

ЕПИСКОП СЕРГИЙ (ГОЛУБЦОВ)

ЖИВОПИСНОЕ И ИКОНОПИСНОЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ И ИХ ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА¹

Часть II²

Публикация *игумена Андроника (Трубачева)*

УДК 246.5 (111)

Аннотация

Настоящее исследование ставит задачей выявить сущность живописного и иконописного направлений в отдельности, кратко рассмотреть основные вехи их развития. В публикуемой в этом номере второй части работы рассматривается возникновение реализма в христианском искусстве. Сравнивая оба направления, автор показывает, насколько каждое из них выявляет полноту христианских истин, их глубину и возвышенность.

Ключевые слова: живопись, иконопись, условное и реалистическое направления в искусстве, онтология.

ГЛАВА 2. ЖИВОПИСНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ, ЕГО ИСТОРИЧЕСКИ- ЕСТЕСТВЕННАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ³

1. Нерукотворный образ Христов и образ Богоматери кисти св. ап. Луки — залог иконописания, Божие благословение на его установление.

¹ Материалы для магистерской работы. 1953–1962 гг. Загорск — Новгород.

² См. часть I: Сергей (Голубцов), еп. 2016. С. 454–478.

³ Текст публикуется с допустимой степенью редакторской правки. — *Примеч. ред.*

2. Отношение к церковному искусству, его формам [у] первых христиан.
3. Христианское искусство и современное языческое направление в живописи в их взаимосвязи.
4. Выработка художественных форм, характерных для первых веков христианского искусства.
5. Композиционное и живописное построение церковной живописи в первые века христианства.
6. Черты исторического реализма в первоначальном христианском искусстве.
7. Сложение черт и выработка характеристики иконографии Иисуса Христа, Богородицы и святых.
8. Образование иконографии на основе евангельских повествований и событий Ветхого и Нового Заветов, их характеристика.
9. Преследование цели живой непосредственной передачи внутренней жизни первообразов в связи с современной характеристикой искусства эллинистической эпохи (святые отцы IV в. об образах).
10. Соотношение живописных и иконописных форм в нарождающемся церковном иконографическом искусстве, черты живописности и реализма.
11. Процесс иконизации, лицо и лик в иконе. Портрет как исходное начало.
12. Важные законы открытия перспективы для всей живописи в целом. Западное Возрождение. Влияние реалистического искусства на иконопись в XVI—XVII вв.
13. Обмирщение духа в народе, увлечение красотой в ущерб духовной высоте духовного реализма, выраженного в древней иконописи.
14. Последствия отрыва от церковной жизни православия со стороны Римской церкви и последствия его в церковном искусстве. Исключение из процесса выработки догматического и духовно-художественного языка иконописи.
15. Профанация религиозного искусства путем живописных средств при полном отсутствии искреннего религиозного чувства.
16. Исправление, под влиянием благодати православия, жесвидетельства западного реалистического религиозного искусства в Русской

Церкви, в частности реалистического направления в живописи, начавшегося в конце XVIII в. и в XIX—XX вв.

17. Реалистическое направление в православии XVIII—XIX вв. — невольная дань своему времени, чтобы оживить гаснущий дух форм, не соответствующих духовным запросам общества и ставших ему непонятными (т. е. условных иконописных форм).
18. Историческая задача, в частности русского православия, по направлению живописи, воспринятой от Запада, и перевода ее на церковный характер и иконографию в XIX—XX вв.
19. Исторический обзор возникновения и развития живописного направления, причины его замирания и возрождения в различные исторические эпохи и в разных христианских обществах.
20. Резко выраженный национальный характер живописного направления, его причины и результаты.
21. Отношение к иконографическому Преданию со стороны отдельных лиц и целых эпох и народностей в живописном направлении.
22. Положительные качества живописного направления:
 - а) доступность образа для всех в различные эпохи и народности;
 - б) искренность передачи путем естественных природных форм;
 - в) крайняя нужда в образе, доступном простому народу и мало просвещенным людям;
 - г) непосредственная передача религиозных верований различных наций.
23. Отрицательные качества живописного направления:
 - а) Недостаточная передача полноты и высоты христианского учения, обусловленная пределами естественных природных форм.
 - б) Увлечение реальной действительностью в ущерб церковной живописи как таковой.
 - в) Пренебрежение иконографическим Преданием.
 - г) Опасность искажения церковной природы иконотворчества.
24. Правильно ли [утверждение]: живописное направление не отражает церковной природы образа?

25. Может ли живописное направление, в силу своей недостаточности, быть исключено из церковной литургической практики и жизни Православия и заменено одним иконописным направлением без ущерба для Церкви?
26. Как совместить отрицательное отношение к живописному направлению при наличии чудотворных икон данного направления («Дух и одеже *хочет дышет*»⁴)?
27. Различие между религиозным и церковным искусством. Запад и Византия.
28. Передача не внутренней жизни образа, а внешней действительности — ложный путь в образе, лжесвидетельство.
29. Характерные особенности живописного направления при служении его Церкви, передача свойств Церкви как неземного организма (сравнить [с живописным направлением] катакомбное искусство).
30. Искусство церковное, как и жизнь членов Церкви, не может быть оторвано от жизни всего общества. Отсюда — закономерность одухотворенности иконописи и поверхностный чин реалистического живописного направления.
31. Полнейший отрыв светского искусства от церковной жизни не может быть восполнен искусством, не осознанным ее членами. Так, без искусства живописного непонятен древний язык иконописи в пору окружающего реалистического живописного светского направления. Каждой эпохе соответствует тот или иной род церковного искусства.
32. Не столько формы решают выражение Духа Божия в церковном искусстве, сколько сам Дух Божий, просвещающий формы и чрез них являющийся. (Пример — первоначальное христианское искусство, афонская живопись XIX в. и др.)
33. Необходимость обновления омертвевшего, ставшего ремесленным условного стиля, путем живого, творческого его усвоения.

⁴ Ин. 3, 8.

34. Новый процесс — через реалистические формы понятного для всех искусства опять идти к иконописным формам (приблизительно, тот же процесс, что и в первые века христианства).

Возникновению христианского искусства предшествовал длительный путь развития художественных форм, [присущих] различным направлениям изобразительного искусства. Это наследие хранилось в памятниках народов как некое сокровище человеческой мудрости, готовое быть использованным в целях служения отныне ведомому истинному Богу.

Христианское искусство явилось естественным выражением литургической жизни Церкви и, как факт Божественного установления, получило от Самого Спасителя на то благословение в лице Нерукотворенного Его образа, переданного Эдесскому царю Авгарю в знак Божественной любви к страждущему человеку.

Наступил день Святой Пятидесятницы, исходный момент благодатной жизни Церкви Христовой, который ознаменовался многими знамениями и чудесами. Промыслу Божию угодно было дать новый дар новообращенным христианам и ученикам Христовым — образ Божией Матери, через святого апостола и евангелиста Луку. «С сим образом благодать Моя и сила да пребудут»⁵, — рекла Пречистая Дева Мария, Богородица.

Оба сии образа послужили отправным моментом в установлении церковной живописи. Их следует рассматривать как узаконение не только церковного искусства, но и самих способов его передачи путем реальных форм, которые несет на себе всякий портрет с живого человека. Впоследствии оба образа были закреплены в иконописном предании. Нерукотворенный образ Спасителя в память чудодейственного происхождения так и оставил за собой это название. Что же касается иконы Богоматери, то она получила несколько вариантов на одну и ту же тему Богоматеринства. В частности, древнейшая икона Владимирской Богоматери XII в. связана с церковным преданием, согласно которому ее написал святой евангелист Лука.

⁵ Из акафиста Владимирской иконе Божией Матери. — *Примеч. ред.*

Надо полагать, что данная икона является скорее копией оригинала I в.

С первых времен распространения христианства Церковь Христова начала износить из своих облагодатствованных недр проповедь язычникам, исполненную Божественной благодати, и в дополнение к благовестию присовокупила образы, возвещающие тайну спасения.

Немудрых мира и здесь избрал Бог, чтобы они путем изобразительных средств запечатлели, в частности, на стенах катакомб, являвшихся усыпальницами для умерших и местами богослужений, благовестие о небесном Царстве Христовом. Исполненные небесных откровений, они в евангельски-простых четких и ясных формах живописали эту радостную весть уверовавшим во Христа. Сами будучи новообращенными, младенцами в вере, вчерашними художниками-язычниками, они отныне, руководимые духом святым, поражают нас величием духа своего, запечатлевшегося в этих неземных, неясных еще пока намеках их церковного искусства.

Здесь, к своему удивлению, мы не увидим устрашающих взор мучений, ни боязни смерти, напротив, жажду соединения со Христом в вечной блаженной жизни, поэтому не случайно часто бывают изображаемы священные события, притчи и символы, изъясняющие истины воскресения (воскрешение Лазаря, изрыгания китом святого пророка Ионы на берег, изображения павлина и феникса и пр.).

Эти вдохновенные порывы религиозного творчества послужили для дальнейшего развития церковного искусства прочной основой.

Нам надлежит рассмотреть содержание и формы этого первичного христианского искусства для суждения о дальнейшем ходе его развития.

В иконографических трудах XIX и начала XX столетия живопись катакомб характеризуется как античное римское искусство эллинистического характера, весьма живописное, исполнявшееся существовавшими тогда техническими средствами, главным образом путем настенной живописной техники. Не миновало это искусство влияния искусства Востока и Александрии⁶, оттуда пришедших с христианством. «Римские катакомбы

⁶ Айналов 1900. С. 2.

должны быть рассматриваемы как памятники, сохранившие в наиболее полном и цельном виде полученные с Востока образы христианского искусства. Этот взгляд на римское искусство не отрицает столичного высокого состояния мастерских живописи и ваияния в христианском Риме, но вместе с тем устанавливает истинный характер этого искусства и делает понятным сам термин, прилагаемый для его характеристики: греко-римский и эллинистический. Прежде чем приписывать Риму, как столице империи, создание древнехристианского искусства, следует обратиться к искусству Востока хотя бы на том простом основании, что по преимуществу в греческих письменных источниках находятся указания и объяснения образов этого искусства»⁷.

Принимая во внимание характер катакомбной живописи и ее стилистическую близость с окружающим языческим искусством, иконоборцы впоследствии старались это поставить в вину православным. Они говорили: «Как даже осмеливаются посредством низкого эллинского искусства изображать Преславную Матерь Божию?.. как не стыдятся посредством языческого искусства изображать (апостолов), когда *их не бе достоин весь мир*⁸?»⁹

Святые отцы VII Вселенского Собора, не отрицая использования Церковью живописных элементов современного им светского искусства, считали возможным применение, по их словам, «символов, изобретенных язычниками», поскольку они служили художественными средствами «для познания всякого Божественного и благочестивого предания и для воспоминания о нем»¹⁰.

Однако христианское искусство показало себя с самого начала как особый род церковного искусства, путем не только нового содержания христианских истин, но и по своему художественному выражению. То были четкие, простые формы, лишенные излишней детализации,

⁷ Источник цитаты автором не указан. — *Примеч. ред.*

⁸ Евр. 11, 38.

⁹ 6-е Деяние Седьмого Вселенского Собора // ДВС 1909. Т. 7. С. 239.

¹⁰ Там же. С. 240.

которые частью нашли выражение посредством символических знаков, тем самым выявляя неземной характер изображений, возвышенную надмирную природу церковного искусства. Символика явилась естественным и даже единственным способом изображения христианских истин, ибо у первых христиан не было еще изобразительных средств для их выражения. С другой стороны, нельзя было открывать тайны всем непосвященным. Отсюда символические знаки и изображения явились повсеместным явлением в литургической жизни Церкви, понятным для всех независимо от национальности, культуры, и представляли собой определенную систему, проникнутую благовещием о тайне спасения¹¹. Таким образом, символические формы в некоторой мере явились предвестником условных форм иконописи и легли в основу первичной иконографии.

Несложные композиции передают основные моменты исторических событий Ветхого и Нового Заветов, евангельские притчи, здесь же имеют место монограммы с именем Христовым в различных их формах и видоизменениях. В некоторой степени были использованы аллегорические сюжеты языческого мировоззрения, которые были допустимы в силу общедоступного их понимания в свете христианских истин по причине сравнительной аналогии. Таковыми являлись, например, изображения Доброго Пастыря и Орфея. Нашли свое отражение, в виде весьма примитивных намеков, изображения таинств, например Святой Евхаристии, иногда под видом хлебов, рыбы, в связи с вечерами любви (агапами); также изображаемо было бракосочетание в виде обряда возложения венцов на бракосочетающихся. Встречается и изображение крещения. Начиная со II в., самым существенным в живописи катакомб следует считать изображение Богоматери с Младенцем (в катакомбе св. Прискиллы), которая кормит Его, покоящегося у Нее на груди, или сидит в кресле и держит Богомладенца на коленях.

Если многочисленные изображения Спасителя в римских катакомбах не выходили за пределы идеализированного античного безбородого юноши, то в образах Богоматери, наоборот, древнехристианская мысль задолго

¹¹ Успенский 1907. С. 123.

предвосхитила последующие церковные изображения по разработке Ее иконографии. Таким образом, катакомбные сюжеты можно рассматривать как древнейшие прототипы различных изображений Богоматери.

Впоследствии Спаситель также получает историческую характеристику Его лица на основе иконографии Востока после Его Воскресения¹².

Продолжительный период созидания первоначального христианского искусства являет нам чрезвычайно большой иконографический материал, который послужил для дальнейших веков основным определяющим фактором в деле образования иконописного предания.

Вопросы художественных форм этого искусства не могли еще иметь места вследствие слишком раннего возраста. «Учение Церкви, как в слове, так и в образе не получило еще точного внешнего выражения, которое оно получило позже от соприкосновения с внешним миром»¹³. По своему внешнему художественному выражению раннехристианское искусство было реалистическим в лучшем его простом выражении. В силу своего особого содержания оно нуждалось в изменении форм выражения окружавшего его светского искусства и изменяло их соответственно возвышенности христианских истин. Последние одухотворяли эти формы и отражали невидимые свои свойства в строгих, лишенных чувственности чертах. Возникшее христианское искусство искало новых форм и находило их в символических знаках, показывая тем самым путь, который впоследствии [при]вел через символические условные формы к их иконографическому выражению.

Следует остановиться на сложении форм образа как такового на основе живописи портретов¹⁴.

Своим основанием художественное построение первохристианских образов имело современную эллинистической эпохе портретную живопись, которая была высокохудожественной по своему мастерству. Портретное искусство было очень распространено во времена жизни Спасителя.

¹² Успенский 1907. С. 59.

¹³ Там же. С. 52.

¹⁴ Кондаков 1914. С. 1, 4.

Искусство это достигло расцвета как раз в I в. и продолжалось во II и III вв.¹⁵ Несомненно, художественная традиция оказала влияние на [сложение] христианских образов, которые являлись, возможно, еще прижизненными портретами или исполненными вскоре после кончины. В последнем случае они были исполняемы с целью воспоминания об этих людях и подражания им в их подвиге. О наличии подобных портретных изображений, хотя, может быть, и в небольшом количестве, есть неоднократные упоминания в исторических источниках. Так, в одном новооткрытом в 1913 г. отделении катакомб св. Каллиста был обнаружен на стене над погребением мученика его портрет, написанный на холсте, покрытом левкасом, и относимый к концу II — началу III вв.»¹⁶

Иконы существовали с самого начала христианства, они были портретны по своему характеру, поэтому не было четкой грани между богослужебным образом и обычным портретом. Существование подобных изображений может косвенно служить доказательством существования культовых изображений.

Каковы были их характерные черты? За их отсутствием, представление о них могут нам давать до некоторой степени, например, изображения свв. апп. Петра и Павла на медали 312 г., где сказываются ясные портретные черты каждого из апостолов, чему подтверждением служит последующая их иконография. О множестве подобных портретов и изображениях Спасителя упоминает церковный историк Евсевий. Портреты первых веков христианства имеют для нас первостепенное значение тем, что по ним мы видим, насколько верно они передавали черты святых того времени.

Не случайно изображения подобного рода имеют своим началом отчасти погребения усопших. В первые времена христианства эти изображения служили главным образом напоминанием дорогих лиц умерших, которые часто изображаются в виде молящихся (орант).

¹⁵ См.: Алпатов 1946. Т. I.

¹⁶ Успенский 1907. С. 129.

Подобного рода изображения могли относиться впоследствии и к Богоматери, на основе чего в иконографии сделался весьма распространенным тип иконы Богоматери «Оранта». К наиболее древним изображениям Богоматери относятся фрески II в. в катакомбах св. Прискиллы, где Она изображена кормящей Богомладенца. Оно по характеру чисто эллинское, в котором трудно Ее узнать, в чем нам помогают дополнительные изображения пророка и звезды над Богоматерью. Покрывало на Ее голове служит признаком замужней женщины, согласно Ее внешнему положению как обрученной прав. Иосифу. То будут черты исторического реализма, сохранившиеся до наших дней в иконографии образа Богоматери. Икона одновременно является символической и исторической¹⁷.

Художественный язык эпохи первоначального христианского искусства так же, как и язык догматический, не имел еще той точности и той ясности, которую он приобрел в последующие века. Художественный язык Церкви находился еще в периоде самой формации, и фрески римских катакомб прекрасно иллюстрируют первые этапы этого становления. «Христианское искусство I и II вв. отличается той же свежестью и непосредственностью, тем же изяществом, что и искусство античное»¹⁸.

«Римские катакомбы должны быть рассматриваемы как памятники, сохранившие в наиболее полном и цельном виде полученные с Востока образы христианского искусства. Этот взгляд на римское искусство не отрицает столичного высокого состояния мастерских живописи и ваяния в христианском Риме, но вместе с тем устанавливает истинный характер этого искусства и делает понятным самый термин: греко-римский и эллинистический»¹⁹.

Сравнительно отдаленную аналогию с христианскими первичными портретными образами, возможно, могли иметь египетские погребальные портреты той же эллинистической эпохи.

¹⁷ Успенский 1907. С. 121.

¹⁸ Там же. С. 122, 130.

¹⁹ Айналов 1900. С. 5.

Вопрос происхождения подобных изображений весьма сложный и имеет глубокую древность. Происхождение подобных портретов кроется в обычаях египтян заранее заготавливать подобные портреты еще при жизни человека. Данные портреты по смерти были захороняемы вместе с умершими²⁰. Необходимо отметить самую технику изготовления подобных ритуальных портретов, которые имели целью заменить мумию в случае ее порчи. Портрет писался на доске с предварительной наклейкой на нее материи для большей прочности и покрывался грунтом, наподобие иконного левкаса. Портреты данного типа могли применять христиане Египта вследствие их погребального обычая.

При рассмотрении портретов эллинистической эпохи, а также относящихся к этой же категории известных фаюмских портретов, нас поражает острота характеристик лиц, на них изображенных, в особенности их глаза, которые вместе со всеми характерными чертами ярко рисуют нам образ человека.

По-видимому, развитие портретных христианских образов шло по пути наибольшей выразительности, одухотворенности представленных на них святых. Отсюда естественна та характеристика, которую впоследствии дают святые отцы IV в. данному роду первичного церковного искусства, подчеркивая в нем живость изображений святых. Для церковной живописи этот род искусства имел тем большее значение, что он приучил художников к углубленному содержанию первохристианских образов, последовательно их ведя к пониманию задач моленного образа. Этим самым повышалось значение этого рода искусства в христианских общинах, чему в особенной степени помогало благоговейное почитание изображенных на них лиц. Умеренное проявление в них черт реализма последовательно вело к обогащению приемов не только путем передачи

²⁰ Ф[лоренский] П., *свящ.* С. 115; Гринейзен 1914. С. 50. Погребальные портреты были весьма распространены в Римской империи. Так, в Херсонесе был найден рельефный портрет солдата 1-го Итальянского римского гарнизона Аврелия Виктора, высеченный в виде надгробного барельефа с ярко выраженными портретными чертами (см.: Белов 1936).

портретного сходства, что было весьма необходимо для создания иконографии святых, но и создавало навык углубленной трактовки образа, чем значительно обогащало не только формальную сторону данного церковного искусства, но и, самое главное, ставило его развитие в прямое соответствие с задачей передать сущность церковного учения об образе.

В то же время необходимо отметить, что вопрос о форме образов остается пока еще в стороне. Реалистические же формы на протяжении первых веков христианства не вызывают сомнений ни у кого из святых отцов. Однако это не было реализмом в языческом его понимании. Вдунутый в старые языческие формы дух благодати Божией освобождал их от чувственности, иллюзорности и постепенно создавал формы, отвечающие высоте христианских идей. «Старое никогда не уходит целиком, новое укладывается рядом со старым, и очень важно заметить, затронут ли избранный тип новым художественным движением и насколько или же он сохранил старый пошиб и уцелел в этом виде в известных обособившихся сферах»²¹. Высокоразвитое эллинистическое портретное искусство будет еще долгое время подчинять своему формальному художественному построению христианский образ, который развивается по пути психологической его трактовки, столь необходимой для передачи его духовного содержания.

Если в Риме и Александрии в первые века процветало реалистическое направление, заявлявшее себя в пропорциональности форм, живости представленных идеалистических и реалистических христианских изображений, то несколько другой характер мы наблюдаем в восточной части [мира] христианского искусства.

В восточной части Римской империи христианское искусство первых веков отличалось другим характером, особенности которого заключались в плоскостности фигур, [отличалось] резко прочерченными контурами, экспрессивностью и в этом отношении стояло ближе к задачам последующего развития церковного искусства, о чем говорят некоторые памятники

²¹ Кондаков 1914. С. 8.

и указания²². Несмотря на весьма ранний возраст первоначального искусства, в нем, таким образом, подмечаются тенденции к развитию национальных черт на основе местных художественных направлений. Это необходимо иметь в виду при изучении дальнейшего его развития, когда каждая из Поместных Церквей постепенно накапливает опыт в передаче форм образов и иконографическое содержание сродного для нее представления о христианских истинах; в особенности это касается восточных областей Римской империи, где происходили исторические священные события.

И лишь такие крупные по своему значению культурные и церковные центры как Византия были способны объединить в своем церковном творчестве отдельные намечавшиеся национальные тенденции местных художественных направлений, которые представляли собой провинциальное ответвление единого в своем выражении духа церковного искусства.

Не следует забывать, что Церковь в первые века своего существования основное внимание устремляла на содержание церковного искусства, на его соответствие Священному Писанию, придавая ему исключительное значение в деле дидактического раскрытия христианских истин; тому доказательством служит ограниченный круг священных изображений и символов. Это было тем более необходимо, что в него вкрадывались светские элементы, главным образом декоративного характера. Даже в условиях катакомбного периода, когда данное явление встречалось еще сравнительно редко, мы обнаруживаем руководство Церкви, а в последующие века, при объявлении христианства религией не только дозволенной, но и официально признанной во времена Константина Великого, вопрос охранения церковного искусства от влияния светского, языческого окружающего искусства, повсеместно распространенного, стал особенно актуальным. Известен факт подобного руководства со стороны Церкви в V в. в лице св. Нила Синайского, который предложил храмоздателью епарху Олимпиодору при устройстве им церкви в честь

²² См.: Успенский 1907.

мучеников ограничить излишество живописных изображений светского характера. «По-моему, — рассуждал подвижник, — есть немало неразумного и детского в этом намерении отягощать или услаждать глаз присутствующих таким великим множеством изображений. Для установившегося и зрелого религиозного смысла прилично и достаточно во святилице, к востоку от Божественного жертвенника, изобразить один только крест и более ничего... а стены храма украсить священными изображениями... Пусть рука живописца, — писал он, — наполнит храм историями Ветхого и Нового Завета. Для чего? Чтобы и те, кто не знает грамоты и не мог читать божественных писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренно послуживших Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочитая видимому невидимое»²³.

С отмиранием необходимости выражать христианские истины путем символов, христианское искусство устремляется в сторону развития христианской тематики, создавая тем самым ее иконографию, хотя, может быть, еще пока примитивную в художественном выражении. В качестве весьма редкого образца данного рода искусства могут послужить так называемые монцские ампулы, относящиеся к IV—V вв., представляющие собой продукт сирийско-палестинского искусства²⁴. То будут круглые серебряные флаконы, сплюснутые с двух сторон, предназначенные для богомольцев с целью взятия святого елея от Гроба Господня. На стенках ампул были вытеснены изображения, среди которых в явных иконографических композициях были представлены некоторые двенадцатые праздники, как то: Благовещение, Рождество Христово, Крещение, Вознесение, Воскресение Христово (святые жены у Гроба Господня), и заслуживает также большого внимания изображение Иисуса Христа, передающее Его иконографически сложившийся тип. Художественный

²³ Сергий (Голубцов), иером. 1951б. С. 143.

²⁴ Протасов 1918. С. 45.

стиль и характер монцских ампул принято относить к эллинистическому искусству, которое дало основу искусству христианского Востока. Это был стиль, в котором на первом месте выступали восточная фантастичность, причудливости форм, орнаментальное богатство, но, что самое важное и главное, он передает исторические элементы в уже сложившихся иконографических композициях, главные черты которых Церковь Христова сохраняла в иконописи до последних времен.

Постоянное общение между церковными общинами, естественно, еще более обогащает опыт развития иконографии и позволяет ей расширять цикл изображений, все более их конкретизируя в сторону передачи главных исторических моментов. Так появляется целый ряд изображений двенадцатых праздников, священных событий Ветхого Завета, изображений из жизни Спасителя и Богоматери, святых отцов Церкви, страданий мучеников, не говоря уже о множестве бывших в употреблении отдельных изображений наиболее чтимых святых.

С падением Римской империи и переходом культурной и политической жизни в Византию происходит весьма сильное развитие всего церковного искусства. Однако переход христианского искусства из душных подземных катакомб в весьма усиленно строящиеся храмы несомненно повлек за собой опасность его обмирщения при соприкосновении со светским по форме и содержанию, современным ему искусством. Здесь требовалось особо осмотрительно подходить не только к выбору сюжетов, но и их внешнему формальному выражению.

Успокоившись от гонений, христиане в наиболее богатой среде неминуемо влекутся к излишней роскоши, обставляя домашнюю обстановку предметами искусства, фресковой и прочей настенной живописью. Даже их одежды, и те приобретают вид целых вышитых картин²⁵.

С другой стороны, сильно возросло богословие. Путем Вселенских Соборов Церковь отстаивала свое истинное учение от многообразных ересей и в этой борьбе приобрела точный язык догматических вероо-

²⁵ Бачалдин 1902. Т. II. С. 530.

пределений. Образование восточного монашества привело к возросшим задачам духовно углубленной христианской жизни. Все это вместе взятое весьма споспешествовало развитию форм и углубленной трактовке христианского искусства. Во всех Поместных Церквях был уже установлен определенный круг иконографических сюжетов, и требовалось все эти отдельные достижения объединить для выражения единства художественных форм и содержания церковного искусства. Эту историческую задачу и взяла на себя Византия, обладая всеми возможностями для образования иконописи как особого рода церковного искусства, в основных своих чертах сформировавшегося в VI в.

Что же из себя представляло к тому времени искусство Церквей: Римской, Александрийской, Сирии и Палестины?

Катакомбы Рима направляли христианское искусство по пути символики, как особого языка художественных форм, имевших повсеместное распространение. Это устремление знаменовало собой переход к специфическим формам выражения христианских истин, предвещавшим будущую условную природу церковного искусства. В то же время искусство катакомб, имея основанием развитую античную и эллинистическую технику монументальной живописи, перенесло ее для дальнейшего процветания на стены во множестве строившихся храмов в IV и последующие века.

Искусство Александрии, уходящее корнями в глубокую древность египетской мистической культуры, просветившись светом Христова учения под влиянием духоносного восточного монашества, заявило себя не только богатством художественных форм, которым некогда восхищались даже греки, но придало церковному искусству глубину художественной выразительности, путем изобразительных приемов, какими отличалось египетское, в частности, погребальное искусство в его наилучшем выражении.

Искусство сиро-палестинское характеризовалось богатством многочисленных иконографических сюжетов ввиду большой склонности к иллюстрированию священных книг. Правда, этому провинциальному

искусству не хватало той высоты художественного выражения, каким отличалось эллинистическое искусство на римской и греческой основе, однако непосредственность, с какой оно выражало события священной истории в местах их происхождения, придавало сиро-палестинскому искусству большую историческую убедительность.

Византия, обладая сильно развитым богословием, большими художественными силами, организованными государственной и церковной властью, не преминула воспользоваться богатым наследием длительной работы Поместных Церквей по выработке единых художественных форм и иконографии церковного искусства. Обладая необычайно тонким пониманием сущности художественного построения христианского образа, Византия на протяжении многого времени работает над возвышением форм христианского искусства. Христианский мир был обязан Византии, ее мудрому срединному пути, который она избрала, находясь между двумя несколько исключаящими друг друга искусствами — эллинистическим с его античной сенсуалистической основой и примитивными экспрессионистическими тенденциями Востока. Византия отдавала должное заслугам антики в деле архитектурного построения образа, исходящего из богоподобия форм человеческого тела. Это служило ей основой в деле создания художественной культуры построения образа.

С другой стороны, она в не меньшей степени сознавала великую значимость аскетических достижений в восточном искусстве, имевших в своем художественном выражении элементы символической условности, которые также составили основу византийского искусства, ее иконографический канон форм образа.

Во всех лучших созданиях византийского искусства мы можем наблюдать отзвуки того и другого искусства, органически им усвоенного²⁶.

Подводя итоги художественному и иконографическому развитию древнехристианской живописи, следует сказать, что, будучи направляема Промыслом Божиим, эта область церковного творчества использовала

²⁶ Сергий (Голубцов), иером. 1951а. с. 17.

все формальные художественные достижения современного ей языческого искусства.

В эту «богоподобную плоть» человеческих исканий Христова Церковь влила животворящий дух благодати Божией и, в процессе очищения этих форм от всего тленного, страстного, привлекла их служить задачам распространения христианских истин не только в смысле дидактических первоначальных целей, но и показала глубины и сущности христианства как такового. Этим самым Церковь Христова показала возможность использовать художественные достижения реалистической живописи, однако на них не останавливаться, а вести их к высоте выражения духовного реализма, как наиболее соответствующего природе Церкви.

Таким образом, неудивительно, что в Церкви Христовой почитается первичный Нерукотворенный Лик Христов, к великому прискорбию не сохранившийся до нашего времени по ряду исторических причин, отражавший некогда портретные черты Христа Спасителя, и в той же мере глубокое благоговение сохраняется к принявшим строго каноническую иконографическую форму многим вариантам этого образа, который сохранил название «Нерукотворенного Спаса». То же следует сказать и в отношении образов Богоматери в различных интерпретациях, отражающих древнейшие иконографические Ее типы, которые восходят к Первоявленному образу, то есть к преданию о написании святым евангелистом Лукой Ее образа, а равно к первичным Ее изображениям в древнехристианском искусстве, начиная с катакомбного периода.

Подобно росту в каждом члене Церкви христианского самосознания, в церковной живописи можно усматривать также различные степени постижения и созидания глубин христианских истин: младенческий, юношеский и возмужалый, не исключая старческого. То же мы можем наблюдать и в творческом и духовном развитии каждого отдельного художника, призванного служить Церкви Христовой своими природными дарами.

Младенческий и юный возраст христианского искусства падает на древнехристианский период. Однако его примитивные формы оставляют неизгладимый след не только в посетителях катакомб, но и в каждом

проникшем в их смысл и глубину не столько своими формами, еще не нашедшими подлинно христианского выражения, сколько могучей струей пробивающегося сквозь них Духа благодати Божией. Этим самым ясно доказывается, что сами по себе формы еще ничего не решают. Главным фактором, воздействующим на христианское сознание, является оживотворяющий эти формы Дух Божий, который одинаково усматривается как в робких первичных начальных Его отражениях в христианском искусстве, так тем яснее и очевиднее в формах ему соответствующих, то есть иконописных. Но первые не могут быть умаляемы уже по одному тому, что они вышли из-под кисти тех творцов, которые пламенели любовью ко Христу, отдавая себя всецело в жертву для заклания во имя Его. Вот почему их искусство, отражающее, может быть, по-детски их горение ко Христу в столь необычной обстановке подземелий, сильно было поднять дух первых христиан. К этому же в не меньшей степени способно и по сие время творчество выдающихся иконописцев древней Византии и Руси.

С появлением слагавшегося в Византии иконописного стиля начинается постепенный переход от естественных реалистических форм к условному их выражению, что соответствует полностью природе церковного искусства. Однако является еще вопросом: совсем ли отпали при этом реалистические формы или они нашли возможность сосуществования с условными иконописными средствами выражения?

В зависимости от решения этого вопроса приходится рассматривать всю дальнейшую историю развития церковного искусства.

Врожденная художникам способность особо воспринимать формы природы и в своем творчестве их видоизменять остается природным даром и в иконописи, но в особо благодатствованном выражении. Этим объясняется, что художники-иконописцы, руководимые Церковью Христовой, создавая строго церковный характер священных изображений как порученное им ответственное церковное послушание, придают всем подмеченным ими особенностям природных человеческих форм характер духовности. Таким образом, церковное искусство последующих

веков, в частности византийское, следует рассматривать как проявление духовного реализма, а формы его — как известного рода синтетичные канонические формулы, исполненные символического значения, которые нуждаются в разъяснении всем их не понимающим, а именно в их переводе на язык природных форм, аналогично тому, как ставший для многих непонятным церковно-славянский язык требует перевода на русский.

Углубляясь в рассмотрение форм иконописного направления, мы подмечаем интересные подробности, а именно: наряду с чертами условности живут элементы реалистического подхода к изображениям. Так, это явление особенно заметно на ранних ступенях развития русской иконописи XI—XIII вв. Мы говорим о житийных иконах или иконах, на полях которых пишутся святые в виде отдельных фигур (полеосные святые). В то время как середина иконы пишется со строгим соблюдением иконописного канона, жития или отдельные фигуры на полях изображаются в явно реалистическом характере (например, древние изображения свт. Николая или житийные иконы свв. князей Бориса и Глеба и подобные им). Это обстоятельство говорит в пользу того, что во время написания образа иконописцы, интуитивно подмечая природные формы, непосредственно передают их в иконе, и таким образом важнейшие части иконы соотносятся со второстепенными изображениям в ней примерно так, как картина относится к ее подготовительным эскизам. Эти элементы сосуществования канонических форм с реальным наблюдением действительности мы все время будем наблюдать в иконописи. Это обстоятельство лишней раз говорит о возможности сосуществования обоих видов искусства, которые являются ярким свидетельством наличия в творчестве двух сторон или видений мира. Одно другому не противоречит и не исключает. Объединяющим моментом является наблюдение природы как естественной и творческий дар художника-иконописца. Преобладание одной из этих сторон творчества находится в тесной связи с культурным и церковным уровнем современного им общества, тем самым создавая различные стили эпох. Стиль есть художественный язык эпохи, выражение и показатель ее духовного состояния.

Итак, символический язык иконописи не есть некая неизменная форма, не поддающаяся никаким переменам. Как и всякая форма в искусстве, она также терпит видоизменения.

Не менее твердой основой являлся всегда устойчивый иконографический канон, установивший для каждого церковного изображения определенную тематику и даже композицию, которые художникам-иконописцам и живописцам предписывалось Церковью неизменно хранить из поколения в поколение, из века в век.

Следует ответить на вопрос: равное ли значение придавала Церковь формам и иконографическому канону, или для первых она предоставляла большую творческую свободу, в то время как для второго определяющим моментом являлась верность церковному иконографическому преданию?

На этот вопрос могут в некоторой доле нам дать ответ Деяния и вероопределения святых отцов VII Вселенского Собора, которые мы намерены изложить в отдельной главе о взгляде святой Церкви на образ.

Здесь же мы намерены затронуть вопрос о живописи с точки зрения проявления творческого дара. В этом отношении мы должны будем в некоторой степени сопоставлять иконопись с эпохами, ее осуществлявшими, и с народами, в ней отражавшими свои церковные верования. Иначе говоря, мы должны различать церковную живопись разных народов, входящих в состав Единой Вселенской Церкви и в разные эпохи.

Хорошо определяет общий характер церковного искусства Л. А. Успенский, который говорит: «Восприятие Церковью различных элементов из окружающего мира и приобщение их к полноте откровения распространяется на все виды человеческой деятельности, в том числе и на художественное творчество. Оно освящается своим причастием к спасительному Царству Божию, которое Церковь осуществляет в мире, поэтому данный собирательный процесс, начавшийся в первые века христианства, есть формальное и в силу этого непрекращающееся действие Церкви в мире. В своем строительстве Церковь продолжает и будет продолжать до конца мировой истории принимать извне все подлинное,

хотя и ущербленное, восполняя то, чего в нем недостает, и приобщая к Божественной жизни. Но она не упраздняет специфический характер того, что воспринимает. Это не есть обезличение (черт времени, места, национальных или личных особенностей). Частичные особенности не нарушают единства Церкви, но вносят в нее новые соответственные им формы выражения.

Таким образом осуществляется богатство и многообразие в единстве, и единство его осуществляется в разнообразии выражений.

Так в целом и в каждой детали утверждается соборность Церкви, поэтому соборность эта не означает однообразия или общего шаблона, а передачу единой истины способами и формами, свойственными каждому народу, времени, каждому человеку»²⁷.

Исходя из всего вышеизложенного, мы должны неминуемо прийти к выводу, что иконопись как особая область церковного творчества может иметь разные степени духовного развития, а следовательно, и различные высоты отражения истины Христовой веры, поэтому каждая страна знает равно и кульминационные вершины благодатных озарений в своем иконотворчестве, и моменты его угасания. И все эти различные моменты мы должны объединить одним словом «иконопись» с различными, однако, характеристиками, свидетельствующими о том или другом ее уровне.

Спрашивается: может ли после столь облагодатствованной иконописи иметь какое-либо отношение к церковному искусству реалистическая живопись или она должна занять место только среди прочих религиозно-художественных форм не литургического искусства? Мы здесь сразу должны оговориться, что из области живописного церковного направления мы должны исключить в целом все религиозное западное искусство, начиная с момента появления грубого натурализма в его церковном искусстве. В этом разрезе возникает ряд других вопросов: как, например, в частности, смотреть на реалистическую живопись в отечественном искусстве, подпавшем влиянию Запада в XVII и последующих веках?

²⁷ Успенский 1907. С. 142–143.

Далее, к какому разряду мы отнесем, например, Афонское письмо XIX в. и прочие монастырские иконы живописного направления, во множестве распространившиеся во всей нашей стране. Вспомним живописные мастерские Свято-Троицкой Сергиевой лавры и прочие подобные им, где наряду с иконописными иконами писались живописные художественной работы образа, исполненные проникновенного церковного духа и верные древней иконографической традиции.

Далее, как отнестись, в частности, к церковной практике в России в эпоху XIX—XX вв., когда одинаковое распространение имели образа иконописного и живописного направлений, на основе заказов церквей, частных лиц и покупателей-богомольцев, не говоря уже о заказах во вновь создаваемые храмы.

Чтобы ответить на все эти и тому подобные вопросы, следует к ним подойти как можно осторожнее и с несколько другой точки зрения. Посмотрим, как, например, поступали апостолы, проповедуя в разных странах и народах. Всем ли народам они в одинаковой форме преподносили Христово учение? Мы хорошо знаем, что св. ап. Павел говорил, что он для иудеев был как иудей, для эллинов как эллин²⁸, и т. п.

Отсюда со всей очевидностью вытекает, что святой апостол подходил ко всякому народу сообразно его местным обычаям, развитию, нравственному состоянию и пр. их национальным особенностям, не говоря уже о различии в народных верованиях.

Не может ли это отвлечение от нашей темы в некоторой степени помочь правильно подойти к разрешению сложного вопроса о путях развития церковной живописи? Здесь, по-видимому, придется вновь вернуться к исходному положению. Мы имеем в виду Нерукотворный образ Иисуса Христа, данный Спасителем Эдесскому правителю Авгарю. Лик Спасителя, чудесно отпечатлевшийся на полотнце (убрусе), можно рассматривать как особую облагодатствованную моленную икону, хотя она безусловно имела вид естественного слабого отпечатка Его

²⁸ См. 1 Кор. 9, 20.

Божественного лика. Если же о характере церковности или религиозности данного чудесного изображения весьма грешно ставить вопрос, то почему же в вопросе приемлемости или же, наоборот, неприемлемости образов реалистического живописного направления в Церкви мы должны оставлять без внимания этот выдающийся в истории Церкви факт? Нерукотворенный образ Спасителя явился первым образом в Церкви Христовой, и этим самым ей было дано право передачи естественных черт лика Христова для последующих времен. Это обстоятельство никогда не следует обходить или забывать, преуменьшая его значение в глазах ее членов.

Вторым равнозначимым моментом является обязательное соблюдение не только иконографического Предания и соответствующих ему форм, но, и это самое главное, облагодатствования иконописцев и живописцев Святым Духом. Сами по себе формы, как бы они высоки ни были в своем выражении, не могут оживотворять, возводить человека к горнему миру, если они не будут облагодатствованы Святым Духом, проходя чрез творческое церковное сознание иконописца.

Вот почему на протяжении веков к иконописцам предъявлялись строгие требования веры и нравственности, и они поставлялись в особом чину, отличном от мирских людей.

Православного церковного человека реалистическая религиозная живопись убивает не столь внешней красотой естественных форм, сколь отсутствием в ней благодати Божией. Красивая плоть, господствующая над духом, лишенная его, производит гнетущее впечатление на молящегося при виде лжесвидетельства о духовном мире и тем паче о христианских истинах.

Иконопись же, будучи лишена оживотворяющего ее Святого Духа Божия, может перейти в сухую безжизненную схему, не оправдывающую себя с точки зрения живой литургической жизни Церкви. Примером этому будут являться, до некоторой степени, ремесленные иконописные школы XIX в. Палеха и Мстеры, которые впоследствии, в первую половину XX в., перешли с иконописи на изготовление предметов быта, сохранив

ту же иконописную форму. Засушенную условную форму в некоторой степени носят в себе греческие, румынские, сербские и болгарские иконы XIX—XX вв., а также старообрядческая иконопись, [которая дает] пример стиля, лишенного жизни, являющегося самоцелью.

В подобных случаях, при наличии аккуратной передачи канонических традиционных форм, мы усматриваем лишь одну личину, скорлупу, лишенную внутренней теплоты оживотворяющего их Святого Духа Божия. Подобную картину обрядоверия являет собой старообрядчество с его формами, перешедшими в догму.

Жесткое, сухое, более того, ожесточенное трехсотлетним отчуждением от литургической жизни вселенского православия, старообрядчество являет собой пример бесплодной смоковницы, несмотря на соблюдение внешнего благочестия и древнего обрядового выражения православия.

Мы привели эти примеры для уяснения поставленной задачи, [того,] что сами по себе иконописные формы не решают еще сложного вопроса об иконописи как единственном выразителе литургической жизни православия. Необходимым условием для сего является присутствие оживотворяющего Духа Божия в церковном искусстве.

Напрашивается вывод: если иконописные формы перестали являть собою подлинную литургическую жизнь православия вследствие их безжизненности, потери живого иконотворчества, то вправе ли люди, обладающие даром подлинного творчества, искать новых форм, которые смогли бы отвечать жизненным вопросам современного им церковного общества. На это нам дают ответ живописцы, подобные Симону Ушакову, произведения которых для своего времени являлись церковным искусством, отвечающим запросам современного им церковного общества. Не случайно поэтому творчество Симона Ушакова и ему подобных живописцев получило не заслуженную ими высокую оценку, хотя, с нашей точки зрения, эпоха XVII столетия искажила, снизила, обмирщила церковное понимание онтологической ценности древнего иконотворчества. Здесь возникает другой вопрос: о непосредственной связи молящихся с образом и чрез него с первообразом.

Вправе ли мы будем требовать, чтобы церковные люди обязательно молились и читали только образа иконописного стиля? Как требовать от православных людей любить древнюю иконопись, когда она в большинстве случаев стала непонятной для них? Разве человек для субботы, а не *суббота для человека*?²⁹ Не оправдывает ли здесь себя изречение ап. Павла о том, что люди, говорящие на непонятном для служителей языке, уподобляются бьющим воздух³⁰.

Отвлекаясь в сторону от темы, некоторые скажут в ответ: так, значит, правы, в частности, были обновленцы, вводя русский язык в православное богослужение, которое, как им казалось, «приближало» его к пониманию народом богослужебных молитв и чтения Священного Писания? Нет, ответим, сам народ не принял обновленчества, ибо видел ложь во всем внутреннем его содержании. Он интуитивно улавливал в обновленчестве отсутствие Животворящего Святого Духа Божия и потому не принял его жесвидательства об истине и не поддержал его.

В чем же тогда суть вопроса, столь трудно разрешимого, при наличии двух как бы взаимоисключающих направлений в церковном искусстве? Сущность его заключается в передаче, путем подлинного церковного искусства, литургической жизни Церкви в какую-либо изучаемую историческую эпоху в соответствующем народе. Здесь все должно отражать подлинную жизнь Церкви: и церковная живопись, и пение, и служба, и обряды — вся совокупность элементов, из которых складывается литургическая жизнь Церкви, со стороны внешней, обрядовой, и со стороны внутренней, сакраментальной.

Правда, некоторый ущерб целостности литургической жизни православия будет [приносить] диссонирующая разнохарактерность составляющих ее частей, например: реалистическая живописность икон, светскость напевов сомнительного церковного происхождения и т. п. не сообразны церковному славянскому языку богослужения. Но будет ли это означать отсутствие подлинно литургической жизни Православной

²⁹ Мк. 2, 27.

³⁰ См. 1 Кор. 14, 9; ср. 1 Кор. 14, 2–19.

Церкви? При практическом разрешении вопроса: возможно ли изнесение, исключение всех икон живописного реалистического направления не только из церковного, но и частного употребления — не смогут ли люди, привыкшие и чуждые образу подобного выражения, счесть это за новый вид иконоборчества? Перенесемся мысленно в эпоху IV–V вв., когда еще в силе существовало эллинистическое искусство и иконы были исполнены античной по своему выражению живописной выразительности, которая приводила в восхищение даже святых отцов Церкви³¹.

Итак, решает в основном сама по себе литургическая жизнь Церкви, проявляемая в душах истинно верующих ее членов. Благодатная жизнь во Христе все освящает, восполняя и усовершеншая все проявления этой жизни Святым Духом.

В конечном итоге мы приходим к начальному положению: «Дух и одеже хочет дышит»³². Так именно мы и должны верить, что Дух Божий в одинаковой степени почивает как в древней моленной иконе, так и в иконе типографского изготовления, освященной Церковью для поклонения пред нею чад Православной Церкви, ибо честь, воздаваемая образу, восходит к его первообразу.

Нам привелось видеть литографированный листочек, наклеенный на доску, с изображением свт. Николая Чудотворца, который был изнесен из пожара. Тыльная сторона доски вся превратилась в уголь, в то время как огонь нимало не коснулся изображения. Этот случай мы приводим как яркий пример присутствия чудотворной Божией благодати, почивавшей на сем святом изображении чтимого угодника Божия. Мы привели этот пример для того, чтобы дать понять, как нужно осторожно и благоговейно подходить к вопросу о формах образа и к определению моленной иконы Православной Церкви.

В помощь нам будет одно из определений святых отцов VII Вселенского Собора, согласно которому должно почитать образ, даже грубо,

³¹ ДВС 1909. Т. 7.

³² Ин. 3, 8.

неискусно написанный, ради изображенного на нем первообраза: «Хотя бы честные иконы, — говорили святые отцы Собора, — были и делом неискусной кисти, их следует почитать ради первообразов»³³.

После общих замечаний вводного характера мы рассмотрим вопрос: как исторически произошла замена иконописи реалистической живописью, с которой, в частности, сроднилась русская православная литургическая жизнь, начиная с конца XVII в. и во весь XVIII и XIX вв.

Ранее мы заметили, что иконописные формы приобрели вид особых символических синтетических форм канонически-устойчивого характера. Однако они в то же самое время являлись реалистическими по своему существу как творчески изменяемые естественные природные формы. То было выражением духовного реализма, который бережно охранялся Церковью на протяжении многих столетий.

На Западе одновременно с этим строго церковным направлением стало создаваться в отрыве от вселенского православия религиозное искусство, связанное с Возрождением, которое принесло с собой возвращение к языческому греческому и римскому искусству. Новое направление в искусстве не преминуло отразиться на церковной живописи, в частности, на католической религиозной живописи. [Новое направление] нашло большое применение, одобрение и поддержку со стороны Римо-католической церкви.

Достигши крупнейших успехов в развитии нового живописного направления, будучи всецело одобряемо во всех странах Запада, это религиозное живописное новшество полностью подпало влиянию светского искусства с его огромными достижениями, с формальной точки зрения. Один за другим появляются и вырастают ведущие художники эпох, покоряя всех виртуозностью кисти и блестящим талантом, возглавляя художественные вкусы эпох. Так зародилась и возросла огромная область светского направления религиозной живописи, совершенной во внешних формах и в то же время порой доходящей до полной профанации христианских

³³ ДВС 1909. Т. 7. С. 105.

истин. То были печальные последствия отрыва от иконографического Предания Вселенской Православной Церкви, закономерно развивавшегося в самых недрах Римо-католической церкви — плод ее роковой ошибки, а более — преступления пред Вселенской Церковью. Преобладание светского начала над Божественным, земного над небесным неминуемо влекло религиозную живопись к полному лжесвидетельству о христианстве.

Гибельное по своим результатам, данное течение в религиозном искусстве Запада, наряду со всей совокупностью западной культуры, неминуемо постепенно вкралось, в частности, в жизнь Русской Православной Церкви, несмотря на отдельные попытки энергичного противоборства иноземному нашествию. Проникши в недра Церкви, новое течение привело к изменению, искажению древних иконографических традиций. Таков был печальный конец крушения духовных сокровищ, которые благоговейно хранила Русская Православная Церковь, приняв их от Византии и приумноживши данный ей талант. Иконопись как таковая постепенно превратилась в область ремесленного исполнения заказов и приобрела форму технически изощренного, узорчатого вида искусства, что мы и видим в современных художественных работах Палеха. С другой стороны, подлинная древняя икона стала непонятной, черной, подчас грубо переписанной, искаженной и чтилась более в силу своей древности, но не по художественному достоинству, которого она в большинстве случаев не могла сохранить. Древний образ чтился как облагодатствованный, чудотворный, особо выделенный из среды прочих икон.

Наоборот, формы реалистического искусства стали наиболее доступными, понятными как отвечающие запросам и вкусам современного им общества, весьма светски, к стати сказать, настроенного, совершенно потерявшего понятие о церковности образа.

Однако здесь на помощь пришла та же благодать Святого Духа, которая не [покидала] литургическую жизнь Русской Православной Церкви. При ее могучем воздействии перенятые с Запада реалистические формы религиозного искусства, поступив в сферу русского православия,

обрели в ней его дух, потерянный ими на Западе. Постепенно начинается переделка форм и содержания реалистического западного религиозного искусства на прочной основе русского православия. Изоциренная красивость форм заменяется, под воздействием благодати Божией, царящей в литургической жизни Церкви, более строгим выражением, свойственным русскому православию. Чисто западная живость изображений переходит в выражение жизни духа, хотя иной раз и в сугубо реалистическом выражении. Самое главное, исчезает господство плоти над духом, плотское начало уступает духовному, и на этой прочной основе вырастает гармонически выраженное новое религиозное искусство, которое старается остаться верным иконографическому церковному преданию не только с формальной точки зрения, но, и это самое главное, старается передать формами реалистического живописного искусства древнее обоготворенное понятие об иконе и церковной живописи в целом. Это искусство уже можно назвать церковным. Как пример этому, мы остановимся на академическом направлении в церковном русском искусстве XIX в., которое имело в лице многих его последователей значительные результаты и широкое применение в церковном искусстве.

Это направление характеризуется монументальностью выражения на основе классических античных традиций. Композиционное построение зиждется на законах архитектурного построения, по которому все части целого объединяются вокруг художественного центра. Движения фигур полны мерного тихого движения, моделировка одежд дается строгими синтетически выраженными, обобщенными складками, спокойно свисающими. Иконография святых хорошо передает древние традиции, благодаря чему легко можно узнать святых, особо чтимых Церковью.

В композициях усматривается изучение древних икон, однако опускается нагромождение архитектурного пейзажа, зачастую носящего в иконописи экзотический характер. Большие художники этого направления были захвачены желанием возродить церковное искусство, и в этом добром желании послужить Церкви Христовой можно видеть Божий Промысл над русским церковным искусством.

Это направление получило широкое распространение в церковной живописи, особенно в настенной. И до настоящего времени в росписях храмов XX в. нередко можно встретить сюжеты, исполненные в духе середины прошлого столетия. В иконах этот стиль нашел отражение в лишенных излишних деталей, монументально выраженных образах, которые были широко распространены.

Но не только академическая школа дала благотворные результаты. Много ценного для Церкви Христовой сделала, в частности, Афонская школа церковных живописцев, которая наравне с другими живописными монастырскими мастерскими делала великое благотворное дело исправления западных новшеств, вводя таким образом в литургическую жизнь новый вид церковного искусства, приемлемый для Церкви и со стороны формальной, и по существу, ибо он воплощал в себе, хотя в меньшей степени, чем иконопись, облагодатствованный характер церковности искусства.

Иконы Афонского письма, весьма тщательной обработки, исполнены большой внутренней жизни. В них нашли отражение главные иконописные традиции, [о чем нам говорят] лица святых, моделировка одежд золотом.

Следует упомянуть и о живописной мастерской Свято-Троицкой Сергиевой лавры, издавна изготовлявшей множество икон хорошего мастерства. Безусловно, на протяжении нескольких столетий эта мастерская отражала смены стилей и в ней нашло широкое применение академическое направление. В начале XX-го столетия в этой мастерской были изготовляемы иконы двух направлений: иконописного и живописного, причем последние явно содержали в себе элементы иконописи, сказавшиеся прежде всего в чеканном золотом фоне, узорчатых орнаментальных полях, ассистке одежд, удлинённых фигурах святых и т. п. деталях, воспринятых от условного искусства. То было высокого уровня художественно-ремесленное воспроизведение отдельных изображений, [посвященных] праздникам и святым. Таким образом мастерская должна была снабдить храмы и частных покупателей моленными иконами, имевшими широкое распространение в Русской Православной Церкви.

Так постепенно выработались формы молельного живописного образа в Русской Православной Церкви, имевшего национальный характер по художественному и иконографическому выражению. В среде русских художников XIX в. были неоднократные попытки приблизить древние иконописные традиции к современному пониманию образов. Так, выдающимися явились работы художника В. М. Васнецова, вошедшие в широкое употребление в церковной живописи.

Хотя эти попытки с точки зрения иконописи были шагом назад в понимании древнего образа, они в то же время выводили церковную живопись из-под влияния западного искусства на самостоятельный путь и приобщали ее к великим древним иконографическим традициям. В этом была большая заслуга художника В. М. Васнецова и прочих ему подобных, глубоко верующих, любящих церковное искусство. В то же время излишняя стилизация в ущерб церковности выражения у последующих подражателей им устраняется, [поэтому] образа приобретали большую приемлемость как церковное иконотворчество.

Чрезвычайно большое значение имели меценатство и старообрядческая среда для освоения богатого церковного наследия, а также начавшееся массовое [коллекционирование] и изучение иконописи в государственном масштабе. При виде результатов массовой реставрации и новых данных в иконографической науке, своевременно поставить вопрос о дальнейших путях развития церковного искусства. Какое место займет в нем реалистическое направление, трудно сказать. Одно ясно, что оно будет жить в церковном обиходе как искусство, доступное простому народу.

Таким образом, это явление в некоторой степени напоминает процесс сложения церковного искусства в IV—V вв., когда христиане-художники, перенимая формы эллинистического языческого искусства, перерабатывали их в образы, которые дышали православием и в весьма реалистической форме наглядно изображали живший в Церкви Христовой Дух Божий, что и отмечали святые отцы VII Вселенского Собора.

В свете возвращения к древним иконографическим традициям неинтересно знать суждение о древней иконописи русских ученых —

иконографов XIX в. В те времена весьма распространен был взгляд на древнюю русскую иконопись как на подражание византийским образцам. Условный стиль рассматривался в качестве неумелого застывшего в своих формах искусства, которое в XVII в. пережило подлинный расцвет.

Ученые иконографы подходили к древним иконописным формам с меркой и принципами реалистического живописного искусства, которое имело свои особые законы построения, нежели иконописание, и в этом заключались ошибки ученых XIX в. Желая найти общий язык для того и другого рода искусства, представители науки искусствознания XIX в., приравнивая принципы построения условного стиля к стилю реалистическому, впадали этим самым в явную ошибку, ибо принципы того и другого вида искусства строятся на совершенно различных началах, хотя оба имеют одно основание — реализм. Если в иконописи архитектурное построение образа шло от условного видения лица, со всеми последующими законами развития этого рода искусства, то реалистическое живописное направление имело исходным началом природные формы, связанные с законом перспективы и со всей совокупностью черт, характеризующих поверхностный чин творчества. Вводя реалистические рамки в условное построение образа, ученые тем самым лишали иконы самого главного: свойства онтологичности и символичности языка форм, ей присущего. Получалась полуреалистическая — полусимволическая икона — нечто чуждое обоим родам искусства. Однако придание иконописи, как говорили ученые, изящества пропорций и [требование от нее] верной передачи природных форм делало иконопись по существу реалистичной, при этом оставляло условную форму выражения, вернее, поверхностную стилизацию — то, что мы видим в дошедших до нас работах Палеха XX столетия. Лишенное монументальности и, главное, черт существенности, искусство этого рода стало мастерством миниатюрного, декоративного характера, поэтому не удивительно, что оно привилось в украшении бытовых предметов, стало прикладным искусством. Таков был конец великого стиля, в своем падении прекрасный, ибо отражал красоты мира в его онтологическом понимании духовности красоты.

Следует отметить, что сосуществование обоих направлений в церковной практике ни у кого из православных людей не вызывало какого-либо смущения или недоброжелательного отношения к тому или другому направлению в церковной живописи. Оба эти направления издавна вошли в церковное употребление, и церковная среда между ними не делала выбора. Это обстоятельство следует учесть при принципиальном взгляде [на вопрос]: может ли живописное направление являться выражением литургической жизни Церкви Христовой, притом что оно содержит онтологичность образа далеко не в той же степени, что иконопись?

Все вышеизложенное заставляет прийти к выводу, что есть различные степени постижения первообразов, или, иначе выражаясь, различные чины творчества, творческих устройств. Существуют различные степени творческих созерцаний и их воплощений в творчестве. Различают два вида: 1) поверхностное созерцание и воплощение и 2) глубокое созерцание и воплощение творческих образов.

Основание к поверхностному или глубокому созерцанию лежит в творческом устройении не только отдельных личностей, но и целых эпох. Оно называется греческим термином «диатаксис»³⁴. Диатаксис не имеет прямого отношения к нравственному строю человека. Творческое устройство есть некий чин творчества, который свойствен духовному возрасту народа в соответствующую эпоху. Таким образом, личность на всех ступенях нравственного и духовного развития разворачивается в чине, присущем эпохе, или диатаксисе. Например, глубокое созерцание и творческое воплощение не означает непременно личной нравственной и духовной высоты. С другой стороны, в чине поверхностного созерцания и творческого воплощения могут быть святые люди.

В чем разница поверхностного и глубокого созерцаний? В первом случае творческая энергия движется по направлению к изучению поверхности образа, что и является целью и пределом постижения и воплощения образа, характеризуя его со всех сторон, всеми доступными способами все, что

³⁴ Комаров. С. 8.

можно рассказать вне зависимости от его высоты, духовности³⁵. Подобное поверхностное отношение к образу является пределом его созерцания.

Во втором случае творческая энергия проникает за пределы поверхностного изучения и созерцания, входит в глубину постижения образа и, творчески созерцая его духовную высоту, существенно подходит к постижению самого первообраза, в результате чего через творческий процесс первообраз таинственно претворяется, воплощается в образ. Связь с созерцаемым образом заключается не в том, что воплощаемое рассказывает об образе, а в том, что и созерцаемое, и воплощаемое являются отражением первообраза. Все это наблюдается в образах подлинного иконописания³⁶.

В зависимости от высоты восхождения к первообразу «тело», то есть формы, из которых творится образ, имеют разные степени уточнения, одухотворения. Творческое восхождение к первообразу сообщает творческой энергии силу претворить созерцаемое в воплощаемый образ.

Однако и при поверхностном созерцании образа высота, церковность созерцаемого образа сообщает и всему созерцаемому и воплощаемому, хотя и не первообразно, характер церковности, может быть, благодатно, но, по милости Божией, не имея к тому данных существенности (онтологичности)³⁷.

Впоследствии иконопись, конечно, мало-помалу теряет эти свойства. Оставаясь все еще искусством, она теряет свойство существенности: появляются элементы голого символа, который в конце концов совершенно и вытесняет из иконы существенность. Иконописные приемы существенности при этом становятся случайными, не нужными; и наконец, делается последний шаг, требуемый нелицетворной³⁸ церковной

³⁵ Комаров. С. 8.

³⁶ Там же. С. 10.

³⁷ Там же. С. 11.

³⁸ Лицетворить — олицетворять, придавать вещи или отвлеченному понятию личность (Словарь Даля). Автор, очевидно, употребляет слово «нелицетворный» как синоним слова «нелицемерный». — *Примеч. ред.*

совестью: созерцание делается не первообразным — требуется и форма, нелицемерно выражающая поверхностное созерцание. Фрязь, а затем и живопись суть правдивые выражения поверхностного диатакписа³⁹.

Из вышеизложенного вытекает, что сами по себе иконописные формы еще не создают подлинного церковного образа.

«Икона, написанная со всем знанием иконописных приемов, хотя бы со вкусом, но без творческого осознания законов иконописного тела, производит впечатление совсем обратное тому, какое должна производить. Вместо собирания души она ее рассеивает и беспокоит. Как бы она ни походила на древнюю икону высокого стиля, она фальшива, и тем более, чем более отдельные элементы походят на древние. А если удельный вес ее диатакписа не значительно больше диатакписа религиозной живописи, то к чему этот высокий стиль и не правдивее ли последняя? Суррогат иконописи, дающий иллюзорный вкус высокого стиля, и лицемерен, и вреден. Пусть уж иконопись будет убога, но правдива»⁴⁰.

Не то ли и мы можем сказать, что лучше в данном случае иметь правдивое живописное изображение, чем искусственно создаваемый образ под старину, лишь отдаленно сияющий своими сухими схематичными формами говорить на языке древних иконописных форм. И не вправе ли каждый член Церкви просить предоставить ему хотя бы и примитивно изготовленный образ, но отвечающий его живой вере?

Безусловно, вопросы, связанные с формами и содержанием образов, крайне сложны, и для того, чтобы дать ясный ответ на них, требуется большая осмотрительность, принимая во внимание тот деликатный любвеобильный подход, которым по благодати Божией обладали святые апостолы при обращении язычников ко Христу. Набросить тень холодного пренебрежения на образа живописного направления означает не только уничтожить их в глазах Церкви, но и самую Церковь обвинить в том, что она позволила их иметь в употреблении и тем самым завести

³⁹ Комаров. С. 11.

⁴⁰ Там же. С. 12, 14.

своих членов в ложное представление об образе, что является полнейшим абсурдом в силу ее непогрешимости.

Если же принять во внимание чудотворность икон, благодаря которой их выделяют особым почитанием среди прочих икон, то здесь вопрос о формах (иконописной или живописной) вряд ли может иметь большее значение, ибо, по словам Константинопольского архиеп. Германа, сказанным в послании к еп. Клавдиопольскому Фоме: «Как тень не всякого человека, но только одного Петра подавала исцеления страждущим... точно так же Он (Бог — Е. С.) благоволил, чтобы то же самое было и с иконами, то есть чтобы не всякая икона или живописное изображение было источником благоденствий для верующих, но только некоторые иконы святых или же самого Господа, так что нельзя думать, будто исцеления совершаются сами по себе, — нет, они совершаются только по благодати Божией»⁴¹.

В жизни Православной Церкви есть много фактов явления чудотворных икон живописного письма, не говоря уже о таких иконах Богородицы, как «Взыскание погибших», «Споручница грешных» или «Нечаянная радость», которые формами напоминают итальянскую живопись в России XVIII—XIX вв. Тем не менее они весьма почитаются, [не меньше,] чем древнейшие святыни: Владимирская, Тихвинская и пр. чудотворные иконы.

Эти образа носят название «явленных» икон, будучи связаны с особым Промыслом Божиим о них. «Явленность в собственном смысле слова указывает на происхождение от иконы явления, знамения благодати, чрез нее явившейся. А исцеление души прикосновением к духовному миру чрез икону есть прежде всего и нужнее всего явление чудотворной помощи.

Итак, икона всегда сознается как некоторый факт Божественной действительности. Икона может быть мастерства высокого и невысокого, но в основе ее непременно лежит подлинное восприятие потустороннего, подлинный духовный опыт, этот опыт может быть впервые возвещаемое откровение бывшего опыта»⁴². Таковыми первоявленными иконами

⁴¹ ДВС 1909. Т. 7. С. 168.

⁴² Ф[лоренский] П., свящ. С. 35.

и являются все чудотворные иконы. Копии с них передадут то же самое духовное содержание, хотя иногда не совсем внятно. Общецерковное признание чудотворности икон вне их форм говорит в пользу того, что в основе должно лежать соответствие образа его первообразу.

«В отношении к духовному миру Церковь, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм как таковых, не противопоставляет их новым как таковым. Церковное понимание искусства и было, и есть, и будет одно — реализм. Это значит, Церковь — “столп и утверждение истины” — требует только одного — истины. В старых или новых формах истина — Церковь о том не спрашивает, но всегда требует удостоверения: истинно ли нечто; и если удостоверение дано, благословляет и вкладывает в свою сокровищницу истины, а если не дано, отвергает»⁴³.

Однако [Церковь считает, что] как для иконописного, так и для живописного направлений в одинаковой степени необходимо иконографическое предание, без соблюдения которого образ не может являть собою верность истине. Все элементы живописного направления должны отражать качества и элементы, свойственные православной иконе. В пределах возможности реальных форм это направление должно передавать духовные свойства первообразов; чтобы через видимые формы усматривался оживотворяющий их Дух Божий, что вполне возможно в силу богоподобия форм человеческого тела. Телесные человеческие формы несут в себе богатейшие возможности передачи оживотворяющего их Духа Божия, что доказывается непревзойденными образцами античного религиозного искусства, которое представляло собой воплощение духовных образов⁴⁴. Духовные видения, эти чада подготавливавшейся всей мировой историей древней мудрости, своей существенной истиной показали, что права была мудрость в своих предчувствиях и намеках истины⁴⁵.

⁴³ Ф[лоренский] П., *свящ.* С. 41.

⁴⁴ Там же. С. 45–46.

⁴⁵ Там же. С. 38.

Если через вдохновенное творчество древних античных творцов явно могуче пробивала струя прозрения в духовность плоти человеческой, то почему, спрашивается, в Церкви Христовой не может в еще неизмеримо большей степени иметь значение тело, обожненное живущим в нем Святым Духом? С другой стороны, насколько высоки были постижения древних греков в искусстве, настолько духовно занижено подается со времени эпохи Возрождения то же самое человеческое тело, хотя жизнь в нем показывается гораздо сильнее и живее.

То было следствие чувственного увлечения плотию, плотской красотью в ущерб живущему в человеке духу. Художники Возрождения и последующих эпох не интересовались духоносностью, отражающейся в жизни человеческого тела. Наоборот, греки вдохновенно стремились к выражению в человеке богоподобия, в творческом созерцании прозревая его и воплощая в лице своих кумиров. То, что служило для греков предметом религиозного возвышения, творческого экстаза, то для первых сделалось причиной потери духовного начала. Как поразительно в жизни народов бывает показуемо Божиим Промыслом, что человек всегда должен искать горнего и подчинять ему дальнее, а не наоборот, как преступно то, что делали художники реалистического направления в живописи, особенно в религиозной, в эпоху увлечения внешней красотой мира в отрыве его от мистической глубины. Живописцы же, проникнутые благоговением к духовной красоте созданного по образу и подобию Божию человека и всего мира, в котором отразилось величие Творца и красота сотворенного, заслужившего похвалу от Него «*вся добро зело*»⁴⁶, находили всегда художественные способы отражения их не только в религиозном, но и в церковном искусстве и создавали образы высокого духовного и художественного достоинства. Если Сикстинская Мадонна художника Рафаэля поражает нас вдохновенным замыслом, выражая собой веру и любовь художника к Богоматери, будучи написана по особому наитию

⁴⁶ Быт. 1, 31.

через видение ему Пречистой Девы Марии, почему и заслуживает благоговейного к произведению отношения, то не тем ли более мы должны чтить образы живописного направления с почившей на них благодатию Божиею?

Совсем другой вопрос встает пред нами при решении [вопроса о том,] какие формы соответствуют православной иконе. Этому вопросу будет посвящена особая глава⁴⁷.

В данной главе мы должны практически решить вопрос по существу: может ли Церковь в своем распоряжении иметь образа живописного реалистического направления, сообразные иконографическому Преданию, учитывая, что иконописные формы существенно отражают учение Церкви об образе.

Может ли живописное направление в силу своего поверхностного диатаксиса, недостаточности глубины содержания быть исключено из церковной литургической жизни Церкви и заменено одним иконописным направлением? При наличии господствующего в мире реалистического направления в светской живописи и потери иконописных традиций и их понимания в церковной среде, а также весьма малого количества древних икон в церквях, невозможно без ущерба для Церкви исключить из состава имеющихся образов, в частности в Русской Православной Церкви, образа живописного направления. Последние вошли органически в церковную жизнь, так что лишение их окажется великим ущербом для нее.

Поскольку образы являются напоминанием о первообразах, к которым устремляет молитвенный взор каждый православный христианин в Церкви и домашней молитве, они способствуют ему в этом в силу сродства, привычки их видеть и через них обращаться к Божественной помощи. Лишение народа привычных для него образов явится подрывом, лишением их духовной поддержки, которую они в течение жизни через них имели.

⁴⁷ В рукописи данной главы нет. — *Примеч. ред.*

Далее, надо считаться с тем, что иконописные формы стали настолько чуждыми и непонятными современной церковной среде, что в ней будут раздаваться требования написать им образа, сродные их представлению об истинах христианской веры.

Все изложенное заставляет прийти к выводу, что Церковь Христова приемлет оба направления в своей литургической жизни и написанным образам обою направления воздает одинаковую честь, почитая через них первообразы.

Не следует также преуменьшать значения национального характера церковной живописи, присущего каждому народу. Поскольку образы создаются представителями своего народа, в них отражается национальное представление об образе, своеобразие художественных вкусов и пр. Каждая национальность в определенную эпоху создает образ, ей сродный по характеру, вследствие чего можем узнавать и различать образа византийские, русские и пр. национальностей.

Так, образ, приемлемый для Византии, неприемлем для китайцев, которые Христа рисуют похожим на китайца и т. п., поэтому вопросы, связанные с национальным пониманием православного образа, требуют особой темы, и мы можем здесь ограничиться лишь кратким замечанием о том, что каждый народ имеет в историческом развитии иконописи особую историю, которая, в свою очередь, связана с историей национального искусства, ибо иконотворчество, являясь Божественным установлением, в то же самое время имеет и человеческое начало, кроющееся в культурном развитии данного народа, его особом понимании искусства, национального видения мира и восприятия веры.

Говоря об иконописном Предании Церкви, мы должны тут же иметь в виду, какое отражение оно нашло в национальном церковном искусстве каждого народа. Главным объединяющим признаком должно являться единство веры, иконографическое единство передачи православного духа в образе. При наличии этих моментов можно смело ставить вопрос о церковности искусства, в каких бы формах оно ни проявлялось. При этом

условии, несмотря на различие национальных черт, мы сразу узнаем в образе, что он изображает и, самое главное, церковен ли он.

Вопрос о церковности образа есть основное мерило его приемлемости и значимости для Церкви, ибо он должен выражать ее природу. Однако надо тут же прибавить, что соблюдение самой по себе формы не решает вопроса по существу. Формы образа могут быть весьма примитивны и слабо отражать иконографические нормы, но заключенный в образе живой церковный дух [может быть] настолько ярко в них отражен, что он невольно будет пленять сердце верующего и настраивать его на молитвенное горение пред Богом. И, наоборот, при полном соблюдении внешних форм образ может быть абсолютно сухим, безжизненным, и духовное состояние пред ним молящегося не будет находить в нем соответствия себе.

Вот почему образы, исполненные благодати Божией, находят в народе живой отклик и делаются почитаемыми и источают чудеса. Наш долг с особым благоговением и осторожностью подходить к их онтологической оценке. Кто мы, чтобы судить о них свысока, применяя формальные мерки, хотя они являются существенными для оценки образа, как такового. Вот почему все вопросы, связанные с церковной иконописью и живописью, требуют особо трепетного к ним отношения и подхода, ибо это область особого Божиего домостроительства о каждом народе и о всей Церкви в целом.

Многоголосый, если можно так выразиться, хор национальных изобразительных средств в иконах, давший от лица народов как бы посильное приношение Богу от любящих Его, не есть ли наилучшее свидетельство о православии, объединяющем все народы в многообразии выражения единой истины. Пусть в нем есть диссонирующие голоса, но в мощном потоке они не могут иметь решающего отрицательного значения. Другое, когда должно ставить вопрос по существу, что мы и намерены сделать в особой главе об онтологической оценке обоих направлений в церковном искусстве.

Бегло наметив ряд вопросов, связанных с существованием и развитием реалистических форм в церковном искусстве, мы приходим к выводу о том,

что, подобно всякому историческому процессу, церковное искусство имело различные степени роста. Слагаясь из элементов окружающего языческого искусства, оно при своем зарождении выявило ряд характерных признаков, обособляющих его от окружающего мира и обнаруживающих его надмирный характер. Будучи формально реалистическим по своему художественному выражению, первохристианское искусство наметило пути к дальнейшему его развитию. На доброй почве этих достижений Византия взрастила иконопись — искусство большой духовной значительности, которое отразило в себе сущность истины христианства.

Однако, достигнув наивысшего расцвета, иконопись исторически должна была уступить новому течению в искусстве — реализму — низшему проявлению церковного искусства, поверхностного диатаксиса. Желая совместить традиции церковного искусства с новым влиянием, иконописцы делают ряд уступок, подобно живописцам XVII в. на Руси, создавая так называемую фрязь, путем введения в древние иконописные традиции ряда элементов живописного реалистического направления. Стремительно разраставшееся движение реалистического направления в живописи, шедшее с Запада, выдвинуло новые задачи перед церковным искусством: искать пути сохранения искренности иконотворчества. Таковой путь был найден в недрах русского православия, заключавшийся в возврате к древним иконографическим традициям, но уже приобретшим формы реалистического искусства, в противовес западной живописи, потерявшей связь с иконографическим Преданием Церкви Христовой в погоне за личным самостоятельным религиозным творчеством, сообразным вкусу эпохи.

Не удовлетворяясь поверхностным творчеством, которое приносило ущерб онтологической передаче образа, церковное русское иконотворчество вновь стало искать пути его приобретения и нашло его в изучении древней иконописи, черпая из нее новые силы для ее восстановления. XX в. — период собирания древних иконографических сокровищ, их изучения и поддержания, что является наилучшим путем восстановления иконописи, хотя бы в слабой степени.

Итак, когда слабеет выражение Духа Божия в церковном искусстве, требуются иные формы, пусть менее Его выражающие, но зато искренно желающие Его удержать. Тогда на смену высокому, глубокому чину творчества выступает поверхностный чин церковного творчества, и члены Церкви узнают в нем то исходное начало, которое в первые века христианства давало пищу уму и сердцу не только малым ее членам, но и богодухновенным предстоятелям Церкви, подобно вселенским учителям и святителям, — это начало крылось в реалистическом церковном искусстве, подобно тому, как в видимом теле почивал всегда невидимый Дух Божий. Освященное Духом Святым тело человеческое, а с ним весь видимый мир, проникнутый славой Божией, были для художников-живописцев неиссякаемым источником творческого созерцания и воплощения его в церковном искусстве.

Итак, на всем протяжении существования Церкви Христовой подавалось верующим ее членам, смотря по их духовному состоянию, или словесное млеко, в том числе и церковное искусство поверхностного чина творчества, или богодухновенная догматическая глубина богословия и сообразное ей онтологическое постижение первообразов — иконопись, умозрительное богословие.

Оба вида церковного искусства имеют свою большую историю и своими сменами ярко показывают духовное состояние церковного общества, которое порой достигает великих результатов в познании тайн веры, что и было в эпоху догматических вопросов о вере, запечатленных в вероопределениях Вселенских Соборов, иногда же, уступая духу времени, устремленному долу, уподобляется младенцам во Христе, не могущим принимать твердую пищу и довольствующимся словесным млеком.

Оба направления в церковном искусстве — иконопись и живопись — были призваны служить постижению первообразов, которые открывались членам Церкви Христовой в возможной для иконотворчества онтологической полноте, либо оставляли в образах слабое отражение мистической глубины, и тогда созерцающие их постигали первообраз в подобии реальной плоти человеческой. Оба вида церковного искусства вели к Богу, и в этом их главное значение для Церкви Христовой.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айналов 1900 — *Айналов Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900. [*Ainalov D. V. Ellinisticheskie osnovy vizantiiskogo iskusstva. Saint Petersburg, 1900.*]
- Алпатов 1948 — *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств в 3 т. М. — Л., 1948—1955. [*Alpatov M. V. Vseobshchaia istoriia iskusstv. V 3 tomakh. Moscow — Leningrad, 1948—1955.*]
- Бачалдин 1902 — *Бачалдин И.* Изобразительное искусство и св. отцы Церкви IV в. // Вера и Церковь. 1902. Т. 2. С. 526—544. [*Bachaldin I. Izobrazitel'noe iskusstvo i sviatye ottsy Tserkvi IV veka // Vera i Tserkov'. 1902. Tom 2. P. 526—544.*]
- Белов 1936 — *Белов Г. Д.* Музеи и раскопки Херсонеса (Путеводитель). Симферополь, 1936. [*Belov G. D. Muzei i raskopki Khersonesa (Putevoditel'). Simferopol', 1936.*]
- Гринейзен 1914 — *Гринейзен В.* Иллюзионистический портрет // София. 1914. № 4. С. 5—59. [*Grineizen V. Illuzionisticheskii portret // Sofia. April, № 4. M., 1914. P. 5—59.*]
- Комаров — *Комаров В. А.* Статья по искусству. (Рукопись). Б. м., б. г. [*Komarov V. A. Stat'ia po iskusstvu. Bez mesta, bez goda (Rukopis')*]
- Кондаков 1914 — *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери в 2 т. СПб., 1914. [*Kondakov N. P. Ikonografiia Bogomateri. V 2 tomakh. Saint Petersburg, 1914.*]
- Протасов 1913 — *Протасов Н. Д.* Материалы для иконографии Воскресения Спасителя // БВ. 1913. Т. 1. № 3 (4-я пагин.). С. 426—452; № 4 (2-я пагин.). С. 750—768; № 5 (2-я пагин.). С. 45—75.
- Сергий (Голубцов), иером. 1951а — *Сергий (Голубцов), иером.* Способы воплощения богословских идей в творчестве прп. Андрея Рублева. Курсовое сочинение (Рукопись). Загорск, 1951. [*Sergii (Golubtsov), hieromonk. Sposoby voploshcheniia bogoslovskikh idei v tvorchestve prp. Andreia Rubleva. Kursovoe sochinenie. Zagorsk, 1951. (Rukopis')*]
- Сергий (Голубцов), иером. 1951б — *Сергий (Голубцов), иером.* Лекции по церк. археологии (Рукопись). Загорск, 1951. [*Sergii (Golubtsov), hieromonk. Lektсии po tserk. arkheologii (Rukopis')* (Lectures on Church Archeology). Zagorsk, 1951.]
- Сергий (Голубцов), еп. 2016 — *Сергий (Голубцов), еп.* Живописное и иконописное направление в церковной живописи и их онтологическая оценка. Ч. I // БВ. № 22—23. Вып. 3—4. С. 454—478. [*Sergius (Golubtsov), bishop. Zhivopisnoe i ikonopisnoe napravlenie v tserkovnoi zhivopisi i ikh ontologicheskaiia otsenka. Chast' I (Realistic and*

НАПРАВЛЕНИЯ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

iconographic tendencies in church art and their ontological evaluation. Part I) // Bogoslovskii Vestnik (Theological Herald). № 22–23. Выпуск 3–4. Р. 454–478.]

Успенский 1907 — Успенский Л. А. Иконоведение (Рукопись). П., 1907 [*Uspenskii L. A. Ikonovedenie. P., 1907 (Rukopis').*]

Ф[лоренский] П., священник. — Ф[лоренский] П., священник. Иконостас (Рукопись). Б. м., б. г. [*F[lorenskii] P., priest. Ikonostas (rukopis') (Iconostasis (manuscript)). Bez mesta, bez goda.*] (Флоренский П., священник. Иконостас. М., 2014. [*Florensky P., priest. Ikonostas (Iconostasis). Moscow, 2014.*])

Abstract

Sergius (Golubtsov), bishop. Pictorial and iconographic directions in church painting and their ontological evaluation / Publication of hegumen Andronicus (Trubachev)

The present study aims to reveal the essence of the realistic and iconographic directions separately, briefly review the main milestones of their development. The second part of the work published in this issue deals with the emergence of realism in Christian art. Comparing both directions, the author shows how each of them reveals the completeness of Christian truths, their depth and sublimity.

Keywords: painting, icon painting, abstract and realistic trends in art, ontology.