

Российская академия наук
Институт философии

В.В. БЫЧКОВ

РУССКАЯ ТЕУРГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА



Научно-издательский центр
«ЛАДОМИР»
Москва

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
Проект № 07-04-16213д*

*Оформление
А.П. Зарубина*

но-эстетической значимости материал и яркий период русского искусства. В данной работе не место излагать и анализировать историю «древнерусского» искусствоведения, которая в советский период была сопряжена со множеством трудностей, ее напишут сами искусствоведы. Однако два имени я не могу обойти здесь вниманием. Речь идет о двух фактически первых искусствоведах, написавших серьезные исследовательские работы об иконе уже во втором десятилетии XX века и подошедших к ней почти с диаметрально противоположных позиций, вскрывших много существенных аспектов иконописи и наметивших два пути ее изучения, которые только к началу XXI века стали сливаться в нечто единое. Один из привлечших мое внимание авторов имеет прямое отношение к теме данной главы, другой интересен здесь как своего рода его антипод, который во многом оказал и на него как искусствоведа, и на последующую отечественную традицию изучения древнерусского искусства, в том числе и в сфере религиозной мысли, большое влияние. Я имею в виду Н.М. Тарабукина и П.П. Муратова и начну свое рассмотрение со второго.

Уже в 1915 году появилась большая монография *Павла Павловича Муратова* (1881–1950) «Русская живопись до середины XVII века»¹. Ее автор поставил перед собой задачу рассмотреть древнерусское искусство в первую очередь с эстетической точки зрения (6) и определил основные параметры и направление подобного исследования. Он сразу же подчеркивает, что при подходе к древнерусскому искусству не следует опираться на современные академические критерии, восходящие в искусству Возрождения, перед которым стояли свои задачи, а посему оно имеет и свои художественные закономерности. Однако общим для всех, даже столь разных искусств, как древнерусское и западноевропейское, являются начальные эстетические элементы художественных языков, на них и следует ориентироваться при выявлении эстетической значимости искусства. «Каждое искусство говорит на своем языке, но в образовании каждого такого формального языка участвуют те же основные элементы художественной речи — линия, объем, композиция, колорит» (16).

На их основе образуются различные живописные манеры и стили. Именно с ними Муратов и связывает эстетическую значимость искусства, полагая, что особенность живописной манеры может быть названа стилистическим признаком только в том случае, ко-

¹ *Муратов П.П.* Русская живопись до середины XVII века // История русского искусства / Под ред. И. Грабаря. М., [1915]. Т. VI. С. 1–408. Далее цит. по данному изданию с указанием в скобках страниц.

гда она «определяет высший тип данной художественной группы» (20). Анализируя уже раскрытую группу шедевров древнерусской иконописи, он приходит к выводу, что для иконы стиливыми признаками являются особый тип лиц, совершенно своеобразные пробы на одеждах, рисунок гор (так называемые «лещадки») и некоторые другие. Обращая внимание на определенную ограниченность тем иконописи, Муратов подчеркивает, что внешняя узкая сюжетная тематика никак не влияет на художественный уровень ее разработки. Художник может принять извне любую иллюстративную тему и «остаться свободным в своем восприятии ее как темы художественной» (23).

Именно эта особенность, по его мнению, характерна для русской иконописи, на ней основывается иконописный стиль, достигший в средневековой Руси высокого уровня в смысле чисто художественной выразительности. «По чувству стиля русская живопись, — подчеркивает Муратов, — занимает одно из первых мест в ряду других искусств. <...> Чувство стиля в древнерусской живописи выражается преобладанием в ней элементов формальных над элементами содержательными» (28). Под последними он имеет в виду литературно-иллюстративное содержание, которое в древнерусской иконописи было существенно ограничено набором основных канонизированных тем из священной истории. Поэтому индивидуальность художника в этом искусстве проявлялась только в формальных средствах — цвете, линии и т. п. И здесь древнерусские мастера достигли невиданной еще в истории искусства остроты эстетического чувства, стилистической изысканности, духовно-художественного аристократизма. Этим иконы по существу отличаются от народного искусства, к которому его иногда относили в то время, ставя на один уровень с лубком, народными картинками. «Народное искусство, — утверждает Муратов, — едва ли когда бывает проникнуто таким чистым идеализмом и таким глубоко-сознательным охранением стилистической традиции». Древнерусское искусство в отличие от народного «пропитано насквозь каким-то естественным аристократизмом духа и формы» (32).

Далее Муратов обращается к анализу конкретных элементов стиля древнерусской живописи, то есть фактически впервые пытается выявить ее характерные художественно значимые принципы и приемы, особенности выразительного языка. Эта живопись не интересуется конкретным моментом времени, она изображает «некое бесконечно длящееся состояние или явление. Таким образом она делает доступным созерцание чуда» (36). Иконопись интересует только главное в изображаемом событии, там нет случайных част-

ностей, которыми наполнено позднее европейское, да и русское искусство. Изображенный на иконе мир — это особый умозрительный мир, отличный от мира, в котором живет сам художник, поэтому он стремится художественными средствами отделить его от себя и от зрителей. Этому активно содействуют «нереальный пейзаж» и особая архитектура иконных изображений.

В русской иконе и фреске всегда есть пафос расстояния, отделяющего землю от неба, есть сознание умозрительности изображенных вещей и событий. На изображаемый им мир русский художник смотрит как на строительство своего благочестивого воображения. Поэтому так всегда архитектурен его пейзаж, поэтому он так охотно изображает и архитектуру, еще более чем природа послушную его живописной идеологии (38).

Муратов подчеркивает особое архитектурное значение *композиции* как «архитектуры форм» в древнерусской живописи, которую (композицию) он считает фактором не иконографическим, но стилистическим, то есть фактором художественного выражения. В этом же ключе он рассматривает и линию в иконописи, отмечая, что она здесь бывает двух типов: пространствообразующая, с помощью которой создаются «объемы», и декоративная, рисующая узор. Как правило, эти типы линий сосуществуют в каждом иконописном произведении. Древнерусский художник также одинаково охотно использовал как ломающуюся, так и круглящуюся линии; длинную бесконечную линию он предпочитал прерывистой дробной. При этом линия никогда не была у древнерусских иконописцев мелочной, она всегда активно нагружена в художественно-выразительном плане.

В линии древнерусский художник больше следует традиции, чем в цвете, где наиболее очевидно проявлялись, согласно Муратову, индивидуальные особенности отдельного мастера или целой иконописной школы. Древнерусская живопись «достигает поразительной красоты в соединении нескольких цветов». В отличие от западноевропейского искусства, основывающегося на сочетаниях тонов, русская живопись однотонна, но многоцветна (52).

Проанализировав основные художественно значимые элементы иконы, Муратов пытается показать, опираясь на новейшие исследования по эллинистическому и раннему византийскому искусству, что многие из них ведут свое происхождение именно оттуда, хотя в Древней Руси они приобрели особую эстетическую выразительность. Далее русский искусствовед предпринимает одну из первых попыток построения систематической истории древнерусской живописи начиная с отдельных памятников домонгольского периода и до середины XVII века. При этом он активно использует метод сопоставления

русских памятников с аналогичными в хронологическом и стилистическом плане известными ему византийскими произведениями. Показав, например, что новгородская иконопись XV века испытала определенное влияние византийского палеологовского искусства, Муратов утверждает, что русские художники пошли дальше. «Они утвердили, очистили, закрепили иконописный стиль. Ими сознательно был закрыт путь к реалистическим, природным наблюдениям, колебавшим иногда весьма серьезно стиль искусства Палеологов» (250).

Из уже приведенного очевидно ход мысли и направление анализа одного из первых и талантливых исследователей заново открытой древнерусской иконописи. Не углубляясь в богословско-философское содержание русской иконы, в чем состоит несомненная ограниченность его работы, Муратов тем не менее сумел, может быть, значительно глубже и основательнее большинства последующих исследователей, показать ее художественно-эстетическую значимость, основывающуюся в первую очередь на действительно аристократическом, высокодуховном понимании (естественно, в смысле *художественного*, а не формально-логического понимания) крупнейшими средневековыми мастерами основных выразительных элементов живописного языка. Именно и исключительно с их помощью они сумели художественно выразить глубинные, плохо вербализуемые основы христианской духовности на столь высоком и универсальном эстетическом уровне, который вывел (сегодня это очевидно) древнерусскую иконопись в ряд выдающихся достижений мирового искусства всех времен и народов. И Муратов одним из первых убедительно показал это в своем исследовании.

Диаметрально противоположную методологическую позицию в подходе к иконе занял младший современник Муратова будущий искусствовед *Николай Михайлович Тарабукин* (1889–1956), во втором десятилетии XX века еще только нащупывавший свой путь в жизни и науке. В 1999 году А.Г. Дунаевым были опубликованы его небольшая книга «Философия иконы» и несколько статей об иконе¹. Издатель на основе изучения рукописи считает, что большая часть книги была написана автором в 1916 году, а затем постоянно редактировалась и дорабатывалась им вплоть до 1935 года, но так и не была опубликована до конца XX века. Из содержания ее становится понятно почему.

Книга не является целостной монографией, а скорее рядом статей, заметок, или «писем», как их обозначает сам автор, подражая,

¹ См.: *Тарабукин Н.М.* Смысл иконы. М., 1999. Далее цит. по этому изд. с указанием в скобках страниц.

видимо, стилю популярного в кругах религиозной молодежи того времени «Столпа» П. Флоренского. В центре этих «писем» стоит рассмотрение иконы, но поднимаются и некоторые другие проблемы, в частности религиозно-эстетические, так или иначе тяготеющие к главной теме. Ощущается также, что книга начала создаваться в период бурной духовно-художественной жизни Серебряного века и «русского духовного ренессанса», а дорабатывалась во всё сгущающейся атмосфере коммунистического идеологического прессинга на любую свободную мысль, отличную от официальной идеологии, особенно в сферах духа и искусства. Автор начинал книгу как жесткий христианский мыслитель-ригорист, эпатирующий авангардистских эстетов начала 20-го столетия бескомпромиссным преданием анафеме практически любого внецерковного искусства и эстетического опыта, а завершал (в процессе доработки) как академический профессор-искусствовед в духе умеренного эстетического структурализма. Понятно, что ни первая, ни вторая ипостаси русского ученого, как и сам предмет исследования — икона, не пришлось ко двору идеологам советской власти, так что рукопись Тарабукина так и оставалась неизданной до конца 20-го столетия.

Сегодня она уже не столь актуальна, какой могла бы быть во время своего написания. Практически мы не получаем никакого приращения знания к тому, что уже имеем в науке об иконе, хотя определенное влияние на искусствоведов своего времени идеи Тарабукина безусловно оказали, ибо он регулярно читал лекции, в которых скорее всего затрагивал и вопросы, изложенные в его «письмах», общался с коллегами, давал читать им свою рукопись. Сегодня книга Тарабукина интересна уже как факт (в чем-то даже одиозный) истории отечественной религиозной эстетики и искусствознания. Совершенно очевидно, что Тарабукин хорошо знал работы П. Муратова, А. Грищенко, Н. Щекотова, в которых акцент делался на эстетической стороне иконы, но ему ближе по духу были религиозные мыслители Е. Трубецкой, П. Флоренский, позже А. Лосев, ориентируясь на взгляды которых он сформировал свои специфические «эстетические» представления, а также свое понимание иконы.

Первые главы-статьи книги Тарабукина «Философия иконы» посвящены общим вопросам эстетики и искусства, причем осмысливаемых с демонстративно ригористической религиозной позиции. Для религиозного сознания, представителем которого, безусловно, ощущал себя молодой Тарабукин, искусство, наука, философия суть «служанки богословия» (*ancilla theologiae*), в этом их истинный

смысл и назначение и таковыми они должны оставаться всегда. В то же время эстетические представления автора «писем» основываются на немецкой классической эстетике (Кант, Шеллинг, Гегель) и взглядах некоторых греческих Отцов Церкви, предельно клерикализованных. В качестве главного эстетического принципа Тарабукин полагает *гармонию*, понимаемую исключительно религиозно — как «божественное начало, эманацию которого мы наблюдаем в мире, в его природных и искусственных формах. Присутствие гармонии в [мире] — мистично. Это дар Божий, ниспосылаемый человеку. Ощущение его может быть только религиозным. Природа и искусство служат лишь сосудами, вмещающими это абсолютное начало» (51). Красота в мире — «внешнее выражение гармонии», она представляет собой «отражение абсолютного совершенства в формах тварного мира. Бог есть абсолютная красота. Отражение божественного начала разлито в мире» (46). Красота в мире — это «эманация Божества». Инстинкт красоты заложен в каждом человеке, и на его основе он творит искусство как проявление красоты. «Форма красоты условна и зависит от уровня культуры и ее характера, но чувство красоты — едино. Красота ощущается человеком как умиротворение, покой, наслаждение, радость» (46).

Однако красота не только «концепция психологическая, но и объективная данность», ибо она — реальная эманация и отражение божественного начала. Красоте в мире противостоит безобразие, уродство, «то есть начало сатанинское, результат греха и отпадения от Бога». Искусство может быть как сосудом красоты, так и вместилищем уродства. В первом случае мы имеем дело с искусством религиозным, выражающим божественное начало. Во втором, как правило, — с искусством светским, которое «в огромной своей массе — порождение сатаны» (46). В свете такого понимания искусство, «взятое как таковое», не получает положительной оценки у Тарабукина. «Возведенное в культ, как имманентное начало, искусство превращается в сатанинскую мессу, и каждый художник как таковой — в слугу сатаны». Оправдывает бытие искусства только религиозное содержание, и только тогда оно становится «сосудом, в котором мистически присутствует божественная гармония», утрачивает всю свою самостоятельность и превращается в «служанку богословия», чем оно, собственно, и являлось в средние века (51).

Явно в пике пышным цветом расцветавшему в начале 20-го столетия чистому эстетизму в искусстве самого разного толка Тарабукин эпатирует «эстетов» своего времени антиэстетическим манифестаторством. Искусство *само по себе* — «жонглерство, акробатизм, цир-

качество, техника ради техники, то есть трюкачество. <...> фокусничество, в существо которого лежит обман лицедейства, фальшь в глубоком смысле этого слова, надувательство и дурачество по сути своей, или некоторая детскость и наивность, присущие игре» (31–32). «Присутствие сатаны нигде так не очевидно, как именно в театре» (34) и т. д. и т. п. Все это можно было бы и не приводить здесь как некий специфический анахронизм своего рода религиозного манифестарного антиавангардизма в авангардистском же духе начала XX века (чего тогда только не писали и не говорили в пылу бесконечных полемик), если бы сам Тарабукин не настаивал на серьезности и значительности этих утверждений, и если бы они вдруг не всплыли в конце XX – начале XXI века в среде православных неопитов, рьяно взявшихся (в который уже раз в истории христианства) за противопоставление религии нерелигиозной культуре, нерелигиозному искусству вплоть до анафематствования (неофициально, слава Богу) его приверженцев. Есть здесь, очевидно, какие-то глубоко скрытые закономерности движения культуры, а исследователь ни от чего не имеет права легкомысленно отмахиваться.

Приведя в пример позднего Гоголя, уничтожившего под влиянием религиозного прозрения второй том «Мертвых душ», знаменитого танцовщика Нижинского, обратившегося под конец жизни к религии, позднего Льва Толстого, резко порицавшего искусство за безнравственность, Тарабукин подчеркивает, что во всех случаях интеллигентское сознание общества непременно принимало поворот своих коллег от искусства к религии за умопомешательство или мракобесие. Наш же автор, напротив, считает такой поворот истинно духовным подвигом и прозрением, ибо в его представлении мирские искусства достойны всяческого порицания за отсутствие в них «мировоззрения», истинной религиозной «идейности», за пропаганду порочности, греховности, цинизма и т. п. — в общем за «внутреннюю пустоту». Если бы современный человек руководствовался не беспринципной мирской эстетикой, а истинным «мировоззрением», он «принял бы “Троицу” Рублева, а Венере отрубил бы голову. Так поступали христиане первых веков» (38). И религиозный искусствовед начала XX века солидарен с ними. Он резко отрицательно относится ко всему нерелигиозному искусству «от аттического Зевксиса до какого-нибудь современного Матисса» и убежден, что «только религиозный человек и религиозное искусство полноценны» (42).

Для Тарабукина значимо только искусство, наполненное «идейным смыслом», поэтому он отрицает эстетический подход к искусству, который, по его мнению, ограничивается лишь интересом к

художественной форме. Главным критерием оценки искусства для раннего Тарабукина является обязательное выражение «близкого или чуждого нам духа», само же по себе искусство не представляет для него никакой ценности. Нечто подобное в это же примерно время заявляли и оголтелые марксисты от эстетики, имея в виду свой «дух» и свою идеологию, на чем позже сформировалась тоталитарная эстетика соцреализма. Тарабукин проповедует тоталитарную церковную эстетику.

Таким образом в конечном счете мы приемлем в искусстве все, что нам близко и родственно по духу, и отвергаем все чуждое и враждебное. Мы пользуемся художественными формами для выражения своих идей, и в том случае, чем совершеннее форма выражает дорогое нам содержание, тем мы ее считаем прекраснее. Вот критерий для пересмотра всей художественной культуры в ее целом. Вот критерий для «переоценки ценностей», для стаскивания с пьедесталов застоявшихся там знаменитостей (43).

Пугающие и до боли знакомые слова. В советский период мы учили подобные заклинания почти наизусть, готовясь к экзаменам по «марксистско-ленинской эстетике» — единственно возможной в условиях тоталитарного режима. Там они означали принцип коммунистической *партийности* в искусстве и эстетике. На его основе большевики уничтожали храмы, церковное искусство, вообще любое искусство, *чуждое духу* марксизма-ленинизма, а его деятелей отправляли в лагеря, а то и под революционный топор. Используя подобные заклинания о «чуждом духе» строили свою расистскую антикультуру идеологи Третьего рейха, на них же основывалась и стихия китайской «культурной революции». XX век знал много грандиозных «переоценок» на базе «чуждого духа», в результате которых уничтожались миллионы ни в чем не повинных людей, а также бесчисленное количество истинных ценностей мировой культуры, и не дай Бог повториться чему-то подобному в грядущем. Тарабукин манифестарно призывал к подобной «переоценке» под знаменами православной идеологии, в сущности своей глубоко духовной и гуманной; однако жесткий, бескомпромиссный тон его призывов и заключений возбуждает неприятные ассоциации у современного человека, знающего цену подобным призывам, когда они овладевают умами масс или властей предрержащих.

Для Тарабукина истинным является лишь искусство, стоящее на службе у богословия, где форма полностью детерминирована религиозным содержанием. Средневековье, убежден он, создало такое искусство «непревзойденной ценности и в смысле глубины содержания, и в отношении мастерства формы» (44). Искусство же

XX века «ничтожно потому, что лишено значительного содержания» (45). Из мирских жанров Тарабукин оправдывает только пейзаж в живописи и литературе, понимаемый им в некоем романтико-идеализаторском модусе, реализации которого он, кажется, не находит в истории реального искусства. Пейзаж значим для него как результат художественной деятельности, направленной на выявление «религиозного смысла» природы. В духе теоретиков немецкого романтизма, опираясь на эстетику Шеллинга, Тарабукин утверждает, что

искусство, и в частности искусство пейзажа, призвано раскрывать в художественном образе содержание природы, ее религиозный смысл, как откровение божественного духа. Проблема пейзажа в этом смысле есть проблема религиозная. Природа есть раскрытое, непосредственно усматриваемое божественное начало в его экзотерической форме. Природа представляет собою наиболее первоначальную форму откровения (53).

В пейзаже художник призван дать образ этого откровения, его «изобразительное истолкование», прочесть природу как «книгу о Боге, преисполненную величия, красоты и мира». «Пейзаж — вид мифотворчества и вид религиозного искусства, трактующий природу как живое начало, озаренное божественным светом» (55).

Природа между тем, согласно христианской концепции, несет на себе печать повреждения, связанного с грехопадением прародителей. В ней наряду с божественным светом содержится и многое от «отпадшего» естества. Поэтому пейзаж не должен быть натуралистической копией природы, но обязан стремиться к выявлению ее божественной сущности, ее изначального лика. «Пейзаж как религиозная форма искусства призван показать в художественном образе потенциальную святость лика природы, поэтому пейзаж не только род философского искусства, но, в известной мере, и богословская концепция» (57). Подобные переживания природного пейзажа Тарабукин находит в поэзии Лермонтова и Тютчева, но не приводит ни одного примера из сферы живописи, о которой он в основном и ведет речь.

Реализованным идеалом истинного, а поэтому прекрасного и гармоничного, искусства в глазах религиозного апологета начала XX века является только *икона*. Она по сути своей «спиритуальна. Самая «плоть» иконы преображена и освящена изображенным на ней образом, восходящим к Первообразу» (48; ср.: 78). В отличие от образов светского искусства, отражающих действительность и оставляющих зрителя в ее пределах, «образ-икона есть путь восхождения к Первообразу. Образ-икона не имитация, не символ, а реальность, изобразительно выраженная молитва» (48). Икона поэтому не может

быть названа искусством в обычном смысле слова. Она мистична по существу, ибо является выражением религиозного общения человека с Богом, поэтому (Тарабукин неоднократно повторяет это) эстетический критерий в подходе к иконе оказывается необычайно бедным и ограниченным. «Можно и даже нужно говорить об эстетике иконы. Но это ничтожная часть глубочайшего содержания проблемы в ее целом, причем часть, обусловленная целым, часть, могущая быть понятой только исходя из целого. А целое — это религиозный смысл иконы» (81).

Существенно принижая эстетически подход к иконе, начинающий искусствовед в каком-то смысле противоречит сам себе. В данном месте своего текста под «эстетикой» он понимает сугубо формальную сторону иконы, явно имея в виду тех искусствоведов-современников, в частности Муратова, Грищенко и других, которые основное внимание уделяли художественным аспектам иконы. Сам же он, как мы видели выше, по существу понимает эстетику (в суждениях о красоте, гармонии и их адекватном выражении в религиозном искусстве) значительно шире и глубже, и именно на это свое понимание он будет опираться, как мы еще увидим, в своем анализе художественного языка иконы. Как искусствовед, хорошо чувствующий именно эстетическую сущность искусства, и особенно религиозного, на самом деле Тарабукин никуда не может уйти от эстетики, хотя демонстративно подчеркиваемый религиозный ригоризм время от времени заставляет его делать вовсе не убедительные выпады против нее. Однако он слишком хорошо изучил эстетику Шеллинга (регулярно ссылается на него как на авторитет именно в этой области), находился под сильным влиянием эстетического сознания Флоренского, чтобы по существу порвать с «эстетикой». В конечном счете, как мы увидим, суть тарабукинской «философии иконы» сводится именно к «эстетике иконы», а не только к «богословию иконы», к чему вроде бы сам автор так стремился.

Ему фактически не удастся, да это и в принципе вряд ли возможно, вскрыть «религиозный смысл иконы», не обращаясь к анализу ее художественной специфики, то есть ее эстетики, поскольку этот «смысл» выражается в иконе только и исключительно художественно-эстетическими средствами живописи и во всей своей полноте может только переживаться верующими в акте молитвенно-созерцательного контакта с иконой, но не поддается вербальному описанию. Это чувствует и сам Тарабукин, но предпринимает тем не менее некоторые попытки вербализации, которые в большей мере оборачиваются каким-то заклинательным повторением

одних и тех же формул об иконе без малейшего проникновения за их лексическую оболочку.

Суть сводится к нескольким тезисам, являвшимся вариациями сегодня хорошо известных положений византийского богословия иконы, впрочем, не так хорошо знакомых творческой интеллигенции начала XX века, к которой и была обращена в первую очередь «Философия иконы». В дополнение к указанным выше положениям о спиритуальности (равно духовности) иконы, ее анагогическом и молитвенном характере Тарабукин разъясняет своим современникам еще следующее. Иконный образ как путь восхождения к Первообразу выражает абсолютные, вечные реальности, поэтому он бесстрастен и сверхчувствен. «Икона есть изобразительно выраженная молитва <...> Икона есть обряд и таинство. Икона — религиозный акт, не символический, а реальный». Она не только образ для созерцания, но и поклонный образ; икона — «священная реликвия» (80). «Смысл иконы — молитва, а молитва — обряд и таинство» (81). Отсюда глубинный, религиозный смысл иконы закрыт от неверующих зрителей, но также и от эстетики, философии и искусствоведения. Он доступен только религии и верующим, ибо по своей сути является «действенным актом», «умным деланием», путем, связующим душу верующего с Богом. «Смысл иконы — чудотворение», поэтому всякая икона чудотворна, «хотя бы в потенциальном смысле». Чудотворна она потому, что через нее верующий «общается с Первообразным и приобретает благодать» (82).

Помимо этого религиозного смысла икона обладает и философским смыслом, который заключается в том, что «изображает события *sub specie aeternitatis*», то есть под знаком вечности. Например, во взгляде Богоматери Умиление мы видим одновременно и радость счастливой Матери, и скорбь ее от знания о страстях, уготованных ее Сыну. Дух вечности ощущается в необычной, нездешней тишине иконы. «Все суетливое и страстное, чувственное ей чуждо. Она учит нас бесстрастию, умному деланию, молитве. <...> Тишина и бесстрастие — вот философский смысл иконы» (86). «Иконописный лик — суров, спокоен, сверхчувственен и сверхпсихологичен. Это умный лик. Лик молитвы, созданный в молитвословии» (88). В реальной жизни этот смысл конкретизируется в идеале монашеской жизни, то есть, заключает Тарабукин, философский смысл иконы неотделим от религиозного, и именно этим религиозно-философским смыслом и определяется художественное своеобразие иконы.

Однако, вспоминает наш искусствовед-ригорист, религиозное искусство, хотя и *ancilla theologiae*, чем определяется его содержание, смысл и форма, «но все же это искусство. И к нему применимы,

тем самым, художественные критерии» (111). Выведя таким образом самого себя на художественно-эстетический уровень анализа иконы, Тарабукин сосредоточивает все свое внимание на нем и вот здесь проявляет и хороший эстетический вкус, и умение разобраться в сложной художественной структуре иконы на прекрасных образцах русской иконописи, которая была тогда, как мы видели, в центре внимания художественной и духовной интеллигенции. Автор «Философии иконы» убежден, что икона получила особое распространение на Руси в связи с тем, что «ее форма отвечала складу русско-православного сознания». Вслед за Флоренским он утверждает, что русское православие «призвано было восполнить <...> идею софийности и тем оправдать свой исторический смысл» (92)¹. Икона играла в этом процессе существенную роль², и понимание этого вслед за Флоренским проявляет и Тарабукин, внимательно всматриваясь в русскую икону. «Самое характерное, что отличает русско-православную иконопись от византийской, — это внутреннее средоточие и софийность». В иконе эти черты выражаются более адекватно, чем в стенописи (117). Именно благодаря им русская икона представляется Тарабукину более совершенной в художественном отношении, чем византийская.

В колористическом отношении русская икона более красочна по сравнению с византийской, более монохромной. Композиция русской иконы сложна, необычайно ритмична и отличается полной завершенностью. Музыкальность ритмико-композиционной структуры древней русской иконы была доведена до изысканнейшего совершенства и тончайшей певучести (118).

Здесь в своей оценке художественного строя иконы Тарабукин не отстает от своих мнимых оппонентов из лагеря светских искусствоведов уровня П.П. Муратова.

Аналізу утонченної естетики ікони Тарабукин посвящає Письмо одинадцате своєї книги, озаглавлене «Внешние средства выражения внутреннего смысла иконы», і ряд лекцій по окремим іконам, прочитаних в 1920-е роки і опублікованих в цитуємому тут виданні. Підкреснувши, що «внешние средства» у іконописця те ж, що і у світського живописця, автор прагне показати, що їх характер і зміст тут інший і визначається внутрішнім змістом ікони, про який йшла мова в попередніх «письмах».

¹ Подробнее о софийности у Флоренского и Булгакова см. в посвященных им главах наст. изд.

² Подробнее см.: *Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы.* М., 1995.

Сознавая, что он вступает в сферу, с трудом поддающуюся словесному описанию, Тарабукин фактически вынужден ограничиться более или менее яркими образными формулами, в комплексе выражающими художественно-эстетическую сущность русской иконы. Среди специфических характеристик художественной структуры иконы он называет композицию, ритм, музыкальность, пространство и время, обратную перспективу, колорит, условность изображения, неоднократно подчеркивая, что все это в целом способствует созданию удивительной, возвышенной красоты.

«Композиция в иконе отличается необычайной завершенностью, замкнутостью в себе, отрешенностью ото всего окружающего и, кроме того, музыкальностью и певучестью ритма». Нигде в истории мирового искусства Тарабукин не видит «столь совершенной законченности композиционного строя», как в русской иконе (122). Уже в лекциях по конкретным иконам он указывает на одну из специфических композиционных особенностей русской иконописи, которую он обозначает, пожалуй, не слишком удачным термином «кольцо» (168 и сл., 173). В качестве другой особенности композиций икон русский искусствовед выделяет повышенную ритмичность и музыкальность, подчеркивая, что эти особенности были характерны для всего древнего богослужения и именно они доставляли верующим «необычайную радость, возвышающую и истончающую» их чувства, помогавшую с легкостью переносить долгие монастырские службы. В иконе «ритмические повторы выполняют функции стихотворных размеров и поэтической рифмы» (123). Все в ней подчинено композиционному музыкальному ритму, и Тарабукин, анализируя конкретные иконы, стремится выявить эти ритмические элементы формы, цвета, линии (см.: 165—171 и сл.).

Пространство и время в иконе нераздельны и отличны от пространства видимого мира, так как икона изображает нам иной мир, пребывающий *sub specie aeternitatis*. Пространство в иконописи, убежден Тарабукин, конечно, динамично и сферично. Благодаря «обратной перспективе» оно не втягивает в себя зрителя, как пространство «перспективной» живописи, но отталкивает его, «не пускает его в пределы того мира, где находятся Христос, Богородица и святые» (125). В понимании смысла «обратной перспективы» Тарабукин полностью солидарен с позицией Флоренского, излагая и цитируя при этом его «Мнимости в геометрии» (127 и сл.). В понимании цвета и его символики в иконе он также в основном опирается на о. Павла.

В этом, одиннадцатом, «письме» уже явственно ощущается новое, притом более зрелое и сбалансированное во многих отношениях понимание иконы Тарабукиным, чем в его ранних «письмах».

Иконопись требует изучения во всеоружии самых разнообразных знаний вплоть до математических и космологических. Наивно-религиозное к ней отношение только как к освященной реликвии, как и эстетическое ее восприятие, не только не достаточны, но попросту ограничены и могут дать лишь ложное представление (129).

Именно с этой позиции пытается он теперь подходить к анализу отдельных икон, в результате чего искусствоведу приходится нередко противоречить своим ранним утверждениям о специфических особенностях языка иконы. В частности, на опыте анализа икон Владимирской Богоматери и Донской Богоматери Тарабукин вынужден отметить и определенный психологизм в их образах, и высокую эстетическую значимость. Фактически на рассмотрении этих качеств теперь делается главный акцент в его исследовании.

В образе Донской Богоматери, приписывающейся кисти Феофана Грека, автор «Философии иконы» отмечает больший психологизм, чем в облике Владимирской. «Преобладающее выражение Донской — это радостное умиление, преисполненное материнских чувств Девы над своим возлюбленным Младенцем. Младенец разделяет эту радость, сливаясь воедино с чувством Матери». В этой иконе автор усматривает даже некоторый сентиментализм. Во Владимирской ему слышится «контрапунктичное» звучание в выражении ликов Богоматери и Младенца. Он образно описывает диалог переживаний Матери и ее божественного Сына (155), хотя и подчеркивает, что эта икона являет собой «изобразительно выраженное умное делание» (156), то есть духовную практику, далекую от психологизма. Тарабукин отмечает аристократизм, духовную утонченность, подлинную красоту и живописное совершенство лика Владимирской Богоматери и подробно описывает, какими чисто живописными средствами иконописцу удалось достичь этого.

Итак, одному из первых радикально настроенных религиозных искусствоведов начала XX века в процессе многолетних размышлений над русской иконой удалось нащупать оптимальный подход к анализу древнерусского искусства, который, по его мнению, должен заключаться в комплексном анализе, включающем изучение духовно-религиозного «содержания» иконы, ее места в религиозной жизни и художественных средств живописного выражения этого «содержания». «Ибо подлинная красота возможна только при наличии духовного богатства» (159). К сожалению, выводы русского искусствоведа оказались доступны только ограниченному числу его близких друзей и коллег. Между тем в коммунистической и атеистической России складывались условия, мягко говоря, мало благоприятные как для изучения духовного содержания иконы (и тем более