**Религиозная организация – духовная образовательная организация высшего образования «Донская духовная семинария**

**Ростовской-на-Дону Епархии Русской Православной Церкви».**

**ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ**

**по дисциплине**

Теория и история церковного искусства

(наименование дисциплины)

Направление – ***Подготовка служителей и религиозного персонала православного вероисповедания***

Уровень: бакалавриат

Форма обучения - **заочная**

**Разработал**: преподаватель теории и истории церковного искусства

к.ф.н., доц. Рыбалка Ю.А.

г. Ростов-на-Дону

2017 год

1. **Наименование дисциплины***:* Теория и история церковного искусства.
2. **Общая трудоемкость дисциплины:** 2 з.е.
3. **Место учебной дисциплине в структуре образовательной программы***:* 6 семестр.
4. **Формы аттестации:** 6 семестр – зачет.
5. **Структура дисциплины:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Семестр** | **Тематические модули** | **Форма аттестации** | **Аттестационный материал** |
| **6** | I. Теоретически-богословские основания церковного искусства 1.1. Христианское искусство как комплекс символических образов.1.2. Икона как символический образ. 1.2. Язык как символический образ.1.3. Догматическое обоснование и организация символического языка храмового зодчества. II. Генезис христианского искусства и искусство Византии 2.1. Катакомбный этап раннехристианского искусства. Язык аллегорий.2.2. Византийское церковное искусство IV-VII вв. 2.3. Иконоборчество и Торжество Православия.2.4. Послеиконоборческий период византийского искусства IX-XII вв. 2.5. Последствия 1204 года и Палеологовское Возрождение. III. Русское Церковное искусство 3.1. Искусство домонгольской Руси. 3.2. Русское церковное искусство XIV-XV вв.3.3. Русское искусство XVI- XVII вв.3.4. Подражание Западу Российского церковного искусства XVIII-XIX вв. 3.5. Пути традиционного церковного искусства в Синодальный и постсинодальный периоды. | ЗАЧЕТ | Контрольная работа.Вопросы к зачету.   |
| *Примечание к форме аттестации*: Зачет в форме устного опроса по билетам (два теоретических вопроса в билете и один практический на знание памятников церковного искусства) и защиты своей работы.  |

1. **Аттестационный материал.**

|  |
| --- |
| 1. **ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЗАЧЕТУ**
 |
| **6 СЕМЕСТР****ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ**1. Понятие и функции христианского церковного искусства.
2. Догматическое обоснование христианского искусства (теория образа и учение о Божественных энергиях).
3. Иерархия образов (по преп. Иоанну Дамаскину).
4. Основные принципы христианского искусства.
5. Догматически-церковное обоснование иконописи. Полемика в защиту иконопочитания на VII Вселенском соборе.
6. Функции иконы.
7. Уровни прочтения иконы.
8. Язык иконописи: лицо и лик.
9. Язык иконописи: свет и цвет.
10. Язык иконописи: движение и передача окружающего мира.
11. Язык иконописи: особенности передачи времени и пространства.
12. Техника иконописи, фрески и мозаики.
13. Виды иконографии. Иконография Христа, Троицы.
14. Виды иконографии. Иконография Богородицы, ангелов.
15. Иконостас: смысл и структура.
16. Скиния как прообраз христианского храма. Устройство скинии.
17. Понятия храм и церковь в Новом Завете.
18. Символический смысл структуры восточнохристианского храма. Виды храмов и их символический смысл.
19. Символически-догматический смысл готического собора.
20. Раннехристианское искусство – катакомбное искусство и раннехристианские символы первых христиан I-III вв.
21. Место и роль Византии в истории христианского мира.
22. Церковное искусство в доиконоборческий период – искусство Византии IV-VII вв. Трульский собор и его правило о запрете аллегорических изображений.
23. Церковное искусство Византии иконоборческого периода – 726-843 гг.
24. Общие особенности послеиконоборческого церковного искусства Византии IX-XII вв.
25. Церковное искусство Византии в послеиконоборческий период: македонское возрождение IX-X вв.
26. Церковное искусство Византии в послеиконоборческий период: комниновское возрождение XI-XII вв.
27. Церковное искусство Византии 1261-1453 гг.: палеологовский расцвет
28. Гибель Византии и судьба поствизантийского греческого церковного искусства.
29. Церковное искусство Киевской Руси IX-XII вв.: домонгольский период.
30. Церковное искусство Руси периода удельной раздробленности XII-начала XIII вв.: Владимиро-Суздальская школа.
31. Церковное искусство Руси периода удельной раздробленности XII-XIII вв.: Новгородская школа.
32. Русское церковное искусство XIV-XV вв. Феофан Грек и Андрей Рублев.
33. Церковное искусство русского централизованного государства конца XV-XVI вв.
34. Церковное искусство России XVII в.
35. Особенности церковного искусства синодального периода XVIII- нач. XX вв.
36. Современное церковное искусство: тенденции и проблемы.

***Основная литература***1. Ильина Т.В. «История искусств. Отечественное искусство».
2. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV веков. Л., 1986.
3. Рыбалка Ю.А. Церковное искусство: курс лекций. 2014.
4. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. 1989.
5. Флоренский П. Иконостас. М.: Искусство, 1994

***Рекомендуемая литература***1. Бычков В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991
2. Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. М.-СПб., 1999
3. Бычков В. Эстетика Отцов Церкви.
4. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки по русской культуре XII-XX вв. М., 1997.
5. Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. М., 1990.
6. История русской архитектуры. Спб., 1994.
7. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV веков. Л., 1986.
8. Лазарев В.Н. История Византийской живописи. М., 1986.
9. Лазарев В.Н. История Византийской живописи. М., 1986.
10. Лазарев В.Н. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. М., 1994.
11. Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
12. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV веков. Л., 1986.
13. Лихачев Д.С., Вагнер Г.К., Вздорнов Г.И., Скрынников Р.Г. Великая Русь. М., 1994.
14. Ополовников А.В. Русское деревянное зодчество. М., 1986.
15. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
16. Солунский Симеон, святитель. Книга о храме
17. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств.
18. Флоренский Павел, свящ. Избранные труды по искусству. М., 1996.
 |

|  |
| --- |
| 1. **КОНТРОЛЬНЫЕ ПИСЬМЕННЫЕ ЗАДАНИЯ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА**

**СЗО 2017-18 УЧЕБНЫЙ ГОД** |
|  |
| *КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА.**Контрольная работа включает в себя две части: первая часть ориентирована на работу с источниками (анализ работ Иоанна Дамаскина и П. Флоренского) и практическое применение на практике изученного материала по теме «Храмовое зодчество». Вторая часть контрольной работы направлена на активизацию самостоятельной работы обучающихся.***Часть I****1. Внимательно прочитайте фрагменты «Третьего защитительного слова против порицающих святые иконы» Иоанна Дамаскина (Приложение 1) и письменно (предельно кратко и своими словами) ответьте на следующие вопросы:**1) что есть икона?2) ради чего существует изображение?3) сколько существует видов изображений (какие виды образов существуют)?4) что изображаемо и что не может быть? и как всякий в отдельности предмет изображается? 5) кто первый сделал изображение? 6) что такое поклонение и какие виды поклонения существуют? 7) сколько в Священном Писании описано предметов, которым воздается поклонение, и какими способами воздается поклонение? **2. Прочитайте отрывки из произведения о. П. Флоренского «Иконостас» (Приложение 2) и заполните следующую таблицу:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Параметры анализа | Иконописьправославная | Масляная живопись католическая(западная, возрожденческая) | Гравюра протестантская |
| Характер плоскости поверхности и ее метафизический смысл |  |  |  |
| Особенности краски и ее метафизический смысл |  |  |  |
| Характер штриха |  |  |  |
| Характер одежды |  |  |  |
| Отношение к свету |  |  |  |
| Особенности перспективы |  |  |  |
| Аналогии с другими видами искусства (музыка и др.) |  |  |  |
| Общий метафизический смысл изображения |  |  |  |

**3. Докажите на примере любого православного крестово-купольного и католического готического храмов, что каждый из них является зрелым выражением соответственно православного или католического вероучения.** Для этого следует приложить изображения анализируемых архитектурных памятников и указать на символический смысл их элементов. **Часть II** *Необходимо ответить на четыре вопроса (см. ниже). Выбор группы вопросов определяется последней цифрой в зачетной книжке. Ответы должны соответствовать следующим требованиям:**- соответствовать вопросу, содержать ответ на него;**- быть достаточно краткими (0,5 – 2 листа), что должно продемонстрировать способность выделять главную и отсеивать второстепенную информацию;**- иметь четкую логическую структуру;**- быть иллюстрированным, если это предусмотрено спецификой вопроса (иллюстрации могут быть черно-белыми, в небольшом формате, их максимальное количество при ответе на один вопрос – 5, размещать их следует на отдельном листе, с соответствующими ссылками в тексте ответа. Например, «см. илл.1»);**- иметь список используемой литературы (3-5 источников).*  *0.*1. Как связаны священный образ и Священное Писание, Предание и святоотеческое наследие?2. В чем проявилось влияние культуры античного мира на христианское искусство (на примере живописи катакомб)?3. В чем смысл 73, 82 и 100 правил Трулльского Собора об изображениях? 4. Что такое иконоборческое движение и каковы его причины? 1.1. Что говорится в ветхозаветных текстах об изображениях? 2. В чем заключаются особенности иконографии Господских двунадесятых праздников до VI века?3. Каков богословский смысл системы росписей Православного храма? 4. Опишите историю создания, особенности архитектуры и росписи храма Василия Блаженного в Москве. 21. Какова роль канона в церковном искусстве, его истоки и границы?2. Какова история сложения иконографии «Ветхозаветной Троицы» (от катакомб до «Стоглава»)? 3. Что известно о жизни и творчестве великих древнерусских иконописцев (св. Алипий Печерский, Феофан Грек, преп. Андрей Рублев)? 4. Опишите историю создания, особенности архитектуры храма Покрова на Нерли.31. Каковы особенности катакомбной архитектуры (кубикулы, крипты, капеллы)? 2. Как раскрывается образ Пресвятой Троицы в православном искусстве? Опишите канонические и неканонические изображения в рамках данной темы.3. Что такое исихазм и каково его значение для церковного искусства? 4. Каковы особенности новгородской школы архитектуры? 41. В чем заключатся библейские основы иконопочитания? 2. Что такое энкаустическая икона (техника, история, памятники в технике энкаустики)? 3. Каковы особенности иконографии Воскресения Христова? 4. Что известно о жизни и творчестве Дионисия?51. Что означает «Литургический характер церковной живописи»? 2. Что писал Тертуллиан об искусстве в раннехристианской Церкви?3. Как развивалась иконография в послеиконоборческий период? 4. Опишите историю создания, особенности архитектуры храма Рождества Богородицы в Ростове-на-Дону.61. Почему нерукотворный образ Спасителя является основой иконопочитания и иконописания?2. Каково соотношение иконы и картины? 3. Что такое шатровые храмы Древней Руси (принципы организации, исторические факты, примеры памятников шатровой церковной архитектуры)?4. В чем состоят особенности иконописи Симона Ушакова (жизнь, особенности стиля, описание его икон, место его творчества в истории иконописи)? 71. Какова цветовая символика в церковном искусстве? 2. В чем заключены технологические особенности создания иконы? 3. В чем состоят особенности иконографии Иисуса Христа? 4. Каковы особенности творчества монахини Иулиании (Соколовой)? 81. В чем состоит учение об образе прп. Иоанна Дамаскина (понятие образа и виды образов)?2. Что такое иконостас и какова история его происхождения и развития?3. Как осуществлялось развитие иконографии и канонического стиля в церковном искусстве IV-VII вв.? 4. В чем выражаются особенности русской церковной архитектуры домонгольского периода?91. Каковы взгляды на искусство «великих каппадокийцев» - Василия Великого и Григория Нисского? 2. В чем заключается проблема иконографии Бога–Отца?3. Каковы особенности русской иконописи домонгольского периода? 4. В чем состоят особенности и величие иконы Пресвятой Троицы преподобного Андрея Рублева? |
|  |

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

**Иоанн Дамаскин**

**Третье защитительное слово против порицающих святые иконы**

**(фрагменты)**

**XIV**. …Но так как речь - об *изображении* [или иконе] и *поклонении,* то постараемся определить надлежащим образом и пространное понятие о них, и, во-первых, постараемся сказать о том, *что есть изображение?* Во-вторых: Для чего *иконы введены?* В-третьих; сколь *много видов изображений?* В-четвертых: *что может быть изображаемо и что нет?* В-пятых: кто первый *сделал изображение?*

**XV**. Потом [скажем] и о *поклонении.* Во-вторых: сколь *много способов поклонения?* В-третьих: сколь *много в Писании находим предметов и лиц, которым поклонялись?* В-четвертых, о том, что *всякое поклонение происходит ради Бога, Который достоин поклонения по Своей Природе,* В-пятых, о том, *что воздаваемая иконе честь переходит на первообраз.*

Во-первых, **что есть икона?**

**XVI**, Икона [или изображение], без сомнения, есть подобие, и образец, и оттиск чего-либо, показывающий собою то, что изображается. Но, во всяком случае, изображение не во всех отношениях подобно первообразу [то есть изображаемому лицу или предмету], ибо иное есть изображение и другое — то, что изображается, и, во всяком случае, между ними замечается различие, так как это не есть иное и иное не есть то. Я хочу представить некоторый пример: изображение человека, хотя и выражает форму его тела, однако не заключает в себе душевных его сил, ибо оно не живет, не размышляет, не издает звука, не чувствует, не приводит в движение членов; и сын, будучи естественным образом отца, [однако] имеет нечто различное по сравнению с ним, ибо он — сын, а не отец.

Во-вторых, **ради чего существует изображение?**

**XVII**. Всякое изображение делает ясными скрытые вещи и показывает их. Я хочу представить некоторый пример: так как человек, потому что душа его облечена телом, как ограничиваемый местом и временем, не обладает неприкосновенным знанием ни невидимого, ни того, что будет после него, ни того, что отделено местом и находится на далеком расстоянии, то для указания знанию пути и объяснения, и обнаружения скрытого придумано изображение; вообще же — для пользы, и благодеяния, и спасения, чтобы, при помощи делаемых известными и торжественно открываемых [через посредство икон] предметов, мы распознали то, что скрыто, и возлюбили прекрасное и соревновали ему, от противоположного же, то есть зла, отвратились и возненавидели его.

В-третьих, **сколь много видов изображений?**

**XVIII**. Виды же икон суть [следующие]: *первый образ* есть, конечно, *естественный.* Ибо относительно всякой вещи прежде всего необходимо, чтобы она была согласною с условием и порядком своей *природы*[*3*](http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam3.htm#a3)*),* и [только] затем необходимо быть тому, что совершается *искусством* и *подражанием.* Например, прежде всего необходимо, чтобы существовал согласно с условием и порядком своей природы человек, которого бы потом *искусство* выражало и изображало *через подражание.* Поэтому первый — *естественный* и во всем сходный образ невидимого Бога — Сын Отца, являющий в Себе Отца. Ибо *Бога не видел никто никогда* (Ин 1:18). И опять: Это *не то, чтобы кто видел Отца* (Ин 6:46). А что Сын — образ Отца, говорит Апостол: *Который есть образ Бога невидимого* (Кол 1:15). И к евреям: Сей *есть сияние славы и ипостаси Его* (Евр 1:3), И что Он в Себе Отца, [об этом] говорит Господь: *Столько времени* Я с вами *и ты не знаешь Меня, Филипп? Видевший Меня видел Отца* (Ин 14:9) — [говорит именно] после того, как Филипп сказал в Евангелии от Иоанна: по*кажи нам Отца, и довольно для нас* (Ин 14:8), Сын — естественный образ Отца, совершенно равный, во всех отношениях подобный Отцу, кроме того, что не *нерожден* и *не Отец,* Ибо Отец — нерожденный Родитель; Сын же — рожден и не Отец; и Дух Святой — образ Сына. *Никто не может назватьИисуса Господом, как только Духом Святым* (1 Кор 12:3), И так Святого Духа мы узнаем Христа, Сына и и в Сыне созерцаем Отца, Ибо по природе — вестник ума; дух же — обнаружитель слова. Подобный же и совершенно равный образ Сына — Святой Дух, в одном только отношении имея различие [с Ним]: в том, что Он *исходит.* Ибо Сын хотя *рожден*, но *не исходит*. И каждого отца естественный образ — сын. И это первый род изображения: *естественный.*

**XIX**. *Второй род изображения:* находящееся в Боге представление о том, что от Него имеет быть, то есть *предвечный* Его *совет,* всегда остающийся неизменным. Ибо Божество — неизменно и безначален Его *совет,* вследствие чего то, что Им постановлено, происходит в предопределенное Им время так, как Оно предвечно определило. Ибо изображения и образцы того, что имеет от Него быть, суть представление о каждом из этих предметов; и они у святого Дионисия называются предопределениями. Ибо на совете Его то, что Им предопределено, и то, что имело в будущем ненарушимо случиться, было прежде своего бытия наделяемо признаками и образами.

**XX**. *Третий род изображения* есть происшедший от Бога через подражание, то есть *человек.* Ибо тот, кто сотворен, не может быть одной и той же природы с Несозданным, но [есть образ] через подражание [и подобие]. Ибо как Отец, Который есть Ум, и Сын, Который есть Слово, и Святой Дух суть Один Бог, так и ум, и слово, и дух суть один человек. Подобие проявляется также и в том, что человек одарен свободною волею и владеет способностью управлять. Ибо Бог говорит: *Сотворим человека по образу Нашему и по подобию;* и тотчас присоединил: *И да влыдычест-вуют они над рыбами морскими и над птицами небесными.* И опять: *И владычествуйте над рыбами морскими, и над птицами небесными, и обладайте землею* [Бт 1:26, 28], и господствуйте ею.

**XXI**. *Четвертый род изображения —* тот, когда Писание создает образы, и виды, и очертания невидимых и бестелесных предметов, изображаемых телесно для слабого [по крайней мере] понимания как Бога, так и Ангелов, вследствие того, что мы не в состоянии созерцать бестелесных предметов без соответствующих нам красок [или фигур], — как говорит весьма сведущий в божественной области Дионисий Ареопагит. Ведь, что естественно предложены образы тому, что лишено образов, и формы тому, что не имеет форм, как причину можно было бы указать только одну уместную в отношении к нам аналогию; что мы не в состоянии подниматься до созерцания духовных предметов без [какого-либо] посредства и для того, чтобы *возвыситься,* имеем нужду в том, что родственно [нам] и сродно. Поэтому если божественное Слово, предусматривая нашу способность к восприятию, отовсюду доставляя нам то, что способно *вознести* [ум], облекает некоторыми образами как предметы простые, так и не имеющие образов, то почему не изображать того, что по своей собственной природе владеет образами и чего хотя мы и желаем страстно, но что, вследствие своего отсутствия, видимо быть не может? Действительно, и Григорий Богослов говорит, что *ум, сильно стараясь выйти за пределы телесного, всюду оказывается бессильным.* Но и *невидимое* Божие, *вечная сила Его и Божество, от создания мира рассматривание творений видимы* (Рим 1:20), В тварях же мы образы, прикровенно показывающие нам божественные отражения, так что когда говорим о Святой Троице, высшей всякого начала, то изображаем себе посредством солнца и света и луча; или — бьющего ключом источника и вытекающей влаги и течения; или — ума и слова и находящегося в нас дыхания; или — ствола розы и цветка и благовония.

**XXII**. *Пятым родом изображения* называется тот, который *предызображает и начертывает будущее,* как *купина* и сшедшая на *руно* роса — Деву и Богородицу, и также — *жезл* и *стамна.* И как змий — Того, Кто через крест уничтожил [силу] укушения виновника всех зол змия; и как море — *воду* крещения, и облако — *дух* его же.

**XXIII**. *Шестой род изображения* — образ, установленный *для воспоминания о прошедшем:* или чуде, или добродетели, для славы и чести, и [так сказать] надписи на столбе [имен] тех, которые заявили себя благородством действий и блистали добродетелью; или — порок, для торжества над порочнейшими людьми и посрамления их, для пользы тех, кто впоследствии рассматривает [это], чтобы нам [таким образом] избегать пороков и соучаствовать добродетелям. Это же изображение — двояко: как через вписываемое в книги слово, ибо письмо выражает слово посредством образа, — подобно тому как Бог начертал на скрижалях закон и повелел, чтобы была записана жизнь; боголюбезных мужей; так и через чувственное созерцание, подобно тому как Он повелел, чтоб, в вечное воспоминание, были положены в кивот Завета *стамна* и *жезл;* и подобно тому как Он же повелел, чтоб на камнях нарамника[4](http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam3.htm#a4)) были вырезаны имена колен, а также и то, чтоб были взяты из Иордана двенадцать камней, которые изображали бы *жрецов* (о таинство, как поистине оно весьма велико для верных!), поднимавших кивот Завета, и *оскудение* воды [в Иордане]. Таким образом, и теперь мы с большою любовью начертываем изображения бывших прежде добродетельных мужей для нашего соревнования, и воспоминания, и удивления. Поэтому или отмени всякое изображение и издай закон вопреки Повелевшему, чтобы это было, или принимай всякое изображение, сообразно с приличествующим каждому смыслом и характером.

В-четвертых: **что изображаемо и что не может быть? и как всякий в отдельности предмет изображается?**

**XXIV**. Тела, как имеющие формы, и телесное очертание, и цвет, конечно, естественно выражаются посредством образов. Ангел же, и душа, и демон, хотя им и чужда телесность и величина, однако изображаются и начертываются соответственно своей природе. Ибо, будучи духовными, они, как относительно их верят, пребывают и действуют духовным образом в духовных местах, И так, хотя они и изображаются телесно, подобно тому как Моисей изобразил Херувимов и подобно тому как они являлись достойным людям, однако [изображаются] так, что телесный образ показывает некоторое зрелище бестелесное и постигаемое только умом. Божественная же природа — одна только она неописуема, и совершенно лишена вида, и не имеет формы, и непостижима. Хотя божественное Писание и облекает Бога формами, как кажется, телесными, так что могут быть видимы и фигуры, однако сами по себе формы бестелесны. Ибо пророки и те, кому они открывались, — ведь видимы были они не всем, — созерцали их не телесными глазами, но духовными. Просто же сказать — мы можем делать изображения всех фигур, которые видим; но те представляем мысленно, смотря по тому, как они показывались. Ибо мы иногда представляем себе фигуры [вещей] при посредстве размышлений, однако и к этому их пониманию приходим на основании того, что видели; так [бывает] и в каждом в отдельности чувстве: на основании того, что мы обоняли, или вкусили, или осязали, при посредстве размышлений приходим к представлению и этого.

**XXV**. Итак, мы знаем, что невозможно увидеть глазами природу как Бога, так души, так и демона, но что они созерцаются посредством некоторого приспособления, когда божественный промысл облекает образами и формами то, что бестелесно, и лишено образов, и не имеет телесной фигуры, для руководительства нами и для [доставления нам по крайней мере] поверхностного и частичного знания их, чтобы мы не находились в совершенном неведении Бога и бестелесных созданий. Ибо Бог, конечно, по природе совершенно бестелесен. Ангел же, и душа, и демон, по сравнению с Богом, Который, [впрочем], один только — выше сравнения, суть тела. По сравнению же с материальными телами они — бестелесны. И так Бог, не желая, чтобы мы совершенно не знали того, что бестелесно, облек его формами, и фигурами, и образами, применительно к нашей природе; фигурами, [говорю], телесными, созерцаемыми при помощи невещественного зрения ума. И этому мы даем формы, и это изображаем; ибо [иначе] каким образом могли быть представлены и изображены Херувимы? А [ведь] в Писании упоминаются формы и изображения также и Бога[5](http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam3.htm#a5)).

В-пятых, **кто первый сделал изображение?**

**XXVI**. Сам Бог — первый родил Единородного Сына и Слово Свое, живое Свое изображение, естественное, во всем сходный образ Своей вечности; и сотворил человека *по образу* Своему *и по подобию.* И Адам увидел Бога и услышал звук от ног Его, *ходящего в раю во время прохлады дня* (Быт 3:8), и скрылся в раю. И Иаков увидел, *боровшись* с Богом, Ясно же, что Бог явился ему как человек, и Моисей увидел как бы *сзади* человека; также и Исайя увидел как бы человека, *сидящего на престоле.* Увидел и Даниил подобие человека и как *бы Сына человеческого,* дошедшего *до Ветхого днями* (Дан 7:13). И никто не увидел естества Бога, но [только] образ и подобие Того, Кто намеревался в будущем явиться. Ибо Сын и невидимое Слово Божие намеревалось поистине стать человеком, для того чтобы соединиться с нашим естеством и быть видимым на земле, И так все, увидев образ и подобие будущего, поклонились, подобно тому как Апостол Павел говорит в послании к евреям: Все *сии умерли в вере, не получив обетовании, а* *только издали видели оные и радовались* (Евр 11:13). Итак, ужели я не стану делать изображения Того, Кто ради меня явился с плотским естеством? И ужели не стану поклоняться и почитать Его посредством чествования и поклонения, которые воздаю его изображению? Авраам увидел, [но] не естество Божие — ибо Бо*га не никто никогда* (Ин 1:18), — а образ Бога, и, пав, поклонился. Иисус, сын Навина, увидел, — [но] не Ангела, а ибо природа Ангела не созерцается телесными глазами; и, павши, поклонился, Подобным образом [поступил] и Даниил, Ангел же не Бог, но творение и раб Божий и помощник; [почему] тот поклонился ему не как Богу, но как помощнику и служителю.Ужели и я не стану делать изображения друзей Христа? И ужели не стану поклоняться, не как богам, но как изображениям друзей Бога? Ибо ни Иисус, ни Даниил явившимся Ангелам не поклонились — как богам; и я не поклоняюсь изображению — как Богу, но через изображение Христа, и Святой Богородицы, и святых воздаю поклонение и честь Богу, ради Которого почитаю и уважаю и друзей Его. Бог не вступил в единение с естеством Ангелов, но соединился с природою людей. Не сделался Бог Ангелом, но сделался Бог по природе и действительно человеком: *Ибо не Ангелов восприемлет Он, но восприемлет семя Авраамово* (Евр 2:16). Не естество Ангелов сделалось Сыном Божиим по ипостаси, но Сыном Божиим по ипостаси сделалась природа человека. Ангелы стали участниками и сделались общниками не естества божественного, но — действия и благодати; из людей же те бывают участниками и делаются общниками божественного естества, которые принимают святое тело Христово и пьют Его кровь. Ибо [то и другая] соединены с Божеством по ипостаси; и два естества в принимаемом нами теле Христовом соединены в ипостаси неразрывно; и мы бываем участниками в двух естествах: в теле — телесным образом, в Божестве — духовным образом, лучше же в обоих — в том и другом смыслах. Но по ипостаси мы — одно и то же [что и Спаситель], ибо *сначала* существуем ипостасно и *потом* [только] вступаем [с Ним] в единение; но по соединению с телом и кровью. И как не больше Ангелов люди, в чистоте сохраняющие единение через соблюдение заповедей? Естество наше *малым чем* ниже по сравнению с Ангелами: [именно] потому что оно — смертно и потому что обладает тяжестью тела; но, по благоволению Бога и соединению [с Ним], оно сделалось славнее Ангелов. Ибо Ангелы со страхом и трепетом предстоят ему, во Христе восседающему на престоле славы, и будут в страхе предстоять на суде. Ангелы не названы в Писании восседающими вместе [с Ним] и общниками божественной славы. Ибо *все* они *суть служебные духи, посылаемые на служение для тех, которые имеют наследовать спасение* (Евр 1:14). И не сказано, что они вместе [с Ним] будут царствовать и вместе будут прославлены и что они будут сидеть *за* трапезой Отца, Святые же люди — *чада Божии, сыны царствия, и наследницы Богу, и сонаследницы Христу.* Поэтому почитаю святых и прославляю рабов, и друзей, и сонаследников Христа; рабов [конечно] по природе и друзей — по произволению, также и *чад* и наследников по божественной благодати, как говорит Господь Своему Отцу.

Итак, сказавши об *изображении,* желаем сказать и о *поклонении,* и во-первых — о том: *что есть* поклонение?

**О поклонении. Что есть поклонение?**

**XXVII**. Итак, поклонение есть знак покорности, то есть смирения и скромности; родов же поклонения — весьма много.

**Сколь много родов поклонения?**

**XXVIII**. *Первый* *род* поклонения — поклонение *служебное,* воздаваемое нами Богу, Который один только по Своей достоин поклонения. В свою очередь, и этот род [поклонения проявляется] различным образом. Во-первых, в виде поклонения [или повиновения] *рабского.* Ибо все твари поклоняются Ему как рабы — Господину; ибо говорит [Писание]: *Ибо все служит Тебе* (Пс 119:91); и одни поклоняются добровольно, другие же против воли; одни, те, которые благочестивы, поклоняются, конечно, потому, что знают [Бога], другие же, хотя и знают [Бога], однако поклоняются неохотно, против воли, как демоны; иные, не зная Того, Кто — Бог по природе, против воли поклоняются Тому, Которого не знают.

**XXIX**. *Второй род —* тот, который мы оказываем *из-за удивления и сильной любви;* этим образом поклоняемся Богу по причине естественной Его славы. Ибо один только Он — прославлен [и прославляется], не от кого-либо имея славу, но будучи Сам Виновником всякой славы и всякого блага, как непостижимый свет, несравнимая сладость, неизъяснимая красота, бездна благости, не-исследимая мудрость, беспредельно могущественная сила, как один только Такой, Который Сам по Себе достоин встречать Себе удивление, и поклонение, и прославление, и любовь.

**XXX**. *Третий род —* тот, когда *благодарим за* бывшие в отношении к нам *благодеяния.* Ибо за все, что есть, должно благодарить Бога и оказывать вечное поклонение, как потому, что все имеет от Него свое бытие, так и потому, что *все Им стоит* (Кол 1:17), и что Он всем, даже без их *прошения,* подает в изобилии из Своих даров; и что *хочет, чтобы все люди спаслись* и были *причастниками* Его благости; и что Он — долготерпелив к нам, согрешающим, и *Он повелевает солнцу Своему восходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных* (Мф 5:45); и что Сын Божий ради нас сделался Таким, каковы мы, и сделал нас *причастниками Божеского естества через уподобление ему,* как говорит Иоанн Богослов в соборном послании.

**XXXI**. *Четвертый род* — тот, который мы употребляем при *недостатках* [в благах] и *в надежде* [на получение] *благодеяний,* соответственно чему, зная, что без Него мы не можем ничего делать или иметь какое-либо благо, поклоняемся, каждый прося от Него то, в чем — как он чувствует — терпит недостаток и чего сильно желает, чтоб и избавиться от бедствий, и достигнуть благ.

**XXXII**. *Пятый род —* тот, когда мы *раскаиваемся* и *исповедуем* [свои грехи], Ибо, согрешая, поклоняемся и падаем пред Богом, прося, как благоразумным рабам [и прилично], о прощении ошибок. И этот *род* есть троякий: кто-либо печалится из-за любви, или из боязни, что не получит Божиих благодеяний, или — страшась наказаний. И первый *род* бывает вследствие благо-мыслия, и сильной любви человека к Богу, и сыновнего к Нему расположения; второй — признак образа мыслей наемника; третий же — рабского,

**Сколь много находим в Писании предметов, которым воздается поклонение, и сколь многими способами воздаем тварям поклонение?**

**XXXIII**. *Во-первых,* [воздается поклонение] *тем, на ком почил* Бог, Который один только — свят и *во святых почивает,* как-то: во Святой Богородице и всех святых людях. Это же суть те, которые по возможности уподобились Богу как вследствие своего собственного так и Божия пребывания и содействия, — те, которые поистине называются богами, не по природе, но по благодати, подобно тому как раскаленное в огне железо называют огнем не по природе, но по положению и по участию в огне. Ибо говорит [Писание]: *Святы будьте, ибо свят Я, Господь, Бог ваш* (Лев 19: 2). Это прежде всего зависит от *произволения.* Потом всякому, кто предпочтительно избирает *благое,* Бог помогает в деле достижения [самого] блага. Затем [говорит Бог]: *И буду ходить среди вас* (Лев 26: 12); и [еще читаем в Писании]: *Вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас* (1 Кор 3: 16). Потом: *Дал* [Иисус Христос] *им власть над нечистыми духами, чтобы изгонять их и врачевать всякую болезнь и всякую немощь* (Мф 10: 1). И: *Дела, которые творю Я, и он* [верующий в Иисуса Христа] *сотворит, и больше сих сотворит* (Ин 14: 12). Затем: *Живу Я, говорит Господь Бог. Я прославлю прославляющих Меня* (1 Цар 2: 30). И: *Если с ним пострадаем, с ним и прославимся.* И: *Бог стал в сонме богов; среди богов произнес суд* (Пс 82: 1). Посему, подобно тому как они поистине суть боги[6](http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam3.htm#a6)) не по природе, но как *причастники* Того, Кто Бог по природе, так и достойны поклонения они не по природе, но как имеющие в себе самих Того, Кто по природе достоин поклонения; совершенно так, как и накаленное в огне железо не по природе недоступно для прикосновения и жгуче, но как причастное тому, что жгуче по природе. Итак, они служат предметами поклонения как прославленные Богом, как сделавшиеся, при содействии Бога, страшными для врагов и благодетелями для приходящих [к ним] с верою не как к богам и благодетелям по природе, но как к слугам и служителям Бога и как таким, которые, вследствие своей любви к Нему, получили счастливый удел: *дерзновение* [или свободный к Богу доступ]. Итак, поклоняемся им, так как [в этом случае] угождаем [самому] царю, видящему, что возлюбленный Им слуга служит предметом поклонения не как царь, но как послушный служитель и доброжелательный друг. И приходящие с верою получают согласно своим прошениям — все равно, [сам] ли слуга выпрашивает это от царя, или царь принимает честь и уважение со стороны того, кто [чего-либо] домогается от его слуги; ибо тот прочил во имя его; так и те, которые приступали [к Иисусу], получали исцеление через Апостолов. Таким образом, тень, и *головотяжи,* и *убрусы* Апостолов источали исцеления. Те же, которые мятежным образом и изменнически желают, чтобы им поклонялись как богам, недостойны поклонения и заслуживают вечного огня. И те, которые высокомерным и гордым духом не поклоняются слугам Божиим, осуждаются как надменные и кичливые, нечестиво поступающие в отношении к Богу, И свидетелями служат дети, презрительно поносившие Елисея и сделавшиеся пищею для медведей[7](http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam3.htm#a7)).

**XXXIV**. *Второй род* [поклонения] — тот, когда поклоняемся *творениям,* через которые и в которых Бог совершил наше спасение, частью прежде пришествия Господа, частью после содеянного Им во плоти *домостроительства;* как, [например]: Синайской горе, также Назарету, находящимся в Вифлееме яслям и вертепу, святой Голгофе, *древу* креста, гвоздям, *губке, трости,* священному и спасительному копью, одеянию, хитону, покрывалам, пеленам, святому гробу — источнику нашего воскресения, камню гроба, святой горе Сиону, с другой стороны, горе масличной, *овечьей купели* и блаженному саду *Гефсиманскому;* этому и подобному воздаю почитание и поклоняюсь, и всякому святому Божию храму, и всякому [месту], на котором произносится имя Бога. Не из-за природы их поклоняюсь, но потому, что они суть вместилища божественной деятельности, и потому, что через них и в них соблаговолил Бог совершить наше спасение. Ибо и Ангелам, и людям, и всякому веществу, причастному божественной деятельности и послужившему моему спасению, из-за этой божественной деятельности воздаю почитание и поклоняюсь. Не поклоняюсь иудеям; ибо они не причастны божественной деятельности и Господа славы — Бога моего распяли на кресте не с целью доставить мне спасение, но скорее — волнуемые завистью и ненавистью к Богу и Благодетелю. *Господи! возлюбил я обитель дома Твоего,* говорит Давид, *и место жилища славы Твоей* (Пс 26: 8). И: *Поклонимся подножию ног Его* (Пс 132: 7). И: *Поклоняйтесь на святой горе Его* (Пс 99: 9). Одушевленная святая гора Бо-жия — Святая Богородица; одаренные разумом горы Божий — Апостолы. *Горы прыгали, как овны, и холмы, как агнцы* (Пс 114: 4).

**XXXV**. *Третий род —* тот, когда поклоняемся *тому, что посвящено Богу;* я разумею святые Евангелия и остальные книги. Ибо *описано в наставление нам, достигшим последних веков* (1 Кор 10: 11). [Разумею также] и дискосы, и потиры, кадильницы, светильники и трапезы. Ибо ясно, что все эти предметы — достойны почитания. В самом деле, смотри, как Бог ниспроверг царство Валтасара, когда он распорядился, чтобы толпа [гостей] пила вино из священных сосудов[8](http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam3.htm#a8)).

**XXXVI**. *Четвертый род —* тот, когда предметами поклонения служат *образы, явившиеся пророкам;* ибо только они созерцали Бога в образном видении; также — *образы будущего,* как *жезл* Ааронов, образно выражавший таинство Девы, и *стамна,* и *трапеза.* А также и *Иаков поклонился на верх жезла [его],* так как он был образом Спасителя. Изображения же *прошедшего* существуют для воспоминания: и сама скиния была образом всего мира, ибо [Бог] говорит Моисею: *смотри* образ, показанный тебе на горе. Также [о прошедшем напоминали] и золотые Херувимы — литое из металла произведение, и Херувимы, находившиеся на завесе *искусной работы.* Так и мы поклоняемся драгоценному образу креста, и подобию телесного образа Бога моего и Той, Которая плотски Его родила, и изображениям всех Его [слуг].

**XXXVII**. *Пятый род —* тот, когда, и смиряясь друг пред другом, и исполняя закон любви, воздаем поклонение — *одни другим,* как владеющим *жребием* Божиим и происшедшим по образу Божию.

**XXXVIII**. *Шестой род —* [поклонение] *находящимся на государственных должностях* и *облеченным властью.* Ибо говорит [Писание]: *отдавайте всякому должное: кому... честь, честь* (Рим 13: 7), подобно тому как Иаков поклонился и Исаву, как старшему брату, и Фараону — избранному Богом начальнику.

**XXXIX**. *Седьмой род —* тот, когда *господам* [поклоняются] рабы и [воздается поклонение] *благодетелям* и тем, *в ком могли бы нуждаться* просители, как Авраам — *сынам Еммора*, когда купил двойную пещеру.

**XL**. И просто сказать: поклонение — признак страха, и сильной любви, и чести, и покорности, и смирения; но никому не должно поклоняться как Богу, кроме одного только Того, Кто — Бог по природе; всем же следует воздавать долг *Господа ради.*

**XLI**. Видите, сколь великая крепость и какая божественная сила дается тем, кто с верою и чистою совестью приступает к иконам святых! Поэтому, братья, станем на скале веры и на Предании Церкви, не удаляя со своего места *предел, который положили* святые *Отцы* наши, не давая места Тем, которые желают вводить новое и разрушать здание святой соборной и апостольской Церкви Божией. Ибо если будет дана свобода всякому желающему, то мало-помалу будет погублено все тело Церкви. Нет, братья, нет, христолюбивые *чада* Церкви, не бесчестите матери нашей! Не совлекайте украшения ее! Примите ее, которая через меня ведет [с вами] переговоры! Уразумейте, что о ней говорит Бог: *Вся ты прекрасна, возлюбленная моя, и пятна нет на тебе* (Песн 4: 7). Да поклонимся и да послужим одному только Создателю и Творцу, как Богу, Который по природе достоин поклонения! Да поклонимся и Святой Богородице, не как Богу, но как Матери Бога по плоти! Да поклонимся еще и святым, как избранным друзьям Божиим и имеющим к Нему *дерзновение\ Ибо* если часто *преходящим,* и нечестивым, и грешным царям и избираемым ими начальникам, а также и изображениям тех люди поклоняются, по божественному изречению Апостола: Повинуйтесь *начальствующим и владеющим;* и: *Отдавайте всякому должное: кому... страх, страх; кому честь, честь* (Рим 13: 7); и: *Отдавайте кесарево кесарю* (Мф 22: 21), как говорит Господь, *и Божие Богу;* то насколько более должно было бы поклоняться *Царю царствующих,* как Такому, Который один только по природе неограниченно господствует, и рабам Его, и друзьям, царствовавшим над своими страстями и поставленным начальниками всей земли: ибо *поставил я,* говорит Давид, *князей по всей земле;* получившим власть против демонов и болезней и имеющим вместе со Христом царствовать в царстве нетленном и неразрушимом, одна только тень которых прогоняла болезни и демонов? Итак, да не будем думать, что изображение — бессильнее и менее ценно, чем тень! Ведь оно истинно оттеняет первообраз. Братья! Христианин оценивается по степени его веры. Поэтому приходящий с верою получит обильную пользу; *сомневающийся* же *подобен морской волне, ветром поднимаемой и развеваемой* (Иак 1: 6), он не получит ничего, Ибо все святые благоугодили Богу посредством веры. Итак, да примем Предание Церкви *правым* сердцем и без многих размышлений! Ибо *Бог сотворил человека правым, а люди пустились во многие помыслы* (Екк 7: 29), Да не одобрим изучения новой веры, так как [в этом случае] подвергается нареканию предание святых Отцов! Ибо божественный Апостол говорит: *Еще говорю: кто благовествует вам не то, что вы приняли, да будет анафема* (Гал 1: 9), Итак, мы поклоняемся иконам, воздавая поклонение не веществу, но посредством их тем, кто на них изображается. Ибо, как говорит божественный Василий, *воздаваемая иконе честь переходит на первообраз.*

**XLII**. Вас же, священнейшее стадо Христово, названный по имени Христа народ, *свят,* тело Церкви, да преисполнит Христос радостью о Его воскресении и да удостоит идущих по следам святых пастырей и учителей Церкви того, чтобы они, подвигаясь вперед, достигали славы Его *во светлостях святых!* Да будет то, чтоб и мы, по благодати Его, ее достигли, вечно прославляя Его вместе с безначальным Отцом, Которому слава во веки веков. Аминь.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

**П. Флоренский. Иконостас (фрагменты)**

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 явление святых и ангелов… и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, — свидетелей, возвещающих о том, чтó по тý 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.

…Иконы — “видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ”, по определению св. Дионисия 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… 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, είδη, ει̕κόνες 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.

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 Троица Рублева, следовательно, есть Бог”.

…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 самим существованием своим доказывают устойчивость иконного предания... Понятны нарочитые предупреждения в подлинниках иконному мастеру о том, что, кто станет писать иконы не по Преданию, но от своего измышления, повинен вечной муке.

…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 царь жалует, а 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… В технику иконописи введена, как необходимое условие, молитва. 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 навыкнет. Потом пусть совершится моление о нем Господу Иисусу Христу пред иконою Одигитрии. Священник, после “Благословен Бог наш”, “Царю Небесный” и проч. и после Богородична: “Безмолвна уста нечестивых”, и тропаря Преображению Господню, назнаменовав голову его крестообразно, пусть возгласит: “Господу помолимся”…» После моления пусть он начинает рисовать точные размеры и очерки святых ликов и пусть занимается этим долго и отчетливо. Тогда с Божиею помощью поймет свое дело очень хорошо, как это опытом дознал я на учениках своих”.

*Ни иконописные формы, ни сами иконописцы в организации Культа не случайны. 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.* …Трудно себе представить, чтобы икона могла быть написана чем угодно, на чем угодно и какими угодно приемами. В самих приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которою жива и существует икона. Ведь само вещество, сами вещества, применяемые в том или другом ряде и виде искусства, символичны, и каждое имеет *свою* конкретно-метафизическую характеристику, чрез которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием… Нет ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннего.

*Итак: в консистенции краски, в способе ее нанесения на соответствующей поверхности, 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 каковое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника… 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 оргáна, как таковые, т. е. независимо от композиции музыкального произведения, непереносимы в православном богослужении… Разве непосредственно не явно, что эти звуки как *таковые,* повторяю, слишком далеки от четкости, от “разумности”, от словесности, от *умного* 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 человека, в его натуральности, — чтобы быть использованным в храмах православных.

…Орган – это музыкальный инструмент, существенно связанный с исторической полосой, выросшей на том, что мы называем культурою 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, кáк отнеслись бы к послевозрожденскому католичеству средневековые носители католической идеи. Так вот, западноевропейская культура есть производное именно от возрожденского католичества, и выразила себя она в области звука посредством органа: не случайно расцветом оргáностроительства была вторая половина XVII и первая половина XVIII века — 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... Существует связь между звуком органа и масляной краской. Самая консистенция масляной краски имеет внутреннее сродство с масляно-густым звуком органа, а жирный мазок... и сочность цветов масляной живописи внутренно связана с сочностью органной музыки. И цвета эти и звуки земные, плотяные. Исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить оргáны 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.

—… Имеет значение *весь* материал, в том числе и природа плоскости, на которую накладывается краска, она имеет отношения к *духу* искусства данного времени. При этом 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, акварельною — 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 самая поверхность основной плоскости произведения; и мало того что выступает: она проявляет себя *так* даже в бóльшей 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.

— В натянутом на подрамник холсте возрожденского искусства можно усмотреть нечто, отвечающее духу самого искусства. Разные плоскости *ощущаются* иначе. Так, упругая и податливая, упругоподатливая, зыблющаяся, 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 осязательно 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 пред ним, как напоминание об *иных* твердынях, а между тем их-то он и ищет позабыть. Для натуралистических образов, для изображений 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 недвижном камени утверждены, а на зыблющейся 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 — феноменологическою их чувственностью, и о том, что, следовательно, человеку, себя самого сознавшему неонтологическим, условным и феноменальным, естественно принадлежит распоряжаться, законодательствовать в этом мире метафизических призрачностей.

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.

— И в развитии гравюрного искусства можно видеть какую-то связь с духом времени, ибо гравюра развивается на почве протестантизма. В настоящей гравюре типографская краска служит только знаком различения мест поверхности, но не имеет *цвета.* 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 нáчисто освободиться от привкуса чувственной данности. Если масляная живопись есть проявление чувственности, то гравюра опирается на рассудочность, — конструируя образ предмета 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… 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.

…возвращаюсь 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-поражающим 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 жизнь фактором не символическим, а эмпирическим. Одеваемые 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.

— На чем делаются оттиски гравюры - эстампы? На листке 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, все же преодолевает, царапает, разрывает острие 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. 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 деятельность формообразования. Кажется, что это формообразование стоит выше ограничений 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 гравюрой, самою 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.

- 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 воспостроения 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 деятельность 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 насилие при помощи слов о свободе, напетых на валике фонографа...

— Так в чем же внутренняя связь иконописи со стороны технической с ее задачами духовными? 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… 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.

— А 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 сохраняются невредимыми в огне испытания, только убедившись и украсившись от последних следов земных случайностей. Такие наверное 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 светоносных органов как ближайшую к телу область духовных энергий и в наглядном восприятии это расширение тела символизируется одеждой. “Плоть и кровь Царствия Божия не наследят”, а одежда — наследит. Одежда — часть тела. В обычной жизни это — внешнее продолжение тела, аналогичное волосяному покрову животных и птичьему оперению; она приложена к телу полумеханически, — я говорю “полу”, потому что между одеждой и телом есть отношения более тесные, 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 конкретно являть метафизику человеческого существа, — в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направляет и усиливает слова свидетельства, произносимые о своей идее — телом. 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, пробивающихся 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 самопознания 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 барокко. Мы видим здесь наряду с церемониальными позами и нарочито прямыми архаизирующими, под XIV век, складками духовно непроницаемую мясистость лиц и фигур, натуралистическую неодухотворенность складок. Впрочем, эта реставрационная архаизация, как и всякая нарочитость, была быстро прорвана более откровенными стремлениями XVII века. Словно позабыв о придворно-церемониальной оцепенелости, — фигуры начинают выплясывать, а складки закругляются, изгибаясь все более и более, приходят в беспорядок и все откровеннее стремятся к “натуре”, т. е. к видимости чувственного, вместо того чтобы служить символом сверхчувственного. Это — закисание Руси дрожжами нового времени. И петровские реформы, новый духовный сдвиг долу, можно было бы в их сути предуказать по складкам иконописи. Еще далее, — одежды пузырятся, складки получают характер изящного разврата и ухищренной чувственности, круглясь, в духе рококó, передавая с натуры случайное и внешнее: духовное мировоззрение разлагается, и даже неопытный глаз легко прозреет в иконописных явлениях времени грядущую революцию. Не буду разбирать этих явлений далее; отмечу лишь новую реставрацию — Священный Союз с чувственным и нездоровым мистицизмом и затем — казенное духовное *воспитание с* его приличной, но лишенной искры вдохновения иконописью некоторого компромиссного между всеми веками стиля, — Малышев, — в сущности — стиля рационалистического, но осторожного и из осторожности мистические начала не отрицающего, а сколь возможно урезывающего и делающего условными знаками “разумного, доброго, вечного...”.

—… 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 убедительным увидеть эту связь на самом процессе писания иконы. Считаешь ли ты это возможным?

— Разумеется. А в доказательство неслучайности иконописных приемов позволь напомнить, что с ними мы встречаемся на протяжении *всей* церковной истории, и церковное искусство верно хранило традиции иконописной техники, идущие из глубочайшей древности.

- … Но в чем сказывается в этих приемах особенность церковного мирочувствия?

— Прежде всего, в выборе изобразительной плоскости: церковной онтологии не подходит зыблющаяся поверхность холста, приравнивающая при процессе иконописания икону к податливым явлениям условной действительности; не подходит и 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 недвижной. Изображение же должно содержать момент, равносильный 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 превосходнейшей степени. Но ведь такою поверхностью, т. е. твердой и недвижимой, представляется *стена,* каменная стена — символ онтологической незыблемости. 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.* Залевкасивают 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 он 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 *побеляется;* 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 победа, к которому прибавляется 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 *лишевка* заклевкашенной 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. гравируется иголкой, вставленной в конец маленькой палочки; да ведь самое слово γράφω значит “режу”, “надрезываю”, “царапаю”, “графирую”; а γραφή — “графировальная игла”. Эта *графья —* инструмент древний, очень древний, теряющийся в веках, вероятно, в том или другом виде самое первое орудие изобразительного искусства. А *знаменить* так рисунок признается у иконописцев наиболее ответственной частью работы, особенно в отношении складок: ведь назнаменовать перевод — это значит передать множеству молящихся свидетельство Церкви об ином мире, и малейшее изменение не только линий, но и тончайшее — их характера придает этой отвлеченной схеме иной стиль, иную духовную структуру. Знаменщик чувствует себя ответственным за целость иконописного предания, т. е. за правдивость онтологического свидетельства, и притом в самой его общей формуле. Рисунок ознаменован, но это есть еще чистая отвлеченность, почти даже невидимая, произведение осязательного порядка. В дальнейшем эта схема должна получить наглядность — стать зрительной, и знаменованная доска попадает от знаменщика в руки различных мастеров...

— По-видимому, основным — как философски, так и технически — нужно признать все 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 иконы 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.

… В онтологии Востока нечто творится только Сущим. Золотой свет бытия сверхкачественного, окружив будущие силуэты, проявляет их и дает возможность ничто отвлеченному перейти в ничто конкретное, сделаться потенцией… 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 *раскрышки:* 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 полу-тонов 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 раскрышкою следует *роспись,* т. е. углубление складок одежды и других подробностей тою же краскою, что и раскрышка, в тон, но большей насыщенности света; тогда внутреннее контура, перевода из отвлеченного, становится конкретным: творческое слово явило отвлеченную возможность.

Далее идет *пробелка* доличного, т. е. выдвигание вперед освещенных поверхностей. *Пробелá* кладутся в три пости́ла краской, смешанной с белилами, причем каждый последующий светлее предыдущего и ýже его; третий, самый узкий и самый светлый постил называют иногда *отживкой.* По другой же терминологии первые два постила называют разделкой, а третий — собственно пробелáми. Наконец, последней отделкой одежд и некоторых прочих частей доличного служит разделка золотом, в более уставной иконописи — *инокопью,* на ассист, каковым словом называется собственно особый клейкий состав из пивной гущи, а в более поздней иконописи — пробелка золотом, твореным, так называемая пробелка *в перо.* Точно так же пробелка палат, горок с кремешками, облаков с завитками-кокурками, дерев и проч. делается в два-три постила, с отживкою; при этом краски кладутся *плавью,* жиже, чем на одеждах, в противоположность ликам, где накладка красок гуще одежной. 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.

…— Один из самых важных предметов обучения в живописи — это *тени;* теоретики живописи едва ли не наибольшее внимание посвящают именно искусству и приемам накладывать тени; 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 нисколько 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.

… 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, все более светлой, завершающиеся пробелами, движками и отметинами, — все они 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, помимо реальности самого света и того, что он произведет … То, что наиболее существенно определяет форму, — то просветляется наиболее; менее значащее — и просветлено менее. А точнее, на чем почил свет, то и выступило в бытие в меру просвещенности.

— … Желательно подвести итог разъяснению, чтó 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 все 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 существе своем противоречива; она аналитична, дробна, сложена из противоборствующих и стремящихся каждый к самостоятельности элементов. Не иначе обстоит и с ее искусством: оно держится, — ив 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 самоуничтожению.

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 прийтись 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, равно 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 собственный ее 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 освещение 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 дан 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 — склубление 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 Бёме 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, самосвечение первичной тьмы, этой Бёмевской 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 нужным святости, 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 само-свечения тяжелой и грузной плоти. Я уверен, ты не станешь оспаривать этого само-свечения 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 nature mort’истов.

Мне странно было слышать твои слова о *трезвом* Голландце: этот дивный виноград, персики и яблоки, эти овощи и рыба — 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 само-свечения 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 свето-тени и внешнее отношение света к форме здесь отсутствуют; 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 созидает вещи, он объективная причина их, которая именно по этому самому не может пониматься как им 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 лика, идеи.

Преподаватель

теории и истории

церковного искусства к.ф.н., доц. Ю.А. Рыбалка