». Но так как понятие (всякое) непредставимо само по себе, а лишь мыслимо, то зрительное выражение понятия — мнимо. П.Флоренский в «Мнимостях в геометрии» говорит, что «в зрительном представлении есть образы зрительные, а есть и как бы зрительные»<sup>159</sup>. «Собственно зрительные образы соответствуют действительной стороне плоскости, а отвлеченно-зрительные — мнимой»<sup>160</sup>. «Если переднюю сторону плоскости мы *видим*, то о задней только отвлеченно *знаем*»<sup>161</sup>. «Но, как провал геометрической фигуры означает вовсе не уничтожение ее, а лишь ее переход на другую сторону поверхности и, следовательно,

доступность существам, находящимся по *ту* сторону поверхности, так и мнимость параметров тела должна пониматься не как признак ирреальности его, но лишь как свидетельство о его переходе в другую действительность»<sup>162</sup>. Следовательно, иконописный мир по-своему реален и конкретен. В иконописи, понятой как смысл, отсутствует субъективизм и психологизм. «Но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через *разлом* пространства и *выворачивание* тела через само себя»<sup>163</sup>. «Пространство ломается при скоростях больших скорости света»<sup>164</sup>. «Стягиваясь до нуля, тело проваливается сквозь поверхность — носительницу соответствующей координаты, и выворачивается через самого себя, — почему и приобретает мнимые характеристики»<sup>165</sup>. Тело, двигаясь до предельных границ мира, переворачивается, как это случилось с Данте и Вергилием, достигшими в своем пути по аду до «бедер» Люцифера:

Вождь опрокинулся туда головой,  
Где он стоял ногами...  
Как изумился я тогда в тревоге,  
Пусть судит чернь, которая не зрит,  
Какую грань я миновал в дороге...

(Ад, песнь XXIII)

Вы, наверное, подмечали в иконах изображение темных провалов в земле, как бы выходов на обратную сторону поверхности, то есть зияющие пропасти в иной мир или проступы Аида в мир здешний. Замечали Вы также и то, что земля, в частности уступы гор, изображаются в виде расщепленных, обычно надвое, плоскостей, причем одна из этих плоскостей находится выше, а другая несколько ниже. Если принять во внимание все, что говорилось о «разломе» пространства при переходе за его предельные грани, то не выражается ли эта идея в иконе в виде смещения слоев земной поверхности и «выворачивании тела через самого себя». Причем Флоренский замечает, что «линии действительные, мнимые и полу-мнимые бесконечно *ниже*, нежели линии полу-комплексные и мнимо-комплексные; а линии этих двух последних родов ниже, но не бесконечно, линий комплексных»<sup>166</sup>.

Из всего сказанного можно заключить, что икона во всем ее формальном строе, столь отличном от светской живописи, исходящей из природы, представляет собою зрительно-выраженное изображение средневекового миропонимания и в своих образах

является наглядным изложением сложнейших религиозно-философских и космологических идей. Иконопись требует изучения во всеоружии самых разнообразных знаний вплоть до математических и космологических. Наивно-религиозное к ней отношение только как к освященной реликвии, как и эстетическое ее восприятие, не только не достаточны, но попросту ограничены и могут дать лишь ложное представление. К сожалению, до сих пор изучение иконописи было или историко-археологическим, или художественно-эстетическим. Обе точки зрения, взятые сами по себе, как самостоятельные критерии, недостаточны и тем самым ложны. Только как части целостного комплекса мировоззрения, сложившегося в средневековье, они могут быть оправданы.

Перейду теперь к колориту. Цвет в иконописи условен и символичен. Иконописные подлинники точно определяют, каким цветом должна быть отмечена одежда того или иного святого. Гиматий Параскевы Пятницы пишут киноварью, а фелонь Николая Чудотворца — чаще всего белилами с темно-коричневыми крестами по белому полю. Цвет в иконописных образах новгородской школы XIV—XV веков — локальный, насыщенный, необычайно звонкий и бодрый. Рублев, а за ним московская школа XV—XVI веков, любит «плавкое» письмо, избирая изысканные и тончайшие смеси красок. Но и в первом и во втором случае колорит лишь подчеркивает отрешенность иконописной концепции, удаляя ее, а не приближая к натуре. Лишь с Симона Ушакова и его школы начинает укореняться тенденция к натуралистичности. Но это не взлет иконописи, а ее распад под влиянием «фряжской» живописи, знаменующей деградацию религиозного сознания в русском обществе XVII столетия.

Эстеты, «открывшие» в начале XX века художественные ценности в иконе, утверждали, что если в области темы, сюжета, композиции иконописец был скован традициями, то в цвете он проявлял свободу творчества. Такое утверждение не соответствует действительности. Цвет в иконе также был предопределен и лишен произвола, как и все остальные элементы. Цвет в иконе прежде всего символичен. Возьмите, например, софийные иконы, в которых встречаются три основных цвета: красный, синий и зеленый. П.Флоренский в небольшой статье, напечатанной в «Маковце»<sup>167</sup>, объясняет значение этих трех цветов, видимых нами в небе. Красный мы видим тогда, когда сол-

нце, склоняясь к западу, пробивает своими лучами толщу земной атмосферы. Красный цвет — активный. Голубой — зовущий, уводящий — это цвет неба в зените. Зеленый цвет — нейтрален и им окрашена западная часть неба, находящаяся выше красной полосы заката. Те же цвета мы обнаруживаем в софийных иконах. И цвета эти не случайны, а глубоко символичны. София Премудрость Божия есть мысль Бога о мире, о Его предвечных судьбах, заключенная в едином миге вечности. Поскольку мысль эта стала плотью — она активна и символизируется красным цветом. Поскольку Божество довлеет себе, оно не нуждается в мире, но мир нуждается в Нем; Бог же и до мира обладал всей полнотой бытия. Это стремление мира к Богу выражается голубым цветом. Диалектический синтез двух первых атрибутов софийности выражен в цвете зеленом, говорящем о гармонии Божественного бытия, о Его предвечном покое. Богородица изображается в красной одежде, когда она представлена, как Мать, и в голубой — когда Она Дева. В иконах «Распятия» она обычно изображается стоящей около креста в темно-красной или красно-коричневой одежде. Здесь она Мать. Богородица «Нерушимой стены» киевского Софийского собора изображена в синем гиматии. Здесь она — Дева-Оранта, заступница верных, в молитве простирающая руки ввысь и уносящаяся в своих призывах к небу.

Символичен и золотой цвет. Асист, которым покрываются венчики иконописных ликов и золотятся штрихами одежды, означает, как выражается Евгений Трубецкой, «свет небесный, коим отмечены святые и ангелы» («Два мира в древнерусской иконописи») <sup>168</sup>. Золотой фон, неизбежно присутствующий почти на всех иконах, символизирует высшее небо, не то, которое мы зрим своими глазами, а то, которое находится за пределами земной атмосферы и служит обителью Бога и сил бесплотных. Золотым изображается в «Апокалипсисе» «святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (XXI, 2). Этот «город был чистое золото, подобен чистому стеклу» (XXI, 18). То есть прозрачен, не материален. Небо, нами зримое, не изображается на иконах, ибо его нет в том мире, который служит темой для иконописца. «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец» (XXI, 23). «И ночи не будет там, и не будут иметь нужды

ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их» (XXII, 5).

Что касается вопроса о «плоскостном» стиле в иконописи, то этот вопрос не представляется столь очевидным, как его изображают историки древнего искусства. Иконописец совсем иначе относится к плоскости, чем, например, египетский живописец или греческий вазописец. Плоскость для иконописца не самодовлеющая ценность, а лишь исходный момент, который в известной лишь мере определяет пространственные особенности композиции. Иконописец мыслит изображаемое им пространство не только трехмерным, но и, так сказать, «четырёхмерным». И тем не менее в своих построениях он исходит из плоскости, считается с условиями плоскости. Но язык его изобразительности отнюдь не плоскостной, как у египетского живописца. Последний трехмерную фигуру человека переводит на язык двумерности. Иконописец, мысля «четырёхмерно», строит концепцию своеобразного «сферического» пространства, пользуясь двумерной плоскостью, как основанием. Различие здесь не формальное, а по существу. Пояснить это можно ссылкой на архитектурные чертежи. Ведь никто не станет утверждать, что пространственная концепция архитектора плоскостная. Тем не менее его сооружение в проекционных чертежах все выражено в плоскости. Западноевропейский перспективист, начиная с эпохи Ренессанса, попросту исключает плоскость из своего художественного инвентаря. Он строит иллюзорное, глубинное пространство в противовес плоскости, разрушая ощущение плоскости, уничтожая всякое о ней представление. Его пространство фиктивно. Его картина — иллюзорный прорыв плоскости в фиктивную глубину. Его картина — зеркало природы. Если рассматривать с этой точки зрения изобразительный мир икон, то его пространственные отношения реальны. Выражая смысл отрешенного от земной юдоли бытия, иконописец выражает его как реальность. Можно было бы сказать, что мир умопостижимый и невидимый он делает видимым, изобразимым, зрительно-созерцаемым. Таким образом в противовес общежитской терминологии, можно сказать, что иконописец, как художник и мыслитель, куда более реалист, чем все светское искусство западноевропейской культуры, начиная с Ренессанса и до текущих дней, обычно именуемое «реалистичным» и даже натуралистичным. Бытие, изображаемое натуралистичес-

кой живописью, — призрачно, как призрачен, с какой-то более «высокой» точки зрения, земной мир. Мир же религиозного сознания, выражаемый иконописцем, реален. И, так называемая, «условность» иконописных форм — результат ограниченности изобразительных средств рисунка на плоскости. «Условность» иконописи — момент чисто формальный, противостоящий реализму мироощущения, в то время как натурализм иллюзорной живописи есть «условность», в смысле фикции — по существу.

## Письмо двенадцатое СИМВОЛИКА ХРАМА

Церковная архитектура также имеет свои каноны, но нарушение их, пожалуй, еще более чудовищно, чем отступления в иконописи. Пренебрежение к этим канонам со стороны церковных властей почти не имеет предела. Как-то мне пришлось слышать от одного священника похвалу убранству алтаря одной из церквей XVIII века, выстроенной в стиле рококо, где ему довелось служить некоторое время. Он изумлялся роскоши и изяществу, с каким возведена была сень над престолом, напоминающая (как я себе представляю) балдахин над альковом наших императриц XVIII века. Он говорил о мягких диванах, обитых цветным штофом и окружавших алтарные стены, о коврах, застилавших пол, о подсвечниках с игривой резьбой и т.п. Священник признался, что он чувствовал себя, как бы в богато и изысканно убранной гостиной. И это говорил не какой-нибудь провинциальный «батюшка», у которого в глазах «зарябило» от невиданного зрелища; это говорил человек очень образованный, кончивший университет, к строгости церковных обрядов отнюдь не равнодушный; сведущий в вопросах искусства, разбиравшийся в художественных стилях и, казалось бы, могущий почувствовать непримиримость стиля рококо с духом православного богослужения. Но если и такой священник выказал свою беспомощность в подобных вопросах, то что же говорить хотя бы и о высших иерархах, воспитание которых проходило обычно вне всякого влияния искусства. Для них обычно всякий храм, как бы ни был он построен и разукрашен, будучи освящен по канону, становится «местом святым», «критиковать» которое с точки зрения внешнего убранства почиталось делом зазорным.

И вот в результате так понятого «греха», в русскую Церковь просочилась ересь, воплотившаяся в изобразительных формах и принявшая грандиозные размеры, так что теперь, сквозь толщу этого сплошного еретизма, господствующего в русской Церкви около трех столетий, трудно восстановить истину. Уже с так называемого «нарышкинского стиля» конца XVII столетия храмы стали украшать так, как будто это салоны светских красавиц. С резным иконостасом в стиле рококо, с золочеными «ложами», убранными балдахинами, где в орнаментальную вязь вместе с крестами вкрапливались княжеские и графские гербы, сочетались только парики, мушки и фижмы, а отнюдь не черные рясы монахов или простые одежды прихожан. Стиль эпохи был выдержан, но церковный канон и богослужebное благолепие профанированы. А с эпохи классицизма церковь трудно было отличить от светского здания. Проходя в Париже мимо церкви «Мадлен» с ее могучим коринфским колоннадным портиком и фронтоном, трудно определить, что это: какой-нибудь театр «Олимпия» или коммерческая биржа. Почти то же приходится сказать о католических костелах в Петербурге на Невском, выстроенных первоклассными архитекторами Запада, как Деламот и Кваренги. В Москве колонные портики церкви Большого Вознесения, что у Никитских ворот, напоминают подъезд Большого театра. А сколько раскидано было по старой помещицкой России, по ее дворянским усадьбам ротондальных церквей, близко напоминающих парковые «Эрмитажи» или «Храмы дружбы», «Павильоны роз» и т.п.

Храм Христа Спасителя в Москве и Исаакиевский собор в Петербурге неканоничны уже потому, что со всех четырех сторон имеют вид входов. Следовательно, и восточная часть, где должны бы находиться алтарные апсиды, обработана в виде входа (хотя фактически входа здесь нет). Благодаря этому храм обезличен со всех четырех сторон. Между тем храм в каноническом смысле олицетворяет собою корабль, плывущий, как спасительное пристанище, среди бурь житейского моря. Как у корабля, у храма должна быть «носовая» и «кормовая» часть, по которым мы ориентируемся и в его строении, и в его пути с запада на восток. Встаньте около Исаакия и попробуйте определить, где восток. Вам это не удастся, потому что внешних признаков местонахождения алтаря у этого сооружения нет.

Что же собою представляет православный храм со стороны архитектурной конструкции, рассматриваемой как смысл? Мне вспоминается небольшая брошюра Троицкого, изданная в Туле<sup>169</sup>, довольно обстоятельно отвечающая на этот вопрос. Духовная литература не обходит молчанием вопроса о смысле храма, и из разрозненных указаний можно сложить довольно цельную картину.

Храм — корабль. Одновременно это и вселенная. Алтарь — небо. Средняя часть предназначена для верных, присутствующих при богослужении и «мнящих себя, яко на небеси стояти»<sup>170</sup>. Западная часть, примыкающая ко входу, заполнялась раньше «оглашенными», только еще готовящимися принять православие. Они не участвовали в богослужении, а являлись только слушателями. Поэтому, когда в Проскомидии начиналось таинство пресуществления даров и дьякон возглашал: «Оглашенные изыдите», — они покидали храм. Эта же третья часть являлась трапезной, где в очень отдаленное время при долгих монастырских службах действительно свержали легкую трапезу прихожане. Паперть появилась позднее. Она — результат растущих буржуазных тенденций в недрах феодальной культуры. В московских церквях XVII столетия паперть начинает окружать храм с трех сторон. Внутри ее устраиваются скамьи для сиденья, и здесь-то приезжий, иногда издалека, люд ладил свои житейские дела, узнавал политические и общественные новости, заключал торговые сделки — одним словом, помолясь, «базарил» кто как мог.

Разделенный на три части храм представлял собою три ступени восхождения христианской души от житейских попечений к небесному раю. Алтарь, куда вход, кроме посвященных, был заказан, представлял последнюю и важнейшую ступень, был несколько приподнят над всем остальным уровнем пола. С амвона священник благословлял народ и на амвон поднимались верующие, дабы принять участие в таинстве Евхаристии. Центральная часть храма обычно перекрыта куполом, символизирующим небо, обнимающее своей сферой всех верных Церкви. В куполе изображение Пантократора с благословляющей десницей. Купол покоится на четырех столпах, олицетворяющих апостолов — столпов Церкви. В пандантивах, являющихся конструктивной частью, обуславливающей переход от круглого подкупольного барабана к четырехграннику столпов, изображены четыре еванге-

листа. И здесь архитектура и иконопись символически выражают значение евангелистов как связующих звеньев между Христом — главой Церкви и апостольским миром. Столпы покрываются изображением апостолов, обычно в рост. Северная стена храма заполняется фресками на темы Богородичных циклов, а южная — изображениями из жизни Христа.

Перед взором предстоящих в храме иконостас раскрывает в изобразительных формах все учение Церкви в ряде ярусов, разделенных тяблами. Когда по окончании богослужения верующий повертывается к выходу, западная стена храма встречает его грандиозной композицией «Страшного Суда», которая служит ему напоминанием о том, что ждет его за гробом, если по выходе из храма он пренебрежет учением, которое в изобразительных формах он созерцал на иконостасе и стенах храма. Вот вкратце архитектурное, и связанное с ним иконописное, содержание храма, имеющее определенный смысл, выраженный в конструктивных деталях сооружения.

Представьте теперь, что возводится храм бесстолпный, как это имело место уже в XIV столетии. Этим самым из символики храма устраняются и евангелисты и апостолы, как столпы Церкви. Представьте, что и купол заменяется сомкнутым сводом. Тем самым исчезает зрительно-символическое выражение идеи единства Церкви, глава которой — Христос. Представьте, что суровая простота и ясность христианского вероучения, конгениально воплощенная в иконописи древнейших времен, оформляется в хитросплетенных завитушках рококо. Как Вы полагаете: будет нарушен смысл вероучения в подобной форме или нет? Четырехгранный храм, принятый в древности и нарушенный в XVII и XIX столетиях, олицетворяет равное обращение Церкви с проповедью ко всем четырем странам мира. Святой град — Иерусалим «Апокалипсиса» — также четырехуголен. «Город расположен четырехугольником, и длина его такая же, как и ширина»<sup>171</sup>. Эллипсовидные, ротондальные и иные формы храма искажают этот смысл, следовательно, нарушают догму церковного учения. Из сказанного вытекает, что постройки в стиле барокко, ампир и прочих не могут быть признаны каноническими.

В XV веке русские люди понимали, что такое православный храм, выстроенный с соблюдением древних русско-византийских традиций. Когда строитель Успенского кремлевского собора Аристотель Фиораванти появился в Москве, его Иван III направил

во Владимир, дабы там знаменитый итальянец на примере владимирского Успенского собора XII века усвоил все традиции церковного зодчества и воплотил их в величайшей святыне московской. Вот путь, как и где искать критерии для определения каноничности церковной архитектуры.

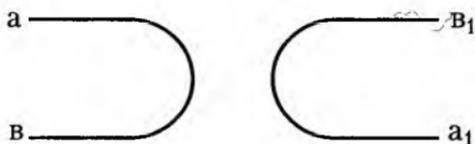
## Письмо тринадцатое КОНЕЧНА ЛИ ВСЕЛЕННАЯ?

В связи с размышлениями о форме пространства в иконописи, я остановлюсь на проблеме конечности мира. Вопрос о конечности вселенной в своей исторической эволюции прошел сложный путь диалектического развития от тезиса через антитезис к синтезу. Если Птолемею систему мира, представлявшую вселенную конечной, систему, характерную для всего античного, восточного и средневекового мировоззрения, принять за тезис, то то, что создала западноевропейская мысль в эпоху барокко, представляло собой антитетическое утверждение, которое привело к понятию о бесконечности мирового пространства. Начало этому представлению о вселенной положил не столько Коперник, сколько Галилей. Коперник, по существу, не внес в античную космологию решительного переворота. Если Птолемея была геоцентрической, то у Коперника она становится гелиоцентрической. Коперник переместил центр вселенной с Земли на Солнце. Но структура мирового пространства осталась также замкнутой, конечной и центрированной. И это обстоятельство необычайно характерно для Ренессанса, мироощущение которого также в значительной мере пластично, как и мироощущение античности. Галилей уже барочен. Он строит динамическое представление о мире. Центральность какой-либо точки в мировом пространстве исчезает. Мир превращается в динамически поток сил. И именно Галилей подготавливает ньютоновскую небесную механику. С Ньютона прочно в материалистической науке утверждается представление о бесконечности вселенной. Оно вяжется со всем строем рационалистического мировоззрения и выражает так же открыто идею дурной бесконечности, которой заражена позитивистическая наука и техника с их жаждой бесконечных открытий и изобретений, как и весь капиталистический, индустриальный мир, с его тенденцией к бесконечному расширению. И только в самое последнее время,

как в математике, так и в астрономии, замечен поворот к представлению о конечной форме вселенной. Разумеется, это не простой возврат к Птоломею, а диалектический ход мысли, в котором тезис, вобрав в себя все, что дал антитезис, возвращается к первоистoku обогащенным. Птолемея конечность мира — примитивна и наивна. Современное понятие о конечности мирового пространства — сложно и диалектично. Эйнштейн, рисуя картину о конечной форме вселенной, исходит из псевдосферической геометрии Римана и сферической Лобачевского. Эйнштейн диалектически совмещает понятие конечности и бесконечности. Его пространство бесконечно, но обладает формой, то есть пределом. Иначе говоря, оно представимо как сфера в той или иной ее разновидности. Пользуясь теорией относительности, П.Флоренский в «Мнимостях в геометрии» говорит не только о конечности вселенной, но и о центральном положении Земли и ее неподвижности<sup>172</sup>, возвращаясь к средневековому тезису, «Господь утверди вселенную, яже не подвижется»<sup>173</sup>. С точки зрения теории относительности любая точка вселенной может быть избрана в качестве центральной. И согласно той же теории либо Солнце, либо Земля в одинаковой мере могут быть взяты за исходные точки, вокруг которых совершается движение. Пользуясь относительностью, нельзя доказать, вращается ли Земля вокруг Солнца или обратно. И то и другое утверждение будет одинаково верно.

Но доказательства центрального положения Земли в мироздании дают и другие науки. Физика предоставляет данные об однородном составе мировых тел, как близ нас находящихся, так и необычайно удаленных. Движение мировых тел увеличивается в своей скорости по мере удаления от Земли. Причем отдаленнейшие тела находятся на таком расстоянии от Земли, которое во всех случаях соответствует времени, которое необходимо для прохождения этого пути от Земли до предельных для нашего восприятия точек вселенной. Таким образом, картина образования мира из центра, которым является Земля, рисуется на основании физических и астрономических данных. Позитивному сознанию подобные положения не нравятся, и оно стремится затушевать те выводы, которые напрашиваются, если данные отдельных наук объединить в целое. Даже материалистическая астрономия не отрицает центрального положения Земли во вселенной, но видит в этом простой случай, лишенный какого-либо смысла.

Кроме астрономических данных существуют еще два рода доказательств той же проблемы: математические и логические. Математика оперирует тремя видами фигур, получаемых в результате трех видов сечения конуса: эллипсис, парабола и гипербола. Парабола обладает одной бесконечно удаленной точкой. Если два конца параболы мы будем бесконечно продолжать, то где-то в бесконечно удаленной точке эти «концы» будут как бы загибаться и вновь возвратятся к нам, но только «с другого конца», образуя фигуру гиперболы. Причем правый конец параболы станет левым, а левый — правым. Для ясности покажу это на буквах рисунка:



«а», бесконечно удаляясь и сделав «загиб» в бесконечно удаленной точке пространства, делает еще и, так сказать, «выверт», возвращаясь не только с противоположной стороны, но и в вывернутом «наизнанку» виде, то есть то, что было «верхом», становится «низом», и обратно. Поэтому это не только «а», но уже «а<sub>1</sub>», и не «в», но «в<sub>1</sub>». Если все это, доказуемое математически, представить физически в пространстве реальным, то путь, который делает тело «а», образует в некотором роде спираль, благодаря своему «выверту». Это тело однажды поворачивается вокруг своей оси (как Луна), но оно не делает еще поворот, чтобы вывернуться «наизнанку», показать свою другую сторону (чего не делает Луна, но что делает Земля, только не один раз в продолжение своего кругового пути, но 365 раз). Если весь этот путь точки «а» представить не в виде линейного движения, а в виде тела, то его форма будет шаровидной, чем и обусловлено «загибание» линий параболы и их возвращение с «обратной» стороны. Отсюда форма вселенной мыслится в виде фигуры, напоминающей резиновый мяч, сжатый с двух сторон пальцами. Если гиперболу представить в форме трехмерного тела, то она образует две воронки, сходящиеся друг к другу узкими жерлами и расходящиеся широкими своими краями, которые в бесконечно-удаленной точке сгибаются и образуют круглый пояс, то есть ту часть резинового мяча, которая осталась не сжатой

пальцами. Таково математическое доказательство конечности вселенной. Мне этот путь точки представляется в виде восьмерки, а вселенная в виде спиральной формы. Кстати сказать, спираль представляет собою форму, органически присущую природе. По спирали растут растения, развиваются зародыши; спираль часто встречается в природных формах (раковины); спираль определяет многие формы в искусстве; спираль символизирует ход исторического развития культуры и форму диалектически развивающейся мысли.

Наконец, можно обратиться к чисто логическому доказательству того же положения о вселенной. Все, что мы мыслим, представляем и чувственно воспринимаем в пределах реального мира, имеет форму. Всякая форма, как на то указывает самое понятие формы, обладает границами, то есть является конечной. Трудно допустить с точки зрения логической последовательности, что если все предметы, составляющие вселенную, будет ли это чернильница, стоящая перед мною, или звезда, поблескивающая мне через оконное стекло, обладают конечными формами, сама же вселенная, то есть целое этих отдельных частей, лишена оформления. Логика требует не только допущения, но и необходимого признания, чтобы целое вселенной, как и отдельные, составляющие ее части, обладало формой. Всякая же форма — конечна. Путь точки, не только вращающейся вокруг своей оси, но и «вывертывающейся», есть путь диалектический. Мировое пространство по форме так же диалектично, как и наша мысль, отражающая строение мира.

Античный космос — конечен. Западноевропейская наука создала понятие дурной бесконечности, применив его и к представлению о мировом пространстве. Последнее время наука вновь возвращается к понятию о конечности вселенной, в чем всегда была убеждена религия.

### Письмо четырнадцатое и последнее ЛОГИЧЕСКИЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВА БЫТИЯ БОЖИЯ

Стоит чудеснейший сентябрь. Подлинно «тютчевская» осень, с ее «дивной» порой, но к счастью не «короткой», а затянувшейся на целый месяц.

Весь день стоит как бы хрустальный,  
И лучезарны вечера<sup>174</sup>.

Вот в один из таких безоблачных дней, в обветшавшем саду, под тихий шелест падающих листьев, я пишу Вам о Боге, в бытие Которого будто бы можно только верить, но доказать его нельзя. Такое суждение исходит, обычно, от неверующих; верующие же ищут и находят доказательства бытия Божия и помимо веры. В таком случае вера перестает быть «слепой», вера нуждается в знании и им просветляется. Если вера без дел мертва, то без знания она слепа. Ум, религиозный ум, а не рационалистически-позитивный, есть предельный источник Богопознания. Выражение: «скрыл от мудрых»<sup>175</sup> тайны Богопознания и открыл их простым умам и чистым сердцам, надо понимать не как устранение мудрствования, основанного на убеждении в беспредельной силе своих собственных средств в деле познания вообще. Я бы рискнул сделать очень широкое обобщение, сказав, что чем древнее религиозная мысль, тем она «умнее», то есть более основана на уме, а не на морали. Морализирующее христианство — продукт буржуазной культуры. Средневековое богословие — это умное Богопознание, не только в теоретическом, но и практическом смысле, если иметь в виду «умную молитву». Исаак Сирий, Максим Исповедник, [Симеон]<sup>176</sup> Новый Богослов, Григорий Палама и учение афонских монахов о «фаворском свете» — тому доказательства.

Если развернуть замечательный труд Иоанна Дамаскина, посвященный изложению православной веры, то в нем с первых же параграфов натолкнешься на логическое доказательство существования Бога<sup>177</sup>. Иоанн Дамаскин рассуждает так: все, что мы наблюдаем вокруг себя не только в настоящем, но что знаем и о прошлом — тварно. Если оно сотворено, то сотворено кем-то. Доискиваясь первопричины тварности, мы должны предположить, что первоначальное было кем-то сотворено, ибо, если это первоначальное также тварно, то ряд тварных звеньев увеличивается, и мы должны предположить, что то, что мы приняли за первоначальное, не есть таковое, а надо искать его в чем-то ином и так далее, до тех пор, пока мы не признаем, что толчок ко всему тварному дан кем-то — не-тварным. Все тварное, имея начало, имеет и конец, тогда как не сотворенное одновременно и безначально и бесконечно. Существо же, все сотворившее, само же не сотворенное и бесконечное — и есть Бог.

Я свое доказательство строю на антитезе одного и многого. Если мы помыслили одно, как таковое, то мысль о нем возможна только при условии, что мы одновременно мыслим и многое. В самом деле, если кроме одного нет больше ничего, то в нашем сознании получается сплошная неразличимость, которая ничему не противопоставляется, все собою наполняет, а следовательно, уже и не мыслится. Мысль об одном возможна, если это одно выделено от всего остального, что не есть одно. Иное же одного или единого есть множественное. В нашем мире, который мы мыслим и чувственно воспринимаем, мы наблюдаем наличие множественности. Мир есть совокупность многочисленных физических вещей, химических явлений, биологических разновидностей и трансформаций. В мире явлений мы наблюдаем обычно начало и конец этих явлений, следовательно, их временную и пространственную ограниченность, предельность. Все конечное, предельное, ограниченное мыслимо только потому, что мы его противопоставляем бесконечному, беспредельному, безграничному. В мире все измеримо в тех или иных видах. Понятие измеримости возможно в нашем сознании только в том случае, если мы мыслим неизмеримое, подобно тому как мысль об едином возможна при наличии антитезы этому единому, то есть множественности. Что же представляет собою та сущность, которая противоположна миру, является инобытием и обладает атрибутами бесконечного, беспредельного, безначального, неизмеримого, несотворенного, внепространственного, сверхвременного, вездесущего, всесильного и прочего? Эта сущность и есть Бог.

Но этого еще мало. Бог есть личность по учению христианской Церкви, а из нашего доказательства можно пока вывести заключение о какой-либо стихийной, безличной силе, о которой говорят, например, виталисты. Наше «единое» может быть понято и пантеистически, как единство той множественности, из которой состоит мир. Это будет нерелигиозный пантеизм. К перечисленным атрибутам, коими мы охарактеризовали инобытную сущность, являющуюся антитезой тварному миру, надо прибавить разум, который творит мир, им управляет, или говоря иначе, Софию — Предвечную Мысль о мире и его судьбах. Сущность, о которой мы говорили и которую наделили указанными атрибутами, — разумна, софийна, а следовательно, это не слепая сила, не простое множественное единство физического мира, а сила разумная, противопоставляющая себя миру, само-

сознающая, то есть личность. В мире поражает нас наличие индивидуального. В мире все индивидуально, а потому неповторимо. Нет двух, абсолютно похожих друг на друга людей, животных, растений. Каждый лист любого дерева отличен от другого, хотя бы незначительным изгибом какой-нибудь жилки. Каждая травка, каждая былинка — сама по себе. Жизнь не штампует явления, жизнь не механистична. Жизнь — разумна. Разум присущ тварям и человеку. Каким же образом осмелимся мы отказать в разуме тому Существо, которое создало разумность мира? И, если разум тварей ограничен, как и все их существо, то разум Божественный абсолютен, совершенен, безграничен, то есть обладает теми же атрибутами, которыми характеризуется сам Абсолют. София — Предвечная Мысль Божия о мире, воплощенная в Логосе, — есть мысль абсолютной в своем совершенстве Личности. Так мы приходим к понятию Бога, как полноценной личности. Зевс, Аполлон, Озирис, Ариман — все это личности, а не стихии только. Где же в таком случае критерий истинного Бога? Политеизм есть низший вид религиозного сознания. Если богов много, то каждый из них ограничен и, тем самым, уже не Бог. Но монотеистических систем, утверждающих единого Бога, также не одна, а несколько. Уже один этот факт требует постановки вопроса об истинном Боге, ибо Бог не истинный, а ложный — не Бог. Тут мы сталкиваемся с учением об Откровении. Всем другим религиям, кроме христианства, недостает до полного обоснования истинности Божественной субстанции учения об Откровении. Христианство этим выделяется из всех монотеистических религий. Христианский Бог открывается человечеству через Христа, который есть «путь, истина и жизнь»<sup>178</sup>. Христология есть необходимое звено в христианском Богопознании. Христианская религия — Богооткровенна. И не в пророческом только смысле, как иудейская. В этом смысле Богооткровенно в известной мере и язычество. Египетский Озирис и греческий Дионис своими жертвенными атрибутами предвосхищают в некотором, ограниченном смысле, жертвенную миссию Христа. Христианство Богооткровенно в реальном смысле. Не через пророков открылся Бог людям в христианстве, а явился как реальная, в плоть человеческую облеченная Личность, жертвенным подвигом своим засвидетельствовавшая бытие Божие.

Вот ход мысли, с логической последовательностью приводящий нас к неоспоримому утверждению бытия Божия, как совер-

шенной и полноценной Личности, реально открывшей Себя человечеству во Христе, а потому истинной Божественной Личности. Все иные религии — ложны, если не всецело, то в своих частях. И чем примитивнее религия, тем больше в ней уклонения от истинного Богопознания, тем больше в ней лжи, то есть сатанизма, тем дальше она от понимания Божественной сущности, как личностной совершенной субстанции. Аминь.

## ИКОНА ВЛАДИМИРСКОЙ БОГОМАТЕРИ

От благовоия мастей твоих имя  
твое, как разлитое миро...  
Пленила ты сердце мое одним  
взглядом очей твоих...

*Песнь Песней*

Нам неизвестно имя гениального художника, произведению которого предстояло сделаться не только мировым шедевром искусства, но и стать величайшей святыней православной Церкви. Неведомо нам также ни одной черты его жизненного подвига. И только пристально всматриваясь в стилистическое своеобразие его шедевра, мы с некоторой приблизительностью определяем время его создания и, тем самым, эпоху, в которую жил автор. Период правления Македонской династии в Византии был временем мощного расцвета религиозного искусства. Столетие иконоборчества завершилось победой Иоанна Дамаскина, Феодора Студита и других защитников иконопочитания. И конец IX-го, X-й и XI-й века стали периодом могучего развития стенописи и иконописи.

Волна эллинистичности вновь поднялась и хлынула в искусство после некоторого временного отлива. Античные припоминания никогда не исчезали из средневекового искусства. Но были периоды больших или меньших вздыманий и падений эллинистичности. В первые века по Р.Х. это были почти прямые, лишь значительно варваризированные, заимствования у античности, и преимущественно латинской. В живописи катакомб во многих случаях встречается почти полный перенос элементов и форм помпейской и римской фресковой стенописи. В энкаустических иконах, подобных Сергию и Вакху из бывшего киевского собрания преосвященного Пор-

фирия<sup>179</sup>, слишком заметно непосредственное влияние эллинистического искусства, дошедшими до нас образцами которого были фаюмские портреты. В эпоху Македонской династии латинские влияния сменились преимущественно греческими, чему способствовала усиливающаяся рознь между Западной и Восточной Церквами, приведшая в начале XI столетия к полному их разрыву и обособлению. Но византийский «грецизм» времен X—XI веков был новым явлением по форме и по содержанию, нежели эллинистичность первых веков после Р.Х. Ко времени правления Македонской династии вполне сформировался тот сложный комплекс культуры, получивший название византизма, в котором греческое сочеталось с александрийскими и сирийскими элементами, а к малоазийским влияниям примешивались сасанидские. Но над всеми этими истоками преобладало, их объединяло и преобразовывало начало собственно византийское, в котором Восток и эллинистичность составляли лишь амальгаму. Продуктом этого зрелого византизма была та культурная среда, в которой сложилось философское, религиозное и художественное мировоззрение автора, лицо которого мы постараемся, хотя бы гипотетически, очертить самым общим абрисом, исходя из анализа единственного нам известного его труда.

Нам неведомо его имя, но черты его личности отпечатались на его создании, по своеобразию признаков которого мы можем заключить об особенностях мировоззрения художника и даже выдвинуть гипотезу о его биографии. Он получил блестящее по своему времени, видимо, светское образование и только впоследствии, по примеру многих, избрал духовный путь. Об этом говорит его произведение. Элементы живописности и портретизма, столь явственные в его шедевре, говорят о первоначальном светском образовании и большом увлечении античностью. С другой стороны, все, что в образе есть канонического в отношении формы и высокоодухотворенного в отношении содержания, говорит о том, что автор его был верным сыном Церкви и ее вдохновенным выразителем в искусстве. Если предположить, что воспитание ограничилось влиянием только монастыря, то нельзя было бы объяснить наличие живописных портретных элементов в его образе. Но и одного светского образования было недостаточно для создания столь глубочайшего по религиозному содержанию и канонически-церковного по форме образа.

Это было время наибольшего, после Юстиниана, политического могущества Византии; это было время распространения влияния восточного православия далеко за пределы государственной территории и ее колоний; это было время подчинения этому влиянию обширных славянских стран, лежащих к северо-востоку; это было время оживления дела просвещения, связанного с именем Константина Багрянородного, введения целого ряда новелл в юриспруденции и отмены постановлений императоров-иконоборцев; это было время наибольших влияний византийского искусства на Италию и другие страны: стоит припомнить мозаики св. Марка в Венеции и указать на Кавказ (Гелати), Киев и далекий Новгород. Наконец, это было время возрождения культа Богоматери, встретившего в период иконоборчества немало противников. Ознаменовано это было быстрым ростом в Константинополе церквей в честь Богоматери и повсеместным распространением Богородичных икон. И одновременно со всем тем это был период усиленной тяги в монастыри, которые росли численно, богатели экономически и представляли собою средоточие образования. Это было время преобладания в восточной Церкви влияния неоплатонизма, сказавшегося в трудах сначала Исаака Сирина, потом Симеона<sup>180</sup> Нового Богослова, Максима Исповедника и других. В западном же католичестве, напротив, аристотелизм торжествовал победу в трудах Фомы Аквинского.

Что время написания образа надо отнести к описываемому периоду, — а именно к одиннадцатому веку, — показывает стилистический анализ иконы. Письмо ее явственно говорит о том, что хотя в трактовке лика и сказываются эллинистические традиции, но представлены они в переработанном виде в духе зрелого византизма. Свобода живописи, присущая более ранним векам, здесь скована строгостью вполне сложившейся иконописи. При наличии явных влияний грецизма — это канонически строгий образ; это — икона прежде всего. Предположив, что эта икона более ранних времен, еще до иконоборческих, VI—VII веков, мы натолкнемся на противоречивые факты. В Киевском музее имеется энкаустическое изображение Богоматери VI века, которое не идет ни в какое сравнение с рассматриваемым образом. В киевском изображении еще не изжит иллюзионистический, чисто живописный пошиб, который знаком нам по фаюмским портретам. И, действитель-

но, Богоматерь Киевского музея не столько икона, сколько портрет. Иллюзионистична и техника кладки мазка. В то время как в нашем образе налицо чисто иконописное «вохрение» лика; иллюзионизм побежден строгим каноном, живопись вытеснена иконописью. И только как глубочайшие напластования вековой культуры, сквозь строгую иконописную традицию просачивается, но не в свободном, а переработанном, претворенном виде наследие античности. Все эти особенности вырабатываются в византийском искусстве не в до, а в послеиконоборческий период, то есть не раньше правления Македонской династии. Но может быть время написания иконы надо отнести не к концу, а к началу правления Македонской династии, ко времени Василия Македонянина или его ближайшего преемника? Против этого говорит следующее соображение. Нам кажется, что образ мог быть вывезен из Царьграда только вскоре после его написания, когда он еще не был оценен за его высокие художественные качества и не прославлен чудесами. Трудно допустить, что образ, оставшийся с лишком два века в Константинополе (с IX по XII), пребывал бы в такой же неизвестности, как и во время посещения Царьграда Пирогощей. Ибо только его неизвестностью, как нового образа, можно объяснить беспрепятственный вывоз его в Киевскую Русь.

Предположение же о более позднем письме само собою отпадает, ибо все события, которыми сопровождалась доставка иконы в Киев, а затем ее увоз во Владимир, описаны летописцем XII столетия.

Художник, живший в эпоху конца правления Македонской династии или начала царствования Комнинов, сочетал в себе многосторонние элементы сложной культуры, какую представляла собою Византия. По происхождению он принадлежал к высшему аристократическому кругу, на что указывает избранный им тип лица Богоматери. Необычайная духовная утонченность и аристократическая изысканность лика Девы Марии, некоторая восточная удлиненность черт и миндалевидность глазных орбит говорит за то, что автор соприкасался со средой, имевшей связи с аристократическим Востоком, быть может Персией или Грузией. Необычайная жизненность лика говорит за то, что восточные влияния не ограничивались только искусством, а были действительными жизненными связями. Впечатления, полученные только от во-

сточного искусства, неизбежно выразились бы в некотором схематизме и стилизованности и лишили бы образ присущего ему одухотворения и индивидуализации. Не исключена возможность, что образ был идеализированным портретом действительно существовавшего лица. Недаром легенда приписывает авторство этого образа евангелисту Луке, настолько жизненно убедителен лик Марии, словно описанный непосредственно с природы.

Но вместо догадок позитивистического свойства быть может ближе к истине гипотеза о мистическом посещении художника самой Богородицы. Это было время широкого распространения культа Богородицы. От тех времен немало дошло легенд о явлениях Девы Марии благочестивым людям. И как о Серафиме Саровском явившаяся Богородица сказала: «Сей есть рода нашего», — так избранным оказался и безвестный нам по имени художник, создавший икону «Умиление», которой суждено было стать вместилищем благодати Божией и источником чудес. Следуя глубокому внутреннему влечению, светский аристократ, быть может «раздав именье нищим»<sup>181</sup>, принимает монашеский постриг и удаляется в монастырь. Там он удостоивается чудесного видения и становится духовным рыцарем, навсегда запечатлевшим в сердце своем образ неземной красоты, добра и истины. Поглощенный видением, переданный ему

А. М. Д. своею кровью  
Начертал он на щите<sup>182</sup>, —

и вместо бранных подвигов палладинов избрал для себя путь духовного рыцарства. Изобразительным выражением мистического посещения его Девой Марией стала икона «Умиления», чудеса которой объяснимы не только тем, что святая была самая молитва монаха, ее писавшего, но и тем, что икона явилась подлинным изображением образа Богородицы, представшего в видении монаху.

В монастыре монах продолжает свое образование, знакомясь теперь вместо Плотина и неоплатоников с патристической литературой, а светские навыки в изобразительном искусстве хочет подчинить всецело иконописной традиции. Он не становится профессионалом-иконописцем. Не создает школы. Продолжает оставаться гениальным дилетантом, работающим не по заказу, а по внутреннему побуждению. Обратное предположение приходится исключить, ибо, если бы мастер, столь высоко одаренный, был профессионалом и сделал бы

много работ, то трудно допустить, что около него не образовалась никакой школы, а имя его было столь незаслуженно забыто. Да, он был дилетант-художник, предававшийся творчеству в моменты глубочайших внутренних прозрений. Он работал в тиши, в полном уединении, медленно отдаваясь созерцанию посетившего его образа. Об этом говорит спокойная углубленность созданного им лика и вся фактура живописной поверхности, обнаруживающая следы медленного, не вынуждаемого ничем внешним, свободного творческого процесса. В образе отсутствуют какие бы то ни было ремесленные навыки; икона создавалась не по заказу, даже не для определенного назначения, а как выражение внутренней необходимости, как результат молитвы.

Когда образ был готов, после длительной, вероятно, многолетней работы, он остался, видимо, в келье самого автора. Монахи приходили посмотреть плод усердного труда, но, пораженные необычайным своеобразием лика, соблазнились мыслью о его неканоничности и, видимо, вследствие этого икона не попала в монастырский храм. Углубленный в себя, преданный созерцанию, одинокий инок-художник прожил недолго. Ибо опять-таки трудно допустить при наличии такой одаренности долгую жизнь, прошедшую в дальнейшем бесплодно. Если же эта длительная жизнь была бы наполнена многими трудами, столь же гениальными, как образ Богоматери, то снова вставал бы вопрос о наличии других произведений, об учениках и последователях.

Ранняя смерть была оплакана монастырской братией, восхищенно созерцавшей не до конца понятый, а потому не оцененный образ, и вскоре позабыла имя одинокого подвижника, молитвенное созерцание которого отпечатлелось в столь изумительной изобразительной форме, оставшейся в опустелой келье. Родственники или друзья усопшего взяли к себе это, казавшееся им скромным, наследство, не подозревая, что впоследствии ему суждено стать несметным богатством духовного кладезя и неиссякаемым орудием благодати Божией к страждущему человечеству.

Ни константинопольское духовенство, ни царский двор обратили внимания на образ Богоматери, написанный безвестным иноком. Ибо невозможно допустить, каким образом при ином к нему отношении мог вывезти его из Царьграда в начале XII века русский «гость» Пирогоща... Правда, существует

и другое предание о появлении на Руси будущей знаменитой и чудотворной иконы. Это предание рассказывает, что икона была подарена константинопольским патриархом киевскому великому князю. Но этому противоречит весь летописный рассказ и первоначальное на Руси название иконы: Богоматерь Пирогошская.

Не только византийский двор и константинопольская церковь не обратили на образ должного внимания, но и для киевского княжеского двора икона осталась неприметной. Повесть XII века о чудесных силах иконы, изданная Ключевским<sup>183</sup>, рассказывает, как Пирогоща, вывезя икону из Царьграда, поставил ее не в стольном граде Киеве в виду великокняжеского двора и киевского епископства, не в соборном храме Софии Премудрости Божией, как следовало распорядиться, если бы икона была прославленной, а отвез образ в Вышгород и поместил его в местном храме. С той поры осталась за ней название Богоматери Пирогошской или Вышегородской.

Объяснение всему этому надо искать в той гипотезе, которую мы выдвинули об авторе иконы и ее первоначальной судьбе. Образ остался незамеченным в Константинополе еще и потому, что тип Богоматери Умиления не был особенно распространен и чтим в Византии. Царственная Византия, вместе с доставшимся ей от первых веков христианства образом Богоматери-Оранты, выработала строгий, торжественный, несколько холодный чин Одигитрии. В своей монументальной композиции он соответствовал в большей степени, чем какой-либо иной тип, церемониальной пышности богослужебных обрядов. Образ же Умиления, с его интимной трактовкой лика Богоматери, не гармонировал с торжественной обстановкой Константинополя. И хотя Византия знала этот тип Богородичных икон, но широкого распространения он там не получил. Только Италия в преддверии к эпохе Ренессанса пристрастилась к этому типу Девы Марии, наделив его сентиментальными чертами. Да на Руси, в противовес всем иным Богородичным образам, Умиление нашло особенно широкое распространение. Но этому способствовал уже самый образ Пирогошской Богоматери, когда он перевезен был на север. Киевская Русь XI—XII столетий была еще всецело под влиянием вкусов Византии. «Нерушимую стену» Софийского собора украшала монументальная Оранта, а образ Одигитрии — в лице Печерской — получил преимущественное распрост-

ранение. Естественно, что и Киевская Русь не прельстилась вновь привезенным образом Умиления, малоизвестным тогда на Руси.

Когда князь Андрей Боголюбский задумал ехать в Ростов Великий на княжение, ему перед отъездом решили показать образ Пирогощской Богоматери, не как особо чтимую святыню — тогда он таковой еще не был, — а как икону хорошего греческого письма. Князь отправился в Вышгород и сразу был полонен необычайным выражением лица Богоматери и прельщен высоким достоинством художественного мастерства. Тут же у него созрело намерение взять икону с собою на север. И опять никто этому не препятствовал, князь не препирался о ней с Киевом, что было бы неизбежно, если бы икона была прославленной. Но вот по пути в Ростов случилось чудо. Около Владимира лошади, везшие икону, воспротивились идти дальше: никакие, казалось, силы не могли заставить их двинуться вперед; и это было понято, как предзнаменование свыше. Икону оставили во Владимире, поместив в Успенском златоверхом соборе. С этого времени образ, называвшийся в Вышгороде Пирогощской Богоматерью, получил прочно и навсегда название Владимирской иконы Божией Матери. И перевоз ее в Москву не изменил этого названия. И только здесь на севере прославился образ чудесами, обнаружив покровительство за землю русскую, став величайшей святыней православной Церкви, вместилищем чудес и восхищением для очей прибегающих к нему с поклонением.

Когда в конце XIV столетия Москве угрожали татары, обеспокоенные москвичи решили прибегнуть к заступничеству Владимирской святыни. Образ стал палладием русского войска. Предание рассказывает, что накануне решительного сражения [Тимур]<sup>184</sup> увидел во сне несметные полчища русских, находящихся под Покровом Богоматери, и, смущенный видением, отдал наутро приказ об отступлении. Это чудо Владимирской иконы теснейшим образом связано с историческими судьбами Москвы. Мы не знаем, как бы отразился на истории всего Московского государства разгром его столицы, если бы татары повели осаду города с войском, во много раз превышавшим оборону Москвы.

Образ Владимирской Богоматери был возвращен владимирцам. Но вскоре москвичи вновь прибегнули к его чудодейственной силе при новой осаде Москвы, и после этого икона

уже осталась за москвичами. Московский князь в утешение осиротелым владимирцам послал копию с чудотворного образа, которую приписывали кисти Андрея Рублева. Я видел ее во Владимире. Это типичный образец московских писем XV столетия. Стилистически она ничего общего с Владимирским образом не имеет. От рублевского письма она также далека, и имя великого матера присоединено к ней преданием также, быть может, к вящему утешению обездоленных владимирцев. Но Москва в XV столетии была сильна, и сопротивление ей было бы напрасным. По словам летописца, владимирцы не могли отличить копию от подлинника и подарком князя, будто бы, остались весьма довольны.

Перенос Владимирской иконы был для Москвы таким значительным событием, что на месте встречи московским духовенством чудотворного образа «на дороге Владимирской» был заложен монастырь, названный в память этой встречи «Сретенским», что ныне<sup>185</sup> на улице, Сретенке.

С тех пор Владимирская икона пребывала в Успенском Кремлевском соборе. С этого времени начинается ее усиленное влияние на русскую иконопись, и история русской иконографии Богоматери немыслима без учета этого влияния. Образ Умиления становится излюбленным на Руси. И этому есть свои исторические и мистические обоснования. Если тип Одигитрии выражал дух царственной Византии, то тип Умиления олицетворял своеобразие русского православного сознания. В исторических и мистических судьбах Церкви Христовой наличие русского православного сознания имеет свое оправдание. Ведь не случайно, что с падением Рима возвышается Константинополь, а с момента пленения Царьграда растет и высится значение Москвы, как третьего Рима. Значит, нужен был этот третий Рим, значит, судьбы Церкви не были до конца исчерпаны в византийском православии, если потребовалось продолжение истории сначала в Киевской, потом Московской и, наконец, северной Руси. П.Флоренский объясняет историческую необходимость русского православия тем, что в нем с необычайной полнотой раскрылась идея софийности. С особенной убедительностью раскрывает он это на молитвенном подвиге Сергия Радонежского<sup>186</sup>.

Образ Умиления потому стал излюбленным на Руси, особенно с XIV столетия, что в нем отпечатались все характерные черты русского православного сознания, с его

склонностью к созерцательности, душевной умильности, мягкости, простоте и скромности. Образ Умиления в противоположность образу Одигитрии, олицетворяет русскую северную традицию Сергия Радонежского и Кирилла Белозерского с ее тенденцией к интимизации, в противовес византийско-киевским формам с их открытой и торжественной публичностью. Но черты русской иконы Умиления, поскольку они исходят от византийского прототипа, не имеют ничего общего с итальянским образом Мадонны. Русский тип Умиления XIV — XV веков, то есть цветущей поры древнерусской иконописи, лишен сентиментализма и реалистического индивидуализма итальянской живописи. Русское изображение Богоматери есть икона, тогда как итальянский образ — картина. В первом случае мы наблюдаем лик, в котором преобладает типичное по форме и умное по содержанию; во втором — перед нами лицо, со всем реалистически трактованным своеобразием индивидуальности, воспринятой чувственно и психологически. В первом случае творчество есть результат синтезирующей работы ума и отвлечения от натуры; во втором — оно продукт наблюдения и фиксации реальной действительности.

В течение пяти веков пребывания в Успенском соборе образ Владимирской Богоматери был скрыт под сплошной драгоценной ризой, как под металлическим панцирем, преграждавшим взору доступ к живописи и ее красоте. Так принято было проявлять рвение о святых иконах в русском обществе предшествующих веков. В местах, открытых от риз, — на ликах и руках, — живопись потемнела и не могла дать представления о первоначальной красоте образа. И немудрено, что Кондаков в своем труде, посвященном иконографии Богоматери<sup>187</sup>, отводит Владимирской иконе буквально несколько строк. Кондаков не знал и не мог знать художественных достоинств этого исключительного шедевра. Недаром А.И. Анисимов, написавший о Владимирской иконе после ее расчистки монографию, счел долгом посвятить свой труд знаменитому византинисту<sup>188</sup>. До реставрации иконы в 1919 году судить о ней, как о величайшем произведении искусства, было невозможно. И только когда снят был сковывающий ее металлических панцирь, когда из-под слоя копоти и поздних прописей открылась первоначальная живопись, изумленному взору предстало все очарование ее богатства. Реставрация установила, что только лики Богоматери и Младенца, да руки Христа хранят

первоначальную живопись XI столетия. Все остальное доличное письмо представляет позднейшую пропись XV—XVI столетий, снять которую не удалось, ибо пока невозможно предположить, в каком состоянии находится под слоем позднейших записей первоначальный пласт красок. Исчезновение на доличном живописи XI столетия объясняется тем варварским разгромом, которому подверглась икона во Владимире во время нашествия татарских полчищ. Она и тогда, по сведениям летописи, была покрыта драгоценной басмой, которая по обычаю не надевалась, как риза на доску, а прикреплялась гвоздями непосредственно к живописному полю. Ворвавшиеся в собор татары были соблазнены, разумеется, не художественными достоинствами иконы, а ее драгоценным окладом, который и сорвали тут же, испортив не только красочный слой, но и левкас под ним. Когда икона попала в Москву, было сделано ее первое поновление: была вновь написана часть одежды Младенца и ступни Его ног. В XVI веке сплошь записан был гиматий Богоматери и ее левая рука. О позднейших, более мелких добавках, говорить здесь нет надобности<sup>189</sup>. Сухая, ремесленного типа живопись, покрывшая все доличное письмо в XV—XVI столетиях, резко контрастирует со слоем красок XI века, сохранившимся только на ликах. И этот контраст еще сильнее выделяет непревзойденные качества византийского искусства.

Лик Богоматери преисполнен необычайного живописного совершенства. Художник совершенно избежал графической линии. Вся моделировка объемных форм дана нюансами цвета. Если этому противоречит несколько сухая линия носа, то весьма вероятно, что в этом месте реставратору не удалось снять до конца позднейшую пропись из боязни испортить первоначальную живопись. В цвете лика Богоматери преобладает «празелень дымчата» с оттенками охры, и через всю эту цветовую гамму поверхности просачиваются изнутри, словно пульсация крови, едва уловимые оттенки киновари. Они придают лику необычайное оживление. Несколько ударов красного в углах глазных яблок, на линии носа и губах, вместе с пробелами, создают рельефную лепку лика. Как технически положены эти цветовые покровы, как владел кистью художник, создавая тончайшие тональные оттенки, нельзя видеть невооруженным глазом, ибо письмо настолько «плавко», настолько тонко в своих колористических переходах, что уследить за ними глаз не способен. Лик Младенца выдержан в

более светлой гамме, с преобладанием золотисто-охристых оттенков. Различие цветовой гаммы в ликах Иисуса и Марии вполне соответствует различию духовных движений, озаряющих эти лики. Образ Богоматери полон сосредоточенной углубленности. Цветовая гамма его темнее. На лице отражены сложные переживания. При первом взгляде на Богородичен лик кажется, что он полон безысходной скорби. Это впечатление и уносят многие, бессильные заглянуть пристальнее и глубже. И в самом деле, чем больше всматриваешься в лик Богоматери, тем более замечаешь, как скорбное выражение ее глаз смягчается и постепенно слабеет. Этому способствует выражение губ. Едва тронутые «багором», они производят впечатление едва улыбающихся. И при одновременном восприятии глаз и губ наблюдаешь уже сложное «контрапунктическое» звучание душевных «мелодий». Скорбь умеряется сдержанной улыбкой, а улыбка одухотворяется скорбной гаммой, озаряя Лик проникновенной глубиной мудрости. Лик Богоматери — умный лик, лик, исполненный молитвы ума, где отдельные чувства и переживания в их обособленности «сняты» и преображены мудростью. Лик Младенца более открытый и радостный. Христос обнимает рукой шею Матери и, прижимаясь Своим лицом к Ее щеке, заглядывает ясными глазами в Ее грустные и бездонные очи, перед которыми пророчески проходят картины страстной судьбы Ее Божественного Сына. «И Тебе Самой оружие пройдет душу», — вспоминает Мария слова Симеона Богоприимца<sup>190</sup>. Христос же хочет отвлечь Мать от Ее скорбных созерцаний, говоря своим взором, что за Голгофой неизбежно следует воскресение и слава Сына, воссевшего одесную Отца. И кто «умиляется» — Мать Сыном, или Сын Матерью, — сказать трудно. Оба лика настолько слиты между собою, общее содержание их настолько взаимообусловлено, что рассматривать их в дискретности — значит разрушать идею единства и цельности запечатленного в иконе содержания. Русская иконопись знает многочисленные варианты типа Умиления в виде икон Федоровской, Толгской, Донской Богоматери и прочих. Различны по содержанию образы Умиления, повторяющие тип самой Владимирской иконы, сходствуя с ней лишь во внешней схеме изобразительной формы. Ни в одном из этих многочисленных повторений нет глубины, мудрости и собранности ума, запечатленных во Владимирском образе. Икона Донской Бо-

гоматери, приписываемая знаменитому Феофану Греку, при всем живописном богатстве ее прекрасно сохранившегося письма, обнаруживает совсем иное содержание. Мария изображена полнолицей девой, в облике которой отсутствует та аристократическая утонченность, которая так выделяет Владимирскую Богоматерь не только из иконописных, но и живописных ликов мирового искусства. Преобладающее выражение Донской — это радостное умиление, преисполненное материнских чувств Девы над своим возлюбленным Младенцем. Младенец разделяет эту радость, сливаясь воедино с чувством Матери. Содержание образа звучит унисонно, тогда как композиция Владимирской — контрапунктична. Мысль Матери не повторяется, а восполняется мыслью Сына. Содержание Донского образа — психологично, и в известной мере сентиментально. Содержание Владимирской иконы представляет собою изобразительно выраженное умное делание. Смысл его — мудрость. Логический строй его — диалектичен. В нем синтезированы противоречивые моменты духа. Он двухпланен. Тогда как образ Донской однопланен. Этим он доступнее и прельстительней. Он очаровывает сразу. Он душевен. Образ Владимирской Богоматери духовен. Он раскрывается медленно и далеко не каждому. Она на первый взгляд недоступна, сурова, строга. Она требует не только созерцания, но и действия. Она требует от созерцающего молитвы и в молитве раскрывается молящемуся. Ибо Владимирский образ не картина, не произведение искусства, а икона, то есть изобразительно выраженный обряд, доступный только религиозно-настроенному человеку. И в этом раскрытии лика, в процессе молитвенного к нему обращения, совершается каждодневное чудо иконы Владимирской Божией Матери. Я наблюдал за разными людьми в момент соприкосновения с Владимирским образом. Он раскрывается в разных степенях различным людям. Для его полноценного восприятия недостаточно одного художественного чутья. Нужен и духовный опыт. Людям нерелигиозным образ представляется суровым, замкнутым, недоступным. Он оставался совершенно не раскрытым для неверующих, хотя и достаточно интеллигентных, чтобы по достоинству оценить его художественно-живописные качества. Не раскрывался он и глубоко религиозным людям, подходившим к нему без молитвенного состояния. Они предпочитали образ Донской Богоматери — открытый и дос-

тупный. Икона Владимирской Божией Матери преисполнена религиозной тайны, обнаруживающей свой сокровенный смысл и действенное начало в процессе молитвы притекающих с верою к иконе, которая для них становится источником чудодейственного влияния.

Я передам свой слабый опыт духовного воздействия иконы. Когда впервые подходишь к образу и зришь его равнодушным, мирским взором, то ощущаешь, как взгляд Богоматери, печальный и скорбно-суровый, скользит немного выше твоей головы, как бы не касаясь тебя. Но вот слова молитвы, обращенные к Взыскательнице погибших, к Источнику утolenия печали и Всех скорбящих радости, смягчают Ее взор, и после этого начинаешь ощущать, что Богоматерь смотрит уже прямо на тебя с какой-то глубокой укоризной. И вдруг становится стыдно, что перед взором Царицы Небесной разложил весь своей жизненный скерб и просишь о житейском, человеческом, каждодневном. Наскоро начинаешь собирать свои маленькие мыслишки, и молитва просительная постепенно переходит к славословию, сменяясь чистым и умным созерцанием величия и святости Той, Которая есть Ширшая Небес, Неопалимая Купина, Нерушимая Стено, Церкви Непоколебимой Столпе, Луч умного Солнца, Лествица Небесная, ею же сниде Бог, звезды незаходимыя Мати, Заре таинственного дня<sup>191</sup>. Взор Владычицы и Госпожи начинает проникать глубже и глубже в душу, согревая ее, возвышая ум над житейским плаванием, возводя дух к горним высотам чистого созерцания и умного восхищения. Взор Богоматери становится взыскательней, проникновенней, теплей. Скорбная складка, ощущавшаяся меж бровей, сама собой исчезает, печаль сменяется радостью. И как Мать умиляется, созерцая своего Божественного Сына, так умиление свое Она переносит и на молящегося. Она смотрит на мир полными печали глазами. В мире — Голгофа. Но Голгофа лишь путь, а не цель. Голгофа каждого из смертных есть горнило, очищающее дух и возводящее его в горние высоты. Страдание — путь к радости. Едва заметная улыбка, как утренняя заря, брезжит на Ее устах, просветляя скорбь. Провидя грядущее воскресение Сына, Богоизбранница предвидит преображение всякого, кто «возьмет крест своей и последует за Мною»<sup>192</sup>. Необычайное изменение замечаешь в Лике. Душу наполняет теплота, а дух — умное делание. В эти минуты зришь все неземное совершенство этого Лика, равного по духовной красоте которому не было и нет во всем мировом искусстве. Это преображение

иконного лика и души молящегося и есть то чудо, которое совершается со всяким, кто сумеет в молитвенном созерцании приблизиться к первоначально строгому и скорбному лику Богоматери, впоследствии изливающему духовную теплоту на душу каждого, «с верою к нему притекающего». Это есть чудо преображения, просветления и восхищения души над утлой ладьей «житейских попечений» и погружения ее в мир умного делания.

Красота лика Владимирской Богоматери ни с чем не сравнима из всего известного нами в мировом искусстве. При сопоставлении с ним прославленные Мадонны Высокого Ренессанса кажутся просто светскими портретами, списанными с женщин третьего сословия. Перед аристократической утонченностью Владимирского образа, прославленная леонардовская Монна Лиза кажется грубой, дебелий Альдонсой, которую лишь донкихотствующие эстеты вообразили прекрасной Дульцинеей живописи. А «заласканная славой» рафаэлевская *Madonna della Sedia*, — приятная красотка, лишенная всякой одухотворенности, — представляется... (произнесем, наконец, это слово) попросту *femme de chambre*.

Создав столь необычайный по красоте облик Богоматери, художник следовал указаниям предания. Апокрифические сказания о жизни Девы Марии описывают Ее лик как преисполненный красоты внешней и значительности духовной. Уже с детства «Мария была предметом удивления для всего народа, ибо когда Ей было три года, Она ходила степенно и так всецело отдавалась восхвалению Господа, что все были охвачены изумлением и восхищением. Она не походила на младенца, но казалась уже взрослой и исполненной лет. Лицо Ее блистало, как снег». «Ангел Господень являлся к Ней, и Она получала пищу из рук его»<sup>193</sup>. В одном апокрифическом письме при описании лика Марии он наделен признаками исключительной красоты. Появление Богоматери сопровождалось, согласно описаниям, явно ощущаемыми благоуханиями, исходившими от Нее.

Мне рассказывала одна верующая, что созерцая во сне явившуюся перед ней Богоматерь в образе неземной красоты, она слышала и исходящее от Нее благоухание. «Иконописные подлинники» при описании лика Богоматери указывают на овальность продолговатого лица, на тонкость несколько горбатого носа, на целомудренную прелесть губ, на миндалевидность глаз и изысканную заостренность пальцев рук.

Необычайно поэтичны и красивы и те символические образы, которыми Ветхий Завет пророчески олицетворил судьбу Девы Марии: Неопалимая Купина, горящая и несгораемая, три отрока в печи огненной, оставшиеся невреденными, руно гедеоново и другие.

Владимирский образ аристократичен не только внешней, но и духовной утонченностью. Красив и мудр он. Ибо подлинная красота возможна только при наличии духовного богатства. Необычайная глубина и широта разлита во взоре. Подобный образ мог создать только гениальный ум в минуты экстаза, просветленного религиозным опытом. Гениальное сознание есть религиозное сознание, ибо только ему присуща вся полнота глубины и широты мировосприятия. Неведомый нам по имени византийский мастер обладал этим гениальным сознанием, сочетавшимся в нем с высоким техническим мастерством и изысканнейшим художественным вкусом. Вложенное в икону при ее создании молитвенное чувство до сих пор согревает черствые души грешных просителей. Божья воля избрала икону орудием своего Промысла. Бесчисленные чудеса прославляли ее повсеместно, и нет на Руси православного человека, который, хотя бы мысленно, не возносил к ней молитвы. Церковь дважды<sup>194</sup> в год празднует икону «яко зарю солнечную восприемши», как гласит тропарь в честь Владимирского образа, воспекает Промысл Божий, выраженный в бесчисленных чудесах иконы, и чтит через нее Небесную Владычицу, как Оранту перед престолом Всевышнего, Одигитрию на путях человеческих, умиление Матери, Девство и Рождество сочетавшей.



# РИТМ И КОМПОЗИЦИЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ



## ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ

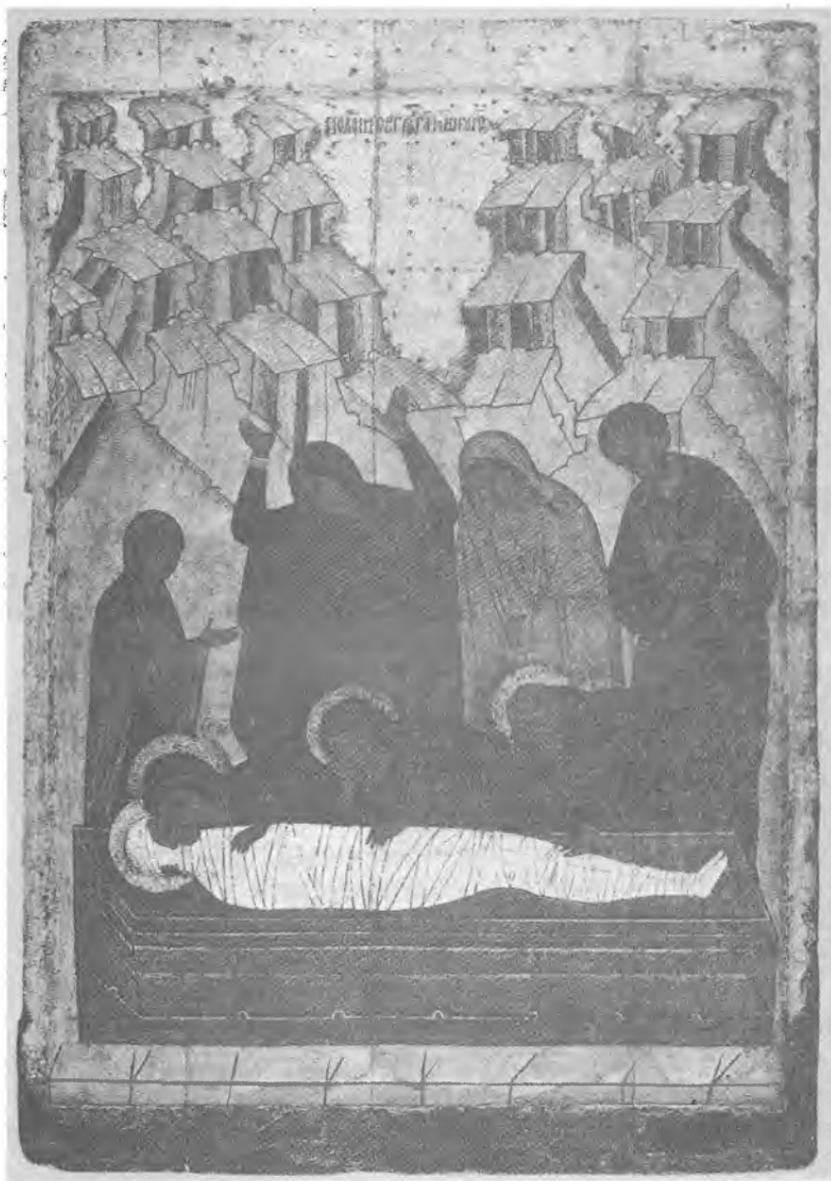
(Русская икона XV столетия)

Мы проанализировали композиционную структуру египетского рельефа с изображением плакальщиков. Мы наблюдали, как близко к тем же приемам развернута эта тема во фреске Джотто. Посмотрим, как разрешил подобную задачу русский иконописец XV столетия, икона которого ныне представляет собою один из интереснейших экспонатов Третьяковской галереи.

Русский мастер, видимо, из Поволжья, искусство которого сложилось под влиянием Новгорода, разумеется, ничего не знал ни об египетском искусстве, ни о Джотто. Но основные принципы строения изобразительной формы, особенно в том случае, когда она является выражением близких между собою сюжетов, повторяются в разные времена и у разных народов, подтверждая тем самым законосообразность определенного рода композиций.

Во всех трех указанных случаях событие показано протекающим в действии. Этим эпическо-драматический характер отличается от лирической трактовки данной темы, например, в надгробиях Мартоса, где вместо процесса, развернутого на ряде фигур, запечатлен момент глубокой внутренней скорби осиротевшего человека. Толпа заменена здесь отдельной личностью. Временной момент, коим определяется ход действия в первых композициях, продиктовал художнику совершенно особый строй композиции, отличный от того, когда действие отсутствует и где время длится, не проявляясь вовне.

На фоне очень структурного пейзажа из гор со сланцевыми лещадками изображены в два ряда семь фигур, стоящих и склоняющихся около гроба над телом умершего Христа. Гроб, поставленный фронтально и построенный в «обратной перс-



пективе», представляет собою как бы цоколь этой, очень архитектурной по форме, композиции. Компактная масса из семи фигур составляет центр композиции, выделенный яркими, словно пламенеющими красками, где киноварь, празелень, охра и сиена составляют простую, но мужественную гамму локальных цветов. Верхняя часть иконы выдержана в светло-охристом тоне и, как по изобразительным формам, так

и по цвету, представляется наиболее легкой и воздушной. Так чисто архитектурными приемами художник расчленил поверхность иконы на три последовательных яруса. В нижней части (гроб) изобразительная форма статична, во второй (фигуры) преисполнена сдержанного движения, в третьей (уступы гор) образует два бурно-скользящих вниз потока сланцевых лещадок.

Развитие действия в пределах этой структурной формы идет слева направо, охватывая сначала четыре стоящих фигуры, а затем, делая поворот, продолжается справа налево, включая три согбленные фигуры. Действие начинается с крайней левой фигуры — это одна из праведных жен, присутствующих при погребении Христа. Она вошла и, увидев лежавшего в погребальных пеленах Иисуса, жестом рук выражает недоумение, словно спрашивает: «Как это могло случиться?» Небольшая фигурка этой женщины указывает, что момент, здесь запечатленный, является лишь вступлением (увертюрой) к далее развивающемуся действию.

Следующая фигура праведницы показана с воздетыми вверх руками. Ярко-красный тон её гиматия составляет центральное цветовое пятно композиции. По размерам это самая крупная фигура, а по жесту — самая экспрессивная. Горе достигло здесь кульминационного выражения. Вся природа вторит жесту воздетых рук: как многократное эхо всплеск ладоней повторен в ритме сланцевых лещадок, которым наполнен весь ландшафт.

В следующий момент возбуждение сменяется депрессией. Чувства уходят в глубину души. Эксцентрический (развернутый) жест сменяется концентрическим (свернутым). Во всем облике третьей женской фигуры выражено бессилие, надлом, тихое душевное страдание.

Очень интересно отметить, что две центральные фигуры изображены стоящими вплотную друг к другу. Здесь одно и то же переживание выражено в двух разных, но психологически смежных и логически-последовательных формах: возбуждения и депрессии. Эти две центральные слитые фигуры отделены интервалом от крайних (слева направо). Получается ритмическая структура из трех аккордов, имеющих три различных «наполнения». Крайние фигуры (левая и правая), благодаря повороту их к центру, являются, одновременно, и замыкающими композицию симметричными звеньями.

Никодим (правая фигура), выставив ладони рук вперед и склонив немного плечи и голову, готовится припасть на колени перед гробом. Его жест, замыкая композицию из четырех стоящих фигур, в то же время начинает собою новую, намечающую линию движения, выраженную в трех согбленных около гроба лицах: Иосифа Аримафейского, Иоанна и Марии. Намерение отдать последний поклон и лобзание, намеченное жестом Никодима, продолжено и осуществлено в трех последовательных этапах: Иосиф наклонился к гробу и сделал шаг вперед; Иоанн припал на колени и закрыл голову ладонью, застыл на мгновение в созерцательно-задумчивой позе; Мария, продолжая намеченное движение, целует умершего Сына. Поток движения здесь идет без интервалов, образуя непрерывную линию склона. Завершающей кодой этого движения служит голова Христа. Она образует как бы преграду, благодаря чему композиция и в этой второй линии приобретает замкнутость и слева и справа.

Так в пределах семи фигур художник развернул сюжет, начиная от первого впечатления при взгляде на умершего, кончая последним лобзанием. В жестах олицетворена текучая стихия времени, вплетенная в архитектурный остов композиционной структуры. Эти два момента составляют единое целое. Без первого композиция была бы мертва, без второго — движение было бы лишено конструктивной опоры. Первое есть ритмическое начало, второе — структурное.

## ВХОД ГОСПОДЕНЬ В ИЕРУСАЛИМ

(Русская икона XV столетия)

При дальнейшем анализе трех<sup>[1]</sup> древнерусских икон мной будет обращено *особое внимание* на ритмическую сторону изобразительной формы. В этом смысле иконопись представляет богатый по содержанию материал. Ритм есть фактор, коим, по преимуществу, характеризуется искусство в его своеобразии и отличии от нехудожественных вещей. Стоит потратить движению тела, звука, слова ритмическую соподчиненность, и танец перейдет в прозаическую походку, звук потеряет музыкальность, а слово — поэтичность.

Ритм есть форма свободного движения, развертывающегося в пределах и на основе композиционного строения произведе-



ния. Ритм и композиция взаимно обусловлены и находятся в функциональной зависимости друг от друга. Ритм — это рисунок, композиция — его канва и в то же время организующая сила. Ритм в произведении — это тот пульс, чье биение преобразует материальные элементы произведения в живые факторы художественной энергии и придает композиции певучесть.

Ритм в искусствах временных разворачивается во временной последовательности. В искусствах пространственных ритм воссоздается благодаря упорядоченному членению пространственно-изобразительной формы. Художественная ценность произведения помимо иных свойств измеряется богатством ритма. И едва ли будет преувеличением сказать, что ритмические и композиционные факторы достигли выразительнейшей силы именно в русской иконописи в пору ее расцвета. Этим оправдывается выбор материала для нашего анализа, который выполнен на трех произведениях XV века, представляющих собой классические образцы иконописи. Каждое из взятых произведений является целостным организмом, певучим, как стих, гармоничным, как музыка, проникнутым пластичностью движения, как танец. Эта стройность формы является результатом ритмико-композиционной согласованности всех элементов произведения.

Задача, стоящая перед исследователем, трудна в том смысле, что о поэзии он должен говорить прозой, художественный образ формулировать в понятии, живое заключить в схему. Оправданием такой аналитической работы ученого служит только то, что, когда зритель после холодного анализа вновь обратится к непосредственному восприятию произведения, то оно будет обогащено помимо эстетического чувства и ясностью сознания.

Икона «Вход Господень в Иерусалим», являющаяся экспонатом Третьяковской галереи, принадлежит к произведениям XV столетия поволжских писем, сложившихся под влиянием новгородской школы. Ее композиция представляет кольцо. Кольцо — динамичный принцип композиционного строения, но в то же время и наиболее законченная, разрешенная в своих собственных пределах форма движения. Круг — символ подвижного покоя. Круг выразительнее всего воплощает идею единства художественного целого и его органичность. Композиционное кольцо «Входа Господня в Иерусалим» расположено горизонтально. Оно охватывает: 1) толпу, провожающую Христа, 2) фигуру Христа на ослиати и 3) толпу, встречающую Христа. Это видимые пределы кольца. Но оно простирается за картинную раму. На это указывает образ крайних фигур в толпе в левой и правой части иконы. Благодаря этому приему представление о размерах толпы увеличивается, что вполне оправдано сюжетом: художник хотел показать, что здесь присутствуют большие массы народа. Мастерство художника сказалось в том, что расши-

рение в воображении зрителя размеров толпы не нарушает единства и цельности произведения.

Полукруг объединяет в единое ритмическое и сюжетное целое три части композиции. Каждая часть разрабатывает в особом ритме и темпе движения свою изобразительную тему. Первая часть занимает левую сторону иконы. Ее изобразительная тема — толпа провожающая. Разработана она по вертикали (ряд вертикально стоящих фигур). По темпу она представляет сдержанное движение (*andante*), протекающее слева направо и обозначающееся разнообразной постановкой ног, легким наклоном вперед фигур и протянутыми в направлении движения руками. Композиционно эта тема замкнута в эллипсис, скрепляющий всю толпу (абрис голов).

Вторая тема занимает центральную часть композиции. В нее включены: фигура Христа на осляти, дерево (смоковница) и несколько маленьких фигурок первого плана. Здесь движение ускоряется (*allegro*<sup>121</sup>) и принимает направление по спирали. Спиральность подчеркнута изгибом фигуры Христа, всем корпусом обращенной к толпе встречающей (правой части композиции), в то время как голова Иисуса повернута назад — к толпе провожающей. Разворот по спирали фигуры Христа является удачно найденным изобразительным звеном (оправданным и сюжетом), объединяющим первую часть композиции (толпа провожающая) с третьей (толпа встречающая).

Между двумя темами правой и левой части, развернутыми по вертикали, и связывающей их спиралеобразной темой центральной части дан горизонтальный мотив движения — в фигуре осляти, — отмеченный белым цветом. Этот горизонтальный мотив доминирует в композиции именно благодаря интенсивности цвета, который приковывает внимание к центру иконы, а изобразительный рисунок указывает на движение в горизонтальном направлении слева направо, как того требует развитие сюжета.

Третья (правая) часть композиции вносит новую тему. Она разработана как вертикаль, но вертикаль внешне неподвижная: толпа встречающая ждет приближающегося Христа. Но внутренне толпа насыщена напряженностью ожидания. Изобразительно эта напряженность получила, хотя и сдержанное, выражение в постановке голов, лишенных исокефалии<sup>131</sup>, и протянутых вперед руках с пальмовыми ветвями. Третья тема, подобно первой, имеет скреп в виде эллипсиса, связывающего в неразрыв-

ное целое толпу. Благодаря этому приему и здесь художник безбоязненно срезал крайние фигуры, как в левой части.

Итак, первая тема (вертикаль) повторяется в третьей части композиции, но со значительным вариантом (в отношении движения). Вторая же часть представляет разработку особой темы, служащей связующим звеном между первой и третьей темами. Этому композиционному строю имеется аналогия в музыке в форме трехчастной сонаты<sup>141</sup>.

Аналогия с музыкальными композициями усугубляется, если обратить внимание, что трем изобразительным темам первого плана имеется параллель в трех частях второго плана, разрабатывающих те же ритмы, но иными изобразительными средствами. Волнообразное движение левой толпы, идущей слева направо и несколько сверху вниз, повторено в форме ниспадающих уступов горы. В центре изображения склоненная шея осляти подчеркнута параллельной ей линией склона подошвы горы и изгибом ствола дерева.

Толпа и фигура осляти первого плана, ниспадающий хребет горы и изгиб дерева второго плана определяют ритм и направление движения первой и второй части композиции в обоих ее планах по диагонали из верхнего левого угла — к нижнему правому. Этот поток движения встречает сопротивление в вертикальном строении статичных по форме обоих планов правой части композиции (архитектура и толпа). Движение останавливается.

Диагональ, охватывающая две части композиции, нарушает симметрию произведения. Композиция иконы архитектурна, но не симметрична, ибо равновесие достигнуто неадекватными в иконографическом отношении элементами.

Спиралеобразная форма фигуры Христа выразительно повторена в параллельном ей изгибе дерева. Изгиб смоковницы усиливает ритм спирального движения в обоих планах композиции. Параллелизм имеет место и в правой части иконы. Внешняя неподвижность толпы встречающей подчеркнута статичными формами архитектуры Иерусалима. Волнообразная гора с ниспадающими сланцевыми лещадками, изогнутая смоковница и неподвижная архитектура второго плана соответствуют по ритму, темпу и направлению движения изобразительным формам первого плана (толпа провожающая, Христос на осляти, толпа встречающая). Такой строй говорит об исключительном ритмическом даровании живописца.

Наличие параллельных тем составляет особенность музыкальных композиций имитационного стиля. В этих произведениях к ведущему голосу через некоторый временной промежуток присоединяется второй голос, начинающий ту же мелодию, к двум первым несколько спустя присоединяется третий и т.п. В композиции «Входа» наблюдается, как мы только что видели, подобный параллелизм, с той разницей, что временной интервал, имеющий место в музыкальном произведении, здесь выражен пространственным промежутком. В музыке подобным образом строится fuga<sup>5</sup>.

Причисляя строй «Входа» к произведениям, которые в музыкальной терминологии носят название «канона», мы изобразительные формы переднего плана относим к ведущему «голосу» (*cantus firmus*), а изобразительные формы второго плана считаем сопроводительным мотивом. В музыкальных произведениях XIV—XV веков сопровождающий голос, образующий с первым различные интервалы, при каденциях звучит в унисон. Если обратить внимание на каденции параллельных изобразительных «мелодий» «Входа», то нетрудно заметить, что они сливаются: склон горы, шея осляти, нижняя часть отвода смоковницы — параллельны (унисон).

Итак, композиционный строй рассматриваемой иконы я определяю как имитационный и считаю ритмическую структуру построенной по принципам музыкальной гармонии. Подобно тому, как в XIV веке полифонический стиль, гармония и контрапункт приобрели свое выражение в музыкальных сочинениях и теоретических трактатах<sup>6</sup>, так и в живописи понятия, соответствующие этим музыкальным формам, нашли первое воплощение в то же время. Цвет теряет локальность, которая была присуща ему в ранних средневековых фресках и соответствовала чистому мелодизму средневековой музыки (григорианские напевы). Цвет в живописи Ренессанса (как и отдельный голос в музыкальной гармонии) приобретает значение только в связи с другими цветами (тональное сочетание). Гармоническое строение колорита воспринимается как одновременное воздействие («звучание») цветового аккорда. Закрашивание больших плоскостей одним цветом, применявшееся в раннее средневековье, сменяется в это время моделировкой изобразительной формы путем тональных переходов в пределах одного цвета или связью многих цветов в один аккорд. Согласно этим принципам разрешена цветовая структу-

ра горы. Светлый тон (белила) верхнего пласта уступа горы гармонически связан в цветовом отношении с темным тоном (охра) нижнего пласта (или впадин). Цветовые пятна воспринимаются как одновременные звучания нескольких нот аккорда. Художник дает не иллюзорно-реалистическое изображение горы, а цветом и линией «музыкально» строит пространство. Изобразительными средствами живописец, так сказать, раскрывает «музыкальную мелодию», тема которой: «гора».

Цветовые мелодии в композиции «Входа» имеют контрапунктическую связь. Обозначив через «А» светлые тона (белила, охра) и через «В» условно названные темными (синий, коричневый, красный и другие), будем иметь следующие колористические фигуры по вертикалям: АВ — в первой части композиции (светлая гора, темная толпа); ВАВА — во второй части (смоковница, фон, фигуры Христа, осляти), АВ — в третьей (Иерусалим, толпа). Левая и правая части иконы в вертикальном разрезе имеют аналогичные фигуры колорита (АВ, АВ). Средняя же часть построена как их скреп путем двойного повторения тех же цветов, но сопоставленных в обратной последовательности (ВА, ВА). Колористическая композиция приобретает редкую стройность и крепость.

Горизонтально течение цветового ритма направляется по отмеченному уже основному руслу движения композиции — по полукругу: ВАВ (толпа, ослать, толпа).

Далее ритмическая фигура складывается из двух треугольников: 1) вершиной вниз ААА (гора, ослать, Иерусалим), 2) вершиной вверх ВВВ (левая толпа, смоковница, правая толпа). Оба треугольника образуют шестиконечную звезду. Первый острием вверх составлен из темных пятен, второй острием вниз — из светлых.

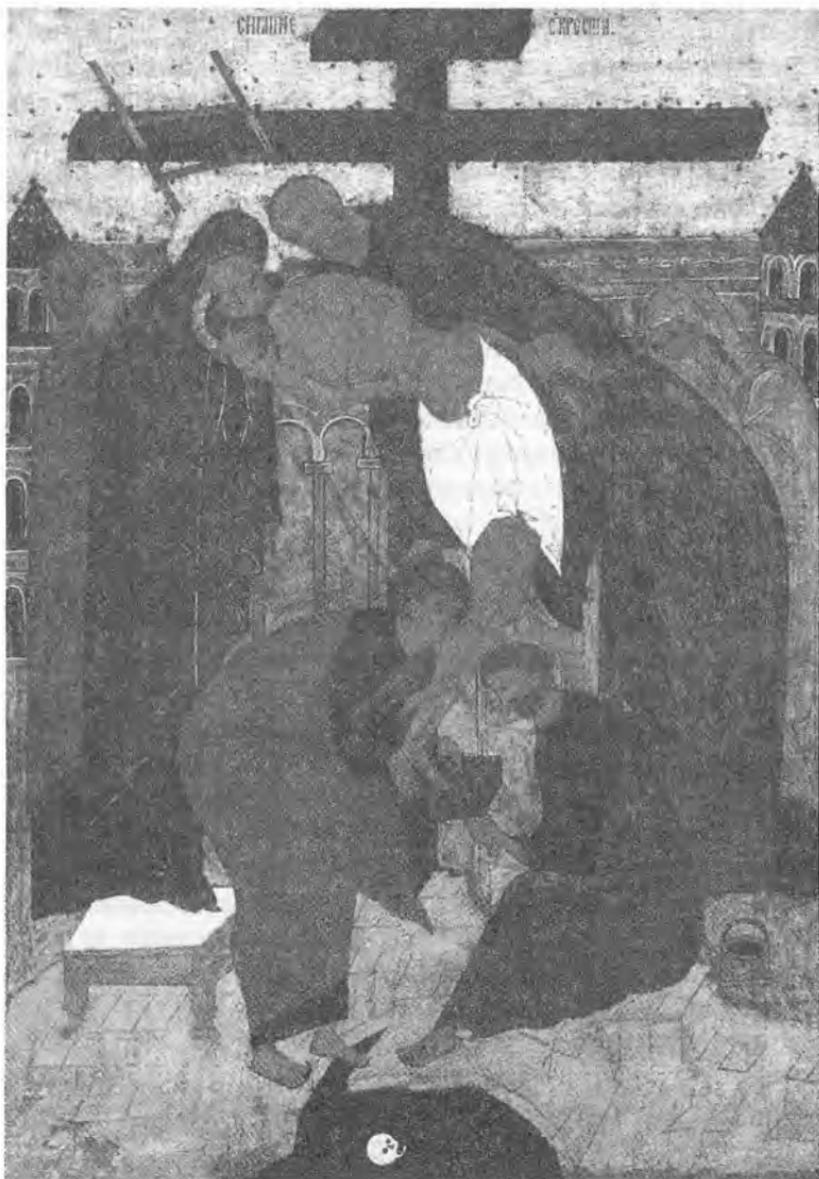
Но в эту схему живописец постоянно вносит ритмические перебои<sup>7</sup>. Темная смоковница «разбита» тремя светлыми пятнами (сидящие на дереве фигуры). Белая стена Иерусалима прорезана темными пятнами перекрытий и впадиной ворот. Большое охристое поле ниже фигуры ослати раздроблено пятнами разбросанных одежд и пальмовых ветвей. Как в музыке на фоне основной мелодии появляется вводный мотив, иногда повторяющийся в качестве аналога, так здесь недвижимость правой толпы прорезает динамический мотив в виде маленькой, полной порыва женской фигуры у ворот Иерусалима.

Шествию Христа, развернутому по горизонтали, противопоставлено контрастирующее с ним обратное движение в виде небольших фигур, разбрасывающих пальмовые ветви и растилающих одежды. Это вводные мотивы. Их второстепенное значение в сюжете отмечено уменьшенными пропорциями. Этот прием встречается в арахаической живописи. Несмотря на то, что фигуры нижнего плана являются по отношению к зрителю близстоящими и должны бы быть изображены больших размеров по сравнению с фигурами отдаленных планов, живописец отступил здесь от «правдоподобия», ибо он создавал не натуралистическую транскрипцию реальных соотношений, наблюдаемых в действительности, а исходил из логики семантики композиционной структуры. Размеры тех или иных изобразительных форм обусловлены для него их идейной значимостью (ср. Египет<sup>8</sup>).

### СНЯТИЕ СО КРЕСТА (Русская икона XV века)

Композиция планиметрически представляет сочетание круга с двумя прямыми, образующими при пересечении крест. Эти две простые формы с выразительной символикой воплощают идею сюжета.

Основная форма композиционного строения — кольцо. Фигура Христа — центральная сюжетно и композиционно, — образуя полукруг, отмечает темп (*moderato*), ритм и направление кругового движения. Фигура Христа имеет то же значение, что в музыке *cantus firmus*. Движение разворачивается по полукругу. Фигура над Христом Иосифа Аримафейского ритмически почти повторяет ту же дугу, что и фигура Христа, подчеркивая и усиливая тем самым линию основного движения. Женская фигура справа от Христа — Мария Магдалина, — хотя и менее интенсивна (*adagio*), но повторяет склон первых двух фигур и, тем самым, постепенно разряжает круговое движение, слабеющее по мере приближения к периферии круга. Последняя справа фигура находится уже вне отмеченного круга и своим сдержанным движением (*andantino*), выраженным только в склоне головы, представляет удачно найденный ритмический мотив перехода от резкого полукругового движения центральной фигуры к статичной и верти-



кальной форме архитектурной башни второго плана. Две крайние правые фигуры в башне образуют три такта ритмического движения, постепенно слабеющего по мере удаления в глубину. Симметрию этим трем тактам представляет ритм левой части иконы (две крайние фигуры и башня).

Движение в правой части круга весьма напряженно, ибо оно повторяет самую экспрессивную и динамичную линию цент-

ральной фигуры Христа. Левая часть круга, после пространственной цезуры между вертикальным древком креста и фигурой Богоматери, образует движение в противоположном направлении. Именно эта цезура дает возможность уравновесить правую и левую части круга. Движение в левой части круга отмечено лишь склонением головы Богоматери и протекает весьма в сдержанном темпе (*adagio*). Почти полная неподвижность фигуры Богоматери объясняется тем, что Мария принимает на себя падающее тело Христа и вследствие этого представляет собою как бы опору силе, идущей сверху справа налево. Два ряда фигур — принимающие тело и отдающие его — образуют два рода кривых, взаимно противоположных по направлению движения и вместе составляющих круг **A**. Две нижние фигуры в согнутых позах (Никодим и Иоанн Богослов) образуют малый круг **a**, тесно сплетенный в одно композиционное целое с кругом **A**. Оба эти круга **A** и **a** составляют общий круг **B**. Органическая связь всех трех кругов настолько прочна, что цепь, составленная из них, распадается как целое, если изъять какой-либо из кругов. Выключая из композиции малый круг **a**, мы лишаем замкнутости круг большой **B**, держащийся скрепом малого круга, как его составной части.

Нижний **a** и средний **A** круги находятся в двух пространственно различных плоскостях. Две согбенные у подножия креста фигуры составляют первый к зрителю план иконы. Три фигуры, стоящие у креста, образуют второй план, несколько отодвинутый в глубину. Связывает эти оба плана фигура Христа, представляющая как бы мост, перекинутый через пространство, разделяющее оба плана. Это обстоятельство с очевидностью указывает, что пространственная глубина здесь налицо. Но решена эта задача не перспективно, а своеобразным композиционным приемом. Две крайние фигуры, стоящие по обеим сторонам круга **A**, находятся в третьем по счету пространственном плане. Он понадобился живописцу для того, чтобы создать постепенное ритмическое разрешение экспрессивного движения, обозначенного фигурой Христа. Это движение постепенно убывает, становясь едва уловимым в двух крайних фигурах, чтобы окончательно застыть в формах архитектурных башен. Именно благодаря этим двум фигурам третьего плана переход от полукругового движения второго плана к неподвижной архитектуре четвертого плана постепенен и лишен скачка.

В западноевропейской живописи в XV столетии композиция чаще всего разворачивается фронтально, при наличии глубинно-построенного перспективного пространства. Композиция «Снятие со креста» оформлена кулисно путем ряда планов, расположенных в глубину, и в этом отношении может быть сравниваема с самыми передовыми для XV века достижениями в изобразительном искусстве, разрушая в то же время представление об иконописи, как исключительно плоскостной форме.

Ритмическая экспрессия двух кругов **A** и **a** разработана по принципу контрапункта. Если в круге **A** быстрый темп движения и сложный ритм дан в правой части, то в малом круге **a** в экспрессивном темпе построена левая часть. Левая фигура малого круга более напряжена по своей кривой, образующей полукруг, чем правая фигура того же круга, образующая угол из двух прямых вертикаль спины и горизонталь ноги). Движение в круге **A** идет справа налево, в круге **a** — в обратном порядке.

Пропорциональное соотношение всех трех кругов подчинено принципу «золотого деления». Общий круг **B** так относится к большему кругу **A**, как большой круг **A** относится к малому **a**. Соотношения частей композиции составляют пропорцию  $B : A = A : a$ .

Композиционный строй данного произведения можно обозначить как рондо. Отличительной чертой рондо является возвращение темы и кольцеобразная связь между отдельными частями целого, что и имеется в соотношении между тремя кругами. Черты имитационного стиля присущи также рондо. В повторах полукругов, образуемых телом Христа и фигурами Иосифа и Магдалины, можно видеть типичный для стихотворного рондо рефрен.

Колорит построен на насыщенных цветах. Гамма его звучна и интенсивна. Она дает аккорды киновари с зеленью, охры с белилами, синего с темно-коричневым, поражая смелостью и звучностью этих цветовых сопоставлений. Цветовая мелодия мажорна, что характерно для новгородской школы, образчиком которой служит эта икона.

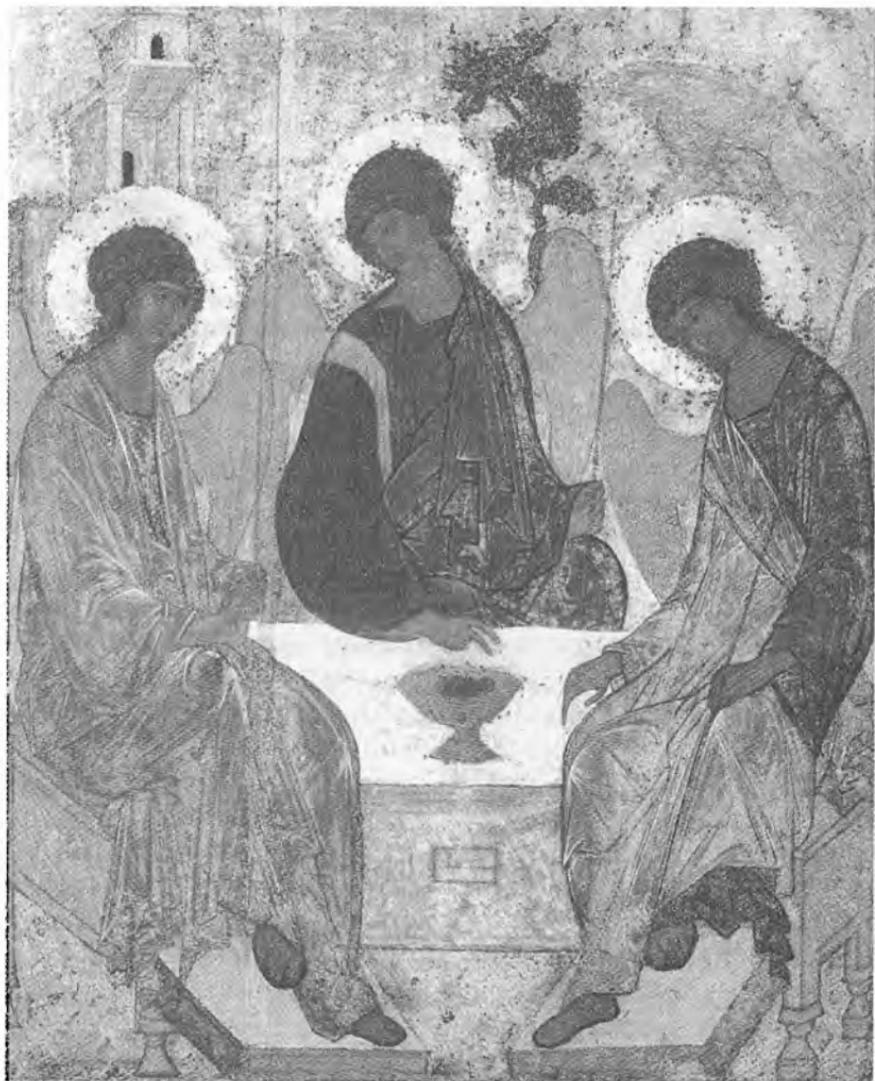
## «ТРОИЦА» АНДРЕЯ РУБЛЕВА<sup>191</sup>

Это один из замечательных образцов всей древнерусской иконописи. Время написания 1408 год<sup>1101</sup>. Икона венчает собой вершину русской живописи, которой она достигла под кистью знаменитого Андрея Рублева, освободясь от византийских влияний и выработав самобытный стиль.

Композиция построена по кругу и кольцу. Круг здесь также, как и в иконе «Снятие со креста», символизирует идею иконы<sup>11</sup>. Кольцо охватывает трех сидящих ангелов в горизонтальной проекции (в глубину). Круг огибает левого и правого ангела, смыкая композицию в вертикальном разрезе. Композиция имеет трехчастное членение. Тема первой (левой) части почти та же, что и третьей (правой) части. Если композицию «Входа» мы обозначили как трехчастную (ABC), где каждая часть своеобразна, то композиция «Троицы» представляет трехчастное членение, в котором первая часть повторяется в третьей части, лишь незначительно варьируясь (ABA<sub>1</sub>).

Левая часть композиционного кольца по темпу представляет сдержанное движение (*andantino*), едва намеченное в повороте фигуры левого ангела по направлению к центру. Почти полная неподвижность этой фигуры подчеркнута статическими формами архитектуры второго плана и вертикально стоящим жезлом, который держит в своей руке этот ангел. Третья (правая) часть, зеркально отражая мотив первой темы, разрабатывает ее с некоторым вариантом. Фигура правого ангела более динамична (*moderato*). Это сказалось в интенсивном повороте его фигуры и в беспокойно разбросанных по диагоналям складках одежды. Движение правой фигуры повторено в крутом, к центру изогнутом склоне горы и в наклонно поставленном жезле. Тема центральной части (средний ангел) разработана спиралеобразно. Поворот ангела подчеркнут изгибом дерева («дуб Мамврийский»), подобно однородному мотиву во «Входе в Иерусалим» («смоковница»).

Что имитационный строй, коим обусловлена связь двух параллельных планов в рассматриваемых иконах (как и в целом ряде иных подобных им), не случаен и не представляет лишь внешнюю аналогию с фугированным строем в музыке, может быть доказано сравнением центральных частей композиции в «Троице» и во «Входе». Резко склоненная, почти под углом в 45°, голова центрального ангела в рублевской «Троице» под-



черкнута склоненной под тем же углом кроной дерева. Ствол же дерева, имитируя вертикаль фигуры ангела, представляет прямую. Голова Христа в иконе «Входа» изображена в резком повороте влево, при отсутствии склона. Художник, имитируя этот мотив во втором плане композиции, изображает вершину дерева без наклона. Ствол же дерева получает не вертикальное направление по прямой, а изгибается вправо, ибо изгиб ствола дерева в его нижней части повторяет линию ног Христа, согнутых в коленях, и линию шеи осла, усиливая, тем самым, горизонтальный мотив движения. Закон имитационного строя в иконописи выве-

ден индуктивно на основании анализа не только приведенных здесь примеров, но и на основании значительного числа других образцов древнего письма и рассматривается как органический прием ритмической структуры произведений древнерусского искусства.

Ритмический параллелизм легко усмотреть, с одной стороны, в двух взаимно расходящихся кривых, образуемых линиями сгиба колен обоих ангелов, а с другой — в рисунке чаши, стоящей на престоле, абрис которой повторяет форму изгиба ног ангелов.

Общая структура композиции «Троицы» построена по закону органической симметрии. Изображение правой части композиции повторяется в левой части, как отпечаток, получающийся в результате поворота вокруг центральной оси правой и левой сторон на  $90^\circ$  по направлению друг к другу. Обращение левого ангела вправо имеет зеркальное отражение в повороте правого ангела влево. При смыкании левой и правой частей композиции изображения ангелов почти совпадают в основных контурах.

Надо отметить архитектурность построения иконы. Нижней части композиции присуща строгая симметрия. С точностью воспроизводится левая часть в правой. Таково расположение подножий, самих ног и сидений. Уже положение рук ангелов несколько нарушает симметрию. Еще более относительной она становится в расположении крыльев и наклона голов и, наконец, исчезает совершенно в верхнем плане иконы (архитектура  $\neq$  горе). Как видно, наиболее строгая симметрия присуща нижним частям композиции. В этом сказалось изумительное архитектурное чутье Рублева. Симметрия всегда тяжелит форму, поэтому она здесь введена как устойчивая база в «фундаментальную» часть композиции. Чем выше, тем дальше изобразительные формы отступают от симметрии, «облегчая» композиционную структуру, придавая ей все большую свободу. Тот же прием наблюдается в архитектуре<sup>12</sup>.

Подобно композиции «Входа», и в «Троице» нетрудно обнаружить наличие нескольких тем, параллельно развиваемых. Главную тему, развернутую по кольцу и кругу (три ангела, сидящих за престолом), мы уже анализировали. Параллелизм двух пространственных планов — переднего и дальнего — мы также отметили (фугированный строй). Нам остается указать, что в главную тему вплетены две вводные темы волнообразно-

го движения. Абрис первой из них идет по нимбам и верхним округлениям крыльев. Вторая проходит по округлениям ниже стоящих крыльев и по вырезам воротов одежд. Эти две волны образуют ритмический ряд падений и подъемов, построенный так, что подъему первой волны (нимбу) соответствует падение второй волны (вырезка ворота).

Ритмическая характеристика дается каждому ангелу, символизирующему одно из лиц Троицы. Ниспадающие по вертикалям складки одежды левого ангела ритмом своих линий рисуют спокойный, женственный, лирический облик этого ангела (Сын). Складки перекинутого через плечо гиматия на фигуре центрального ангела образуют четкий, крепкий рисунок, в котором преобладают формы треугольника, характеризуя эпически-спокойный, мужественный и властный образ (Отец). Наконец, складки на одежде правой фигуры, расположенные по диагоналям и сталкивающиеся в острые стыки линий, подчеркивают мелодией линий порывность и драматизм ангела, символизирующего третье лицо Троицы (Дух).

Световые «пробела» на одеждах ангелов указывают на объемную трактовку изобразительной формы, а «обратная» перспектива — на пространственные решения. Смотри на эту «лепку», удивляешься, каким образом могло сложиться убеждение в будто бы плоскостной форме в иконописи.

Колорит рублевской иконы изумителен по своей гармоничности. Он несхож ни с цветовой структурой «Входа», ни с колоритом «Снятия со креста». В «Троице» нет насыщенных цветов. Живописец в своей тональной гамме избегал звонких цветов. Цветовой покров искрится сложными нюансами. Тонко построенный цветовой контрапункт по своей тональной гамме ставит это произведение древнерусского искусства в ряд лучших колористических образцов мировой живописи. Гамма основана на цвете, а не на световых эффектах. Свет отсутствует в иконописи, ибо, олицетворяя изменчивое и неуловимое, свет воплощает преходящее. Между тем события, изображаемые в иконах, рассматриваются *sub specie aeternitatis*.

Пока глаз был нечувствителен к восприятию ритма, в иконописи видели искусство плоскостное и статическое. Когда на древнюю икону взглянули как на ритмическую композицию, она предстала как особый род искусства, соотносимый скорей с музыкальными и поэтическими произведениями, нежели с

иллюзионистической живописью. Структура иконописи поэтична, в противовес прозаической форме натуралистической живописи.

Иконописец воспринимал мир в ритме и мелодии и ощущал в мире певучую гармонию. Ритм являлся формирующим фактором композиции. Из ритмического зерна выростал художественный организм, преисполненный необычайной стройности. Проблемы пространства, объема, движения, которые стояли перед западноевропейской живописью Ренессанса, решались в то же самое время, а в некоторых случаях опережая Запад, и русской живописью. Но на Западе эти проблемы получили реалистическую трактовку в перспективных и иллюзионистических построениях пространства и объема. Иконописец же их решал в ритмическом строе композиции. Реализм иконописи того же порядка, как реализм метрико-ритмической речи в стихе и мелодико-гармонических звуков в музыке. Объем иконописец создает не иллюзионистической лепкой формы «под скульптуру», а выражает его «музыкально» ритмом линий. Пространство решает иконописец не линейной перспективой и светотенью, а ритмически, воплощая его в структуре имитационного строя. Движение в живописи доступно лишь как иллюзия. Ритмом создается подлинное видение движения.

Через ритм проблема пространства и времени получает единое выражение как *отношение* частей изобразительной формы. Отдельная изобразительная деталь композиции становится лишь некой «переменной», функционально зависимой от иных частей композиции. Именно таково понятие интервалов в музыке, как отношений между высотой звуков.

Что касается вопроса, сознательно ли создавалась подобная композиция, то, имея в виду традицию, существовавшую веками, и передачу художественных приемов из поколения в поколение, надо ответить на поставленный вопрос утвердительно. Качество отдельных произведений выдающихся мастеров, как Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, можно объяснить исключительным дарованием и наличием у них тонкой творческой интуиции. Но самые композиционные приемы воспринимались и воссоздавались вполне сознательно. Об этом говорят тексты «иконописных подлинников». Если бы весь творческий процесс был плодом интуиции, то не могли бы появиться столь подробные описания, как надо компоновать икону, которые имеются в «иконописных подлинниках».



# ПРИМЕЧАНИЯ



## ФИЛОСОФИЯ ИКОНЫ

### ВРЕМЯ СОЗДАНИЯ «ФИЛОСОФИИ ИКОНЫ»

За исключением главы «Икона Владимирской Богоматери» (где дата не указана), все разделы «Философии иконы» датированы в авторизованной машинописи (Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Фонд 627, картон 2, единица хранения 1) 1916 годом (в отличие от Н.К. Гаврюшина, мы не считаем эту дату «мистификацией», а само название книги принимаем как безусловно авторское, хотя оно и сохранилось лишь на отдельном клочке картона<sup>а</sup>). В предуведомлении к «Письмам» автор пишет, что эта глава была написана «летом во время отдыха в деревенской глуши», поэтому все ссылки «сделаны, за малым исключением, по памяти». Однако анализ текста показывает, что «точных» цитат не

---

<sup>а</sup> Поскольку сомнения Н.К. Гаврюшина были высказаны относительно недавно (в предисловии к составленной им «Антологии», выходные данные указаны ниже, примеч.ж), десять лет назад мне не пришлось в голову утаивать, кем именно написано название на картоне, поскольку оно фигурировало и в описи работ Тарабукина, составленной его женой Л.И. Рыбаковой. В настоящий момент, когда публикатор пишет эти строки (29 ноября 1997 г.), Отдел рукописей Российской государственной библиотеки закрыт, однако, как я хорошо помню, почерк записи на картоне не может принадлежать никому, кроме самого Н.М. Тарабукина либо Л.И. Рыбаковой (во всяком случае, это не почерк Г.С. Дунаева, который помог вдове искусствоведа передать архив в библиотеку и составил отзыв о трудах Тарабукина, а *никто другой* не имел в то время доступа к архиву). Что вдова ученого самостоятельно дала название статьям, я полностью исключаю [ср. хотя бы с названием последней книги Тарабукина — «Философия культуры» (вариант: «История культуры»), — рукопись которой хранится у меня]. В авторском перечне работ (1947 г.) упомянуто не сохранившееся в архиве ученого исследование «О древнерусской иконописи и церковном зодчестве» 1933 г. (ОР РГБ, ф.627, к.1, ед.хр.21, л.32, №25). По ряду косвенных признаков этот титул нельзя относить ко всей книге, но он мог бы быть первоначальным названием «Писем». Выражение «философия иконы» встречается в исследовании Н.М. Тарабукина (с.93 настоящего издания).

так уж и мало и что книга должна была быть существенно переработана при переписке. Мы выделяем два этапа, относящиеся к промежутку 1916—1935 годов, — начальный и заключительный — и возможный «промежуточный» этап.

*Начало* (именно так мы интерпретируем авторскую датировку — по возникновению замысла и первым наброскам<sup>6</sup>, а отнюдь не по завершению труда) работы над книгой указано автором — 1916 год (*тогда же* была написана и книга «Опыт теории живописи»). Ничего невозможного в этом нет: в пользу такой датировки свидетельствуют не только газетные статьи 1918 года, но и лекции по древнерусской иконописи, читанные Тарабукиным в 1920-м году (см. об этом в следующем разделе).

В 1923 году было издано исследование «Опыт теории живописи» в *переработанном* виде. Этот факт, а также многочисленные ссылки на работы о. Павла Флоренского, опубликованные в 1922 году, позволяют предположительно (никаких сведений об этом нет) отнести доработку «Философии иконы» к 1922—1923 годам (написание последней главы вряд ли следует относить к периоду ранее 1928 г., см. примеч. 185).

Наконец, в 1934 году Н. М. Тарабукин пишет две статьи, посвященные древнерусскому искусству, — «Искусство Севера» (издана Г. И. Вздорновым: Ферапонтовский сборник, вып. 3. М., Советский художник, 1991, с. 319—356) и «Описание отдела иконописи в Третьяковской галерее»<sup>в</sup> (обе рукописи хранятся у меня в составе архива Н. М. Тарабукина). К этому же году<sup>г</sup> относится поездка Тарабукина в Ферапонтов и Кириллов (именно с ней связана статья «Искусство Севера»). Общая тематика позволяет соотнести «Философию иконы» как с упомянутыми работами, написанными в 1934 году<sup>д</sup>, так и с фрагментами доклада «Ритм и композиция в древнерусской живописи», хранящимися в ОР РГБ и у меня (об этом см. в примечаниях к следующему разделу; работа, в которую была

---

<sup>6</sup> К 1918 г. относится ряд газетных статей Тарабукина, посвященных частным собраниям древнерусских икон — см. ниже, с. 204, сноска а.

<sup>в</sup> Название последней статьи указано в авторском списке работ (ОР РГБ, ф. 627, к. 1, сд. хр. 21, л. 32, № 31) с датой 1934 г. Оба машинописных экземпляра не датированы, однако указанная дата подтверждается как временем окончательного формирования коллекции икон ГТГ (значительная часть поступила в галерею лишь в 1929—1930 годах), так и поездкой ученого в Ферапонтов (см. следующее примечание).

<sup>г</sup> Дата устанавливается на основании архивных и документальных данных (см. об этом в публикации Г. И. Вздорнова в третьем выпуске «Ферапонтовского сборника», с. 320).

<sup>д</sup> *Прямые* текстуальные переклички имеются между «Философией иконы» (последняя глава), «Анализом ритма и композиции в древнерусской живописи» и «Описанием икон ГТГ». См. также следующее примечание.

включена машинописная перепечатка докладов, датируется приблизительно этим же временем — 1933—1934 годами). Рукописная вставка в «Письмах» с упоминанием одной из ереванских церквей доказывает, что к моменту первого посещения Еревана Тарабукиным в 1935 году книга была закончена и перепечатана (*terminus post quem* — 1938—1939-е годы, см. примеч.101). С этой датой согласуется и упоминание о книге о Нижипском, изданной в 1933 году, как о «недавно вышедшей».

Таким образом, предпочтительно датировать «Философию иконы» 1916—1935 годами (либо только по крайней дате — 1935 годом<sup>е</sup>).

## КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ И КОМПОЗИЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Книга делится на три части. Первая посвящена общему философскому анализу самого понятия «искусство»: что следует понимать под искусством и в чем отличие религиозного восприятия искусства от иного восприятия (атеистического, интеллигентского, эстетского и прочих). Эта часть состоит из трех глав — «Об искусстве», «Философия пейзажа» и «Диалог», — образующих кольцевую композицию (две главы об искусстве обрамляют главу о пейзаже, то есть о восприятии мира через природу).

Следующий раздел — «Письма» — характеризует своеобразие и богословско-философский смысл православного христианского

---

<sup>е</sup> Старая орфография машинописи «Философии иконы», хотя и необычна для дошедших рукописей Тарабукина, не только не служит препятствием для этой датировки, но напротив — помогает ей. Насколько помним, из всех машинописных экземпляров, хранящихся в ОР РГБ и у нас, «старорежимная» орфография выдержана (помимо «Философии иконы») лишь в «Искусстве Севера». Последняя статья датируется концом лета — осенью 1934 года (ср. примеч.г). Название статьи было написано (позднее?) ручкой, в то время как в «Анализе икон ГТГ» заглавие вымарано, а в «Философии иконы» написано на отдельной бумажке. Наконец, все три работы, о которых здесь идет речь, не датированы (за исключением первых четырех разделов «Философии иконы», где проставлена дата 1916 г.). Такой ряд совпадений наводит нас на мысль, что, возможно, разгадку этих «страшностей» следовало бы искать в мерах предосторожности, предпринятых Тарабукиным на случай обыска: в 1936 году имя Тарабукина было упомянуто в передовой статье коммунистической газеты «Правда» (№65 от 6 марта, с.4) против «формалистических кривляний в живописи», а каких последствий можно было ожидать после такого рода обвинений — вполне ясно. Замтим, что эти соображения не дают оснований *принципиально* брать под сомнение авторскую датировку «Философии иконы», поскольку в главе об иконе Владимирской Богоматери и в обеих статьях автор предпочел вообще не ставить даты, нежели указывать ложные.

искусства, здесь философски обосновывается религиозный взгляд на мир в целом.

Будучи уже подготовленным предшествовавшими главами, в последней части «Философии иконы» читатель получает возможность соприкоснуться с миром иконописи через раскрытие автором своего, непосредственно-личного, религиозного восприятия иконы Владимирской Божией Матери.

## ПРИНЦИПЫ ПУБЛИКАЦИИ

При подготовке рукописи к печати орфография (в том числе имен собственных) и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами (хотя и с небольшими отступлениями от них в самых необходимых случаях) при максимальном сохранении особенностей авторского стиля. Перевод иноязычных выражений, выполненный публикатором, читатель найдет в специальном словарики в конце книги.

По условиям времени, в которое писалась «Философия иконы», рукопись не могла предназначаться для печати, поэтому сохранился (в ОР РГБ) лишь один, указанный выше, экземпляр авторизованной машинописи (если не считать более поздних перепечаток), в котором довольно много опечаток и описок. Все они, по возможности, исправлены; большинство — без каких-либо оговорок. Мелкая стилистическая правка текста и обусловленные ею крайне незначительные вставки и сокращения не оговариваются, равно как не оговаривается восстановление частей слов. Самые существенные конъектуры в авторском тексте заключены в квадратные скобки; некоторые из них разъяснены в примечаниях. Все цитаты сверены с источниками (удалось найти почти все издания, по которым цитируются — в т.ч. косвенно — те или иные произведения): пропуски восстановлены, ошибки исправлены (кроме отдельных цитат по памяти из Священного Писания). Эти принципы публикации, несколько отличающиеся от принятых нами в прежних изданиях, вызваны прежде всего ориентированностью настоящего издания на широкие читательские круги, а также тем, что «Философия иконы» не создавалась как сугубо научное и тщательно выверенное исследование.

Почти все примечания принадлежат публикатору, так как авторские примечания сохранились только к одной главе — «Философия пейзажа». (Здесь примечания и добавления публикатора выделены квадратными скобками). При составлении примечаний учтен сам характер (более «лиричный», нежели «научный») «Философии иконы», не предполагавшей, по-видимому, развернутых сносок. По этой причине — несмотря на то, что настоящая книга предназначается, как было только что сказано, для самой широкой аудитории,

— были сделаны *лишь самые необходимые*, на взгляд публикатора, ссылки, которые требовали больших разысканий, нежели обращение к доступной справочной литературе.

Авторство цитат, указанное непосредственно в тексте, в примечаниях не оговаривается.

Идея публикации «Философии иконы» принадлежит Герольду Ивановичу Вздорнову, который и подвиг нас в свое время на издание этого и других трудов Н.М. Тарабукина. Первоначально предполагалось издать лишь последние две главы в составе избранных сочинений Тарабукина в издательстве «Искусство», затем (когда уже можно было не бояться цензуры) — всю книгу целиком, которая вылежала, однако, без движения почти три издательских срока (1989—1997). За это время на рукопись в ОР РГБ обратили внимание отдельные ученые (помимо Г.И. Вздорнова, ссылки и цитаты из нее имеются в антологии, подготовленной Н.К. Гаврюшиным<sup>\*</sup>, а также в статье В.Сусак<sup>3</sup>), отметившие бесспорный интерес и значение произведения Н.М. Тарабукина не только самого по себе, но и для понимания истории открытия русской иконы, и сожалевшие, что труд оставался неизданным.

Возвращаясь, благодаря возможности публикации рукописи в другом издательстве, к давно подготовленному труду, мы не стали почти ничего менять в нем. Были добавлены лишь ссылки на недавно вышедшие книги, учесть которые казалось небесполезным. Кроме того, поскольку проект выпуска двухтомника избранных трудов Н.М. Тарабукина в «Искусстве» остался неосуществленным, мы присоединили к «Философии иконы» несколько глав из другого труда, «Анализ композиции в живописи», посвященных отдельным иконам (взяв для заглавия название одного из ранних докладов Тарабукина — «Ритм и композиция в древнерусской живописи»). Тем самым, читатель имеет все наиболее ценное (и даже почти все вообще), что было написано искусствоведом о русской иконе в те годы, когда даже держать «в столе» рукописи на любую «религиозную тему» требовало определенного мужества.

Окончательная редакция книги осуществлена Б.Н. Дудочкиным, который проверил и уточнил сведения искусствоведческого характера и составил специальные примечания (мы отметили их буквами Б.Д.). Примечания, написанные совместно, выделены инициалами А.Д., Б.Д. Общее заглавие сборника принадлежит его издателям.

---

\* Философия русского религиозного искусства XVI—XX ввков. Антология (Сокровищница русской религиозно-философской мысли, вып.1). Сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1994, с.22—23.

<sup>3</sup> Русская икона в художественном сознании начала XX века. — «Вопросы искусствознания» X (1/1997), с.305—316, ссылка на с.312, ср. примеч.37 на с.316.

Публикатор надеется, что труд Н.М. Тарабукина, единственный в своем роде, послужит духовной пользе читателей и побудит их к самостоятельным, многосторонним и глубоко прочувствованным размышлениям над непростыми темами и проблемами, поднятыми в книге, многие из которых остаются животрепещущими и по сей день.

## ОБ ИСКУССТВЕ

<sup>1</sup> «Государство», 392d. См.: *Платон*. Соч. в 3-х т. Т.3, ч.1. М., 1971<sup>1</sup>, с.174 и примеч.41 на с.623. — 32.

<sup>2</sup> «Поэтика», 1448a20 сл. См.: *Аристотель*. Соч. в 4-х т. Т.4. М., 1984, с.648. — 33.

<sup>3</sup> См. 24 правило (и толкования к нему канонистов) Трулльского собора (Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима, еп. Далматинско-Истрийского. Т.1. СПб., 1911 [репринт 1994], с.506); 54 правило поместного Лаодикийского собора (там же, т.2. СПб., 1912 [и репринты], с.113). Другие правила (51 Трулльского собора — там же, т.1, с.536; 15 [по другому счету 18] правило поместного Карфагенского собора — там же, т.2, с.157) воспрещают посещение зрелищных представлений детям священнослужителей и вообще всем мирянам под страхом отлучения от церковного общения. Кроме того, даже сама организация зрелищ воспрещалась в дни воскресные и в Светлую седмицу (см. 66 правило Трулльского собора — там же, т.1. с.555; 61 [72] правило поместного Карфагенского собора — там же, т.2, с.215), а само звание христианина считалось не совместимым с лицедейством. Этим объясняются правила о непринуждении актеров, принявших Святое Крещение, исполнять далее их профессию (63 [74] правило поместного Карфагенского собора — там же, т.2, с.217); о принятии в общение актеров-христиан как отступников от веры только после покаяния (45 [55] правило поместного Карфагенского собора — там же, т.2, с.193); о запрещении рукополагать лиц, женатых на «позорищных» (т.е. актрисах) (18 апостольское правило — там же, т.1, с.80). Обзор канонического материала см. еще в главе «О зрелищах и различных театральных играх» в «Алфавитной синтагме» Матфея Властаря (М., 1996 [с изд. 1900 г.], с.266—268).

Все авторские рассуждения в этом абзаце о театре как «самом сатишиском из искусств» можно в полной мере оценить лишь учитывая, что Н.М. Тарабукин, по словам официальной характеристики 1939 года, был «единственным из московских искусствоведов, всецело посвятившим свою педагогическую работу подготовке работников искусств театра и кино». Добавим, что преподавал Тарабукин в ВУЗах искусств более 25 лет (с 1927 года, если не ранее, см. Летопись в конце настоящей книги) с полной самоотдачей: студенты очень любили его; что же касается студенток, то вокруг Тарабукина всегда можно было заметить свиту восторженных поклонниц. О культе Тарабукина в ГИТИСе вспоминают Н.Велехова

(Театр, 1990, №1, с.101–102) и Б.И. Зингерман в предисловии к сборнику статей Тарабукина о В.Э. Мейерхольде (готовится к печати в 1998 году Институтом искусствознания).

По-видимому, «Философию иконы» с ее несколько надрызанным пафосом (Тарабукин, не принимая с религиозной точки зрения *искусства Возрождения*, был все же первоклассным знатоком и ценителем его) можно в чем-то сопоставить с «Авторской исповедью» Гоголя или статьями об искусстве Льва Толстого, о которых Тарабукин упоминает в этой же главе немного ниже. Напомним также, что начиная с 1930-го года заниматься открыто анализом *иконописи* у Тарабукина — уже обвиненного в идеализме, антимарксизме, «правом» (а в 1936 году еще и в «формальном») уклоне, официально не утверждаемого ВАКом в давно присвоенных ему ученых степенях и званиях, на чьи публикации был наложен негласный запрет, — не было никакой возможности. — 33.

<sup>4</sup> Одно из наиболее ярких и известных святоотеческих и учительных творений, направленных против зрелищ, — знаменитый трактат Тертуллиана «О зрелищах», в котором автор, среди прочего, специально пишет о языческом происхождении игр и театралыных представлений, доказывает, что по сути запрет на посещение их содержится в Писании, что они — творение дьявола и слугителей его, от которых христиане отрцаются при Крещении, напоминает, что именно там предают на растерзание христиан (источный рус. пер. см. в кн.: Квинт Септимий Флорент Тертуллиан. Избранные сочинения. М., 1994, с.277–293). — 33.

<sup>5</sup> Собственно *τρογυκοί χοροί* и означает буквально «козляные пляски», поскольку «трагедией» (*τρογυδία*) являлась первоначально песнь (*ψόδη*) при жертвоприношении козла (*τρογός*) в честь Диониса. — 34.

<sup>6</sup> «Государство», 387b. Здесь и далее Тарабукин использует перевод Карпова (Сочинения Платона. 2-е изд., испр. и доп. Ч.3. СПб., 1863). — 35.

<sup>7</sup> Там же, 389a. — 35.

<sup>8</sup> Там же, 392b. — 35.

<sup>9</sup> Там же, 393c. — 36.

<sup>10</sup> Там же. — 36.

<sup>11</sup> Там же, 397d. — 36.

<sup>12</sup> Там же, 398ab. — 36.

<sup>13</sup> Там же, 399c. — 36.

<sup>14</sup> Там же, 404e. — 36.

<sup>15</sup> *Nijinsky R. Nijinsky. London, 1933. Франц. перевод: Paris, [1933] (traduit par P.Dutray).* — 37.

<sup>16</sup> 1829 года. — 37.

<sup>17</sup> Об этом же пишет Тарабукин в брошюре «От мольберта к машине» (М., 1922, с.42) и в статье «По поводу выставки немецкого искусства». — «Печать и революция», 1924, №6, с.115. — 38.

<sup>18</sup> Как следует из авторского примечания 42, Тарабукин пользовался изданием: Творения святых отцев в русском переводе, издаваемые при императорской Московской Духовной академии (далее — ТСО). Т.69. Творения св. отца нашего Максима Исповедника. Ч.1. Житие Преп. Максима и служба ему. Пер., изд. и примеч. проф. М.Д. Муретова. Сергиев Посад, 1915 (на обложке — 1916), с.Х, XIII (предисловие). Сжатое изложение богословия преп. Максима можно найти в кн.: *Етифанович С.Л. Препод-*

добный Максим Исповедник и византийское богословие. <sup>2</sup>М., 1996 (<sup>1</sup>Киев, 1915). — 39.

<sup>18a</sup> Ср.: *Тарабукин Н.М.* Материалы для биографии художника Михаила Соколова. — В кн.: Ярославский архив: Историко-краеведческий сб. М.; СПб., 1996, с.369. — 41.

<sup>19</sup> Из стихотворения А.С. Пушкина «Поэт и толпа» (в старых изданиях оно озаглавлено «Чернь»). — 41.

<sup>20</sup> Этот рассказ имеется не у Павсания, а у Плиния Старшего, о котором автор упоминает в начале главы (Hist. nat. XXXV, 65, рус. пер. Г.А. Таросяна в кн.: *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. М., 1994, с.91). Ср., однако, *Seneca, Controv.* X, 34, 27 (краткое изложение свидетельства Сенски можно найти в указ. изд. Плиния Старшего, с.510, примеч.1 к §66). — 42.

<sup>21</sup> «Поэтика», 1450a25. — 42.

<sup>22</sup> Пробел в оригинале. — 43.

<sup>23</sup> Здесь и ниже автор цитирует отцов церкви по статье Бачалдина (далее — *Бачалдин*), упоминаемой ниже: *Бачалдин И.С.* Изобразительные искусства и святые отцы церкви IV века. — «Вера и Церковь», 1902, кн.9, 10 (том 2). См. кн.10, с.677. См. также: ТСО, т.38, 1861, с.13 («О подписании псалмов», 1, 3). — 46.

<sup>24</sup> *Бачалдин*, с.677. См. также: ТСО, т.43, 1868, с.336—337 («Опровержение Евномия», кн.12, ч.2). — 46.

<sup>25</sup> Иов, гл.38. Тарабукин использует здесь: *Бачалдин*, с.677. См. также: ТСО, т.43, с.337. — 46.

<sup>26</sup> *Бачалдин*, с.675. См. также: Творения иже во св. отец наших Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской. Новый испр. пер. Моск. Дух. академии. Т.1. СПб., 1911, с.8—9 («Беседы на Шестоднев», беседа 1). — 47.

<sup>27</sup> *Бачалдин*, с.529, 530, 534—535 и др. См. также: Полное собрание творений св. Иоанна Златоуста в 12-ти т. СПб., 1895 сл. (имеется указатель в последнем томе). — 47.

<sup>28</sup> *Бачалдин*, с.689. См. также: *Астерий Амассийский.* Беседа на притчу о богаче и Лазаре. — «Богословский вестник», 1893, октябрь (= т.4), с.6—7 (имеется также в виде отдельного оттиска с теми же страницами, с указанием места издания: Сергиев Посад). — 47.

<sup>29</sup> Ср.: *Писарев Д.С.* Соч. в 4-х т., т.3. М., 1956, с.93, 373. — 47.

<sup>30</sup> *Соловьев В.С.* Первый шаг к положительной эстетике. — В кн.: *Соловьев В.С.* Литературная критика. М., 1990, с.64—66. — 47.

<sup>31</sup> *Бачалдин*, с.680. См. также: ТСО, т.45, 1871, с.523 («К Адельфию схоластику»). — 47.

<sup>32</sup> См. выше, примеч.20. — 48.

<sup>33</sup> Подробно об этом см.: *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. М., 1981, с.167—179 [или переизд. под общим заголовком: Эстетика Отцов Церкви (Aesthetica Patrum I). Апологеты. Блаж. Августин. М., Ладомир, 1995]. — 48.

<sup>34</sup> Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. Т.1. СПб., 1913, с.354 («Первое защитительное слово», 16). — 48.

<sup>35</sup> Указанное в примеч.18 издание Мурстова, с.VII. — 48.

<sup>36</sup> *Платон*, «Софист», 266с; «Государство», 510е, 532с и др. — 49.

<sup>37</sup> Слова в квадратных скобках добавлены нами по контексту для синтаксической согласованности фразы. — 50.

<sup>38</sup> *Афиней* (13, 591e) и *Плутарх* («Жизнеописания десяти ораторов», 849c) (рус. переводов нет, но некоторые подробности читатель может извлечь из книги: *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве. М., 1994, примеч.6 на с.352—353). Достоверность анекдота вызывает сомнения. — 50.

<sup>39</sup> Источник цитаты не установлен. Похожие рассуждения см.: *Леонардо да Винчи*. Книга о живописи. М., 1934, с.77. — 51.

## ФИЛОСОФИЯ ПЕЙЗАЖА

(В этой главе примечания публикатора или дополнения к авторским пояснениям выделены квадратными скобками при помере списки или в ее тексте)

<sup>40</sup> *Schelling*. Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit. [Перевод сделал Н.М. Тарабукиным. Он отличается от русского дореволюционного перевода 1908 года. Новый пер. см.: *Шеллинг Ф.В.Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. — В его кн.: Соч. в 2-х т. Т.2. М., 1989, с.158]. — 54.

[<sup>41</sup> См. примеч.35. Ср.: Рим. 1, 20. — 54.

<sup>42</sup> Творения св. отца нашего Максима Исповедника. Сергиев Посад, 1916. [См. примеч.18]. — 54.

<sup>43</sup> Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова, архиепископа Константинопольского. Изд. 3-е. Ч.1. М., 1889, с.187—188 (Слово 6). — 54.

<sup>44</sup> Послание к коринфянам апостола Павла, XV, 40 [цитировано у Григория Богослова: Творения... Григория Богослова, ч.3. М., 1889, с.115]. — 54.

<sup>45</sup> Творения... Григория Богослова, ч.3, с.115—116 [Слово 32, с.116]. — 55.

<sup>46</sup> Там же, ч.1, с.187 [у Тарабукина ошибочно указана страница — 186; цитата не дословная]. — 55.

<sup>47</sup> Пророчество Исайи [3 Цар. 19, 12]. — 55.

[<sup>48</sup> Эта мысль развита Н.М. Тарабукиным в статье «Пейзаж как проблема стиля». См. прижизненную публикацию в журнале «Печать и революция», 1927, №5, с.37—64 (под названием «Проблема пейзажа») или соответствующий раздел (с текстологическими вариантами) изданной много позже смерти автора монографии «Проблема пространства в живописи» («Вопросы искусствознания» 1994, №1, с.319—336). — 55.

[<sup>49</sup> Откр. 1, 8. — 56.

[<sup>50</sup> Ср.: *Шеллинг Ф.В.Й.* Указ. соч., с.94. — 56.

[<sup>51</sup> «Стапсы» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). — 57.

[<sup>52</sup> «Не то, что мните вы, природа...» — 57.

[<sup>53</sup> «О чем ты восшь, ветр почной?...» (синтаксически измененная цитата). — 57.

[<sup>54</sup> «Ночное небо так угрюмо...» — 57.

[<sup>55</sup> «О чем ты восшь, втр почной?...» — 57.

- [56] «Песок сыпучий по колени...» — 57.  
 [57] «Сумерки». — 57.  
 [58] «О чем ты воешь, ветер почной?...» — 58.  
 [59] «День и ночь». — 58.  
 [60] «Волна и дума». — 58.  
 [61] «Сумерки». — 58.  
 [62] «Видение». — 58.  
 [63] «Когда на то нет Божества согласья...» — 58.  
 [64] «Восход солнца». — 58.  
 [65] «Эти бедные селенья...» — 58.  
 [66] «Певучесть есть в морских волнах...» — 58.  
 [67] «Выхожу один я на дорогу...» — 58.  
 [68] Там же. — 58.  
 [69] «Когда волнуется желтеющая нива...» — 58.  
 70 Тютчев. [У Тютчева:

Беспамяństwo, как Атлас, видит сушу —  
 Лишь Музы девственную душу  
 В пророческих тревожат боги снах.

(«Видение»). — 59 .

- 71 Эйнштейн. — 59.  
 72 Творения... Григория Богослова, ч.3, с.197 [Слово 38]. — 59.  
 73 Псал. 148, 6. — 61.  
 [74] Парафраз Пс. 103, 18. — 61.  
 75 Псал. 147, 5, 7. — 61.  
 76 Псал. 148, 3, 7—10. — 61.  
 77 Псал. 150, 3, 4, 6. — 61.

## ДИАЛОГ

- 78 Неточная цитата из Исх. 20, 3. — 62.  
 79 Не совсем точная цитата из Исх. 20, 4—5. — 62.  
 80 См.: Мк. 5, 9; Лк. 8, 30. — 68.  
 81 Быт. 1, 31. — 72.  
 82 1 Ин. 5, 19. — 72.  
 83 Мф. 26, 28; Мк. 14, 24. Слова приведены согласно чину Божественной литургии. — 72.  
 84 Парафраз Мф. 10, 39. — 73.  
 85 Цитата не дословная. — 73.  
 86 Неточная цитата из Мф. 26, 52. Ср. Откр. 13, 10. — 73.  
 87 Мф. 5, 39. — 73.  
 88 Ин. 18, 36. — 73.  
 89 Ломоносов М.В. «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния». — 74.  
 90 Откр. 21: 1, 23. — 74.

## ПИСЬМА

- 91 См., например, «Первое защитительное слово» св. Иоанна Дамаскина, глава «Свидетельства древних и славных св. отцов об иконах» — из главы 18 «О Св. Духе к Амфилохию» св. Василия Великого. — В кн.:

Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. Т.1. СПб., 1913, с.362 (либо: *Св. Иоанн Дамаскин*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. Перев. с греч. А.Бронзова. СПб., 1893 [репринт: Св.-Троицкая Сергиева Лавра, 1993], с.25). — 79.

<sup>92</sup> Сочинения Инокентия, арх. Херсонского и Таврического в 11-и т. Т.2. СПб., М., 1872, с.142. Спикulator (*лат.*) — палач. — 80.

<sup>93</sup> От лат. *religare* — связывать, соединять (одна из двух наиболее распространенных этимологий слова «религия»). — 82.

<sup>94</sup> См., например: Переписка Иисуса Христа с Авгарем и сказание о Нерукотворенном образе. — В кн.: *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о повозветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890, с.239—270 (с.61—74, предисловие). Сирийская, греческая (по Евсевию Кесарийскому) и древнерусская версии легенды собраны вместе и переведены с языков оригиналов *Е.Н. Мещерской* в её кн.: Апокрифические деяния апостолов. М., 1997, с.76—152 (см. также предисловие на с.30—31, 63—69). — 83.

<sup>95</sup> Мф. 5, 34; Лк. 8, 48. — 83.

<sup>96</sup> Неточная цитата из Мф. 17, 20; 21, 21; Мк. 11, 23. — 83.

<sup>97</sup> Мф. 14, 30—31. — 83.

<sup>98</sup> «И подаждь ей силу и крепость чудотворного действия» (Чин благословения иконы Пресвятыя Богородицы). — 83.

<sup>99</sup> «И всем верою к тому приходящим и кланяющимся, неисчетная исцеления и многая благодеяния чудодействуя подаваше» (Чин благословения иконы Христовы). — 84.

<sup>100</sup> Лк. 23, 42. Ср. с заключительными словами раздела «Об искусстве». — 84.

<sup>101</sup> Эта и следующая фраза вписана чернилами, что следует связывать с поездками Тарабукина по Закавказью в тридцатые годы, собиравшего материал для диссертации по армянской и грузинской архитектуре (самые ранние рукописи датируются 1938—1939 годами, см.: *Дунаев А.Г.* Библиографический указатель трудов Н.М. Тарабукина... М., 1990, с.32, №: 152, 155). — 85.

<sup>102</sup> Здесь: расположения, духовного настроения (от греч. *διατάξις*). — 86.

<sup>103</sup> 1 Фес. 5, 17, но здесь имеется в виду Лк. 18, 1. — 87.

<sup>104</sup> Мф. 25, 1 сл. Изложение притчи неточное. — 87.

<sup>105</sup> Возможно, подразумевается последование ко Святому Причащению (капон, песнь седьмая). — 87.

<sup>106</sup> *Архангельский А.С.* (далее — *Архангельский*). Нил Сорский и Вассиан Патрикsev. Их литературные труды и идеи в Древней Руси. Историко-литературный очерк... Ч.1. Преп. Нил Сорский. СПб., 1882 (=«Памятники древней письменности и искусства», XXV, вып.16), с.153. Русский перевод сочинений св. Нила Синайского издан в ТСО, т.31—33, 1858—1859 и во втором томе «Добротолубия» (М., <sup>2</sup>1889, <sup>3</sup>1913 и многочисл. переиздания последних лет). Хотя книга Архангельского не сохранилась в личной библиотеке Н.М. Тарабукина, ссылки на нее имеются в статье «Искусство Севера», написанной почти одновременно с «Философией иконы», и более позднем труде искусствоведа — «Философия культуры». — 87.

<sup>107</sup> Библиографию на русском языке, в том числе издания упоминаемых ниже Сийского и Строгановского иконописных подлинников, см. в кн.: *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Т.1. СПб., 1914, с.11—12. — 88.

<sup>108</sup> Неточная цитата из Ин. 7, 16. — 88.

<sup>109</sup> *Архангельский*, с.163. Новый перевод см.: Творения иже во святых отца нашего Василия Великого... Т.3 (кн.8). СПб., 1911, с.5 (Письмо 2 к Григорию Богослову). — 88.

<sup>110</sup> Ср. Мф. 10, 39. — 89.

<sup>111</sup> Неточная цитата из Мф. 7, 16. — 89.

<sup>112</sup> *Архангельский*, с.169 (цитировано по рукописи начала XVI века из бывшей Московской Синодальной библиотеки, ныне ОР ГИМ). Ср.: ТСО, т.23, 1854, с.75 (Слово 16 «О чистой молитве»). Указанная славянская рукопись (Синод. №457) издава (частично) впервые в кн.: *Вилинский С.Г.* Послания Старца Артемия... Одесса, 1916 (Слово 16 в Приложении 11 на с.395—401). — 89.

<sup>113</sup> *Архангельский*, с.169. Ср.: ТСО, т.23, с.79. — 89.

<sup>114</sup> Там же, с.169. Ср.: ТСО, т.23, с.83—84. Перевод, цитированный Архангельским, ближе к церковнославянскому переводу преп. Паисия Величковского, см.: Св. отца нашего Исаака Сирина, епископа бывшего Никейского, Слова духовно-подвижнические, переведенные с греческого старцем Паисием Величковским. Изд. Козельской Введенской Оптиной пустыни, 1854, с.68, 70—71. — 89.

<sup>115</sup> Тарабукин цитирует русский перевод, сделанный *Архангельским* (с.173) по рукописи XV века из бывшего собрания Московской Синодальной библиотеки, ныне собрание ГИМа. Некоторые церковнославянские слова, оставленные Архангельским, Тарабукин заменил на русские.

Этот текст Симеона Нового Богослова был издан полностью на церковнославянском по той же самой рукописи, которую использовал Архангельский (Синод. №950, л.101—108об.), в кн.: *Вилинский С.Г.* Послания старца Артемия. Одесса, 1906, с.401—409 (Приложение XII; интересующий нас отрывок см. на с.406, л.106; ср. также с.332 с примеч.). Это же слово в более позднем переводе Паисия Величковского было издано раньше в составе церковнославянского «Добротолюбия» (СПб., 1796 и переизд.). В имющемся русском переводе св. Феофана Затворника, сделанного с новогреческого перевода, это место из 68-го слова выпущено (см.: Слова прсп. Симеона Нового Богослова. В переводе на русский язык... еп. Феофана. Вып.2. М., 21890, с.188 [и репринт]; ср.: Добротолюбие, т.5, 21900 [репринт: Св.-Троицкая Сергиева лавра, 1992], с.469). Цитата установлена нами по первому изданию древнегреческого текста: *Hausherr, Irénée.* La méthode d'oraison hésychaste. — «Orientalia Christiana», vol.IX—2, Num.36, Roma, 1927, p.164—165.) Недавно появился первый полный русский перевод этого трактата, выполненный А.И. Сидоровым, в сопровождении обстоятельного предисловия (см.: «Метод священной молитвы и внимания». — Символ 34 [декабрь 1995], с.191—216 предисл., 217—224 сам текст; не совсем точный перевод интересующего нас места на с.222). Однако, насколько нам известно, церковнославянские рукописи «Трактата о молитве» не привлекались до сих пор для установления греческого текста и его атрибуции, а место трактата в русской духовной культуре не

изучено в «специально-исихастском» контексте XIV — начала XV веков [имеется лишь исследование о более позднем периоде, принадлежащее А.С. Орлову: «Иисусова молитва на Руси в XVI веке». СПб., 1914, и несколько замечаний о более раннем — см.: Г.Подскальски. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988—1237 гг.). Изд. второе, испр. и дополн. для русского перевода. СПб., Византинороссика, 1996 (Subsidia byzantinorossica 1), с.272, примеч.717; с.275 с примеч.723; с.329 с примеч.867; с.354 с примеч.973; автор, ученый иезуит, насчитывает всего лишь несколько упоминаний о молитве Иисусовой в древнерусских домонгольских источниках].

Вопрос об авторстве сочинения «Способ священной молитвы» имеет особое значение для понимания всей истории исихастских споров и их духовно-исторической перспективы. По наиболее распространенному мнению (начиная с Hausherr'a и кончая архиеп. Василием Кривошеиным), этот текст не принадлежит Симеону Новому Богослову (см., например: «Sources Chrétiennes», t.96. Paris, 1963, p.64—65, 192; указ. предисловие А.И. Сидорова, с.211). Однако все приводимые доказательства в пользу того, что трактат не принадлежит св. Симеону, не имеют принудительной силы (см. развернутое примечание В.М. Лурье к дисс. Мейендорфа [выходные данные указаны ниже, примеч.117], с.414—417, в котором редактор оспаривает общепринятое мнение). Более тщательное исследование греческой и славянской рукописной традиции и подробное лексико-стилистическое сопоставление трактата с произведениями св. Симеона (для которого пока не создана соответствующая база в виде специального словаря-конкорданса) позволило бы прийти к более определенным выводам, хотя отличие трактата и творений Симеона всегда можно будет объяснять жанровыми задачами. — 90.

<sup>116</sup> *Архангельский*, с.176. — 90.

<sup>117</sup> Старая русская литература указана, напр.: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М., 1914 [и репринты], примеч.127. Из новейших книг упомянем предисловие А.И. Сидорова к переизданию труда архим. Киприана Керна об антропологии св. Григория Паламы и только что вышедший в Санкт-Петербурге русский перевод диссертации прот. Иоанна Мейендорфа о св. Григории Паламе с обстоятельными дополнениями В.М. Лурье [*Протопресвитер Иоанн Мейендорф. Жизнь и труды святого Григория Паламы. Введение* в изучение. Изд. второе, исправленное и дополненное для русского перевода. СПб., Византинороссика, 1997 (Subsidia byzantinorossica 2)]. — 90.

<sup>118</sup> *Архангельский*, с.172. — 90.

<sup>119</sup> Там же, с.171—172; Слова преп. Симеона Нового Богослова..., вып.2. М., 1890, с.439 (Слово 86). Под видом некоего «юноши» св. Симеон говорит на самом деле о своем собственном духовном опыте. — 90.

<sup>120</sup> Цит. по кн.: *Шевырев С.П.* Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь... Ч.2. М., 1850, с.99 (эта книга сохранилась в уцелевшей части библиотеки Н.М. Тарабукина и передана нами Научной библиотеке Музея фресок Дионисия в Ферапонтове). Цитата сверена и исправлена, однако в двух случаях оставлены стилистические дополнения, внесенные Тарабукиным (они выделены курсивом). — 90.

<sup>121</sup> Цитаты из Мф. 24, 7—21. — 91.

<sup>122</sup> Ил. 18, 36. — 91.

<sup>123</sup> Скорее всего, имеется в виду: *Флоренский П.А.* Троице-Сергиева Лавра и Россия. — В кн.: Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 1919 [и многочисл. переизд., последнее: *Священник Павел Флоренский.* Соч. в 4-х т. Т.2. М., 1995, с.357 и далее], — хотя аналогичные высказывания есть и в более ранней работе о Павла («Столл...», с.383—384 и особенно примеч.694 на с.772—774). — 92.

<sup>124</sup> Т.е. отшельническому, пустынножительному (от греч. ἔρημος — пустынный). — 93.

<sup>125</sup> Принадлежность цикла фресок из жизни св. Франциска в верхней церкви базилики Сан-Фрагческо в Ассизи кисти Джотто давно уже подвергается сомнению, так как они стилистически сильно отличаются от его бесспорных падуанских фресок, хотя отстоят от них всего на пять—десять лет. Большинство итальянских исследователей признают авторство Джотто, тогда как большинство иностранных специалистов отрицают его. В любом случае, эти произведения в художественном отношении неравноценные. (Б.Д.). — 94.

<sup>126</sup> Речь идет о самом раннем фресковом цикле кладбища Кампосанто в Пизе 1350-х годов, включающем в себя четыре эпизода «Страстей Христовых» и четыре многофигурных композиции, которые связаны с темой «Триумфа Смерти». Авторство цикла остается спорным. В XIX веке некоторые ученые отождествляли Мастера Триумфа Смерти с Пьетро Лоренцетти, однако в XX веке его имя в атрибуциях уже не появлялось. (Б.Д.). — 95.

<sup>127</sup> Согласно современным взглядам, прославленный солунский живописец Мануил Панселин работал в начале XIV века. (Б.Д.). — 96.

<sup>128</sup> Правильнее было бы сказать — «в самом начале XVI века», так как фрески собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре под Вологдой были выполнены Дионисием с сыновьями в 1502 году, а творчество Дионисия укладывается в рамки искусства второй половины XV века. (Б.Д.). — 96.

<sup>129</sup> Все фрески многочисленных церквей и капелл Мистры выполнены в палеологовский период — от конца XIII до первой половины XV века, так что быть «классикой» эпохи Македонской династии, правившей Византийской империей в 867—1056 годах, они быть никак не могут. (Никто и никогда не датировал фрески Мистры IX—XI веками!). Можно предположить, что Тарабукин перепутал названия памятников — например, вместо «фресок Мистры» могли бы фигурировать «мозаики Дафни» — тогда авторская сентенция об «архаике», классике» и «барокко» (только почему не «машьеризме»?) в византийской живописи могла бы иметь хоть какие-то основания. (Б.Д.). — 98.

<sup>130</sup> Речь идет о работе: *Worringer W.* Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus. München, 1928. (Б.Д.). — 99.

<sup>131</sup> Подлинник иконописный. Изд. С.Т. Большакова под ред. А.И. Успенского. М., 1904. — 102.

<sup>132</sup> Источник этого ошибочного взгляда Тарабукина не установлен; подобные утверждения могли содержаться в научно-популярной литературе начала XX века, которые восходят, вероятно, к предположению Н.Иванчина-Писарева о росписи Андреем Рублевым собора в Симоновом монастыре (см.: *Иванчин-Писарев Н.* Вечер в Симонове. М., 1840, примеч. на

с.92). Следует заметить, что некоторые основания для этого предположения были: в конце XIV — первой половине XV века в Симоновом монастыре процветали разные виды искусства, а согласно монастырским актам середины XV века в числе соборных старцев фигурирует некий Андрей, «мастер золотой». Еще в 1960-е годы Г.И.Вздорнов предполагал, что Рублев мог обучаться в Симоновом монастыре (см.: *Вздорнов Г.И.* Книгописание и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. Т. XII. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. М.—Л., 1966, с.137—141; *Он же.* Рукописные книги Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков как памятники искусства. Автореферат диссертации на соискание учен. степ. канд. искусствоведения. М., 1967, с.14). Современная литература называет в качестве мест послушания Рублева две обители — Спасо-Андропиков монастырь в Москве и Троице-Сергиев монастырь под Москвой (внимательный анализ сохранившихся источников позволяет исключить из вышеуказанного перечисления Троице-Сергиев монастырь). В любом случае, эта источность Тарабукина не имеет существенного значения для вывода о влиянии Сергия Радонежского и его сподвижников на искусство Рублева. (Б.Д.). — 103.

<sup>133</sup> Последнее издание: Российское законодательство X—XX веков. Т.2. М., 1985. — 105.

<sup>134</sup> В тексте Тарабукина указано имя митрополита Макария, что представляется явным недоразумением; речь несомненно идет о митрополите Платоне (Левшине). (Б.Д.). — 106.

<sup>135</sup> Имеются в виду Митрополичьи покои в Троице-Сергиевой лавре, выстроенные в XVI—XVII веках и перестроенные в XVIII веке в период архиерейства митрополита Платона. Перестройка затронула в основном фасады и внутреннее убранство здания. Помещения покоев были отделаны с большой пышностью, но вряд ли можно говорить об их «рокайлевом стиле». (Б.Д.). — 106.

<sup>136</sup> Описание этой службы см. в кн.: Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Сост. профессор Киевской Духовной Академии Михаил Скабалланович. Вып.2. Киев, 1913, с.330—336 (репринт: М., 1995 и др.). — 107.

<sup>137</sup> Сокращенная и источная цитата из произведения Аввакума «Книга бесед» (глава «Об иконном писании»), см. в кн.: Пустозерская проза. М., 1989, с.102. — 109.

<sup>138</sup> То же (глава «О внешней мудрости»). — Там же, с.106. — 109.

<sup>139</sup> В машинописи пробел. — 110.

<sup>140</sup> *Беме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. Перевод на русский язык издан в 1914 году (репринт: М., 1990). — 110.

<sup>141</sup> «Молитва» («Отцы пустышники и жены непорочны...»). — 110.

<sup>142</sup> Неточная цитата из Ин. 3, 8. — 113.

<sup>143</sup> См. выше, примеч.132. — 115.

<sup>144</sup> Удерживаем чтение машинописи, поскольку речь идет, конечно же, не об епископском сане преп. Сергия Радонежского (далее святой прямо назван игуменом), а о его роли в истории русской Церкви и государства. — 115.

<sup>145</sup> Точнее, архимандрит. — 115.

<sup>146</sup> Этой теме посвящены лекции и доклады Тарабукина, читанные с 1920 года и впервые публикуемые в настоящем издании вслед за «Философией иконы». — 118.

<sup>147</sup> Неточная цитата из Мф. 10, 39; Лк. 17, 33; Ин. 12, 25. — 120.

<sup>148</sup> Точнее, ветхозаветных праведников (праотцев и пророков), см.: *Лазарев В.Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961, с.39, ил.12—19; *Вздорнов Г.И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976, с.34—35, ил.25—41; *Он же.* Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983, с.63—64, кат.1.9—1.16 с цветн. воспр. (Б.Д.). — 120.

<sup>149</sup> *Мастаба* (букв. «скамья») — древнеегипетская гробница в форме усеченной пирамиды. — 122.

<sup>150</sup> Ср.: *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств. — «*Маковец*», 1922, №1 (посл. изд.: Соч. в 4-х т. Т.2. М., 1995, с.370—382). — 123.

<sup>151</sup> См. примеч.136. — 123.

<sup>152</sup> «...В храме стояще славы Твоя на небеси стояти мним» (Последование утрени в Великий Пост, окончание службы по «Отче наш...»). — 124.

<sup>153</sup> Отсюда и до конца абзаца — рукописная вставка. — 124.

<sup>154</sup> М., «Поморье», 1922 (и репринты). По поводу «математических доказательств» о.Павла см. примеч.172. — 125.

<sup>155</sup> Еккл. 1, 2. — 126.

<sup>156</sup> 2 Кор. 12, 2. — 126.

<sup>157</sup> Вернес, последним (девятым) кристалльным небом является область Перводвигателя, а эмпирей — это невещественная и непространственная сфера, где пребывают Троица и девять ангельских чинов (в соответствии с трактатом Пс.-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии»), каждый из которых управляет одним из нижних небес. — 126.

<sup>158</sup> Точнее, отрицательными величинами. — 127.

<sup>159</sup> *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии, с.60. Здесь и далее выделено *Флоренским*. — 127.

<sup>160</sup> Там же. — 127.

<sup>161</sup> Там же. — 127.

<sup>162</sup> Там же, с.53. — 128.

<sup>163</sup> Там же. — 128.

<sup>164</sup> Там же. — 128.

<sup>165</sup> Там же, с.52—53. — 128.

<sup>166</sup> Там же, с.32. Выделено Н.М. Тарабукиным. — 128.

<sup>167</sup> Небесные знамения. (Размышление о символике цветов). — «*Маковец*», 1922, №2, с.14—16 (посл. изд.: *Священник Павел Флоренский*. Соч. в 4-х тт. Т.2. М., 1995, с.414—418). — 129.

<sup>168</sup> Опубликовано в 1916 году [несколько позднейших переизданий]. — 130.

<sup>169</sup> *Троицкий Н.И.* Христианский православный храм в его идее. Опыт изъяснения символики храма в систематическом изложении... Тула, 1916 [отд. оттиск из «Тульских епархиальных ведомостей»]. 43 с. — 134.

<sup>170</sup> См. примеч.137. — 134.

<sup>171</sup> Не совсем точная цитата из Откр. 21, 16. — 135.

<sup>172</sup> В настоящее время ошибочность математических доказательств Флоренским теории о конечности Вселенной, центральном положении и неподвижности Земли общеизвестна. Тем не менее идеи его «Мнимостей в геометрии» оказали революционизирующее влияние на современную науку, и аналогичную дань труду о Павла отдал (наряду с Тарабукиным и многими другими), например, А.Ф. Лосев — один из немногих близких друзей Тарабукина (см. «Диалектику мифа», 1930 г., посл. изд.: Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994, с.207—210).

В историческом плане заметим все же специально, что связывание чисто научного вопроса (гелио- или геоцентризма) с философско-богословскими взглядами имеет некоторое «оправдание». Обе системы были известны еще в античности, однако если средневековые считало более совместимым с библейскими представлениями геоцентризм, то в эпоху Возрождения мнение о центральном положении солнца получило перевес в первую очередь благодаря неоязыческому культу этого светила (не только на Западе, но и в Византии — например, у Плифона), стимулировавшему научные изыскания, которые оказались *вторичными* по отношению к религиозным представлениям (подробнее см.: Le Soleil à la Renaissance. Sciences et Mythes. P., 1967; работы F.Yates о Дж.Бруно). Таким образом, «рецидив» геоцентризма в определенном течении русской философии 20 века, считавшем себя «новым средневековым», вполне понятен. (А.Д., Б.Д.). — 137.

<sup>173</sup> Пс. 92, 1 и прокимен вечера в субботу, глас 5, стих 2. — 137.

<sup>174</sup> *Гютчев Ф.И.* «Есть в осени первоначальной...» — 140.

<sup>175</sup> Неточно из Мф. 11, 25; Лк. 10, 21. — 140.

<sup>176</sup> В машинописи описки «Григорий» — аналогичная опечатка в следующей главе (см. примеч.180) и объясняемая, по-видимому, механической ассоциацией с Григорием Богословом. — 140.

<sup>177</sup> «Точное изложение православной веры», I, 3. — См. анонимный перевод: Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. Т.1. СПб., 1913, с.160 (перездано: М., 1992, с.5—6). Перевод А.Бронзова: СПб., 1894, с.5—6 (репринт: М. — Ростов на-Дону, 1992, с.77—78 нижней pagination). Перевод С.С. Аверинцева: Антология мировой философии в 4-х т. Т.1, ч.2. М., 1969, с.624. Этот способ доказательства, известный уже в античности (*Платон*. Федр, 245 cd. — Соч. в 4-х т. Т. 2. М.,<sup>2</sup>1993, с.154; Лисид, 219b. — Там же, т.1. М., 1990, с.336; *Аристотель*. Метафизика XII, 8. — Соч. в 4-х т. Т.1. М., 1976, с.311 сл.), был развит, наряду с другими, в латинской схоластике и получил название «космологического доказательства бытия Божия». Оставляя в стороне новую западноевропейскую философию, заметим, что и в русской философии не было единодушия в отношении к этим доказательствам (ср.: *Кудрявцев-Платонов В.Д.* Соч. Т.2, вып.3. СПб.,<sup>2</sup>1898, с.215—238; *Несмелов В.* Наука о человеке. Т.1. Казань,<sup>3</sup>1905, с.344—348 [репринт: Казань, 1994]). Наиболее оригинальным представляется мнение о Павла Флоренского: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»» (*Флоренский П.А.* Иконостас. М., 1994, с.67). — 140.

<sup>178</sup> Несколько неточно из Ин. 14, 6. — 142.

## ИКОНА ВЛАДИМИРСКОЙ БОГОМАТЕРИ

<sup>179</sup> Об энкаустических иконах из собрания Порфирия (Успенского) см.: *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, с.124—128; *Айналов Д.* Синайские иконы восковой живописи. — «Византийский Временник», т.IX, вып.3—4. СПб., 1902, с.343—377; *Петров Н.* Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. I. Коллекция синайских и афонских икон пресвященного Порфирия Успенского. Киев, 1912; *Wulff O., Alpatoff M.* Denkmäler der Ikonenmalerei... Hellerau bei Dresden, 1925, S.8—32, 257—259; *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol.1. From the Sixth to the Tenth Century. Princeton, New Jersey, 1976, B.2, 9, 11, 15; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. I. Раннехристианское искусство II—IV ввков. Искусство V—VIII ввков. Искусство христианского Египта IV—VII веков. М., 1977, №109—110. В первой публикации коллекции Порфирия Успенского, предпринятой Н.Петровым, икона «Сергий и Вах» ошибочно была датирована эпохой не ранее XVI века (см.: *Петров Н.* Коллекции древних восточных икон и образчиков древней книжной живописи, завещанные пресвященным Порфирием (Успенским) церковно-археологическому обществу при Киевской духовной академии. — «Труды Киевской духовной академии», 1886, сентябрь, с.163—177 и октябрь, с.294—320). Эта и другие древние иконы из собрания Успенского были впервые правильно описаны и датированы Н.П. Кондаковым и Д.В. Айналовым (см. выше). (А.Д., Б.Д.). — 144.

<sup>180</sup> В машинописи описки автора, аналогичная описке в предыдущем разделе («Григория» вместо «Симсона»; ср. примеч.176). Что Тарабукин имеет в виду, когда пишет о «неоплатонизме» свв. Исаака Сирина или Симсона Нового Богослова, — нам совершенно непонятно (из упомянутых им Отцов можно говорить о влиянии неоплатонизма на св. Максима Исповедника, но и то лишь с существенными оговорками). В целом автор очерчивает здесь лишь приблизительную схему, ибо наряду с трудами свв. Исаака Сирина и Максима Исповедника (VII век), Симсона Нового Богослова (конец X — начало XI веков), уже в VIII веке св. Иоанн Дамаскин составил свой труд, используя аристотелевские категории. В западном же богословии система Фомы сложилась лишь в XIII веке, а в XI столетии неоплатонические влияния были чрезвычайно сильными. Вообще современная наука склонна гораздо менее противопоставлять платонизм и аристотелизм, чем это было принято раньше. — 146.

<sup>181</sup> Ср. Мф. 19, 21. — 148.

<sup>182</sup> Слова из стихотворения А.С. Пушкина «Романс» («Был на свете рыцарь бедный...»); другая редакция в «Сценах из рыцарских времен», VII. А.М.Д. = Ave Mater Dei (Радуйся, Матерь Божия) (лат.). — 148.

<sup>183</sup> [*Ключевский В.О.*] Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери. [СПб.], 1878 (в серии «Издания Общества любителей древней письменности», XXX). Недавно был опубликован самый ранний из известных ныне списков «Сказания...»: Древнейшая редакция сказания об иконе Владимирской Богоматери. Вступ. ст. и публ. В.А.Кучкина,

Т.А. Сумниковой. — В кн.: Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. [Сб. ст.] Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 1996, с.476—509. Библиографию публикаций и исследований сказания о чудесах Владимирской иконы Божией Матери см.: *Жучкова И.Л.* Сказание о чудесах Владимирской иконы Богоматери. — В кн.: Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XIV в. Л., 1987, с.416—418; *Подскальский Г.* Христианство и богословская литература в Киевской Руси [выходные данные см. в примеч.115], с.231 с примеч.619 и дополнение к примеч. на с.533. — 150.

<sup>184</sup> В машинописи описка: Мамай. О пашестве Тимура (Тамерлана) в 1395 году и о чуде от образа «Богоматери Владимирской» см., например: ПСРЛ, т.25 (Московский летописный свод конца XV века). М.—Л., 1949, с.222 сл.; Русская летопись по Никонову списку. Т.4. СПб., 1788, с.258 (=ПСРЛ, т.11. СПб., 1897, с.158 сл.). — 151.

<sup>185</sup> Сретенский монастырь был закрыт после декабря 1925 года, а ряд его построек (ограда, церковь Марии Египетской, колокольня, настоятельский корпус и службные строения) спасен начиная с сентября 1928 года. Сам храм Владимирской Божией Матери, заложенный в 1395 году как деревянный, а в 1482 как каменный, был в советское время закрыт (с 1917 года; в 1958—1962 годах в нем были проведены реставрационные работы). Из сопоставления дат настоящего примечания и примеч.188 можно сделать вывод, что раздел об иконе Владимирской Богоматери писался Тарабукиным вряд ли многим позднее 1928 г. — 152.

<sup>186</sup> Имеется в виду статья «Троице-Сергиева Лавра и Россия», см. примеч.123. — 152.

<sup>187</sup> См. примеч.107. — 153.

<sup>188</sup> Здесь Н.М. Тарабукин смешивает статью Анисимова (*Анисимов А.* История Владимирской иконы в свете реставрации. — «Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН. II.» М., 1928, с.92—107), посвященную Кондакову, с его монографией (*Анисимов А.И.* Владимирская икона Божией Матери. Прага, «Seminarium Kondakovianum», 1928) (указано Г.И. Вздорновым). — 153.

<sup>189</sup> Более точные данные о состоянии сохранности «Богоматери Владимирской» и ее позднейших записях см.: *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи [в Третьяковской галерее]. Опыт историко-художественной классификации. Т.1. XI — начало XVI века. М., 1963, №5, с.59—61; Живопись домонгольской Руси. [Каталог выставки.] Автор-составитель О.Корина. М., 1974, №7, с.46; Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Сборник материалов. Каталог выставки [в Гос. Третьяковской галерее]. М., 1995, с.26—39 (Дневник работ по раскрытию иконы Владимирской Богоматери в Большом Успенском соборе Московского Кремля, принесенной в Москву из Владимира в 1395 году), 82—87 (Каталог, №1); Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т.1. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995, кат.1, с.35—40. (Б.Д.). — 154.

<sup>190</sup> Лк. 2, 35. — 155.

<sup>191</sup> Здесь и далее автор использует различные молитвословия, обращенные к Богородице [Акафист Пресвятой Богородице, Богородичен вос-

кресный первого гласа, тропарь в честь чудотворной иконы Пресвятой Богородицы Владимирской (26 августа) и другие]. — 157.

<sup>192</sup> См. Мф. 16, 24; Мк. 8, 34; Лк. 9, 23. — 157.

<sup>193</sup> Цитировано Евангелие Ис.-Матфея в переводе В.В. Геймана (Вега): Апокрифические сказания о Христе. II. Книга Девы Марии. СПб., 1912, переизд.: Иисус Христос в документах истории. СПб., 1998, с.236. Ср. также: *Кирпичников А.* Сказания о житии Девы Марии и их выражение в средневековом искусстве. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1883, июль—август, ч.СХХVIII, пагинация вторая, с.31. Все позднейшие литературные переложения генетически восходят к одному очень древнему (конца 1 — начала 2 века по Р.Х.) источнику — т.н. «Прото-евангелию Иакова», гл.8 (рус. пер. см. в кн.: Апокрифы древних христиан. М., 1989, с.120).

Далее под «апокрифическим письмом» Тарабукин имеет в виду т.п. «Послание св. Дионисия Ареопагита к Апостолу Павлу» (см., например: [*Поселянин Е.*] Сказания о чудотворных иконах Богоматери..., т.1. Колонна 1993 [репринт], пагин. 2-я, с.3; более точный перевод в кн.: *Священник Павел Флоренский.* Столп и утверждение истины. М., 1914 [и репринты], с.365). — 158.

<sup>194</sup> Современная Русская Православная Церковь празднует Владимирскую икону Пресвятой Богородицы 21 мая (в память спасения Москвы от нашествия Крымского хана Махмет-Гирея в 1521 году), 23 июня (в память спасения Москвы от нашествия Ахмата-хана в 1480 году) и 26 августа (в память спасения Москвы от нашествия Тамерлана в 1395) году (даты указаны везде по старому стилю). — 159.

## РИТМ И КОМПОЗИЦИЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Несколько статей, посвященных анализу отдельных русских икон, извлечены нами из первой части (следующей за «Введением») монографии Н.М. Тарабукина «Анализ композиции в живописи».

Монография представляет собой плод многолетних исследований Тарабукина.

Первые заметки Тарабукина об иконах, хранящихся в частных собраниях, появляются в газетах 1918 года<sup>а</sup>. С докладами о русских иконах он выступал уже в 1920 году (лекции при МОНО — Московском отделе народного образования)<sup>б</sup>, затем они были по-

---

<sup>а</sup> Зубаловская коллекция. — «Попедельник власти народа», №3 (19/6 марта), с.4; Художественные сокровища Москвы. Собрание И.С. Остроухова. — «Слово», №7(4 мая/21 апреля), с.4; Собрание А.В. Морозова. — Там же, №8 (13 мая/30 апреля), с.2.

<sup>б</sup> Об этом свидетельствует авторское примечание к работе «Ритм и композиция в древнерусской живописи» (первая страница хранящейся у меня

вторены в 1923 г. в Институте истории искусств в Ленинграде<sup>в</sup>, в 1925<sup>г</sup> и 1927<sup>д</sup> годах в Государственной Академии художественных наук (ГАХН, Москва). Мы публикуем здесь тезисы одного из этих докладов, отражающие содержание трех включенных в настоящую книгу статей.

### Тезисы доклада «Композиция и ритм в живописи».

1. Применяя к исследованию произведений живописи формальный анализ, чисто рационалистически расчлняя произведение на составные элементы, я хочу поставить на разрешение вопрос: обогащается ли эстетически восприятие того же произведения после подобного анализа?

2. Ни в какой другой форме живописи ритм и композиция не приобрели такой выразительности, как в русской иконописи периода ее расцвета. Этим обуславливается выбор для анализа трех икон XV столетия.

3. Композиция неотделима от ритма, и наоборот. Ритм есть форма свободного движения, развертывающаяся в пределах и на основе композиционного членения материала. Ритм — это рисунок, композиция — его канва и в то же время организующая сила.

4. Анализ произведения XV столетия «Вход Господень в Иерусалим» (бывший Музей Остроухова). Трехчастное деление по вертикали. Кольцо как связующий принцип композиции. Композиция первого плана повторена в композиции второго плана. Общее строение композиции подчинено принципу фуги.

5. Анализ произведения XV столетия «Спятис со креста» (бывший Музей Остроухова). Композиция представляет сочетание круга и креста. Круг целый составлен из сочетания круга большого и малого. Темп и ритм движения композиции подчинен основному движению, выраженному цент-

---

машинописи): «Эта работа была написана в 1920 году. В том же году она читалась в виде краткого цикла лекций на музыкальных курсах при МОНО <...>»

<sup>в</sup> Сведения об этих выступлениях имеются как в указанном примечании Тарабукина, так и в других источниках. См.: Государственный ин-т истории искусств. 1912—1927. Л., 1927, с.48 (доклад Н.М. Тарабукина 22.XII.1923 «Ритм и композиция в древнерусской иконописи»).

<sup>г</sup> «Ритм и композиция в древнерусской живописи». Доклад 4 (по другим источникам, 13) декабря в Комиссии по изучению живописи совместно с Секцией пространственных искусств. Тезисы: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ, Москва). Фонд 941, описание 3, единица хранения 53, л.9 с об., машинопись. Протокол заседания: л.5—8. Ср.: ГАХН. Бюллетень. №2/3. М., 1925/1926, с.48. Под названием этого доклада мы и объединили главы монографии «Анализ композиции в живописи».

<sup>д</sup> «Композиция и ритм в живописи». Доклад состоялся 1 декабря, а прения — 8-го (Секция пространственных искусств). Тезисы (публикуются нами ниже): РГАЛИ, ф.941, оп.2, ед.хр.18, л.199 с об. (автограф); л.198 (машинопись); ф.941, оп.12, ед.хр.47, л.10 об. (маш.). Ср.: ГАХН. Бюллетень. №10. М., 1927/1928, с.10.

ральной в сюжетном отношении фигурой Христа. Членение композиции подчинено принципу «золотого деления».

6. Анализ произведения Андрея Рублева «Троица» (в Троице-Сергиевской Лавре) XV столетия. Круг как связующее звено. Принцип фигуровашного строя соблюден и здесь. В вертикальном разрезе композиция делится на три части.

7. Композиция иконописных произведений дает основание заключать, что, будучи изумительно-ритмичной, она строилась приблизительно на тех же принципах, как и музыкальные произведения классического стиля.

Николай Тарабукин.

29 ноября 1927 года.

В течение 1920-х — 1930-х годов Тарабукиным читались лекции по теории композиции в Государственных экспериментальных театральные мастерских им. Вс.Мейерхольда (ГОСТИМ), Государственном институте театрального искусства (ГИТИС) и других учебных заведениях<sup>е</sup>. Сохранились даже краткие записи-конспекты слушателей<sup>ж</sup>. Специально разрабатывались и анализы отдельных картин (например, «Утра стрелецкой казни»), вошедшие затем в ряд трудов искусствоведа по проблемам ритма и композиции в живописи (последняя публикация: *Н.Тарабукин. Ритм в искусстве / Подготовка текста А.Г.Душаева. — Новый журнал, №194. Нью-Йорк, 1994, с.320—350*).

В 1944 году все материалы<sup>з</sup> были сведены в монографию, сохранившуюся полностью в черновой рукописи<sup>и</sup>. Затем были перепечатаны «Введение» и первая часть<sup>к</sup>. В первом машинописном экземпляре имеются карандашные исправления — возможно, авторские. Эти исправления в основном учтены в настоящем издании, осу-

<sup>е</sup> РГАЛИ, ф.2385, оп.1, ед.хр.1, л.37—48.

<sup>ж</sup> Там же, ф.1476, оп.1, ед.хр.600, л.30—34об.

<sup>з</sup> Фрагменты 1933—1934 годов см. под названием «Теория композиции в живописи»: Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Фонд 627, картон 5, единица хранения 4, 102 л.: авт., маш., рисунки, схемы композиций, примечания.

<sup>и</sup> ОР РГБ, ф.627, к.5, ед.хр.8, 245 л. В этом черновом автографе отсутствуют интересующие нас разделы об иконописи (кроме, быть может, первой и дополнительной по сравнению с ранними докладами главы: в момент подготовки настоящей книги к печати Отдел рукописей РГБ закрылся и мы не имели возможности уточнить отдельные возникшие у нас при окончательной сверке вопросы), поскольку они уже были написаны ранее и напечатаны на машинке.

<sup>к</sup> Там же, ед.хр.7, 101 с. машинописи (второй экз. хранится у нас, 92 с., и, кроме того, перепечатка некоторых глав из других частей). В этот машинописный экземпляр были включены, в отличие от рукописи, все разделы об иконописи, перепечатанные с более ранних машинописей.

ществленном по второму машинописному экземпляру монографии 1944 года, имеющемуся в нашем распоряжении и сверенному с первым экземпляром. Во внимание были приняты и более ранние фрагменты<sup>л</sup> в ОР РГБ и в архиве Тарабукина, хранящемся у А.Г. Дупаева, однако сколь-нибудь существенного влияния на текстологию они почти не оказали как переработанные позже самим автором<sup>м</sup>. Расхождения между разными редакциями, как и незначительная грамматическая правка публикатора, в настоящем издании не оговариваются (о принципах подготовки текста см. в примечаниях к «Философии иконы»).

Перепечатывание и доработка рукописи автором не были продолжены. Проспект монографии имеется в ОР РГБ<sup>н</sup>. Хронологическое ядро книги, а точнее, то зерно, из которого выросла впоследствии монография, составляют, как это следует из всего сказанного, именно доклады о древнерусской иконе. Вся же работа включает, помимо общего теоретического введения, части, посвященные древнему и средневековому искусству, художникам Возрождения и нового времени, а также двадцатого столетия. Согласно авторскому замыслу, каждый текст должны были сопровождать репродукция памятника и схема (цветная) Н.М. Тарабукина, поясняющая композиционную структуру. Из этих схем сохранились

---

<sup>л</sup> Как кажется, одна и та же машинопись (по-видимому, 1925 года), восходящая к докладам 1920 г., сохранилась частично (раздел о «Троице» вместе с общим заключением) в ОР РГБ в составе работы 1933–1934 гг. (ф.627, к.5, ед.хр.4, л.25–33), частично [страницы 1, 2 (Предисловие), 9–13 (основные части глав «Снятия со креста» и «Троицы»)] – в архиве публикатора. В моем экземпляре отсутствует позднейшая авторская правка, внесенная в указанную машинопись в ОР РГБ, поэтому предпочтение было отдано экземпляру РГБ, с которого, видимо, и были перепечатаны разделы об иконах в составе монографии «Анализ композиции в живописи». Этот машинописный оригинал 1925 года сохранился, как было сказано, с правкой 1933–1934 годов только для главы «Троица» и в качестве авторизованного был положен Г.И. Вздорновым в основу публикации (с опущением ссылок на другие разделы и примечаний) в антологии «“Троица” Андрея Рублева». Мы сверили экземпляр 1933–1934 года с позднейшей машинописной перепечаткой (ОР РГБ, ф.627, к.5, ед.хр.7) и обнаружили, что расхождений в основном тексте между ними нет (за одним исключением, см. примеч.2). Текст примечаний (в поздней машинописи проставлены лишь их номера) восстановлен по более ранним вариантам.

<sup>м</sup> В основном стилистически. Если говорить о содержательной стороне, то все осталось без изменений за исключением сглаживания крайностей формального метода. Предисловие было в немного сокращенном виде перемещено в начало раздела, посвященного «Входу в Иерусалим».

<sup>н</sup> Ф.627, к.1, ед.хр.21, л.63.

лишь несколько<sup>о</sup>. Нами были подготовлены к печати для издательства «Искусство» Введение и первая часть монографии (с рядом дополнений по искусству Возрождения), а В.Иванченко переписал и расшифровал рукопись ОР РГБ полностью. Все эти материалы остаются неопубликованными. До сих пор единственным изданием фрагмента монографии (раздел о «Троице») оставалась антология Г.И. Вздорнова «Троица Андрея Рублева»<sup>п</sup>. Публикуемые в настоящей книге материалы тематически можно было бы дополнить еще выдержкой из последней работы Н.М. Тарабукина «Философия культуры», издавшей нами под заглавием «Преподобный Андрей Рублев» в газете «Литературная Россия»<sup>р</sup>.

Авторские примечания к «Анализу композиции в живописи» сохранились лишь частично, но к публикуемым статьям по древнерусским иконам они восстанавливаются полностью. Некоторые наши примечания, уточнения и дополнения (цитат и выходных данных) выделены квадратными скобками (имена приводятся в современной транскрипции без специальных уточнений), пояснения публикатора к авторским примечаниям отмечены звездочками \*.

Н.М. Тарабукин анализирует следующие русские иконы:

1) Положение во гроб. Краткое описание, происхождение иконы и библиографию см. в кн.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в.в. [в Государственной Третьяковской галерее]. Опыт историко-художественной классификации. В двух томах. Т.1. XI — начало XVI века. М., 1963, №106, с.155—157, цв.ил.76.

2) Вход Господень в Иерусалим. Речь идет, несомненно<sup>с</sup>, об иконе под №257 каталога ГТГ, с.315—316. Репродукции (указаны на

---

<sup>о</sup> Почти все опубликованы В.Иванченко: Н.М. Тарабукин о композиции в живописи. — В сб.: Советская живопись 78. М., 1980, с.258, 261, 263, 264; им же составлены на основании описаний Тарабукина остальные схемы и защищена диссертация: Проблемы теории композиции... Автореф. канд. искусств. М., 1983.

<sup>п</sup> М., 1981, с.74—77 (2-е изд., испр. и доп.: М., 1989, с.72—75).

<sup>р</sup> 1989, №35, 1 сентября, с.21.

<sup>с</sup> С атрибуцией этой иконы у нас возникли на первых порах значительные трудности и сомнения, которые окончательно рассеяло только обращение к книге Грабаря (см. ниже).

На основании одной из газетных статей Н.М. Тарабукина 1918 года, указанных в списке а на с.204, а также опубликованных выше тезисов доклада явствует, что автор анализирует именно *новгородскую* икону из собрания И.С. Остроухова. Однако в каталоге ГТГ Антоновой и Мневой указаны лишь две новгородские иконы «Входа в Иерусалим» — №86 (поступила в ГТГ в 1930 году из ГИМа) и №115 (поступила в 1934 году из Новодевичьего монастыря, собрание Мареевых в Серпухове), а из собрания Остроухова на названный сюжет в каталоге фигурирует лишь одна

с.316): *Пунин Н.* Эллинизм и Восток в иконописи (по поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского). — В кн.: Русская икона. Т.3. СПб., 1914, с.183, цв. табл.; *Грабарь И.Э.* [ред.]. История русского искусства. Т.6, 1914, черно-бел. ил. на с.236 (воспроизведения иконы в зарубежных изданиях указаны в упомянутом каталоге).

3) Снятие со креста. Указ. каталог, №107, с.157—158 (с иконографической справкой), черно-бел. ил.75.

4) «Троица» Андрея Рублева. Там же, №230, с.285—290.

В настоящем издании помещены репродукции всех этих четырех икон.

---

икона — московской школы (№257). Между тем, как хорошо известно, собрание Остроухова уже с 1918 года считалось филиалом ГТГ, поэтому об новгородские иконы каталога Антоновой — Мневой невозможно отождествить с описываемой Тарабукиным. Тем не менее Тарабукин пишет, что анализируемая им икона является «экспонатом Третьяковской галереи». Хранители ГТГ заверили нас, что ни одна икона из собрания Остроухова не была продана Советским правительством за рубеж. Таким образом, остается предположить, что искусствовед счел икону «Вход в Иерусалим» произведением «поволжских» писем под влиянием новгородских на основании шестого тома (1914 г.) «Истории русского искусства» Грабаря, где анализ *новгородской* иконописи начинается (со с.238) с тех самых трех икон («Вход в Иерусалим», «Снятие со креста» и «Положение во гроб»), которые выбрал Тарабукин (эта книга Грабаря, принадлежавшая Тарабукину, сохранилась в моей библиотеке; см. илл. на с.236, 239 и 240); позднее икона «Входа» была переприбурована как «московская» и в таком виде зафиксирована под №257 в каталоге Антоновой — Мневой. Об иконах «Положение во гроб» и «Снятие со креста» как о новгородских пишет и Е.Н. Трубецкой в очерке «Россия в ее иконе».

Ситуация несколько осложняется еще и тем, что в газетной статье Тарабукин упоминает, *наряду* с новгородской, *отдельно* о московской иконе «Входа в Иерусалим» в собрании Остроухова, хотя и говорит о ней как о работе «раппемосковского письма конца XVI века». Судьбу этой последней иконы, бывшей (если только не ставить под сомнение сведения Тарабукина, которыми тот располагал в 1918 году) в собрании Остроухова, нам не удалось выяснить (в том, что это совершенно другая икона, нежели анализируемая в «Ритме и композиции», мы не сомневаемся). В «Описании икон ГТГ» (около 1934 г.) Тарабукин снова упоминает об иконе «Вход Господень в Иерусалим» «Московской школы I-й половины 16 в.» (с.29 машинописи, хранящейся у меня), однако без уточнения собрания или места нахождения. Во второй части каталога Антоновой — Мневой (Т.2. XVI — начало XVIII века. М., 1963, №479, с.99) фигурирует икона «Входа» московской школы второй половины 16 века, однако поступила она не из собрания Остроухова, а из ГИМа в 1930 году. Имеет ли в виду Тарабукин в «Описании икон ГТГ» эту последнюю икону или вспоминает о некоем виденной им в собрании Остроухова, установить невозможно.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эта и следующие две главы, как мы уже говорили, являются обработкой более ранней работы Тарабукина («Ритм и композиция в древнерусской живописи»). Фактически же в раздел о древнерусской иконописи в монографии «Анализ композиции в живописи», расширенной по сравнению с прежними докладами на эту же тему, вошла дополнительная первая глава, посвященная анализу «Положения во гроб». — 166.

[2] Вариант чтения (может, более предпочтительный): *moderato*. — 169.

[3] Исокефалия — расположение голов на одной горизонтальной линии. — 169.

[4] Если здесь Тарабукин использует аналогию композиционного строения иконы с поздними формами западноевропейской музыки, то в дальнейшем он будет обращаться к более ранним стадиям последней — а именно, григорианскому хоралу (на основании популярных учебников). Следует особо обратить внимание читателей, что эти сравнения не претендуют ни на что большее, чем *структурные сопоставления* (или, как мы выразились бы выше, «типологию культур»; сам ученый в более раннем варианте предисловия к «Аналізу ритма...» характеризовал свой метод анализа как «формальный», а посему далеко не случайным был интерес к наследию Тарабукина, проявленный в свое время тартуской семиотической школой\*), вскрывающие отдаленное сходство разных по своему происхождению художественных явлений. Гораздо более плодотворным представлялось бы сопоставление русских икон с крюковым («знаменным») беспометным пением XIV—XV веков. Однако многочисленные памятники древнерусской музыки этого периода *до сих пор* считаются якобы «дешифруемыми» (точнее же, современные отечественные музыковеды не желают следовать примеру М.В. Бражникова и обременять себя тяжелыми архивно-палеографическими штудиями), хотя изучение их могло бы привести в музыке к результатам, аналогичным «открытию русской иконы» в начале двадцатого века. Насколько можно себе представить, сопоставление Тарабукиным композиции русских икон с полифоничным строением позднего григорианского хораля в отношении древнерусской му-

---

\* См. письма Ю.М. Лотмана, адресованные Б.А. Успенскому и датированные концом февраля — началом марта 1969 года и 13 марта того же года, в кн.: Лотман Ю.М. Письма. 1940—1993. М., 1997, с.495, 497. В 1973 году в «Трудах по знаковым системам, VI» (Ученые записки Тартуского государственного университета, вып.308). Тарту, 1973, с.472—481 была издана статья Тарабукина «Смысловое значение диагональных композиций в живописи» (ссылку на нее Лотмана см. в его кн.: В школе поэтического слова... М., 1988, с.125). «Проблема пространства в живописи» также была известна (стараниями Л.И. Рыбаковой и Г.С. Дунаева) представителям семиотического направления, однако осталась тогда неизданной. См., например: Успенский Б.А. О семиотике иконы. — Труды по знаковым системам, V (Ученые записки... вып.284). Тарту, 1971, с.198, примеч.59а.

зыки (монопичной) вряд ли могло иметь место (или, по крайней мере, в ином виде и с гораздо большими нюансами). Кроме того, в своих представлениях о григорианском пении Тарабукин исходит из синхронизма (XV век в западной музыке и русской иконописи) и, тем самым, берет за основу *модифицированное* (вследствие замены невмешной нотации квадратной) григорианское пение, изначально бывшее, как и древнерусское, монодийным (*cantus firmus* как основная составляющая полифонии возник лишь около XIII века и использовался затем в музыке Возрождения, барокко и даже более поздней). Между тем аналогичные процессы в русской музыке (появление помет и записи крюков другой нотацией) начались *после* того, как были созданы анализируемые Тарабукиным иконы (т.е. гораздо позже, чем на Западе, — с XVI, а не XII века), поэтому *типологически* искусствовед должен был бы сопоставлять русские иконы XV века с ранним григорианским хоралом, а не поздним (хотя и *формально* современным им). Справедливости ради следует все же отметить, что изучение раннего григорианского хорала началось на Западе лишь со второй половины XIX века, а фундаментальные издания появились только после смерти Тарабукина.

Все сказанное относится, соответственно, и к дальнейшим «стихovedческим» примерам-аналогиям ученого. — 170.

<sup>5</sup> Одним из первых, разработавших фугу, был Генрих Зеландский (1323—1382), а также Дюфе, Оксгем и другие. Фуга означает бегство. Фугованный строй — строй движения, в противовес застывшим формам григорианских мотивов, стилистическую аналогию которым представляла статическая плоскостная живопись раннего средневековья. «Необходимо заметить, — говорит Науман, — что канон нидерландской эпохи уже носил название фуги [(Fuga, Fuga ligata)], и притом с большим на это [правом], чем художественная форма, обозначаемая у нас этим наименованием» (История музыки, т. I). [Науман Эм. Иллюстрированная всеобщая история музыки... пер. с нем. Т. I. СПб., 1896, ч. 2, с. 65]. — 171.

<sup>6</sup> XIV и XV века — эпоха инструментального контрапункта; пение с аккомпанементом; расцвет майстерзинга; зачатки имитации; разработка композиционных форм. Музыкальные сочинения Гильома де Машо, Франческо Ланцино, Жоскена Дебре и др. Трактаты о музыке Филиппа де Витри\*\* [Philippus de Vitriaco, 1291—1361], Продоцимуса де Бельдемандис [Prodocimus de Beldemandis, родился между 1370 и 1380, умер в 1428], Гафори [Franchinus Gafor, (Gafurius), 1451—1522] и других. Приблизительно в X веке появляется рифма в стихе — параллельно первым зачаткам многоголосия в музыке. — 171.

<sup>7</sup> Подобно тому как, например, ямбические или хорейские стопы переходят в пиррихий или спондей, создавая этими «отступлениями» или «ипостасами» ритмический рисунок стиха. — 172.

<sup>8</sup> Сравни, например, египетскую фреску из эпохи Древнего Царства, изображающую огромного Ти с маленькой женой у его ног. — 173.

---

\*\* В рукописи далее пробелы — может быть, автор предполагал указать годы жизни композиторов или их имена (дополненные нами в латинской форме в квадратных скобках). — *Примеч. публикатора.*

[9] Этот последний раздел вместе с заключением был опубликован Г.И. Вздорновым (см. выше, сноска п) по авторизованной машинописи 1925 года с правкой 1933—1934 года (см. выше, сноска л). В нашей публикации учтена также и более поздняя (авторизованная?) перепечатка (после 1944 года), хранящаяся в ОР РГБ (см. выше, сноска к), по которой издавы в настоящем сборнике и первые три главы об иконах 15 века. — 177.

[10] Более вероятными датами считаются 1411 или 1422—1424 годы, поскольку написание иконы было приурочено к построению церкви Троицы (соответственно — то ли деревянной, то ли каменной). — 177.

<sup>11</sup> В литературе встречалось указание на кругообразное строение этой композиции, причем круг чертился вертикально. Такой взгляд, по нашему мнению, не считается с пространственной трактовкой изобразительности и обнаруживает чисто плоскостное, как бы орнаментальное восприятие композиции, тогда как она построена как пространственно глубинная (ангелы сидят вокруг стола). Мы не отрицаем некоторой закономерности этого орнаментального мотива в композиции (вертикальный круг), но настаиваем, что в основе композиционной структуры лежит горизонтальное кольцо. — 177.

<sup>12</sup> В пределах четырехстрочной строфы ямба наибольшее число переходов типичной стопы ямба в пиррихий встречается во 2-й и 3-й строках. Последняя четвертая, закрепляя композицию строфы, обычно несет на себе всю тяжесть строго выдержанного метра. (Таков строй, например, пушкинского стихотворения «Не пой, красавица, при мне». См. анализ у А.Белого в его книге «Символизм»\*\*\*). В архитектурных сооружениях тот же прием понятен без пояснений. Сравни расположение по этажам архитектурной постройки дорического, ионического и коринфского ордера (например, Колизей). — 179.

---

\*\*\* Помимо названной книги, Тарабукин мог пользоваться при составлении «стихovedческих» примечаний и другим исследованием, сохранившимся в его личной библиотеке и имеющимся в распоряжении публикатора: *Валерий Брюсов*. Наука о стихе. Метрика и ритмика. М., Альциона, 1919 (автограф Тарабукина помечен 1921 годом). Из новейших исследований по европейской и русской метрике имеются труды *М.Л. Гаспарова* (Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984; Очерк истории европейского стиха. М., 1989). — *Примеч. публикатора.*

НЕКОТОРЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ, ТВОРЧЕСТВА  
И НАУЧНО-ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
Н.М. ТАРАБУКИНА<sup>1</sup>

- 1889, 25 августа  
(ст.ст.) В селе Спасском Спасского уезда Казанской губернии у Михаила Федоровича Тарабукина родился сын Николай.
- 1909 Знакомство с художником М.К. Соколовым.
- 1911 Закачивает Ярославскую гимназию и поступает на историко-филологический факультет Московского Университета, где прослушал ряд дисциплин философского и искусствоведческого характера (в т.ч. лекции Мальмберга по античному искусству и Лопатина по психологии), сдал экзамены по истории искусства, философии, логике, психологии, литературе.
- 1912, сентябрь Оставляет Московский Университет и поступает в Демидовский юридический лицей в Ярославле.
- 1913—1914 Поездка за границу «с целью осмотра музеев и архитектуры».
- 1916, декабрь Закачивает Демидовский лицей (диплом выдан 19 апреля 1917 года) и переезжает в Петроград. Знакомство с Н.Н. Пушиным. Первые искусствоведческие работы «Опыт теории

---

<sup>1</sup> Летопись составлена А.Г. Дунаевым на основании архивных материалов (прежде всего автобиографий Н.М. Тарабукина, хранящихся в ОР РГБ, ф.627, к.1, сд.хр.1; РГАЛИ, ф.941, оп.10, ед.хр.608, л.8—11, 13, а также других источников, перечисленных в: Дунаев А.Г. Библиографический указатель трудов Н.М. Тарабукина... М., ГИТИС, 1990, с.44—46), документов, имеющих у составителя, и воспоминаний лиц, знавших Н.М. Тарабукина.

живописи» (опубликована в 1923 году, переделана в 1929 году под названием «Теория искусства»; новый вариант остался в рукописи) и «Философия иконы» (переработана в 1935 году, впервые публикуется в настоящей книге).

- 1917 «С 1917 года посвятил себя всецело разработке вопросов истории и теории изобразительного искусства».
- 1918, первая половина Первые публикации в газетах «Понедельник», «Слово», «Новый путь».  
Развод с первой женой Н.А. Кастальской.
- 1919—1920 Призван в Красную Армию, работает лектором по вопросам искусства в Политпросветуправлении Московского военного округа, сотрудником и лектором Главного управления Военно-учебных заведений (ГУВУЗ).
- 1920—1921 Курсы по истории пространственных искусств в Государственной Хоровой академии. Начало интенсивной лекторской и преподавательской работы.
- 1920—1949 Работа в Отделе охраны памятников при Наркомпросе (затем — Главное управление по охране памятников).
- 1921 Уроки по истории русского искусства в бывшей Первой гимназии.
- 1921—1922 Поездки в Тверь (лекции в Тверских художественных мастерских). Художница Л.И. Рыбакова (вдова известного врача, урожденная Чулкова, сестра знаменитого символиста Г.И. Чулкова) становится женой Н.М. Тарабукина.
- 1921—1924 Действительный член и ученый секретарь Института художественной культуры (Инхук).
- 1921—1928 За восемь лет ученым опубликованы 123 статьи в периодических изданиях и 4 брошюры. Большая часть этих работ посвящена текущим художественным событиям и проблемам нового искусства.
- 1922 Начало преподавательской работы в Пролеткульте и Вхутемасе.

- 1923 (?) Знакомство с А.Ф. Лосевым (см. воспоминания А.А. Тахо-Годи в ее книге: Лосев. М., 1997, с.187—188, 200, 227, 229, 269, фотопортрет Н.М. Тарабукина на вклейке после с.208).
- 1923—1955 Публичные лекции в Доме печати, ЦДРИ, ВТО, Доме Армении, Доме кино и др., а также в Ленинграде в Институте истории искусств, Обществе им. Куинджи и др.
- 1924—1930 Работа в Государственной (первоначально — Российской) Академии художественных наук (ГАХН), членом-корреспондентом которой избран в 1928 году (с 1924 по 1929 годы сделано 22 доклада, написан ряд статей для «Художественной энциклопедии»). Начало работы в Государственных театральных мастерских им. Вс. Мейерхольда (ГОСТИМ).
- 1925, лето Поездка в Новгород.
- 1927, 15 сентября Зачислен во Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК, первоначально — ГИК) преподавателем по курсу истории искусств.
- 1928, лето Научная командировка в Киев, Ленинград, Новгород для исследования творчества Врубеля (Н.М. Тарабукин избран заведующим секцией ГАХН по изучению наследия этого художника), «старой и новой живописи».
- 1928—1929 Статьи в периодической печати против ГАХН.
- 1930 Договор с ГИЗом на издание монографии «Проблема пространства в живописи». Основные положения монографии Тарабукина изложены А.Ф. Лосевым в книге «Диалектика мифа» (М., 1930, с.119—122), послужившей одним из предлогов для ареста Лосева. («Проблема пространства в живописи» опубликована только в 1993—1994 годах А.Г. Дунаевым в журнале «Вопросы искусствознания»).
- Расформирование ГАХН.
- 1930, 1 октября Утвержден доцентом ВГИКа.
- 1931, июль Поездка в Ленинград.
- 1932 Договоры с ИЗОГИЗом на издание книг «Готика. Ренессанс. Барокко» и «Врубель»

(последняя издана Л.И. Рыбаковой и Г.С. Дунаевым в 1974 году с предисловием М.В. Алпатова).

- 1933 На заседании Ученого совета ВГИКа утвержден в звании профессора.
- 1934, июль—август Научная командировка в Вологду, Ферапонтов и другие города.
- 1934, 15 октября Зачислен доцентом по истории пространственных искусств в Государственный институт театрального искусства им. А.В. Луначарского (ГИТИС).
- 1934, осень Лекции в Нижегородском педагогическом институте.
- 1934, 31 декабря Утвержден заместителем заведующего кафедры искусствознания ВГИКа.
- 1935, август—сентябрь Научная командировка в Армению и Туркестан (Бухара, Самарканд) «для изучения памятников архитектуры и искусства».
- 1935, 27 декабря Представлен ВГИКом к ученой степени кандидата наук и званию профессора.
- 1936 19 февраля ГУКФом утверждено представление ВГИКа, постановление направлено в Высшую квалификационную комиссию, но «в связи с приостановлением работы этой комиссии дело Тарабукина вновь вернулось во ВГИК».
- Март — передовица в «Правде», а затем и в других газетах против «формализма в живописи». Среди прочих упомянуто имя Тарабукина.
- 1936, лето Поездки в Армению и Грузию.
- 1937 Написан ряд работ и собран большой материал по архитектуре Грузии и Армении.
- Лето — командировка в Грузию и Армению «для изучения памятников древней архитектуры и их фотографирования в связи с работой по истории архитектуры Кавказа».
- 1938, 1 апреля Утвержден и.о. профессора по истории пространственных искусств во ВГИКе.
- 1938, лето Поездка по Закавказью.
- 1938, 1 сентября Утвержден и.о. профессора по циклу пространственных искусств в ГИТИСе.

1939

15 февраля на заседании Ученого совета ВГИКа поставлен вопрос об утверждении Тарабукина в ученом звании профессора в Комитете по делам высшей школы.

5 июля ВАК отказала Тарабукину в присвоении ученого звания профессора и присвоила звание доцента.

20 октября — решение Совета ВГИКа об апелляции в ВАК в связи с тем, что Тарабукин был утвержден в звании доцента еще в 1932 году, а к званию профессора представлен в 1933 году, но «в связи с волокитой в бывшем ГУКФ это представление было задержано». «Тарабукин — единственный из московских искусствоведов, всецело посвятивший свою педагогическую работу подготовке работников искусств театра и кино».

3 ноября ГИТИС присоединился к ходатайству ВГИКа.

1939 — 1944

Работа над диссертацией по архитектуре Закавказья (вследствие интриг — *nomina sunt odiosa* — осталась неизданной).

1940

Разрешение ВАК защиты докторской диссертации без наличия ученой степени кандидата наук.

1941, 1 сентября

Утвержден доцентом по искусствоведческому циклу в ГИТИСе.

16 октября предоставлен отпуск в связи с эвакуацией ГИТИСа. Одновременно освобожден от занимаемой должности во ВГИКе.

1942, 23 марта

Зачислен в порядке перевода из ГИТИСа на филологический факультет МГУ доцентом кафедры истории театра.

Курс по всеобщей истории искусств в МГУ и Художественно-промышленном институте (до 1944 года). Сохранился авторский конспект лекций.

1943, 1 января

Отчислен из МГУ в связи с передачей отделения театроведения ГИТИСу, где Тарабукин зачисляется доцентом по кафедре истории театра.

Начало лекций «Общая история изобразительного искусства» и «История материальной

- культуры» на Высших курсах режиссеров и художников кукольных театров. Книга «Очерки по истории внешнего быта» (не издана).
- 1944 Написана монография «Анализ композиции в живописи» (отрывки публикуются в настоящем издании).
- 1944—1947 Ежегодные доклады на конференциях ГИТИСа.
- 1944, 29 февраля Утвержден и.о. заведующего кафедрой искусствознания ГИТИСа.
- 1944—1949 Курсы по истории искусств в Театральной школе-студии МХАТа.
- 1945 Во время войны награжден медалями «За доблестный труд» и «За оборону Москвы».
- 1946 Педагогическая работа в Литературном институте, начало работы в Академии архитектуры СССР, где состоит старшим научным сотрудником в секции изучения архитектуры народов СССР. По заданию секции написан ряд научных работ.
- Лето — командировка в Ригу.
- 1948, август Командировка в города Львов и Вильнюс «для изучения древней архитектуры в связи с работой по зодчеству народов СССР».
- Начало борьбы с космополитизмом в ГИТИСе, МХАТе и др.
- 1949, январь—февраль А.А. Федоров-Давыдов на сессии Академии художеств в докладе о задачах создания трудов по истории русского искусства говорит о «выходе» из искусствоведческой науки «когда-то активного формалиста» Н.М. Тарабукина (Академия художеств СССР. Сессии... Третья сессия. Вопросы теории и критики советского изобразительного искусства. 24 января — 1 февраля 1949 г. М., 1949, с.144).
- 1949, июль Командировка в Таллин, Нарву, Тарту.
- 1954, 8 марта Ходатайство кафедры искусствоведения ГИТИСа о присуждении Тарабукину звания и.о. профессора.
- Август — командировка в Переяславль-Залесский, Ростов, Ярославль и Углич «в связи с работой по истории русского искусства».

Договор с издательством «Советская энциклопедия» на ряд статей по архитектуре.

1955

Договор с издательством «Искусство» на издание книги «Очерки по истории костюма» (написана в 1937—1943 годах, опубликована Л.М. Горбачевой в 1994 г. по экземпляру из архива А.Г. Дунаева).

1956

21 февраля Н.М. Тарабукин скончался в Москве. Похоронен согласно завещанию в подмосковной усадьбе Вороново, истории и архитектуре которой посвящена одна из последних работ ученого.

На сегодняшний день число опубликованных книг, статей и рецензий Н.М. Тарабукина составляет 168 (включая переводы на французский, испанский и итальянский языки), хотя подавляющее большинство работ остается неизданным. Архив ученого занимает отдельный фонд (№627) в ОР РГБ в 30 картонов и более 200 единиц хранения. Полный перечень изданных трудов; подробную опись архивных материалов (РГБ; архив Тарабукина, хранящийся у А.Г. Дунаева; РГАЛИ; Ярославский художественный музей); сводку печатных и архивных материалов о Н.М. Тарабукине, рецензий на его труды, замсток и упоминаний об искусствоведе (по состоянию на 1989 год) читатель найдет в выпущенной в 50 экземплярах и разосланной по центральным библиотекам России, Прибалтики и Закавказья брошюре: Библиографический указатель трудов Н.М. Тарабукина, архивных материалов и литературы о Н.М. Тарабукине (К столетию со дня рождения Н.М. Тарабукина) / Сост. А.Г. Дунаев. М., ГИТИС, 1990 (на правах рукописи). 60 с. с пятью указателями (библиография требует небольших уточнений и дополнений; список изданных трудов Н.М. Тарабукина см. также в кн.: Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде. М., 1998, с. 96–108). К сожалению, несмотря на наши усилия наследие Тарабукина остается не освоенным и не введенным в полной мере в научный оборот. В основном живой интерес к наследию ученого проявляют зарубежные исследователи, да и то лишь в аспекте истории советского искусствознания (проблемы авангарда) 1920-х годов. Надеемся, что долгожданная публикация «Философии иконы» привлечет внимание отечественных ученых к столь колоритной и интересной фигуре, какой был Н.М. Тарабукин, игравший заметную (хотя и никак не проявлявшуюся в официальной печати) роль в научно-художественной жизни 1920—1940-х годов.



## СЛОВАРИК ИНОЯЗЫЧНЫХ ВЫРАЖЕНИЙ

- ad hominem — применительно к человеку (лат.)  
alter ego — второе я (лат.)  
ancilla theologiae — служанка богословия (лат.)  
beaux arts — изящные искусства (фр.)  
conditio [правильнее condicio] sine qua non — непеременимое условие (лат.)  
dance macabre — танец смерти (фр.)  
dessous — нижнее белье (фр.)  
divina institutione — Божественного установления (лат.)  
dixi — я кончил (букв. сказал) (лат.)  
ergo — следовательно (лат.)  
femme de chambre — горничная (фр.)  
fundamentum divisionis — основополагающий принцип деления (лат.)  
in infinitum — здесь: навечно (ср. ad infinitum — до бесконечности) (лат.)  
l'art pour l'art — искусство для искусства (фр.)  
locus — место (лат.)  
mimesis — подражание (греч.)  
omnia mea mecum porto — все мое несу с собой (лат.)  
par excellence — по преимуществу (фр.)  
pars pro toto — часть вместо целого (лат.)  
perpetuum mobile — вечный двигатель (лат.)  
reductio ad absurdum — доведение до нелепости (лат.)  
status quo — существующее положение (лат.)  
sub specie aeternitatis — под знаком вечности (лат.)  
sui generis — своего рода (лат.)  
vanitas vanitatum — суэта сует (лат.)



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Г.И. Вздорнов, А.Г. Дунаев. Николай Михайлович Тарабукин и его книга «Философия иконы»</i> .....	5
-----------------------------------------------------------------------------------------------------	---

### **Философия иконы**

Об искусстве .....	29
Философия пейзажа .....	52
Диалог .....	62
Письма	
Письмо первое. Картина и икона .....	75
Письмо второе. Смысл иконы .....	80
Письмо третье. Чудотворность иконы .....	82
Письмо четвертое. Философский смысл иконы .....	85
Письмо пятое. Католическая и православная иконопись .....	93
Письмо шестое. Сверхвременный смысл «иконописного подлинника» .....	96
Письмо седьмое. Современное состояние церковной живописи .....	105
Письмо восьмое. Искусство иконы .....	111
Письмо девятое. Традиции в иконописи .....	114
Письмо десятое. Копирование или творчество .....	118
Письмо одиннадцатое. Внешние средства выражения внутреннего смысла иконы .....	122
Письмо двенадцатое. Символика храма .....	132
Письмо тринадцатое. Конечна ли Вселенная? .....	136
Письмо четырнадцатое и последнее. Логические доказательства бытия Божия .....	139
Икона Владимирской Богоматери .....	144

### **Ритм и композиция в древнерусской живописи**

Положение во гроб .....	163
Вход Господень в Иерусалим .....	166
Снятие со креста .....	173
«Троица» Андрея Рублева .....	177

### **Примечания**

К «Философии иконы» .....	185
К «Ритму и композиции в древнерусской живописи» .....	204

### **Приложение**

Некоторые даты жизни, творчества и научно-преподавательской деятельности Н.М. Тарабукина .....	213
Словарик иноязычных выражений .....	221

«...икона полна необычайной,  
нездешней тишины.  
Все суетливое, страстное,  
чувственное ей чуждо.  
Она учит нас бесстрастию,  
умному деланию, молитве.  
Она раскрывает вечный,  
то есть религиозный смысл явлений.  
Тишина и бесстрастие —  
вот философский смысл иконы...»

*Н. М. Тарабукин*