

ЭССЕ / ESSAYS

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-151-172>



Искусство и священное

С. С. Ванеян 

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Российская Федерация
vaneyans@gmail.com

Для цитирования:

Ванеян С. С. Искусство и священное // Визуальная теология. 2025. Т. 7. № 1. С. 151–172.
<https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-151-172>

Аннотация. Предлагаемый читателю текст послужил исходным материалом для последней (XXVI) главы подготовленной к печати книги «Теория искусства. Введение». Это текст лекций, читанных автором примерно 15 лет назад на историческом факультете Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова для студентов-искусствоведов. Круг обсуждаемых здесь тем воспроизводит концептуальную ситуацию и положение дел в границах такого контекста функционирования искусства, который следует именовать «Художественное и Сакральное». Этот контекст отражает сугубо искусствоведческий (не религиозный, не эстетический, не антропологический и не исторический) взгляд, в свете которого искусство всегда остаётся творческой практикой, то есть формообразующей и смыслопорождающей активностью человека. Стилистика и риторика предлагаемого текста отличаются сочетанием научной дискурсивности и облегчённой концептуальной эссеистичности. Признак полупопулярного, полудидактического нарратива – отсутствие научного аппарата (при наличии достаточно подробной библиографии¹). Автор очень надеется, что данный – отчасти сыроватый, отчасти замысловатый – поток мыслей и чувств придётся кстати как для задач науки, так и для обстоятельств жизни.

Ключевые слова: сакральное искусство, художественный канон, иконография, визуальная теология, аксиология творчества.

¹ Библиография будет опубликована во второй части эссе.

Art and the Sacred

Stepan S. Vaneian 

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
vaneyans@gmail.com

For citation:

Vaneian S. S. Art and the Sacred. *Journal of Visual Theology*. 2025. Vol. 7. 1. Pp. 151–172.
<https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-151-172>

Abstract. The text offered to the reader served as the source material for the last (XXVI) chapter of the forthcoming book “Theory of Art. Introduction”. This is the text of lectures given by the author about 15 years ago at the History Department of the Lomonosov Moscow State University for art students. The range of topics discussed in the text reproduces the conceptual situation within the context of art functioning, which should be called ‘Artistic and Sacred’. This field reflects exactly art historical (not religious, aesthetic, anthropological or historical) view, which always sees art as a creative practice, i.e. shaping and meaning-generating human activity. The stylistics and rhetoric of the proposed text are characterised by a combination of scholarly discursiveness and lightened conceptual essayism. A sign of a semi-popular, semi-didactic narrative is the absence of a scientific apparatus (with a sufficiently detailed bibliography²). The author very much hopes that this – partly incomplete, partly intricate – flow of thoughts and feelings will be suitable for both scientific tasks and circumstances of life.

Keywords: sacred art, artistic canon, iconography, visual theology, axiology of creation.

Ценностное, межличностное и трансцендентное

Ценность – это то, что связано со мной, то, что меня привлекает, вовлекает и, соответственно, присутствует в моей жизни и влечёт. То, что для меня значимо. Мир ценностей и мир образов неочевидным образом друг с другом сопрягаются. Как же это происходит? Искусство – это поведение; дело, поступок, творение – это событие. Если поступать ответственно, можно находиться в мире ценностей. Откуда у этих ценностей такая жизненная сила? Почему они мной руководят? Почему я с ужасом сопротивления отторгаюсь от ложного? Потому что эти силы не зависят от меня. Нравственные силы – не природные силы, не стихии, это нечто нематериальное. Поэтому разговоры об аксиологии продолжаются разговорами о трансцендентном.

Может ли оно быть изображено? Только символически, только косвенно. Даже о социальном можно говорить на пальцах, но как Иное касается меня? Видимо, через личность художника, через его пребывание на границе. Тем более, если это личность активная: тогда она оказывается на границе двух миров.

² Bibliography will be published in the second part of the essay.

Ценность – это и есть способность человека переживать качество своей жизни. Оценивать свою жизнь, соотнося эту жизнь, её аспекты с чем-то иным, бóльшим, высшим, просто приемлемым, привычным и признанным. Жизнь невозможно оценивать с точки зрения жизни. Есть что-то, что её превышает и определяет, ибо дарует. Это и называется аксиологией, то есть системой ценностных аспектов существования, выявлением их смысла. Современная аксиология происходит из неокантианства и отчасти из феноменологии, и для историков искусства, эстетиков и философов наиважнейшим и полезнейшим является Макс Шелер, который очень влиял и на историков искусства, особенно немецких, тем более что некоторые из его учеников были одновременно и философами, и искусствоведами, например, Генрих Лютцелер, который всю жизнь преподавал историю искусства в Боннском университете и, между делом, два раза был деканом философского факультета.

Мы должны представлять себе, что мир этики и мир эстетики не просто соприкасаются, а взаимодействуют и представляют собой две стороны, два измерения единого потока жизни. Ценность может быть не только жизненная, но и художественная; изобразительность тоже обладает ценностным статусом. Мы оцениваем само изобразительное творчество и оцениваем содержание этого творчества с точки зрения соотнесённости, сопряжённости с другими контекстами. Но основа ценностного отношения к искусству – это, конечно же, то, что художественная деятельность есть форма поведенческой активности. И самая простая и прямая форма выявления качества и, соответственно, оценки – это выяснение успешности некоего дела: насколько то или иное усилие реализовало то, ради чего оно было предпринято. Иначе говоря, аксиология – это всегда и прежде всего – телеология. Поэтому уже всякий функционализм и самый простой утилитаризм – основание и условие оценки.

Но поведение является формой не только социальной активности, но и ответственности, поэтому так важно осознавать собственное участие в происходящем. Особенно это касается художника. Всякий отвечает за то, что он сделал и в чём участвовал. Ответственность – это форма соотнесения себя с другими личностями, каждая из которых – отдельный вопрос, обращённый ко мне. А где есть способность выйти за пределы индивидуального и себя самого, где можно разделить свою жизнь с другими или даже отдать её другому как себе самому, как близкому, – там уже этика и нравственность. Искусство как художественная вещь – немо и безгласно, безответно и безответственно. Искусство как человеческое дело, род деятельности во всех её формах – как и труд, и производство, и поступок (Ханна Аренд) – всегда и вызов, и призыв, и слушание, и ответ, и готовность разделить, и способность наделить. Это и дар, и утрата. И горечь рабства, и сладость свободы.

Иначе говоря, оценивать творчество допустимо уже потому, что творчество есть форма межличностной коммуникации. Но в творчестве человек может общаться не только с себе подобными личностями; это и форма трансличной коммуникации. Человеку свойственно преодолевать себя, знать собственные границы и чувствовать потребность перехода и переноса, пребывание на грани и возможность заглянуть за пределы, например, мира человеческого. Если он допускает внутри своего мира присутствие сверхчеловеческого, он может пытаться завязать отношения с несоотносимым, ибо абсолютным. С тем или Кем, что или Кто превосходит человеческую онтологию.

Сакральное, профанное и культовое

Человек не может, как ему кажется, спонтанно взаимодействовать с миром сакрального. Это опасение выражается в форме культа, который бывает простым, примитивным, архаическим, подменяющим опыт прямого общения с божественным – косвенным, например, переживанием цикличности мироздания. Мифы обязательно архаичны и обязательно проявляются в культе, они ритуальны, то есть регламентированы и выстроены как правила поведения. Человек в динамике своей поведенческой активности постоянно переходит от одной ситуации к другой, так что вся жизнь – череда событий, сцен, обстоятельств, где есть участники и где нет сторонних наблюдателей. Рождение – детство – отрочество – взросление – брак – умирание. Это не только жизненные вехи, но и экзистенциальные состояния, требующие своей символической оформленности, то есть обрядности. Обряд призван быть устойчивым, его полагается возобновлять как способ подтверждения собственной идентичности и коллективной континуальности, перехода и преемства, традиции и её сохранности, а значит – подлинности и приемлемости. Возобновление связей прежних и налаживание новых. Но есть и сугубо миметическая сторона обряда как репрезентации отсутствующего, потому что – нездешнего. Обряд – это способ связывания трансцендентного и человеческого, более того – установления обменных отношения (пока в пределах архаического язычества). Божество вступает в контакт, оно заинтересовано, потому что его внимание и привлечено, и сфокусировано – с помощью обряда жертвоприношения, понятого и исполненного как приманка, как приношение-приглашение.

И везде человек предстаёт и миру, и другой личности, и иной сверхличности, являя себя как есть, не скрывая себя в этих актах коммуникации. И если человек себя обнаруживает, он не без риска подвергает себя взгляду со стороны, ведь где взгляд со стороны, там, опять же, возможность оценки. И человек, таким образом, предполагает, что он принадлежит не только себе, но и другому, он учитывает интересы и отношения других. Это и есть на самом деле область нравственного – суждения, но не осуждения. Оценка – это не приговор, хотя зачастую – диагноз.

Наивысшая, запредельная сфера выхода человека за пределы себя – это область того самого сакрального, трансцендентного, что не есть где-то просто за горизонтом или за облаками. Сакральное – это то, что присутствует здесь и сейчас. Любой опыт преодоления себя, любой опыт учёта чего-то другого, мнения другого, интересов других – опыт самотрансцендирования. В конце концов, любой опыт осознания своей недостаточности, собственного несовершенства, собственной неполноты, незаконченности – это опыт выхода за пределы изолированности и соотнесения себя с чем-то бóльшим, высшим, могущественным, от чего так или иначе зависит жизнь. Это опыт потребности в экстатическом существовании, в забегании вперёд, в вынесении себя в грядущее, заброшенность и озабоченность.

Это не есть опыт умаления, подчинения, унижения, а совсем наоборот – опыт расширения человеком своего собственного мира, трансформации, обогащения себя, преображения. Поэтому, конечно же, опыт сакрального – это опыт врождённый, присущий человеческой природе: всякий человек вполне к этому приспособлен и предназначен, в этом – бытийственная сторона его существования.

Но этому опыту сакрального человек может противопоставлять профанное, то есть повседневное, обыденное. И более того – если я сакральному приписываю качества благие, положительные, если я вижу в нём то, что поддерживает меня, подтверждает мою жизнь, моё существование, то профанное я склонен наделять противоположными свойствами – всё враждебное, всё опасное, всё угрожающее мне как личности, всё противостоящее, противное и сопротивляющееся.

Человек, который принадлежит мифу, принадлежит мифической ситуации с фундаментальной парой двух полярных миров. А человек религиозный своё положение на грани между двумя мирами осознаёт и всячески активно переживает, пытаясь восстановить и утвердить связь между ними, открывая, что на самом деле есть лишь один мир – его мир, им утверждённый, его существованием, присутствием, личным даже не просто участием в жизни мира, вовлечённостью в него, а его идентичностью и солидарностью с миром, который, однако, может являть в человеке – собой, своим обликом и своим состоянием – всё неподлинное, ложное, лукавое и иллюзорное. Тогда-то и хочется отказаться от мира, отторгнуть профанное, то есть мирское, секулярное. Но Высшее не просто требует к себе внимания, а низшее не просто предполагает отвержение. То и другое в реальности сопрягаются в человеческом существовании, знающем и переживающем свою ограниченность и свою пограничность, свою смертность, но её претерпевающим и пересиливающим через отторжение себя несовершенного, незаконченного, неспасённого, неоправданного.

Религиозное переживание сопровождает всякого человека. Другое дело, насколько этот опыт осознан, сформирован, разработан, насколько он не просто хорош или плох, правилен или нет. Важно – насколько он плодотворен и меняет человека, в какой мере он наполнен свершениями, осуществлением задуманного и замысленного – достижениями тех пределов человеческого, за которыми – беспредельность Божественного. Экзистенция – это творение и реализация.

Религиозное и визуальное: искусство как жертвоприношение

И в этом опыте творчество, продуктивность, всякий благой праксис – вещь полезная и необходимая. Поэтому искусство – это символическая деятельность, связывающая разные реальности. А искусство как творчество – деятельность и религиозная, у него не просто религиозные параметры, религиозность – его суть. Но проблема в том, что совершенно элементарные формы культа – абсолютно архаические, но обладающие неизменным обрядовым символизмом – существуют вне истории. Это по-настоящему фундаментальные ситуации, прежде всего – инициации, от рождения до умирания, с чётко артикулированным обликом и потому тоже случаи творческой активности. Хотя откровенный натурализм этих состояний человека и способов их оформления не должны нас вводить в заблуждение: это самые начальные формы и социальности, и коллективности, где личность ещё и не пробудилась от сна небытия, и не востребована коллективными грёзами социума, остающегося даже в наш псевдопросвещённый век разнообразностью рода-племени, если не стада.

Особая важность и ценность заключены во всём, что касается обрядов перехода. Человеческая жизнь на самом архаическом уровне переживается как некий поток состояний. И эти состояния неустойчивости и несостоятельности требуют

овладения собой. Но как можно уловить и удержать эту изменчивость потока? Именно расчлняя его, задавая точки задержки, паузы ритма, то есть артикулируя. Например, поток мира – можно это описать словами? Мир с помощью Логоса приобретет характер постоянный и устойчивый. «Хаос» превращается силой Логоса в «мютос». На этом построено всякое описание, словесное овладение миром. Неуловимое, неподвластное, стихийное, доразумное, бессловесное и бессознательное приобретает характер словесной – то есть языковой и предметной – устойчивости, хотя на самом деле – иллюзорной и символической, ибо метафорической и аллегорической.

Но если это визуальное овладение миром – наделение устойчивыми, узнаваемыми и постоянными формами? Чтобы сдержать поток жизни, необходимо не только расчлнить эту жизнь словами, но и соотнести одни её моменты с другими. То, что было раньше, нужно соотнести с тем, что будет потом, и повторить, чтобы закрепить и подтвердить. Поэтому любой обряд – воспроизведение чего-либо в момент перехода, пороговости, пограничности. И потому лименальные функции обозначения порогов взаимодействуют с функциями воспроизведения-повторения. Поэтому мимесис сопровождает любой обряд, а изобразительность, репрезентация культу почти тождественна.

Но при условии, что имитация связана с жертвой, что есть принципиально ритуальная форма взаимодействия с божеством, как не акт обменного свойства? Я посвящаю нечто божеству, отделяю от себя и уделяю тому, кому я поклоняюсь. Строго говоря, я отчуждаю часть себя, делаю не своим. Ягнёнок, птичка, первенец – я это приношу Богу, делюсь с ним, а, вернее сказать, возвращаю ему отчасти то, что ему принадлежит или по праву, или по дару. Не просто так – «на тебе, боже, что мне не гоже», – это вопиюще ложная жертва. Равно и когда я уделяю внимание человеку, который мне нравится, – я не должен ожидать, что он автоматически тоже от меня в полном восторге. Но, опять же, строго говоря, я не должен об этом задумываться! Ведь если нет самоотдачи и самозабвения, то это не полная, не совершенная любовь, ибо – односторонняя, когда любишь или себя, или свои чувства, или даже сам объект этих чувств, но только за то, что он вызывает во мне столь приятные мне ощущения. Поэтому, если человек, который мне нравится, не реагирует на знаки моего внимания, на мои состояния и желания, я не имею основания на него обижаться! Так что истинная жертва – это акт дарения, отдачи самого ценного, дорогого и последнего, что есть в человеке и у человека. А это – он сам! Поэтому подлинные отношения строятся на выходе из себя, на буквальном экстазе, на, как ни странно, незаинтересованном общении, где общее – это то, что превышает отдельное взятое.

Более того, так как любой человек является самоцелью, отношения – любовные, дружеские – являются подлинными только тогда, когда человек не просто не принадлежит себе, а когда есть доверие – готовность доверить себя другому. Поэтому любая жертва в итоге должна быть актом веры – то есть доверия до полного и доверчивого самоотдавания себя высшему. Бог и человек могут находиться в отношениях доверительных, когда человек настолько доверяет Богу, что без остатка вверяет себя Божеству, что и есть логика и смысл единственно приемлемого жертвоприношения. При том что инициатива веры исходит как раз от Бога. Именно Он – верен с начала и до конца!

Теургия, картезианство и религия прекрасного

А более элементарные и примитивные формы жертвоприношения связаны с теургией, практикой воздействия на божество. Считается, что если я принесу своему божеству – барышне, которой я увлечён, – коробку конфет и букет цветов, то в обмен она должна хотя бы улыбнуться или пойти в кино. Это, так сказать, для начала, то есть для и ради архэ! Вот он, подлинный и отчасти подлый архаизм наших повседневных отношений! Это форма обмирщённой теургии – отношения обмена, товарно-тварных отношений, такого вот «товарищества», где торжествует торгашество и торг – чем угодно, прежде всего – символами, которыми может быть всё, что заблагорассудится: идеи, слова, вещи, люди, дела и тела. Всё может быть лишь объектностью, которой легко, как воображается, можно манипулировать.

Мне не хватает хорошего урожая, и поэтому я приношу остатки прежнего Помоне или Деметре. Та была так благосклонна, что по весне остался излишек: я отдаю, возвращаю и жду милости. Это форма жертвоприношения, построенная на принципе обмена как воздействия. И божество реагирует ответным фактом-знаком благоволения. За этим – представление о Боге как о запредельном начале, которое можно расшевелить, но особым образом. А так они ведь на Олимпе сидят, нектар пьют, амброзией заедают. Конечно, они спускаются в этот мир по своим интересам – соблазнить царевну, похитить красавчика и так далее. Но повседневная жизнь для богов не нужна и не интересна. И чтобы обратить их взоры на нас – приносим ягнят, ставим жертвенники и даже статуи, – тем самым облегчаем им присутствие. Божество, у которого есть своё тело, – это же здорово! Оно не может не захотеть немножко пожить в этой статуе. А если ещё и воскресения, приятный ладан, жирная тушка ягненка – божества слетаются как мухи и всё у всех получается.

Это элементарная языческая форма жертвы, которая присутствует во всяких наших повседневных делах по сию пору и даже, бывает, называется христианством. И искусство способно это обслуживать, оформлять и артикулировать. Более того, искусство, даже будучи уже автономным от подобных ритуально-сакральных обязанностей, отстраняясь от них и помещая их на задний план, сохраняет в себе фон такой квазисакральности. Ведь творческая активность – это тоже священнодействие: художник может служить искусству, отдавая себя, посвящая ему свои силы.

Посвящая своё время, я свои мысли, чувства, желания приобщаю к святости, но одновременно и к художественному замыслу. Я посвящаю своё творчество заказчику, донатору, меценату, спонсору, – и это тоже отношения зависимости, но только горизонтальной, межличностной или трансличностной. И эта зависимость – форма, остаток, рудимент или образ и подобие вертикальной зависимости. Потому что совсем не обязательно думать о том, что миф и религия – это дело прошлого, что история всё это поглотила. История – сама миф.

Проблема в том, что с Нового времени считается, будто эти вещи не совпадают друг с другом. Мир религиозный, мир веры и мир повседневный, природный должны различаться очень строго. Это идея Декарта, и она справедливо называется картезианской революцией. Декарт был очень верующим человеком – но для него Бог представлял собой абсолютную уникальность и неповто-

римось. В мире нет ничего похожего на Бога, потому что Бог превыше всего. Бог абсолютно трансцендентен, хотя сотворённый Им мир – это как Его тело, при том что Он – Дух. Единственное место, где Бог напрямую встречается с человеком, – это душа, действительно вещь абсолютно духовная, то есть – разумная. А в материальном мире – именно пространство, то есть вещь протяжённая, отделённая, отдалённая и удалённая. Не от Бога, а от человека. Это мир внешний, ибо предметный, живущий по своим законам, дарованным единственным подлинным Законодателем. Природа (это иное именование мира) человеку не принадлежит, может свободно существовать без него или хотя бы скрывать от него свои законы, свою жизнь, свою автономию. Потому что Бог – Творец, и Он создал эту Природу настолько хорошо, что вполне доверяет ей напрямую. И она может жить без постоянного пригляда Бога-Промыслителя, если верить уже деизму века Просвещения.

Но ведь искусство даже материально принадлежит миру прекрасного! И прямой связи между природным миром, как только что выяснилось, и искусством быть необязательно. Но это не значит, что эта связь не существует, что она упразднилась, потому что так захотел Декарт или Шефтсбери. Мы всегда имеем возможность обнаружить скрытые формы сакральности и религиозности в искусстве, когда, например, художник отдаёт себя, посвящает свои способности творчеству. Художество по факту для него – предмет почитания, если не поклонения. И если он отдаёт себя ему, то совершает акт жертвоприношения, которое не обязательно – умерщвление. Достаточно и посвящения, хотя идея и структура совместного делания, общего усилия, собственно общения, например, в форме совместной трапезы как способа взаимного приобщения другу к другу и пище её участников – предельно фундаментальна. Метафора «вкуса» нам именно об этом напоминает: художник публику – питает, та – или благодарит, или кушанье отвергает!

Другой аспект культа заключён в том обстоятельстве, что искусство, творческие процессы – упорядочены. Настоящий художник – несомненно умелец, обученный творить по определённым правилам, которые им могут быть неосознаваемы. Признак профессионализма – автоматизм и артистизм, то есть активность бессознательная, хотя и не невольная. Но, тем не менее, правила существуют, и там, где они есть, где есть повторяемый алгоритм действий, которым подчиняется художник, обязательный исполнительский навык, – там есть обряд, ритуал. Творчество обладает культовыми даже не аспектами, а измерениями, хотя они и скрыты, и скрываемы – и как тайна творчества, и как секрет мастерства.

Но к искусству можно относиться как к некоему готовому продукту – и тоже с почитанием и поклонением. Выражать свою зависимость, своё чувство восхищения, трепета, страха – это всё формы почитания. Акт поклонения – это именно признание и действительно обнаружение своей зависимости от чего-то большего, прекрасного, могущественного. И где есть предмет поклонения, почитания, там есть и проблема доступности или недоступности этого объекта поклонения-почитания.

И самая доступная форма доступности – доступность зрению, хотя всякое сакральное должно обнаруживать себя и открываться так или иначе. И любой культ всегда связан с наглядностью, когда созерцаешь объект, на который

не можешь, так сказать, наглядеться. То, что явлено взору и очевидно, – то достоверно, достойно веры, до и помимо всякого разумения, которое – дело уже не чувств, а разума. А достоверное – значит непогрешимое, то есть святое. Круг благополучно захлопнулся!

Идол и соблазн наглядного

Но почитать можно и что-то не совсем достойное того. Почитание может быть просто несправедливым и неистинным. И тогда мы говорим об истуканах и идололатрии. Сделать наглядным божество, чтобы смотреть на него, – обратная сторона изобразительности. И это проблема «идола», такого объекта почитания, который доступен, что есть главное, если не единственное его достоинство. А таковым-то он стал потому, что сам сотворён теми, кто нуждается в доступных богах, творя их самостоятельно. Это неистинные боги, боги-самозванцы, псевдобоги, во всём подобные своим творцам, то есть – людям.

Идол в буквальном смысле слова, он же эйдолон или симулякр, – это пустая оболочка, у которой внутри ничего нет, ничто живое там не живёт. Боги покинули этот безжизненный сосуд, или их там вообще не было. Но человек по привычке, по традиции может продолжать поклоняться опорожнённой ёмкости и – по соображениям удобства – почитать скорлупу или панцирь, давно оставленный своим владельцем. Собственно говоря, проблема идолослужения – проблема существования, выживания и возобновления древних, примитивных культов. Но это не только продолжающееся существование того же первобытного фетишизма. Всевозможные формы идольской религиозности располагаются и в современности, используют её, если не творят.

Идолы могут принимать любые формы: объектами почитания и поклонения могут быть сам человек, продукты его творчества, искусство, природа. Могут быть целые истории ложных культов – вспомним «Утрату середины» и всю за ней стоящую великую традицию недовольства современностью, начиная с древнеегипетских текстов Первого переходного периода и заканчивая католической публицистикой послевоенной и посленацистской Германии.

Есть, например, культ природы, и есть эстетически-визуальная форма культа природы – ландшафтный парк. Или культ прекрасного: объект – искусство, а форма – музейные сооружения или оперные здания. Или, например, можно поклоняться геометрии, машине. Она – это труд и фабрика как место особых священнодействий пролетариата, Рабочего и его гештальта – тоталитарного режима. А геометрия – это человеческое мышление, посягающее на почву, на основание, на Землю, то есть – на миф. XX век – возрождение картезианства с его постулатом эквивалентности мышления, логики и математики. И, утверждая геометрию, я тем самым признаю, что эта стихия – предмет моего поклонения, я призываю почву и всё, что под ней скрывается. Или уже и не скрывается вовсе, а откровенно лезет наружу.

Иконоборчество, утробность и табу

Но, отрицая идолов, мы можем поставить вопрос об относительности образности, визуальности как таковой и ответить на него со всей радикальностью. Проблема в том, что у истинного божества не может быть визуально доступных

форм своего проявления. Любое чувственное проявление божества – это уже не Сам Бог!

Два краеугольных камня есть у всякого иконоборчества. Во-первых, это ещё античная мистика, связанная с оккультными и орфическими – то есть мистериальными – традициями, восходящими к хтоническим культам земли и подземных божеств. А чем они примечательны? Тем, что они не имеют обличия. Безлико то, что пребывает во мраке, не оформлено – земля, почва, субстанция в изначальном виде, то есть в виде безвидном, в состоянии того самого пресловутого (на самом деле!) «тохувабоху». Тем не менее сила, могущество и власть этих подземных начал очевидны: всё из земли происходит и всё в неё уходит. Поэтому оккультные практики имеют принципиально неизобразительный характер. Мы очень приблизительно представляем себе культы этих великих матерей, все эти подземные лабиринты и их стражей.

Но связь с землёй, подземельем, мраком – это не только момент недоступности и страха, это ещё и всякого рода пренатальность, утробность и табу. Поэтому такие божества и их культы были и остаются а-иконичны по своей природе и потому не-изобразимы безусловно. И эта их а-иконичность питает и анти-иконичность, то есть иконоборчество как таковое. Если у какой-то силы есть материальное обличие – значит, эта сила здесь присутствует! И это опасно! Византийские императоры, немецкие анабаптисты, русские большевики, афганские талибы – крушат статуи, выстругивают лики, следуя за своим совершенно до-религиозным магизмом.

А с другой стороны, именно в своей материнской материальности антиискусство – не только мировоззренческий, но и напрямую творческий, творящий, порождающий принцип. Мистическая форма Богообщения исключает посредничество. Мистика – прямая устремлённость к Богу через молитву, через обращение к Нему без обиняков, через Его призывание, которое – всего лишь ответ на Его призыв и Его вызов. Восхождение к Божеству – навстречу Его нисхождению. Но не Его низведение! Инициатива всегда – от Него! Таковы апофатика и катафатика, как это принято называть, к сожалению, порой довольно бездумно.

Другая, вторая питательная среда всякого рода подозрительности к образу и визуальности, помимо античных мистерий, – это библейский религиозный опыт. Закон содержит чётко и определённо выраженный запрет на изображение Бога. Согласно книге Исход, Яхве Сам запрещает Моисею создавать Свой образ. Хотя Всевышний и являл себя в виде огненного столпа или несгорающей купины, тем не менее у Него нет никакого земного облика – и это имеет и сугубо сакральный, и исторический момент – потому что все народы, которые жили вокруг Израиля, то есть народа богоизбранного, как раз предавались почитанию своих богов в виде разных вполне доступных земных форм. И, чтобы отделить свой народ от язычников, утверждает Бог этот запрет. Но есть и другой – сакрально-культовый и теургический – аспект. Идолослужение – не просто действие безбожно-бессмысленное, оно ещё и кощунственное, это форма богохульства, с точки зрения Ветхого Завета. Потому что если я придаю Богу визуальную форму, то я тем самым привязываю Бога к этому образу. По тогдашним религиозным понятиям божество не может не присутствовать там, где есть его тело, телесная оболочка. Если, конечно, это правильная оболочка. Если я изображаю бога в виде

крокодила, то явится не благой Гор, а Сет ужасный. Или если я изображаю кошку, то явится Бастет, а не Изиды, которую нужно изображать в виде женщины с младенцем на руках. То есть я таким образом подчиняю себе божество, я его заставляю являться в мир. Яхве не может никаким образом быть привлечён чем-то рукотворным и тем более – подчинён. Это и есть ветхозаветное откровение об абсолютной суверенности Бога. Бог никаким образом не связан с тем, что Он сотворил. И поэтому суверенность и могущество Бога исключают возможность Его изображения, привязки к каким-то материальным видам. Единственный способ материального обозначения богоприсутствия – это скиния или Иерусалимский храм как место Шехины. Хотя с точки зрения строгой ветхозаветной веры совсем не обязательно иметь храм, и его отсутствие не упраздняет иудаизм. Но, тем не менее, христианство, которое исторически выходит из форм Ветхого Завета, принимает возможность иконного, визуального представления божества.

Надо представлять себе, что всё, что мы сейчас сказали об иконоборчестве, имеет рациональный характер. Но мы прекрасно знаем, и из истории искусства в том числе, что эксцессы иконоборчества могут иметь не только форму благочестия, богословия, но и просто протестные формы социально-политической активности людей. И та же самая немецкая Реформация питалась не только строгим и чистым богословием Лютера, Меланхтона, Цвингли и Кальвина, но и желанием неподчинения и освобождения. И, чтобы избавиться от власти папы или местного маркиграфа, достаточно было сбить лицо с какой-нибудь статуи святого – не обязательно всю её порубить на мелкие части, а просто сбить лик. То же самое проделывали завоеватели-турки с памятниками византийского искусства. Равно как и советские атеисты. Попадаются иконы, с которых соскоблены лики, – какой-нибудь пионер, комсомолец 1930-х годов таким способом боролся с суевением. Это момент иррациональный. Потому что это интуитивное ощущение того, что явленный лик божества – это явная и утверждённая зависимость от этого божества. И человеку, чтобы освободиться, достаточно просто упразднить этот облик. Тогда божество лишается власти над тем или иным человеком, если оно не смотрит на человека и не замечает его, если нельзя с ним столкнуться лицом к лицу.

Наконец, крайняя форма иконоборчества – это отрицание искусства как такового, теория и практика антиискусства. Необязательно бороться с религиозным искусством – нужно и можно бороться вообще с искусством, с изобразительностью. И авангард XX века – это форма антиискусства. Причём не только в изысканно-невинной форме, в виде Кандинского, а в форме дадаизма, когда искусством признаётся то, что таковым не является. Таким парадоксальным актом упраздняется возможность искусства как специализированного поведения, способа существования, жизненной сферы. Искусство упраздняется, потому что в качестве искусства используется писсуар. Есть такой каламбур: писсуар Дюшана явился толчком для современного искусства. Стал толчком буквально и переносно. Толкнул это искусство и протолкнул в себя, поглотил. Акт крайнего иконоклазма!

Христианское искусство и мистериальный контекст

Чтобы уразуметь, почему допускается религиозное искусство в христианском контексте, нужно учитывать, что христианство как религия подразумевает практику. Если опыт веры – это образ самореализации, самоосуществления чело-

века навстречу Богу, то религиозный опыт – это событийный опыт Богообщения. Пребывающий в вере не предаётся самовнушению и воображению, он действительно реально общается с Богом. И Богообщение означает Богоприсутствие. Это знает и античный грек, и ветхозаветный израильтянин: начало истинного религиозного опыта – то, что Бог Себя открывает тому, кто с ним желает общаться. И инициатива здесь исходит не от человека, а от другой стороны. Теофания – начало всякой религии, в том числе и христианской. И задача всякой религиозной практики – поддержание Богообщения, и она решается в молитве и культе. Это и называется священнодействием – содействие Священному и действиям Святого.

Важный момент иудеохристианского опыта – это признание того, что в факте Богообщения и Бог приобщается к человеку, и человек к Богу. Высшее может себе позволить стать низшим. В философии платонизма это проблема достаточно болезненная: если высшее эмануирует, то нисходит и лишается части своего божества. Однако для Первого и Нового Заветов сохраняется чудо полноты Богообщения – Бог не умаляет себя, общаясь с чем-то низшим, а полностью отдается ему, в Своём к нему расположении меняя его положение. И поэтому Богообщение представляет собой соприкосновение к чему-то непознаваемому и по своей природе, и по образу действия: Бог по природе нечто абсолютно Иное, чего нет в этом мире и быть не может, и соприкасается Он с человеческим началом, и соединяется с ним, не умаляя его, но меняя. Традиционно это именуется таинством, чем-то не секретным, а таинственным, мистериальным, что есть *mysterium*. Таинство – признак подлинного общения с подлинным Божеством и сердцевина Богообщения как священнодействия, форма подтверждения и возобновления теофании. Бог общается не просто так, потому что Ему хочется, а чтобы человека приобщить к Себе, что совершается через дарование человеку того, что является качеством самого Бога – святости. И человек в опыте Богообщения приобщается к святости или освящается.

Потому-то смысл сакрального искусства – не наглядное воспроизведение того, как выглядит Бог и на кого Он похож, а наглядное представление самого факта присутствия Божественного и Святого в этом мире, оно не есть «портрет» Бога, а визуально-материальное условие приобщения к этой тайне Богоявления, чудесной возможности Богообщения. Но почему это возможно и как? Только потому, что Бог явил Себя в Сыне Своём, Иисусе Христе. Отец Открыл Себя, и икона – это образ Боговоплощения и ничего более, хотя и не менее.

Принципиально важно, что всякое таинство имеет материальный, телесный аспект, и предметный характер любого богослужения – вещь неизбежная, а икона в данном случае (как тип изображения) – это только один из аспектов и мистериального, и литургического аллегоризма, равно как и символизма всякой изобразительности. Не обязательно ни в коей мере думать, что та же икона – это самый оптимальный или идеальный тип христианского изображения. Сомнения в полноте иконной эстетики – вопрос вполне закономерный и законный. Если стремиться к полноте Богообщения, то ничего, кроме Евхаристии, в этом мире не требуется, остальное – материальная оболочка или атрибутика Тайны.

Более того, есть такие виды визуальности, которые ближе к таинству, чем икона: это, конечно же, архитектура как искусство пространства – самый ближний к таинству регион визуальности и телесности. Если таинство – это фокус, точка схода всякой телесности и визуальности, то, несомненно, архитектура имеет

все преимущества перед остальными видами изобразительности, ведь она буквально оформление таинства с его характером, видом, структурой ритуально-богослужебного последования действий. Хотя Евхаристия не нуждается в обязательном порядке ни в храме, ни в иконе, ни в чём другом. Литургию можно совершать просто где-нибудь на пне, на самом себе, если ты лежащий больной и притом священник. И как раз западно-христианская пастырская практика вменяет в обязанность всякому священнику ежедневно творить Мессу, ибо иначе – он не реализовал своего предназначения, функционально он оказался пустым местом.

Иконическое, каноническое и экклезиологическое

Говоря о сакральном искусстве, необходимо уточнять, что речь идёт об искусстве каноническом. Каноничность – это не просто следование правилам. Постоянство, неизменность канонического искусства – это признак того, что оно ориентировано на некоторую константу, причем сакральную. Канон – это следование определённой и исконной ситуации, он призван иконически возобновлять событие Богоявления и тем самым, во всяком случае, теоретически, воспроизводить сущностно вневременную ситуацию Богообщения.

Канон выражает себя двояким образом: на уровне иконографии и на уровне стилистики. Канон не отрицает стиль, и мы можем говорить о стилистике московских, новгородских, флорентийских икон. Это облик канона, его формально-художественное, исполнительское выражение. Но у него есть и выражение иконографическое, которое касается организации изображения. И это предметное содержание и является определяющим для композиции, то есть для структуры изображения. Так что канон – это поэтика, и она заключается в определённой стилистике-риторике и в определённой семантике-икконографии, которые являются аспектами и измерениями канона как такового.

Подобная наглядная устойчивость, самоидентичность, узнаваемость в каноне обеспечиваются отношениями образа и прообраза. Прообраз может быть и земным, и небесным. Эти два образа, два вектора действуют во взаимосвязи. С одной стороны, такой-то святой жил в определённое время, и мы даже можем знать, как он выглядел; с другой стороны, святой для верующего присутствует неизменно в его жизни, в жизни Церкви вне времени и пространства. Поэтому, изображая святого, мы и восстанавливаем ситуацию его жизни, но одновременно и указываем на его жизнь небесную. И связь образа и прообраза – это символизация двух онтологий, что на уровне исполнительском реализуется в отношениях протографа и извода.

Помимо риторики, стилистики, семантики, иконографичности, каноничности, у сакрального образа есть и своя прагматика, то есть функционирование, что обозначается понятием и качеством экклезиологичности, где экклесия – это единство всех верующих как призванных, не просто обладающих верой, но свою веру реализующих, осуществляющих через верность Богу в единстве с Ним, через верность Его заповедям, Его ожиданиям и Его Жертве, возобновляемой во всё той же Литургии, которая, собственно говоря, – это любое приношение, любое пожертвование. В том числе принесение себя, собственного времени, внимания и веры. Литургия христианская – способ существования христианина и способ

приобщения к жизни Церкви и к жизни Бога. Потому-то христианская литургия имеет мистериальный аспект – это именно приношение, приобщение к чему-то высшему через приобщение к Откровению. И отсюда – структура христианского богослужения, которое определяется способом приобщения не только отдельного человека и общины к Богу, но и – через молитву – всего мироздания, природы и космоса, что есть среда обитания человека. Творение обращается к Богу в Литургии через освящение всего времени, ибо оно – великая сила, которой природа подчиняется и через которую приобщается к Богу. Это и есть темпоральный аспект богослужения, поэтому оно должно быть непрерывным, подобно течению времени, правда, времени природного, что есть проблема.

Среди совокупности человеческой жизни в календарном времени выделяются определенные периоды: суточный, недельный и годовой. Такие богослужебные круги есть в восточной практике, а католическая церковь знает даже литургию часов. Но важен и космологический момент богослужения: через него символически освящается мироздание. Поэтому богослужение есть символ мира, мироздания, космоса как предстояния Богу; момент изобразительности более чем отчетлив в нём, и оно – воспроизведение и мира, и событий в нём – исторических и сакральных, то есть во времени и вне его.

Поэтому иконность – это аспект богослужения, и у иконы следует выделять литургический характер и соответствующие измерения: (1) икона как средство молитвы – это литургическая функция; (2) эстетически-исполнительская функция: мы обращаем взор на изображение, и это изображение должно его привлекать; (3) богословское измерение: всякая икона – это реализация соответствующего христологического богословия – богословия воплощения и искупления; (4) метафизическая функция – весь мир представлен в богослужении, а оно отражается в иконе.

Но икона может быть и средством актуального богооткровения, что являют нам нерукотворные образы – Мандилион или Туринская плащаница, например: изображение-отпечаток самого тела Христа, творимое Самим Богом. Это идеальная форма существования сакрального образа как самооткровения Божества. Другая художественная форма иконы как Откровения – чудотворные иконы.

Эпифания и Евхаристия

Итак, любое сакральное искусство, христианское или не очень, которое себя обслуживает культовым порядком, так или иначе связано с опытом эпифании, так как религиозный опыт – это Богообщение, встреча и переживание Богоприсутствия, для верующего во Христа – это ощущение присутствия Христа. Христианская вера – это доверие благому известию, радостной вести, то есть Евангелию. И если мы имеем желание и возможность общаться в вере с Иисусом, то имеем полный и окончательный опыт общения с Богом, Который открывает себя не просто как Бог, как Яхве, как Саваоф, как Адонаи, Владыка и Господь, а как Отец – Иисуса, а через Него, с Ним и в Нём – и Отец наш. И такое явление власти, любви, верности Бога имеет личностное измерение: Бог в полной мере открывается не только как Отец в Сыне, но и как непрерывно действующий в верующей душе Дух. И действие Святого Духа вносит в опыт Откровения освящающую и обновляющую активность Бога и ответную, динамическую и наглядную, материально-телесную активность верующего.

Повторим и подчеркнём: характер такого религиозного опыта предполагает плоть, тело, материальность, вещественность. Христианство ни в коей мере не отрицает и не упраздняет тело, и если вы сталкиваетесь с разговорами об умерщвлении плоти, то вы сталкиваетесь с проникновением в христианство моментов нехристианских. Это очень романтично, это очень интригующе – эти восточно-христианские практики, в которых, однако, очень много аскетических мотивов, характерных для Ближнего Востока, для Сирии, отчасти для Египта, с негативными, мягко говоря, тенденциями относительно Евангелия, в котором плоть – условие спасения, ибо завет Христов в Тайной вечере заключается в том, чтобы вспоминать Его святую, освящённую и освящающую Плоть, и не просто вспоминать, а употреблять в пищу как хлеб насущный в Пасхальной трапезе и в евхаристическом собрании. Каждый раз, совершая Евхаристию, община верующих воспроизводит конкретный момент перед Распятием, когда была дана заповедь приобщения Христова Тела и Крови, приобщение и участие в Христовом акте искупления. И если Христос Себя окончательно явил как Искупитель и Агнец ученикам на Тайной вечере, то поэтому Евхаристия как возобновление этой Тайны – это и обоснование почти всякой визуальности и иконичности как меморативного аспекта Богообщения с чётким и актуальным символизмом памяти, воспоминания, но и забвения тоже (тех же грехов: в акте их отпущения – примирения и оправдания).

Практика иконописания и теория иконы: догматические пределы иконопочитания

Помимо практики иконописания существует и, так сказать, теория иконописания, собственно – богословие иконности как опыт обоснования того, почему и зачем нужны иконные образы. Более того, иконопочитание в христианстве нуждается в легитимации, лучше – догматической. Хотя, чтобы представлять себе, что есть христианство, достаточно двух слов, в которых – выражение всей веры и всей возможной догматики: «Иисус Христос». Исторический человек, Иисус из Назарета, является Христом, то есть Мессией, обетованным ещё в Первом Завете Спасителем. И осмысление, Кто есть Христос, что есть Его дело, как веровать в Него, и есть всё богословие христианства.

С точки зрения христологической, Иисус является в двух очень непохожих аспектах: с одной стороны, это реальный человек, а с другой – Он позволял себе ходить по водам, воскрешать умерших, что по силам, конечно, и всякому святому и пророку; но Он ещё и отпускал грехи, что было самым главным соблазном для очень многих: ведь это прерогатива Одного только Бога. И поэтому такой двоящийся образ Иисуса – и как человека, и как Бога – создаёт проблему для богословия. На уровне человека всё очень просто: поверить, приняв Евангелие, и, пережив обращение, постигнуть, что есть Истина и как дальше жить. Тем более, что вера – дар свыше, и здесь вроде бы усилий особых не нужно, если не учитывать рассудок, для которого проблемы существуют уже на уровне языковом. Христианская вера облекается в богословскую словесную форму в виде догмата о богочеловечестве в IV–V вв.

Христа мы понимаем и принимаем как Бога и человека, но как два таких непохожих начала могут соединяться воедино? Ответ богословский – это соединение

ипостасное: Бог и человек встречаются в Личности Сына Божьего. Бог как Отец, исполненный любви, являет себя через Сына действием Святого Духа и это действие себя выражает в Боговоплощении и вочеловечивании, а как промежуточный, но итог, – в Искупительной Жертве и Воскресении. И всякий человек, который верует во Христа и Евангелие, приобщается к тому факту, что Христос жил и творил дело Отца – восстановление единства между Ним и человеком. Это и обоснование того, что мы можем не только мысленно, не только чувством, не только верой проходить этот путь, но и взором, ибо воплощение – наглядно; ведь если Бог имел и имеет во Христе человеческую природу и человеческий облик, то его можно и воспроизводить.

Но те, кто отрицает иконы, – такие же христиане, точно так же верующие в Иисуса, Святую Троицу и в Церковь, но считающие, однако, что почитание икон – это форма идолопоклонства, а единственная форма правильного поклонения и прославления Бога, единственно верная икона – это Евхаристия, а всё остальное – возврат к язычеству. Кажется, что для иконопочитателей откровение Бога во Христе не является чем-то сугубо историческим. Бог постоянно себя открывает в этом мире, Христос этот мир не покинул, Вознесение Христа – это вознесение всего спасённого человечества и т.д. Поэтому икона – это образ литургический, образ постоянно длящегося Богообщения, а не просто документ, содержащий визуальную информацию о внешнем облике Христа, Пресвятой Девы или апостола Петра.

Не буквальное, а символическое восприятие искусства и иконы в частности – это вообще признак иконопочитательской традиции. Тем более что она на Востоке была подтверждена уже в позднее византийское время в учении исихазма и паламизма о нетварных энергиях, что есть, однако, камень преткновения для богословия до сих пор. Хотя должно представлять и положительный пафос, который в них заключён, и сугубо наглядно – ту ситуацию, смысл которой описывается с помощью этого термина. Что произошло на горе Фавор, и что такое этот самый фаворский свет? Произошла именно трансформация, трансфигурация, метаморфоза, Преображение Христа. Некоторые могут сказать, что это свет нетварный, небесный, другие – что это отсвет воскресного дня: разные существуют традиции, но главное, что Он явил Себя апостолам в другом облики. Но это не изменение Его природ – Он остался Богом и остался человеком, – а иная форма воздействия на тех же апостолов.

И вся история человечества – это суть формы и способы действия и воздействия Бога в этом мире. Но Бог в этом мире действует, сохраняя Своё отличие от этого мира. Поэтому Григорий Палама посчитал возможным говорить об энергиях, действиях Божества, но об энергиях нетварных. Это не есть какое-то умаление божества – Бог остаётся Богом, но это не Он Сам, а Его действия, то есть энергии. Поэтому свет фаворский – это не Сам Бог, и светом его можно назвать только иносказательно (и прочими всякими именованиями). Так что и икона – это тоже форма самооткровения Божества, приобщение к которому возможно через молитвенный акт.

Поэтому икона где-нибудь в музее, строго говоря, перестаёт быть иконой. Икона является иконой только в пространстве храма, в контексте богослужения. Хотя мы говорим о форме иконного изображения, об иконной стилистике, но это

уже не совсем верно: икона – это именно функция, это образ действия, это, говоря языком грамматики, наречие, языком риторики – параболa, притча, а пользуясь метафорой лингвистической – это идиолект, то же наречие, на котором мы общаемся с Богом во Христе с неперменным и непреложным действием Святого Духа.

Икона и картина: платонизм и образ Богоприсутствия

Восточно-христианское, византийское благочестие окрашено, пронизано и пропитано платоновским представлением о том, что мир дуален, имеет двойственную и двоящуюся структуру: материальный мир не совершенен рядом с миром идеальным, что есть камень преткновения для христианства. И неподражаемый Честертон, говоря о заслугах Аквината перед христианской верой и Церковью, сказал, что Фома спас христианство от Платона. Всякого рода аскетизм связан даже не просто с умерщвлением телесности, а с её пренебрежением, с подозрительным и унижительным отношением к телу как к источнику, например, греха, нечистоты или соблазна, что есть уже пограничные и практически не христианские мотивы.

Язык иконы можно истолковывать как язык художественного минимализма, символизма и конвенциональности. С точки зрения его визуальной грамматики, что икона, что тот же Матисс – это одно и то же, хотя, если смотреть на Матисса непредвзято, то в нём сакрального и христианского можно найти даже больше, во всяком случае, сведение к минимуму всякого рода миметических функций изображения не означает отказа от самого изображения. Изображение ставится в определённые визуальные рамки: я отказываюсь от трёхмерности, от светотени, от пространства как дистанции и глубины не потому, что глубина не связана с Царствием Божиим, а объём и светотень противоречат Евангелию. Просто икона двухмерна по одной простой причине: ей не нужна глубина, ибо она элемент куда более реального и более значимого пространства – храма и Литургии, метафорой которого, как было сказано, она и является.

На самом-то деле, пред нами самая откровенная риторика: в иконе демонстрируется, экспонируется вся эта аскетика. Иконная стилистика – это не просто такая неловкость, скромность, нищета, бедность языка, хотя, может быть, ранним христианам с их простотой действительно не нужна была вся эта изысканность. Но шедевры византийской иконности – это очень совершенный и искусный вид искусства, который показывает все свои признаки, чтобы нельзя было иконе ни с чем другим спутать. В своей самодемонстративности он сравним с византийской же гимнографией. Богослужебные тексты в нашем бедном, умалённом церковнославянском виде представлены как простой подстрочник – переводили как могли. А византийский оригинал устроен страшно сложно со всякими его сугубо поэтическими достоинствами и излишествами. Это, на самом-то деле, словесная орнаментация, и эти тексты так и нужно воспринимать: они звучали, пелись, декламировались. Поэтому не нужно поддаваться соблазну псевдоблагочестия и смотреть на икону как на что-то незамысловатое, бедное. Ничего бедного здесь нет, это особый условный язык, где действует одно условие: не давать чрезмерной пищи именно зрению. Оно умалется визуально с той целью, чтобы активизировать ресурсы умозрения, то есть созерцания уже вне зримых образов. Поэтому икона – это пограничный случай, и неслучайно именно в Византии, не на Западе, гремели иконоборческие споры.

В любом случае надо различать почитание изображённого на иконе и поклонение самому артефакту. Подлинное и адекватное отношение к иконе – это отношение к ней как к особому предмету. Даже освящение иконы – это вещь, мягко говоря, рискованная. Представление и вера в иконные чудотворения – это, может быть, в лучшем случае рассказ о чудотворении посредством иконы как средства теофании. Поэтому на материале иконы лучше всего рассуждать о всякого рода медиальности. И XX век со своим опытом аналогичного визуально-художественного редукционизма, изгнания из искусства предмета – это восставление тех моментов, которые отчасти присутствуют уже в иконном образе.

Проблемой это становится только на излёте византийской цивилизации, когда возникает упомянутый «паламизм», специфическая религиозная философия поздневизантийского неоплатонизма с её непростым концептом «нетварных энергий». Неслучайно западное христианство не жалело сил бороться с этой теорией, и даже блаженный персонаж того же Честертона – отец Браун – и тот однажды весьма неодобрительно вспоминал её. Западные христиане отличаются от восточных, говоря очень кратко, признанием и всяческим утверждением и подтверждением на практике той идеи и того опыта, который можно назвать реальностью ипостасного присутствия Бога в человеческой жизни и в человеческом мире. Действие третьей ипостаси Троидного Божества, то есть Святого Духа, обязательно в качестве исходного условия Богообщения, Сам Дух присутствует и исполняет всё то, что связано с возможностью и реализацией общения с Богом. Святым Духом во Христе верующий соединяется с Отцом. А «нетварные энергии» заменяют реальное присутствие Духа, ведь если мы говорим об энергиях, то есть о действиях Божества, но не о самом Божестве, то нам обязательно нужны носители этого Божества, которые могут быть в том числе, увы, и предметами, в том числе и иконами, и самая расхожая эстетика православной иконы всегда вам будет говорить о «нетварных энергиях», которым нетрудно приписать присутствие в иконах в силу их внеличного характера.

Присутствие этих самых «нетварных энергий» как явно промежуточных инстанций заменяет присутствие Духа в душе или просто там, где двое или трое соберутся во имя Иисуса, которое превыше всякого имени. А если вспомнить Дионисия Ареопагита с его вполне аутентичным, то есть античным, неоплатонизмом, с идеей иерархически-порционной эманации Божества! Божество исходит в этот самый мир, но не всецело, не целиком, а по мере продвижения из высшего к нижнему уровню, и истечение – это поток сверху вниз, который касается и нашего мира тоже, но между миром небесным и миром земным пролегают всякие промежуточные миры, например, ангельские, которые тоже участвуют в Откровении. Поэтому пафос неоплатонического благочестия – языческого, христианского, мусульманского, иудейского – это собирание этих энергий, их концентрация и конденсация в одной душе, которая тем самым приобщается к чему-то расположенному выше. Душа восходит снизу вверх, апофатически, но не без помощи всякого рода священных вещей, на которых тоже «оседает» особый «заряд» или конденсат (феномен «мироточения» вызывающе нагляднен). Как не вспомнить древнюю оптику с её конденсатами-эйдолонами.

А на самом-то деле надо представлять себе не меньшую, если не большую эстетику Богоприсутствия в сакральном образе другого типа, которым мы, увы, нау-

чилились пренебрегать, привыкли слышать и даже воспроизводить разговоры о том, что религиозная картина – это, увы, упадок христианства на Западе, где всё так плохо, что они перестали понимать, что такое икона, и стали вместо иконы писать картины. Икона и картина – это, по крайней мере, равнозначные типы сакрального изображения, и картина не менее, а в чём-то даже и более приспособлена к тому, чтобы функционировать как литургический образ, предназначенный для практики, а не теории Богообщения, хотя Богосозерцание – это и есть теория. Обычно православные христиане говорят: «Вот я не могу молиться на картину, а на икону я молюсь с большим удовольствием». Можно и должно молиться, вообще не имея в виду никакой иконы, никакой картины, никакого образа. Для молитвы визуальность совершенно не обязательна, но, тем не менее, картина, в отличие от иконы, не самодостаточна уже по своей структуре.

Опыт индивидуального Богообщения и визуальная фиксация реальности Богоприсутствия здесь и сейчас – это и есть достижение ренессансного и пост-ренессансного искусства. Это абсолютно и максимально христианские образы, которые логически рациональны и при этом иррациональным, непостижимым образом следуют именно из опыта иконописания. Италия прекрасно знает вполне достойные образцы именно иконного искусства, и то, что икона переходит в картину, – это факт и это чудо, которое нужно признавать и принимать с благодарностью. Италия – прекрасный пример того, как один тип сакральной визуальности и может, и призван превращаться и преображаться в другой тип тоже сакральной и тоже вполне христианской визуальности, преодолевая первый тип и разрешая его противоречия.

Итак, картина – это изображение именно Боговоплощения, это воспроизведение ситуации Богообщения здесь и сейчас, в том пространстве, в котором расположен созерцающий зритель, поклоняющийся Богу во Христе Иисусе, верующий христианин, который в этом телесном мире сам телесен, пространственен, который знает и верует, что есть дистанция между ним и Богом и что Он готов, имеет возможность и желание эту дистанцию преодолеть. Поэтому иллюзорная глубина картины и сама картина как окно и ниша – это и есть воспроизведение храмовой литургической ситуации, где важно обозначение дистанции и её преодоление в акте молитвенной устремлённости к Богу, в акте литургического Ему поклонения и Его почитания, в акте веры и воображения. Поэтому трёхмерная пространственность – это не отрицание священного, а, наоборот, условие реализации освящающей связи. Пространство – это средство сакральной коммуникации, священного со-общения, поэтому изображение пространства – вещь правильная и вполне святая, тем более что барочная эстетика знает особую форму сакрального пространства, имеющего динамику движения изнутри в пространство зрителя, который есть нечто большее, чем просто отстранённый наблюдатель, невозможный пред лицом подлинной сакральности.

Дом Божий – тело Церкви

Итак, говорить о христианском искусстве в обязательном порядке следует в контексте сакрального пространства и среды, то есть – архитектуры: проблема того, как оценивать церковное сознание, – это проблема из проблем для христианской эстетики, и она решается через церковное здание. Слово «храм» в данном

случае не очень корректно, храмом называется всякое святилище, любое архитектурно оформленное священное место, при том что у русского слова «храм» (или «хоромы») есть и вполне мирской аспект «хранения». Считается, что, если я благочестивый человек, я должен говорить «дорога к храму», хотя на самом деле правильней говорить, хотя это не очень удобно, «дорога к церковному зданию» или «дорога к дому Божьему». И если я хочу подчеркнуть своё христианство, я должен говорить только «дом Божий», хотя и в этом случае я буду всячески обозначать свою связь и с иудаизмом, где Иерусалимский Храм – это не просто средоточие веры, но и прямое условие Богообщения. Яхве именно присутствовал в Храме. «Шехина», знак Богоприсутствия, слава Божья, в Храме находила себе и своё место, и свой народ.

Богословская экзегеза храмового пространства знает и другой аспект иконичности: тоже эсхатологическую, но и сугубо историческую иконичность храмового пространства, когда храм есть воспроизведение самого сакрального из всех сакральных мест. Но оно не в конце мироздания, а в начале: это Рай, райское состояние человечества. *Paradeisos*, или парадиз – это ограниченное пространство, это именно сад, это первоначальное место, священное состояние, отделённое от всего прочего. Это место, где Бог и человек общались непосредственно друг с другом. Это состояние утраченное, оно будет возвращено в Небесном Иерусалиме, но между двумя крайними точками возможны и другие воспроизведения Рая по мере приближения к Небесному Граду. Это ковчег Ноя, это скиния Завета, это Иерусалимский храм (первый и второй), это Сионская горница, это домашние места собраний первых христиан, это всякое христианское церковное здание и – самое главное – это всякое место, где двое или трое собираются во Имя Господа Иисуса и где Он Сам пребывает по обетованию Своему!

Эта типологическая череда сакральных мест, собственно говоря, и есть средоточие и эстетики, и богословия сакрального пространства, особенно западно-христианского литургического богословия, для которого XX век – время фантастического, неопишемого, невообразимого расцвета. Во всяком случае, когда мы говорим о храме, мы тем самым актуализируем так называемую теменологическую проблематику, где «теменос» означает всякое место, ограниченный участок земли, посвящённый божеству. В этом слове есть корень, который связан со значением «резать, рубить, вырезать», поэтому «теменос» – это русский «образ» как отрез, например, полотна, то есть вырезанный удел, часть пространства. Мы говорим «отрезать что-нибудь», то есть выделить как совершить некое ограничение: тот самый топос как уже логос, что связан именно с верой, с опытом присутствия божества на этом месте. В этом нет ничего даже ни христианского, ни иудейского, ни исламского, ни вообще монотеистического и авраамического. Любая религия, любая вера предполагает момент не мимолевой связи с божеством, но удержания этой связи, если не самого божества.

Поэтому аспект всякого богословия – христианского, иудейского, мусульманского, индуистского, буддийского, синтоистского, – где описываются, обсуждаются, анализируются проблемы сакральных мест, удобно именовать «теменологией». Это очень традиционная и очень характерная проблематика, важная особенно для христианства, потому что в христианстве проблематизируется, буквально делается камнем преткновения именно храмовое благочестие. Вспомним

известный эпизод из Евангелия – изгнание торгующих из храма. Представим себе реальную ситуацию: приходит Пророк, Учитель и прерывает практику продажи жертвенных животных, размен монет для тех же целей. Изгнание торгующих – не просто тех, которые свечками и иконками торговали, – это очищение предхрамовых дворов, не самого храма, но того, что обеспечивало его функционирование. Поэтому Храм, если всё, что хотел и сделал Иисус, есть истина, перестал быть тем Храмом, которым он был тогда, и был призван стать домом молитвы. Притом что молитвы и жертвы могут свершаться где угодно, а Жертва Истинная и Подлинная совершена была на Голгофе и за пределами не только Храма, не только этой святыни, но и самого святого града Иерусалима.

Материальное, телесное, пластически выраженное «священное» место удобно, полезно, но оно не является обязательным условием Богообщения. Это место, где община, где верующие люди, где народ Божий могут собраться и удобным образом совершить Евхаристию. Хотя и оформление, украшение этого места, этот пластический и визуальный декорум, не отрицается, но ему не придаётся статус сакрального, священного свойства, предиката, как это было в раннем, храмовом иудаизме и как это есть в некоторых восточно-христианских традициях и практиках.

Поэтому мы можем видеть в «храме» вообще – и в языческом храме, и в Храме Иерусалимском, Соломоновом, Иродовом – видеть в нём иконичность как таковую. Храм – это символ, храм – это знак, храм – это средство референции, то есть отсылки к чему-то большему, к чему-то иному, например, к космосу как таковому, к устроенному и украшенному мирозданию. Поэтому символическая семантика любого храмового пространства обязательно космологична: можно осмысленно анализировать и буддийскую ступу, и вавилонский зиккурат, и ацтекскую пирамиду, тем более – пирамиду IV династии Древнего царства. Равно как и в Новом царстве любой храм эту космологию в себе не просто содержит, а реализует, делает реальной. Но эта архитектурная космология – это образ и акта сотворения мира, который свидетельствует о своём Творце. Архитектура – собирательный и соборный образ всего мироздания – сотворённого, искуплённого, обновлённого: «Се, творю все новое...». Более того, храмовое здание ещё и изобразительно-иконично, потому что оно изображает соответствующее место из Апокалипсиса с образом Небесного Града, который сам – образ Царствия Небесного, эсхатологического, завершённого и совершенного состояния мира.

Это образы двух крайних точек, начала и конца, Альфы и Омеги. И любое церковное здание – это место соединения чего-то первоначального, исходного, рождающегося и чего-то окончательного, завершённого, свершившегося и реализованного – замысла Творца, Промыслителя и Икупителя: «Им же вся быша...». Так что вся эта храмовая семантика – весьма и весьма насыщенная и даже преизбыточная – более чем храмовая: в Небесном Граде на Престоле – Сам Агнец.

И, однако же, от этой мифологической и космологической семантики и символики нужно отличать прямую и особую литургическую символику, где литургия – это всякая жертва и всякое приношение, а не только христианская богослужебная практика. И в Иерусалимском Храме свершалась именно литургия, хотя надо себе представлять, что главная специальность священника Иерусалимского Храма – быть хорошим мясником, способным забивать, свежевать, потрошить животных,

приготавливать их к жертве. В синагогах же без всякой крови внимание Писанию, отдавание себя молитве – несомненная литургия.

Во всяком случае, литургическая символика – совсем не то же самое, что символика космологическая, хотя эти вещи могут и всячески сопрягаться; и третий момент после космологии и теменологии – это всякого рода иконичность или иконология, где иконология – это всякая смыслонаполненная изобразительность, потому что эйкон – этот визуальный образ чего-либо – тоже требует своего, конечно же, анализа. Иконология присутствует в любом священном пространстве, всё изображается через отсылку. Но литургически-иконологическая референция – ещё и сугубо меморативное усилие, ибо сама Евхаристия – это и есть воспоминание. Поэтому христианское литургическое пространство имеет специфически изобразительный характер, хотя эта изобразительность – не предметная и не вещественная, как и вся, между прочим, изобразительность архитектурная.

Информация об авторе

Степан Сергеевич Ванеян

доктор искусствоведения,

профессор кафедры всеобщей истории искусства

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Российская Федерация, 119992, Москва, пр-т Ломоносовский, 27, корп. 4

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5890-1360>

e-mail: vaneyans@gmail.com

Information about the author

Stepan S. Vaneian

Dr. Sci. (Art History),

Professor of Art History and Theory Department

Lomonosov Moscow State University

4 Bldg., 27, Lomonosovsky Ave., Moscow, 119992, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5890-1360>

e-mail: vaneyans@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 28.04.2025

Принят к публикации / Accepted 04.06.2025