

ББК 85.146.56

УДК 75.046

О.Н. Кузнецова

Мировоззренческие приоритеты христианства и проблема их художественного воплощения в иконе

O. N. Kuznetsova

World Outlook Priorities of Christianity and the Problem of their Artistic Realisation in the Icon

В данной статье речь идет о смыслах бытия, с точки зрения теософии и религиозного искусства, о художественной проблеме и традициях отражения их в русской иконе. Подчеркивается *мировоззренческий* и *назидательный* характер иконы, которая рассматривается в качестве дидактического текста, *напоминающего о вечных смыслах бытия*. В своеобразной диалектике «канонического, внеличного, общецерковного» и «творческого, личностного, индивидуального», но *совпадающего с соборным*, усматривается та *трудноуловимая мера*, которая обеспечивает иконе ее адекватность, ее *совпадение с самой собой*, не допуская возможных *эстетико-гедонистических* заигрываний со зрителем. В статье происходит выявление *факта* сложного, *многоуровневого характера отчуждения* иконы: осмысленное отторжение ценности и значимости теософских смыслов иконы профанным реципиентом; подмена теософских смыслов иконы актуально-оптимистическими и гуманистическими в духе ценностных предпочтений современного общества; *отчуждение* от иконы ее собственных, изначально заложенных в нее смыслов. В контексте данной проблематики вновь актуализируются вопросы о духовности человека и общества, о противопоставлении духовного и плотского в религиозном искусстве.

Ключевые слова: духовность, религиозное искусство, аскетизм, преображение, православие, традиция, отчуждение.

DOI 10.14258/izvasu(2014)2.1-33

Икона, как и всякое другое искусство, являясь образной моделью мира, представляет собой систему *мировоззренческих смыслов*, выраженных *языком символов*, и может быть рассмотрена как *текст*, как сокровенное сообщение некоему адресату. Язык символических изображений в иконописи является одним из главных препятствий на пути к пониманию главных мировоззренческих смыслов древней русской иконы современным зрителем. То есть массовый зритель сталкивается с проблемой, аналогичной той, ко-

The article discusses the question of meaning of life, from the point of view of theosophy and religious art, of the art problem and traditions of their reflexion in the Russian icon. *World outlook and instructive character* of an icon considered as the didactic text *reminding of eternal meanings of life* has been outlined. The original dialectics of «initial, not personal, church» and «creative, personal, individual», but *coinciding with cathedral*, points out the *hardly perceptible measure*. It gives to an icon its adequacy, its *coincidence with itself*, without possible *aesthetic-hedonistic* advances with the viewer. The article reveals *the fact* of difficult, *multilevel character of alienation* of an icon: meaningful rejection of value and the importance of theological meanings of the icon by an uneducated recipient; substitution of religious meanings of the icon is urgent-optimistic and humanistic ones in the spirit of priorities of a modern society; *alienation* from the icon of its own meanings. The research updates the questions of spirituality people and a society, opposition of the spiritual and the corporeal in religious art.

Key words: spirituality, religious art, asceticism, transformation, orthodoxy, tradition, alienation.

торая возникает при попытке общения с авангардным искусством, — незнание и непонимание языка символов, каждый из которых говорит не о себе самом, но всегда о чем-то ином, о том, что надо разгадывать, расшифровывать, а это требует больших душевных и интеллектуальных затрат. В отличие от реалистической живописи, для традиционной русской иконы характерен *аскетизм*, и это делает ее еще более неинтересной в глазах среднестатистического обывателя. Возникает вопрос о глубинных, сокрытых смыс-

лах *аскетизма*, выступающего характерной чертой русской иконописи вплоть до XVII века.

Иконописные образы святых не соответствуют нашему восприятию природной реальности, их изображениям чужды натуралистичность и материальность окружающего нас внешнего мира. Смысл их иконного изображения не в том, чтобы показать нам то, что мы видим в природе, а в том, чтобы наглядно представить образ человека, воспринимающего то, что не поддается нашему обычному восприятию: восприятие мира *духовного*. Икона своим условным, не реалистическим языком передает *бесстрастие* и *невосприимчивость* к мирским радостям, отрешенность от этих пристрастий и, наоборот, восприимчивость к *миру духовному*, которая достигается подвигом святости.

Противопоставление мира «горного» миру «дольному», Света Нетварного «темной», греховной плоти человека является одним из ключевых смыслов христианского учения и религиозного искусства. В связи с этим, пожалуй, самым важным и требующим особого размышления таинством, явленным Христом, можно назвать его Преображение на горе Фавор. Его ученики явились свидетелями чудесного белого сияния одежд и лика Спасителя, Света Нетварного, страх пред которым опрокинул их наземь. На многих русских иконописных изображениях Преображения Господня неподвижными, предстоящими Благодати остаются фигуры Спасителя, святых Или и Моисея, при этом повергнутые в состояние ужаса апостолы показаны мечущимися, упавшими навзничь, «на лицо», то есть вниз головой. Однако, обнаруживая таким образом свое несовершенство, свидетели Преображения Господня все-таки являются причастными божественной благодати, поскольку в силу своих возможностей узрели это таинство, были допущены к нему, тогда как косным, примитивным людям эта духовная реальность никогда не откроется. Об этом митрополит Московский Филарет говорит: «Мир не видит слепых подобно тому, как слепые не видят света» [1]. Поэтому мир высший открывается не каждому, но исключительно тем, кто открыл в себе иной уровень, уровень поистине духовный. Истекающую светом божественную энергию человек может не только воспринимать, но и «стяжать», то есть иметь в себе этот Божественный Свет.

Даже при условии причастности человека высшей реальности для него возникает почти неразрешимая проблема *свидетельствовать* об этой духовной благодати, поскольку обычные, «человеческие» языковые или иные, например изобразительные, средства оказываются недостаточными для выражения «несказанных» смыслов и образов. В иконе на них можно лишь указать *символически*, при помощи соответствующих форм, красок и линий — художественным языком иконописного канона. Евангельское свидетельство о Преображении Господнем сравнивает

Свет Преображения со светом солнечным, на что неподобный Иоанн Дамаскин указывает как на сравнение, поневоле неточное, ибо «...невозможно в *твари* адекватно изобразить *несозданное*» [1]. Поэтому природный, ослепительный свет солнца может быть лишь *символом* «нетварного», Божественного света. При этом художественное воспроизведение самого символа — солнца, озаряющего и сияющего светом, не говоря уже о свете, превосходящем само солнце, выступает *сложной изобразительной проблемой*, поскольку даже самые лучшие краски оказываются в этой ситуации беспомощными.

В иконе Андрея Рублева религиозно-мировоззренческие смыслы Преображения получили свое авторское истолкование и воплощение. Человеческий образ Иисуса Христа в сияющем белоснежном одеянии на фоне сферы — обязательного символа Преображения выглядит невесомым, парящим в воздухе, как и образы предстоящих ему святых. Этот эффект возникает в результате тихого сияния теплого, розоватого Света, который равномерно заполняет собой и небо, и землю, одинаково окрашивая то и другое, размывая границы между ними. Горные каменные уступы теряют свои характерные свойства «тверди земной» — их «пропитывает» Свет, изменяя их природу, понуждая как бы к самопроизвольному свечению. Обращают на себя внимание фигуры апостолов, также объятых этим чудесным Светом, но *не совпадающих с ним*. Их тела, тяжелоупавшие к подножию горы в нарочито некрасивых позах, свидетельствуют о наличии *дистанции между миром физическим и миром духовным*.

В «Преображении» Феофана Грека собранные, напряженные фигуры упавших наземь апостолов даны компактно, их позы, говорящие о душевном потрясении, тем не менее сдержанны, они объединены общим ритмом, который задается продольными бликами Света на их одеждах и общим смыслом их «коллективного действия». Здесь «плоть человека», подчиняясь строгому Свету и, приняв позы эмбрионов, «молчит». В «Преображении» же Андрея Рублева она «лепечет» языком беспомощных и нелепых положений человеческих тел: вниз головой скатывается с кручи Иоанн, в позе скользящего падения изображен Иаков, встав на четвереньки, отползает в правый угол пространства иконы испуганный, убежденный седидами Петр. Вряд ли здесь можно согласиться с известными трактовками этой сцены некоторыми исследователями: «Лица людей обращены не на внешнее, *они сосредоточены*, в движениях фигур *больше задумчивости*, длящегося, нежели выражения пронзительного и потрясающего мгновения» [2, с. 81].

Монашествующий русский иконописец Андрей Рублев, практикующий *исихию* (молитвенное безмолвие), так же как и все исихасты, творческим средоточием своих интеллектуальных и душевных уси-

лий направлял себя по пути духовного прозрения Благодати Божией, «растепливающей душу» и «наполняющей собой» весь мир. Свет Преображения рублевской иконы, тихий, всепроникающий, странный и неземной, пугает и потрясает своей неожиданной мягкостью больше и глубже, чем синий пламень молний «Преображения» Феофана Грека. Отображение всей глубины *психологического эффекта* пребывания человека в этом тихом, умонепостижимом обволакивающем Свете, любое воображение о котором меркнет перед реальным созерцанием его, — задача для художника не менее сложная, чем иконописное воплощение самого Света. Человек, рожденный и живущий в мире, в котором царят жестокие законы, действительно, может переживать сильнеешие потрясения, подобные состояниям *кратковременного безумия* (о чем свидетельствуют *хаотичные, инстинктивные жесты и позы мудрых апостолов*) при встрече с Невыразимой Божественной Благодатью, наполняющей и преобразующей мир.

Это состояние высшего духовного подъема, восхищения и прославления настолько непередаваемо, что святые Отцы церкви в своих писаниях указывают на него как на *полное безмолвие и замирание в человеке всего плотского*, так как и душа, и тело его становятся причастными Божественной жизни. Решение именно этой сложной задачи: выразить то, что не поддается выражению, выпадает в православии на долю иконописи, которая, выступает видимым выражением христианских идей о мире.

Именно иконописным каноном должен был руководствоваться художник в своем творчестве, призванном воссоздать в символическом «иноговорении» *Божественный образ*, свидетельствовать о вечности и приоритетах *иноного* мира; передавать природными изобразительными средствами эффект *несказанного, неприродного Фаворского Света*. Однако, находясь в рамках канонической традиции, иконописцы не были копировщиками старых образцов, поскольку акт художественного творчества в христианстве традиционно связывается с идеей *интуитивного божественного прозрения*, с неким *метафизическим прорывом* сознания Посвященного в *духовные* пределы *иноного* мира.

По-своему решает столь сложную изобразительную проблему автор известной иконы московского письма XVI в. (из коллекции И. С. Остроухова). Здесь мы видим святого Василия Блаженного нагоходца, изображенного в молитвенной позе на фоне темно-бурого, бесприютного, тяжелого *«земного» неба*. Сам же образ обнаженного юродивого аскетичен и, несмотря на наготу, целомудрен, поскольку он весь охвачен стремлением к *запредельному небесному бытию*, «где умолкает житейское», устремлен к «сверхвременному смыслу человеческого существования» [3]. В молитвенном переживании перед

святым как бы разверзается окно в другой, высший мир. Он видит там блистание золотых крыл трех ангелов — Святой Троицы, пред ним открыто иное измерение, наполненное такими красками, перед которыми все земные цвета гаснут, нивелируются в одну общую бурю краску. То есть иконописец находит достаточно лаконичный художественный способ решения в искусстве все той же метафизической задачи — *выразить невыразимое, запредельное*. Нам предложено совершенно гениальное художественно-философское видение контраста двух миров, достигнутое посредством своеобразного «обесцвечивания» физического мира и усиленной концентрации цвета в мире Духовном.

Мы помним богатство красок видимого нами физического мира, описанного Е. Н. Трубецким в работе «Три очерка о русской иконе». Весь этот богатый спектр красок автор иконы «Василий Блаженный» низводит до бурых оттенков, говоря символическим языком о том, что *истинно синий, истинно красный, истинно золотой* цвета открываются только достойным, когда приподнимается завеса, скрывающая от нас *горный мир*. При этом эффект, например, «истинно красного» передается при помощи «нашего красного», поскольку другого «красного» человек не знает. Поэтому все *цвета* в иконописи носят *условный, символический характер и свидетельствуют не о нашем, но о другом мире*. Е. Н. Трубецкой отмечает, что в древнерусской живописи мы находим все эти цвета в их *символическом, потустороннем применении*. Ими всеми иконописец пользуется для *отделения неба запредельного от нашего*, посястороннего, здешнего плана существования. В этом — *ключ к пониманию неизреченной красоты иконописной символики красок* [3].

Бесплотная фигура Василия Блаженного, его изможденный, скорбный лик, неестественно тонкие конечности аскета — вся эта просвечивающая, истонченная человеческая плоть являет собой *символически выраженное неприятие биологической природности* как одного из главнейших принципов в отношениях между людьми.

Достаточно вспомнить, что на VII Вселенском соборе была поддержана точка зрения на икону как на средство просвещения, при этом особо подчеркивался ее *мировоззренческий и дидактический характер*. Икона не просто текст, но текст *назидающий, напоминающий о вечных, истинных смыслах бытия*. С самого начала на икону не возлагалось задачи услаждать зрителя. «Ни икона, ни церковное песнопение не являются художественными произведениями в том смысле, который мы традиционно вкладываем в это понятие», — отмечают авторы Г. К. Вагнер и Т. Ф. Владышевская [4, с. 180]. Книжный, учительский характер иконы всегда предполагал напряженную работу ума, сердца, души человека, жаждущего

понимания смыслов истины, «зашифрованной» в канонических символах.

С другой стороны, как было отмечено выше, религиозное творчество есть *личный* прорыв к Богу, *индивидуальное прозрение* художником таинств господних, которому еще надо было как-то *сподобиться*, а затем материальными живописными средствами передать *эффект и смысл этого духовного открытия*. Именно здесь, в своеобразной диалектике «канонического, внеличного, общецерковного» и «творческого, личностного, индивидуального», но *совпадающего с соборным*, и пребывает та *трудноуловимая мера*, которая обеспечивает иконе ее адекватность, ее *совпадение с самой собой, не допуская* возможных эстетико-гедонистических заигрываний со зрителем.

Язык символов иконописи, невнятный для современного зрителя, незнание фундаментальных теософских идей препятствуют пониманию главных *мировоззренческих смыслов* русской иконы. Суть этих смыслов отчетливо угадывается в призыве увидеть «новое небо и новую землю» в истовом стремлении к ним, что, конечно, свидетельствует об *отчужденном отношении* к миру, в котором мы живем, истинно христианского искусства и христианской культуры.

Таким образом, икона как образное выражение религиозно-мировоззренческих смыслов *отчуждения* мира «дольнего» ради мира «горнего» сама оказывается отторгаемой миром профанного зрителя. С одной стороны, икона отторгается по причине искреннего непонимания ее символической природы,

с другой — осмысленно отвергается ценность и значимость теософских смыслов иконы и христианского учения для современного мира. Кроме того, зачастую истинные теософские смыслы иконы подменяются актуально-оптимистическими и гуманистическими в духе ценностных предпочтений современного общества. То есть иконе приписываются смыслы, которые она не содержит, и икона выдается за то, чем она не является. Таким образом, от иконы *отчуждаются* ее собственные, изначально заложенные в нее смыслы, происходит профанация иконы в угоду профанному реципиенту. Выявление *факта* столь сложного, *многоуровневого характера отчуждений* в системе «икона (церковное искусство) — физический мир природы — общество» свидетельствуют о том, что между обществом и церковным искусством существуют скрытые противоречия. Латентный характер противоречий объясняется тем, что за иконой, например, со временем закрепился штамп некоего *образцового искусства*, к которому как к образцу не может быть вопросов, а следовательно, не может быть и *диалога* как способа преодоления состояния *отчуждения*. Поэтому иконе, утратившей собственные глубинные смыслы и оказавшейся в статусе своеобразного *мемориала*, как пассивному, молчаливому объекту навязываются произвольные смыслы и даются сугубо поверхностные эстетические или исторические оценки, ставшие в обществе шаблонными. Подобное явление является бесспорным упрощением значимости иконы как текста *назидательного и напоминающего о вечных, истинных смыслах бытия*.

Библиографический список

1. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. — М., 2001.
2. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. — М., 1993.

3. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. — М., 1916.
4. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. — М., 1993.