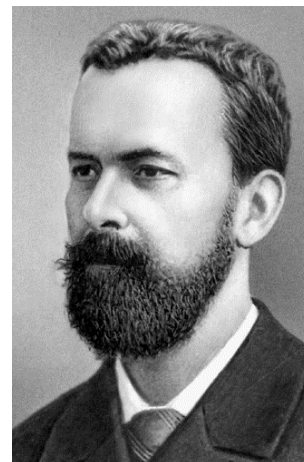


Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

ДВА МИРА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ⁵⁴



Евгений Николаевич Трубецкой,

князь, русский философ, общественный деятель.

Источник фото: [Большая российская энциклопедия](#)

Предлагаем вниманию читателя выдержки из очерка выдающегося русского философа Е.Н. Трубецкого (1863–1920 гг.). Три очерка, посвященные художественной ценности и глубокому мировоззренческому смыслу русской иконы, были им написаны в 1915–1917 гг., в период, когда после долгого забвения и пренебрежения русская икона была «переоткрыта». Большую роль в этом сыграла выставка 1913 года в музее Александра III. Как пишет В. Лепяхин, «произведения древнерусского искусства выставляли и в XIX столетии, при этом почетное место занимали обычно образа XVI–XVII веков... И вот впервые были представлены иконы XIV–XV века, только что расчищенные от почерневшей олифы и многочисленных поздних записей... Перед зрителями предстала совсем другая икона: красочная, радостная, полная певучих линий, глубокого смысла, чистой духовности и молитвенности»⁵⁵.

Е.Н. Трубецкой в своих очерках одним из первых представил целостное, художественное и философски-религиозное толкование древней русской иконы. При этом он закономерно выходит на важнейшие смысловые проблемы современного мира, актуальные и сегодня – и, возможно, еще в большей степени, чем век назад.

⁵⁴ Трубецкой Е.Н., князь. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. – 152 с. – С. 65-111.

⁵⁵ Лепяхин В. Предисловие. Призвание иконы // Трубецкой Е.Н., князь. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. – С. 5-15.

I

...Мы проходили мимо иконы, но не видели ее. Она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада; лишь в качестве таковой мы ее знали. И вдруг – полная переоценка ценностей. Золотая или серебряная риза, закрывшая икону, оказалась весьма поздним изобретением конца XVI века, она прежде всего произведение того благочестивого безвкусия, которое свидетельствует об утрате религиозного и художественного смысла. В сущности, мы имеем здесь как бы бессознательное иконоборчество: ибо заковывать икону в ризу – значит, отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и краски, как на что-то безразличное как в эстетическом, так и в особенности – в религиозном отношении.

...Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются. И в самой золотой броне, несмотря на отчаянное сопротивление отечественного невежества, кое-где пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тут мы чаще всего остаемся на полдороге. Икона остается у нас сплошь да рядом предметом того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее духовный смысл. А между тем в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается.

...Когда мы расшифруем непонятный доселе и все еще темный для нас язык этих символических начертаний и образов, нам придется заново писать не только историю русского искусства, но и историю всей древнерусской культуры... Когда мы проникнем в тайну этих художественных и мистических созерцаний, открытие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того – ее будущее. Ибо в этих созерцаниях выразилась не какая-либо переходящая стадия в развитии русской жизни, а ее непреходящий смысл.

II

...Наиболее интересными в иконописных изображениях святых являются именно те черты, которые проводят резкую грань между ними и человекообразными языческими богами.

Эти черты отличия заключаются, во-первых, в аскетической неотмирности иконописных ликов, во-вторых, в их подчинении храмовому архитектурному, соборному целому и, наконец, в-третьих, в том специфическом горении ко Кресту, которое составляет яркую особенность всей нашей церковной архитектуры и иконописи.

Начнем с пророка Илии. Новгородская иконопись любит изображать его уносящимся в огненной колеснице, в ярком пурпуровом окружении грозового неба. Соприкосновение со здешним, земным планом существования ярко подчеркивается, во-первых, русскою дугою его коней, уносящихся прямо в небо, а во-вторых, той простотою и естественностью, с которой он передает из этого грозного неба свой плащ оставшемуся на земле ученику – Елисею. Но отличие от языческого понимания неба сказывается уже тут: Илия не имеет своей воли. Он вместе со своей колесницей и молнией следует вихревому полету ангела, который держит и ведет на поводу его коней. Другое, еще более резкое отличие от богов-громовержцев бросается в глаза в пояском образе Илии в коллекции И. С. Остроумова. Здесь поражает в особенности

аскетический облик пророка. Все земное от него отсохло. Пурпуровый грозовой фон, которым он окружен, и, в особенности, мощный внутренний пламень его очей свидетельствуют о том, что он сохранил свою власть над небесными громами. Кажется, вот он встанет, загремит и низведет на землю огонь или небесную влагу. Но изможденный лик его свидетельствует, что эта власть – действие нездешней, духовной силы.

...Другое явление того же громового облика в нашей иконописи – святой Георгий Победоносец. И ослепительное блистание его вихрем несущегося белого коня, и огневой пурпур его развевающейся мантии, и рассекающее воздух копьё, которым он поражает дракона, – все это указывает на него как на яркий одухотворенный образ Божьей грозы и сверкающей с неба молнии. Но опять-таки и здесь мы видим аскетического всадника, управляющего одухотворенным конем.

...Я уже сказал, что другое отличие вышеназванных святых от языческих человекобогов – в их подчинении храмовому целому, или, что то же, в их архитектурной собранности... Все они одухотворены ярко выраженным стремлением ко Христу. В иконописи это особенно наглядно обнаруживается на примере Илии Пророка. В иконе «Преображения» он непосредственно предстоит преобразившемуся Христу, склоняясь перед Ним. И что же, в этом предстоянии он утрачивает свое специфическое световое окружение: его грозовой пурпур блекнет в соседстве с Фаворским светом. Здесь все залито блеском солнечных лучей; и самый гром небесный, подвергающий ниц апостолов, раздается не из свинцовой тучи, а из лучезарного окружения Спасителя. Весь религиозный смысл фигуры Илии в нашей иконописи всех веков – именно в подчинении ее общему «Начальнику жизни». И в этом отношении Илия, конечно, не составляет исключения. Как в православной храмовой архитектуре ее смысл выражается в том «горении ко Кресту», которое столь ярко выражается в золотых церковных главах, так и в иконах; все в них горит к тому же сверхвременному смыслу человеческого существования, и все на него указывает.

...Мы можем наблюдать совершенно то же явление, когда в иконописном изображении соприкасается с небом другой, противоположный конец общественной лестницы. Молится нищий, молится и царь; окно в другой мир открывается обоим, но неодинаково в обоих случаях его явление. В последнем случае задача иконописца – неизмеримо труднее и сложнее, ибо здесь краса небес выступает уже не на сером, будничном фоне, она вступает в спор с земным великолепием и блеском царского одеяния...

III

В этом святом горении России – вся тайна древних иконописных красок.

Ряд приведенных только что примеров показывает нам, как иконописец умеет красками отделать два плана существования – потусторонний и здешний.

Мы видели, что эти краски весьма различны. То это пурпур небесной грозы, то это ослепительный солнечный свет или блистание лучезарного, светоносного облика. Но как бы ни были многообразны эти краски, кладущие грань между двумя мирами, это всегда – небесные краски в двояком, т.е. в простом и вместе символическом, значении этого слова. То – краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего.

Великие художники нашей древней иконописи так же, как родоначальники этой символики, иконописцы греческие, были, без сомнения, тонкими и глубокими наблюдателями неба в обоих значениях этого слова. Одно из них, небо здешнее, открывалось их телесным очам; другое, потустороннее, они созерцали очами умными. Оно жило в их внутреннем, религиозном переживании. И их художественное творчество связывало то и другое. Потустороннее небо для них окрашивалось многоцветной радугой поюсторонних, здешних тонов. И в этом окрашивании не было ничего случайного, произвольного. Каждый цветовой оттенок имеет в своем месте особое смысловое оправдание и значение. Если этот смысл нам не всегда виден и ясен, это обуславливается единственно тем, что мы его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства.

Смысловая гамма иконописных красок – необозрима, как и передаваемая ею природная гамма небесных цветов. Прежде всего, иконописец знает великое многообразие оттенков голубого – и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых. Нам, жителям севера, очень часто приходится наблюдать эти зеленоватые тона после захода солнца. Но голубым представляется лишь тот общий фон неба, на котором разворачивается бесконечное разнообразие небесных красок – и ночное звездное блистание, и пурпур зари, и пурпур ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и многоцветная радуга, и, наконец, яркое золото полуденного, достигшего зенита, солнца.

В древнерусской живописи мы находим все эти цвета в их символическом, потустороннем применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения неба запредельного от нашего, поюстороннего, здешнего плана существования. В этом – ключ к пониманию неизреченной красоты иконописной символики красок.

Ее руководящая нить заключается, по-видимому, в следующем. Иконописная мистика – прежде всего, солнечная мистика в высшем, духовном значении этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца – из цветов цвет и из чудес чудо. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении и как бы образуют вокруг него «чин». Перед ним исчезает синева ночная, блекнет мерцание звезд и зарево ночного пожара. Самый пурпур зари – только предвестник солнечного восхода. И, наконец, игрою солнечных лучей обуславливаются все цвета радуги: ибо всякому цвету и свету на небе и в поднебесье источник – солнце.

Такова в нашей иконописи иерархия красок вокруг «солнца незаходимо». Нет того цвета радуги, который не находил бы себе места в изображении потусторонней Божественной славы. Но из всех цветов один только золотой, солнечный обозначает центр Божественной жизни, а все прочие ее окружение. Один Бог, сияющий «паче солнца», есть Источник царственного света. Прочие цвета, Его окружающие, выражают собою природу той прославленной твари небесной и земной, которая образует собою Его живой, нерукотворенный храм. Словно иконописец каким-то мистическим чутьем предугадывает открытую веками позже тайну солнечного спектра. Будто все цвета радуги ощущаются им как многоцветные преломления единого солнечного луча Божественной жизни.

Этот Божественный цвет в нашей иконописи носит специфическое название «ассиста». Весьма замечателен способ его изображения. Ассист никогда не имеет вида сплошного, массивного золота; это – как бы эфирная, воздушная паутинка тонких золотых

лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее. Когда мы видим в иконе ассист, им всегда предполагается и как бы указывается Божество, как его источник. Но в озарении Божьего света нередко прославляется ассистом и Его окружение – то из окружающего, что уже вошло в Божественную жизнь и представляется ей непосредственно близким. Так, ассистом покрываются сверкающие ризы Премудрости Божией Софии и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья. Он же во многих иконах золотит верхушки райских деревьев. Иногда ассистом покрываются в иконах и луковичные главы церквей. Замечательно, что эти главы в иконописных изображениях покрыты не сплошным золотом, а золотыми блестками и лучами. Благодаря эфирной легкости этих лучей, они имеют вид живого, горящего и как бы движущегося света. Искрятся ризы прославленного Христа; сверкают огнем облачения и престол Софии-Премудрости, горят к небесам церковные главы. И именно этим сверканием и горением потусторонняя слава отделяется от всего непрославленного, здешнего. Наш здешний мир только взыскует горнего, подражает пламени, но действительно озаряется им лишь на той предельной высоте, которой достигают вершины церковной жизни. Дрожание эфирного золота сообщает и этим вершинам вид потустороннего блистания.

Вообще, потусторонние краски употребляются нашей древней иконописью, особенно новгородской, – с удивительным художественным тактом. Мы не видим ассиста во всех тех изображениях земной жизни Спасителя, где подчеркивается Его человеческое естество, где Божество в Нем сокрыто «под зраком раба». Но ассист тотчас же выступает в Его облике, как только иконописец видит Его прославленным или хотя бы хочет дать почувствовать Его грядущее прославление.

...В других иконах Успения тот же художественный эффект отделения двух планов бытия иногда достигается другими цветами из той же гаммы небесных красок. Христос, стоящий позади овра Богоматери, отделяется от Нее не только ассистом, но и особою окраскою небесных сфер, Его окружающих. Иногда это всего одна сфера, образующая вокруг Христа темно-синий овал, в котором видны херувимы; все они кажутся нам как бы потонувшими в синеве, за исключением одного, пурпурового, пламенного херувима на самой вершине овала, над головою Спасителя. Но иногда, например, в замечательной новгородской иконе XVI века в петроградском музее Александра III, мы видим в том же овале множество небесных сфер, расположенных друг над другом. Сферы эти отделяются одна от другой множеством оттенков и отливом голубого, причем некоторые из этих сфер окрашиваются невероятными, светлыми, зеленовато-бирюзовыми тонами; зритель получает от этих тонов прямо опеломляющее впечатление нездешнего. Я долго мучился над загадкой, где мог художник наблюдать в природе эти краски, пока не увидал их сам, после заката солнца, на фоне северного петроградского неба.

Впрочем, все это многообразие голубых, голубоватых и даже зеленоватых тонов, одухотворенных бесплотным естеством ангельских головок с крыльями, представляет собой загадку сравнительно простую и легкую. Гораздо сложнее и, пожалуй, глубже – тайна того яркого небесного пурпура, который составляет одну из величайших красот новгородского иконописного стиля. Задача здесь усложняется в особенности чрезвычайным разнообразием видов небесного пурпура, доступного наблюдению. Иконописец, как мы уже видели, знает пурпур небесной грозы, одухотворенной образом мечущего грома пророка. Он наблюдает ночное пурпуровое зарево пожара и освещает им

бездонную глубину вечной ночи во аде. Он помещает у дверей рая пурпуровое пламя огненного херувима. Наконец, в древних новгородских иконах Страшного Суда мы видим целую огненную преграду пурпуровых херувимов непосредственно под изображением будущего века, над головами сидящих на престолах апостолов. Все эти иконописные изображения небесного огня – сравнительно ясны и прозрачны. Вопрос становится неизмеримо труднее и сложнее, когда мы подходим к мистической тайне пурпура Святой Софии-Премудрости Божией.

Почему наш иконописец окрашивает ярким пурпуром лик, руки, крылья, а иногда и одеяние предвечной Премудрости, сотворившей мир? До сих пор никто не дал на этот вопрос удовлетворительного ответа. Приходится часто слышать, что пурпур Святой Софии есть пламень. Но это объяснение на самом деле ничего не объясняет, ибо, как мы уже видели, существует великое множество видов, а стало быть, и смыслов потустороннего пламени – от солнечного горения ассиста до зловещего зарева геенны огненной. Спрашивается, о каком специфическом виде пламени идет здесь речь? Что это за огонь, которым пламенеет Святая София, и в чем отличие этого пурпура от других иконописных откровений, окрашенных в тот же цвет?

Объяснение может быть найдено только в охарактеризованной выше солнечной мистике красок, символически выражающих тайны неба потустороннего. Знакомство с лучшими новгородскими изображениями Софии не оставляет в этом ни малейшего сомнения. Возьмем ли мы редкую по красоте шитую шелками икону Святой Софии XV века, пожертвованную графом А. Олсуфьевым московскому Историческому музею, или не менее дивную новгородскую «Софию» музея Александра III в Петрограде, не говоря уже о многих других изображениях пурпуровой Софии меньшего художественного достоинства, – мы найдем в них одну общую черту. Мы видим в них Софию, сидящую на престоле на темно-синем фоне ночного, звездного неба. Именно соприкосновение с ночной тьмою делает необычайно прекрасным это явление небесного пурпура; в этом же соприкосновении – объяснение символического смысла этой краски.

...Это значит, что Премудрость – именно тот предвечный замысел Божий о творении, коим вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, из мрака ночного. Вот почему София изображается на ночном фоне. Но именно этот ночной фон и делает совершенно необходимым блистание небесного пурпура в «Софии». То – пурпур Божьей зари, зачинающейся среди мрака небытия; это – восход вечного солнца над тварью. София – то самое, что предшествует всем дням творения.

Не берусь решить, насколько в выборе краски тут участвовало сознательное размышление. Я склонен, что пурпур Софии скорее был найден непосредственным озарением творческого инстинкта, каким-то мистическим сверхсознанием иконописца. Но сути дела это не меняет. Влечение к небу и глубокое знание неба в обоих смыслах слова подсказало ему, что солнце, восходя из мрака или вообще соприкасаясь с мраком, неизбежно окрашивается в пурпур.

...Есть еще черта в названных иконах, резко подтверждающая солнечный характер явления Софии. Я уже говорил, что вся Она покрыта тонкой паутинкой ассиста, значит, и самый пурпуровый Ее Лик является иконописцу среди блистания солнечных лучей.

Сопоставим этот Лик с Ликом прославленного Христа, сидящего на престоле. Не очевидно ли, что было бы кощунственным писать пурпурового Христа! Почему же неуместное в отношении к Христу столь уместно и прекрасно по отношению к Софии?

Оттого, что в солярном круге иконописной мистики Христу-Царю не подобает какой-либо иной цвет, кроме высшего в царственной иерархии цветов: то – ослепительный свет немеркнущего дня. Напротив, Софии именно, ввиду Ее подчиненного значения в небесной иерархии, подобает пурпур, предвещающий высшее солнечное откровение.

В русской иконописи это – не единственный случай, когда пурпур отмечает собой соприкосновение солнечного света со тьмою. В собрании И. С. Остроумова есть замечательная икона Преображения устюжского письма XVI века, где можно наблюдать аналогичное явление. Обыкновенно Преображение пишется на дневном светлом фоне. Между тем в названной иконе оно изображено на ночном фоне звездного неба, причем Фаворский свет будит спящих во мраке апостолов. И что же, в этом ночном изображении цветовая гамма резко отличается от красок, употребляемых в других дневных иконах Преображения. Фаворский свет в новгородской иконописи всегда изображается в виде звезды, окружающей Спасителя. В самой сердцевине этой звезды Спаситель всегда залит золотом ассиста в соответствии с Евангельскими словами: и просияло лицо Его, как солнце и т.д. Но края звезды обыкновенно наполняются другими небесными Цветами – темно-синим, голубым, зеленоватым и оранжевым. Напротив, в ночной иконе И. С. Остроумова Фаворский свет, соприкасаясь с окружающим мраком, переходит не в синеву, а в пурпур. И в этом выражается художественный замысел, замечательно смелый и глубокий. Среди символического ночного мрака, окутавшего вселенную, молния Преображения, пробуждающая апостолов, возвещает зарю Божьего дня и тем полагает конец тяжкому сну греховному.

Есть, впрочем, одна замечательная черта, которая отличает эту зарю Преображения от явления Софии. В иконах Софии пурпуром окрашен самый Ее Лик, крылья и руки. Наоборот, в названной иконе ночного Преображения мы видим пурпур лишь в звездообразном окружении Христа, притом на самых его окраинах. В явлении Софии-Премудрости пурпур выражает самую его сущность; наоборот, в иконе Преображения это – один из подчиненных цветов небесного фона Христова явления.

В заключение этой характеристики остается упомянуть, что от иконописца не остается скрытым и самое прекрасное из всех световых солнечных явлений – явление небесной радуги. В другом месте мне уже приходилось говорить о том, как в богородичных иконах новгородского письма мир, собранный во Христе вокруг Богоматери, являет собою как бы многоцветную радуго. Замечательное изображение этой радуги и удивительно глубокое понимание ее мистической сущности можно найти в иконах Богородицы «Неопалимая Кушина», в особенности в замечательной иконе С. П. Рябушинского (псковского письма XV века). Здесь как раз изображено преломление единого солнечного луча Божьего в многоцветный спектр ангельских чинов, собравшихся вокруг Богоматери и через Нее властвующих над стихиями мира. В этом окружении каждый дух имеет свой особый цвет; но тот единый луч, с которым сочетается Богоматерь, тот огонь, который через Нее светит, объединяет в Ней всю эту духовную гамму небесного спектра: им горит в иконе весь многоцветный мир ангельский и человеческий. И таким образом, Неопалимая Кушина выражает собою идеал просветленной и прославленной твари, той твари, которая вмещает в себе огонь Божественного Слова и в нем горит, но не сгорает.

IV

От солнечной мистики древнерусской иконописи мы теперь перейдем к ее психологии – к тому внутреннему миру человеческих чувств и настроений, который связывается с восприятием этого солнечного откровения.

Мы имеем и здесь необычайно многообразную и сложную гамму душевных переживаний, где солнечная лирика светлой радости совершенно необходимо переплетается с мотивом величайшей в мире скорби – с драмой встречи двух миров. Светлый лирический подъем – радостное настроение весеннего благовеста – первое, что поражает в росписи древних царских врат. Здесь мы имеем неизменно изображения четырех евангелистов и Благовещения, как олицетворения той радости, которую они возвещают. Концепция этих фигур в различных иконах весьма разнообразна; но в ней всегда, так или иначе, выражается народно-русское понимание того праздника, о котором вся тварь радуется вместе с человеком; это – праздник прилета вешних птиц, ибо в Благовещение, согласно народному поверию, «и птица гнезда не вьет».

...В фигурах евангелистов на царских вратах мы можем наблюдать изображение тех чувств, которые вызываются этим откровением света в святых, озаренных душах. Тут нам приходится отметить одну из самых парадоксальных черт русской иконописи.

Казалось бы, световая радуга и полуденное сияние, окружающее евангелистов, есть прежде всего – праздник для глаза. И однако, всмотритесь внимательно в позы евангелистов: всем существом своим они выражают настроение человека, который смотрит, но не видит, ибо он весь погружен в слух и в записывание слышанного. Посмотрите на дугообразно согнутые спины этих пишущих апостолов: это – позы покорных исполнителей воли Божией... Но не в одной этой покорности выражается психология человеческой души, переживающей процесс откровения. Высшим обнаружением этой психологии является, без сомнения, тот внутренний слух, которому дано слышать неизреченное. Этот слух в нашей иконописи передается весьма различными способами. Иногда это – поворот головы евангелиста, оторвавшегося от работы, к невидимому для него свету или гению-вдохновителю; поворот неполный, словно евангелист обращается к свету не взглядом, а слухом. Иногда это даже не поворот, а поза человека, всецело углубленного в себя, слушающего какой-то внутренний, неизвестно откуда исходящий голос, который не может быть локализован в пространстве. Но всегда это прислушивание изображается в иконописи как поворот к невидимому. Отсюда у евангелистов это потустороннее выражение очей, которые не видят окружающего.

Самый свет, которым они освещены, получает, через сопоставление с их фигурами, своеобразное символическое значение. Это радужное и полуденное сияние, которое воспринимается не зрением апостолов, а как бы их внутренним слухом, – тем самым одухотворяется: это – потусторонний, звучащий свет солнечной мистики, преобразившейся в мистику светоносного Слова. Недаром Слово в Евангелии Иоанна именуется светом, который во тьме светит.

В этом отнесении всех красок, составляющих красу творения, к потустороннему смыслу вечного Слова заключается источник всей лирики нашей иконописи и всей ее драмы.

...Как бы ни было прекрасно и светло... проявление земной любви – все-таки оно не доводит до предельной высоты солнечного откровения. За подъемом тут неизбежно следует спуск; как бы высоко ни поднимался в небесную синеву этот весенний жаворонок,

все же до встречи с солнцем ему далеко; стремительно поднявшись, он вскоре неизбежно ниспадает на землю – клевать зерно и растить птенцов для нового полета и подъема, который опять не доведет до цели. Чтобы освободить земной мир от плена и поднять его до неба, приходится порвать эту пленительную цепь подъемов и спусков. От земной любви требуется величайшая из жертв: она должна сама себя принести в жертву. Вот почему в нашей иконописи прекрасная идиллия земного посюстороннего счастья не переходит грани между Новым и Ветхим Заветом. Это – как бы пограничное явление – лирическое вступление к последующей новозаветной драме.

Самый подъем земной любви навстречу запредельному откровению здесь неизбежно готовит трагическое ее столкновение с иною, высшею любовью, ибо эта высшая любовь в своем роде так же исключительна, как и земная любовь; она тоже хочет владеть человеком всецело без остатка... Так или иначе – в иконописи отражается та борьба двух миров и двух мироощущений, которая наполняет собою всю историю человечества. С одной стороны, мы видим миропонимание плоскостное, все сводящее к плоскости здешнего. А с другой, противоположной стороны, выступает то мистическое мироощущение, которое видит в мире и над миром великое множество сфер, великое многообразие планов бытия и непосредственно ощущает возможность перехода из плана в план.

V

Новгородские иконописные изображения Страшного Суда дают нам возможность заглянуть в самые глубокие тайники духовной жизни «святой Руси» XV и XVII веков, проникнуть в самый суд ее совести. И ценность этих ярких, красочных изображений повышается тем, что в них человеческая совесть иконописца стремится угадать Божий суд не о каком-либо частном явлении, а о человечестве, как целом, более того – о всем мире. Те образы, которыми он олицетворяет этот суд, превосходят глубиной и мощью самые вещи из человеческих слов.

В самой исходной точке своего искания иконописец встречается здесь с глубочайшей нравственной задачей, которая в пределах земного существования не поддается окончательному решению. По самой природе своей наш мир – ни рай, ни ад, а смешанная среда, где происходит ожесточенная борьба того и другого. Соответственно с этим в мире преобладают не святые и не изверги, а тот смешанный, житейский тип, о котором говорит пословица: «Ни Богу свечка, ни черту кочерга». Как рассудит их Бог в тот миг, когда наступит срок бесповоротного, окончательного отделения пшеницы от плевел?

То решение, которое здесь дает иконописец, в сущности, не есть решение: это необычайно широкая и смелая постановка задачи, которая свидетельствует о поразительной глубине жизнепонимания и проникновения в человеческую душу.

В замечательном московском собрании икон А. В. Морозова есть две иконы Страшного Суда новгородских писем XV и XVI веков. В нижней части того и другого изображения есть как бы пограничный столб, отделяющий в иконе десницу от шуйцы, – райскую сторону от адской. К столбу привязана человеческая фигура. Можно много гадать о том, что она изображает. Есть ли это тот тип «славного малого», который не годится в рай, потому что на земле он ни в чем себе не отказывал, но не годится и в ад, потому что был добр и милостив? Или, быть может, это – тип человека, не горячего и не холодного, а тепловатого, житейски праведного, корректного, но не любившего по-евангельски! Все

догадки в этом роде в большей или меньшей степени правдоподобны, но достоверно лишь одно.

Эта фигура олицетворяет тот преобладающий в человечестве средний, пограничный тип, которому одинакова чужда и небесная глубина, и сатанинская бездна. Не зная, что с ним делать и как его рассудить, иконописец так и оставил его прикованным посередине к пограничному столбу. А направо и налево от него души определяются каждая к подобающей ее облику сфере.

Влево от столба – геенский пламень мирового пожара. А вправо от него начинается шествие в рай, переданное способом, типичным для лучших образцов нашей иконописи. Мы видим перед собою не только движение тел, сколько в самом деле – движение душ, переданное поворотом глаз, устремленных вперед – к цели. Цель эта обозначается ярко-пурпуровой, огненной фигурой, которая с первого взгляда кажется как бы огненным столпом. Но смыкающиеся крылья и пламенные очи, которые из-за них выглядывают, не оставляют сомнения в том, что это – огненный херувим, стерегущий вход в рай. Пройдя через эту грань, шествие соприкасается с лоном Авраамовым, которое изображается как трапеzia трех ангелов, являвшихся Аврааму. Здесь совершаете последнее и окончательное преобразование праведных душ. Иконописец понимает его по образу превращения куколки в бабочку. Коснувшись лона Авраамова, праведные души окрыляются; окруженные золотыми венцами, они грациозным полетом бабочек взмывают вверх, к судящим мир апостолам. Там, над головами апостолов, последняя огненная преграда в виде гирлянды пурпуровых херувимов. А на самом верху, над херувимами, потустороннее, солнечное видение нового неба и новой земли. На левой стороне иконы в pendant к восходящему полету праведных мы видим падение вниз головой темных бесовских фигур в бездонную адскую пучину.

Глубина мистического проникновения в человеческую душу сказывается и тут. Ниспадающие фигуры в иконе как бы связаны в непрерывную цепь, которая тянется сверху донизу – до самой глубины ада. Изгибами этой цепи достигается изумительный художественный эффект; но для иконописца тут дело не в эстетике, а в проникновении в правду Божьего суда. Он чувствует, что бесы не изолированы в своем падении; все грехи людские связаны один с другим, всякий порок и всякий грех влечет за собой бесчисленные другие. И все грешные души связаны узами общего соблазна, коим одни заражаются от других. Мы имеем здесь неумолимую цепь греховную, заковылающую в вечное рабство, – в противоположность свободному полету праведных душ

А в середине между этими двумя противоположностями извивается колоссальный змей, покрытый бесчисленными кольцами, и каждое кольцо полно каких-то темных фигур, олицетворяющих бесконечную последовательность грехов лежащего в зле мира. Эти грехи, над которыми еще не свершился суд, еще не отошли в темную область ада; они принадлежат к тому срединному царству, где вместе с плевелами растет пшеница. Как посюсторонняя праведность представляет собою лишь несовершенное начало царства правды, так и эти грехи олицетворяют ад, еще не совершившийся, по совершающийся.

В этой картине Страшного Суда мы ясно видим, как в мироощущении иконописца относятся друг к другу эти два крайних предела бытия. Это мироощущение, повышенное в самом существе своем. С одной стороны, мы имеем здесь живое, действенное ощущение совершающегося на земле ада; ясное созерцание той бездны, куда ниспадает

завязывающаяся здесь, на земле, греховная цепь, а с другой стороны, яркое конкретное видение неба, куда направляется светлый духовный подъем и полет.

VI

Таково откровение двух миров в древнерусской иконописи. Знакомясь с ним, мы испытываем то смешанное чувство, в котором великая радость сочетается с глубокой душевной болью. Понять, что мы когда-то имели в древней иконописи, – значит, в то же время почувствовать, что мы в ней утратили. Мысль о том, что этот бессмертный памятник духовного величия относится к дальнему нашему прошлому, заключает в себе что-то бесконечно тревожное для настоящего.

...В древнерусском храме не одни церковные главы – самые своды и сводики над наружными стенами, а также стремящиеся кверху наружные орнаменты зачастую принимают форму луковицы. Иногда эти формы образуют как бы суживающуюся кверху пирамиду луковицы. В этом всеобщем стремлении ко кресту все ищет пламени, все подражает его форме, все заостряется в постепенном восхождении. Но только достигнув точки действительного соприкосновения двух миров, у подножия креста, это огненное искание вспыхивает ярким пламенем – приобщается к золоту небес. В этом приобщении – вся тайна того золота иконописных откровений, о котором мы уже достаточно говорили, ибо один и тот же дух выразился в древней церковной архитектуре и живописи. В этой огненной вспышке весь смысл существования «святой Руси».

...Чтобы измерить ту бездну духовного падения, которая отделяет от этого образа современную Россию, достаточно совершить прогулку по Москве... Мы увидим классические памятники безмыслия, а потому и бессмыслия... Архитекторы, лишённые вдохновения и утратившие смысл храмовой архитектуры, всегда заменяют идейное завершение церкви или колокольни каким-нибудь внешним украшением; все их помыслы направлены к тому, чтобы чем-нибудь и как-нибудь ее изукрасить. Отсюда рождаются прямо чудовищные изобретения. Иногда завершением колокольни служит золоченая колонна в стиле Empire, которая могла бы служить довольно красивой подставкой для часов в гостинной... В этих памятниках современности ярко выразилась сущность того настроения, которое имело своим последствием гибель великого религиозного искусства; тут мы имеем не простую утрату вкуса, а нечто неизмеримо большее – глубокое духовное падение... У древних строителей в душе огонь Неопалимой Купины, а у новых – золотая корона, луженый самовар или просто репа. В этом... отражается то беспросветное духовное мещанство, которое надвинулось на современный мир. Именно благодаря ему никакой действительной встречи двух миров в нашей церковной архитектуре не происходит. Все в ней говорит только о здешнем; все выражает только плоскостное и плоское мироощущение. Падение иконописи, забвение иконы при этих условиях не требует дальнейших объяснений. То самое духовное мещанство, которое угасило огонь церковных глав, заковало в золото иконы и смешало с копотью старины их краски.

Настоящее определение этому мещанству мы найдем у тех же древних иконописцев. Его сущность прекрасно выражается той пограничной фигурой, которая стоит между раем и адом и ни в тот, ни в другой не годится, потому что ни того, ни другого не воспринимает.

Ей вообще не дано видеть глубины, потому что она олицетворяет житейскую середину. Теперь эта середина возобладала в мире, и не у нас одних, а повсеместно.

Творчество религиозной мысли и религиозного чувства иссякло всюду. Строить в готическом стиле на Западе разучились так же, как и у нас – в луковичном; также и живописцы типа фра Беато или Дюрера теперь исчезли, и исчезновение их объясняется, в общем, теми же причинами, как и падение русской иконописи. Причина этого упадка повсеместно одна: повсюду угасание жизни духовной коренится в той победе мещанства, которая обуславливается возрастанием житейского благополучия. Чем больше этого благополучия и комфорта в земной обстановке человека, тем меньше он ощущает влечения к запредельному. И тем больше он склонен к спокойному, удобному нейтралитету между добром и злом.

Бывают, однако, эпохи в истории, когда этот нейтралитет становится решительно невозможным; это – критические минуты, когда борьба между добром и злом достигает крайнего, высшего напряжения. Тогда и над житейской серединой и под ней разверзаются сразу две бездны, и человек ставится в необходимость определенного выбора между горным полетом и провалом в бездонную пучину.

Это – те времена, когда таящееся в человеке зло не сдерживается мирными, культурными формами общежития, а потому является в гигантских размерах и формах. Тогда ополчаются на брань силы небесные; человечество в громе и молнии воспринимает их высшие откровения. Это бывает в те дни, когда над землею разгорается кровавое зарево, в дни войн, великих потрясений и всяких внутренних ужасов. Тогда рушится человеческое благополучие, а вместе с тем проваливается и духовное мещанство... «Мещанство» вовсе не так нейтрально, как это кажется с первого взгляда; из недр его рождаются кровавые преступления и войны. Из-за него народы хватают друг друга за горло. Оно зажгло тот всемирный пожар, который мы теперь переживаем, ибо война началась из-за лакомого куса, из-за спора «о лучшем месте под солнцем».

Но этот спор не есть худшее, что родилось из недр современного мещанства. Комфорт родит предателей. Продажа собственной души и родины за тридцать сребреников, явные сделки с сатаной из-за выгод, явное поклонение сатане, который стремится вторгнуться в святое святых нашего храма, – вот куда, в конце концов, ведет мещанский идеал сытого довольства. Именно через раскрытие этого идеала в мире перед нами, как и перед древними иконописцами, ясно обнажается темная цепь, которая ниспадает от нашей житейской поверхности в беспросветную и бесконечную тьму.

А рядом с этим, на другом конце открывающейся перед нами картины, уже начинается окрыление тех душ, которым постыло пресмыкание нашей червеобразной формы существования... И если теперь некоторые ослабели, то другие, напротив, окрепли для высшего подвига.