



Иконостас собора Живоначальной Троицы  
в Троице-Сергиевой Лавре

## ИКОНОСТАС

По первым словам летописи бытия, Бог «сотворил небо и землю» (Быт. 1, 1), и это деление всего сотворенного надвое всегда признавалось основным. Так и в исповедании веры мы именуем Бога «Творцом видимых и невидимых», Творцом как видимого, так, равно, и невидимого. Но эти два мира — мир видимый и мир невидимый — соприкасаются. Однако их взаимное различие так велико, что не может не встать вопрос о границе их соприкосновения. Она их разделяет, но она же их и соединяет. Как же понимать ее?

Тут, как и в других вопросах метафизики, исходной точкою послужит конечно то, что мы уже знаем в себе самих. Да, жизнь нашей собственной души дает опорную точку для суждения об этой границе соприкосновения двух миров, ибо и в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом, и тем самым бывают времена — пусть короткие, пусть чрезвычайно стянутые, иногда даже до атома времени, — когда оба мира соприкасаются, и нами созерцается самое это прикосновение. В нас самих покров зримого мгновениями разрывается и сквозь него, еще сознаваемого разрыва, веет незримое, нездешнее дуновение: тот и другой мир растворяются друг в друге, и жизнь наша приходит в сплошное струение, вроде того, когда подымается над жаром горячий воздух.

Сон — вот первая и простейшая, т. е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом. Пусть эта ступень есть низшая, по крайней мере, чаще всего бывает низшей; но и сон, даже в диком своем состоянии, невоспитанный сон, восторгает душу в невидимое и дает даже самым нечутким из нас предощущение, что есть и иное, кроме того, что мы склонны считать единственно жизнью. И мы знаем: на пороге сна и бодрствования, при прохождении промежуточной между ними области, этой границы их соприкосновения, душа наша отступает сновидениями.

Нет нужды доказывать давно доказанное: глубокий сон, самый сон, т. е. сон как таковой, не сопровождается сновидениями, и лишь полусонное-полубодрственное состояние, именно граница между сном и бодрствованием, есть время, точнее сказать, время-среда возникновения сновидческих образов. Едва ли не правильно то толкование сновидений, по которому они соответствуют в строгом смысле слова мгновенному переходу из одной сферы душевной жизни в другую и лишь потом, в воспоминании, т. е. при транспозиции в дневное со-



знание, развертываются в наш, видимого мира, временной ряд, сами же по себе имеют особую, не сравнимую с дневною, меру времени, «трансцендентальную». Припомним в двух словах доказательство тому.

«Мало спалось, да много виделось» — такова сжатая формула этой сгущенности сновидческих образов. Всякий знает, что за краткое, по внешнему измерению со стороны, время можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы, а при некоторых особых обстоятельствах — века и тысячелетия. В этом смысле никто не сомневается, что спящий, замыкаясь от внешнего видимого мира и переходя сознанием в другую систему, и меру времени приобретает новую, в силу чего его время, сравнительно со временем покинутой им системы, протекает с неимоверной быстротою. Но если всякий согласен, и не зная принципа относительности, что в различных системах, по крайней мере применительно к рассматриваемому случаю, течет свое время, со своею скоростью и со своею мерою, то не всякий, пожалуй, даже не многие, задумывался над возможностью времени течь с бесконечной быстротою и даже, выворачиваясь через себя самого, по переходе через бесконечную скорость, получать обратный смысл своего течения. А между тем, время действительно может быть мгновенным и обращенным от будущего к прошедшему, от следствий к причинам, телеологическим, и это бывает именно тогда, когда наша жизнь от видимого переходит в невидимое, от действительного — в мнимое. Первый шаг в этом направлении, т. е. открытие времени мгновенного, был сделан бароном Карлом Дюпрелем, тогда еще совсем молодым человеком, и этот шаг был самым существенным из числа всех им сделанных. Но непонимание мнимостей внушило ему робость перед дальнейшим и более существенным открытием, несомненно, лежавшим на его пути, — признанием времени обращенного.

Схематически рассуждение можно повести примерно так. Общеизвестны и в жизни каждого несомненно многочисленны, хотя и непродуманны в занимающем нас смысле, сновидения, вызванные какою-нибудь внешнею причиною, точнее сказать, по поводу или на случай того или другого внешнего обстоятельства. Таковым может быть какой-либо шум или звук, громко сказанное слово, упавшее одеяло, внезапно донесшийся запах, попавший на глаза луч света и т. д. — трудно сказать, что не может быть толчком к развертывающейся деятельности творческой фантазии. Может быть, не было бы поспешностью признать и все сны такого происхождения, чем, впрочем, объективная их значимость ничуть не подрывается. Но очень редко это банальное признание (утверждение) поводом сновидения некоторого внешнего обстоятельства сопоставляется с самою композицией сновидения, возникшего в данном случае. Скорее всего, эта невнимательность к содержанию сновидения питается установившимся взглядом на сновидения как на нечто пустое, недостойное разбора и мысли. Но так или иначе композиция сновидений «по поводу», я бы осмелился сказать, и вообще всех сновидений, по крайней мере большинства, — строится по такой схеме.

Сонная фантазия представляет нам ряд лиц, местностей и событий, целесообразно сцепляющихся между собою, т. е. конечно не глубокой осмысленностью событий, которыми направляется действие сонной драмы, а в смысле прагматизма: мы ясно сознаём связь, приводящую от некоторых причин, событий-причин, видимых во сне, к некоторым следствиям, событиям-следствиям сновидения; отдельные события, как бы ни казались они нелепыми, однако, связаны в сновидении причинными связями, и сновидение развивается, стремясь в определенную сторону и роковым, с точки зрения сновидца, образом приводит к некоторому заключительному событию, являющемуся развязкою и завершением всей системы последовательных причин и следствий. Сновидение

завершается событием  $x$ , которое произошло потому, что раньше его произошло событие  $t$ , а  $t$  произошло потому, что раньше его было событие  $s$ , а  $s$  имело прежде себя свою причину  $r$  и т. д., восходя от следствий к причинам, от последующего к предыдущему, от настоящего к прошедшему до некоторого начального и обыкновенно совсем незначительного, ничем не знаменательного события  $a$  — причины всего последующего за ним, как это создается в сновидении. Но мы помним ведь, что причину извне, дневным сознанием наблюдаемую, всего сновидения, как целого, как целой композиции, было некоторое внешнее, для замкнутой системы спящего, событие или обстоятельство. Назовем его  $\Omega$ .

Теперь спящий просыпается, не только побужденный этою причиной  $\Omega$  к бывшему у него сновидению, но и пробужденный им, причем, однако, развязка сновидения  $x$  совпадает или почти совпадает по своему содержанию с переживаемую наяву причиной сновидения  $\Omega$ . Это совпадение бывает обычно настолько точно, что и в голову не придет усомниться в непосредственности связи событий  $x$  и причины  $\Omega$ : развязка сновидения несомненно есть сонная перефразировка некоторого события внешнего мира  $\Omega$ , вторгнувшегося в уединенный от всего внешнего мир спящего. Если я вижу сон, в котором происходит выстрел, а в комнате возле меня на самом деле был выстрел или хлопнули дверь, то может ли быть сомнение в неслучайности такого сновидения: ну, конечно, выстрел в сновидении есть духовный отголосок на выстрел во внешнем мире. Если угодно, тот и другой выстрел есть двоякое восприятие — ухом сонным и ухом бодрствующим — одного и того же физического процесса. Если во сне я увижу множество душистых цветов, тогда как мне поднесли к носу флакон с духами, то опять было бы неестественно подумать на случайность совпадения двух запахов: запаха во сне — цветочного — и запаха внешне обоняемого — духов. Если во сне мне навалился кто-то на грудь и стал душить меня, а когда от страха я проснулся, то этот навалившийся оказался, положим, подушкой, попавшею мне на грудь; или если меня укусила собака в сновидении, а, проснувшись от ощущения этого укуса, я обнаружил, что меня в самом деле ужалило влетевшее в открытое окно насекомое, то и тут и в бесчисленном множестве других подобных же случаев совпадение развязки  $x$  с причиной сновидения  $\Omega$  никак не случайно.

Повторяем, одно и то же действительное событие воспринимается по двум сознаниям: в дневном сознании — как  $\Omega$ , а в ночном — как  $x$ . По-видимому, во всем сказанном нет ничего особенного; да, не было бы, если бы событие  $x$ , будучи следствием  $\Omega$ , т. е. входя в ряд дневной, внешней причинности, не участвовало вместе с тем в другом причинном ряде — причинности ночного сознания и не было тоже следствием, но совсем не той причины, мало того, целого ряда причин и следствий, нисходящих крепко спаянною цепью к некоторой начальной причине  $a$ . Между тем,  $a$  заведомо не имеет по содержанию ничего общего с причиной  $\Omega$  и, следовательно, не могло быть ею вызвано. А если бы не было  $a$  со всеми нисходящими из него следствиями, то не было бы и всего сновидения, т. е. не могло бы быть развязки  $x$ , т. е. мы не проснулись бы, и, следовательно, внешняя причина  $\Omega$  не дошла бы до нашего сознания. Итак, несомненно:  $x$  есть отражение сонною фантазиею явления  $\Omega$ , но  $x$  не есть *deus ex machina* без всякого смысла, вопреки логике и ходу событий в сновидении, вторгающееся во внутренние образы и бессмысленно их обрывающее, а действительно составляет развязку некоторого драматического действия. Дело со сновидениями происходит совсем не так, как мыслят о жизни нечувствующие Провидения, когда крушение поезда или выстрел из-за угла прекращает развертывающуюся и многообещающую деятельность, а

так именно, как в превосходной драме, в которой конец приходит потому, что вызрели все подготовлявшие его события, и было бы нарушением смысла и цельности всей драмы, если бы развязки не произошло. Никким образом, учитывая крепчайшую прагматическую связность между собою всех событий сновидения, мы не можем усматривать в развязке *x* события самостоятельного, извне подклеенного к ряду прочих событий и по какой-то непостижимой случайности не нарушающего внутренней логики и художественной правды сновидения во всех его деталях. Нет сомнения, сновидения разбираемого типа суть целостные, замкнутые в себе единства, в которых конец — развязка предусматривается с самого начала и, более того, собою определяет и начало, как завязку, и всё целое. Принимая же во внимание малозначительность завязки самой по себе, без завершающих ее последствий, как это вообще бывает в крепко сделанной драме, мы имеем полное право утверждать телеологичность всей композиции сновидения: все его события развиваются в виду развязки, для того, чтобы развязка не висела в воздухе, не была несчастной случайностью, но имела глубокую прагматическую мотивировку.

Приведем несколько записей подобных сновидений. Вот три сновидения, явившихся реакцией на звон будильника; это — наблюдение Гильдебранда.

«Весенним утром я отправляюсь погулять и, бродя по зеленеющим полям, прихожу в соседнюю деревню. Там я вижу жителей деревни в праздничных платьях, с молитвенниками в руках, большою толпою направляющихся в церковь. В самом деле, сегодня воскресенье и скоро начнется ранняя обедня. Я решаю принять в ней участие, но сперва отдохнуть немного на кладбище, окружающем церковь, так как я немного разгорячен ходьбою. В это время, читая различные надписи на могилах, я слышу, как звонарь поднимается на колокольню, и замечаю на верхушке ее небольшой деревенский колокол, который должен возвестить начало богослужения. Некоторое время он висит еще неподвижно, но затем начинает колебаться, и вдруг — раздаются его громкие, пронзительные звуки, до того громкие и пронзительные, что я просыпаюсь. Оказывается, что эти звуки издает колокольчик будильника».

«Вторая комбинация. Ясный зимний день, улицы еще покрыты снегом. Я обещаю принять участие в прогулке на санях, но приходится долго ждать, пока мне сообщат, что сани стоят у ворот. Тогда начинаются приготовления к тому, чтобы усесться — надевается шуба, вытаскивается ножной мешок — и, наконец, я сижу на своем месте. Но отъезд затягивается, пока вожжами не дается знак нетерпеливым лошадям. Они трогаются с места, сильно трясущиеся колокольчики начинают свою знаменитую янычарскую музыку с такою силою, что прозрачная ткань сновидения сейчас же разрывается. Опять это не что иное, как резкий звон будильника».

Еще третий пример. «Я вижу, как кухонная девушка проходит по коридору в столовую, держа в руках несколько дюжин тарелок, поставленных одна на другую. Мне даже кажется, что фарфоровой колонне, находящейся в ее руках, грозит опасность потерять равновесие. «Берегись, — предупреждаю я, — весь груз полетит на землю». Разумеется, следует неизбежное возражение: уже, мол, не в первый раз, я уже привыкла и т. п., между тем, как я всё еще не спускаю беспокойного взора с идущей. И в самом деле, на пороге она спотыкается — хрупкая посуда с треском и звоном разлетается кругом по полу сотнями осколков. Но скоро я замечаю, что бесконечно продолжающийся звон похож вовсе не на треск посуды, а на настоящий звон, и виновником этого звона, как я понимаю, уже наконец проснувшись, является будильник».

Проанализируем теперь подобные сновидения.

Если, например, в сновидении, облетевшем все учебники психологии, спящий пережил чуть ли не год или более французской революции, присутствовал при самом ее зарождении и, кажется, участвовал в ней, а затем, после долгих и сложных приключений, с преследованиями и погонями, террора, казни короля и т. д. был наконец вместе с жирондистами схвачен, брошен в тюрьму, допрашиваем, предстал революционному трибуналу, был им осужден и приговорен к смертной казни, затем привезен на телеге к месту казни, возведен на эшафот, голова его была уложена на плаху и холодное острие гильотины уже ударило его по шее, причем он в ужасе проснулся, — то неужели придет на мысль усмотреть в последнем событии — прикосновении ножа гильотины к шее — нечто отдельное от всех прочих событий? и неужели всё развитие действия — от самой весны революции и включительно до возведения видевшего этот сон на эшафот — не устремляется сплошным потоком событий именно к этому завершительному холодному прикосновению к шее, — к тому, что мы назвали событием  $x$ ? — Конечно, такое предположение совершенно невероятно. Между тем, видевший всё описываемое проснулся от того, что спинка железной кровати, откинувшись, с силой ударила его по обнаженной шее. Если у нас не возникает сомнений во внутренней связности и цельности сновидения от начала революции ( $a$ ) до прикосновения ножа ( $x$ ), то тем менее может быть сомнений, что ощущение во сне холодного ножа ( $x$ ) и удар холодным железом кровати по шее, когда голова лежала на подушке ( $\Omega$ ), есть одно и то же явление, но воспринятое двумя различными сознаниями. И, повторяю, тут не было бы ничего особенного, если бы удар железом ( $\Omega$ ) разбудил спящего и вместе с тем во время, вообще недолгого, просыпания облекся в символический образ хотя бы того же самого удара гильотинным ножом, а этот образ, амплифицируясь ассоциациями хотя бы на ту же тему французской революции, развернулся в более или менее длинное сновидение. Но всё дело в том, что сновидение это, как и бесчисленные прочие того же рода, протекает как раз наоборот против того, как мы могли бы ждать, помышляя о кантовском времени. Мы говорим: внешняя причина ( $\Omega$ ) сновидения, которое составляет одно целое, есть удар железом по шее, и этот удар символизируется непосредственно в образе прикоснувшегося гильотинного ножа ( $x$ ). Следовательно, духовная причина всего сновидения есть это событие  $x$ . Следовательно, в дневном сознании, по схеме дневной причинности, оно и по времени должно предшествовать событию  $a$ , духовно происходящему из события  $x$ . Иначе говоря, событие  $x$  во времени видимого мира должно быть завязкою сновидческой драмы, а событие  $a$  — её развязкою. Тут же, во времени мира невидимого, происходит навыворот, и причина  $x$  появляется не прежде всего следствия  $a$ , и вообще не прежде всего ряда следствий своих  $b, c, d \dots r, s, t$ , а после всех них, завершая весь ряд и определяя его не как причина действующая, а как причина конечная — τέλος.

Таким образом, в сновидении время бежит, и ускоренно бежит, навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область мнимого пространства. Тогда то же самое явление, которое воспринимается отсюда — из области действительно пространства — как действительное, оттуда — из области мнимого пространства — само зрится мнимым, т. е., прежде всего, протекающим в телеологическом времени, как цель, как предмет стремлений. И напротив, то, что есть цель при созерцании отсюда и по нашей недооценке целей, представляется нам хотя и заветным, но лишенным энергии идеалом; оттуда же, при другом сознании, постигается как

живая энергия, формующая действительность, как творческая форма жизни. Таково вообще внутреннее время органической жизни, направляемое в своем течении от следствий к причинам-целям. Но это время обычно тускло доходит до сознания.

Одно близкое мне лицо, тоскуя по умершим близким, видело раз во сне себя гуляющим на кладбище. Другой мир казался ему темным и мрачным; но умершие разъяснили ему — а может, и само оно увидело как-то, не помню в точности как, — насколько ошибочна такая мысль: непосредственно за поверхностью земли растет, но в обратном направлении, корнями вверх, а листьями вниз такая же зеленая и сочная трава, как и на самом кладбище, и даже гораздо зеленее и сочнее, такие же деревья и тоже вниз своими купами и вверх корнями, поют такие же птицы, разлита такая же лазурь и сияет такое же солнце — всё это лучезарнее и прекраснее нашего, посюстороннего.

Разве в этом обратном мире, в этом онтологически зеркальном отражении мира мы не узнаём области мнимого, хотя это мнимое для тех, кто сам вывернулся через себя, кто перевернулся, дойдя до духовного средоточия мира, и есть подлинно реальное, такое же, как они сами. Да, это реальное в своей сути — не что-либо совсем иное в сравнении с реальностью этого, нашего мира, ибо едино благословенное Божие творение, но с другой стороны созерцаемое перешедшими на другую сторону то же самое бытие. Это — лики и духовные зраки вещей, зримые теми, кто в себе самом явил свой первоначальный лик, образ Божий, а по-гречески идею: идеи Сущего зрят просветлившиеся сами идеей, собою и через себя являющие миру, этому, нашему миру, идеи горнего мира.

Итак, сновидения и суть те образы, которые отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и вместе с тем соединяют эти миры. Этим пограничным местом сновидческих образов устанавливается отношение их как к миру этому, так к миру тому. В отношении обычных образов зримого мира, в отношении того, что называем мы «действительностью», сновидение есть «только сон», ничто, *nihil visibile*, да, *nihil*, однако *visibile* — ничто, однако видимое, созерцаемое и тем сближающееся с образами этой «действительности». Но время его, а значит, его основная характеристика, построено обратно тому, чем стоит мир видимый. И потому, хотя и видимое, сновидение насковзь телеологично, или символично. Оно насыщено смыслом иного мира, оно — почти чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, непреходящий, хотя и являемый видимо и как бы вещественно. Оно — почти чистый смысл, заключенный в оболочку тончайшую, и потому почти всецело оно есть явление иного мира, того мира. Сновидение есть общий предел ряда состояний дольных и ряда переживаний горних, граница утончения здешнего и уплотнения тамошнего. При погружении в сон, в сновидении и сновидением символизируются самые нижние переживания горнего мира и самые верхние дольного: последние всплески переживаний иной действительности, хотя уже предмечаются впечатления действительности здешней. Вот почему сновидения вечерние, перед засыпанием, имеют преимущественно значение психофизиологическое, как проявления того, что скопилось в душе из дневных впечатлений, тогда как сновидения предутренние по преимуществу мистичны, ибо душа наполнена ночным сознанием и опытом ночи наиболее очищена и омыта ото всего эмпирического, насколько она, эта индивидуальная душа, вообще способна в данном ее состоянии быть свободною от пристрастий чувственного мира.

Сновидение есть знаменованье перехода от одной сферы в другую и символ. Чего? — Из горнего — символ дольного, и из дольного — символ горнего. Теперь понятно, что сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию оба берега

жизни, хотя и с разною степенью ясности. Это бывает, вообще говоря, при переправе от берега к берегу, а, может быть, еще и тогда, когда сознание держится близ границы перехода и не совсем чуждо восприятию двойственному, т. е. в состоянии поверхностного сна или дремотного бодрствования. Всё знаменательное в большинстве случаев бывает или через сновидение, или «в некоем тонком сне», или, наконец, во внезапно находящих отрывах от сознания внешней действительности. Правда, возможны и иные явления мира невидимого, но для них требуется мощный удар по нашему существу, внезапно исторгающий нас из самих себя, или же расшатанность, «сумеречность» сознания, всегда блуждающего у границы миров, но не владеющего умением и силою самодеятельно углубиться в тот или другой.

То, что сказано о сне, должно быть повторено с небольшими изменениями о всяком переходе из сферы в сферу. Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и восходит в мир горний. Там без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз на границе вхождения в дольное, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо искусство есть оплотневшее сновидение.

Но тут, в художественном отрыве от дневного сознания, есть два момента, как есть два рода образов: переход через границу миров, соответствующий восхождению или вхождению в горнее и переход нисхождения долу. Образы же первого — это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире, вообще — духовно неустроенные элементы нашего существа, тогда как образы нисхождения — это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни. Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом искусства художник дает нам всё то, что возникает в нем при подымающем его вдохновении, раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны. Вдумавшись, нетрудно различить и те и другие по признаку времени: искусство нисхождения, как бы оно ни было несвязно мотивировано, очень телеологично, — кристалл времени во мнимом пространстве; напротив, при большой даже связности мотивировок, искусство восхождения построено механически, в соответствии со временем, от которого оно отправлялось. Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; искусство же обратное — символизм — воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается вышею реальностью.

И то же — в мистике. Общий закон везде один: душа восторгается из видимого и, потеряв его из виду, восхищается в область невидимого — это дионисическое расторжение уз видимого. И воспарив горé, в невидимое, она опускается снова к видимому, и тогда перед нею возникают уже символические образы мира невидимого — лики вещей, идеи: это — аполлиническое видение мира духовного. Есть соблазн принять за духовное, за духовные образы, вместо идей те мечтания, которые окружают, смущают и прельщают душу, когда перед нею открывается путь в мир иной. Это духи века сего пытаются удержать сознание в своем мире. Пограничные с миром потусторонним, они, хотя и здешней природы, уподобляются существам и реальностям мира духовного; говоря же геометрически и физически, при подходе к пределу этого мира, вступаем



в условия существования хотя и непрерывно новые, однако весьма отличающиеся от обычных условий повседневности. И в этом — величайшая духовная опасность подхождения к пределу мира — при нежелании, вследствие мирских пристрастий или неумения, по отсутствию духовного разума — своего собственного или чужого, разума — руководителя, или, наконец, при бессилии, когда духовный организм незрел еще к такому переходу. Опасность же — в обманах и самообманах, на грани мира обступающих путника. Мир цепляется за своего раба, липнет, расставляет сети и прельщает якобы достигнутым выходом в область духовную, и стерегущие эти выходы духи и силы отнюдь не «стражи порогов», т. е. не благие защитники заповедных областей, не существа мира духовного, а приспешники «князя власти воздушной», прельстители и обольстители, задерживающие душу у грани миров. Трезвый день, когда он держит в своей власти нашу душу, слишком явно отличен от области духовной, т. е. потусторонней, чтобы притязать на обольщение, и его вещественность сознается как тяжкое, но полезное нам иго, как благая тяга земли, стесняющая наше движение и вместе дающая точку опоры, праведно задерживающая стремительность нашего волевого акта самоопределения как доброго, так и злого, вообще растягивающая единый миг вечного, т. е. навеки, ангельского определения себя в ту или другую сторону, на время нашей жизни и делающая жизнь, земную нашу жизнь, не прозябанием, пассивно проявляющим все заранее имеющиеся возможности, но подвигом подлинного самоустроения, художеством ваяния и чеканки нашего существа. Этот удел наш, или доля наша, *εἰμαρμένη, μοῖρα*, т. е. то, что изречено о нас свыше, суждено или присуждено, *fatum* от *fari*, — удел нашей немощи и нашего превосходства, дар богоподобного творчества, есть время-пространство. Оно не обольщает. Не обольщает и духовность, ангельский мир, когда душа стала к нему лицом к лицу. Но между ними, у предела здешнего, сосредоточены соблазны и обольщения: это — те призраки, которые изображены в описании заколдованного леса Тассо. Если кто обладает духовною стойкостью и будет идти сквозь них, не утрушаясь и не склоняясь на их соблазны, они окажутся бессильными над душою, теньями чувственного мира, сонными его вожелениями, по реальности своей ничтожными. Но стоит только, когда не сильна вера в Бога, когда человек опутан своими страстями и пристрастиями, — стоит только оглянуться на эти призраки, как они, от души оглянувшегося получив себе приток реальности, делают сильные и, приславшись к душе, тем более воплощаются, чем более слабнет притянувшая их к себе душа, и тогда трудно, очень трудно, почти невозможно без особого вмешательства посторонней духовной силы вырваться из этих стихийных болот и топей, простирающихся у выходов из мира. Эта ловушка на языке аскетов носит название духовной прелести и всегда признавалась самым тяжким из состояний, в которое может попасть человек. При всяком грехе требуемое им действие необходимо ставит грешника в определенные отношения к внешнему бытию, с его объективными свойствами и законами, и, ударяясь в своем стремлении нарушить строй Божьего творения о природу и о человечество, обыкновенный грешник тем самым имеет опорные точки одуматься и принести покаяние; каяться — *μετανοεῖν* — и значит изменить образ мыслей, глубинной мысли нашего существа. Совсем иначе — при впадении в прелесть: тут самообольщение, питающееся той или другой страстью, более же всего и опаснее всего — гордостью, не ищет себе внешнего удовлетворения, но направляется, или, лучше сказать, мнит себя направленным по перпендикуляру к чувственному миру. Не получая никакого удовлетворения, ибо именно от этого выхождения из чувственного ее удерживают стражи границ этого мира при помощи ее соб-

ственных страстей, всегда беспокойная и при жизни начавшая гореть огнем геенны, душа замкнута в себе самой и потому не имеет повода столкнуться, хотя бы и очень больно, с тем, что единственно могло бы привести ее в сознание, — с объективным миром. Прелестные образы будоражат страсть, но опасность не в страсти, как таковой, а в ее оценке, в принятии ее за нечто, прямо противоположное тому, что она есть на самом деле. И в то время как обычно страсть сознается слабостью, опасностью и грехом и, следовательно, смиряет, прелестная страсть оценивается как достигнутая духовность, т. е. как сила, спасение и святость, так что, если в обыкновенном случае усилия направлены на освобождение от рабства страсти, пусть хотя бы вялые и безрезультатные усилия, тут, при прелести, все старания, прищипываемые и тщеславием, и чувственностью, и другими страстями, в особенности же питаемые гордостью, сияются покрепче затянуть узлы, бывшие когда-то совсем слабыми. Когда грешит обыкновенный грешник, он знает, что отдаляется от Бога и прогневляет Его; прелестная же душа уходит от Бога с мнением, что она приходит к Нему и прогневляет Его, думая Его обрадовать. Происходит же всё это от смешения образов восхождения с образами нисхождения. Всё дело в том, что видение, возникающее на границе мира видимого и мира невидимого, может быть отсутствием реальности здешнего мира, т. е. непонятным знаменем нашей собственной пустоты, ибо страсть есть отсутствие в душе объективного бытия; и тогда в пустую прибранную горницу вселяются уже совсем отрешившиеся от реальности личности реальности. Так и, напротив, видение может быть присутствием реальности, высшей реальности духовного мира. И подвиг самоочищения может иметь двоякий смысл и потому двоякое для нас значение: когда внутренняя прибранность оценивается сама по себе, как нечто, т. е. при фарисейском самосознании, тогда неминуемо и самодовольство; а так как на самом деле душа пуста, и даже, освобожденная от хлама житейских попечений, стала пустее прежнего, то не терпящая духовной пустоты природа населяет эту горницу души теми существами, которые наиболее сродны с силами, побудившими к такой самоочистке, силами, как бы ни были они благовидны, корыстными и нечистыми у своего корня. Именно об этом фарисейском, т. е. не в Боге работаемом, подвижничестве говорит Спаситель притчею о выметенной горнице (Мф. 12, 43—45; Лк. 11, 24—26).

Напротив, действия похожие могут исходить и из самосознания прямо противоположного: в первом случае человек уверяет себя и других, что сам он, в глубине, на самом деле хорош, а падения и прегрешения происходили и происходят как-то случайно, феноменально, вопреки сути дела, так что необходимо только почиститься, духовно украсить, то тогда, при этом нечувствии своей греховности, коренной греховности воли, неминуемо действование вне Бога, своими силами, а потому самодовольство. Но, при сознании своей греховности, совсем не до мыслей о том, как бы выглядеть, хотя бы перед самим собою духовно приглаженным; душа алчет и жаждет, она содрогается от сознания грозящей гибели, если она останется без Бога; и предмет ее попечений вовсе не сама она, а объективное, объективнейшее — Бог; и не чистой горницей она хочет похвалиться перед самой собой, а плача испрашивает посещения этой горницы, хотя бы и наскоро прибранной. Тем, Кто может из всякой лачуги одним словом воздвигнуть чертоги. И вот, при таком направлении внутренней жизни, видение является не тогда, когда мы силится собственным усилием превзойти данную нам меру духовного роста и выйти за пределы доступного нам, а когда таинственно и непостижимо наша душа уже побывала в ином невидимом мире, вознесённая туда самими горними силами; как «знамение завета», как радуга открывается после пролития этого благодат-

ного дождя небесное явление, образ горнего, в напоминание и ради внедрения дарованного, незримого дара, в дневное сознание, во всю жизнь, как весть и откровение вечности. Это видение объективнее земных объективностей, полновеснее и реальнее, чем они; оно — точка опоры земному творчеству, кристалл, около которого и по кристаллическому закону которого, подобно ему, выкристаллизовывается земной опыт, делаясь весь, в самом строении своем, символом духовного мира.

Онтологическая противоположность видений тех и других — видений от скудости и видений от полноты, — может быть, лучше всего характеризуется противопоставлением слов личина и лик. Но есть еще слово лицо. Начнем с него.

Лицо есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; и слово лицо, без насилия над языком, можно применять не только к человеку, но и к другим существам и реальностям, при известном к ним отношении, как говорим мы, например, о лице природы и т. д. Можно сказать, лицо есть почти синоним слова явление, но явление именно дневному сознанию. Лицо не лишено реальности и объективности, но граница субъективного в лице и объективного не дана нашему сознанию отчетливо, и, вследствие этой ее размытости, мы, будучи вполне уверены в реальности воспринимаемого нами, не знаем, или во всяком случае не знаем ясно, что именно в воспринимаемом реально. Иначе говоря, реальность присутствует в восприятии лица, но прикровенно, органически всасываясь познанием и образуя подсознательно основу для дальнейших процессов познания. Можно еще сказать, что лицо — это сырая натура, над которой работает портретист, но которая еще не проработана художественно. При художественной проработке в буквальном смысле слова возникает художественный образ, портрет, как типичное — но не идеальное — оформление восприятия: это есть «подрисовка» некоторых основных линий восприятия, одна из возможных схем, под которую подводится данное лицо, но в самом лице эта схема, как схема, выражена не более многих других, и в этом смысле есть нечто внешнее по отношению к лицу, определяя собою не только или не столько онтологию того, чье лицо изобразил художник, как познавательную организацию самого художника, средство художника. Напротив, лик есть проявленность именно онтологичности. В Библии образ Божий различается от Божьего подобия; и церковное предание давно разъяснило, что под первым должно разуметь нечто актуальное — онтологический дар Божий, духовную основу каждого человека, как такового, тогда как под вторым — потенцию, способность духовного совершенства, силу оформить всю эмпирическую личность, во всем ее составе, образом Божиим, т. е. возможность образ Божий, сокровенное достояние наше, воплотить в жизни, в личности, и таким образом явить его в лице. Тогда лицо получает четкость своего духовного строения, в отличие от простого лица; но, в отличие от художественного портрета, не в силу внешних себе мотивов, как-то: композиционных, архитектурных, характерологических и т. д. — и не в изображении, а в самой своей вещественной действительности и подобно глубочайшим заданиям собственного своего существа. Всё случайное, обусловленное внешними этому существу причинами, вообще всё то в лице, что не есть самое лицо, оттесняется здесь забывшей ключом пробившейся через толщу вещественной коры энергией образа Божия: лицо стало ликом. Лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Когда перед нами — подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий — значит и Изображаемый этим образом, Первообраз его. Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельству этому Первообразу; и преобразившие своё лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом. Если мы вспом-

ним, что по-гречески лик называется идеей — εἶδος, *idéa* — и что в этом именно смысле лика — явленной духовной сущности, созерцаемого вечного смысла, пренебесной красоты некоторой действительности, ее горнего первообраза, луча от Источника всех образов — было использовано слово идея Платоном, а от него распространилось в философию, в богословие и даже в житейский язык, то, направляясь обратно от идеи к лику, значение этого последнего делаем себе совсем прозрачным.

Полную противоположность лику составляет слово личина.

Первоначальное значение этого слова есть маска, ларва, чем отличается нечто подобное лицу, похожее на лицо, выдающее себя за лицо и принимаемое за таковое, но пустое внутри как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциональности. Лицо есть явление некоторой реальности и оценивается нами именно как посредничающее между познающим и познаваемым, как раскрытие нашему взору и нашему умозрению сущности познаваемого. Вне этой своей функции, т. е. вне откровения нам внешней реальности, лицо не имело бы смысла. Но смысл его делается отрицательным, когда оно, вместо того, чтобы открывать нам образ Божий, не только ничего не дает в этом направлении, но и обманывает нас, лживо указывая на несуществующее. Тогда оно есть личина. Тут, при пользовании этим словом, мы совершенно не будем считаться с древнейшим, сакральным назначением масок и соответственным смыслом слова — *larva, persona, πρόσωπον* и т. д., ибо тогда маски вовсе не были масками, как мы это разумеем, но были родом икон. Когда же сакральное разложилось и выдохлось, а священная принадлежность культа была омирщена, то тогда-то, из этого кошунства в отношении к античной религии, и возникла маска в современном смысле, т. е. обман тем, чего на самом деле нет, мистическое самозванство, даже в самой легкомысленной обстановке имеющее привкус какого-то ужаса.

Характерно, что слово *larva* получило уже у римлян значение астрального трупа, «пустого» — *inanis*, бессубстанциального клише, оставшегося от умершего, т. е. темной, безличной вампирической силы, ищущей себе для поддержки сил и оживления свежей крови и живого лица, которое эта астральная маска могла бы облечь, присосавшись и выдавая это лицо за свою сущность. Замечательно, что в учениях самых различных даже терминологически выражается вполне единообразно основной признак — лжереальность этих астральных останков: в частности, в каббале они называются «клипот» — шелуха, а в теософии — «скорлупами». Достоинно внимания и то, что такая безъядерность скорлуп, пустота лжереальности всегда почиталась народной мудростью свойством нечистого и злого. Вот почему как немецкие предания, так и русские сказки признают нечистую силу пустою внутри, корытообразной или дуплообразной, без станového хребта — этой основы крепости тела, лжетелами и, следовательно, лжесуществами; напротив, бог начала реальности и блага, бог Озирис изображался в Египте символом джеду, в котором усматривают, как основное значение, схематически изображенный становой хребет Озириса: злое и нечистое лишено хребта, т. е. субстанциальности, а доброе реально, и хребет его есть самая основа его бытия. А чтобы такое толкование не казалось произвольным, напомним об Э. Махе: он отрицает реальное ядро личности, субстанцию ее; но представление о нем в человечестве есть, и, следовательно, добро совестному исследователю необходимо так или иначе найти психологическую основу такого представления. Мах находит ее именно в той части человеческого тела, которая недоступна внешнему опыту его самого: эта трансцендентная зрению часть, как он полагает, есть не что иное, как спина и определение — спинной хребет. Как видим, честный позитивизм привел этого архипозитивиста к исходной точке не-

мецкой психологин — к чудесным повествованиям Цезария Гейстербахского.

Злое и нечистое вообще лишено подлинной реальности, потому что реально только благо и всё им действующее. Если диавола называла средневековая мысль «обезьяной Бога», а искуситель прельщал первых людей замыслом «быть как боги», т. е. не богами по существу, а лишь обманчивой видимостью их, то можно вообще говорить о грехе как об обезьяне, о маске, о видимости реальности, лишенной ее силы и существа. Существо же человека есть образ Божий, и потому грех, пронизывая собою всю создаваемую «храмину», по Апостолу, личности, не только не служит выражению во вне существа личности, но, напротив, закрывает это существо. Явление личности отщепляется от существенного ее ядра и, отклонившись, делается скорлупою. Явление — этот свет, которым входит в познающего познаваемое, делается тогда тьмою, отдаляющею и уединяющею познаваемое от познающего, в том числе и от себя самого, как познающего: «явление» из общенародного, платоновского, церковного, в смысле выявления или откровения реальности, сделалось «явлением» кантовским, позитивистическим, иллюзионистическим. Было бы большой ошибкой говорить, что кантовское явление не существует и что термин этот лишен смысла, как было бы еще большей ошибкой отрицать существование платоновского явления и смысл соответственного термина. Но то и другое относится к разным духовным фазам бытия, и тогда как платонизм, в особенности церковное миропонимание, имеет в виду благое и святое, кантовское — злое и греховное; однако ни то, ни другое направление мысли не лишено своего предмета исследования.

Отслаивая явление от сущности, грех тем самым вносит в лик — чистейшее откровение образа Божия — посторонние, чуждые этому духовному началу, черты и тем затмевает свет Божий: лицо — это свет, смешанный с тьмою, это тело, местами изъеденное искажающими его прекрасные формы язвами. По мере того, как грех овладевает личностью и лицо перестает быть окном, откуда сияет свет Божий и показывает всё определеннее грязные пятна на собственных своих стеклах, лицо отщепляется от личности, ее творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маской овладевшей страсти. Хорошо подмеченная Достоевским маска у Ставрогина, каменная маска вместо лица — такова одна из ступеней этого распада личности. А далее, когда лицо стало маской, мы, по-кантовски, уже ничего не можем узнать о ноумене и с позитивистами не имеем основания утверждать его существования. Раз, по Апостолу, «совесть сожжена» и ничего, ни один луч от образа Божия не доходит до являемой поверхности личности, нам неведомо, не произошло ли уже суда Божия и не отнят ли Вручившим залог богоподобия Его образ. Может быть, нет, еще хранится талант под покровом темного праха, а может быть, и да, так что личность давно уже уподобилась тем, кто не имеет спины. Напротив, высокое духовное восхождение осиявает лицо светоносным ликом, изгоняя всякую тьму, всё невыраженное, недочеканное в лице, и тогда лицо делается художественным портретом себя самого, идеальным портретом, проработанным из живого материала высочайшим из искусств, «художеством художеств». Подвижничество есть такое искусство; и подвижник не словами своими, а самим собою, вместе со словами, как свои, а не отвлеченно, не отвлеченной аргументацией свидетельствует и доказывает истину — истину реальности, подлинной реальности. Это обстоятельство написано на лице подвижника. «Тако да просветится свет ваш пред человеки, яко да видят ваши добрые дела, и прославят Отца вашего, Иже на небесех» (Мф. 5, 16). «Ваши добрые дела» — это отнюдь не «добрые дела» в русском значении слова, не филантропия и морализм, а *ὀψιῶν τὰ καλὰ ἔργα*, т. е. прекрасные дела, светоносные и гармонические проявления духов-

ной личности, прежде всего, светлое, прекрасное лицо, красотой которого распространяется во вне «внутренний свет» человека, и тогда победенные неотразимостью этого света «человеки» прославят Отца Небесного, Чей образ на земле столь светел. И в соответствии с этим, так просиял уже первый свидетель делу Христову — первый мученик: «И возревше нань, вси сидящие в сонмищи, видевше лице его яко лице ангела» (Деян. 6, 15); от первого из свидетелей и до объявленного некоторыми «последним» почему-то — до Серафима Преподобного — мы имели бесчисленное множество свидетельств о Божественной светоносности подвижнических ликов, о воссиянии их как диск солнца; всякому, кто соприкасался с носителями благодатной жизни, приходилось собственными глазами видеть хотя бы зачатки этого светового преобразования лица в лик. Едва ли требуется настаивать на мысли о преобразовании и преображении в Церкви всего человека, т. е. тела человека, потому что ядро человеческого существа — образ Божий — не нуждается в преображении, сам — свет и чистота, но, напротив, преобразует собою, как творческою формою, всю эмпирическую личность, весь состав человека, его тело. Вот место слова Божия, которым в числе многих других устанавливается направление подвига: «Молю убо вас, братия... представите телеса ваши жертву живу, святу, благоугодну Богови, словесное служение ваше. И не сообразуйтесь веку сему, но преобразуйтесь обновлением ума вашего, во еже искушати вам, что есть воля Божия благая и угодная и совершенная. Глаголю бо благодатню, давшуюся мне, всякому существу в вас не мудрствовати паче, еже подобает мудрствовати, но мудрствовати о целомудрии, коемуждо яко же Бог разделит есть меру веры» (Рим. 12, 1—3).

Итак, Апостол увещевает римских христиан представить или поставить свои тела в жертву Богу; предоставление в жертву тела есть словесное служение, т. е. служение, обладающее даром слова или способное свидетельствовать истину. Христианин говорит телом своим. Дальше Апостол поясняет, что собственно значит предоставить тело в жертву; это, конечно, не означает внешнего мученичества, пытки или смерти, например, самих по себе, хотя бы по одному тому, что в такую жертву предоставляют христианские тела обрекающие их на казнь, и не от христианина зависит предоставить или не предоставить в жертву свое тело в таком смысле. То же, что зависит, указывается Апостолом в словах: «не сообразуйтесь веку сему», т. е. не имейте с веком сим общей схемы, общего закона бытия, который свойственен здешнему миру, в его настоящем состоянии, — это отрицательно; а положительно: «но преобразуйтесь», или преображайтесь, изменяйте образ бытия, закон, творческою форму. В чем же выражается изменение формы, духовного строения тела из схемы века сего в нечто преображенное? Апостол говорит: «преобразуйтесь обновлением ума», а по некоторым спискам — добавлено «вашего»; преобразование тела достигается обновлением ума как средоточия всего существа. Признаком же достижения этой обновленности ума служит испытывание воли Божией. Иначе говоря, предоставить свое тело в жертву — это значит приобрести духовную чуткость в познании воли Божией, — благой и совершенной. Но этому тезису святости противостоят антитезис, ибо в стремлении постигнуть волю Божию естественно начать мудрствовать о ней своими силами и подлинное соприкосновение с небом подменить отвлеченным рассуждением. Каждому Бог уделит свою меру веры, т. е. «обличение вещей невидимых». И здравая мысль может быть лишь в пределах этой веры, тогда как выхождение за ее пределы будет извращением. Апостол афористически выражает свою мысль в почти непереводимых словах: «μη ὑπερφρονεῖν παρ' ὃ δεῖ φρονεῖν, ἀλλὰ φρονεῖν εἰς τὸ σωφρονεῖν», ставя противоположными понятиями общего понятия φρονεῖν понятия: ὑπερφρονεῖν и σωφρονεῖν. Эти два полюса и соответствуют: первый — сообразованию тела веку сему, отчего отщеп-

ляется личина; второй — преобразованию, можно добавить, «по веку будущему», и тогда начинает светиться из тела лик.

Храм есть путь горнего восхождения. Так — во времени: богослужение, это внутреннее движение, внутреннее расчленение храма, ведет по четвертой координате глубины — горé. Но так же — и в пространстве: организация храма, направляющая от поверхностных оболочек к средоточному ядру, имеет то же значение. Точнее говоря, это не то же, в смысле та кой же, а буквально, нумерически то же, хотя и рассматривается в отношении других координат. Пространственное ядро храма намечается оболочками: двор, притвор, самый храм, алтарь, престол, антиминс, чаша, Святые Тайны, Христос, Отец. Храм, как разъяснено было ранее, есть лестница Иаковлева, и от видимого она возводит к невидимому; но весь алтарь, как целое, есть уже место невидимого, область, оторванная от мира, пространство неотмирное. Весь алтарь есть небо: умное, умопостигаемое место, τόπος νοερός и даже τόπος νοητός с «пренебесным и мысленным жертвенником». Сообразно различным символическим знаменованиям Храма, алтарь означает и есть различное, но всегда стоящее в отношении недоступности, трансцендентности к самому храму. Когда храм, по Симеону Солунскому, в христологическом толковании знаменует Христа Богочеловека, то алтарь имеет значение невидимого Божества, Божеского естества Его, а самый храм — видимого, человеческого. Если общее истолкование антропологическое, то, по тому же толкованию, алтарь означает человеческую душу, а самый храм — тело. При богословском толковании храма, как указывает Солунский Святитель, в алтаре нужно видеть таинство непостижимой по существу Троицы, а в храме — Ее познаваемый в мире промысл и силы. Наконец, космологическое изъяснение у того же Симеона за алтарем признаёт символ неба, а за самым храмом — земли. Понятно, многообразием этих толкований онтологическое значение алтаря, как мира невидимого, только укрепляется.

Но невидимое именно потому, что оно невидимо, само по себе недоступно взору чувственному; и алтарь, как ноумен, был бы несуществующим для незрячих духовно глаз, как недоступны осязанию столбы, струение и завесы фимиама, если бы не был отмечен такими вехами, которые, будучи доступны опыту чувственному, сами усматривают мир невидимый. Ограничение алтаря необходимо, чтобы он не оказался для нас как ничто; но это ограничение возможно только реальностями двойственной способности восприятия. Если бы они были только духовны, то оказались бы недоступными нашей немощи, и дело, в нашем сознании, не улучшилось бы. А если бы они были только в мире видимом, тогда они не могли бы отмечать собою границу невидимого, да и сами не знали бы, где она. Небо от земли, горнее от дольного, алтарь от храма может быть отделен только видимыми свидетелями мира невидимого, живыми символами соединения того и другого, иначе — святыми тварями. Это они, зримые в видимом, свободные от сообразия веку сему, преобразовали свое тело и, обновив свой ум, пребывают «превыше мирского слития», в невидимом. Потому-то они и свидетели невидимому — свидетели сами собою, своим видом своим, ликом своим. Они живут с нами и доступны общению, даже доступнее нас самих; они — не призраки земли, но плотно стоят на земле, совсем неотвлеченные, совсем небескровные. Но они — не только они — не кончаются заглушенно тут же, на земле; они — идеи, живые идеи мира невидимого. Они — свидетели, можно сказать, на границе видимого и невидимого, как символические образы видений при переходе от одного сознания к другому. Они — живая душа человечества, которую оно взшло в мир горний; отложив призрачные мечтания при переходе и восприняв иной мир, при возвращении долу, себя самих преобразили в ангельские образы мира ангельского. И не случайно этих свидетелей,

своими ангельскими ликами делающих нам близким и доступным невидимое, народная молва издавна называет ангелами во плоти. Так, волнистые облака образуются на границе воздушных течений разной высоты и разной направленности, на поверхности соприкосновения текущих один над другим слоев воздушного океана; и потому ветры, их образующие, не могут унести их, и воздушные гряды пребывают недвижимо стремительным лѐтом воздушных потоков. И так же — туман, окутывающий горную вершину: бушуют окрест горы ветренные бури, а туманное покрывало не шелохнется. Такой туман образуется у грани видимого и невидимого. Он заволакивает собою недоступное немошному зрению, но он же и указывает наличие того, что превыше мира. Имея открытые духовные очи и возводя их к Престолу Божию, мы созерцаем небесные видения — облако, обволакивающее Синай — тайну Божьего присутствия, и, обволакивая, ее же объявляющее и возвещающее. Это — «облак свидетелей» (Евр. 12, 1) — святых. Они обступают алтарь; ими, «живыми камнями», построена живая стена иконостаса, ибо они — одновременно в двух мирах и совмещают в себе жизнь здешнюю и жизнь тамошнюю. И, являясь восхищенному умному взору, святые свидетельствуют о Божьем тайнодействии, свидетельствуют своими ликами: духовное видение символично, и эмпирическая кора насквозь пронизана в них светом свыше.

Алтарная преграда, разделяющая два мира, есть иконостас. Но иконостасом можно было бы именовать кирпичи, камни, доски. Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть видение. Иконостас есть явление святых и ангелов — ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, — свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти. Иконостас есть сами святые. И если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих Самому Богу свидетелей Его, своими ликами и своими словами возвещающих Его страшное и славное присутствие, в храме и не было бы.

По немощности духовного зрения молящихся, Церкви, в заботе о них, приходится пристранять некоторое пособие духовной вялости: эти небесные видения, яркие, четкие и светлые, отмечать, закреплять веществом, след их связывать краскою. Но этот костыль духовности, вещественный иконостас, не прячет что-то от верующих — любопытные и острые тайны, как по невежеству и самолюбию вообразили некоторые, а, напротив, указывает им, полуслепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственной их косностью, кричит им в глухие уши о Царствии Небесном, после того как оказались они недоступными речи в обыкновенный голос. Конечно, этот крик лишен всех тонких и богатых средств выразительности, которыми обладает спокойная речь; но кто же виноват, если последнюю не только не оценили, но и не заметили ее, и что остается тогда, кроме крика? Снимите вещественный иконостас, и тогда алтарь, как таковой, из сознания толпы вовсе исчезнет, закроется капитальной стеною. Но вещественный иконостас не заменяет собою иконостаса живых свидетелей и ставится не вместо них, а лишь как указание на них, чтобы сосредоточить молящихся вниманием на них. Направленность же внимания есть необходимое условие для развития духовного зрения. Образно говоря, храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеною; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними — живых свидетелей Божиих. Уничтожить иконы — это значит



замуровать окна; напротив, вынуть и стекла, ослабляюще духовный свет для тех, кто способен вообще видеть его непосредственно, образно говоря, в прозрачном безвоздушном пространстве, — это значит научиться дышать эфиром и жить в свете славы Божией; тогда, когда это будет, вещественный иконостас сам собою упразднится с упразднением всего образа мира сего, и с упразднением даже веры и надежды, и с созерцанием чистою любовью вечной славы Божией.

Так, неопытному ученику надо инъецировать кровеносные сосуды краскою, чтобы впервой обратить его внимание на их пути и направления; так, приступающему к геометрии приходится чувственно выделять толщиною и видом штриха, даже цветом, линии и поверхности, на которых лежит тяжесть аргументаций; так, на первых шагах нравственного воспитания наглядными примерами болезней, бедствий и внешних страданий наставник живописует последствия пороков. Но, когда внимание стало упругим и не внешним впечатлением приводится к сосредоточению на известном объекте и само от себя способно выделять из шума чувственных впечатлений признак или объект, хотя и теряющийся среди других, поражающих, но не нужных для понимания, тогда необходимость чувственных опор вниманию отпадает. И в области созерцания сверхчувственного не иначе: мир духовный, невидимое, не где-то далеко от нас, но окружает нас; и мы — как на дне океана, мы тонем в океане благодатного света. Однако, по непривычке, по незрелости духовного ока, этого светоносного царства мы не замечаем, часто не подозреваем его присутствия и только сердцем невнятно ощущаем общий характер происходящих вокруг нас духовных течений. Когда Христос исцелял слепорожденного, тот видел сперва проходящих людей, как деревья, — это первое оформление небесных видений. Но мы пролетающих ангелов не видим ни как деревья, ни как тень попавшей между нами и солнцем далекой птицы, хотя более чуткие иногда и отметят могучие взмахи ангельских крыл, но эти взмахи почувствуются лишь как тончайшее дуновение. Икона — и то же, что небесное видение, и не то же: это — линия, обводящая видение. Видение не есть икона: оно реально само по себе; но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ, и вне, без, помимо образа, сама по себе, отвлеченно от него не есть ни образ, ни икона, а доска. Так, окно есть окно, поскольку за ним простирается область света, и тогда самое окно, дающее нам свет, есть свет, не «похоже» на свет, не связывается в субъективной ассоциации с субъективно мыслимым представлением о свете, а есть самый свет, в его онтологическом самоотожестве, тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве. А само по себе, т. е. вне отношения к свету, вне своей функции, окно, как не действующее, мертво и не есть окно: отвлеченно от света, это — дерево и стекло. Мысль простая; но почти всегда останавливаются где-то на середине, между тем как правильнее не дойти до середины или перейти ее: обычное понимание символа, как чего-то самодовлеющего, хотя и частично условно, истинного, коренным образом ложно, потому что символ или больше этого, или меньше. Если символ, как целесообразный, достигает своей цели, то он реально неотделим от цели — от высшей реальности, им являемой; если же он реальности не являет, то значит — цели не достигает, и, следовательно, в нем вообще нельзя усматривать целесообразной организации, формы, и значит, как лишенный таковой, он не есть символ, не есть орудие духа, а лишь чувственный материал. Повторим, нет окна самого по себе, потому что понятие окна, как и всякого орудия культуры, конститутивно содержит в себе целесообразность: то, что не целесообразно, не есть и явление культуры. Следовательно, или окно есть свет, или оно — дерево и стекло, но никогда оно не бывает просто окном. Так и иконы — «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ», по определению святого Дио-

нисия Ареопагита. И икона всегда: или больше себя самоё, когда она — небесное видение, или меньше, если она некоторому сознанию не открывает мира сверхчувственного и не может быть называема иначе, как расписанной доской. Глубоко ложно то современное направление, по которому в иконописи надлежит видеть древнее искусство, живопись, и ложно прежде всего потому, что тут за живописью вообще отрицается собственная ее сила: даже и вообще живопись или больше или меньше самоё себя. Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику — быть тем, что они символизируют. А если своей цели живописец не достиг — вообще ли, или применительно к данному зрителю — и произведение никуда за себя самого не выводит, то не может быть и речи о нем, как о произведении искусства; тогда мы говорим о магне, о неудаче, и т. п. Теперь, икона имеет целью вывести сознание в мир духовный, показать «тайные и сверхъестественные зрелища». Если, по оценке или, точнее, по чутью смотрящего на нее, эта цель ничуть не достигается, если не возбуждается хотя бы отдаленного ощущения реальности иного мира, как уже издали йодистый запах водорослей свидетельствует о море, то что же можно сказать об иконе, как не то, что она не вошла в круг произведений культуры, и тогда ценность ее — лишь материальная или, в лучшем случае, археологическая.

«И яко же тогда являешься, — пишет преподобный Иосиф Волоцкий об иконе Святой Троицы преподобного Андрея Рублева, — тако и ныне сподобися нами въобразитися и писатися. И ради такового изображения, трисвятая песнь Трисвятей и Единосущней и Животворящей Троице на земле приносится; желанием безчисленным, и любовью безмерною, и духом въсхышающеся к первообразному оному и непостижимому подобно и от вещаго сего зрака възлетает оумь и мысль к Божественному желанию и любви; и не вещь чтоуше но видь и зракъ красот их: понеже почеть иконнаа на первообразное переходит и не токмо ныне освещаемся и просвещаемся Духом Святым, но в боудущем вѣце мѣзду велию же и неизреченноу прием, егда телеса святых паче солнечныя светлости просветятся, иже ради воображения иконнаго любовне целуютъ и почитаютъ едино существо Божества в триех образныхъ съставех молящеся пречистому оному Божественному подобно Святыя и Живоначальныя Троицы с Отцем, Сыноу, и Пресвятому Духу, Богу нашему благодарение възсылающе». Вот понимание иконописи, как орудия сверхчувственного познания, теми, кто руководил писанием икон и писал их; такова цель. По одному из определений Седьмого Вселенского Собора, «живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение (*διτάξις*, т. е. построение, композиция, даже больше, — вообще художественная форма) очевидно зависело от святых отцов». Это существенное указание свидетельствует не об антихудожественном доктринальном нормировании иконописного творчества внешними в отношении его, как такового, соображениями и правилами, не о цензуре икон, а свидетельствует, кого именно Церковь признавала и признаёт истинными иконописцами — святых отцов. Это они творят искусство, ибо они созерцают то, что надлежит изобразить на иконе. Как же может писать икону тот, кто не только пред собою не имеет, но и не видывал никогда первообраза, или, выражаясь на языке живописи, природы? Если даже в области чувственного, наблюдаемой с детства непрестанно, художник ищет себе природы, хотя аналогичных предметов видел бесчисленное множество, то не величайшая ли наглость притязать на изображение мира сверхчувственного, в полной отчетливости даже святыми созерцаемого урывками и единичными мгновениями, со стороны вовсе его не видевших?

Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к той действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т. е. знания, каков духовный мир, который сообщала им католическая Церковь. Между тем иконопись есть закрепление небесных образов, оплотнение на доске дымящегося окрест престола живого облака свидетелей. Иконы вещественно намечают эти пронизанные знаменательностью лики, эти сверхчувственные идеи и делают видения доступными, почти общедоступными. Свидетели этих свидетелей — иконописцы — дают нам образы, εἶδῃ, εἰχόνες своих видений. Иконы своей художественной формой непосредственно и наглядно свидетельствуют о реальности этой формы: они говорят, но линиями и красками. Это — написанное красками Имя Божие, ибо что же есть образ Божий, духовный Свет от святого лика, как не начертанное на святой личности Божие Имя? Подобно тому, как свидетель — мученик, святой, хотя и он говорит, однако свидетельствует не себя, а Господа, и собою не себя, а Его являет, так и эти свидетели свидетелей — иконописцы — свидетельствуют не своё иконописное искусство, т. е. не себя, а святых, свидетелей Господа, ими же — и Самого Господа.

Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: «Есть Тронца Рублева, следовательно, есть Бог».

В иконописных изображениях мы сами — уже сами — видим благодатные и просветленные лики святых, а в них, в этих ликах — явленный образ Божий и Самого Бога. И мы, как самаряне, говорим иконописцам: «Уже не потому веруем, что вы свидетельствуете написанными вами иконами святость святых, а сами слышим сходящее от них чрез произведение вашей кисти самосвидетельство святых, и не словами, а ликами своими. Мы сами слышим сладчайший глас Слова Божия, Верного Свидетеля, глас, проникающий своим сверхчувственным звуком всё существо святых и приводящий его в совершенную гармонию. Но не вы создали эти образы, не вы явили эти живые идеи нашим обрадованным очам — сами они явились нашему созерцанию; вы же лишь устранили застилавшие нам их свет препятствия. Вы помогли нам снять чешую, затянувшую духовные очи. И теперь мы, помощью вашей, видим, но уже не ваше мастерство, а полно-реальное бытие самих ликов видим. Вот, я смотрю на икону и говорю в себе: «Се — Сама Она» — не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богородицу, Самую Богородицу, и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению. Да в моем сознании и нет никакого изображения: есть доска с красками, и есть Сама Мать Господа. Окно есть окно, и доска иконы — доска, краски, олифа. А за окном созерцается Сама Божия Мать; а за окном — видение Пречистой. Иконописец показал мне Ее, да, но не создал; он отверз завесу, а Та, Кто за завесой, предстает объективной реальностью не только мне, но равно и ему, и обретается, ему является, но не сочиняется им, хотя бы и в порыве самого высокого вдохновения. Икону должно или недооценивать, сравнительно с ходячим позитивистическим полупризнанием, или переоценивать, но ни в коем случае не застревать на психологической, ассоциативной ее значимости, т. е. на ней, как на изображении. Всякое изображение, по необходимой символичности своей, раскрывает свое духовное содержание не иначе, как в нашем духовном восхождении «от образа к первообразу», т. е. при онтологическом соприкосновении нашем с самим первообразом; тогда, и только тогда чувственный знак наливается соками жиз-

ни и, тем самым, неотделимый от своего первообраза, делается уже не «изображением», а передовой волной или одной из передовых волн, возбуждаемых реальностью. А все другие способы явления нашему духу самой реальности — тоже волны, ею возбуждаемые, включительно до нашего жизненного общения с нею: ведь всегда мы общаемся с энергией сущности и чрез энергию — с самою сущностью, но не непосредственно с последней. И икона, будучи явлением, энергией, светом некоторой духовной сущности, а точнее сказать, благодатью Божией, есть больше, чем хочет ее считать мысль, выдающая себе аттестат «трезвости», или же, если этого прикосновения к духовной сущности не произошло, она не есть вообще что-либо познавательного значения.

Так мы вплотную подошли к постоянно применявшемуся в иконоборческих спорах термину и понятию *напоминания*.

Защитники икон бесчисленное число раз ссылаются на *напоминательное* значение икон: иконы, — говорят святые отцы и их словами Седьмой Вселенский Собор, — напоминают молящимся о своих первообразах, и, взирая на иконы, верующие «возносят ум от образов к первообразам». Такова очень прочно окрепшая богословская терминология. На эти выражения теперь нередко ссылаются, да и толкуют их вообще в смысле субъективно-психологическом и коренным образом ложно, до основания извращая мысль святых отцов и собственными руками, под видом защиты икон, восстанавливая, да притом грубо и безоговорочно, иконоборчество; да и настолько то, древнее, иконоборчество, над которым восторжествовало церковное учение, было вдумчивее, тоньше и осторожнее, сложнее по мысли, нежели современные перепевы на ту же тему при возражениях протестантам и рационализму. Ведь иконоборцы вовсе не отрицали возможности и полезности религиозной живописи, к каковой ныне приравняются иконы; иконоборцы именно, говоря по-современному, и указывали на субъективно-ассоциативную значимость икон, но отрицали в них онтологическую связь с первообразами, и тогда всё иконопочитание — лобызание икон, молитва им, каждение перед ними, возжигание свеч и лампад и т. п., т. е. относимое к «изображениям», стоящим вне и помимо самих первообразов, к этому двойнику почитаемого — не могло не расцениваться как преступное идолопоклонство. Если иконы суть «изображения», то нелепо и греховно этим педагогическим пособиям воздавать «честь», подобающую одному только Богу, и совершенно непостижимо, что собственно значит издавняя вера Церкви о восхождении к первообразу — чести, воздаваемой образу. Но тогда, в период иконоборческих споров, люди знали, о чем собственно они спорят и в чем между собою не согласны: были иконопочитатели и были иконоборцы. Теперь и иконопочитатели учат по-иконоборчески, сами не зная, отстаивают ли собственно они иконы, или, напротив, отвергают. Дело же в забвении, что споры об иконах происходили в IX веке, а не десятью веками позже, в Византии, а не в Англии, и на почве философии Платоно-Аристотелевской, а не Юме-Милле-Бэконовской. Подставив в святоотеческую соборную терминологию содержание английского сенсуализма и сенсуалистической психологии вместо подразумевавшегося ими значения онтологического, на почве древнего идеализма, нынешние защитники икон успешно выиграли победу, некогда потерянную иконоборцами.

Итак, что же значат в соборных постановлениях термины: *первообраз* и *образ*, *напоминание*, *ум* и т. д.?

Таким образом, икона напоминает о некотором первообразе, т. е. пробуждает в сознании духовное видение: у того, кто ярко и сознательно созерцал это видение, это новос, вторичное видение, посредством иконы, само ярко и сознательно. А в другом икона будит дремлющее глубоко под сознанием восприятие духовного, но во всяком случае не

просто утверждает, что ёсть такое восприятие, а дает почувствовать или приблизить к сознанию собственный опыт такого рода. При молитвенном цветении высоких подвижников иконы неоднократно бывали не только окном, сквозь которое виделись изображенные на них лица, но и дверью, которою эти лица входили в чувственный мир. Именно с икон чаще всего сходили святые, когда являлись молящимся.

Но в меньшей, хотя по существу и родственной этим случаям, степени подобные явления испытывались многими, и далеко не подвижниками: я разумею то острое, пронзающее душу чувство реальности духовного мира, которое, как удар, как ожог, внезапно поражает едва ли не всякого, впервые увидевшего некоторое священнейшее произведение иконописного искусства. Тут не остается и малейшего места помыслам о субъективности, открывшегося чрез икону, таким живым, таким бесспорно объективным и самобытным предстоит оно взору, духовному и телесному равно. Как светлое, проливающее свет видение, открывается икона. И, как бы она ни была положена или поставлена, не можешь сказать об этом видении иначе, чем словом выситс я. Оно сознается превышающим всё его окружающее, пребывающее в ином, своем пространстве и в вечности. Пред ним утихает горение страстей и суета мира, оно сознается выше-мирным, качественно превосходящим мир, из своей области действующим тут, среди нас. Несомненно оно есть, это произведение кисти; но непостижимо, чтобы было оно, и собственным глазам не веришь, когда они свидетельствуют об этой всепреодолевающей победной красоте. Таково действие Троицы Рублева, таково ни с чем не сравнимое впечатление Владимирской Божией Матери. Но эти и другие иконописные уники, единым ударом поражающие зрение самое нечуткое, не должны, тем не менее, рассматриваться совсем обособленно от прочих. Сохраняя в основе иконописные формы икон высшего порядка — скажем так пока предварительно, — все иконы таят в себе возможность этого духовного откровения, хотя и под покровом более или менее малопроницаемым. Но приходит час, когда духовное состояние созерцающего икону дает ему силу прочувствовать ее духовную суть и чрез ее покров, искажающий ее формы, и икона оживает и делает свое дело — свидетельство о горнем мире.

Я, Мать Божия, ныне с молитвою  
 Пред Твоим образа ярким сиянием  
 Не о спасении, не перед битвою,  
 Не с благодарностью и покаянием,  
 Не за свою молю душу пустынную,  
 За душу странника в свете безродного.  
 Но я вручить хочу деву невинную  
 Теплою Заступнице мира холодного...

— возникло в тревожной и мятущейся душе Лермонтова, как такое откровение Богоматерней иконы. И не одно стихотворение удостоверяет церковное учение, что все иконы чудотворны, т. е. могут быть окнами в вечность, хотя и не каждая данная икона уже была таковою. Явленность икон в собственном смысле слова указывает на происшедшие от иконы явления — знамения благодати, чрез нее явившиеся. А исцеление души прикосновением чрез икону к духовному миру есть прежде всего и нужнее всего явление чудотворной помощи.

Итак, икона всегда сознается как некоторый факт Божественной действительности. Икона может быть мастерства высокого и невысокого, но в основе ее непременно лежит подлинное восприятие потустороннего, подлинный духовный опыт. Этот опыт может быть впервые закреплен в данной иконе так, что она есть впервые возвещаемое откровение бывшего опыта. Таковую, как говорят, перво явленную или первообразную икону рассматривают как первоисточник: она соот-

ветствует подлинной рукописи поведавшего о бывшем откровении. А могут быть и копии этой иконы, более или менее точно воспроизводящие ее формы. Но духовное содержание их — не новое какое-либо по сравнению с подлинником и не «такое же», как у подлинника, но то же самое, хотя, быть может, и показываемое чрез тусклые покровы и мутные среды. При этом — именно потому, что оно не такое же, а то же самое — возможны повторения иконы с видоизменениями, варианты некоторого основного перевода.

Если иконник сам не сумел пережить изображаемого им, если сам, побуждаемый подлинником, не прикоснулся к реальности изображаемого, он, будучи добросовестным, старается возможно точно передать на своей копии внешние признаки подлинника, но, как часто это бывает в таких случаях, не умеет охватить икону как целое и, теряясь среди черточек и мазков, невнятно передает основное. Напротив, если чрез подлинник ему открылась изображенная на нем духовная реальность и он, хотя и вторично, но достаточно ясно увидел ее, тогда естественно в отношении к живой реальности живого человека появляются собственные углы зрения и отступление от каллиграфической верности подлиннику. В рукописи, описывающей страну, ранее уже описанную, появляется не только собственный почерк, но собственные выражения, хотя в основе — это несомненно то же самое описание той же самой страны. И это различие нескольких повторений одной и той же первоявленной иконы указывает вовсе не на субъективность изображаемого, не на иконописный произвол, а как раз наоборот — на живую реальность, которая, и оставаясь сама собою, может являться по-разному, в зависимости от обстоятельств духовной жизни, которую и воспринимает иконописец. Если оставить в стороне рабские сводки, род механического воспроизведения, то разница между первоявленной иконой и повторенным приблизительно такова же, как между описанием вновь открытой страны и впечатлениями путешественника, посетившего ее, согласно данным ему указаниям: как бы исторически ни было важно первое, последнее может быть и более полным, и более четким. Так и в иконописном деле, где иногда повторения оказывались особенно драгоценными и означивались чрезвычайными знаменами, во свидетельство их метафизической правдивости и высшего соответствия изображаемого.

Но во всяком случае в основе иконы лежит духовный опыт. Соответственно этому, по источнику возникновения иконы могли бы быть подразделены на четыре разряда, а именно: 1) библейские, опирающиеся на реальность, данную словом Божиим; 2) портретные, опирающиеся на собственный опыт и память иконописца — современника изображаемым им лицам и событиям, которые ему привелось видеть не только как внешнефактические, но и как духовные, просветленные; 3) писанные по преданию, опирающиеся на устно или письменно сообщаемый чужой духовный опыт, бывший некогда, во времена предыдущие; 4) и наконец, иконы явленные, писанные по собственному духовному опыту иконописца, по видению или таинственному сновидению. Было сказано: «иконы могли бы быть подразделены» на вышеозначенные четыре разряда; но при отвлеченной ясности этого деления практически приложимым оказывается лишь последний отдел, и если одни иконы — бесспорно явлены, то о других, даже о библейских, в какой-то степени приходится думать то же самое: историческая фактичность некоторых событий, равно как и лиц, не исключает их пребывания в вечности, а потому — и возможности созерцать их при подъеме сознания над временем. Все иконы — явленные. И когда речь идет об иконе портретного характера, то ведь и такое произведение, чтобы стать иконою, должно опереться на некое видение, например, на видение света, хотя и живого человека, — так что не составляет прямой противоположности иконам явленным. А что касается икон по преданию, то ведь отвлечен-

ного описания недостаточно для иконописно-художественного образа, и потому и здесь необходимо нечто видеть собственными духовными глазами.

Не только в Восточной Церкви, во времена ее внутренней устойчивости, это понимание икон, как писанных по видениям, было существенным, но даже на Западе, и притом во времена, наиболее далекие от мистических созерцаний, тайно жила вера в явленность икон, как норму иконописания; и то, что признавалось и признается воистину достойным благоговения и поклонения, производилось не от земли, а из небесного источника. Разительный пример тому — Рафаэль. В письме к другу своему графу Бальдасар Кастальоне он оставил несколько загадочных слов, разгадка которых сохранена в рукописях другого его друга — Донато Д'Анжело Браманте.

«В мире так мало изображений прелести женской, посему-то я прилепился к одному тайному образу, который иногда навещает мою душу». Что значит это «навещает мою душу»? А вот параллельное сообщение Браманте: «Для собственного удовольствия здесь я хочу сохранить чудо, которое доверил мне дорогой друг мой Рафаэль и приказал таить под печатью молчания. Однажды, когда я ему с открытым и полным сердцем выражал удивление над прелестными образами Мадонны и Святого Семейства и убедительно просил его, чтобы он разгадал мне: где, в каком мире он видел такую красоту, трогательный взгляд и выражение неподражаемое в образе Пресвятой Девы? С юношескою стыдливостью, со скромностью, ему свойственной, Рафаэль несколько времени хранил молчанье; потом, сильно тронутый, со слезами бросился мне на шею и открыл свою тайну. Он рассказал, что от самой нежной юности всегда пламенело в душе его особенное святое чувство к Матери Божией; даже иногда громко произнося Ее имя, он ощущал грусть душевную. От самого первого побуждения к живописи он питал внутри себя необоримое желание живописать Деву Марию в небесном Ее совершенстве, но никогда не смел доверять своим силам. И ночь и день беспрестанно неутомимый дух его трудился в мыслях над образом Девы, но никогда не был в силах удовлетворить самому себе; ему казалось, что этот образ всё еще отуманен каким-то мраком перед взорами фантазии. Однако иногда будто небесная искра заранивалась в его душу, и образ в светлых очертаниях являлся перед ним так, как хотелось бы написать его; но это было одно летучее мгновение: он не мог удерживать мечты в душе своей. Непрестанное беспокойство волновало дух Рафаэля; он только мимоходом взирал на черты своего идеала, и темное чувство души никогда не хотело преобразиться в светлое явление; наконец, он не мог удерживаться долее, трепетною рукой принялся живописать Мадонну; во время работы внутренний дух его более и более воспламенялся. Однажды ночью, когда он во сне молился Пресвятой Деве, что бывало с ним часто, вдруг от сильного волнения воспрянул от сна. Во мраке ночи взор Рафаэля привлечен был светлым видением на стене против самого его ложа; он взглянул в него и увидел, что висевший на стене, еще недоконченный образ Мадонны блистал кратким сиянием и казался совершенным и будто живым образом. Он так выразил свою божественность, что градом покатались слезы из очей изумленного Рафаэля. С каким неизъяснимо трогательным видом он смотрел на него очами слезными, и каждую минуту, казалось ему, этот образ хотел уже двигаться; даже мнилось, что он двигается в самом деле. Но чудеснее всего, что Рафаэль нашел в нем именно то, чего искал всю жизнь и о чем имел темное и смутное предчувствие. Он не мог припомнить, как заснул опять; но, вставши утром, будто вновь переродился. Видение навеки врезалось в его душу и чувство, и вот почему удалось ему живописать Матерь Божию в том образе, в каком он носил Ее в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепе-

том смотрел на изображение своей Мадонны. Вот что рассказал мне друг мой, дорогой Рафаэль, и я почел это чудо столь важным и замечательным, что для собственного наслаждения сохранил его на бумаге». Так объясняются слова Рафаэля о тайном образе, иногда навещающем его душу.

Икона, как закрепление и объявление, возведение красками духовного мира, по самому существу своему есть конечно дело того, кто видит этот мир святым, и потому, понятно, иконное искусство, в соответствии с тем, что на светском языке называется искусством, принадлежит не иначе, как святым отцам. Церковное же сознание, выразившееся особенно определенно в известном постановлении Седьмого Вселенского Собора, даже не считает нужным выделять иконописцев в этом собственном и высшем смысле слова из сонма вообще святых отцов, но противопоставляет им иконописцев в низшем смысле — копистов, в значительной мере просто ремесленников, мастеров иконного дела, или иконников, как их называли у нас на Руси, при небрежном отношении к своему ремеслу слывших за богомазов; но конечно, приводя все эти термины, мы поясняем соборное постановление русским церковным бытом, а не извлекаем их из него. В соборных же актах ясно говорится, что иконы создаются не замыслом — *ἐψεύρεσις* — собственно изобретением живописца, но в силу нерушимого закона и Предания — *θεσφοθεσία καὶ παράδοσις* — Вселенской Церкви, что сочинять и предписывать есть дело не живописца, но святых отцов; этим последним принадлежит неотъемлемое право композиции — *διάταξις*, а живописцу — одно только исполнение, техника — *τεχνή*.

С отдаленнейших времен христианской древности установилось воззрение на икону как на предмет, не подлежащий произвольному изменению, и, оплотняясь с ходом истории, это воззрение особенно твердо было выражено у нас на Руси в церковных определениях XVI и XVII веков. Оно было закреплено многочисленными иконописными подлинниками — как словесными, так и лицевыми, которые самым существованием своим доказывают устойчивость иконного предания, а главнейшими статьями своими и основными формами приводятся к временам величайшей древности, к первым векам существования Церкви, а частями и элементами нередко коренятся в непроницаемом мраке истории дохристианской. Понятны нарочитые предупреждения в подлинниках иконному мастеру о том, что кто станет писать иконы не по Преданию, но от своего измышления, повинен вечной муке.

В этих нормах церковного сознания светские историки и позитивистические богословы усматривают свойственный Церкви обычный ее консерватизм, старческое удержание привычных форм и приемов, потому что иссякло церковное творчество, и оценивают такие нормы как препятствия нарождающимся попыткам нового церковного искусства. Но это непонимание церковного консерватизма есть вместе с тем и непонимание художественного творчества. Последнему канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожность и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы, или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение. Художник, по невежеству воображающий, будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешает, по его мнению, твердая почва и который мнит, что, вся в воздухе, он ушел бы дальше, чем по земле. На самом же деле такой художник, отбросив форму совершенную, бессознательно хватается за обрывки и обломки тоже форм, но случайных



и несовершенных, и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает эпитет «творчества». Между тем, истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, т. е. художественно воплощенной истины вещей, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым ли или сотым говорит он об истине. Лишь бы это была истина, и тогда ценность произведения сама собою установится. Как всякий, кто живет, занят мыслью, живет ли он по правде, или нет, а не тем, оказывается ли его жизнь похожей на жизнь соседа, живет сам в себе для истины и убежден, что искренняя жизнь для истины непременно индивидуальна и в самой сути своей никак не повторима, истинной же может быть лишь в потоке всечеловеческой истории, а не как нарочито выдумываемая, — так не иначе и жизнь художественная: и художник, опираясь на всечеловеческие художественные каноны, когда таковые здесь или там найдены, чрез них и в них находит силу воплощать подлинно созерцаемую действительность и твердо знает, что дело его, если оно свободно, не окажется удвоением чужого дела, хотя предмет беспокойства его — не это совпадение с кем-то, а истинность изображенного им. Принятие канона есть ощущение связи с человечеством и сознание, что не напрасно же жило оно и не было без истины, свое же постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно закрепило в каноне.

Ближайшая задача — постигнуть смысл канона, изнутри проникнуть в него, как в сгущенный разум человечества, и, духовно напрягшись до высшего уровня достигнутого, определить себя, как с этого уровня мне, индивидуальному художнику, является истина вещей; хорошо известен тот факт, что это напряжение при вмещении своего индивидуального разума в формы общечеловеческие открывает родник творчества. Напротив, слабосильное и самолюбивое бегство от общечеловеческих форм оставляет художника на уровне, низшем достигнутого, и, в этом смысле, — отнюдь не личным, но лишь случайным и несознательным; образно говоря, макать в чернильницу палец вместо пера вовсе не служит признаком ни индивидуальной самобытности, ни особого вдохновения, если бы таким способом были написаны некие стихи. Чем труднее и отдаленнее от повседневности предмет искусства, тем более сосредоточения требуется на художественном каноне соответственного рода — как по ответственности такого искусства, так и по малой доступности требуемого тут опыта.

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

Когда, применительно к случаю разбираемому, уже найденный и выверенный соборно всечеловеческий канон искусства соблюден, тогда есть формальная гарантия, что предлагаемая икона или просто воспроизводит уже признанное истиной, или, сверх того, открывает еще нечто, тоже истинное; когда же нет соблюдения, то это или ниже допустимого, или во всяком случае нуждается, как новое откровение, в проверке. И тогда художник должен понимать, что он делает, и быть готовым к ответу. Так, соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоявленных икон—

кстати сказать, численно превосходящих всё, что узрели святые иконописцы на всем протяжении Церковной истории, — или неправду. Тут речь идет не о том, плохо или хорошо изображена некоторая женщина, тем более что это «плохо» и «хорошо» в значительной мере определяется намерением художника, а о том, в самом ли деле это Богоматерь. Если же эти художники, хотя бы внутренне, для себя, не могут удостоверить самотождество изображаемого лица, если это кто-то другой, то не происходит ли здесь величайшего духовного смятения и смущения и не сказал ли художник кистью неправды о Богоматери? Искание современными художниками модели при писании священных изображений уже само по себе есть доказательство, что они не видят явственно изображаемого ими неземного образа, а если бы видели ясно, то всякий посторонний образ, да к тому же образ иного порядка, иного мира, был бы помехой, а не подспорьем тому, духовному созерцанию. Думается, большинство художников, ни ясно, ни не ясно, просто ничего не видя, а слегка преобразуют внешний образ согласно полусознательным воспоминаниям о Богоматерних иконах и, смешивая уставную истину с собственным самочинием, зная, что они делают, дерзают надписать имя Богоматери. Но, если они не могут удостоверить правдивости своего изображения и даже сами в себе в том не уверены, то разве это не значит, что они притязают свидетельствовать о сомнительном, берут на себя ответственнейшее дело святых отцов и, не будучи таковыми, самозванствуют и даже лжесвидетельствуют?

Если бы богослов-писатель стал изображать жизнь Богоматери, говоря не по Церковному Преданию, то разве читатель не вправе был бы спросить его об источниках? А не получив удовлетворительного ответа, не вправе ли был бы обвинить богослова в неправде? А богослов-иконописец, живописуя Богоматерь, почему-то считает своей привилегией такую неправду. И в то время как Ренановский роман, какова бы ни была его ценность в качестве романа, никогда не помышляли читать в храме вместо Евангелия, равнозначущие «*Vie de Jesus*» произведения кисти не только стоят в храмах, но и предполагают все культовые действия, воздаваемые иконам. Между тем, именно иконы — это возвешение истины всякому, даже безграмотному, тогда как богословские писания доступны немногим и потому менее ответственны; нная же современная икона есть провозглашаемое в храме всенародно вопиющее лжесвидетельство.

Художники Возрождения, нисколько не связанные канонем, постоянно обращались к очень узкому кругу основных иконописных тем, хотя никто не принуждал их к тому, и даже в некоторых моментах соблюдали Церковное Предание; это показывает, насколько чувствуется в художнике потребность в норме. А как мало на самом деле стесняет церковная норма, даже при самом строгом соблюдении ее, иконописца, хорошо показывает сопоставление древних икон на одну тему и даже одного перевода: двух бы отыщется икон тождественных между собою, и сходство, учитываемое при первом рассмотрении, только усиливает полное индивидуального подхода своеобразие каждой из них. И далее, как новое творчество от прикосновения к новому опыту небесных тайн совершенно вмещается в уже открытые канонические формы, входя в них, словно в уготованное гнездо, — показывает Рублевская Троица. Этот сюжет трех ангелов за трапезою издавна существовал в церковном искусстве и получил себе каноническое определение. В этом смысле преподобный Андрей Рублев не придумал ничего нового, и внешне, археологически расцениваемая его икона Троицы стоит в длинном ряде ей предшествовавших, начиная с IV—VI веков, и ей последовавших изображений праотеческого гостеприимства. Эти изображения были, по своему археологическому смыслу, иконами — иллюстрациями из лицевого жития, именно праотца Авраама, и, будучи таковыми, име-

ли еще предзнаменательный смысл грядущего откровения о Пресвятой Троице. Но собственно троичное значение этих икон было таким же предзнаменательным, как крещальное значение перехода евреев через Чермное море или Богородичное — несгоравшей купины: как ни вглядываясь в изображение последней, даже совершеннейшее, в нем наглядно не узиришь никакого намека на Приснодеву. Точно так же и явление странников Аврааму лишь отвлеченно могло вести мысль к догмату Троичности, но само по себе созерцание Святой Троицы не живописало.

В XIV веке этот догмат по различным причинам стал предметом особого внимания Вселенской Церкви и получил чеканную словесную формулировку. Завершителем же этого дела, увенчателем средневековья, стал «чтитель Пресвятой Троицы» — Преподобный Сергей Радонежский. Он постиг небесную лазурь, невозмутимый, неотмирный мир, струящийся в недра вечной совершенной любви, как предмет созерцания и заповедь воплощения во всей жизни, как основу строительства и церковного, и личного, и государственного, и общественного. Он увидел образ этой любви вложенным в канонические формы Мамврийского Богоявления. Этот его опыт — новый опыт, новое видение духовного мира — воспринял от него сам Преподобный Андрей Рублев, руководимый Преподобным Никоном: так написал он, «в похвалу отцу Сергию», икону Троицы. Теперь она уже перестала быть одним из изображений лицевого жития, и ее отношение к Мамвре — уже рудимент. Эта икона показывает в поражающем видении Самой Пресвятую Троицу — новое откровение, хотя и под покровом старых и несомненно менее значительных форм. Но эти старые формы не стесняют нового откровения именно потому, что и они не были сочинены, а выражали подлинную действительность, и и новое откровение, более ясное и осознанное, но откровение той же действительности, не было субъективным домыслом. Что же удивительного, если в абрис видения, виденного некогда как тень грядущей истины, но не понятого в свое время до позднейше созданной глубины, всецело вошло, тесно им облекаясь, то же самое видение, точнее, видение той же реальности, но узренное после тысячелетий духовной работы человечества, когда развились в благодатном уме потребности органы понимания. И тогда исторические подробности сами собою отпали от композиции, и икона Рублева, точнее же, Преподобного Сергия, старая и новая зараз, первоявленная и повторение, стала новым каноном, новым образцом, закрепленным церковным сознанием и прочно установленным в качестве нормы Стоглавом и другими русскими Соборами.

Чем онтологичнее духовное постижение, тем бесспорнее принимается оно как что-то давно знакомое, давно жданное всечеловеческим сознанием. Да и в самом деле, оно есть радостная весть из родимых глубин бытия, забытая, но втайне лелеемая память о духовной родине. И в самом деле, получая от проникшего в эту родину откровения, мы не извне воспринимаем его, но в себе самих припоминаем: икона есть напоминание о горнем первообразе. Вот почему проникновения в духовный мир не глубокие и путями исключительными облекаются в формы необыкновенные, загадочно сложенные, своего рода ребусы духовного мира; художество изобразительное стоит на границе словесного повествования, но без словесной ясности. Тогда, в пределе, символ вырывается в аллегория. Это не значит, чтобы такой аллегоризированный символ был непременно отвлеченностью и в сознании его изобретателя. Но его созерцательная наглядность и непосредственность перехода через него к знаменуемому доступна лишь немногим, и в этом смысле, как явление некоторого отщепенства от всечеловечности, такие символы, будучи противопоставлены настоящим символам и соборным зна-

менням, а тем более превозносимы над ними, легко становятся источниками ереси, т. е. обособления, а по латыни — секты.

Начиная с конца XVI века, в русскую иконопись, вместе с общим принижением церковной жизни, этот дух аллегоризма закрадывается, как обратная сторона онтологического измельчания и отяжеления, уже с трудом взлетающего над областью чувственной. Неспособность совсем четко видеть потустороннее иконописец хочет восполнить сложностью богословских построений; так богословский рационализм соединяется в иконе с типичностью поюсторонних образов, а далее первый вырождается в отвлеченные схемы, условно выражаемые выродившейся из второй — чувственностью и светской фривольностью. Таков печальный конец в XVIII веке, который тем безотраднее, что нигде, как только в России, изобразительное искусство имело единственную в мировой истории вершину.

Русская иконопись XIV—XV веков есть достигнутое совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства и с которым в известном смысле можно сопоставлять только греческую скульптуру — тоже воплощение духовных образов и тоже, после светлого подъема, разложенную рационализмом и чувственностью. И вот, на этой вершине своей иконопись, чуждая и тени аллегоризма, открывает духу светлые свои видения первозданной чистоты в формах столь непосредственно воспринимаемых, что в них сознаются каноны воистину всечеловеческие, и, будучи откровениями жизни во Христе более, чем что-либо другое, будучи чистейшим явлением собственно церковного творчества, эти формы оказываются заветнейшими исконными формами всего человечества. Мы узнаём в них по частям и разрозненно открытое древними культурами: черты Зевса во Христе Вседержителе, Афины и Изиды в Богородице и т. д., так что «оправдана мудрость чадами ея». Да, духовные видения, эти чада подготовлявшейся всею мировую историю древней мудрости, своей существенной истиной показали, что права была мудрость в своих предчувствиях и намеках истины. Можно сказать, чем онтологичнее видение, тем общечеловечнее форма, которою оно выразится, подобно тому, как священные слова о самом таинственном — самые простые: отец и сын, рождение, согнивающее и прорастающее зерно, жених и невеста, хлеб и вино, дуновение ветра, солнце с его светом и т. д. Каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступления от форм канонических стеснительны и искусственны — вот бы возопили вольные художники, если бы любые изобразительные формы любого из них были признаны нормою!

Напротив, в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое. И потому очищение души подвигом, снимая всё субъективное и случайное, открывает подвижнику вечную, первозданную правду человеческой природы, человечности, созданной по Христу, т. е. абсолютных устоев твари; подвижник находит в глубине собственного духа то самое, что предварительно уже выражалось и не могло не выражаться на протяжении истории. Из глубины своей подвижник, и при свете дневной, видит красоту звездного неба.

Мне почему-то припомнился тут Оптинский старец Амвросий с его иконой, т. е. написанной, хотя и недостаточно чутко, художником, проникнутым натуралистическими навыками кисти, — иконою «Спорительницы хлебов». Из келейки провинциального монастыря Калужской губернии, от простого, убогого старичка дается необыкновенный толчок, в полном противоречии со всем строем современной церковной интел-

лигентности, в противоречии с Синодом, написать Благоую Богиню: ведь что же есть Спорительница хлебов, как не видение Богоматери во образе, в канонической форме Матери хлебов — Деметры. Сквозь не подчинившиеся духовному импульсу живописные приемы 80-х годов ощущением, однако, прозреваешь именно это, таинственное видение, церковное «да» древнему образу благостной Деметры, в котором собрали эллины часть своих предчувствий о Матери Божией.

В собственном и точном смысле слова иконными художниками могут быть только святые, и, может быть, большая часть святых художествовала в этом смысле, направляя своим духовным опытом руки иконописцев, достаточно опытных технически, чтобы суметь воплотить небесные видения, и достаточно воспитанных, чтобы быть чуткими к внушениям благодатного наставника. Возможности такого сотрудничества удивляться не следует: в прежние времена, при большей сплоченности и соборности людей, культурная работа вообще производилась сообща, примером чему хотя бы живописные мастерские и артели около большого мастера, даже во времена обострения индивидуальности. При средневековой спайке сознаний и под руководством признаваемого духовным руководителя, организация иконописания сообща наверно была особенно совершенной. Если даже Евангелие и другие Священные книги были написаны под руководством — Евангелие от Марка — апостола Петра, а Евангелие от Луки и Деяния — апостола Павла, то что же удивительного, если техники кисти, покорные откровению вечной красоты, возвещаемому им святыми, изображали ее, при их надзоре и постоянной проверке, на иконах.

Однако не всегда техника кисти была чужда самому созерцателю горних идей, и через всю историю Христианской Церкви золотой нитью проходит традиция в собственном смысле святой иконописи. Начиная с первых свидетелей воплощенного Слова и дальше через все века идут святые — сами иконописцы, и иконописцы — сами святые. Нам известен не притязающий на полноту список имен этих святых иконников, возглавляемый евангелистом Лукою.

Этим и подобным им иконописцам принадлежат иконописное творчество, новые иконы, первоявленные. Но, кроме того, необходимо размножение вновь явленного свидетельства о мире духовном. И как слово о духовном нуждается в переписчиках, так облик духовного требует иконописных повторителей, иконников-копиистов. От них не требуется орлий взор в небеса; но они должны быть не настолько далеки от духовности, чтобы не чувствовать важности и ответственности своего дела, как свидетельства, или, точнее, содействия свидетельству. Эти иконники — не ремесленники, ради заработка пишущие иконы, как могли бы они писать нечто противоположное, не техники своего дела, между прочим принадлежащие, а может быть, и не принадлежащие к Церкви, но носители особой церковной должности. Они, по церковному сознанию, имеют определенный чин священной организации Культа, занимают определенное место в теократии и членами Церкви признаются именно в качестве иконописцев. Их место определяется между служителями алтаря и просто мирянами. Им предписывается особая жизнь, полумонашеское поведение, и они подчинены особому надзору митрополита, местного епископа и нарочито назначаемых иконных старост. Церковь возвеличивает иконописцев, заботясь о даровании этому церковному чину различных преимуществ, а в некоторых случаях и чрезвычайных наград, как, например, о неслыханном в XVIII веке даровании дворянства Симону Ушакову. С другой стороны, Церковь признаёт необходимым следить не только за их работой, как таковою, но и за ними самими.

Иконописцы — люди не простые: они занимают высшее, сравнительно с другими мирянами, положение. Они должны быть смиренны

и кротки, соблюдать чистоту как душевную, так и телесную, пребывать в посте и молитве и часто являться для советов к духовному отцу. Таковых иконописцев епископы берегут и почитают «паче простых человек». Напротив, если иконописец не соблюдает указанных требований, он отрешается от своего дела, а в будущей жизни осуждается на вечные муки. Но это — обязательные требования; на деле же иконописцы сами себе ставили требования более высокие, делаясь в собственном смысле подвижниками.

Не «для порядку», как говорится, Церковь считает необходимым внушить иконописцу взгляд на его дело как на высокое и священное служение: она старается обеспечить всё ту же связность нити свидетельских показаний, идущую от Самого Первосветителя Христа и до самой гущи церковного воплощения. Артерия, питающая тело церковное небесной влагой, нигде не должна засоряться, и церковные правила имеют в виду именно обеспечить свободный проток благодати от Главы Церкви до самого малого ее органа. Правда, чем разветвленнее расходится поток свидетельской крови, тем менее опасным для жизни всего тела церковного делается засорение некоторого капилляра. Но тем не менее и икона — копия, одна из тех, которые миллионами воспроизведены иконописцами, каждая должна свидетельствовать возможно живо о подлинной реальности иного мира, и невнятность ее удостоверения, а тем более сбивчивость, может быть, ложность, имеет нанести непоправимый ущерб одной или многим христианским душам, как, напротив, ее духовная правдивость кому-то поможет, кого-то укрепит.

Иконы должны писаться сообразно заверенным образам бытия духовного, «по образу, подобию и существу». Иначе Церковь не может быть спокойна, не происходит ли омертвения тех или других ее органов. В этом смысле понятен тщательный надзор за иконами, с признанием или отвержением несоответственных нарочито приставленными к этому делу старостами. Икона становится таковой собственно лишь тогда, когда Церковь признала соответствие изображенного образа изображаемому Первообразу или, иначе говоря, наименовала образ. Право наименования, т. е. утверждения самотождества изображаемого на иконе лица, принадлежит только Церкви, и если иконописец позволяет себе сделать на иконе надписание, без какого-либо церковного учению, изображение еще не есть икона, то это, в сущности, то же, что в гражданской жизни подпись официального документа за другое лицо. Насколько понимаю, дело иконных старост завершалось надписанием, по поручению епископа, имен святых на иконах: сохранившиеся на многих иконах набитые на них металлические пластинки с небрежною, наскорю написанною надписью имени святого посредством сажи с маслом явно не сделаны самим иконником и имеют характер подписи начальника под деловыми бумагами, писанными рукою секретаря или переписчика. Естественно думать, это и есть удостоверение или скрепа икон иконным надзором.

Но недостаточно задним числом проверять иконы: если впрямь в них нужно видеть наглядное свидетельство вечности, то как может идти такое свидетельство чрез человека, существенно чуждого духовности? Вот причина, по которой в несоблюдении иконописцем некоторого устава жизни Церковь опасается разрухи целостности Культа. Так возникают требования, предъявляемые иконописцу в его личной жизни. Особенно определено они были высказаны тогда именно, когда иконопись уже достигла своей высшей точки. Это было сделано в 43-й главе постановлений Стоглава.

Соборное определение читается так: «В царствующем граде Москве и по всем градам по царскому совету Митрополиту и архиепископом и епископом бречи о многоразличных церковных чинех. Паче же о

святых иконах и живописцах и о прочих чинех церковных по священным правилам. И каким подобает живописцем быти и тщание имети о начертании плотскаго воображения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и Пречистыя Его Матери и небесных сил и всех святых иже от века Богови угодивших. Подобает быти живописцу смиренну кротку благоговейну непразднословцу несмехотворцу несварливу независтливу непьянищю неграбежнику неубийцы, наипаче же хранити чистоту душевную телесную со всяцем опасением, не могущим же до конца тако пребыти по закону жениться и браком сочетатися, и приходити ко отцем духовным начасте и во всем извещатися и по их наказанию и учению жити в посте и в молитве и воздержании со смиренномудрием кроме всякаго зазора и безчинства, и с превеликим тщанием писати образ Господа нашего Иисуса Христа и Пречистыя Его Богоматери и святых пророк и апостол и священномученик и святых мучениц и преподобных жен и святителей и преподобных отец по образу и по подобию по существу смотря на образ древних живописцев и знаменовати с добрых образцов и аще которые нынешние мастера живописцы тако обещавшеся учнут жити и всякия заповеди творити и тщание о деле Божии имети: и царю таких живописцев жаловати, а святителем их бречи и почитати паче простых человек, также тем живописцем принимати учеников и их разматривати во всем и учити о всяком благочестии и чистоте и приводити ко отцем духовным. Отцы же их наказуют по преданному им уставу от святителей како подобает жити христианину кроме всякаго зазора и безчинства, и тако от своих мастеров со вниманием да учатся. И аще которому открыет Бог таковое рукоделие и приводит того мастер ко святителю, святитель же рассмотрев аще будет написанное от ученика по образу и по подобию и увестъ известно о житии его еже в чистоте и всяком благочестии по заповедем живет кроме всякаго безчинства, абие благословив накажет<sup>1</sup> его и впредь благочестно жити и святаго онаго дела держатися со усердием всяцем и приемлет от него ученик той честь якоже и учитель его паче простых человек. По сих же святитель накажет мастера еже ему не поборати ни по брате, ни по сыне, ни по ближних, аще кому не дает Бог такового рукоделия, учнет писати худо, или по неправильному завещанию жити, а он скажет его горазда и во всем достойна суща и показывает написание инаго и не того, и святитель обыскав полагает такового мастера под запрещением правильным, яко да и прочии страха примут и не дерзают таковая творити, а ученику оному иконнаго дела отнюдь не касатися, и аще которому ученику открыет Бог учение иконнаго писма и жити учнет по правильному завещанию, а мастер учнет похуляти его по зависти дабы не приял чести якоже он прият, святитель же обыскав полагает такового мастера под запрещением правильным, ученик же приемлет вящую честь, аще кто от тех живописцев учнет талант сокрывати еже ему Бог дал и учеником по существу того не отдаст, таковый осужден будет от Бога с сокрывшим талант в муку вечную, аще кто от самех тех мастеров живописцев или от их учеников учнет жити не по правильному завещанию во пьянстве и нечистоте и во всяком безчинстве и святителем таковыя в запрещении полагати, а от дела иконнаго отнюдь отлучати и касатися того не велети боящеся словеси реченнаго: проклят творяй дело Божие с небрежением. А которые по се время писали иконы не учася самовольством и самоволкою и не по образу и те иконы променяли дешево простым людем поселяно невеждам, ино тем запрещение положити чтобы училися у добрых мастеров и которому Бог дает учнет писати по образу и по подобию и тот бы писал, а которому Бог не дает и им вконец от такового дела престати

<sup>1</sup> От слова наказъ — наставленне.

да не Божие имя такового ради писма похуляется и аще которые не престанут от такового дела таковии царскою грозою накажутся и да судятся... И аще они начнут глаголати: мы тем живем и питаемся, и таковому их речению не внимати, понеже не знающе таковая вещают и греха себе в том не ставят не всем человеком иконописцем быти, многи бо и различны рукодейства подарована быша от Бога ими же человеком препитатися и живым быти и кроме иконнаго писма а Божия образа во укор и поношение не давати. Также архиепископом и епископом по всем градом и весем и по монастырем своих предел испытovati мастеров иконных и их писем самим смотрити. И избравше койждо их во своем пределе живописцев нарочитых мастеров да им приказывати над всеми иконописцы смотрити, чтобы в них худых и безчинных не было, а если архиепископы и епископы смотрят над теми живописцы которым приказано и брегут такового дела накрепко, а живописцев оных брегут и почитают паче простых человек, а вельможам и простым человеком тех живописцев во всем почитати и честны имети за то честное иконное изображение. Да и о том святителем великое попечение и брежение имети комуждо во своей области, чтобы гораздые иконники и их ученики писали с древних образцов, а от самосмышления бы своими догадками Божества не описывали. Христос бо Бог наш описан плотию, а Божеством не описан...»

Но это представление о высоком служении иконописца вовсе не было достоянием только определенного времени и Поместной Церкви. В частности, иконописное предание Восточных Церквей, закрепленное в специальных руководствах к иконописанию, внушает иконнику, даже в таких, по-видимому, внешних работах, как промывка древних икон, с целью рассмотреть их: «но не делай своего дела просто и как попало, а со страхом Божиим и благоговением: ибо дело твое богоугодно» и т. п.

Известная «Ерменния, или Наставление в живописном искусстве», составленная иеромонахом и живописцем Дионисием Фиурноаграфитом, собравшим и изложившим предания Панселиновской школы, начинается введением, в котором автор выясняет свое чувство духовной ответственности, побудившее его составить настоящее руководство. Самое руководство дает точные наставления относительно всего хода иконописания: начиная с прочерчивания переводов, изготовления углей, клея и гипса, гипсования икон, утолщения венцов на иконах, гипсования иконостаса, приготовления пулементов, золочения иконы и иконостаса, изготовления санкира, вохрений, подрумянок, отделки одежды и проч., и проч., изготовления различных красок, указания пропорций человеческого тела, подробных наставлений стенописной техники, наставлений, как поновлять иконы и т. п.; затем далее — относительно иконописного подлинника, где подробно рассказывается, как компонируются изображения ветхозаветной истории, со включением сюда греческих философов; далее — то же относительно Нового Завета, со включением притчей, особо выделенных Апокалипсисом из Второго Пришествия; далее — праздников Богородичных, акафиста, апостолов и прочих святых, церковноисторических праздников, мученичеств и назидательных изображений и, наконец, указаний о композиции церковной росписи, как целого, т. е. где и что должно изображаться в церкви той или иной архитектуры. «Наставление» завершается догматическими разъяснениями иконописания, изложением древних преданий о виде лица Спасителя и Богоматери, наставления, как изображается благословляющая рука и что надлежит надписывать на том или другом священном изображении. Наконец, книга завершается краткою молитвою составителя:

«Совершителю благих Богу благодарение! Кончив эту книгу, я сказал: Слава Тебе, Господу! и опять сказал: Слава Тебе, Господи мой! и в третий раз сказал: Слава Богу всяческих!»



Такова стройная композиция этой высокоавторитетной «Ерминии». Но разве не чувствуется по всему складу книги, что ей чего-то не хватает, что всё иконописное наставление висит в воздухе, не смыкаясь в себя самого и не примыкая вплотную к организации Культа, коль скоро в технику иконописи не введена, как необходимое условие, молитва? И действительно, это было бы так, если бы ради пояснения мысли здесь не было умолчено о самом начале «Ерминии», с которого, собственно, начинается обучение. Вот «предварительные наставления всякому, кто желает учиться живописи»: «Желающий научиться живописи пусть полагает первое начало и несколько времени упражняется в черчении и рисовании без всяких размеров, пока навькнет. Потом пусть совершится моление о нем Господу Иисусу Христу пред иконою Одигитрии. Священник, после «Благословен Бог наш», «Царю Небесный» и проч. и после Богородична: «Безмолвны уста нечестивых» и тропаря Преображению Господню, назнаменовав голову его крестообразно, пусть возгласит: «Господу помолимся» и прочтет сию молитву: «Господи Иисусе Христе Боже наш, Сый неописан по естеству Божества, и ради спасения человек в последние дни от Девы Богородицы Марии неизреченно воплотивыйся, и благоволивый тако во плоти описуем быти, иже святой образ пречистаго Лица Твоего на святом убрусе напечатлел еси, и оным недуг князя Авгаря уврачевал еси, душу же его просветил еси во еже познати истиннаго Бога нашего, иже Святым Духом вразумил еси Божественнаго апостола Твоего и евангелиста Луку написати образ Пречистыя Матери Твоея, держащей Тебе, яко младенца, на объятиях Своих, и рекшей: «Благодать от Мене Рождшагося, Мене ради, да будет с сим образом!» Сам, Владыко, Боже всяческих, просвети и вразуми душу, сердце и ум раба Твоего (имя рек), и руки его направи, во еже безгрешно и изрядно изображати жителство Твое, Пречистыя Матери Твоея, и всех святых, во славу Твою, ради украшения и благолепия святыя Церкви Твоея, и во отпущение грехов всем, духовно поклоняющимся святым иконам, и благоговейно лобызающим оныя, и почитание относящим к Первообразу. Избави же его от всякаго дьявольскаго наваждения, егда претупевает в заповедех Твоих, молитвами Пречистыя Матери Твоея, сятаго славнаго апостола и евангелиста Луки и всех святых. Аминь».

Сугубая ектения и отпуст. После моления пусть он начнет рисовать точные размеры и очерки святых ликов и пусть занимается этим долго и отчетливо. Тогда с Божию помощью поймет свое дело очень хорошо, как это опытом дознал я на учениках своих». А далее, объяснив свое желание принести пользу «всем во Христе братьям сохудожникам», которых автор просит молиться о нем, он «обращает слово свое с великою любовию» к ученику: «Итак, любознательный ученик, знай, что когда ты пожелаешь заняться этим искусством, постарайся найти опытного учителя, которого скоро оценишь, если он будет учить тебя так, как я сказал выше». А выше говорилось почти исключительно о молитве, и, следовательно, залог успешности обучения Дионисий, выражая общий голос иконописцев, видит в молитвенном благоговении. Такова была атмосфера иконописного мастерства еще в первой половине XVIII века, когда обмирщение всей жизни, в том числе и церковной, достигло особенной остроты. Благоговейный дух и особая настроенность доньше живет в среде русских иконописцев, образующих целые села и из поколения в поколение, веками, передающих друг другу, от отца к сыну и духовное самосознание, как работников святого дела, так и полусекретные приемы иконописи и других, связанных с нею трудовых процессов. Это — замкнутый, особый мир свидетелей. И если доньше он таков, то трудно даже представить себе одухотворенную среду, из которой расходилось по церковному телу свидетельствованье небесной красотой, в древности, когда вся жизнь бы-



### ИКОНА ЖИВОНАЧАЛЬНОЙ ТРОИЦЫ

Написана по благословию преподобного Никона преподобным Андреем Рублевым  
в связи с прославлением в 1422 году преподобного Сергия Радонежского

*Дерево, яичная темпера. 142×114.  
ГТГ, Москва. Из иконостаса Троицкого  
собора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры*



**ВЛАДИМИРСКАЯ ИКОНА БОЖИЕЙ МАТЕРИ**

по церковному преданию написана святым евангелистом Лукой

*Дерево, темпера, 113,6×68.  
Список, мера в меру, сделан  
В. Кириковым в 1949 г.  
Из иконостаса Успенского храма  
Новодевичьего монастыря*

ла устроена по началам духовности, вращаясь около незыблемой оси — Святых Тайн Христовых.

Ни иконописные формы, ни сами иконописцы в организации Культа не случайны. Нельзя сказать, будто Культ пользуется и теми и другими извне, не как собственными своими силами. Это Культ именно открывает святые лики, и он же воспитывает и направляет деятелей иконописания. Но тогда естественно думать, что эти святые образы воплощаются этими служителями Церкви не какими угодно внешними метафизике Культа приемами и не в каких угодно, не вытекающих из священной цели вещественных средах. Ни техника иконописи, ни применяемые тут материалы не могут быть случайными в отношении Культа, случайно подвернувшимися Церкви на ее историческом пути безболезненно, а тем более — с успехом, могущими быть заменяемыми иными приемами и иными материалами. То и другое в искусстве вообще существенно связано с художественным замыслом и вообще никак не может считаться условным и произвольным, попавшим в произведение по внешним в отношении его художественной сущности причинам. Тем более, тем бесконечно более это же надо мыслить и говорить о том искусстве, в котором, как являющем духовную природу человечности, вообще не может быть ничего случайного, субъективного, произвольно-капризного. Область этого искусства замкнута в себя несравненно более, нежели какого угодно другого, и ничто чуждое, никакой «чуждый огонь» не может быть возложен на этот священный жертвенник. Трудно себе представить, даже в порядке формально-эстетического исследования, чтобы икона могла быть написанной чем угодно, на чем угодно и какими угодно приемами. Но тем более эта невозможность уясняется, когда принято во внимание духовное существо иконы. В самих приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которую жива и существует икона. Ведь само вещество, сами вещества, применяемые в том или другом роде и виде искусства, символичны, и каждое имеет свою конкретно-метафизическую характеристику, через которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием. Но оставим сейчас в стороне символическую характеристику, как таковую, и будем рассматривать вопрос в плоскости внешнего, самого неглубокого опыта, однако с убеждением, что нет ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннего.

Итак, в консистенции краски, в способе ее нанесения на соответствующую поверхность, в механическом и физическом строении самих поверхностей, в химической и физической природе вещества, связывающего краски, в составе и консистенции их растворителей, как и самих красок, в лаках или других закрепителях написанного произведения и в прочих его «материальных причинах» уже непосредственно выражается и та метафизика, то глубинное мироощущение, выразить которое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника. И, хотя бы эта воля в своем инстинктивном использовании этих именно «материальных причин» действовала подсознательно, как подсознательна художник и в привлечении тех или иных форм, это не только не говорит против метафизичности художественного творчества, даже, напротив, побуждает видеть в нем нечто далекое от рассудочного произвола, какое-то продолжение той зиждущей деятельности основных сил организма, которыми художественно соткано и само тело. Этот выбор веществ, этот «подбор материальных причин» произведения производится не индивидуальным произволом, даже не внутренним разумением и чутьем отдельного художника, а разумом истории, тем собирательным разумом народов и времен, который определяет и весь стиль произведений эпохи. Может быть, правильно даже ска-

зять, что стиль и эта материальная причина произведения искусства должны быть представлены как два пересекающихся круга, причем в известном отношении материальная причина произведения даже более выражает мирочувствие эпохи, нежели стиль, как общий характер излюбленных здесь форм.

Разве непосредственно не явно, что звуки инструментальной музыки, даже звуки органа, как таковые, т. е. независимо от композиции музыкального произведения, не переносимы в православном богослужении. Это дано непосредственно на вкус, непосредственно, помимо теоретических рассматриваний, не вяжется в сознании со всем богослужебным стилем, нарушает замкнутое единство богослужения, даже рассматриваемого как просто явление искусства или синтеза искусств? Разве непосредственно не явно, что эти звуки как таковые, повторяю, слишком далеки от четкости, от «разумности», от словесности, от многого богослужения Православной Церкви, чтобы послужить материей ее звуковому искусству? Разве непосредственно не ощущается звук органа слишком сочным, слишком тягучим, слишком чуждым прозрачности и кристалличности, слишком связанным с непросветленной подосновой человеческой усии<sup>1</sup>, в ее данном состоянии, в ее натуральности, чтобы быть использованным в храмах православных? И притом сейчас я вообще ничего не оцениваю, но рассматриваю только стилистическое единство, а приемлется ли оно или отвергается, но непременно как целое и приемлется и отвергается, — не мое дело.

— Но ты говоришь о звуке, хотел же, даже начал говорить о веществе искусств изобразительных. Наш разговор, как помнишь, предполагался собственно об иконописи.

— Совершенно верно; но о звуке я заговорил не случайно. Позволь мне докончить, и ты сейчас поймешь, почему таким отклонением в сторону пошла моя мысль. Итак, об органе.

Это — музыкальный инструмент, существенно связанный с исторической полосой, выросшей на том, что мы называем культурой Возрождения. Говоря о католичестве, обычно забывают, что совсем разное дело — Западная Церковь до Возрождения и после Возрождения, что в Возрождении Западная Церковь перенесла тяжкую болезнь, из которой вышла, многое потеряв, и, хотя приобрела некоторый иммунитет, но ценою искажения самого строя духовной жизни, и еще большой вопрос, как отнеслись бы к послевозрожденскому католичеству средневековые носители католической идеи. Так вот, западноевропейская культура есть производное именно от возрожденного католичества, и выразила себя она в области звука посредством органа; не случайно расцветом органостроительства была вторая половина XVII и первая половина XVIII веков — время, наиболее выражающее, наиболее раскрывающее внутреннюю суть возрожденской культуры. Мне потому и хочется не то, чтобы провести аналогию, нет, мне хочется установить гораздо более глубоко заложенную связь...

— Связь между звуком органа и масляной краской?

— Ты угадал. Самая консистенция масляной краски имеет внутреннее сродство с масляно-густым звуком органа, а жирный мазок... и сочность цветов масляной живописи внутренне связана с сочностью органной музыки. И цвета эти и звуки — земные, плотные. Исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими. Тут несомненно есть какое-то исхождение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мирочувствия, хотя и в разных областях.

— Однако я всё же делаю новую попытку направить разговор по

<sup>1</sup> Т. е. сущности. — *Ред.*

более определенному руслу — искусств изобразительных. Ты, как будто, высказал мысль, что имеет значение весь материал, в том числе и природа плоскости, вообще поверхности, на которую накладывается краска. Мне думается, тут уж пример был бы затруднительнее. Кажется, что коль скоро этой плоскости за изображением уже не видно, то она и не имеет отношения к духу искусства данного времени, а потому может более или менее произвольно быть заменена всякой другой плоскостью, лишь бы краска на нее ложилась, а не осыпалась и не стиралась впоследствии. По-видимому, значение ее только техническое, но не стилистическое.

— Нет, это не совсем так... Совсем не так. Свойство поверхности глубоко предопределяет способ нанесения краски и даже выбор самой краски. Не всякую краску наложишь на любую поверхность: масляной не будешь писать на бумаге, акварельной — по металлу и т. п. Но и более того. Характер мазка существенно определяется природою поверхности и в зависимости от последней приобретает ту или иную фактуру. И напротив, посредством фактуры мазка, строением красочной поверхности выступает наружу сама поверхность основной плоскости произведения; и мало того, что выступает: она проявляет себя так даже в большей степени, нежели это можно было видеть до наложения красок. Свойства поверхности дремлют, пока она обнажена; наложенными же на нее красками они пробуждаются: так, одежда, покрывая, раскрывает строение тела и своими складками делает явными такие неровности поверхности тела, которые остались бы незамеченными при непосредственном наблюдении его поверхности. Твердая или мягкая, податливо-упругая или вялая, гладкая или шероховатая, с рядами неровностей по тому или по другому закону, впитывающая ли краску или не принимающая ее и т. д. и т. д. — все такие и подобные свойства поверхности произведения, как бы увеличенные, усиленные, передаются фактуре произведения и притом создают свои динамические эквиваленты, т. е. из скрытого, пассивного бездействия переходят в источники силы и вторгаются в окружающую среду. Как незримое силовое поле магнита делается видимым с помощью железных опилок, так строение, статика поверхности динамически проявляется краскою, нанесенною на поверхность, и чем совершеннее произведение изобразительного искусства, тем нагляднее это проявление. Чем острее тот ум, который сидит в пальцах и руке художника, тем острее этот ум, без ведома головы, понимает метафизическую суть всех этих силовых соотношений изобразительной плоскости и тем глубже проникается этой сутью, усматривая в ней, если материал избран им правильно, в соответствии задачам стиля, собственное свое духовное устройство, собственный свой метафизический стиль. Проникшись строением поверхности, ручной ум проявляет ее фактурой своего мазка. Так — при стилистическом соответствии материала и всего замысла художника; а при несоответствии, внутренне предопределенном природою вещей, — тогда в процессе опознавания этой поверхности пальцевым разумом художник отталкивается от нее, как неподходящей, чуждой.

Метафизика изобразительной плоскости...

— Извини, остановлю тебя вопросом. Значит, ты усматриваешь в натянутом на подрамник холсте возрожденческого искусства нечто, отвечающее духу самого искусства? Ведь и холст, по-видимому, распространяется исторически вместе с органною музыкой и масляной краской.

— А можно ли... не скажу: думать, а сильнее, ощущать иначе? Ведь характер-то движения, которым накладывается краска, этот характер многократно повторяемых движений связан с внутренней жизнью, и если он внутренней жизни не соответствует, ей проти-

воречит, то должен же он быть изменен — пусть не у отдельного художника, а в искусстве народа, народов, истории. Можно ли себе представить, чтобы десятками и сотнями лет тысячи и десятки тысяч художников целую жизнь делали движения, своим ритмом не сходящиеся с ритмом их души? Явно: либо изобразительная плоскость способна извести из себя только ритмы определенного типа, выражающие ее динамику, и тогда победит художника индивидуально или исторически, и он сделается не тем, что он есть по всему духовному строению; либо, напротив, художник — тоже или индивидуально, или исторически — настоит на своем собственном ритме, тогда он вынужден будет отыскать себе новую плоскость, с новыми свойствами, соответствующую своим ритмам его ритмам. Художник либо должен подчиниться, либо отыскать себе в мире подходящую плоскость: не в его власти изменить метафизику существующей поверхности.

Теперь о холсте. Упругая и податливая, упруго-податливая, зыблущаяся, не выдерживающая человеческого прикосновения поверхность натянутого холста делает изобразительную плоскость динамически равноправною с рукою художника. Он с нею борется как «с своим братом», и она сознательно воспринимается за феноменальность; к тому же переносимая и поворачиваемая по желанию и не имеющая независимого от произвола художника освещения и отношения к окружающей действительности. Недвижная, твердая, неподатливая поверхность стены или доски слишком строга, слишком обязательна, слишком онтологична для ручного разума ренессансового человека. Он ищет ощущать себя среди земных, только земных явлений, без помехи от иного мира, и пальцами руки ему требуется осязать свою автономность, свою самозаконность, не возмущаемую вторжением того, что не подчинится его воле. Твердая же поверхность стояла бы перед ним, как напоминание об иных твердых, а, между тем, их-то он и ищет позабыть. Для натуралистических образов, для изображения освободившегося от Бога и от Церкви мира, который хочет сам себе быть законом, для такого мира требуется как можно более чувственной сочности, как можно более громкого свидетельства этих образов о себе самих, как о бытии чувственном, и притом так, чтобы сами-то они были не на недвижимом камени утверждены, а на зыблущейся поверхности, наглядно выражающей зыблемость всего земного. Художник Возрождения и всей последующей отсюда культуры, может быть, и не думает о сказанном здесь. И не думает; но пальцы-то его и рука его — умом коллективным, умом самой культуры — очень даже думают об условности всего сущего, о необходимости выразить, что онтологическая умность вещей подменена в мировоззрении эпохи феноменологической их чувственностью, и о том, что, следовательно, человеку, себя самого создавшему неонтологическим, условным и феноменальным, естественно принадлежит распоряжаться, законодательствовать в этом мире метафизических призрачностей.

Перспектива есть необходимое проявление такого самосознания; но здесь не место говорить о ней. А характерное в этом мировоззрении сочетание чувственной яркости с онтологической непрочностью бытия выражается в стремлении художества к сочной зыблемости. Техническим предчувствием этому стремлению были масляная краска и натянутое полотно.

— Следовательно, и в развитии гравюрного искусства ты думаешь видеть какую-то связь с духом времени? Ведь гравюра развивается на почве протестантизма. И наиболее выдающиеся, наиболее творческие графики были представителями протестантизма в разных его видоизменениях. Германия, Англия — с этими странами преимущественно

но связывается творчество в области гравюры, офорта и подобных отраслей искусства.

Но разве не было гравюры на почве католичества? Этот вопрос я ставлю, впрочем, не столько тебе, сколько себе самому: по существу-то с тобой я согласен.

— Конечно. Но замечательно, в католичестве гравюра и проч. явно не хочет быть графичной, и тогда ей свойственны явно не гравюрные, а масляно-живописные задачи. Католическая гравюра с этими жирными штрихами, имитирующими мазок маслом, пытающаяся накладывать типографскую краску не линейно, а полоскою, полосками, есть в сущности род масляной же живописи, а не настоящая гравюра: в этой последней типографская краска служит только знаком различения мест поверхности, но не имеет цвета, тогда как полоска имеет, если не цветность, то нечто аналогичное ей. Настоящая гравюрная линия есть линия абстрактная, она не имеет ширины, как не имеет и цвета. В противоположность масляному мазку, пытающемуся сделаться чувственным двойником если не изображаемого предмета, то хотя бы кусочка его поверхности, гравюрная линия хочет начисто освободиться от привкуса чувственной данности. Если масляная живопись есть проявление чувственности, то гравюра опирается на рассудочность, конструируя образ предметов из элементов, не имеющих с элементами предмета ничего общего, из комбинаций рассудочных «да» и «нет». Гравюра есть схема образа, построенная на основании только законов логики: тождества, противоречия, исключенного третьего, — и в этом смысле имеет глубочайшую связь с немецкой философией: и там и тут задачей служит воспопстроение или дедукция схемы действительности помощью одних только утверждений и отрицаний, лишенных как духовной, так и чувственной данности, т. е. сотворить всё из ничего. Такова подлинная гравюра, и чем чище, т. е. без психологизма, без чувственности, достигает своей цели, тем определеннее проявляется ее совершенство, как гравюры. Напротив, в гравюре, возникшей в атмосфере католицизма, всегда есть попытка проскользнуть между «да» и «нет», внося элементы чувственные. Так я готов признать внутреннее сродство настоящей гравюры с внутренней сутью протестантизма. Повторяю, есть внутренний параллелизм между рассудком, преобладающим в протестантизме, и линейностью изобразительных средств гравюры, как равно есть внутренний же параллелизм между культивируемым в католицизме «воображением», по терминологии аскетической, и жирным мазком-пятном в масляной живописи. Первый хочет схематизировать свой предмет, реконструируя его отдельными актами разделения, не имеющими в себе ничего не только красочного, но также и двухмерного. Гравюра есть, повторяю, сотворение образа заново, из совсем иных начал, чем он есть в чувственном восприятии, — так, чтобы образ стал насквозь рационально понятен, в каждой своей частности, чтобы всё строение его, включительно до теней, т. е. заведомо вытекающее не из одной только сущности образа, но и из отношений его к внешней среде, — словом, чтобы весь он был разложен на ряд разделений, ряд детерминаций области пространства и чтобы сверх этих рассудочных актов и их взаимных отношений в образе ничего уже не было.

В немецкой идеалистической философии, в кантианстве особенно, давно уже опознано историками мысли чистейшее испарение пространства. Но разве Кант, Фихте, Гегель, Коген, Риккерт, Гусерль и другие задаются какою иной задачей, нежели гравюра Дюрера? Напротив, — возвращаясь к противоположению гравюрного штриха и масляного мазка, — напротив, масляный мазок стремится не реконструировать образ, а имитировать его, заменить его собою — не рационализировать, а сенсуализировать, сделать еще более чувственно поражаю-



щим воображение, нежели это есть в действительности. Мазку хочется выйти из пределов изобразительной плоскости, перейти в прямо данные чувственности куски краски, в цветной рельеф, в раскрашенную статую, короче — имитировать образ, подменить его собою, вступить в модное платье раскрашенные статуи католических мадонн есть предел, к которому тяготеет природа масляной живописи. В отношении же гравюры, если заострить мысль некоторым шаржем, то не совсем неправильно назвать в качестве предела гравюры напечатанный геометрический чертеж или даже дифференциальное уравнение.

— Но мне все же не видно, что можно было бы сказать, в духе этих рассуждений, об изобразительной плоскости в искусстве гравюрном. Она мне представляется тут какой-то случайной, не связанной с самым процессом работы мастера. Маслом, правда, не напишем на чем попало, и механические свойства плоскости картины непременно отразятся на характере работы. В гравюрном же искусстве совсем не так. Ведь гравюра может быть оттиснута, приблизительно говоря, на любой плоскости, и характер оттиска от того мало изменится: бумага ли — одна из бесчисленных сортов, шелк ли, кость, дерево, пергамент, камень, даже металл — всё это довольно безразлично в художественном строении гравюры. Мало того, и краска более или менее безразлична, может быть заменяема; возможны тут если не разные консистенции, то во всяком случае — разные цвета. Вот эта-то условность двух главных материальных причин гравюрного изображения — плоскости и краски — колеблет меня в признании всего сказанного тобою ранее, хотя, как ты только что мог видеть, твою манеру рассуждать я усвоил...

— А мне думается — как раз наоборот: только ты не доканчиваешь правильно начатых мыслей, своих собственных. Ведь в этой произвольности краски и изобразительной плоскости гравюры содержится тот самый подмен, тот самый обман, какой содержится и в протестантском провозглашении свободы совести и в протестантском же отрицании церковного — что я говорю церковного? — всечеловеческого, человеческого предания.

Что дает нам эстамп? — Листок бумаги. Самое непрочное, что только можно себе представить: и мнется, и рвется, промокает, вспыхивает от близости огня, плесневеет, даже не может быть вычищенной — символ тленности. И на этом, самом непрочном — гравюрные штрихи! Спрашивается, возможны ли эти штрихи, как таковые, на бумаге? Ну, разумеется, нет: это — линии, самим видом своим показывающие, что они проведены на поверхности весьма твердой, которую, однако, всё же преодолевает, царапает, разрывает острое штихеля или иглы. В эстампе характер штрихов противоречит свойствам поверхности, на которую они нанесены; это противоречие побуждает нас забывать об истинных свойствах бумаги и предполагать в ней что-то весьма твердое. Эстетически мы учитываем надежность бумаги, обеспеченность прочности ее гораздо большею, нежели это есть на самом деле. А то обстоятельство, что штрихи эти не углублены, заставляет предполагать мощь гравера неизмеримо большею, чем она есть на самом деле, раз мы видим, что рука его, даже на таком твердом веществе, которое ему не поддалось, все-таки осталась сама твердою, не дрогнула. Получается впечатление, будто никакого вещественного изменения гравер не вносит, а проявляет «чистую», в смысле Канта, реконструирующую деятельность формообразования, и таковая якобы вполне свободно воспринимается всякой поверхностью — опять в духе Канта. Получается далее впечатление, что эта формообразующая деятельность общегодна и потому вполне свободно усваивается всякой поверхностью. Кажется, что это формообразование стоит выше ограни-

чений условиями среды, в которой форма образуется, т. е. чистая, и тем дает полную свободу, даже полный произвол в выборе индивидуальных свойств поверхности. Но это-то и есть обман. Начать бы с того, что произведением гравюрного искусства, гравюрой мы называем то, что вовсе не гравировано, не резано. Собственно гравюрою, самую гравюрой является металлическое или деревянное клише; мы же подменили в названии это клише оттиском и говорим о гравюре, подразумевая эстамп. Но это смешение вовсе не случайно. Только на клише фактура работы понятна как не произвол резчика, а как необходимое последствие свойств изобразительной плоскости, и в клише указанных выше обманов эстетического восприятия нет.

Исторически так оно и было. Ведь гравюрное искусство первоначально было именно искусством резьбы по металлу и дереву, частью по камню, а вовсе не искусством печати; и предметом искусства была тогда именно вещь с резаным по ней изображением, но вовсе не листок бумаги. Происхождение же нашей гравюры — техническое: намазывая резьбу краской, оттискивали изображение на бумаге — получился эстамп. Но это печатание ничуть не было завершением художественного творчества, как у нас, когда в эстампе всё дело, а клише — только подготовка к нему: это делалось лишь ради сохранения точной копии рисунка, чтобы иметь возможность потом повторить резную вещь. Так и теперь резчики по дереву, например, прославленные Сергеево-посадские Хрустачевы, отец и сыновья, фотографируют свои более значительные работы, прежде чем сдать их заказчику.

— Да, соотношение гравюры и эстампа извратилось: первоначально произведением искусства, хотя бы и повторяемым, но всегда творческим, была резьба, клише по-нашему, тогда как эстамп служил воспроизводящей матрицей. А потом эстамп стал механически размножаемым произведением, самим произведением, а в гравюре стали видеть только воспроизводящую матрицу, до которой никому, кроме печатника, нет дела и которой никто не видит.

Поясняя наши с тобой соображения, можно было составить такую табличку происхождения гравюры:

*Tesserae hospitales* древности, или то, что тогда называлось «символами», — разломанный предмет, половинки которого хранились в доказательство заключенного союза.

|

Разломанная монета влюбленных и т. п. (как, например, в «Ламермурской невесте» В. Скотта).

|

Надрезанный предмет в качестве расписки или квитанции (палочки такого рода применяются в сельском быту у нас, например, в Ярославской, Тамбовской губерниях — см. в губернском Ярославском музее; подобными же бамбуковыми палочками пользуются китайцы).

|

Ханский ярлык (оттиск ноги на воске), дактилоскопическое зарегистрирование в уголовном деле и т. п.

.

Печать и ее оттиск — по воску, сургучу или свинцу — выпуклый.

|

Печать и ее оттиск копотью или краской.

|

Резьба по металлу и дереву, как украшение их.

Пробные оттиски краской, чтобы сохранить рисунок резьбы.

Самодовлеющие оттиски (эстампы) и гравюра по металлу и дереву, как отрасль печатно-графического искусства.

— Всё это так. Но, возвращаясь к нашему обсуждению, в чем же, более определенно, связь гравюры с протестантизмом? В том, что эта произвольность выбора изобразительной плоскости, т. е. бумаги, и изобразительного вещества, т. е. краски, соответствует протестантскому индивидуализму, протестантской свободе или, точнее, произволу; а на произвольно взятом материале якобы чистый разум начертывает свои, насквозь рациональные, лишенные какой бы то ни было чувственной стороны, воспоstrоення действительности — религиозной или природной — в данном случае безразлично. На произвольно избранном материале ложатся схемы, не имеющие с ним ничего общего, и, проявляя свою свободу, как самоопределение, разум этот порабощает свободу всего того, что вне его, самоопределяясь, попирает самоопределение мира и, провозглашая свой закон, не считает нужным хотя бы выслушать закон твари, которым жива она, как подлинно реальная. Протестантский индивидуализм есть механическое оттискивание на всем бытии собственного клише, построенного бессодержательно из чистых «да» и «нет». Но эта свобода выбора на деле есть свобода мнимая: не то, чтобы применяющаяся ко всякой индивидуальности действительность духовного и разумного научения (в этой гибкости применения, проведения своего, сообразно данной реальности, и была бы подлинная, т. е. творческая, свобода), — не то, чтобы применяющаяся, а просто пренебрегающая всякой индивидуальностью, ибо заранее изготовила штамп, имеющий быть наложенным на всякую душу, без какого-нибудь оттенка различия. Протестантская свобода — это покушение на насилне при помощи слов о свободе, напетых на валлике фонографа...

— А орудие?

— Ты хочешь сказать: проекцией какой внутренней способности, примененной протестантским духом, надлежит считать резец и иглу гравера?

— Ну, да.

— Рассудок есть специфическая способность, применяемая протестантством или, лучше сказать, провозглашаемая за таковую. Для других — рассудок под видом разума. А для себя — воображение, еще более разгоряченное, нежели в католицизме, духовно раскаленное и прелестное, которое борется с плоскостью несравненно более онтологической, нежели показывает это другим, и вообще — более онтологической, чем в католицизме.

— Но в чем же эта «духовная раскаленность» воображения, как ты выразился?

— Как в чем? Неужели ты не замечаешь стремительности того полета фантазии, которым созданы философские системы на почве протестантизма? Беме ли, или Гусерль, по-видимому, столь далекие по духовному складу, да и вообще протестантские философы все строят воздушные замки из ничего, чтобы затем закалить их в сталь и наложить оковы на всю живую плоть мира. Даже сухой Гегель — ведь он пьет в интеллектуальном неистовстве, пьяный, и вовсе не шутка утверждение Джемса, что в опьянении закисью азота мир восприни-

мается и мыслится по-гегелевски. Протестантская мысль — это пьянство для себя, проповедующее насильственную трезвость.

— Однако пора вернуться к нашей исходной точке. Ведь говорили-то мы о масляной живописи и о гравюре вовсе не ради них самих. Так в чем же внутренняя связь иконописи, со стороны технической, с ее задачами духовными?

— Да, кратко говоря, иконопись есть метафизика бытия, — не отвлеченная метафизика, а конкретная. В то время как масляная живопись наиболее приспособлена передавать чувственную данность мира, а гравюра — его рассудочную схему, иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого. И, если живописные и гравюрные графические приемы выработались именно ввиду соответственных потребностей культуры и представляют собою густки соответственных исканий, образовавшиеся из духа культуры своего времени, то приемы иконописной техники определяются потребностью выразить конкретную метафизичность мира. В иконописи не запечатлевается ничего случайного, не только эмпирически случайного, но и случайного метафизически, если такое выражение, по существу вполне правильное и необходимое, не слишком режет слух.

Так, греховность и тленность мира не должны рассматриваться как случайное эмпирически, ибо они всегда растлевают мир. Но метафизически, т. е. в отношении духовной сути Богозданного мира, греховность и тленность не необходимы, их могло бы и не быть, и в них познается не существо мира, а его наличное состояние. Иконописи не принадлежит выражать это состояние, затмевающее подлинную природу вещей: предмет ее — самая природа, Богозданный мир в его надмирной красоте. Изображаемое на иконе, всё, во всех подробностях, не случайно и есть образ или отобраз — эктип (ἔκτυπος) мира первообразного, горних, пренебесных сущностей.

— Но если эта мысль в основе и приемлема, то не следует ли ограничить ее, сказав: «в главном», «в существенном» или т. п. Ведь и для Платона возникал вопрос, существует ли «идея волоса», вообще ничтожного и малого. И если икона являет созерцание идеи, то не следует ли понимать это в отношении к общему смыслу иконы, тогда как анатомические, архитектурные, бытовые, пейзажные и прочие подробности надлежит оценивать как внешние и случайные — в отношении к идее — изобразительные средства? Ну, например, неужели одежда на иконах тоже имеет нечто метафизическое, а не пишется ради пристойности и красоты, как дающая многочисленные и сильные цветные пятна? По-моему, в иконе силен даже просто декоративный момент и некоторые иконные подробности и приемы не имеют значимости не только метафизической, но даже натуралистической: инмб. разделка, т. е. золотая штриховка одежд, главным образом, Спасителя. Неужели это золото, по-твоему, чему-то соответствует в изображаемом? Мне кажется, это просто признавалось — да и есть таково — красивым, и церковь, украшенная такими иконами, веселит взор, особенно при цветных лампадах и многих свечах.

— По Лейбницу, ты прав в своих утверждениях и неправ в отрицаниях. Но сейчас не о правоте будем говорить — о противоположном. И вот, сперва общий вопрос — о смысле. Я уверен, в основе ты думаешь о метафизике так же конкретно, как и я, и в идеях видишь те же наглядно созерцаемые лики вещей, живые явления мира духовного, что и мы все; но я боюсь, когда дело идет о применении этих мыслей в определенных частных случаях, тобою овладевает какая-то трусость и ты остаешься с поднятой на воздух ногой, не решаясь докончить начатый, даже сделанный шаг, но и не считаая правильным повернуться назад, к метафизике отвлеченной и к идее как к смыслу, неспособному быть наглядным. Между тем, тут не должно искать ка-

ких-то промежуточных направлений в понимании, да их и не может быть.

Живой организм целостен, и в нем не может быть ничего неорганизованного силами жизни; и если бы было хоть что-нибудь не живое, самое малое, тогда разрушилась бы и вся целостность организма. Он существует только как наглядно раскрывающая себя сила жизни или формообразующая идея; или же его вовсе нет, и самое слово организм должно быть исключено из словаря. Точно так же и организм художественного произведения: если бы было в нем нечто случайное, то оно свидетельствовало бы, что произведение не воплотилось во всех своих частях, не выдупилось из почвы и местами покрыто комьями мертвой земли. Являемая конкретно метафизическая сущность вся сплошь должна быть явленной наглядно, и явление ее (а икона предполагается именно таковым) во всех своих подробностях, будучи одним целым, должно быть наглядным: если бы кое-что в иконе должно было пониматься только со стороны отвлеченного смысла, или если бы было только внешнею подробностью натуралистического или декоративного характера, то оно разрушило бы явление как целое, и икона вовсе бы не была иконой.

По поводу этого мне вспоминается рассуждение одного богослова о воскресении тел, в котором делается попытка разграничить органы — нужные в будущем веке и ненужные, причем воскреснут только первые, вторые же якобы останутся невоскресшими, в частности, не воскреснут органы пищеварения. Но такими утверждениями всецело уничтожается живое, внутренне-связное единство тела. Ведь даже внешне, если уж добросовестно говорить о воскресении тела, на что будет похоже оно, по удалении всего «ненужного», и не придется ли представлять себе будущее тело, как пузырь из кожи, надутый эфиром, что ли? Если мыслить о теле натуралистически, то оно ничуть и ни в чем не может являть собою метафизическое строение духовного организма, и тогда в будущем веке всё оно — целиком и по частям — не нужно: все органы заслуживают тогда отсечения и в качестве «плоти и крови» Царствия Божия не наследуют. Напротив, если тело мыслится символистически, то всё оно, во всех своих подробностях, наглядно являет духовную идею человеческой личности, и тогда все органы, таинственно преобразившись, воскреснут как свидетели духа, ибо каждый из них, необходимый в целом составе организма, неспособный жить и действовать без других и сам, в свой черед, всем другим необходимым, в порядке духовного смысла, служит явлению идеи, и без него явление идеи терпит ущерб. Икона есть образ будущего века; она (а как — в это не будем входить) дает перескочить время и увидеть, хотя бы и колеблющися, образы — «как в гадании с зеркалом» — будущего века. Эти образы насквозь конкретны, и говорить о случайности некоторых частей их — значит совершенно не считаться с природою символического. Ведь если уж признать случайным тот или другой род подробностей, то не будет никаких оснований не сделать того же и в отношении подробностей других родов, подобно тому, как в упомянутом выше рассуждении о воскресших телах.

— Но неужели ни в одной иконе на самом деле никогда не бывает ничего случайного?

— Я этого не говорил. Напротив, очень часто и многое бывает случайным. Но случайным может оказаться, и даже преимущественно оказывается, не второстепенное и низкое — «волос», по Платону, как тебе хочется сказать (будем договаривать до конца), а как раз первостепенное и важное, например, не одежда, а лицо, и даже глаза. Однако случайная икона происходит только случайно, исторически случайно, по неумелости, невежеству или самочинию иконописца, дерзнувшему отступить от иконного предания и, следовательно, в духовную

символику внесшего «мудрование плоти». Случайное в иконе не есть случайное иконы, а — ее списателя и ее повторения. И, понятное дело, чем ответственнее некоторая часть иконного изображения и, значит, требует больше проникновенности, тем больше возможности войти в икону искажениям — случайным линиям и метафизически неоправданным красочным пятнам, которые в отношении духовной сути иконы то же, что брызги грязи от проехавшего экипажа на оконном стекле, т. е. попросту мешают видеть даль и не допускают в комнату свет. Как бы ни тешили взор такие искажения иконы, они не более, чем грязные пятна; но может их скопиться, наконец, столько, что духовная суть иконы станет невидимой, однако отсюда не следует, чтобы тот или другой род подробностей, не по исполнению своему — «по письму», а сам по себе, как таковой, как недоступный, был бы случайным, не выражающим ничего духовного.

— А одежда?

— Одежда? Только Розанов где-то уверяет, будто в будущем веке все будут нагими, и, чтобы сделать жест вражды против Церкви и самой идеи воскресения, неожиданно обнаруживает приступ стыдливости, во имя которой отрицает догмат Воскресения. Но, как тебе известно, Церковь учит как раз наоборот, и апостол Павел только выражает опасение, как бы те из нас, чьи дела выгорят в очистительном огне, не оказались нагими (1 Кор. 3, 13). Если Розанов имеет основание думать, что его личные одежды так горючи, то это уж его дело позаботиться о чем-нибудь более прочном, но никак не причина возмущаться якобы «всемирным оголением». Ну, а на иконах изображаются те, чьи дела заведомо сохранятся невредимыми в огне испытания, только убелившись и украсившись от последних следов земных случайностей. Такие наверняка не окажутся нагими. Выражаясь несколько цветисто, но наиболее точно, можно назвать их одежду тканью из их подвигов; это не метафора, а выражение той мысли, что духовным подвигом святые развили у своего тела новые ткани светосных органов, как ближайшую к телу область духовных энергий, и в наглядном восприятии это расширение тела символизируется одеждою. «Плоть и кровь Царствия Божия не наследят», а одежда наследит. Одежда — часть тела. В обычной жизни это — внешнее продолжение тела, аналогичное волосанному покрову животных и птичьему оперению; она приложена к телу полумеханически; я говорю «полу», потому что между одеждой и телом есть отношение более тесное, нежели только соприкосновение: пронизанная более тонкими слоями телесной организации, одежда отчасти врастает в организм. В порядке же зрительно-художественном одежда есть явление тела, и собою, своими линиями и поверхностями, строение тела она проявляет. Следовательно, понятно, что коль скоро за телом признана способность портретно являть метафизику человеческого существа, в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направляет и усиливает слова свидетельства, произносимые о своей идее телом. Обнаженная фигура не то, что непристойна или некрасива, а была бы метафизически менее внятной, в ней труднее было бы прозреть суть просветленной человечности. Но, повторяю, это не ввиду соображений порядка морального, бытового или еще какого-нибудь, а по существу художественного дела, т. е. в силу зрительно-художественной символичности иконы. И потому на одежде в чрезвычайной мере отражается духовный стиль времени. Возьми, например, складки.

История русской иконописи с изумительной закономерностью показывает всю последовательность духовного состояния церковного общества последовательно изменяющимся характером складок на одеждах, и достаточно взглянуть на иконные складки, чтобы определить дату иконы и понять дух времени, на ней отразившийся. Архаические

складки XIII—XIV веков своим натуралистически-символическим характером указывают на могучую, но еще не сознательную, еще слитную с чувственным онтологию: они прямолинейны, но мягки, еще вещественны, часты и мелки — свидетельство о сильных духовных переживаниях, еще не собранные воедино, но силою своею, даже каждая порознь, пробивающиеся сквозь толщу чувственного. В XV веке и до половины XVI складки удлиняются, уширяются, теряют свою вещественную мягкость. Сперва, в первой половине XV века, это — прямые, не очень длинные, сходящиеся под углами. Характер их минеральный, вроде ребер и граней выкристаллизовавшейся массы, но затем жесткость, кристаллическая твердость преобразуется в упругость растительных стеблей и волокон. Это, к концу XV века, — уже длинные редкие линии, почти прямые, но не совсем, наподобие слегка сжатой у концов упругой прямой, вследствие чего вся одежда показывает какую-то упругость духовной энергии, полноту развившихся и упорядоченных сил. Явно, как от XIV века к XVI идет процесс духовного самосознания и самоосознания Руси, организация всей жизни по духу, собирательный подвиг молодого народа, обобщение духовных опытов в цельное жизнепонимание. А далее складки получают характер нарочитой прямизны, нарочитой стилизации, делаются рассудочно-отвлеченными, при пробивающемся стремлении к натурализму. Если бы ничего не было известно нам из истории о Смутном времени, то на основании одной только иконописи, и даже только складок, можно было бы понять происходивший духовный сдвиг средневековой Руси к Возрожденскому царству Московскому: в иконописи второй половины XVI века уже реет Смутное время как духовная болезнь русского общества. Но выздоровление в XVII веке было только реставрацией, а по-русски — починкой, и новую жизнь русские люди начали с бахромок...

— Конечно, довольно естественно думать о складках как не безразличных в духовном смысле иконы. Но все же остается необъяснимым реалистический ряд иконописных приемов. Складки своим характером, каков бы он ни был, могут выражать нечто духовное, коль скоро вообще-то складки существуют. Но золотые разделки, например, золотая штриховка, или полоски золотом по одежде, ничему не соответствуют; трудно понять их иначе, как просто украшение, ничего собою не выражающее, кроме разве субъективного усердия иконописца.

— Напротив, ассистка, о которой ты говоришь, т. е. наклеенная особым составом золотая пленка сериями штрихов, а иногда полосками, есть одно из наиболее убедительных доказательств конкретно-метафизического значения иконописи. Вот почему понятно, что характер ее, однообразный на поверхностный взгляд, существенно, хотя и в тонком строении, почти гистологически меняется от иконописного стиля к стилю: эта тончайшая золотая сеть особенно выразительно завершает онтологический склад иконы.

— Но при чем же в изображении золота, ничему, кроме разве золота же в виде золотых украшений, несоответствующее? Разве не очевидно, что по природе своего блеска оно несоизмеримо (не координируемо), и несоотносимо с красками? Не без причины же почти вся живопись отказалась от употребления золота, даже в виде гораздо менее чуждой прочим краскам золотой краски в порошке. Посмотри, и золотые, вообще металлические вещи не изображают золотой краской, а в тех редких случаях, когда наведут их золотом, это бывает отвратительно, и золотая раскраска лежит на картине, словно случайно приклеившийся кусок золоченой поверхности, так что хочется стереть его.

— Всё это совершенно так. Но твоим указанием только разъясняется, а не отвергается этот необходимый в составе иконописного

предания прием — ассистки и других (но только иконописных, именно иконописных, а не вообще в живописи) случаев пользования золотом. Впрочем, когда я признал твои соображения, надо было внести маленькую поправку ко всему предыдущему: кроме золота, в иконописи применялось, правда, исключительно редко — при разделке и в некоторых других случаях, — также серебро. Но вот, серебро не повелось. С этого факта истории иконописной техники надлежит начать. Заметь, серебро вводилось в икону вопреки иконописному преданию; достойно внимания, что исключительно нарядная датированная икона несомненно придворного происхождения вводит наряду с золотом и серебро, но впечатление от нее — скорее как от ухищрения роскоши, тем более, что серебряная разделка нанесена на мафорий Богоматери, где не полагается быть ассистке, и вопреки символическому значению последней. Тут нельзя не видеть чрезмерного усердия или заказчика, или исполнителя в сооружении иконы подарочной, вероятнее всего — свадебной. Иконописные руководства и подлинники во всяком случае не предусматривают, даже в виде исключения, серебра в иконе, тогда как золото в иконе, так сказать, канонической, является обязательным. Между тем, именно серебро (а не золото, как ты правильно отметил) уже не так несоизмеримо и несопоставимо с красками и имеет какое-то родство с голубовато-серой и отчасти с белой.

Теперь еще: в иконописи времени расцвета, в иконописи совершенной, золото допускается только листовое, т. е. обладающее полностью металлического блеска и совсем инородное краске; но по мере проникновения иконописи натуралистической стихией, стихией мира сего, листовое золото заменяется творёным, т. е. измельченным в тончайший порошок и потому — матовым, менее далеким от краски.

И еще: ты говоришь, золотые и вообще металлические вещи не пишутся в живописи золотом. А разве тебе известен в иконописи хотя бы один пример изображения золота золотом же, или вообще металла — металлом же? Казалось бы, коль скоро золото вообще допущено, то почему не пустить его на «раскрышку», т. е. покрытие некоторой поверхности, изображение предмета, в натуре обладающего металлическим блеском, ну, а ради смягчения пустить золото творёное?

— Итак, ты еще подтверждаешь мою мысль: значит, металл не применяется там, где он мог бы что-то изображать, и не применяется так, как, т. е. в таком виде, ему облегчалось бы слияние с красками. Значит, действительно золото в иконе ничего не изображает, а иконописец словно заботится удержать недостаточно чуткого созерцателя иконы от впечатления обратного и от мысли о противном. Выходит, что иконописец или, точнее, само иконописное предание крупными буквами пишет на каждой иконе мое исходное утверждение: «зрящий да не доискивается изображенного золотом: золото беспредметно».

— Почти так; но «почти так» в таких вопросах равносильно «совсем не так». Задача иконописи — удержать золото в должном расстоянии от красок и проявлением в полной мере его металлического блеска заострить несравнимость золота и краски до окончательной убедительности. Удачная икона достигает этого; в ее золоте нет ни следа мути, вещественности, грязноватости. Это золото есть чистый беспримесный свет, и его никак не поставишь в ряд красок, которые воспринимаются как отражающие свет: краски и золото зрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия.

Золото не имеет цвета, хотя и имеет тон. Оно отвлеченно, оно в каком-то смысле аналогично гравюрному штриху, но полярно сопряжено с ним. Белый штрих в гравюре есть именно белый, он не отвлечен и ставится в ряд других цветов; поэтому в нем нельзя усматривать позитива, соответствующего действительно абстрактному негативу — штриху черному. Позитив последнего есть золотая ассистка —



чистый свет, в противоположность простому отсутствию такового — сети гравюрных штрихов. И то и другое абстрактно, т. е. нечувствительно, вполне очищено от психологизма и, следовательно, относится к сфере разума. Но, при глубочайшем соответствии двух штриховых сеток — черно-гравюрной и золото-иконной, их разделяет та пропасть, что лежит между «нет» и «да»: золотой штрих есть присутствие реальности, а гравюрный — отсутствие ее.

— Однако какую же реальностью, т. е. не самостоятельную, а изобразительную реальностью, может быть ассистка, коль скоро золото (а это ты признаешь) ничему не соответствует?

— Но я вовсе не говорил, будто золото ничему не соответствует. Ведь речь шла, как помнишь, о несоизмеримости золота и красок; следовательно, область несоответствующего золоту ограничивается как раз тем, что соответствует краске. А то, что не соответствовало бы краске, ему необходимо, очевидно, искать в себе иного, нежели цвет, средства изобразительности. Если миропонимание натуралистично и всё содержание опыта признается однородным, чувственным, то тогда раздвоение средств изобразительности осуждается и отвергается, как вопиющая неправда: если мир есть только мир видимый, то и средство изобразительности должно быть для него единообразным в себе и тоже чувственным. Такова западная живопись, существенно исключаящая из себя, из своего опыта, сверхчувственное и потому только исключаящая золото как средство изобразительности, но и содрогающаяся от него, потому что золото разрушает единство духовного стиля картины. Когда же оно все-таки вводится, то грубо-вещественно как имитация металлу в натуре, и тогда уподобляется наклейкам из обрывков газеты, фотографических карточек или набивке сардиночных коробок на живописных произведениях левых течений недавнего прошлого. В таких случаях золото не может рассматриваться как средство изобразительности и является в составе картины просто вещью в ее натуральности.

— Следовательно, ты полагаешь, золото ассистки, аналогично гравюрному штриху, имеет задачу реконструировать изображаемое помимо его наглядной данности, хочет дать форму бытия изображаемой действительности?

— Мы не страдаем протестантско-кантовской гордыней, которая не желает и от Бога принять полного сока и жизни мира только потому, что он дан, дарован нам, создан для нас, а не нами. И зачем нам рассудочно воспотрясть мир в той его стороне (даже если бы это было возможно), которая по благодати Божией созерцается нашими телесными органами, т. е. воспринимается всею полнотою нашего существа? В этом отношении мы не отрицаем правды красок, католической правды, хотя при духовном трезвении самые краски одухотворяются, делаются прозрачнее, чище, пронизываются светом и, оставляя земляность, приближаются к самоцветным камням, этим сгусткам планетных лучей.

Но есть не только мир видимый, хотя бы и одухотворенному взору, но и мир невидимый — Божественная благодать, как расплавленный металл, струящийся в обожествленной реальности. Этот мир чувственности недоступен, он постигается умом, конечно, употребляя это последнее слово в его древнем и церковном значении. В этом смысле можно было бы говорить о конструкции или реконструкции умной реальности. Но есть глубочайшая противоположность между этой реконструкцией и таковой же протестантства. На иконе, как и вообще в церковной культуре, конструируется то, что не дано чувственному опыту и чего, следовательно, хотя бы схему, мы нуждаемся наглядно представить себе, тогда как протестантская культура, оставляя даже неупомянутым мир невидимый, обращает в схему данное человеку в

прямом опыте; мы по необходимости восполняем познание мира видимого, отчасти присоединяем и знание мира невидимого, тогда как в протестантской культуре человек силится извести из себя самого то, что и без того пред ним есть. И притом эта церковная конструкция осуществляется не без реальности духовной — в конструкции растекается самый свет, т. е. духовная реальность в натуре. Золото, металл, солнце потому-то и не имеют цвета, что почти тождественны с солнечным светом. Вот почему имеет глубокую правду неоднократно слышанное мною от В. М. Васнецова указание, что небо нельзя изображать никакой краской, но только золотом. Чем больше всматриваешься в небо, особенно возле солнца, тем тверже западает в голову мысль, что не голубизна — самый характерный признак его, а светоносность, напоенность пространства светом и что эта световая глубь может быть передана только золотом; краска же представляется грязной, плоской, непроницаемой. Так вот, из чистейшего света конструирует иконописец, но конструирует не что попало, а только невидимое, умопостигаемое, присутствующее в составе нашего опыта, но не чувственное, и потому на изображении долженствующее быть существом обособленным от изображений чувственного. И аналогично этому делается и в других отраслях церковной культуры, в особенности в мировоззрении, где догмат, как золотая формула мира невидимого, соединяется, но не смешивается с красочными формулами мира видимого, принадлежащими науке и философии. Напротив, как протестантская мысль, так и протестантская графика хотят сконструировать не из света истинной реальности, а из отсутствия реальности, из тьмы, из ничего (достаточно напомнить о когеннанстве).

— Следовательно, ты полагаешь, что разделкою, золотыми штрихами ассистки дается метафизика разделанного на изображении? Онтологическое строение одежды, если разделаны одежды, книги, сидалища, подножья и т. д., вообще чего угодно? Я понимаю тебя так, что в линиях разделки ты усматриваешь невидимые, но как-то познаваемые нами и далее прорастающие в чувственный образ первичные силы, образующие своим взаимодействием онтологический остов вещи. Действительно, тогда можно было бы говорить о разделке как о силовых линиях поля, формирующего вещь. Так, это могли бы быть постигаемые умом, но чувственно не данные зрению линии давлений и натяжений; в частности, на одеждах линии разделки могут тогда обозначать систему потенциальных складок, т. е. линий, по которым ткань одежд стала бы складываться, если бы вообще складкообразованию было бы место.

— Силовые линии, силовое поле — это сказано метко и в известном смысле правильно. В самом деле, если бы художнику потребовалось изобразить магнит и он удовлетворился бы передачею видимого (конечно, сейчас я говорю о видимом и невидимом не в высшем догматическом смысле, а более житейски и грубо), то изображен был бы не магнит, а кусок стали; самое же существенное магнита — силовое поле — осталось бы, как невидимое, неизображенным и даже неуказанным, хотя в нашем представлении о магните оно, несомненно, налично. Мало того, говоря о магните, мы конечно разумеем силовое поле, при котором мыслится и представляется кусок стали, а не наоборот — о куске стали и вторично о силах, с ним связанных. Но, с другой стороны, если бы художник нарисовал, пользуясь, например, хотя бы учебником физики, и силовое поле, как некоторую вещь, зрительно равнозначущую с самим магнитом — со сталью, то, смешав на изображении вещь и силу, видимое и невидимое, он, во-первых, сказал бы неправду о вещи, а, во-вторых, лишил бы силу присущей ей природы — способности действовать и невидимости: тогда на изображении получились бы две вещи и ни одного магнита. Ясное дело, при

изображении магнита должны быть переданы и поле и сталь, но так, чтобы передачи того и другого были несоизмеримы между собою и явно относились к разным планам. При этом сталь должна быть передана цветом, а силовое поле — отвлеченно, так, чтобы не требовалось по существу невозможной мотивировки, почему силовое поле представлено именно этой краской, а не другой. Не берусь указывать художнику, как именно произвести такое неслиянное соединение двух планов, но не могу не выразить уверенности, что произвести его доступно изобразительному искусству.

Предельно же такое неслиянное соединение есть изображение невидимой стороны видимого, невидимой — в высшем и последнем смысле слова, т. е. Божественной энергии, пронизывающей видимое око. Самое невидимое, эта энергия, есть и самая могущественная сила, если хочешь, — самое действительное силовое поле. Но сколь бесконечно превышает невидимость магнитной силы невидимость силы Божией, т. е. насколько онтологически бесконечно превосходит эта последняя, нежели первая, настолько же превышает она все земные силы и свою действительность. В смысле подобия же можно сказать: форма видимого образуется этими невидимыми линиями и путями Божественного света.

— Но мне кажется, ты хотел говорить о моем «не так», говоришь же о «так».

— Не совсем, потому что ты имел в виду прямо силовое поле, почти натуралистически, почти физически, а я пользуюсь силовым полем только как образом и говорю не об естественных формообразующих силах реальности, хотя бы и очень глубоко залегающих в природе соответственной реальности, а о Божественных силах...

— Но разве не всякая сила Божественна, как положенная Богом?

— Всякая в каком-то смысле; но в каком-то мы различаем и собственно Божественные силы, непосредственно Божии. Впрочем, рассуждать о существенном различии здесь не приходится, коль скоро самая постановка вопроса о Культе это различие предполагает и без такового самый вопрос не может возникнуть. Подобно тому, как есть откровение природы или откровение в природе Бога, а есть и откровение Божие в более прямом смысле, так и сила Божия, хотя всякая сила — от Бога, может быть таковой в особом значении. Я и хотел тебе возразить, что разделка золотом на иконах не выражает метафизического строения в естественном порядке, хотя и оно Божественно, но относится к прямому проявлению Божией энергии. Обрати внимание: золотом на иконах разделяется вовсе не что угодно, а только имеющее прямое отношение к Божией силе — к реальности не метафизической, даже не к священно-метафизической, но относящейся к прямому явлению Божией благодати.

Если не говорить о редких отступлениях от церковного предания, случайных и произвольных, то ассистка накладывалась главным образом на одежды Спасителя — младенца или взрослого, затем на изображение Евангелия как в руке Спасителя, так и святых, на престоле Спасителя, на седалищах Ангелов в изображении Пресвятой Троицы, на подножиях Спасителя и Ангелов, когда ими изображается Святая Троица, и изредка еще кое-где в древних иконах, т. е. духовно наиболее осмысленных, еще редко где, например, на храмовом престоле. Во всяком случае, явно золото относится к духовному золоту — пренебесному свету Божьему.

На иконах поздних золото, но уже творёное и красочного характера, пускается в пробелы одежд святых и других вещей; но и тут оно знаменует отблеск небесной благодати, хотя догматически и по иконописному преданию представляется сомнительным. можно ли собственный признак Бога переносить, хотя бы и смягченно, на святых.

Итак, ассистка, это наиболее определенное применение золота, есть выражение не вообще силовой онтологии, а сил Божественных — сверхчувственной формы, пронизывающей видимое. Парча, по своему духовному значению, особенно древняя парча, затканная рассеянными золотыми нитями, есть материальный образ этого проникновения Божественным светом очищенной плоти мира...

— Однако своими вопросами я отвлек нашу беседу в сторону и потому, как виновник некоторой путаницы, беру на себя неприятную обязанность призвать нас к порядку. То, что сказано было сейчас, относится к одной из деталей иконописной техники, а предполагалось общий ход иконного письма понять как выражение церковной культуры. После разъяснений о католической живописи и протестантской гравюре, конечно, естественно предвидеть некий духовный склад и иконописной техники, как-то связанной с церковной культурой; но было бы более убедительно увидеть эту связь на самом процессе писания иконы. Считаешь ли ты это возможным?

— Разумеется. А в доказательство неслучайности иконописных приемов позволю напомнить, что с ними мы встречаемся на протяжении всей церковной истории, и церковное искусство верно хранило предания иконописной техники, идущие из глубочайшей древности. В этих изобразительных приемах мне ясно видятся основоположения общечеловеческой метафизики и общечеловеческой гносеологии, естественный способ видеть и понимать мир, в противоположность искусственному, западному, который выразился в приемах западного искусства. Вот, послушай свидетельства IV—V веков, которые ясно показывают тождественность изобразительных приемов тогдашних и позднейших традиционной иконописи. Рассуждая о прообразовательном значении перехода иудеев через Чермное море, святитель Иоанн Златоуст приводит мыслью сопоставить понятия образа — *τόπος* и истины — *ἀληθεία*, т. е. отображения реальности и самой реальности. «А как скажешь, это (т. е. переход через Чермное море) могло быть прообразом настоящего (т. е. крещения)? Когда ты узнаешь, что такое образ и что истина, тогда я представлю тебе объяснение и на это.

Что же такое тень и что истина? Мы обратим речь к изображениям, которые пишут живописцы (заметим, что хорошие иконописцы назывались и у нас и в Греции живописцами, зографами или изографами). Ты часто видал, как на царском изображении, закрашенном темной (*μαύφ* — собственно темно-синей, цвета ночного неба) краской, живописец проводит затем белые линии (*γράμμας*) и изображает царя, и царский престол, и коней, и предстоящих ему, и копьеносцев, и врагов связанных и поверженных. Но, видя вместе эти абрисы, ты и не всё узнаешь, и не всё понимаешь; но что рисуется человек и конь, не ясно...<sup>1</sup>

— Да, действительно, это словно описание иконописных приемов XV и дальнейших веков. Но в чем сказывается в этих приемах особенность церковного мирочувствия?

— Прежде всего, в выборе изобразительной плоскости: к церковной онтологии не подходит зыблущаяся поверхность холста, уравнивающая при процессе иконописания икону к податливым явлениям условной действительности; не подходит еще более эфемерная бумага, дающая гравюре вид как бы шутя преодолеваемой предельной твердости. В живописи изобразительная плоскость низводится до условного, в гравюре разум и рука художника притязают на вознесение в область безусловного. Церковное искусство ищет себе поверхности предельно устойчивой, но уже не «как бы», а в самом деле крепкой и

<sup>1</sup> В рукописи автора пробел. — *Ред.*

недвижной. Изображение же должно содержать момент равносильной крепости этой плоскости, равный ей по силе и потому, следовательно, могущий принадлежать непосредственно церковному сознанию, а не отдельным лицам, и момент текучей индивидуально творческой, женственной восприимчивости.

— Насколько понимаю, ты усматриваешь в западном искусстве расщепление иконописи, причем одни стороны иконописи односторонне осуществились в католической живописи, а другие — в протестантской гравюре. Что касается до изобразительной плоскости, то иконопись осуществляет, по-видимому, на самом деле притязания гравюры: в отношении плоскости иконопись, ты хочешь сказать, есть то, за что гравюра хочет выдать себя, и даже есть в превосходной степени. Но ведь такую поверхность, т. е. твердой и недвижимой, представляется стена, каменная стена — символ онтологической незаблемости. В этом отношении стенопись — да, она соответствует выставленному требованию, но ведь икона не всегда, даже преимущественно, пишется не на стене...

— А на чем же?

— Ясно, на доске.

— Нет, потому что первая забота иконописца превратить доску в стену. Вспомни: первый ряд действий к писанию иконы, так называемая заготовка доски в своей совокупности ведет к левкаске. Самая доска, тщательно выбранная, хорошо просушенная и имеющая с передней стороны углубление — ковчежец, — окруженное рамой — полями, укрепляется с оборота от возможного покоробления поперечными шпонками. Залевкасируют же ее семью последовательными действиями так: сперва царапают в клетку ее лицевую поверхность чем-нибудь острым — шилом или гвоздем, затем проклеивают хорошо сваренным жидким клеем, затем, когда она просохнет, наклеивают паволоку, т. е. холст, или серпянку — редкую пеньковую ткань, для чего доска намазывается клеем уже более густым, а сверху паволока, хорошо приглаженная, снова наводится клеем. Спустя сутки доска побелится, на нее наводится побел — хорошо размешанная жидкость из клея и мела. Когда побел высохнет, то в течение трех-четырех дней доска левкасится, причем грунтовка левкасом производится в шесть-семь раз; левкас делается из побела, к которому прибавляется  $\frac{2}{5}$  кипяченой горячей воды, немного олифы, т. е. вареного масла, и мела; левкас наносится на доску гремиткой, т. е. широким шпателем, и после каждой левкаски доске надлежит хорошо просохнуть. Далее идет лицевка залевкашенной поверхности, т. е. шлифовка мокрой пемзой в несколько приемов, между которыми левкас должен быть просушиваем, и наконец — сухая шлифовка, сухим куском пемзы и окончательная отделка поверхности хвощом или, в настоящее время, мелкой шкуркой — стеклянной бумагой. Только теперь изобразительная плоскость иконы готова. Ясное дело, это не что иное, как стена, точнее — стенная ниша, но только в иконной доске сгущенно собраны совершенные свойства стены: эта поверхность, по своей белизне, тонкости структуры, однородности и проч., есть эссенция стены, и потому она допускает на себе в совершеннейшем виде род живописи, признаваемый самым благородным, — стенопись. Иконопись исторически возникла из техники стенописной, а по существу есть самая жизнь этой последней, освобожденная от внешней зависимости стенописи от случайных архитектурных и других стеснений.

— В таком случае обычный прием стенописцев наводить рисунок на стенную поверхность острием, собственно выцарапывать его, ты и думал истолковать как гравюрный момент церковного искусства. Конечно, это процарапывание контуров в стенописи есть гравюра, но что соответствует ей в метафизически уплотненной стенописи?

— Да, иконопись начинается именно такой же гравюрой; сперва иконописец рисует углем или карандашом перевод изображения, т. е. церковнопреданные контуры, а затем нарисованное графится графьей, т. е. гравировается иголкой, вставленной в конец маленькой палочки; да ведь само слово γράφω значит «режу», «надрезаю», «царапаю», «графирую»; а γραφή — гравировальная игла. Эта графья — инструмент древний, очень древний, теряющийся в веках, вероятно, в том или другом виде самое первое орудие изобразительного искусства. А знаменитый так рисунок признается у иконописцев наиболее ответственной частью работы, особенно в отношении складок: ведь называть перевод — это значит передать множеству молящихся свидетельство Церкви об ином мире, и малейшее изменение не только линий, но и тончайшее — их характера придаст этой отвлеченной схеме иной стиль, иную духовную структуру. Знаменщик чувствует себя ответственным за целостность иконописного предания, т. е. за правдивость онтологического свидетельства, и притом в самой его общей формуле. Рисунок озаглавлен, но это есть еще чистая отвлеченность, почти даже невидимая, произведение осязательного порядка. В дальнейшем эта схема должна получить наглядность — стать зрительной, и знаменанная доска попадает от знаменщика в руки различных мастеров...

— По-видимому, «различных» — при ремесленном исполнении, при массовом производстве. Если так, то к сути иконы, как художественного произведения, эта различность не относится.

— Ты затрагиваешь очень существенные вопросы, и придется сказать несколько слов на твоё сомнение. Прежде всего, икона не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего искусства, а есть произведение свидетельское, которому потребно и искусство, наряду со многим другим. Так вот, то, что ты пренебрежительно обозвал массовым производством, тоже относится к сути иконы, ибо свидетельству надлежит просочиться в каждый дом, в каждую семью, сделаться подлинно народным, возглашать о Царстве Небесном в самой гуще повседневной жизни. К технике иконописания существенно принадлежит и возможность быстроты в работе, иконы же преувеличенно тонкого письма, например, Строгановские, конечно, характерны для века, обратившего святыни в предмет роскоши, тщеславия и коллекционерства.

Теперь далее, о специальностях иконных мастеров. И это не определяется только внешними причинами; икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит соборному делу Церкви, и даже если бы по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером, то какое-то идеальное соучастие в ее написании других мастеров подразумевалось: так, литургия служится соборно, но если бы почему-либо литургиясал только один священник, то все-таки участие епископа, других священников, диаконов и других служителей идеально подразумевалось бы. Живописец иногда бывает вынужден представить часть своей работы другим, но подразумевается, что пишет он индивидуально; иконописец же, наоборот, иногда вынуждается работать обособленно, но соборность в работе непременно подразумевается. Ведь отсутствие соучастников требуется ради единства индивидуальной манеры, а в иконе — главное дело в незамутненности соборно передаваемой истины; и если вкрадывающиеся субъективные трактовки будут в иконе взаимно уравновешены, если мастера будут взаимно поправлять друг друга в произвольных отступлениях от объективности, то это-то и требуется.

Предоставление знаменщику рисунка, а красок другим мастерам позволяет этим последним развить в себе восприимчивость, не повреждая той стороны иконы, которой в особенности надлежит быть верной

Преданию. Но далее и красочная часть иконописи разделяется между личниками и доличниками. Это — очень глубокомысленное деление — по принципу внутреннего и внешнего, «я» и «не я» — человеческого лица, как выражения внутренней жизни, и всего того, что не есть лицо, т. е. что служит условием проявления и жизни человека — весь мир, как созданный для человека. На иконописном языке лицо называется ликом и всё прочее, т. е. включая сюда тело, одежды, палаты или архитектурный стаффаж, деревья, скалы и проч., называется доличным; замечательная подробность: в понятие лика входят вторичные органы выразительности, маленькие лица нашего существа — руки и ноги. В этом делении всего содержания иконы на личное и доличное нельзя не видеть древнейшего, древнегреческого и святоотеческого понимания бытия, как состоящего из человека и природы; не сводимые друг на друга, они и не отделимы друг от друга: это — первобытная, райская гармония внутреннего и внешнего. Напротив, греховное раздробление твари, противопоставление человека природе в новом искусстве очень отчетливо завершилось разделением живописи на пейзажную и портретную, причем в первой человек сперва подавляется, затем делается аксессуаром и, наконец, вовсе исключается из ландшафта, делается только обстановкой, а далее, вслед за нею исчезает из портрета и тело, оставляя отвлеченное от всего мира лицо, целью которого служит только выразительность. Напротив, икона хранит равновесие обоих начал, но предоставляя первое место царю и жениху природы — лицу, а всей природе, как царству и невесте, — второе. Естественно, что и в этом разделении иконописной работы между личником и доличником нельзя видеть только внешней организации дела и забывать о представляющей через таковое деление возможности выразиться многоголосию хорового начала. О других, иногда выделяемых частях специальных работ, как-то: левкашика, подрумянщика, олифщика, позолотчика и т. п. — здесь уже говорить не буду, хотя и эти специальности не лишены внутреннего смысла.

— По-видимому, основным — как философски, так и технически — нужно признать всё же деление на работу знаменщика и красочника. Но кому принадлежит фон иконы?

— То есть свет, говоря по-иконописному. Я очень обращаю внимание твое на этот замечательный термин: икона пишется на свету и этим, как я постараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописная. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, золотится, т. е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света. В лоне его «живем и движемся и существуем», это он есть пространство подлинной реальности. И потому понятна нормативность для иконы света золотого: всякая краска приближала бы икону к земле и ослабляла бы в ней видение. И если творческая благодать — условие и причина всей твари, то понятно, что и на иконе, когда отвлеченно намечена или, точнее, преднамечена ее схема, процесс воплощения начинается с позолотки света. Золотом творческой благодати икона начинается и золотом же благодати освящающей, т. е. разделкой, она заканчивается. Писание иконы — этой наглядной онтологии — повторяет основные ступени Божественного творчества, от ничто, абсолютного ничто, до Нового Иерусалима, святой твари.

— Мне тоже приходило в голову подобное соображение. Но знаешь ли... наоборот: мне казалось, что онтология Церковная и Платоновская так чрезвычайно близки к процессу иконописи и отчасти древней живописи, что эту близость непременно приходится как-то объяснять. И я, зная, что вообще платонизм ориентируется на культе, что

его терминология чаще всего есть терминология мистериальная, что его образы имеют посвященный характер и что Академия как-то связана с Элевсиниями, думал видеть в основных онтологических построениях древнего идеализма перенесение на небо художественного творчества земных художников. Не есть ли, хочу сказать, самая онтология только теоретическая формулировка иконописи?

— Если говорить о глубочайшем внутреннем сродстве того и другого, то это так; но, ты ведь знаешь, я по существу враждебен мысли о выводимости друг из друга различных деятельностей, да им и не было бы нужды представляться различными, если бы они не были таковыми на самом деле, т. е. возникшими не друг из друга, а из одного общего корня. Мне думается, одна и та же духовная сущность раскрывается как в теоретической формулировке этой иконописи понятиями, так и в письме красками — этом умозрении наглядными образами. Но во всяком случае есть такой параллелизм. Когда на будущей иконе появилась первая конкретность — первый по достоинству и хронологически золотой свет, тогда и белые силуэты иконного изображения получают первую степень конкретности; до сих пор они были только отвлеченными возможностями бытия, не потенциями, в аристотелевском смысле, а только логическими схемами, небытием в точном смысле слова (τὸ μὴ εἶναι).

Западный рационализм мнит вывести из этого ничто — нечто и всё: но не так мыслит об этом онтология Востока: ex nihilo nihil, и нечто творится только Сущим. Золотой свет бытия сверхкачественного, окружив будущие силуэты, проявляет их и дает возможность ничто отвлеченному перейти в ничто конкретное, сделаться потенцией. Эти потенции — уже не отвлеченности, но не имеют еще определенных качеств, хотя и суть — каждая — возможность не какого угодно, а некоторого определенного качества. Τὸ οὐκ ὄν стало τὸ μὴ ὄν. Говоря технически, дело идет о заполнении внутренних контурных пространств краскою, так чтобы вместо отвлеченного белого получился уже конкретный или, точнее, начинающий быть конкретным силуэт красочный. Однако это не есть еще цвет в собственном смысле этого слова, это только не тьма, чуть что не тьма, первый проблеск света во тьме, первое явление бытия из ничтожества. Это — первое проявление качества, цвет, еле озаренный светом. По отношению к доличному эта темная краска — каждый раз оттенка будущего цвета — носит название раскрывки: доличник раскрывает одежды и прочие места доличного сплошными пятнами, в приплеску. Это очень характерная подробность, что в иконописи невозможен мазок, невозможна лессировка, как не бывает полутонов и теней: реальность возникает степенями явленности бытия, но не складывается из частей, не образуется прикладыванием куска к куску или качества к качеству; тут глубочайшая противоположность масляной живописи, где изображение образуется и прорабатывается по частям.

За раскрывкою следует роспись, т. е. углубление складок одежды и других подробностей тою же краскою, что и раскрывка, в тон, но большей насыщенности света; тогда внутреннее контура, переходя из отвлеченных, становится конкретным: творческое слово явило отвлеченную возможность. Далее идет пробелка доличного, т. е. выдвигание вперед освещенных поверхностей. Пробелка кладут в три поста краской, смешанной с белилами, причем каждый последующий светлее предыдущего и уже его; третий, самый узкий и самый светлый постил называют иногда оживкой. По другой же терминологии, первые два поста называют разделкой, а третий — собственно пробелками. Наконец, последней отделкой одежд и некоторых прочих частей доличного служит разделка золотом, в более уставной иконописи — иноколью, на ассист, каковым словом называется собственно особый



клейкий состав из пивной гуши, а в более поздней иконописи — пробелка золотом творёным, так называемая пробелка в перо. Точно так же пробелка палат, горок с кремешками, облаков с завитками-кокурками, дерев и проч. делается в два-три поста, с оживкою; при этом краски кладутся плавью, жиже, чем на одеждах, в противоположность ликам, где накладка красок гуще одеждой. Этим устанавливается промежуточная между внутренним миром — ликом — и внешним — природою — степень реальности одежд как связи и посредствующего бытия между двумя полюсами твари — человеком и природою.

— Однако, рассказывая о письме иконы, ты забыл сказать о главном — о ликах, и вообще о личном. Между тем, живопись с этого начинается.

— Да, живопись. А иконопись этим кончает. Впрочем, прежде чем делать выводы, для большей определенности вспомним стадии письма личного. В сущности они протекают в том же порядке, что и при письме доличном. Первая ступень, соответствующая раскрышке, — это просанкиривание иконы; это действие в значительной мере определяет основной характер иконы и ее стиль. Санкиром или санкирем называется основной красочный состав для прокладки лица. Это не есть краска того или другого определенного цвета; она есть потенция будущего цвета лица, ну, а так как цвет лица бесконечно полноцветен и может быть протолкован в самые разные стороны, то, понятно, санкир разных иконописных стилей бывал весьма разных оттенков и различных составов. Византийский санкир был серо-синий, индигового оттенка, итало-критский — коричневый, в русской иконописи XIV—XV веков — зеленый, затем он стал темнеть и буреть, ко второй половине XVI века сделался табачным и т. д. ... Состав его соответственно тоже изменялся: так, санкир вторых строгановских писем составлялся из умбры с белилами, отчасти охры; по способу Панселина, состав его определяется из одной драхмы белил, такого же количества охры, такого же количества зеленой краски, употребляемой в стенописи, и четверти драхмы черной. Современный санкир составляется из жженой умбры, светлой охры, небольшого количества голландской сажки и т. д. Просанкиренное лицо есть конкретное ничто его. Когда санкир подсохнет, то контуры лица — внешние и внутренние — проходятся краской, т. е. переводятся из отвлеченности в первую степень наглядности, так чтобы лицо получило первое расчленение. Эти цветные линии носят название *описи*. Описывается же лицо в иконах различного стиля различной краской. Чем красочнее опись, равно как и роспись доличного, тем дальше икона от графичности, тем менее выражен в ней момент гравюрный, тем она, значит, далее от рационализма.

В XIV веке опись делается лишь местами и притом ярко-красным цветом, подчеркивая контрастом зеленость санкира. Затем опись темнеет, делается более связной и коричневой, но остается мягкой, живописного характера, а рационализму XVI века соответствует жесткая, словно пером, гравюрного характера опись черной краской. В XVII веке наряду с описью, правда, не такой заметной, появляется отборка (в Греции появившаяся ранее), т. е. серия белильных штрихов вдоль контура, наподобие гравюрных теней. Нужно было сказать еще, что глаза, брови, волосы, борода и усы наводятся составом вроде санкира, но более темным, называемым *рефтью*. Далее идет плавка лиц, соответствующая в доличном пробелке. Светлые места личного — лоб, щеки, нос — покрываются жидкой краской телесного цвета, в состав которой входит охра или, по-иконописному, *вохра*; отсюда вся часть иконописания носит название *вохрения*. Цвет этого вохрения весьма меняется в зависимости от времени и стиля иконы: розовое,

заревого оттенка в XIV веке, оно близится к коричнево-оранжевому в XV, буреет и желтеет в XVI, в XVII снова делается арханзирванным — розовым, а в XVIII — белым, вероятно, в подражание пудре. Поэтому более правильными являются иные названия вохрения, не связывающие его с определенной краской, но не вошедшие в иконописный словарь, а именно — инкарнат, инкарнация, как передача французского и английского термина (carnation, carnation). Эта первая вохра жидко подбивается смесью, стоящей между нею и санкиром. Подбивка смягчает резкость перехода красок; тут же смесью мумни с охрой или киноварью делается подрумянка лица. Затем наводится вторая охра, тоже плавью; она светлее первой и покрывает первую плавь. подрумяна, часть подбивки. Затем накладывается третий слой в местах самых светлых, называемый иногда оживками. Наконец, повторяется опись черт лица, расчерчиваются волосы, а в местах наибольшей ударности, отчасти световой, отчасти же структурной, делаются белилами тонкие черточки и узкие полоски, называемые первые — движками, а вторые — отметинами; иногда те и другие называются насечками.

В иконах позднейших дальнейшее смягчение красочных переходов достигается тонкой белильной штриховкой — отборкой, но по характеру своему этот прием исключается духом иконописной техники, а необходимость его показывает неумелость мастера дать правильную плавку.

— По-видимому, писание иконы на этом заканчивается?

— Да, если не считать того, что в иконе есть душа ее — надписи. Но именно писание, а не работа в целом, ибо икона олифится, т. е. покрывается особо сваренным растительным маслом, и как процесс этой варки, так и способ покрытия им иконы есть дело большой ответственности и не без профессиональных тайн иконописцев. Так или иначе изготовленная и наведенная, с течением времени олифа получает совсем различный вид. А между тем, большая ошибка современных реставраторов — видеть в олифе только техническое средство сохранения красок и не учитывать ее как фактор художественный, приводящий краски к единству общего тона и дающий им глубину. Я уверен, что для различения стилей характерны и соответственные заолифки. В частности, не раз приходилось наблюдать, как высокая художественная значительность иконы после снятия древней олифы, с ее золотистой теплотою, и покрытия новой бесцветной олифой явно утрачивалась, а икона начинала казаться какой-то подгрунтовкой к будущему произведению.

— Вероятно, и кузнь иконы, т. е. оклад, ризу, венчики, цату, ожерельца, убрис и проч., следует понимать как входящую в художественное целое иконы?

— В некоторых случаях, особенно при кузни современной иконы, она несомненно учитывалась иконописцем и не была внешне соединенной с иконою роскошью; самоцветные камни несомненно тоже могут входить в это целое. Но во многих случаях оклад, риза и прочее были лишь внешними украшениями иконы как предмета, как вещи. Золото и самоцветы — слишком сильные средства художественной символики, чтобы пользование ими было доступно второстепенным мастерам...

— Знаешь ли? Мы с тобой закончили икону до последней отделки и как будто сказано было о всех существенных действиях. Но...

— Тебе кажется, что нечто позабыто?

— Суди сам: один из самых важных предметов обучения в живописи — это тени; теоретики живописи едва ли не наибольшее внимание посвящают именно искусству и приемам накладывать тень; а для художников тот или другой характер теней существенно определяет их

стиль. Так естественно выразить недоумение: как это, рассуждая об иконописи, мы ни разу даже не упомянули слово *тень*?

— Мы несколько не забыли этого слова, но в иконописи ему нет места: иконописец этим темным делом не занимается и теней, конечно, не пишет.

— Но как же? Иконописные образы стоят ведь в каком-то отношении с предметами действительности, и, следовательно, иконописцу неизбежно как-то передать и тени на этих предметах?

— Ничуть, ибо иконописец изображает бытие, и даже благобытие, *тень* же есть не бытие, а простое отсутствие бытия, и изображать таковое, т. е. характеризовать чем-то положительным, каким-то присутствием, наличием бытия, было бы коренным извращением онтологии. Если мир есть художественное произведение своего Творца, а художественное творчество есть проявление богоподобия человеческого, то естественно ждать и какого-то параллелизма между творчеством по существу и творчеством по подобию. Естественно ждать, что разные фазисы искусства наиболее всечеловеческого и наиболее святого повторяют основные стадии метафизического онтогенезиса вещей и существ. Да и в порядке психофизиологическом было бы странным изображать то, в чем нельзя не видеть просто частичной ослабленности или даже полного отсутствия некоторых впечатлений.

— Однако ты не можешь отрицать, что в живописи *тень* изображается, особенно в акварели это явно, когда светлые места остаются нетронутыми краской, тогда как в тенях краска накладывается. Это неизбежно, потому что художник идет от света к тени, или от освещенного к темному. Да и метафизически иначе, по-видимому, не должно быть: в онтологии, как и в познании, *omnis determinatio est negatio*, чтобы выработать форму, чтобы дать предмету индивидуальность, *determinatio*, необходимо отринуть некоторую полноту. Познание — анализ, разложение, выделение; познаём вещь, как бы вырезая ножницами ее периферию из окружающего пространства. Не иначе поступает и живописец. По-моему, он при таком способе действия остается вполне верным философии...

— Возрожденской. Всё сказанное тобою повторил бы и я. Но ты забываешь, что есть и обратная философия, а, следовательно, должно быть и соответствующее ей искусство. Право, если бы иконописи не существовало, *il faudrait l'inventer*. Но она есть, и так же древняя, как человечество. Иконописец идет от темного к светлому, от тьмы к свету. Ведь наше обсуждение иконописной техники было сделано именно ввиду этой особенности ее: отвлеченная схема, окружающий свет, дающий силуэт — потенцию изображения и его цвета, затем постепенное проявление образа, его формовка, его расчленение, лепка его объема чрез просветление. Последовательно накладываемые слои краски, всё более светлой, завершающиеся пробелами, движками и метинами, создают во тьме небытия образ, и этот образ — из света. Живописец хочет понять предмет как нечто само по себе реальное и противоположное свету; своею борьбою со светом, т. е. тенями, при помощи теней, он обнаруживает зрителю себя, как реальность. Свет, в живописном понимании, есть только повод самообнаружения вещи. Напротив, для иконописца нет реальности самого света и того, что он производит.

Чтобы получить индивидуальность вещи, незачем что-то отрицать, да и нечего отрицать, ибо, пока она не создана светом, до тех пор ее вовсе нет; конкретность же свою она получает не путем отрицания, а положительно, творческим актом, взыгранием света. Ничего не было; творческим актом стало ничто, положительное ничто, зародыш, зачаток вещи; и, пронизываемый светом, он начинает формироваться, лепиться, пока не проявится световое образование. То, что наиболее

существенно определяет форму, просветляется наиболее; менее значущее — и просветлено менее. А точнее, на чем почил свет, то и выступило в бытие в меру просвещенности. Бытие, конкретность, индивидуальность — положительны, Божественное «да» миру, осуществленный творческий глагол, потому что глас Божий воспринимается нами как свет, а небесная гармония — как движение светил. Не без причины глубокие поэты прослышивали в свете звук. А в том, что Богом недосказано, что сказано вполголоса, мы видим меньший свет; но и меньший, он всё же свет, а не тьма: полная тьма, полная тень абсолютно невоспринимаема, ибо не существует, есть отвлеченность. И не без причины один выдающийся гравер нашего времени самые глубокие тени, так же как и невидимое, но присутствующее в сознании, передает — не изображает, а именно передает — отсутствием краски, абстрактной белизной чистой бумаги. В конце концов всё сводится к тому, верить ли в онтологическую первичность и самодовлеимость мира, самосоздающегося и саморасчленяющегося, или же верить в Бога и признать мир Его творением. Возрожденская живопись, хотя и не всегда последовательно, служила первому миропониманию, а иконопись избрала своей основой второе. Отсюда разница их в приемах.

— Это вытекает из всего предыдущего, но желательно подвести итог разъяснению, что нужно думать о свете в западных произведениях, потому что в них ведь свет есть, даже световые удары в виде бликов.

— Да, это вопрос существенный. Но чтобы ответить на него по справедливости, необходимо твердо помнить, что западное искусство ни в одной своей особенности, т. е. противоположности иконописи, никогда, даже в самых крайних своих течениях, не было до конца последовательно.

Иконопись есть чисто выраженный тип искусства, где всё одно к одному: и вещество, и поверхность, и рисунок, и предмет, и назначение целого, и условия его созерцания; эта связность всех сторон иконы соответствует органичности целостной церковной культуры. Напротив, культура ренессансовая в глубочайшем смысле своем эклектична и противоречива; она аналитично дробна, сложена из противоборствующих и стремящихся каждый к самостоятельности элементов. Не иначе обстоит и с ее искусством: оно держится — и в своем отрицании теократической цельности жизни — соками средневековых своих корней, и если бы вплотную стало вырывать из себя питающие его традиции, то пришло бы к простому самоубийству.

Возьми хотя бы самое простое: много ли осталось бы от возрожденского искусства, если бы были исключены из него религиозные сюжеты, и что двигало бы его, если бы изъять церковные побуждения? Тут не место входить в эти вопросы. Я хотел сказать только, что не всегда и не во всем это искусство держится своего собственного воззрения на свет как на внешнюю, физическую энергию, в противоположность церковному пониманию света как силы онтологической, как мистической причины существующего.

— Ты хочешь сказать, что в западной живописи предмет есть сам по себе, а свет сам по себе, и соотношение между ними — случайное: предмет только освещается светом, и потому светлые места, в частности блики, могут прийти где угодно. Они случайны в отношении к предмету, но взаимное отношение их не случайно, и оно определяет некоторый другой предмет, да, предмет среди предметов — световой источник.

Единством перспективы художник хочет выразить единственность зрителя как предмета, а единством светотени — предметность источника света. Мне хорошо понятна позитивистически-уравнительная задача этой живописи: для нее нет иерархии бытия, и озаряющий свет, рав-

но как и созерцающий дух, она хочет отождествить с внешними предметами, укладывая их в одной плоскости условного. Но как же, в итоге, формулировать задачу обратную?

— Прежде всего, сама западная живопись отступает от своего задания, она лучше, нежели ее собственный дух — руководитель. Вот, перспективу она хоть и провозглашает, но в высоких произведениях сознательно отступает от перспективных норм. Так и с единством освещения. Если бы она до конца признала освещенные случайным, я хочу сказать, если бы свет мыслился ничуть не онтологичным, то освещенная форма — форма только освещенная, но ничуть не произведенная светом — была бы совершенно непонятна нам; художник провозглашает соотношение света и формы произвольным, но на самом деле берет освещение не какое попало, а некоторое нарочито подобранное, ибо чувствует, что только оно дает правильную лепку форм. Одно освещение форму проявляет, а другое — искажает, и значит, по тайному ощущению художника, форма, как зрительное явление, дается ему светом, причем может быть дано хорошо, а может — неудачно. Но теперь, что значит это «хорошо», как не полусознательно сказанное «онтологично»? И потому, коль скоро глубокому художнику потребуется, он нарушает, сознательно нарушает — единство светотени, лишь бы лепка форм была возможно существенной.

— Выходит, как будто эта лепка форм делается светом.

— И даже из света. Эту метафизику Церкви более или менее предчувствовали многие; но у некоторых, бывших откровенно художниками и довольно беззаботных в верности ренессансовой науке, эта лепка из света проводилась очень неприкровенно, и тогда вопрос о светотеневом единстве вполне отпадал. Рембрандт — что это такое, как не горельеф из световой материи? Даже ставить вопрос о единстве перспективы и единстве светотени тут нелепо. Пространство тут замкнуто, а источника света вовсе нет; все вещи — склупление светоносного, фосфоресцирующего вещества.

— Но разве к этой фосфоресценции гнилушек стремится икона?

— Конечно, нет, ибо в Рембрандте особенно ядовито сказывается возрожденское самообожествление мира, и Рембрандт к трезвому голландцу относится так же, как Беме к Кирхгофу и Герцу.

Иконопись изображает вещи, как производимые светом, а не освещенные источником света, тогда как у Рембрандта никакого света — объективной причины вещей — нет и вещи светом не производятся, а суть первосвет, самосвещение первичной тьмы, этой Бемевской *Abgrund*. Это — пантеизм, другой полюс возрожденского атеизма.

— Но замечательно, в противоположность итальянскому рационалистическому освещению (исключение отчасти магизм Леонардо), север вообще склонен к пантеистической фосфоресценции.

Самое характерное — это самообожествление мира соединяется здесь с отрицанием аскетики и для свечения не представляется нужной святость, как и вообще в германской мистике высота и ценность постижений не стоит в связи с высотой духовной, чтобы плоть была утончена. Рубенс — яркий пример этого самосвечения тяжелой и грузной плоти. Я уверен, ты не станешь оспаривать этого самосвечения у Рубенса; но, мне кажется, ты не обратил внимания на глубокое сродство и Рубенса, и Рембрандта с духовным строем голландской школы: загадочный Рембрандт имеет многочисленных сородичей в лице голландских *patriciers*.

Мне странно было слышать твои слова о трезвом голландце: этот дивный виноград, персики и яблоки, эти овощи и рыбы — если их называть натуралистичными, то что же тогда метафизика? Ну, конечно, это — идея винограда, идея яблок и т. д. И все это, совершенно по-рембрандтовски, светится из себя...

— Момент самосвечения я не отрицаю в этом *nature mort'e*; но, в противоположность Рембрандту, эти плоды и овощи мне представляются отчасти и праведным отношением к миру: в них есть что-то от иконописи, от произведенности светом. Но так или иначе, а единство светотени и внешнее отношение света к форме здесь отсутствует; мы же, как помнишь, поставили вопрос о тенденции западной живописи и противопоставляли ей, а не самой живописи, иконопись или ее тенденцию, в данном случае то и другое безразлично.

Иконопись видит в свете не внешнее нечто в отношении к вещам, но и не присущее вещественному самобытное свойство: для иконописи свет полагает и создает вещи, он — объективная причина их, которая именно по этому самому не может пониматься как только внешнее; это — трансцендентное творческое начало их, ими себя проявляющее, но на них не иссякающее.

— Действительно, техника и приемы иконописи таковы, что изображаемое ею не может быть понимаемо иначе, как производимое светом, так что корнем духовной реальности изображенного нельзя не видеть светоносного надмирного образа, светлого ликка, идеи. Но есть ли это только необходимое впечатление, своего рода метафизическая иллюзия, надстраиваемая над иконописной техникой, следствие, непредвиденное иконописцем, или же действительная метафизика, сознательно выражаемая при помощи иконы?

— А правильно ли поставлена твоя дилемма? Ведь ты спрашиваешь, есть ли иконная метафизика нечто иллюзорное и, следовательно, не заслуживающее теоретического обсуждения, поскольку не имеет разумной ценности, или же нарочито проводимая в иконе отвлеченная теория, так что, следовательно, икона должна пониматься наподобие аллегории. И ты ставишь меня у раздвоения дороги, хотя пойду ли я направо, или пойду налево, вынужден буду прийти к одному месту.

— К какому же?

— К отрицанию иконы как наглядно показываемому иному миру. Скажу ли я, что иконная метафизика иллюзорна — я обездушю икону и сделаю ее только чувственной, или буду говорить о нарочитости ее техники — получится то же. И так, и сяк сама икона окажется бессловесной, чувственной, внешней, тогда как духовное содержание будет отвлеченным, отвлеченным от ее наглядности, в одном случае последующей за ней абстракцией, а во втором — ее предваряющей. Между тем, смысл иконы — именно в ее наглядной разумности или разумной наглядности — воплощенности. Уж не знаю, ясно ли тебе то отремнение, к которому ты меня нудишь своим разделительным вопросом; но мне-то ясно, и чем отрицать икону, я предпочитаю сделать то же с твоим вопросом.

— Но о таком катастрофическом значении вопроса мне не пришло в голову, да и остается непонятым, в чем собственно источник такой опасности.

— А молчаливо вводимое понятие об отвлеченной метафизике, о метафизике, как отвлеченной мысли? Всё дело в коренном непризнании религиозной мыслью, точнее сказать, разумом Церкви отвлеченных построений, как таковых. Церковь отрицает духовную значимость мысли, не опирающейся на нечто конкретное в опыте, и утверждает метафизичность жизни и жизненность метафизики. Когда же речь заходит в более специальном смысле о метафизическом содержании того или другого наглядного явления, то это понимается как параллелизм и связанность двух раскрытий одного и того же конкретного опыта. Ты вот говорил о метафизике и иконописи; но в конкретном опыте точкою опоры той и другой бывает не отвлеченная мысль о природе вещей и не чувственные свойства красок и линий, как таковых, а духовный опыт...

— Ты говоришь о видении святого?

— Да, о видении. Впрочем, чтобы пресечь двусмысленное толкование, которое сблизит видение с видимостью, скажем явление, явление святого. И метафизика и иконопись опираются на этот разумный факт или фактический разум: в явлении горнего нет ничего просто данного, не пронизанного смыслом, как нет и никакого отвлеченного научения, но все есть воплощенный смысл и осмысленная наглядность. Опираясь на это явление, христианский метафизик никогда не утратит конкретности, и, следовательно, всегда ему будет предноситься иконопись, а иконописец, опираясь на то же явление, не даст голой техники, лишенной метафизического смысла. Не потому, чтобы христианский философ сознательно сопоставлял онтологию с иконописью, он будет пользоваться терминами и образами последней; и иконописец выражает христианскую онтологию, не припоминая ее учения, а философствуя своею кистью. Не случайно высоких мастеров иконописи древние свидетельства называют философами, хотя в смысле отвлеченной теории они не написали ни одного слова. Но, просветленные небесным видением, эти иконописцы свидетельствовали воплощенное Слово пальцами своих рук и воистину философствовали красками. Только так может быть понимаемо бесчисленно повторяемое отеческое утверждение, многократно засвидетельствованное в своей истинности постановлениями Вселенского Собора, о равносильности иконы и проповеди: иконопись для глаза есть то же, что слово для слуха. Итак, не потому, что икона условно передает содержание некоторой речи, но потому, что и речь, и икона непосредственным предметом своим, от которого они неотделимы и в объявлении которого вся их суть, имеют одну и ту же духовную реальность. Свидетельство же о мире духовном есть, по воззрению всей древности, философия. Вот почему истинные богословы и истинные иконописцы равно назывались философами.

— Итак, ты хочешь сказать, иконопись есть метафизика, как и метафизика — своего рода иконопись слова.

— Да, и в силу этого можно наблюдать непрестанный параллелизм той и другой деятельности, хотя сознательно или, лучше сказать, нарочито он не имеется в виду. Так в стиле: поразительно явно словесное барокко в богословии XVII, особенно XVIII века, и, право, в богословских трактатах и проповедях того времени мне просто зрительно видятся круглящиеся, продуманно запутанные складки и церемониально выплясывающие движения; подобное же соответствие во все времена, и тема о внутреннем соответствии богословия и иконописи — как по содержанию, так и по стилистике — ждет своего исследователя. Но мне-то сейчас хотелось отметить самое главное — метафизику света, ибо она есть основная характеристика иконописи.

— Мне известно, высшими и познавательными ценнейшими в древности восприятиями — еще в дохристианской древности — признавались зрительные и слуховые. Когда Гераклит говорит: «Глаза и уши — свидетели ненадежные», он хочет сказать: «даже глаза и уши» — всё чувственное восприятие насквозь. Известна мне и превосходнейшая пред слухом оценка зрения, по крайней мере в греческой философии. Известна характеристика эллинского мышления, как опирающегося именно на зрение, почему и в платонизме духовная сущность вещи определяется как вид, *εἶδος*, а не слух, запах и пр. Наконец, высшее постижение метафизических причин бытия в античной философии относилось к световым озарениям. Да и вся платоническая онтология была, конечно, построена по схеме зрительной, коль скоро вся действительность, нас окружающая, признавалась смещением, соединением, слиянием тьмы — небытия — и видов, или идей — бытия, причем метафизической причиной этих последних признавалось солнце мира ум-

ного, идея блага, или благо, т. е. источник света. Всякому, кто прикоснулся к Платону, не могла не быть явной конкретность понимания Платоном этого умного света и неслучайность именно такой конкретности, поскольку Платон опирается на мистериальный опыт. Впрочем, на эти темы говорить можно весьма много, а я-то хотел высказать предположение, что, наверное, ты признаёшь церковное учение, как вообще связанное с Платоновской традицией, близким к этому кругу понятий?

— Да, и тут выразительно самое словоупотребление: в церковном языке слов, сложенных со «свет», в роде: светносец, светлообразный, световержение, светодавец, светодержец, светоначальный, светоявление и проч. и проч., имеется по крайней мере с сотню, не говоря о бесчисленных случаях пользования словом «свет» и других производных. Давно замечено, что в литературном произведении внутренне господствует тот или другой образ, то или другое слово; что произведение написано бывает ради какого-то слова и образа или какой-то группы слов и образов, в которых надо видеть зародыш самого произведения...

— И такое место слова-зародыша в церковных произведениях, особенно в богослужебных, конечно принадлежит свету. В этой преобладающей световой тональности богослужебных творений нечего сомневаться. Но мне хотелось бы услышать более определенно и по возможности сжато выраженное метафизическое учение.

— Уплотненное Апостола не скажешь.

— А именно?

— «Πᾶν γὰρ τὸ φανερούμενον φῶς ἐστίν» — «Все бо являемое свет есть» (Еф. 5, 13). То есть всё, что является, или, иначе говоря, содержание всякого опыта, значит, всякое бытие есть свет. А что не свет, то не является, значит, и не есть реальность. Тьма бесплодна, и потому «дела тьмы» называются у Апостола «неплодными» — «τοῖς ἔργοις τοῖς ἀκάροις τοῦ σκότους» (Еф. 5, 11). Это — тьма крошечная, кроме, т. е. вне Бога, расположенная.

Но в Боге — всё бытие, вся полнота реальности, а простирающееся вне Бога — это адская тьма, есть ничто, небытие. Да, кстати, ад, или аид (ἄδης, ἄϊδης) даже этимологически значит без-вид, то, что лишено вида, что существенно невидимо, тьма. Реальность — это вид, идея, лик, а ирреальность — без-вид, ад, тьма.

Всё сущее имеет и энергию действия, каковою и самосвидетельствуется его реальность; а что неспособно действовать, то и не реально, как сказано святыми отцами: «только небытие не имеет энергии». У тьмы-то, по Апостолу, дела бесплодны, не приносят плода, следовательно, тьма лишена энергии. Это — в собственном смысле слова — ничто, смерть; воссиявающий же в ней свет создает здесь или пробуждает от смерти «чада света», и он приносит плод — «во всякой благостыне, и правде, и истине, искушающе, что есть благоугодно Богови» (Еф. 5, 9, 10).

Итак, плод дел света есть искушение, или исследование (δοκιμαζόμενος), воли Божией, т. е. онтологической нормы сущего. Это есть избличение всего, т. е. познание несоответствия дольного мира его духовному устою — его идее, его Божественному лику, — и избличение это делается светом (Еф. 5, 13).

— Вообще говоря, вероятно, бесспорно, что «всё являемое свет есть», по церковному учению. Но можно ли, цепляясь за букву этих слов, толковать в смысле онтологическом и иконописном приведенное тобою место из Послания к Ефессянам? Мне кажется, едва ли может быть два мнения о нравочительности его смысла, но никак не онтологичности. Обрати внимание на контекст этой 5-й главы Послания: Апостол увещевает Ефессян «ходить в любви», тщательно избегать



блуда и всякой нечистоты, сквернословия, бусловия, смехотворства и т. д., призывает не упиваться вином, внушает повиноваться друг другу в страхе Божиим; далее указывает долг жен — повиноваться мужьям своим; в 6-й главе учит должным отношениям между детьми и родителями, господами и рабами. Следовательно, и изречение «всё являемое свет есть», стоящее у Апостола как объяснение, почему чада света имеют силу и долг обличать дела тьмы, тоже имеет смысл нравственно-назидательный.

— Замечания твои справедливы, но не вывод. Ты зовешь к контексту, но тогда позволь и мне сделать то же и обратиться к месту этой главы — пятой — в целом Послании. Но предварительно одно замечание: не берусь доказывать, а только укажу, как сам чувствую.

Послание обращено к жителям Ефеса, славного своим художеством и почитанием Артемиды; этот город был центром магии и производства идолов, даже из Деяний известен случай народного возмущения под подстрекательством Димитрия Среброчеканщика и, вероятно, других мастеров, с проповедью христианства начавших терять сбыт своим изделиям. В Послании к Ефесянам мне чувствуется скрытое противополжение этому бездушному делу Ефесского язычества, представляющегося Апостолу под образом скульптуры, одухотворенного художества Божия, представляющегося под образом древней живописи, технически тождественной с тем, чем стала впоследствии иконопись. В апостоле Павле, как иудее, и притом высокоученом, идолы не могли не возбуждать органического гнушения, тогда как живопись, особенно живопись античная, несравненно более символичная и по существу далекая от натуралистического подражания, была более приемлема, а своей техникой — светолепкой шла навстречу библейскому учению о миротворении и Платоновской идеологии, близкой к иудаистическому богословию и по существу своего содержания, и исторически, согласно Филоновой традиции.

Искусству зрения напрашивается на мысленную антитезу искусство осязания, и, следовательно, искусству света — искусство тьмы. Хорошо известно преобладающее значение осязания в дохристианском искусстве и, следовательно, особая связь этой способности с язычеством. С другой стороны, из отеческой письменности еще лучше явствует особое отношение осязания, пред всеми другими способностями, с областью, где нарушается чистота. Эти и подобные соображения не могли не припоминаться какою-то боковой памятью и писавшему Послание, равно как и его читателям. Даже там, где Апостол только как будто назидает, пред ним предносится, с одной стороны, образ живописи, как плодотворного искусства света, признанного поборошь ваяние — бесплодные дела тьмы...

— Ты хотел наметить место этих назиданий в целом Послании.

— О том и говорю... А, во-вторых, образ великого Художника, светом знждущего в «похвалу славы благодати Своея» (Еф. 1, 6) картину мира — всё домостроительство Божие. И когда Апостол говорит в самом начале об избрании нас во Христе прежде сложения мира (Еф. 1, 4), а кончает увещеваниями быть чадами света, раскрывая конкретно жизненный образ таковых, то разве не проходит пред нами в великом тот самый процесс, что в малом совершает иконник, начиная с предизображения — назнаменования в золоте будущих образов и кончая светом явленными и золотом разделки озаренными изображениями этих чад света?

Впрочем, ты возражал мне против онтологичности апостольского изречения. Отвечаю: Церкви вообще в высочайшей степени чужда мораль, и если говорится церковно о поведении, то это исключительно в смысле онтологии, онтологии жизни, а не моралистически и тем более не юридически. Эта чуждость морали чрезвычайно характерна для

апостола Павла, а в данном Послании — преимущественно. Впрочем, что тут говорить. Кто более апостола Павла познал тщету и духовную опасность «дел закона», попытки спастись моралью? И мог ли он, после всего им пережитого, предлагать нормы поведения вне и помимо веры во Христа, т. е. онтологического питания от Его полноты?

В отношении Послания к Ефесянам указываются три его особенности, резко отличающие его ото всех других.

Первая из этих особенностей есть высота содержания с соответствующею тому восторженностью речи, многообъятностью мысли. Святой Иоанн Златоуст пишет: «Говорят, что святой Павел, когда еще изустно оглашал Ефесян, уже доверил им глубочайшие истины веры. По крайней мере оно исполнено возвышенных и необъятных созерцаний; в нем он объясняет то, о чем почти нигде не писал»... Видение бесконечных благ, коих мы сделались причастниками во Христе Иисусе, восхищает Апостола, и в нем светлые мысли и чувства в таком обилии, что он не успевает схватить их словом. Мысль за мыслью текут неудержимо, пока не исчерпывают всего предмета, воодушевлявшего Апостола. И слово множится, ибо Апостолу желалось только очертить всякий умозримый предмет, не останавливаясь, однако, на нем особенно, а помечая его в общей череде текущих чрез сознание умных видений. Судя по такому характеру содержания Послания и по такому тону речи в нем, оно есть то же между прочими Посланиями апостола Павла, что Евангелие от Иоанна среди прочих Евангелий.

Вторая особенность сего Послания — прямое следствие предыдущей — есть общность. Апостол живописует вообще существо христианства: как от века Бог положил спасти нас в Сыне Своем, как Сын Божий приходил на землю и устроил сие спасение, как все мы делаемся участниками сего спасения и как вследствие того должно нам жить и действовать. Ни на какие исторические случаи не указывает он. Всё, что говорит он, может идти ко всякому обществу христианскому. Видно одно отличие лиц под словами «мы» и «вы». Это «мы» — иудеи, а «вы» — язычники, слияние которых в едином теле Церкви о Господе и служило исходной точкой всех увлекавших Апостола созерцаний. Основываясь на такой общности содержания Послания, некоторые называли его общим христианским катехизисом.

Третья особенность Послания — та, что в нем нет указанной на какие-нибудь исторические обстоятельства ни самого Апостола, ни Ефесян... «Апостолу не хотелось сходиться к каким-либо обычностям среди таких необычных и всеобъемлющих созерцаний, в которых, конечно, продолжал он держаться и по изложении их в слове...» (Епископ Феофан. Толкование Послания святого Апостола Павла к Ефесянам. Изд. 2-е, М., 1893, с. 19—20). Цель же Послания — пожелать Ефесянам, «чтобы Бог дал им просвещенные очи сердца» (там же, с. 109). Апостол желает, чтобы они были возведены до яснозрения духовного, Божественного порядка вещей (икономии спасения), сколько то возможно для нас на земле; ибо желает, «чтобы то, что сам он зрит, зрели и они, но выше апостольского зренья не было и не будет» (там же, с. 109).

Сообразно с этой целью Апостол излагает в первой части тайну спасения, а во второй части изображает рост тела Христова и жизнь его, причем эта нравоучительная часть — и в общем, и в частном — излагается как конкретное проявление онтологии спасения, всё время, как золотым фоном, подложена духовными созерцаниями, и частности стоят пред сознанием читателя как приложения и обнаружения онтологии. И в нашем случае: не слова «всё являемое свет есть» должны быть перетолковываемы в духе правил поведения, моралью, но, напротив, смысл этих последних всецело определяется онтологическим значением, по Апостолу, света.

С полною точностью Апостол свидетельствует онтологическую ре-

альность иного мира, узренного им собственными очами, и он хочет, чтобы свидетельство его сделалось семенем таких же созерцаний у верующих. Вполне естественно, что расчлененно высказанное свидетельство о духовном зрении оказывается наиболее точною формулою и вторичного свидетельства о духовном мире — иконописи.

Маска выдохлась, и в ее труп вселились чуждые, уже непричастные религии силы. Прикосновение к маске стало оскверняющим; отсюда — строгие церковные запреты против личин и ряжения. Но духовная сущность явлений культуры, и тем более Культа, не умирает, она преобразовывается, она ведет к новым образам культурного творчества и является себя сквозь них часто совершеннее и чище прежнего. И в данном случае, священная суть маски не только не погибла, с разложением ее прежнего образа, но, отделившись от его трупa, создала себе художественное тело. Это — икона. Культурно-исторически икона именно унаследовала задачу ритуальной маски, возводя эту задачу — являть успокоившийся в вечности и обожествленный дух усопшего — на высочайшую степень. И, унаследовав эту задачу, икона вместе с ней восприняла характерные особенности техники изготовления священной маски и родственных ей культурных явлений, а потому и своеобразие тысячелетиями вызревавших здесь художественных приемов.

Исторически наиболее тесная связь иконы — с Египтом, и здесь именно зачинается икона, как здесь же возникают основные иконописные формы. Разумеется, этот сложнейший вопрос об историческом происхождении иконописи, в которую влились лучшие достижения искусства всего мира, так изложенный, есть только схема; но в краткой формуле такая схема была бы наиболее правильной. Следовательно, именно египетская маска — внутренний расписной саркофаг из дерева древнего Египта, этот футляр на мумию, сам имеющий вид спеленутого тела с открытым лицом, — есть первый родоначальник иконописи, а также роспись самой мумии, спеленутой проклеенными свивальниками, по которым наводился гипс. Вот древнейшая паволока (и левкас), по которой далее шла роспись водяной краской. Состав склеивающего вещества мне неизвестен, но если бы оно оказалось яйцом, то это не только объяснило бы иконописную традицию, возникновение которой из утилитарных соображений объяснить было бы не легко, но и глубоко входило бы в теургическую символику египетского искусства, ибо в духе этой религии телесного воскресения было бы вполне естественно покрывать усопшего яйцом — исконным символом воскресения и вечной жизни.

Понятно, что при росписи мумии или саркофага не нужно и не должно было наводить тени, как по причине художественной — поскольку мумия или саркофаг и без того были телесными вещами, — так и по причине символической, ибо умерший входил в царство света и делался образом бога («Я — Озирис» — такова священная формула вечной жизни, надписываемая от лица усопшего), и, следовательно, ему не должно было приписывать никакого ущерба, слабости, затемнения. Почивший, приняв в себя бога, хотя и сохраняя свою индивидуальность, сделался образом божим, идеальным облаком своей собственной человечности, идеалом самого себя, своей собственной духовной сущности. И задачей мумийной росписи было представить именно эту идеальную сущность усопшего, который стал отныне богом и предметом культового почитания.

Иначе говоря, эта роспись должна была акцентировать идеальные черты усопшего, проработать эмпирическое лицо до чистого проявления в нем человечности. Следовательно, это художество мыслилось не как портрет, стоящий рядом с лицом, а как роспись именно самого лица — насурмление и нарумянение его, понимая таковые в хорошем, античном смысле идеализации. Иконописная техника также сводится

к последовательно наслояющимся акцентуациям — пробелениям одежд и вохрениям ликов, употребляя эти термины расширительно, и описи или росписи.

Мне думается, иконописные приемы выводятся из задач рассматриваемой росписи мумий, а именно — дать усиленную светопепку лица, которая своею силою противостоит случайностям переменного освещения и потому выше условий эмпирии, наглядно являя нечто метафизическое: форма лица дана светом, но не светотенью; свет же — это не освещение земным источником, а всепронизывающий и формы полагаящий океан сияющей энергии. Этого по крайней мере искало египетское искусство. Но дальнейшим шагом к тому же зданию был переход от поверхности деревянного залевкашенного саркофага к таковой же плоскости поверхности доски, причем не без символического знаменования было применено дерево кипарисное — древний символ вечной жизни и нетления.

Иначе говоря, чтобы освободиться и от остатков светотени на расписанной мумии или саркофаге, необходимо было еще далее отойти от материальной формы саркофага, как вещи, и тверже стать на почву символизма. Это давало художнику средство подняться над изменчивостью и условностью земного света. Как известно, кроме иконы, а отчасти и до иконы, этот же шаг был сделан портретом эллинистической эпохи, который отчасти выбил из прямого пути нарождающуюся икону, внеся восковые краски и иллюзионистические приемы, хотя иллюзионизм этих портретов сочетается с идеализацией, отчасти же проложил кратчайшие пути к чистой иконописи. Возможно, что самый иллюзионизм этих портретов должен быть толкуем не как прямая цель их, а как рудимент прежней скульптурной поверхности саркофага. Стремясь к символизму и отрешению от непретворенной плоти, эллинистический портрет не решился сразу разорвать с материальной поверхностью саркофага и признал себя вынужденным дать некий живописный ее эквивалент, хотя дальнейшей задачей священного искусства было освобождение и от последнего. Тогда-то и развилась иконопись, первоначально, насколько известно, не чуждая сродства с эллинистическим портретом. А, с другой стороны, не следует забывать, что и портрет этот отнюдь не был портретом в нашем смысле: это была, хотя и продвинутая по пути символизма, всё та же погребальная маска. Как известно, такой портрет благочестиво писался еще при жизни, но ввиду будущего погребения, а после кончины вставлялся на место лица в саркофаг, расписанный ремесленно, в приблизительном соответствии с видом умершего (пол, возраст, должность, состояние и т. д., т. е. в доличное). Таким образом, эллинистический портрет был родом иконы с умершего, и этой иконе, несомненно, воздавалось культовое почитание. Несомненно, соблюдение этих погребальных обрядов и египетскими христианами, в сознании которых был и значимость египетского погребального обряда не только не были ниспровергнуты, но, напротив, получили подтверждение «благою вестью» и бесконечное усиление и углубление. И если все усопшие христиане, «святые», по Апостолу, были предметом Культа, то тем более это относилось к особливим свидетелям вечной жизни, возле останков которых служились всенощные бдения и над которыми совершалось таинство Тела и Крови, питающее в жизнь вечную. Погребальные портреты этих последних естественно выдвинулись в качестве икон, разумея это слово суженно.

Спросим себя теперь о метафизике иконы — египетской ли метафизике, дохристианской или христианской, — пока безразлично.

Если роспись мумии прикрывала собою обращенное в мумию тело усопшего, а тело это мыслилось связанным с началом жизни, то можно ли было мыслить эту роспись лица как что-то само по себе, а не в отношении к лицу? Можно ли было в выражении «роспись лица» делать

логическое ударение не на безмерно важном, дорогом и священном — «лица», а на второстепенном, наслоенном на первом, и физически и метафизически пустом — «роспись»? Конечно, нет, конечно, указывая на эту роспись, на погребальную маску, родственник или друг покойного говорил (и правильно говорил): «Вот мой отец, брат, друг», а не: «Вот краска на лице моего отца» или: «Вот маска друга» и т. д. Несомненно, для религиозного сознания роспись или маска не отделялась от лица и не противопоставлялась ему, она мыслилась при нем и с ним, чрез свое отношение к нему имея смысл и ценность. Эта маска была не раскрытием покойного, а раскрытием его, и притом в его духовной сущности, более явным, более непосредственным, нежели вид самого лица.

Маска в культе усопших была воистину явлением усопшего, и притом уже явлением небесным, полным величия, божественного благолепия, чуждым земных волнений и просвещенным небесным светом. И древний человек знал: эту маску является ему духовная энергия того самого усопшего, который в ней и под ней. Маска покойного — это сам покойный, не только в смысле метафизическом, но и физическом; он здесь, сам он являет нам свой лик. Иной онтологии не могло быть и у египетских христиан: и для них икона свидетеля была не изображением, а самим свидетелем, ею и чрез нее, посредством нее свидетельствовавшим. Так хотя бы потому, что эта онтология есть, прежде всего, выражение факта: икона лежит на теле самого свидетеля, и всякое иное суждение об этом факте, хотя и возможно отвлеченно, при каких-либо особых целях, конкретно, жизненно, — невозможно и было бы противоречием естественному способу чувствовать.

Но, далее, этот физический факт может утончиться и осложниться, причем духовная сущность его не потерпит искажения. Коль скоро признана онтологическая связь между иконой и телом, а тела с самим святым, то величина расстояния от иконы до тела, равно как и наличный физический вид самого тела в данный момент, уже не имеют силы, и связь, мыслимая онтологически, не уничтожается значительностью расстояния иконы от останков тела, а также нецельностью этих останков.

Где бы ни были мощи святого и в каком бы состоянии сохранности они ни были, воскресшее и просветленное тело его в вечности есть, и икона, являя его, тем самым уже не изображает святого свидетеля, а есть самый свидетель. Не ее, как памятник христианского искусства, надлежит изучать, но это сам святой ею научает нас. И в тот момент, когда хотя бы тончайший зазор онтологически отщепил икону от самого святого, он скрывается от нас в недоступную область, а икона делается вещью среди других вещей. В этот момент живая связь между горним и дольным, т. е. религия, в данном месте жизни распалась, пятно проказы умертвило соответственный участок жизни, и тогда должно возникнуть опасение, как бы это отщепление не пошло далее.