

Архимандрит РАФАИЛ (Карелин)

О языке православной иконы

По благословению Архиепископа Пермского и Соликамского АФНАСИЯ

© Издательство «Сатисъ», 1997.

Содержание

Предисловие

Первая часть

Глава I Глава II Глава III Глава IV Глава V

Вторая часть

Глава I Глава II Глава III Глава IV

Послесловие

Предисловие

Эта небольшая монография представляет собой одну из попыток осмыслить православную икону как составную часть предания и литургики Церкви. Главы книги - это отдельные статьи и заметки, написанные в разное время и связанные между собой общей тематикой. Поэтому в книге не удалось избежать повторений, которые, однако, являются вариантами, дополняющими друг друга.

В задачу автора не входили разбор и оценки художественных достоинств произведений изобразительного искусства; поэтому он не останавливался на их эстетической и психологической значимости, а пытался рассмотреть их только с позиции православной иконографии.

Первая часть

Глава I

Православная икона - это особый вид самовыражения и самораскрытия Церкви; это духовное поле в физическом пространстве, где сходятся радиусы догматики, мистики, сотериологии и эстетики (имеется в виду красота, как аспект Божества). С точки зрения христианской догматики (умосозерцательные истины веры) икона - свидетельство о том, что Сын Божий стал Сыном человеческим, что Божественное Слово обрело плоть, а Божественная Ипостась стала Богочеловеческой Личностью - конкретной и неповторимой. Бог навечно воспринял природу человека для того, чтобы открыть человеку путь бесконечного восхождения к Богу, сделать Свое творение участником свободы и совершенств абсолютного бытия.

С точки зрения сотериологии (учение о спасении) икона открывает нам будущее преображение мира, новые свойства материи и вещества, одухотворенных в огне и свете несотворенной Божественной благодати. В эсхатологическом плане (учение о завершающем этапе истории) икона - свидетельство о том, что мир не уничтожится к концу времени, а раскроется в своей идеальной сущности; материя, освободившись от шлака греха, от тьмы инертности и косности, станет дивно прекрасной и подобной духу. В

аспекте мистики (переживания религии, как тайны и личной встречи с Божеством) икона - это обнаружение и проявление сил и энергий, а вернее любви того, кто изображен на ней. Икона - готовность к личностному общению тех, кто находится в духовном зоне [Греч. зон - русск, век (пространственно-временная категория (прим. ред.)) с теми, кто еще пребывает на земле. Икона - это мистическая встреча, обращенность святого к человеческому сердцу и возможность обращения души к высшему "горнему" миру. Икона - всегда открытый диалог, канал божественного света. Икона - свидетельство о возможности того, кто находится в Духе Святом, слышать мольбу, обращенную к нему со всех концов земли. Икона - это тайна, которая познается в молитве и духовных созерцаниях. Поэтому во время иконоборческих споров самыми твердыми почитателями икон были мистики-аскеты.

С позиции христианской эстетики икона является указанием на самую высшую небесную красоту, которая не может быть адекватно передана через линии и краски, но присутствует и звучит в символах, как гимн в нотных знаках, как в иероглифах, похожих на кружевную вязь, таится предание о неведомых миру сокровищах.

В иконе, похожей на полупортрет-полузагадку, где символы и условные асимметричные линии одновременно скрывают и открывают бездонную глубину иконы, подобную глубине моря, сияет незримый свет и звучит безмолвная музыка небесного хора.

Икона - это особый вид искусства, его неповторимая идиома, которая создавалась на основе молитвенно-мистического опыта всей Православной Церкви.

В VIII-IX вв. в Византии возникло иконоборческое движение, поддерживаемое правительством и частью духовенства. В основе иконоборчества лежал ложный спиритуализм, видевший только непроходимую пропасть между материей и духом. Непосредственным поводом к иконоборчеству послужили стремления византийских императоров объединить христиан и мусульман в единую религиозную общину. Главным препятствием к осуществлению этого фантастического плана цари Лев Исавр, Константин Копроним и Феофил считали иконопочитание, категорически запрещенное в исламе.

В одной из сур корана Магомет говорит о том, что Аллах спросит художника, может ли он дать жизнь своим изображениям?

Разумеется, мусульманские живописцы этого сделать не могли бы. Но христианская икона - не мертвое изображение; через нее проходят лучи живоносной Божественной благодати. Она соединена через благодать с личностью того, кто изображен на иконе. Через икону проявляется ипостась святого, поэтому икона живой символ личности святого не в смысле органической жизни, а в смысле носителя животворящего света.

Иконоборцы подчеркивали запредельность (трансцендентность) Божества. Бог неизречен и непостижим, следовательно, по их мнению. Он не может быть выражен в визуальном образе; святые находятся в духовной сфере, и их состояние также не может быть передано через мимическое искусство. На это православные возражают, что Сын Божий, Логос - предвечный и беспредельный - воплотился; Он подчинил Себя истории. Он жил среди людей как человек, оставаясь Богом. Его лицо видели. Его голос слышали, к Его одежде прикасались. На иконе изображена не Божественная природа, а человеческая, точнее, изображена Личность Христа через Его человеческую природу. Бог неизречен, но о Нем повествует Священное Писание. Слово Его создало мир, но оно звучит на страницах Библии. А икона - это книга, написанная не буквами, а красками. Будущая вечная жизнь отличается от земного существования, а будущее преображенное небо - от космоса. Однако, между небесным и земным существуют подобия. Земные реалии не зеркальное изображение, а символы будущего, поэтому икона - символ будущей славы святых и преображения космоса. Ошибка иконоборцев была в том, что они не понимали различия между иконой и картиной. Они смотрели на икону как на портретное изображение духовного мира. Поэтому острые стрелы их критики били мимо цели. Икона

не портрет, а присутствие святого в его условно-символическом и в то же время реальном изображении.

Иконопись - особая знаковая система, ставшая языком Церкви. Уже Дионисий Ареопагит указывал на то, что в священных изображениях должно присутствовать сходство и несходство. Сходство для того, чтобы оно было узнано; несходство для того, чтобы подчеркнуть, что это подобие, как бы иносказание, но не зеркальное отображение. Картина, прежде всего, действует на эмоциональную сферу. Икона - на ум и интуицию. Картина отражает настроение, икона - состояние личности. Картина имеет границы, рамки сюжета; икона - включает в безграничное. Некоторые считают, что древние иконописцы не знали законов прямой перспективы и симметрии человеческого тела, т. е. были незнакомы с анатомическим атласом. Однако художники той эпохи соблюдали точные пропорции человеческого тела, когда изготовляли статуи или вообще изваяния (трехмерное изображение не употреблялось в Восточной Церкви, а имело место только в светском искусстве). Отсутствие прямой перспективы свидетельствует о других пространственных измерениях, о возможностях человека властвовать над пространством. Пространство перестает быть препятствием. Далекий предмет не становится иллюзорно уменьшенным. Величины в иконах носят не пространственный, а аксиологический характер, выражая степень достоинства. Например, демоны изображаются меньшего размера, чем ангелы; Христос среди учеников возвышается над ними и т. д.

Картину можно рассматривать аналитически. Можно рассуждать об отдельных фрагментах картины, указывать, что нравится и что не нравится в ней. А икону нельзя расчленить на клетки, на фрагменты, на детали, она воспринимается синтетически одним внутренним религиозным чувством. Икона прекрасна тогда, когда она зовет человека к молитве, когда душа ощущает динамичное поле энергий и сил, излучаемых через икону из Царства вечного света. В иконе фигуры неподвижны, они как бы застыли. Но это не холод смерти; здесь подчеркивается внутренняя жизнь, внутренняя динамика. Святые находятся в стремительном духовном полете, в вечном движении к Божеству, где нет места вычурным позам, суетливости и внешней экспрессии. Человек, охваченный глубоким чувством или погруженный в раздумье, также переключается на внутреннее, и эта отключенность от внешнего свидетельствует об интенсивности и напряженности его духа. Напротив, внешняя динамика - печать эмоций как временных состояний - говорит о том, что тот, кого хотели изобразить на иконе, находится не в вечности, а во времени, во власти чувственного и преходящего. Мы подошли к границам, отделяющим икону от западно-европейской живописи. Одной из вершин западного искусства считается картина Страшного Суда в Сикстинской капелле, созданная Микельанджело. Фигуры исполнены с изумительным знанием пропорций человеческого тела и законов гармонии. По ним можно изучать анатомию. Каждое лицо имеет свою неповторимую индивидуальность и психологическую характеристику. В то же время религиозное значение этой картины равно нулю. Более того, это рецидив язычества, возникший в самом сердце католического мира. В тематике картины "Страшный Суд" воплощены языческие и иудейские традиции. Харон перевозит души умерших через воды Стикса. Образ взят из античной мифологии. Воскрешение мертвых совершается в долине Иосафата, как повествует талмудическое предание. Картина выполнена в подчеркнуто натуралистическом стиле. Микельанджело изобразил тела обнаженными. Когда папа Павел III, рассматривая живопись Сикстинской капеллы, спросил у церемониймейстера папского двора Бьяджо да Чезена, как ему нравится роспись, тот ответил: "Ваша святость, эти фигуры были бы уместны где-нибудь в таверне, а не в вашей капелле". Микельанджело отомстил прямодушному вельможе тем, что нарисовал похожего на него Миноса (языческий персонаж - судья душ умерших) в своей картине. Впоследствии обнаженные фигуры задрапировал художник Даниэль де Вельтер. Ценители искусства Микельанджело были настолько возмущены этим, что дали прозвище художнику - "изготовитель исподнего белья"

Мы коснулись западно-европейской живописи, чтобы подчеркнуть ее принципиальное отличие от православного искусства. Это яркий пример того, что форма не совпадает с содержанием, какой бы блестящей она ни была сама по себе. В так называемой религиозной живописи эпохи Возрождения заключена методологическая ошибка. Живописцы пытаются через мимическое искусство, т. е. насыщенную эмоциями и страстями картину, перенести небесное на земной план, но достигают обратного - невозрожденную материальность переносят в сферу неба; земным и чувственным вытесняют духовное и вечное (вернее, там нет места для неба, там все заняла и поглотила земля).

* * *

Восточная икона отказалась от стремления к адекватности. Она основана на принципе подобия. Условность иконы не пробуждает чувственность, как натурализм западных живописцев. Икона не красочно-роскошна, она скорее прозрачна. В ней под хрустальным покровом внешнего открывается царство духа. Язык иконы лаконичен. Ненужных деталей в иконе не должно существовать. Пейзаж если и присутствует, то лишь условно и схематично. Здесь каждая деталь лица, жест или положение тела имеют символический характер: высокий лоб означает мудрость и глубокомыслие; большие глаза - проникновение в божественные тайны; тонкие губы - аскетизм; удлиненные пальцы - духовное благородство и чистоту деяний; наклон головы - внимание к Божественному внушению, голосу Божьему, который святые слышат в глубине своего сердца; чуть склоненная фигура покорность воле Божией и т. д.

Католическая картина - одноплановая, православная икона многоплановая. В иконе планы пересекаются друг с другом, они сосуществуют или взаимопроникают, не сливаясь и не растворяясь друг в друге. В картине зафиксировано время, как момент остановленный волей художника, будто фотографической вспышкой. В иконе время условно, поэтому на поле иконы могут быть представлены события в хронологическом несовпадении. Икона похожа на внутренний план и чертеж событий. Определенное значение имеет символика цвета в иконе, хотя здесь может идти речь не об отдельной краске, а скорее о сложных композициях цветов. Цвета в иконе не могут рассматриваться локально, поэтому мы говорим о характере цвета очень условно, пытаясь выявить лишь общие тенденции.

Белый цвет изображает святую, Божественные энергии, возводящие создание к своему Создателю; золотой - вечность; зеленый - жизнь; синий - тайну; красный - жертвенность; голубой - чистоту. Желтый цвет - цвет тепла и любви; сиреневый обозначает печаль или далекую перспективу; пурпур - победу; багряный цвет величие; фиолетовый цвет используется в одеяниях, когда хотят подчеркнуть особенность служения или индивидуальность святого. Бирюзовый цвет - молодость; розовый - детство; черный цвет означает иногда пустоту, отсутствие благодати, а иногда грех и преступление. Черный цвет, соединенный с синим - глубокую тайну; черный цвет, соединенный с зеленым - старость. Серый цвет - мертвенность (скалы изображены на иконе серым цветом, четкими условными линиями). Оранжевый цвет - благодать Божию, преодолевающую материальность. Стальной цвет - человеческие силы и энергии, в которых есть нечто холодное. Лиловый цвет - завершение. Янтарный цвет - гармонию, согласие, дружбу. Но это вовсе не таблица цветов, как символических знаков, это скорее определенная тенденция использования цветов. В иконе говорят не цвета, а созвучия цветов. Из одних и тех же звуков создаются не похожие друг на друга мелодии: так в меняющихся композициях цвета могут иметь различное символическое значение и эмоциональное воздействие.

Онтологический (основной) план иконы - духовная сущность, выраженная в образе.

Сотериологический план - благодать, проходящая через икону, как свет через окно.

Символический план - икона, как символ, взаимодействующий с символизируемым и выявляющий его.

Нравственный план - победа духа над грехом и грубой материальностью.

Анагогический (возвышающий) план - икона это живая книга, написанная не буквами, а красками.

Психологический план - чувство близости и включенности через сходство и ассоциативные переживания.

Литургический план - икона, как свидетельство о присутствии Небесной Церкви в сакральном пространстве храма.

Икона всегда конкретна. Она посвящена определенному событию или лицу. Церковь требует, чтобы на каждой иконе было обозначено изображенное событие или лицо. В то же время иконописцы, в отличие от художников, не должны были подписываться на иконе, т. к. икона воспринималась не как творение или собственность человека, а как действие благодати. Икону не создавал иконописец, икона воплощалась через него. Он готовился к своей работе, как к священнодействию - молитвой и постом. Иконописец должен быть включен в литургическую и мистическую жизнь Церкви, чтобы всем своим существом почувствовать реалию иконы и воплотить ее в особом знаковом языке. Иконописные изображения иногда значительно отличаются друг от друга, хотя каждый христианин может узнать на иконе пророка Илью, святителя Николая или Георгия Победоносца. Отличаются главным образом потому, что цель иконы - показать не внешнее сходство, а духовную сущность. Икона - особый символ, который не только указывает на символизированное, не только дает душевно-эмоциональные сопереживания посредством ассоциаций, но и отражает в себе символизированное и открывает его нам.

Церковь - это общность, переходящая в духовное единство. Икона, как и богослужение, помогает осуществить это единство. Абстракционизм, как реакция на натурализм, является столь же неприемлемой формой для иконы, как и его антипод - натурализм. Отвлеченный знак, с одной стороны, перестает означать конкретную реалию, с другой стороны, расшифровывается и воспринимается каждым человеком субъективно. Поэтому живопись абстракционизма с претензией на религиозность, хотя и может вызвать какие-то смутные неопределенные мистические переживания, никогда не будет способной объединить людей в одно тело Церкви, соединить их души одним молитвенным порывом. Натурализм заглушает дух и оземляет душу. Абстракционизм разрушает единство и отчуждает людей друг от друга.

Православная икона, будучи реальным и объективным символом, как духовный стержень объединяет членов земной Церкви между собой в одном догматическом сознании и в общем мистическом переживании.

Глава II

Говоря о характерных особенностях православных икон, следует отметить священные изображения, сохранившиеся в катакомбах, где происходили богослужения на гробницах и саркофагах. Эти иконы были созданы во время гонений, когда все, что напоминало гонителям о Христе, подвергалось безжалостному уничтожению. Поэтому иконы того периода носят отвлеченный иносказательный характер это аллегории, где под одним лицом подразумевается другое. Рассматривая такие изображения, язычник едва ли отличил бы их от персонажей античной мифологии. Христос изображен на них в виде юноши, играющего на флейте, около которого собрались звери, внимающие звукам мелодии, для язычника же это образ Орфея. Апостолы изображены рыбаками, извлекающими рыб из морских глубин, или же пастухами, ведущими стада. Такие картины, прославляющие сельскую жизнь, украшали стены дворцов и вилл римских аристократов. Христос изображался ратоборцем, поражающим огромного змея эту картину язычник мог принять за один из подвигов Геракла. Иногда Христос изображался в образе Агнца. Эти изображения отличались от языческого искусства - они дышали миром и надеждой. Видя на стене катакомбы рисунок корабля, плывущего по бурному

мору, христиане понимали, что это не странствия Одиссея, а Христианская Церковь во время гонений, что за испытаниями их ожидает вечный покой и венец победы.

Таким образом, катакомбная иконография имела аллегорический и отчасти конспиративный характер, и была выражением не внутренних созерцаний, а вынужденную тайнописью и шифром. Епископы Церкви изображались в плащах философов, ангелы в виде юношей, одетых в туники и т. д.

VI Вселенский Собор указал в одном из своих канонов, что аллегорические изображения, уместные во время гонений, больше не должны употребляться в Церкви, и в частности запретил изображать Христа на иконах в виде Агнца. В монофизитских общинах, принявших постановления только первых трех Вселенских Соборов, продолжают существовать аллегорические изображения. На VII Вселенском Соборе почитание икон было утверждено как догмат Церкви. Сущность иконопочитания была определена в правиле Собора словами: "Честь, оказываемая образу, переходит на первообраз". VII Вселенский Собор не благословил употреблять в Церкви трехмерные изображения (изваяния).

В монофизитских и несторианских общинах иконопочитание считается не догматом, а традицией, и притом необязательной для соблюдения верующими. В домах монофизитов и несториан иконы встречаются очень редко.

Римская церковь, приняв догмат об иконопочитании, не сохранила древнюю традицию иконописи и широко открыла двери своих храмов для светских художников, принадлежащих к разным школам. Икона стала картиной на религиозную тематику. Ренессанс был не только возвращением к язычеству, - он отступил от христианства дальше, чем язычество. Обожествляя космос, язычники искали потерянного ими неведомого Бога, а искусство Ренессанса, имея Христа, само отказалось от Него и, прикрываясь библейской тематикой, изображало языческие божества. В сравнении с античным искусством искусство Ренессанса более материализовано. Оно - культ плоти и крови. "Возрождение" оказалось неудавшейся реанимацией античности. В настенной живописи египетских пирамид чувствуется мистическое зрение древних художников, которое останавливало поступательный ход времени, разворачивало его как свиток бумаги и уплотнило до двухмерной плоскости.

В античных изваяниях сияет отблеск красоты, которую можно назвать космической гармонией. Искусство Ренессанса не только лишено христоцентризма средневековья, оно не могло вместить в себя даже тусклого мерцающего света духовных прозрений античности, интуиций их живописцев и ваятелей. Если сделать проекцию портрета Джоконды на духовный план, то это будет изображение уродливой старухи с темными провалами вместо глаз. Искусство Возрождения это апофеоз человеческой гордыни и нераскаянного греха. Жизнь, бьющая ключом в творениях художников Ренессанса - это накал страстей, который в перспективе вечности представляет собой смерть и пустоту. Труп остается трупом, какой бы косметикой не прикрывали пятен смерти на его теле.

У каждого события свой план; у каждого предмета своя структурная форма, которая иногда называется идеей. Человек - это космос в миниатюре, в котором присутствуют не только все элементы материального мира, но и все процессы, происходящие в космосе. Человек - личность, в которой живет внутренний Логос.

Абстракционизм игнорирует личность как цельность, как духовную монаду. Для абстракционизма человек - это сложная конструкция деталей и фрагментов. Формирующая сила идеи отсутствует у абстракционистов. Логос заменяется антилогосом - центробежной разрушительной силой, т. е. сатаной, которого Христос назвал лжецом и убийцей. В абстракционизме человек перестает быть личностью. Перед нами иллюзия человека - это существо полое и пустое изнутри. Его существование лишено цели и смысла, оно обречено на уничтожение. Абстракционизм атеистичен по своей сущности. Для него Бог - это идея декадентствующего рассудка, а религия - эмпиризм, сумма внутренних ощущений, лишенных объективного содержания. Божественное

представляется в абстракционизме в трагико-демонических образах. Религиозная живопись в абстракционизме - это иконы черной мессы, совершаемой в аду.

Теософия в варианте Блаватской-Безант предлагает нам как иконографию буддийские и шиваитские изображения, т. е. восточный вариант язычества. Индуистский сатана Шива возглавляет этот театр масок.

Несколько особняком стоит иконография антропософов. В храме, построенном в Швейцарии во время 1-ой мировой войны, находились вырезанные из дерева изображения Юпитера, Марса и других греко-римских божеств. Религиозная живопись штейнеристов окутана мглой или туманом. Там призраки и тени, аморфные существа, воздушные двойники - все то, что антропософы называют астральным планом. Это бездомные, не принятые ни раем, ни адом души, которые ждут времени своих новых воплощений, астральные тела, сбросившие свое материальное тело как грязную и разорванную одежду. Эти астралы Штейнера блуждают в нематериальных пространствах, подобно гонимым ветром облакам. Живопись антропософов - изображение призрачных теней - должна была подчеркнуть манихейский дуализм материи и духа.

Глава III

Когда мы говорим о символике цвета в иконе, то следует отметить еще один аспект - сгущенный и разреженный цвет. Разреженный цвет указывает на невесомость, воздушность, а иногда на духовность. Сгущенный цвет на прочность, крепость, иногда на энергетический центр. Сгущенный цвет, лишенный полутонов, также символ интенсивного переживания. Контрастные цвета подчеркивают структурную четкость, заполненность форм, указывают на ее композиционную завершенность. Полутона предполагают незавершенное движение, переход одного состояния в другое и объемность.

Живопись лика обычно состояла из трех цветов: красного, коричневого и добавления белил. На одежде вырисовывали складки, не всегда соответствующие линиям тела. Этим также избегали иллюзии объемного изображения. Иконы писали красками на яичной эмульсии или воске, которые более прозрачны, чем масляные краски. Обычно краски накладывались в несколько слоев, при этом один слой проникал сквозь другой, и цвет становился более глубоким. Краски делались из растений, моллюсков, минералов, кристаллы которых придавали изображению световую насыщенность - краска как бы жила и дышала.

Цвет в иконе условен. Он не принадлежит предмету - его поверхности и форме (не привязан к ним). Цвета, как и все в иконе, подчинены единой задаче - открыть мир духовных сущностей в физическом пространстве; выразить саму идею человека (не в смысле платоновской софийности, где движение вперед на самом деле возвращение назад, а целевую идею), начало преображения, интенсивность внутренней жизни, надмирность, озарение Божественным светом.

Древние иконописцы употребляли сравнительно малое количество цветов. Они не повторялись в одном и том же иконографическом сюжете. Взаимодействие цветов, как и сам рисунок, воспринимается в иконе синтетично как единый сплав, воспринимается в одном мистическом переживании. В иконе мы имеем дело не с локальным цветом, а с гаммами и с комбинацией цветов.

Искусство Ренессанса - это отражение и имитация земного бытия. Здесь цвета привязаны к предметам и поэтому без труда поддаются расчленению, анализу и классификации. Здесь мы можем разложить симфонию на аккорды.

Мистические учения и секты (розенкрейцеры, масоны, антропософы) вводят в язык живописи сложные аллегории. Сам цвет там является знаком, поэтому становится более локальным и автономным; цвет в их представлении можно рассматривать как отдельный звук, имеющий свой твердый нотный знак, выделив и изолировав его от аккорда. Масон и оккультист Гете пытался дать систему цветов-символов, которые затем в своем варианте

повторил Штейнер. Врубель и Скрябин старались найти единство между цветом и музыкой (оба принадлежали к оккультной люцеферианской секте).

В византийской иконографии линии тверды и четки. Иконописцы часто прибегают к контрастным цветам, которые усиливают звучание иконы, придают твердость и четкость сюжетному плану и каждому изображенному на иконе лику. Фигуры, написанные красками без полутонов, приобретают точку опоры, устойчивость, костяк. Иногда на ликах и одеждах святых изображены световые блики. Они не имеют отношения к объемному изображению фигур, не являются отражением внешнего источника света. Это символика вечного несозданного света, божественных несотворенных энергий, с которыми соединяются души святых. Этот свет исходит не извне и не изнутри; он внепространственен. Вечная жизнь - это поступательное движение к Божеству через вечное озарение Божественным светом. Световые блики - это визуальные знаки богообщения, в котором находятся святые, изображенные на иконах.

В иконе изображается живой человек, но живой в высшем смысле, т. е. вырванный из царства смерти. В иконе конкретность и реалия человеческого существа не исчезают, не нивелируются, но индивидуальное, как временное и ограниченное, не теряя своей неповторимости, переходит в личностное - высшую духовную категорию. Жизнь, созданная Богом, может быть истинной жизнью только тогда, когда она имеет своим основанием, целью и содержанием - Божество.

Глава IV

В иконе ощущается особая тишина, тишина вечности. Это не отсутствие звуков, не вакуум жизни, не тишина могилы, но тишина как совершенство гармонии, как полнота бытия, подобно тому, как белый цвет есть не отсутствие цвета, а синтез и полнота всех цветов радуги.

Тишина иконы - это динамичная тишина, нарастающая тишина, которая переносит молящегося перед иконой из царства земли в небесное царство. Человеческая душа почти физически ощущает, что икона окружена полем духовных сил и энергий. В картине цвета поют, говорят и кричат. В картине же вечность подменена случайностью, эпизодичностью. Она замыкает человека в круг изображенных в ней предметов. Картина всегда остается уголком мира. Икона размыкает этот круг. Икона вводит человека в мир вечности. Краски и цвета в иконе это не просто цвета, а ритмы гимна, который поет душа Богу.

Краски иконы имеют иное значение, чем краски картины они символичны. В картине цвет принадлежит предмету или событию. Он является средством выражения духовного состояния или объемной видимости предмета. В картине цвет - атрибутика объекта. В иконе - символ. Икона ритмична, картина у лучших художников - пластична. В картине нет инженерного плана, как видения ее сущности и ритмических связей. В картине - конструкции, иногда гармонично связанные между собой. Если в картине есть ритм и "инженерный чертеж", то он наносной и искусственный. В картине фон и детали создают эмоциональную атмосферу, душевный настрой. В иконе же главное - лик святого, озаренный сиянием вечности, остальные детали второстепенны. Они написаны предельно лаконично, как будто с нарочитой упрощенностью, чтобы показать, как все земное несравнимо с небесным, что единственное ценное в мире - это преображенный благодатью человек. Картина видится в прямой перспективе. В этой перспективе и дистанции, но уже физической, находится по отношению к ней зритель. Размер изображенных на картине фигур и предметов дает иллюзорное представление, на каком расстоянии находится изображаемое на картине. Икона лишена линейной перспективы и пространственных дистанций. Там вместо объемности - ритм, точнее ряд совмещенных друг с другом плоскостей, то проникающих одна в другую, то граничащих друг с другом, то разделяющих икону на категориальные сферы, где земное, временное и вечное видится

в их неслитном единении. Икона бесконечно далека и бесконечно близка. Она преодолевает пространственное отчуждение, а также антонимичность самого расстояния (близкое - далекое). Здесь другая дистанция - духовное состояние созерцающего икону. Картина не может стать иконой. Картина - не видение духовного мира, а подделка под духовный мир. Часто художники, пытаясь сделать из картины икону, прибегают к приемам стилизации, драматизации, гротеска или нарочитого примитивизма, применяют различные световые и оптические эффекты, наполняют картину экзотическим содержанием, кидаются от натурализма к абстракционизму с целью ярче изобразить духовный мир, иногда заставляют персонажей своих картин делать какие-то цирковые акробатические номера. Обычно картины, подделывающиеся под иконы, выделяются внешней экспрессией и эмоциональностью. В иконе лики неподвижны и статичны. Но эта неподвижность таит в себе огромный внутренний динамизм. Говорят, что абсолютная скорость будет восприниматься как неподвижность, т. к. нет точек отсчета этой скорости. Статичность иконы - это ее внутреннее движение, это вечный полет души к Богу, это преодоление самого времени, как отсутствие движения во времени и пространстве, как жизнь в других измерениях. Внешнее движение не может выразить "бытия вечности"; картинное изображение не находится в вечности, не смотрит на нас из другой зона. Движущийся предмет находится в области пространства и времени; он под властью и гнетом этих земных владык. Поэтому чем больше в иконе внешней динамики, экспрессии, движения и драматической выразительности лиц, тем менее интенсивно проявляется в ней и через нее присутствие духовной энергии, тем она бессильнее и мертвее. Через телесные формы иконных изображений, как сквозь прозрачный кристалл, сияет их дух.

Портретно-картинные изображения - это непроницаемая преграда для явления духа. Картина навсегда остается в области душевно-эмоционального восприятия. Нас могут спросить: а изваяние (статуя) тоже статично? В статуе другое движение - это притяжение к земле. В изваянии всегда чувствуется напряжение, каменная глыба принадлежит силовому полю земли, как частицы железа - полю магнита. Статуя, как дерево корнями, вгрызается в землю и пьет ее сок. Ваяние - хтоническое искусство. Пространственное движение в картине создает впечатление проходящего, несовершенного явления, а тяготение, "опрокинутый полет" изваяния к земле - господства тела и чувственных энергий, здесь постоянное устремление оформленного вещества к первосвященству.

Статуя - это увековечивание непретворенного и недохотворенного вещества, тяжелого и давящего (при этом форма ее может быть по земному красивой, эмоционально насыщенной и даже казаться "одушевленной"). Тертуллиан, который вообще отрицательно относился к изображению, особенно часто направлял удары своих обличений против искусства ваятелей. Для Тертуллиана статуя - это идол, атрибут язычества. В иконе нет давящей массы тела. Там тело как бы проницаемо и прозрачно. В статуе мы замечаем два встречных движения: статуи к земле, и земли к статуе. Статуя давит на землю; земля, сопротивляясь ее тяжести, также давит на статую. Это борьба двух тел. Хочу отметить, что здесь имеются исключения, но вопрос не в исключениях, а в общих тенденциях и возможностях ваяния, как вида искусства. В иконе тело не имеет притяжения к земле. Оно невесомо, но в то же время не бесплотно. Оно во плоти, но плоти преображенной, включенной в другие силы и энергии, в плоти, которая приобрела новые свойства и преодолела косность вещества. Внешняя неподвижность иконографических фигур это форма их внутренней динамики. Когда у нас углубленно работает мысль, то мы как бы телесно застываем, останавливаемся. Человек, погруженный в свои раздумья, как бы замирает, напротив, бурные резкие движения говорят не о глубине мысли, а скорее об эмоциональном и чувственно-аффектном состоянии. В иконе расчленение и соединение цветовых поверхностей выражает многоплановость и многомерность пространства и времени, а доминирующий тон иконы, ее ритмический лейтмотив - соединение и взаимозаклученность временного и вечного, земного и надмирного, прошлого и будущего, начала и конца. Композиционные аккорды

иконы включают в себя взаимопроникающие символы: символы-плоскости, символы-цвета, символы - световые излучения. Икона учит смотреть на космос как на тени, образы духовного мира, но образы, скрытые и зашифрованные под завесой вещественного. Это намеки, предзнаменования, загадочные знаки, шифр и тайнопись вечности; не четкие подобию, а скорее тени на поверхности волнующейся воды. В иконе эти отражения вечности получают свою гармоничную знаковую систему. Они даны не в настоящем, а в будущем - в процессе своего преображения.

Картина же учит смотреть на космос как на автономную самодовлеющую ценность, как на источник бытия и неиссякающих вдохновений. Картина тем теснее связывает человека с миром реальным или фантастическим, чем глубже захватывает его душевно-эмоциональную сферу. Икона свидетельствует об онтологической связи человека с царством света - надмирный сферой, о возможности преодоления ограниченного, сотворенного, падшего, земного мира и приобщении к свободе абсолютного бытия. Картина несет в себе притяжение земли как душевной атмосферы мира (говоря на современном языке - включенность "в ноосферу"). Икона несет в себе притяженность неба, зона, вечности, и победу над притяжением земли, выход из владычества земли и ее "ноосферы". Лицо человека на иконе становится ликом. Икона открывает процесс духовного возрождения, переход личности в ипостасность. Предел картины - переход индивидуума в личность.

Статуя - это воплощение родового хтонического, бесформенно-хаотического в индивидуальность. Статуя - рождение тела, икона - творение духа, картина - ниспадение духа от созерцания Божества в область материального, в созерцание космоса. Статуя имеет объем, но лишена перспективы и фона. Она конкретна, индивидуальна и самозамкнута. Трехмерная объемность более обособляет статую, чем рамка картину. Если через статую нам хочется показать обобщенный тип или идею, то, за редким исключением, нам предлагают аллегория или эмблему. Напомним, что аллегория только указывает, а символ включает. Аллегория ограничена одной лишь информационной плоскостью. Символ как информативен, так и коммуникативен. Икона имеет свою жизненную среду: это храм или "святой угол" в доме. Икона в картинной галерее или музее похожа на ребенка, насильно выхваченного из объятий матери и отправленного в детдом. Картина в подобной живой среде не нуждается. Меняя место пребывания картины в мире, ее нельзя вынести из мира, она сама часть мира, везде ее место, всюду она своя.

Статуя вообще чужда среде и перспективе, она бесконтактна со средой. Статуя нуждается в пространстве, пустом пространстве, принадлежащем ей. Поэтому статую чаще всего сооружают на открытых пространствах или ставят в больших полупустых залах.

Икона - откровение духовной любви, изливаемой в мир, где царят злоба и вражда. Это - источник животворящей воды в духовно-нравственной пустыне. Картина - это воплощение через материальные образы душевных чувств и способ индуктирования подобных чувств у зрителя, от утонченного эстетизма до аффектных эмоций, от самозамкнутой гордости до изоциренного сладострастия. Икона это богословие в красках, богословие, которое воспринимается душой не вербально, а непосредственно. Лучшие картины - это поэзия в красках. Если духовность иконы воспринимается как движение ввысь, не в пространственных, а в иных измерениях, то статуя воспринимается как движение вниз, как обездуховленность вещества, продолжение падения человека, процесс отпадения и отчуждения от Бога, грубая материализация и устремление к "центру земли". В иконе - плотность энергии, в статуе - плотность материи.

В иконе второстепенные детали сведены к минимуму, в картине детали, пейзаж и фон являются ее эмоциональным подтекстом. Икону можно только созерцать, картину рассматривать. Икона требует молитвенного безмолвия, чтобы в нем открыться человеческому сердцу. Рассматривая картину, можно говорить о ней, обмениваться мнениями, оценивать ее детали и фрагменты. Икону можно воспринять только

синтетически в ее целостности или отвергнуть. Фон иконы означает вечность, но краски фона не одноцветны, они как бы колеблющиеся. Это знак того, что вечность не статична, она в движении, в ней движение, но не пространственное, а иное. Колебание красок означает восприятие света душой и движение души к Богу.

Картина - это подражание действительности с элементами фантазии, также берущей материал для своих настроений из земных реалий. Икона - воплощение духовного созерцания, которое дается в мистическом опыте, в состоянии богообщения, но созерцания переданного и объективированного через знаковый язык линий и цветов. Икона - это богословская книга, написанная кистью и красками. В иконе изображение двух сфер - небесной и земной - дается не по принципу параллелизма, а по принципу симметрии. В картине на религиозные темы, которую неправильно называют иконой, между небесным и земным или вообще нет различий, разграничения, или они соединены "параллельными линиями" истории, как единым бытием во времени и пространстве. В картине принцип прямой, линейной перспективы, дающей иллюзию объема, трехмерности в изображении как вещественных, так и духовных сущностей. Духовное не проявляется в картине, а подменяется в ней материальными, объемными формами и телами, и исчезает в этих чуждых ему формах. Духовное в картине перестает быть сверхчувственным, а становится "натуральным", здесь происходит профанация святыни. На это справедливо указывали иконоборцы, отрицая портретные картины на религиозную тематику, но несправедливо обобщая с дурным методом все возможности изобразительного искусства - в данном случае иконопись - которая открывает духовный мир, не отождествляя его с бесконечностью как бесконечной протяженностью, с реалиями вещественного мира, находящегося под властью смерти и тления. Иконоборцы отождествляли икону с мимитическим портретом, с фантазией или аллегорией, но икона, как священный символ, была ими проигнорирована или непонята. В иконе не только противопоставление двух сфер времени и вечности, но в ее ритмах - воцерковление времени, притяжение его к вечности.

В последнем столетии икона огрубела. В пространство иконописи вторглась живопись. Изменение иконы - это не только измена образцу и традиции, это изменение созерцания самого иконописца и понижение духовного уровня эпохи. Внешняя жизнь влекла к внешним ценностям и внешним формам выражения. Наблюдается "отяжеление", "окачествление", овеществление иконы. Для нерелигиозных живописцев икона превратилась в архаизм. Они заменили ее картинами, писанными с натурщиков и натурщиц, или фантастическим миром (некоторые из этих псевдомистических и псевдорелигиозных картин похожи на иллюстрации к "Тысяча и одной ночи" или сказкам братьев Гримм). В последнее время появились также иконы, где лики напоминают туманные аморфные изображения, подобные ночным призракам. Здесь влияние древнего гностического пантеизма (например, докетизм) и современной антропософии, отрицающей вочеловечение Христа и преобразование тела святых через благодать. В своих изображениях они как бы ампутуют тело и заменяют его "эфирной" плотью, призраком-двойником. Для гностиков и антропософов Христос не воскрес во плоти, и отрицая общее воскресение, они отбрасывают в своих мистических картинах плоть как ненужную шелуху.

Глава V

Одной из самых больших опасностей в молитве является подмена духовных чувств душевными. Душевные чувства красочны и ярки. Они подобны шумным вздымающимся волнам, которые выше там, где ближе дно. Они вырастают как холмы на мелководье, между тем как бездна океана обычно спокойна. Ее поверхность похожа на огромное поле, едва колеблемое рябью волн. Недаром величайший из океанов назван Тихим. Часто энтузиазм, восторженность, состояние нервного возбуждения, эксцентричность,

поэтическое воодушевление или обостренный интеллектуализм мирскими людьми воспринимается как пробуждение духа в молитве, но на самом деле это только суррогат молитвы.

Три душевные силы поработают дух человека. Первое - его оземленный рассудок, который непрестанно, как паук, плетет из самого себя нити суждений, представлений, домыслов, планов, воспоминаний, предположений, эвристических догадок, абстракций и т. д. и бегают по этой паутине, стремясь поймать в нее свет истины.

Вторая сила, подавляющая дух - это реактивная, защитная сила души, которая в нашем падшем состоянии проявляет себя не в борьбе с грехом, а в соперничестве, гневе, ярости, непримиримости. Эта извращенно направленная энергия человеческой души сама стала страстью и обычно обрушивается против того, кто мешает человеку осуществить его желания.

Третья сила души - стремление к наслаждению, постоянная жажда удовольствий. Наслаждение подобно морской воде: она оставляет после себя чувство горечи, но жажды не утоляет, а наоборот, распаляет ее. Кто пьет горько-соленую морскую воду, тот еще больше хочет пить и среди моря умирает от жажды. Наслаждение имитирует духовное утешение, подделывается под духовную радость, поэтому человек нередко смешивает противоположные друг другу состояния: душевное наслаждение и духовную радость. Наслаждение имеет широкий спектр действия. Это не только грубочувственные удовольствия, но и наслаждения другого порядка. Например, эстетические, творческие, которые люди нередко смешивают с духовным состоянием. Но все душевные наслаждения принадлежат времени и земле. Все они проходящи. Они создают настроение, но не состояние. Наслаждения могут быть как явно порочными, так и терпимыми. Некоторые из них кажутся отдыхом и наградой для человека. Например, наслаждение дружбой, семейными радостями, общением с природой и т. д. Но все они принадлежат земле, и если становятся целью жизни, то усыпляют дух.

Молитва всегда должна принадлежать духовному плану, потому что молитва - это отрыв ума и сердца от земли и обращенность к вечности. Это сопровождается часто трудами и болью, как если бы человек отрывал липкий пластырь от кровоточащей раны. Поэтому сосредоточенная молитва - это самый тяжелый подвиг. В молитве не запрещено просить у Бога земные блага, но не как самоцель, а как средство для поддержания сил на земном пути. Душевная молитва, какой бы разгоряченной она ни была, какой бы вдохновенной ни казалась, является искажением самой сущности молитвы. Дух пробуждается только через покаяние и борьбу со страстями. Словом "покайтесь" начал свою проповедь Христос и Его Предтеча. Единственный путь в Царство Божие лежит через покаяние. Вне его действуют душевные страстные силы, которые человек может принять за духовные состояния.

Теперь обратимся к одному из мистических планов Православия - к иконе. Икона - это проявление благодати Божией на земле. Мы не можем внести в эту область какую-нибудь систему. "Дух дышит где он хочет", - сказал Господь. Мы только укажем некоторые признаки православной иконы - малопонятной для большинства наших современников. Лик на древних иконах величественен и строг. Там нет сентиментальности и ласковости - этих проявлений душевности, суррогата любви. Духовная любовь, отраженная в ликах древних икон, строга и требовательна. Взгляд их смотрит из вечности. Он как бы охватывает всю вселенную. В нем отражена вечность и бесконечность. Там нет следа снисходительности или примиренности к грехам. Поэтому их лик непонятен, чужд, а иногда страшен для плотского, привязанного к страстям человека. В этой ненависти к греху, в этой беспощадной правде одно желание, всецелое желание спасения человека. Истинная любовь, духовная любовь, отраженная древними иконописцами, не идет на компромиссы. Это кажется многим из современных людей жестокостью. "Суровые, страшные лики", говорят они. Им хочется, чтобы икона их ласкала, им хочется "нежничать" с иконой. Духовная любовь неизмеримо глубже, чем

душевная. Она больше сопереживает нам, больше страдает за нас. Она как бы безгласно кричит от боли, но за нашу оторванность от Бога источника жизни, а не за временные невзгоды. Она страшится нашей вечной гибели.

Лики древних чудотворных икон строги, потому что они прозорливы. Они видят демонический мир. Этот мир страшных змей и скорпионов, окружающих человека, мир невидимых убийц; видят гнездо греха - жилище сатаны в человеческом сердце. Поэтому лики их неподвижны и строги. По преданию, Господь и Божия Мать никогда не улыбались. Как могли они улыбаться, глядя на род человеческий? Как может улыбаться мать, если видит, что тело ее ребенка обвила змея, или он бредит в мучительной тяжелой болезни?

В католических иконах нет метафизического трагизма. Там трагизм земных, душевных человеческих переживаний. А чаще всего другое - человеческая чувственность, то, что обращено к земле и принадлежит земле. Рай и ад или забыты, или оземлены, перенесены на землю. Там икона смотрит по земному, может быть добрыми глазами, но видит только земной мир. Перед такой иконой грешник, не пройдя через огонь покаяния, может вполне отдаться душевным переживаниям. Поэтому так часто на Западе поэты воспевали Деву Марию как "прекрасную даму", а рыцари называли ее королевой своего сердца, что для православного звучит как страшное кощунство и надругательство над святыней. Эта душевная чувственность и сентиментальность католических икон воспринимается подсознанием человека как возможность примирения с Богом без покаяния, без изменения себя. Поэтому в католической мистике так много говорится о восторженной любви и так мало о покаянии, очищении сердца и повседневной жестокой борьбе со страстями. Православное сознание чувствует чужое в этих по земному красивых, но в духовном плане невозрожденных, а только нежно-слащавых ликах. Это улыбающееся выражение иконы действует как усыпление грешника, как капитуляция и примиренчество с грехом. Грешник любит, когда сквозь пальцы смотрят на его безобразия. В некоторые католические иконы влюблялись люди. В православную икону влюбиться невозможно. Там гаснут страсти, там пробуждается дух. А страстный, сластолюбивый человек спешит отойти от такой иконы. В древних иконах нет томности, жалостливости и того, что мы назвали бы убаюкиванием грешника. Кто знает ужас трансцендентного зла, тот не станет успокаивать грешника. Тот по другому будет смотреть на земные страдания, которые так мало значат по сравнению с вечностью. Общение с Богом без сердечной чистоты, вернее, без стремления к сердечной чистоте невозможно. Сердечная чистота невозможна без покаяния и борьбы с грехом. Поэтому прощение грешника без решимости его бороться с собой, без пролития своей крови невозможно - это ложь.

Древняя чудотворная икона одновременно близка и далека от грешника. Там близость духовной любви, любви к человеку, как образу Божьему, и в то же время огромная дистанция, дистанция святости. Человек чувствует, как Бог близок к нему, и как он сам далек от Бога. Одно из свойств святости - ненависть к греху. Святыня не может соединиться со скверным и нечистым. Лучи солнца падают на поверхность болота, но грязь от этого не превращается в свет.

Икона - это свет, струящийся издалека. Отсутствие дистанции святости в иконе низводит ее в сферу душевных человеческих чувств и может в извращенном сознании грешника превратиться в ложную самоуспокоенность и даже в гарант его греха. "Грехи как хочешь, Господь все равно по милости Своей примет тебя".

Взгляд древней иконы кажется отрешенным от мира. Он смотрит не на молящегося, а как бы поверх его или вернее сквозь него, как луч, проходя через стекло, устремляется вдаль; он видит человека на фоне вечности, в пересекающихся сферах земного и трансцендентного мира; он видит в сердце человека то, чего не видит, а часто боится увидеть сам человек. Ликов древних икон страшатся демоны, перед ними волнуются и кричат бесноватые, те, кого привыкли называть общим именем душевнобольных. Древняя

икона кажется объятай невидимым пламенем, в котором она горит не сгорая, как купина на Синае.

Вторая часть

Глава I

Православные апологеты сравнивали икону со Священным Писанием. Библия несет в себе не только важнейшую информацию, но и ту животворящую силу, которая непосредственно воздействует на душу человека и проникает как луч в самые глубины его сердца. Священное Писание - это откровение и благодать Божия, заключенная в человеческом слове. Икона - это Церковное Предание и благодать Божия, проявляемая через линии и краски, как через цветные письма. Священному Писанию внимают в безмолвии; к иконе обращаются с молитвой. Священное Писание открывает духовный мир человеческой душе; через икону человеческая душа общается с этим миром. Сила, заключенная в Священном Писании, свидетельствует душе о том, что оно - истинно, что духовный мир существует и открыт для человека. Сила иконы свидетельствует о том, что этот мир близ нас, что сама душа - частица этого мира.

В древние времена для иконописца самым важным были святость жизни и мистическая интуиция (способность воспринимать духовный мир), а уже затем - мастерство. Соединенные вместе, они создают то, что в миру называется гениальностью, а в Церкви прозрением.

Икона имеет два поля. Первоначальное поле - человеческое сердце, в котором должна быть безвидно написана икона через молитву и внутреннее мистическое переживание. Это видение священного образа, еще не в красках и линиях, а в особом чувстве, которое мы можем условно назвать чувством достоверности: душа знает, с кем она общается, и потом узнает знакомый лик на иконе, или же отвергает его, как музыкант - фальшивую ноту.

Мистический опыт общения с Небесной Церковью и переживание духовных реалий дает истинное содержание иконе, а образец, с которого снимается список - каноническую форму и историческую достоверность. Без мистической достоверности одна форма окажется "спящей иконой": она может быть внешне красивой, но не слышать, как во сне.

Иконописец становится или аскетом, или лжецом - третьего пути нет.

Теперь о том аспекте иконы, который проявляется на поле доски. Малое, замкнутое поле должно разомкнуться и расшириться до бесконечности. Икона должна включить душу в то дивное, кристалловидное море света, которое видел у престола Божия апостол Иоанн. Где благодать Божия - там дыхание вечности и бесконечности.

Икона начинается с линии. Укажем три вида линии: 1) светоносная линия, 2) единая линия, 3) непрерывная линия.

Светоносная линия - это то, что стоит за иконой, что указывает ее сферы, плоскости и поля, что объединяет икону в единое композиционное целое, что выявляет жизненное пространство иконы. Эта линия берет начало за пределами иконы и уходит за ее материальную плоскость. Она из царства невидимого. Связав икону с этим царством, она вновь исчезает в невидимом, как звук частоты колебания, не прекращаясь, становится недоступным для восприятия человека.

Светоносной линией можно назвать мысленные линии - только в святоотеческом значении этого слова, отличающего ум от рассудка. Ум для святых отцов был пробуждением и прозрением духа, который мог однако свободно пользоваться силами души.

Единая линия исходит из человеческого сердца, она присутствует в каждой линии иконы. Слово, которое не исходит из сердца, если даже будет формально правдивым, все равно остается мертвым словом. Линия, которая не идет из сердца, будет ложной линией.

Это уже не выявление тайны, а сочинительство. Линия, идущая от рассудка или воображения - это слепая линия.

Третья линия - это непрерывная линия. Здесь реализация и практическое воплощение первых двух условий. Рука художника должна быть подчинена сердцу и рисовать линию единым, непрерывным движением, и ни в коем случае не вырисовывать ее. Иначе получится дробная линия с искусственно связанными точками. Здесь входит в свои права техника письма, но главным остается состояние: когда сердце свободно от грехов, страстей и забот, то кисть свободна от ложных импульсов и судорожного напряжения. Это вовсе не значит, что кисть должна быть расслаблена. Расслабленность кисти это погашение ума, т. е. состояния медиумизма, когда к душе человека могут присосаться духи-паразиты.

Кисть не должна быть напряженной - это признак гордости, обратной стороной которой является боязнь неудачи, недостаток внутреннего видения, который хотят компенсировать рассудочным знанием, как бы преодолеть слепоту силой воли, а иногда - отсутствие правильной техники письма... Кисть художника должна быть свободной, но находиться в состоянии готовности мышц.

Чем отличается единая линия от неделимой, непрерывной линии? Поясним примером: брови на лице иконы - единая линия, а каждая бровь - неделимая, т. е. непрерывная линия, которую должен нарисовать художник одним движением без остановки руки.

В иконе нет прямой перспективы, но это не делает икону статичной и плоской. Надо разделить икону на мысленные сферы, которые заменяют перспективу. Один отказ от прямой перспективы, без видения сфер, недостаточен: такая икона будет лишена композиционного совершенства, центристремительного движения и сферического полета.

Сферы и пересекающиеся плоскости могут быть очерчены, а могут только подразумеваться. Окружность, в том числе эллипс, является лучшим выражением поля динамических сфер, застывших во внутреннем полете.

Характерно, что язычник и люциферианист Рудольф Штейнер при построении своего храма "всех богов" в Париже требовал от резчиков по дереву, чтобы объемные изображения идолов Венеры, Меркурия и др. были угловаты и резки. Ломаная линия - символ распада.

Что значит свободное движение руки? Это - движение твердое, плавное, цельное, единое, равномерное; движение, при котором кисть не отрывается от полотна и доски. В этом движении нет излишнего напряжения, кисть не останавливается, не делает дробных линий. В свободном движении нет вибраций - дрожания руки, нет тщательного вырисовывания, и в то же время нет небрежного расслабления, нет горделивого, самоутверждающего нажима кисти, нет боязливости и неуверенности, как будто движение происходит во тьме, на ощупь. Свободное движение руки дает возможность избегать изолированных, локальных линий, которые несовместимы с чувством единой линии и цельности композиции. Рука не должна иметь опору, она находится на весу. Нельзя также исправлять одну линию другой, наложенной на нее. В таком случае в двух линиях будет отсутствовать свободное движение: первая линия будет фальшива, а вторая направлена на исправление того, что не исправляется.

Линия на иконе - это прорез в духовный мир, это просвет в мире косной и, поэтому, в существе своем, затемненной материи материю просветить может только благодать.

Художники Китая и Японии создали технику и стиль, отчасти напоминающий живопись, но это - сходство внешнее и поверхностное. Если картину великих китайских живописцев по лаконичности языка и четкости каждой линии можно сравнить с иконой, то это икона перевернутая лицом вниз, это икона одушевленного космоса, икона, где нет Бога. В такой картине по сути дела нет места и для человека, - он такое же явление земли, как олень и птица. Гора или водопад занимают куда больше места в китайской картине - из них как бы брызжет сок земли.

В японской живописи больше места уделено человеку. Некоторые лики могут показаться иконографичными, однако художники интуитивно выразили в этой странной иконографии притяжение земли. Угловатые лица говорят о силе воли; в фигурах, как ни странно, доминирует живот. Эти лица носят демонический характер; если приставить к персонажам картин рога или копыта, то мы увидим изображение демонов.

В китайской картине - космическая гармония, в японской человек борец, который вступает в борьбу с соперником, стоящим за рамкой картины. Если сравнивать японскую живопись с иконописью, то это будет "прометеевская иконопись".

Обаяние китайской живописи - в ее музыкальности. Художник заставляет картину петь. Это - космическая мелодия, которая напоминает не о том, что душа частица неба, а о том, что человек взят и слеплен из земли.

В православной иконе - безмолвие, там нет музыки. "Музыкальная" икона стоит на грани между иконой и картиной. В иконографической картине китайских мастеров, похожей на лист партитуры, звучат мелодии, переходы и переливы.

Православная икона пишется единой линией, непрерывающимися движениями кисти и созерцается единым взглядом. Икона, расчлененная на клетки и фрагменты, гибнет, как разрезанная ножом.

Китайская иконографическая картина космоса похожа на глухую непроницаемую стену, на которой нарисованы небо, облака и озера. Это - очаровательный, прекрасный тупик души, это - сладкая дремота души на золотой постели. По бумажному свитку китайского художника глаза скользят как по страницам книги, написанной иероглифами. Там не просветляется, а наслаждается душа, внимая музыке космоса, рождающего ассоциативные звучания и ритмы в самой душе: она питается тонким прахом, поднимающимся с поверхности земли. Китайский художник похож на старого аристократа, давно потерявшего веру в Бога, но сохранившего воспитанное веками благородство и изысканность манер.

В японской живописи центральное место занимает человек. Он не эстет, восхищенный красотой космоса, а борец-самурай, вызывающий на бой духов неба и земли.

Любимый сюжет японской живописи - гора Фудзияма. Это не модальность космоса, не его эмоциональное выявление, а скорее эмблема мироздания, или символ островов Японии, вздымающихся к небу. (В сердце Японии клочущая лава, а на лице ее - улыбка.) Даже когда вершина Фудзиямы пустынна и одинока, в картине сохраняется бинарность восприятия: видимого вулкана и невидимого человека, соперничающих друг с другом своей мощью.

В японских картинах, с полуобнаженными телами, нет красочной чувственности, как в миниатюрах Персии и Турана (Таджикистана), нет ни сладострастия, ни стыда, а есть нечто более глубокое и темное - это люциферианство, где свет превращается во тьму, а тьма - в мертвый фосфорический свет. Там человек изображен как оборотень: тело для него чуждое как одежда, как плащ, под которым китайские живописцы тщательно скрывают линии человеческого тела. Здесь человек не муравей, ползущий по глобусу, а титан, который хочет поднять над своей головой земной шар.

Православная икона отражает небо и Божественный свет. Китайская картина - землю, в ее, оторванной от неба, автономной, и поэтому обреченной красоте. Она старается заменить трагедию мира элегией, лирической грустью.

Японская живопись - это икона подземного царства, это свет падшего ангела, яркий, но тяжелый, холодный и мертвый свет, который воспринимается душой как непроницаемая тьма.

В этом отношении интересна параллель между искусством, отразившим душу народа, и самой историей.

Ни в одной стране христианство не было уничтожено с такой жестокостью и последовательностью, как в Японии. В этом отношении с Японией не могла идти ни в

какое сравнение Римская империя времен Диоклетиана, или Персия во время царствования Сапора и Пироса.

В позднее средневековье христиане Японии представляли собой значительную часть населения, третью по численности после буддизма и традиционного язычества - синто. Правительство сёгуна - главы военной администрации - приговорило всех христиан к смерти. Приговор был исполнен с непоколебимой волей и чрезвычайным усердием. В течение всего XVI века продолжалось избиение христиан. Южные острова Японии - оплот христианства - были окрашены кровью, как подмости огромного эшафота. В последующие века, вплоть до второй половины XIX столетия, христианство рассматривалось как преступная, антигосударственная секта. Японец, поступая на государственную службу, должен был дать присягу, что он не христианин, и публично сломать крест. Этот закон, ставший ритуальным, был отменен только в XIX веке, под воздействием христианских держав. И еще один характерный штрих: самоубийство, которое считается самым тяжелым грехом для христианина, стало у японских самураев выражением высшей доблести и героизма. При этом самоубийство (харакири) совершается изощренно-жестоким образом: самурай своим мечом распарывает живот и затем круговым движением клинка вырезает свои внутренности. Здесь человеческая, а вернее демоническая, воля должна победить боль. В японских портретах, больше чем в социологических сочинениях, можно найти ключ к тайне: как пустынные острова Японии - похожие на камни, которые после постройки выкинули в океан - стали величайшей технократической державой мира.

Китайская живопись - это космическая поэзия, но сам космос сконцентрирован в Земле: середина Земли - Китай, Китай - сердце вселенной. Это сердце живет, пока исправляются правила древних мудрецов. Там время обращено назад, прошлое и будущее поменялось своими местами. Перемены - это измена духу Китая, душам предков. Потеряв небесную красоту, китаец стал остро и чутко ощущать и переживать земную красоту, видеть ее в груди камней, в тающих снегах, в луче лунного света, проникающего сквозь щель хижины.

Китайская живопись - это призыв к человеку увидеть красоту земли, раствориться в космосе, как капля в океане, жить ритмами космоса. Но вся вселенная не может заполнить бездны человеческого сердца, поэтому китайский эстет одновременно лиричен и жесток.

Полотна с вершинами гор, окруженных прозрачными облаками, осенние сады, ивы, пригнувшие свои ветви к воде - это все декорация, скрывающая за собой другой сад "поднебесной империи" - сад пыток, сделавшихся искусством, где палачи поступают не как простые мясники, а как художники своего дела.

Господь сказал: "Войди в клеть (комнату, келию) свою, закрой дверь и там помолись Богу втайне". Мастерская иконописца должна быть похожа на келию, где все располагает к молитве. В ней, кроме икон и необходимых принадлежностей для работы, не следует иметь никаких посторонних вещей, того, что отвлекает и рассеивает внимание. Даже беспорядочно брошенные кисти и краски являются нежелательным раздражителем для ума иконописца. Он должен быть сосредоточен, как во время Богослужения. Закрывая за собой дверь мастерской, иконописец должен закрыть двери от мира и отряхнуть - как грязь у порога - мирские заботы. Не всех людей следует впускать в мастерскую иконописца. Присутствие чуждого духа, даже следы его пребывания, вызывают чувство тяжести, скованности и духовной пустоты.

Икона начинается с линии, а линия начинается из сердца; она не имеет другого основания, или обуславливающей ее причины. Образно говоря, она тянется из сердца, как нить из паука. Сердце в святоотеческом понимании, - это место пребывания духа человека или сам дух. Поэтому исходная точка иконы лежит в невидимом мире, а затем появляется и проявляется, как бы нисходит на плоскость иконы; она не повторение линии образца, с которого пишется икона. В интеллектуальном и эстетическом плане она необъяснима и

недоказуема, как недоказуем философский постулат, на котором держится все здание дальнейших логизаций.

Если первые, единые и непрерывные линии не удались, т. е. душа художника не приняла их чувством достоверности, то икона не удалась.

Чувство достоверности - это чувство сходства лица, изображенного на иконе (его узнавание) с личностью святого, которого видело сердце в молитве не визуальное, а в мистическом переживании. Здесь принципиальная разница между списком и копией. Список - близость к личности, копия - схожесть, или даже визуальное совпадение с иконографическим образом. Когда не удались первые линии, то исправление надо начать с собственного сердца, т. е. принести покаяние в грехах, особенно в горделивом самоутверждении и в тайной надежде на свой талант и способности. Затем смиренно просить святого, чтобы он вместе с художником невидимо держал кисть, т. е. направлял движение его руки.

Надо помнить, что движением локтя можно изобразить геометрическую фигуру, но нельзя провести живую линию. Движение локтем - это мертвое, машинное движение, подобное раскачиванию маятника или движению колеса.

Движением пальцев можно дорисовывать детали, расцвечивать и украшать, т. е. не создавать, а дополнять. Главное движение иконописца - это движение запястья. Главное в иконе - глаза, это духовный центр иконы. В глазах отражена душа, глаза в иконе это просветы из мира духа в мир материи.

Символ глаза - круг, или круг с точкой в центре. Кроме того, круг - символ вечности, солнца, цельности, законченности, совершенства. От окружности, как от вечности, должны исходить линии композиционных сфер иконы и ее формы, хотя бы внешне не похожие на круг.

Копирование - это смерть иконы. Чтобы сделать список, надо внутренне пережить икону, прочесть ее смысловой текст, а затем написать его своим почерком. Копировать - значит аналитически расчлнить икону, а затем механически переносить штрихи и детали с образца на доску или полотно. Но икона не может быть сконструирована из частей и фрагментов. Душа - это единица, монада, а не сумма чисел.

В списке сначала - содержание, а затем - форма. В копии сначала - форма, затем - содержание. В списке духовное единство передается через цвета и линии. В списке движение от внутреннего к внешнему: в копии - от внешнего к внутреннему, однако это внутреннее воспринимается через совпадение и сходство с образцом по окончании всех работ.

Копировать - это значит выключить свое сердце из рождения иконы, а заменить его "наметанным" глазом и механическим движением руки. Здесь не пишется икона, а снимается ее "факсимиле". Еще большей ложью является сочинительство иконы, "творческое вдохновение" - состояние определенного нервного возбуждения, с расторможенной фантазией, не имеющей ничего общего с жизнью духа.

В первом случае икона тиражируется, как ротационным станком, во втором - в иконе проявляется не личность святого, а сам художник: содержание его подсознания, воображения, памяти, эмоции и т. д., другими словами, им проецируется собственное "я" под видом иконы. Такой полет страстного воображения воспринимается верующим сердцем не как икона, а как грязь на доске.

Рассказывают про знаменитого Дали, что он сделал копии нескольких картин с такой точностью, что привел в замешательство экспертов, которые не могли отличить копии от оригиналов.

Великие иконописцы могли бы сделать то же самое, но тогда они превратились бы из мастеров в ремесленников. Их иконы были воплощением молитвы и реальным видением духовного мира. Поэтому в списках чудотворных икон были также чудотворные иконы, как явление Духа. Здесь тайна: почему у древних иконописцев списки никогда не совпадали с оригиналом? Без ощущения реального присутствия святого как невидимого,

живого существа, и единого поля иконы, невозможно написать икону. Здесь художнику следует избегать двух крайностей одинаково опасных, двух профанаций: нарочитого примитивизма, который легко переходит в вульгарную грубость (как будто художник похлопывает по плечу святого и предлагает ему сесть на табуретку), и напротив, излишней изысканности и манерности форм, того вовсе не аристократического аристократизма, которыми отличаются души разбогатевших торговцев; тогда изображение святых на иконе становится не духовно-прекрасным, а "элегантным".

Главные цвета иконы - это белый и черный цвет. Они не всегда доминируют в иконе, но неизменно присутствуют в ней, хотя бы в других цветах. Белым цветом пишутся блики на одеждах и высветы на ликах. Белый цвет в иконе - это самый глубокий и мистический цвет, это образ Фаворского света - вечных Божественных энергий. Этот свет озаряет святых не извне, как находящийся в пространстве источник; он не излучается изнутри, как пламя души через истонченный покров тела, - этот свет вне пространства и вне времени. Он свидетельствует о своем присутствии, но свести его к предшествующей причине, подчинить закону и правилу, или локализовать - нельзя. Он сам является причиной всего; он избирает, освящает, преображает и творит. Само изображение белых световых линий вопреки формам тела и складкам одежды как бы свидетельствует о том, что этот свет не подчинен законам физикального мира и антического восприятия. Этот свет сам находит святого. В каждой православной иконе присутствует Фавор.

Белый цвет - это цвет начала - домирного и довременного прошлого. Это - цвет настоящего, как присутствие Святого Духа, явления Божественной силы, динамика духа, молитвы, безмолвия и созерцания. Это - цвет конца, обетованного будущего, когда все краски станут изнутри лучистыми, светлыми и прозрачными; когда белый цвет засияет, как на Фаворе, в своей таинственной красоте. Здесь отметим, что белый цвет - это не белая краска, а скорее, единство цветов в их цельности и взаимопроникновении; цвет всех цветов - белый цвет - это совершенство и полнота, в этом отношении он соответствует окружности.

Черный цвет также мистичен. Он может иметь различные и противоположные значения. Это цвет уплотненного вещества, аналогичный четырехугольнику. Это цвет пустоты и отсутствия жизни, олицетворенных в падшем ангеле. Этот цвет не может быть применен к Божеству для того, чтобы подчеркнуть тайну Божества и Его надмирность, это - цвет апофатического богословия (богословие, которое путем отрицаний (негаций) показывает, что Бог несопоставим и несравним ни с чем; что Он неисследим в мысли и невыразим словом, и познать Его можно как тайну - через внутренне озарение). Тогда черный цвет служит выражением интенсивного света, который кажется человеку мраком.

Черный цвет поглощает лучи, а не отражает. В контрасте с белым или другими цветами, он может служить образом тайны, в которую бессилён проникнуть человеческий ум. Иногда черный цвет соединяется с красным.

Красный - это жизнь, выражением которой служит кровь.

В белом цвете присутствуют, как тона, другие цвета. Белый цвет - это цвет Логоса, который пришел на землю, чтобы просветить, спасти и преобразить мир.

Золотой цвет - это цвет вечности, величия, совершенства, но он чаще употребляется как фон или как нимб (слава святого).

Все цвета, даже золотой, отвечают на вопрос "что". Один белый цвет может ответить на вопрос "кто", это - пребывание Божества в мире. Все цвета, кроме белого, опредмечены, как бы высоки и духовны ни были эти предметы. Один белый цвет является не качеством, но свойством, не эмблемой, а предвечной сущностью всех цветов.

Для истинной иконы характерна не дробная, не раздельная на отдельные движения, а единая, целостная линия. Если нет этой линии, то нет иконы. Вырисованная несколькими дискретными движениями линия свидетельствует об отсутствии двух необходимых условий: соединения сердца с образом и с импульсом, идущим из духовного мира, когда иконописец становится посредствующим звеном, передатчиком и выявителем этого

импульса. Это происходит не в бессознательном состоянии, как у медиума, а при ясном, даже особенно глубоком и четком мышлении ума. Только мышление приобретает не рассудочно-дискурсивный, а созерцательный характер. Мистическое чувство присутствия, приближенности, воздействия, проявления и включенности духовного мира в творение иконы, чувство единства изображающего с изображаемым обуславливает концентрацию ума, цельность восприятия, и поэтому не выключает, а проясняет сознание.

Единая линия - это обнаружение, выявление, материализация и высветление в краске Того, кто присутствует безвидно.

Дискретная линия - сложная, дробная, выраженная в нескольких движениях, являющаяся не свободной линией, а уплотненным рядом точек; линия колеблющаяся и дрожащая, написанная слепой, трусливой, вибрирующей кистью; линия, которую при дальнейшей работе художник исправляет и корректирует такими же дробными штрихами. Линия, в которой едва теплится жизнь - признак того, что в иконе нет главного - присутствия святого. Характерно, что в рисунке ребенка нет дискретных движений; там можно наблюдать способность создавать единую, цельную, четкую линию, схватывать главное и выявлять простейшие геометрические формы.

Линия не должна быть заостренной и угловатой, как бы сломанной (угловатость, судорожность, изломы, заостренные концы относятся к изображению темной силы). Окружность и округленность, естественное движение линии - это жизнь линии, а угловатость признак сложности, надлома, крушения, противоречия, противопоставления, изменения движений, дисгармонии, противостояния и распада.

Здесь говорится о линиях движений и тел, а не о геометрических формах.

На иконах многоугольное изображение обычно помещается в круг, сферу или окружность (как не кажутся заостренными спицы между осью и ободом колеса).

При медиумичности (демонической внушаемости) выключается или подавляется сознание. Разум следует за линией, она открывается как бы из мглы. У иконописца линия прежде всего - мысленная линия. Разум "видит" линию, которую рисует рука, а не следует за рукой, как слепой за поводырем.

В медиуме действует сила помимо его воли, которая уничтожает художника как личность. Он становится придатком кисти и красок, а по сути дела пленником непонятной для него силы.

В иконописи духовный импульс действует не только через иконописца, но в единстве с ним, через ясность интеллекта, преданность воли и одухотворение чувств.

Чувство единой композиционной линии, как лейтмотива картины, особенно характерно для египетских фресок и китайской пейзажной живописи. У египтян это выражение коллективизма: люди, похожие друг на друга, как двойники, изображены как бы застывшими в движениях и позах, выражающих не только последовательность, но и ритм работы. Здесь место человека занимает муравей в работе.

Портретные фрески египтян - это апофеоз смерти: фигуры статичны, отсутствует прямая перспектива; лица не выражают чувств и страстей. Они напоминают иконные изображения, но только внешне. Бесстрастие лиц - это не мир души, а спокойствие смерти. Там соблюдена обратная перспектива - важнейший принцип иконы, но нет другого - сфер, поэтому духовный мир на фресках заменен загробным миром, пустой и темной вечностью - царством теней.

Китаец примиряется со смертью, как с неизбежностью. Египтянин терпит поражение в титанической борьбе против смерти (пирамиды - надгробные памятники этой борьбы).

Китайская живопись - это космизм. Пейзаж - облака, ступенчатые горы, стебли тростника - это ноты космической музыки. Но дух космоса - безлика сила, которой нет дела до человека, поэтому ее аккорды вызывают не восхищение и восторг, а тихую грусть.

Икона не имеет границ. Рамка выделяет икону из мира обыденных, неосвященных предметов, но не ограничивает ее, поэтому иконописцы иногда нарочито пишут изображения не только на плоскости, но и на ободке иконы.

Краски из минералов дают ощущение внутренней емкости и глубины. Кристаллы делают двухмерное изображение почти объемным, как бы предугадывая на скрытые возможности материи, которые проявляются в ее преобразении и одухотворении. Кристаллы дают возможность чувствовать в веществе и четвертое, световое, измерение.

В иконе может существовать несколько сфер, особенно в иконе со сложной композицией, но и в одной сфере могут присутствовать проникающие и пребывающие друг в друге планы.

Иконописец, желая выразить полноту действия и дать большую возможность для молитвенного созерцания святого, часто изображает фигуру святого в полуобороте, как бы показывая его одновременно под несколькими углами зрения. При этом разворот остается условным: он означает не пространственное движение, не действительную позу, не лучшую позицию для молящегося, а другое открытость и обращенность святого, возможность взглянуть на икону как бы изнутри, будто сам молящийся начинает чувствовать себя в мысленной проекции полей иконы.

Отсутствие линейной перспективы, и в то же время пребывание в иконе нескольких плоскостей, планов и сфер, позволяют выразить духовную объемность, лишенную материальной тяжести. При этом тело не превращается в призрачную тень души, а напротив, возводится в высшую степень реальности. Это одна из причин того, что древние иконописцы избегали размытых линейных границ, оттенков и полуцветов, а напротив, писали четкими, иногда даже контрастными цветами.

Переливы красок и переходы цветов одного в другой характерны для картин с прямой перспективой и одним планом. Краски тела и одежды на иконе условны, потому что реальность тела - это образ будущего воскресения преображенного тела, а не увековечение плоти.

Небесная Церковь нераздельно соединена с земной Церковью, особенно в таинствах и храмовом богослужении. Поэтому иконописец должен быть церковным христианином, в самом прямом и глубоком значении этого слова: он должен жить жизнью Церкви, освящаться ее таинствами, дышать ее духовной атмосферой. Церковные обряды, ритуалы и обычаи - это условие истинности его творчества. Только тогда он может мысленно сказать Господу: "Сам во мне живи. Сам через меня твори. Сам пребывай в моем сердце, Сам управляй моей рукою".

Иконописец всегда должен чувствовать свою греховность и недостойность, видеть недостаточность своего мастерства, то, что мешает благодати Божией действовать в нем и через него.

Человек получает от Бога то, что он может воспринять: по засоренному каналу вода будет сочиться по каплям, хотя бы он был соединен с огромной рекой.

Пребывание в Церкви, мистическая одаренность, художественная способность и мастерство, и самое главное - присутствие благодати в сердце, дает иконописцу возможность различать и отделять священное от несвященного, свое (церковное) от чужого, истину от лжи. Царь Соломон пишет: "Пей воду из твоего водоема, текущего из твоего колодца". Иконописец не только пьет, но черпает из колодца и дает эту воду другим.

Что касается иконописного канона, то это - многовековый драгоценный опыт всей Восточной Церкви, опыт духовного видения и трансформации его в визуальном изображении. Канон не сковывает иконописца, а дает ему свободу. От чего? От сомнений, от опасности разрыва между содержанием и формой, от того, что мы назвали бы "ложью на святого". Канон дает свободу самой форме, заменяя копирование списком.

В Православной Церкви существует феномен чудотворной иконы. Некоторые склонны объяснять это психологической подготовкой, как верой в чудотворность иконы, другие употребляют выражение: "Намоленная икона стала чудотворной". Здесь следствие спутано с причиной: икона оказывает воздействие, и потому перед ней молятся, а не наоборот. Чудотворная икона - это проявление святого через икону, его выбор, его особое

духовное присутствие. Чудотворность иконы не может быть сведена и объяснена какими-то внешними причинами. Сам святой своей свободной волей выбирает икону как место своего духовного присутствия, пребывает с ней, творит через нее - поэтому она становится чудотворной. Люди идут пить к колодцу, потому что в нем вода, а не вода появляется в колодце потому, что люди хотят пить.

Единая линия, присутствие сфер, плоскостей и полей делают невозможным повторение иконы. Напротив, икона, созданная в одном русле канона с точным соблюдением иконописной традиции и правил, всегда новая и неповторимая.

Световая линия - это мысленная, иногда четко очерченная, иногда едва намеченная, или невидимая и только подразумеваемая линия сфер и плоскостей, которая дает иконописцу возможность выразить последовательность событий вне времени, глубину и объемность изображений вне прямой перспективы. Другими словами, это новое видение пространства; одновременная обращенность святого к Богу и к молящемуся перед иконой. Последнее в некоторых случаях достигается тем, что фигура святого рисуется на двух или на нескольких плоскостях, как бы на листах полуразвернутой тетради. Этим достигается максимальная открытость святого для молящегося как будто его созерцают на иконе сразу с нескольких сторон.

Обычно сферы указывают на события, происходящие в двух мирах - небесном и земном, духовном и материальном, вечном и временном; сферы могут также указывать на степени преображения.

Присутствие нескольких плоскостей в сложной композиции иконы дает возможность выделить и обособить каждую личность как бы в отдельную икону и через обращенность каждого святого к Богу показать их внутреннее единение. Без этого сложная композиция может превратиться только в графический аналог рассказа, а множественность - в групповое изображение.

Сферы и плоскости дают возможность увидеть в иконе ее объединяющий энергетический центр, к которому обращены, как радиусы, все линии иконы.

Картина, даже абстрактная картина, - это фиксация существующего в мире или в воображении художника, поэтому картина смотрит из прошлого в настоящее.

Икона - это образ будущего века, преображения мира, поэтому она смотрит из будущего в настоящее. Фактор жизненности, единства, действенности и целостности иконы один - благодать Божия.

Первое падение иконописца и превращение иконы в картину с религиозным содержанием - это подмена духовного уровня душевным. Единство в духе (молитве и созерцании) заменяется единством настроения.

Музыка душевных ритмов может быть по-своему красива и гармонична. Мир часто называет ее духовной, но молящееся сердце почувствует в ней фальшь, сентиментальность, лиричность, самолюбование, чувственную плаксивость, тонкий запах тления. Она бессильна выразить глубину молитвы, как и звуки скрипки - глубину безмолвия. Полем такой иконы является поле человеческой страсти.

Потеря Бога ведет к дурной антропософии; потеря Бога и человека - к языческой космологии, где увековечена сама материя в ее олицетворениях, персонификациях. Предметы видимого мира оживают в своих подчеркнутых и гиперболизированных свойствах: море, горы и камни как бы выкрикивают свои имена.

Если говорить условно и схематично, то византийская икона прежде всего - теология, персидско-туранская миниатюра - антропология, пейзаж средневековых китайских художников - космология, японский портрет - демонология.

Вне православной иконы могут существовать плоскости, но не сферы. Чем же сфера отличается от плоскости?

Сфера - отражение реального бытия. Это - мир, имеющий свою внутреннюю автономию, свои формы жизни, качества и свойства; и хотя сферы на иконе не растворяются друг в друге и не размывают своих границ, все же это не переходит в

самоизоляцию гностической плеромы. Сферы сосуществуют и взаимопроникают друг в друга. Можно сказать, что сферы - это ступени бытия по отношению к началу источника и цели бытия - Божественному свету.

Что же касается плоскостей в иконе, то это форма широкого охвата и диапазона видения, это - соединенные воедино углы зрения.

Изображение как бы рассматривается одновременно с нескольких позиций и получает внепространственную глубину. В этом отношении плоскости можно сравнивать с инженерным чертежом или с анатомическим атласом духа. Плоскости - это видение вне прямой иллюзорной перспективы, зависящей от строения глаза; это - видение духом, некое предугадывание будущего видения, когда внешнее станет как внутреннее, а внутреннее как внешнее.

Сферы дают возможность почувствовать бесконечность и вечность не как безграничную протяженность пространства и времени, а как новую форму бытия, в то же время не как статику, а как динамичное состояние, как вечное устремление к Богу, как совершенство, которое не имеет завершения и конца.

Вне иконы сферы переходят в одноплановость и часто подменяются "сценами", т. е. последовательным разворачиванием событий.

Особое место в православной иконописи занимают символические иконы. Круг их крайне ограничен. VI Вселенский Собор запретил символические изображения Христа в виде пастыря, пасущего овцу, агнца, держащего крест, Орфея, привлекающего своей музыкой диких зверей. Но здесь запрещение символических икон надо понимать как ненужность и нецелесообразность изображать загадочные и иносказательные образы Того, Кто жил на земле во плоти.

Символически изображается Святая Троица и ангельский мир - т. е. те, кого нельзя увидеть глазами. Эти символы связаны с феофанией (явление Божества, например, явление Святой Троицы в образе трех ангелов), пророческими видениями (Книга пророка Даниила, "Апокалипсис") и с Церковным Преданием (явление ангелов).

В протестантском мире, порвавшем с древними христианскими традициями, в том числе с иконописью, изображения обычно носят ложно-символический характер. Библейское событие под кистью художника превращается в туманную аллегория, похожую на иллюстрацию к сказкам или басням. Например, Христос изображается в виде пингвина, питающего своего детеныша собственной кровью, вытекающей из груди. Такая "живопись" открывает широкий доступ для фантазии и вымысла, и в религиозном плане ведет к ложному мистицизму. "Басенная морализация" характерна для немецких гравюр эпохи реформации. Следует отметить, что эта живопись хотя и пыталась заполнить вакуум, созданный после протестантского иконоборчества, однако сама не претендовала на роль иконы. Гиперболизированная аллегория воспринимается православным сознанием как профанация святыни, почти карикатура.

В иконах особое место занимает пейзаж. Это не только фон, но космос, ожидающий своего преображения через человека. Скала на иконе - это отточенная глыба гранита, с причудливыми многоугольными плитами, похожими на огромные кристаллы - скала, которая должна превратиться в алмаз в будущем Царстве света: море, отмеченное колеблющимися линиями волн, должно стать подобным небу - морем света: деревья, нарисованные такими же скупыми линиями, как скалы, - расцвести как райские цветы. Пейзаж подчинен человеку. Земля ждет через него своего обновления - второго духовного рождения.

На иконе космос - узник, еще закованный в цепи, но ожидающий своего освобождения: до времени преображения "земли и неба" (1 Петр.) ему разрешено говорить только шепотом.

Наиболее яркими красками изображена пустыня, где живут отшельники. Это - сад небесных цветов; в нем отблеск райской красоты (икона "Детство пр. Иоанна").

Глава II

Все протестантские деноминации и секты выступали под знаменем иконоборчества. Они по сути дела повторяли аргументы византийских иконоборцев, только в более примитивной и вульгарной форме.

Иконопочитание - это догмат, т. е. истина, открытая Богом, но в то же время оно относится к самой структуре мироздания и к философии образа.

Прежде чем говорить о иконе, надо выявить различия между иконой и идолом, т. к. сектанты-рационалисты стараются смешать эти два противоположных друг другу понятия.

Идолопоклонство - органическая часть язычества, необходимое выражение его культа и ритуала. Само язычество представляет собой обожествление космоса, его сил и энергий. ("Космос - видимое божество"; Платон, "Тимей".) Языческие боги и их изображения выражают в формах мифологического мышления атрибутику космоса.

Пантеизм, как философское обозначение язычества, переводится словом "всебожие". Язычник, потеряв веру в Бога, как абсолютного Духа и живой Личности, принужден был одушевить материю. Он приписал веществу способность мыслить, чувствовать и переживать. Каждое явление, каждый предмет связан и включен в сложную духовную иерархию. Везде присутствуют космические духи, над всем стоят архонты и зоны. Для язычников все стало богом, кроме единого истинного Бога. Эту всеобщую одушевленность он выразил в форме идолов, которые являются не знаками, а олицетворением сил и свойств космоса. Здесь первое принципиальное различие: икона символ, идол - олицетворение.

Второе принципиальное различие между идолом и иконой:

Икона имеет своим основанием особое мистическое видение духовного мира. Икона относится к живой личности, которая пребывает в духовной сфере - в области иных сил и измерений. Это сверхбытие духовного мира, т. е. высшая реальность по отношению к земному бытию, совершенство жизни в общении с Богом, подчеркивается определенной условностью иконы. Икона не столько отражает, сколько выявляет.

Идол - атрибут мифологии. Мифология - не предание и не легенда, не сказка и не басня, а комментарий к непрестанно распадающемуся языческому культу - религии космоса. Это особый комментарий, зашифрованный в аллегорические образы, написанный в форме древнейшего вида искусства - драмы; комментарий, который постепенно сам стал нуждаться в комментарии.

Идол - это не отражение через средства искусства духовного существа в визуальном плане, это - опредмечивание аллегорий. Если даже идол относится к исторически существовавшему персонажу, то в нем антропологизм заменяется космизмом, т. е. само человеческое и реальное превращается в маску.

Икона - это возможность видеть духовное через материальные формы и общаться с невидимым.

Идол - это олицетворенная аллегория, это замена реальной личности вымыслом. Для пантеиста-язычника здесь нет противоречий: личность для него - брызги прибоя и пена волн, которые, взметнувшись ввысь и просверкав на солнце, вновь погрузятся и растворятся без остатка в океане безликого бытия. С другой стороны, для язычника все одухотворено и олицетворено, поэтому между идеей и реалией нет дистанций и противоречий. Третье принципиальное различие между идолом и иконой:

Икона - это отражение человеческой личности, преображенной Духом Святым. Фаворский свет - тайна вечной жизни. Поэтому икона выражает целевую идею человека. Даже когда она выражает историческое событие, то это событие рассматривается в его пророческой перспективе. Поэтому икона смотрит из будущего в настоящее.

Для язычества будущего, как перехода времени в вечность, не существует. Там увековечено время в замкнутых циклах. Миф обращен к прошлому, к тому, что язычнику кажется золотым веком. Поэтому идол смотрит из прошлого в настоящее.

Четвертое принципиальное различие между идолом и иконой:

Гелозоизм (учение о всеобщем одушевлении материи) и персонификация космоса создали представление о духовном и живом аналоге каждого предмета и каждой идеи. Поэтому для язычника идол больше, чем символ, это живое существо. Учение о единосущности божества с космосом вызвало в язычестве олицетворение символа и слияние его с символизируемым.

В пантеистической философии параллелью этому служит учение о адекватности множества и единого. Поэтому язычник молится не через идола, а идолу. Пантеизм явился следствием религиозной профанации и оземления человеческого духа. Заменяв Божественный разум человеческим, а Откровение - мифологией, он вызвал расцвет философии и эстетики: первая стала аналогией интеллектуальной лжи, вторая - эмоциональной. Но ложь - это не только оскудение истины. В духовном мире вакуума не бывает: религиозная ложь становится проводником метафизической лжи в общении с демоническими силами. Ложный бог - это уже образ демона, поэтому язычество становится демопоклонением.

Икона - обнаружение святого, место его мистического присутствия. Икона - визуальное звено в диалоге между молящейся душой и святым: христианин молится не иконе, а через икону тому, кто изображен на ней.

В полемике между иконопочитателями и иконоборцами - древними и новыми - нам представляется, что сами понятия "идол" и "икона" рассматривались не в общем контексте религии, а абстрактно и изолированно, как бы вырванными из почвы.

Израиль был самым крупным островом монотеизма в море языческого мира. Поэтому библейская заповедь, на которую ссылаются иконоборцы (2-я заповедь синайского десятизакония о запрещении поклоняться, как Богу, космосу и его атрибутам, тому, что существует в материальном пространстве на земле, в воздухе и морских безднах), направлено к тому, чтобы защитить и оградить Израиль от язычества. Но эта заповедь не запрещает священных изображений, т. к. сама скиния (походная церковь, которую видел Моисей в пророческом вдохновении на Синае) и Иерусалимский храм, построенный по Божественному повелению, являлись символическим изображением духовного мира и местом пребывания Божества.

Если язычники сливали символ с символизируемым и образ с первообразом в своей космической религии - учении о единосущности божества и мира, то иконоборцы представляли материю и дух изолированно друг от друга, разделенными непроходимой пропастью.

Этим они уничтожали один из главных догматов христианства - учение о преобразении земли и неба, материального мира, вещества и тела. Апостол Петр пишет: "Земля и небо сгорят в огне, но не уничтожатся; будет новая земля и новое небо", - преобразование мира.

Иконоборчество стоит на позициях спиритуалистического монизма: между духовной и материальной сферами нет сходства, значит невозможно общение, материя не может отражать и изобразить реалию духовного мира. Здесь иконоборцы сводят изображение к зеркальному отражению, игнорируя и обходя молчанием другой вид изображения - символ и символический образ. Для иконоборца всякое изображение - это профанация. Для них материя нечто временное и наносное, то, что подлежит уничтожению.

Иконопочитание видит в мироздании стройную систему образов и символов, как бы тень Божественного бытия. Сын Божий - образ Бога-Отца; как совершенный, абсолютный и идеальный образ Он равен Первообразу в полноте, свойствах и предвечности бытия.

Ангелы и человек - образ Божий, космос - образ человеческого тела, хотя и сотворен раньше человека. Мысль - динамичный образ души. Слово - материализованный в знак образ мысли. Мир не единосущен, но един в своем многообразии и многоплановости.

Осью единства миров является Божественная благодать, связующая все мироздание. Мысль (гносис души) получает свое воплощение в знаковой системе языке. Через слово происходит общение. Произнесенное слово - это зашифрованная мысль; услышанное слово требует ассоциативной расшифровки. Здесь возникает обратный процесс: слово вызывает соответствующие образы в памяти человека, которые кристаллизуются в мысли. Это - реакция души на слово, ключ к шифру. Слово - динамичный знак.

На уровне душевного мышления и профористической речи из слов, как домик из кубиков, составляется образ. Идеи совершенно абстрактной и чуждой представлений не бывает. Даже мысль о числах сопровождается мысленным образом этих чисел, хотя бы как графических знаков.

Образ действует на эмоциональную сферу. Он вызывает сочувствие и любовь, или отрицание и ненависть к содержанию нашей мысли.

Отсутствие в религиозном гнозисе священных образов ведет к необузданной фантастике, т.е. к образотворению, что особенно характерно для протестантизма. Даже говоря о невидимой и непостижимой субстанции, человек ищет при этом соответствующего образа (например, темную бездну или бескрайний простор неба, пустого пространства и т. д.).

В некоторых случаях суждение и понятие сопровождается и связывается с отрицательным образом. Если бы была возможна идея без образа, то она осталась бы для души чуждой и безразличной. Отсутствие образа в так называемом "чистом" мышлении и в самом деле - неумение зафиксировать образ в глубине души за пределами рефлексии. Такой образ не всплывает на поверхность сознания, он лишен фантастического сюжета и его развития.

Математическая формула (идея) обычно имеет дело с символом и образом как со своей внутренней иллюстрацией. Мысль - это образ подсознания, который выявляется через фонетический или графический знак - в слове.

Где игнорируется догматическое содержание религии, там начинается богоискательство и богостроительство; где отсутствует твердый образ как средство выражения, там начинается религиозная фантастика (например, Талмуд или протестантский пиетизм).

Протестанты и другие иконоборцы считают своим основанием, доказательством вторую заповедь Синайского десятизавоев. При этом допускается некорректное отношение к тексту. А именно: заповедь произвольно разделяется и разрывается на две части так, чтобы создалось впечатление, что в ней соединены два тезиса: 1) запрещение поклоняться идолам; 2) создавать изображения и подобия Божества. Однако каждая заповедь содержит в себе одну мысль, одну идею, одно повеление и поэтому аналитически расчленение рассматриваться не может. Если бы заповедь содержала два отдельных тезиса о запрещении поклоняться идолам, и запрещении изображать духовный мир средствами искусства, тогда существовало бы не десятизавоевие, а одиннадцатизавоевие, вторая заповедь распалась бы на две автономные и самозамкнутые части. Но мы принимаем заповедь в ее целостном и полном контексте, в ее едином духовном и интеллектуальном поле. Поэтому запрещение строить кумиры и подобия мы рассматриваем как запрещение изображать несуществующее и ложное (идол в Священном Писании назван "ничем" - пустотой, а в другом месте Библии - демоном). В церковных правилах запрещено заниматься изготовлением языческой атрибутики, даже как ремеслом. Мастера и художники, участвующие в изготовлении идолов и строительстве языческих капищ, хотя бы сами не верили языческим мифам и не совершали языческие церемониалы, отлучались от Церкви.

На душевном плане мышления через слово, свободное от образов и символов, не существует. Это было бы не интеллектуально чистым, а скорее оголенным мышлением, хотя бы потому, что само слово уже является символом. Только духовное созерцание, непосредственно проникающее в сущность материального и духовного мира и воспринимающее объект в синтетической целостности, реально ощущающее внешнее как внутреннее в контакте с ним, но не через эмоциональное переживание, а в пробужденном духовном чувстве, может видеть первообраз вне образа. Но это тайна святых и будущего века. Здесь же Богопознание и миропознание происходят через образы и символы.

Священные символы - это ступени, по которым душа человека восходит к Богу, и каналы, по которым благодать Божия нисходит к людям. Сама церковная иерархия - это символ Небесной Церкви. Игнатий Богоносец в своих посланиях заповедует верующим смотреть на пресвитеров как на апостолов, на диаконов - как на сонм ангелов, а на епископов - как на Христа.

Архитектурное строение, убранство и атрибуты ветхозаветного храма были символичны: жертвенник был образом голгофского креста, "медное море" (огромная умывальница) - крещения, агнцы, приводимые для заклания - Мессии и т. д.

Язык евангельских притч - язык образов и символов: отец блудного сына - Бог, добрый пастырь и милостивый самарянин Христос и т. д.

Нас могут спросить: какое отношение могут иметь библейские прообразы к иконографии? У нее тот же принцип: через видимое созерцать невидимое, через настоящее - будущее. Сама надежда - это образ любви. Прообраз озарен светом будущего. Через веру и надежду он включает душу человека в уже предназначенное, но еще не осуществившееся Божественное обетование. Иначе между двумя заветами лежала бы непроходимая пропасть.

Само Священное Писание можно рассматривать как икону, написанную словами, а икону - как священную историю, изображенную красками и линиями.

Внешнее человеческое слово - образ внутреннего логоса. В будущей жизни образ перейдет в непосредственное видение. Профористическое слово, то, что мы называем языком - в интуитивное проникновение, когда одна душа будет созерцать другую так же, как себя саму. Исчезает дуализм между материальным и духовным: материальное остается как форма, как сохранение индивидуальности человека - его лица, а духовное - как его содержание. В Божественном Свете произойдет их неслиянное единство. Бог не уничтожает мир, а восстанавливает его в прежней гармонии и возводит к прежней красоте.

Иконоборчество ведет к однозначному монизму: если нет общего между духом и плотью, то должно быть уничтожено или одно, или другое. Логическим завершением иконоборчества станет или спиритуализм, или материализм.

В язычестве происходит уничтожение и одного, и другого: и духа, и материи. Там личность - фикция, а душа - тень; личность растворяется в космическом бытии. Космос сменяется хаосом, хаос порождает космос. Один цикл не переходит в другой, а сменяется другим, поэтому в языческой символике космическое бытие изображалось в виде круга или свастики (движение в замкнутых циклах). Там нет ничего постоянного и вечного: ни индивидуума, ни личности, ни самого космоса. Одно постоянное и вечное - ритмы и пульсация неведомого абсолюта, имеющего две модальности: космос и хаос, бытие и небытие.

В пантеизме символ слился с символизируемым и затем стал персонажем мифологии. И здесь он претерпел вторичную метаморфозу и превратился в аллегория и загадку.

Для язычника аллегория, воплощаясь в форму идола, становится живым существом, но не превращается в личность. Боги возникают и исчезают в океане абсолютной субстанции, поэтому идолы это меняющиеся маски ритуального карнавала.

Глава III

Монофизитство в мистическом плане плохо согласуется с главным принципом иконы - выявить духовное через вещественное, невидимое через видимое, и показать преображение в Духе Святом человеческой природы: его души и тела. В раннем монофизитстве спиритуалистический монизм проявился в искусственном примитивизме и схематизации иконы. В этих изображениях, похожих на детский рисунок, материя как бы исчезала.

В позднем монофизитстве отрицание материи приняло другой, более жесткий и категоричный характер: человеческое тело стало изображаться как плоть тяжелая, косная, непросвещенная благодатью. Это плотное, раскрашенное, как бы нарочито ярко размалеванное тело воспринимается как нечто наносное и глубоко чуждое духу. В ранней монофизитской иконописи прозрачность тела превращалась в пустоту тела; в поздней - тело становилось оземленным, тленным, мертвенным, непроницаемым покровом, скрывающим душу и дух. Исторически одновременно с секуляризацией церковной жизни, с ослаблением религиозной интуиции человека и постепенной заменой в молитвенных состояниях духовного чувства душевными, происходит отход от иконописного канона и традиции, изменяется форма и снижается духовный уровень иконы.

Человек в молитве созерцает через икону личность того, кто изображен на ней. Созерцание - это не крайняя концентрация внимания, а нечто другое - особое духовное чувство, близость общения; это - контакт личности с личностью, который начинается словом, а затем кончается тем, что глубже слова; там нет рассуждений и представлений, а непосредственное восприятие; нет анализа и оценок, как сравнения с неким эталоном; нет эстетизма, как наслаждения земной красотой, а отражение, впечатление, уподобление (духовное чувство уподобляет, а духовная любовь - единит). Поэтому в древних иконах до предела убрано все, что мешает молитве - обращенности живущего во времени к живущему в вечности, таинственной беседе духа с духом.

Притупленное религиозное чувство и ниспадение в область душевного сделало икону более далекой и чужой для человека: он перестал внутренне и духовно узнавать ее и, как подслеповатый, спрашивает - кто это?

Чтобы пробудить интерес к иконе, художник приспособливается, вольно или невольно, к вкусу и требованию заказчиков, приближает икону к картине, украшает и усложняет ее деталями, которые дают человеку эстетическое удовлетворение, а в сущности рассеивают молитву; с другой стороны в икону включаются, как подпорки здания, аллегорические знаки, которые должны создать на душевном уровне впечатление глубины, многозначительности и тайны. Срашиваясь с иконой, они становятся как бы новыми титлами, обозначениями и эмблемами. В древних иконах писалось только имя святого или название праздника. Аллегория дополняет имя; она превращается в краткий рассказ о святом. Молитвенное созерцание иконы в какой-то степени подменяется чтением иконы. Понять древние иконы можно только через молитву: понять аллегорическое изображение знаков - через рассуждение и сопоставление. Аллегория включает две душевные силы: аналитическое рассуждение и эмоциональное переживание, но за счет духовного, мистического чувства.

Нам могут возразить, что в римских катакомбах Христос изображался в виде пастыря, несущего овцу, Орфея, окруженного дикими зверями, Геракла, убивающего змею и т. д. Но между этими изображениями и позднейшей аллегорией есть существенная разница: здесь использованы прообразы Мессии, которого ожидали все народы мира. Не только в Ветхом Завете - богодухновенном откровении - но и в языческих преданиях, мифах и пророческих книгах сивилл отразились, хотя и в искаженном и затемненном виде, как неясные тени, мессианские предчувствия и надежды. Здесь - использование и как бы выпрямление мифологического образа грядущего Спасителя, а вовсе не сочинительство аллегорий. Такие изображения были вызваны исторической

необходимостью - гонением на христиан. Это был определенный, понятный всем христианам визуальный шифр. Но наряду с этим существовали иконы Божией Матери и Спасителя с самых древних времен, как повествует Церковное Предание о иконах, написанных апостолом Лукой, и свидетельствуют некоторые пещерные фрески.

VI Вселенский Собор указал на нецелесообразность аллегорических изображений (запрещение изображать Иисуса Христа в виде агнца). Когда прообраз воплощается и пророчество исполняется, то следует изображать исполнение обетования, а не само пророчество.

Монофизиты употребляют аллегорию в иконе не только потому, что они не признают последних Вселенских Соборов, где было догматизировано иконопочитание и уточнен вопрос иконографии, но также потому, что аллегорическое изображение игнорирует один из главных аспектов православной иконы - преобразование всей человеческой личности - души и тела - Божественным светом и будущее преобразование Вселенной через человека.

В иконах, где аллегорические знаки сопутствуют изображаемым лицам, потенциально содержатся две ошибки: или аллегория может рассматриваться как необходимая сакральная атрибутика, или само священное изображение начнет восприниматься как аллегория, при этом молитва размывается другой душевной струей: размышлением, воспоминанием, догадками, т. е. икона и духовный мир будут восприниматься под иным душевно-рассудочным углом зрения.

Следует отметить, что аллегорические изображения особенно распространены в протестантском мире, где икона, как святыня и предмет молитвенного поклонения, перестала существовать. Аллегорические картины служат пособием для изучения Библии. В этом отношении протестантизм по-своему последователен: для иконоборца изображение в лучшем случае является только средством информации и медитативного размышления.

Аллегория может вызвать ассоциативные воспоминания, похожие на поэтические переживания, удовлетворить претензию на интеллектуальный элитаризм, но она всегда останется искусственным построением и абстракцией. Аллегория заставляет "гадать" о духовном мире. Икона реально включает человека в духовный мир.

Глава IV

В иконе нежелательны искусственные, созданные химическим путем синтетические краски. Человеческий глаз приспособлен к определенным цветам и их сочетаниям, которые находятся в окружающей природе. Кроме того, каждое вещество имеет свою эманацию (излучение), свое воздействие на человека. Синтетические краски обладают тем угнетающим воздействием, которое условно можно назвать "ядовитостью". В этом отношении они похожи на нитраты, которые принимает с пищей современный человек, или на звуки рок-музыки, которые разрушительно действуют на психобиологические ритмы человеческого организма. В картине это менее заметно, потому что посмотрев несколько минут на картину (как бы окинув ее взглядом) человек отходит прочь. Но в иконе, перед которой молитвенно сосредотачивается человек, синтетические краски оказывают раздражающее воздействие. У человека есть защитные системы, которые стараются создать фильтр для чуждых и вредных внешних воздействий. Поэтому в глубине человеческой психики возникают как бы два подводных течения: одно воспринимает икону как звено между душой и духовным миром, а другое отталкивает от себя икону, как носителя чуждых душе красок - раздражителей. Здесь молитвенный контакт становится ущербным. Для сосредоточенного внимания требуется больше усилий над собой.

Естественная краска сохраняет в себе кристалличность, поэтому она создает чувство внутреннего объема и жизни. Химическая краска не создает внутренних глубин и

емкостей, она плоска, и поэтому воспринимается как нечто мертвенное. На естественных цветах глаз человека как бы успокаивается; синтетические краски вызывают утомление душевного и физического характера.

Каждая краска и сочетания красок по-своему воздействуют на человека. Это нельзя обосновать логически и даже экспериментально; это познавалось древними иконописцами интуитивно, в каких-то духовных прозрениях. Поэтому древние иконописцы обращали особое внимание на материал для красок. Здесь еще одно подтверждение того, что традиция и иконописный канон является не ограничением творческой способности художника, а опытом огромной важности, имеющим непосредственное отношение к самой молитве. Здесь все важно: вещество для красок, способы их приготовления, и материал, на котором пишется икона. Необходимо перенять у древних иконописцев искусство сочетания цветов в иконе, которые можно сравнить с аккордами музыки: неверный цвет - уже дисгармония. Кроме того в каждом цвете есть такие свойства, как прозрачность и плотность, текучесть (густота), блеск и тусклость, придающие ему разные звучания, подобно тембру и обертонам голоса.

Как бы ни был по-мирски талантлив художник, но если он игнорирует канон - соборный опыт видения и изображения духовного мира, - заменяя его своим собственным воображением, то он превращается в слепца, который рисует небо.

Послесловие

Православная иконопись является органической частью предания. Нарушение канонов иконописи или же подменяет духовные переживания душевными, эстетическими, эмоционально-чувственными и т. д. или превращает икону в средство информации, т. е. иллюстрации библейского текста или, что еще опаснее - способствует ложной мистике, деформации и искажению в созерцании духовного мира, в некоторых случаях - контактированию нашего подсознания с демонической сферой (картины Врубеля и Дали на религиозные темы).

Интересен факт: вид в космосе чем-то напоминает вид иконы. В космосе, где атмосфера разрежена настолько, что можно говорить о практически безвоздушном пространстве, краски приобретают резкую тональность и контрастность, без полутонов и мягких переходов от одного цвета к другому - это характерно для древних икон, когда с них снимают потемневший слой олифы. Для отдаленных предметов, рассматриваемых из космоса, как и в иконе, теряется прямая иллюзорная перспектива. В космосе свет и мрак разграничены друг от друга. Свет кажется сгущенным и концентрированным. Мы воздерживаемся делать какой-либо вывод, тем более, что икона не космическое, а духовное зрение; только отмечаем сам факт: православная икона выходит за пределы земного видения в надземное.

Условность иконы не дает возможности отождествить ее с рисунком человеческого тела. В иконе отсутствует тяжесть и масса, плоть и кровь. Поэтому икона в отличие от картины не действует на страстно-эмоциональную глубину человеческого подсознания, как "анатомический атлас" искусства Ренессанса.

Католическая картина - это демонстрация тела, это демонстрация души как "схваченных на лету" настроений и состояний. Нарочитая нагота тел на этих картинах как будто хочет подчеркнуть примат тела над душой и подавление душой духа. В католических картинах - резко выраженная индивидуальность. Там нет мистики духа, как преображения личности через богообщение. Там блеск и захватывающая напряженность чувств, не выходящих из предела космического мироощущения, космофизиология с ее душевной любовью и душевной ненавистью. Там нет победы над страстями, в лучшем случае сублимация эмоций и страстей. В католических картинах небо видится в иллюзорной прямой перспективе. Характерно, что многие католические художники были в то же время скульпторами.

Отказ от иконописного канона может привести к ошибкам, которые имеют непосредственное влияние на духовную жизнь человека: I. Мечтательность - это уход от молитвы в мир своих собственных грез.

Православная икона лаконична. В ней идея и образ, как выражение идеи, - совпадают, лишние детали отсутствуют. II. Страстное чувство - иногда не осознанное, скрытое под душевным возбуждением, восторгом или экзальтацией.

Католическая икона заключает в себе красоту и страстность человеческого тела, она эмоциональна и часто лирична. Она может вызвать тайное сексуальное чувство, которое человек принимает за религиозный подъем. Православная икона условна. В ней отсутствует "зрелище" обнаженных тел. Определенная асимметрия и отличающиеся от естественных цветов краски икон уже не позволяют смотреть на икону как на портрет живого человека. III. Икона не должна быть средством внешней информации, действующей только на рассудок.

В некоторых протестантских конфессиях допускаются священные изображения, но только как иллюстрация текста. Человек при этом не молится, а рассматривает и вспоминает, или заучивает урок.

В иконе событие концентрируется в личностях; икона должна быть конкретна. Она должна направлять мысль человека к духовному миру, а не растворять ее в субъективно-мистических бессодержательных представлениях и переживаниях, как в абстрактном и сюрреалистическом искусстве. Икона не должна опускаться от высшей реальности к низшей - изображению человека в его греховно-чувственном состоянии. Высшая реальность - это человек в своем преображении.

Католическое искусство изображает людей натуралистически. Такие лица мы видим на улице и на рынке. Некоторые католические художники остро переживали "тупик" натурализма. Например, Эль Греко, чтобы вырваться из плена плотской страстности, искал типы для своих полотен в доме умалишенных, т. е. искал выхода в патологии, как формы отрешенности от мира.

Вершиной искусства Ренессанса являются некоторые живописные и скульптурные изображения страданий Христовых и Его оплакивания. Они производят глубокое впечатление. Характерно, что эмоциональный центр перемещен от Христа к Марии. В этих изображениях громче всего звучит голос материнской боли о своем истерзанном и распятом сыне. Страдание матери над бездыханным телом своего ребенка, самое глубокое чувство из всех земных человеческих чувств, поэтому многими воспринимается как духовность.

На православной иконе и кресте лик Христа - божественно величественен и спокоен. Божия Мать озарена светом, льющимся от Креста - светом надежды. Православный Крест изображен на сияющем фоне Воскресения.