

*Сущность той жизненной правды,
которая противопоставляется
древнерусским религиозным искусством
образу звериному,
находит себе исчерпывающее выражение
не в том или ином иконописном изображении,
а в древнерусском храме в его целом.
Здесь именно храм понимается
как то начало,
которое должно господствовать в мире.*



Князь Евгений Трубецкой

УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ

Этюды по русской иконописи

*Умозрение в красках.
Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи.*

Публичная лекция



Два мира в древнерусской иконописи



Россия в ее иконе



ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОЙ ПАТРИАРХИИ
РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Москва 2012

УДК 247.3
ББК 86 372
Т 77

Рекомендовано к публикации
Издательским Советом
Русской Православной Церкви
ИС – 12–213–1269

Трубецкой Е.Н., князь
Т 77 Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. — М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. — 152 с. Илл.

Труды князя Евгения Трубецкого переиздавались не раз. Они актуальны не только из-за политических и эсхатологических прозрений автора, но и благодаря универсальному подходу к иконе, научной широте взгляда Трубецкого, глубине понимания смысла и предназначения церковного образа. Настоящая публикация отличается от предыдущих изданий тем, что здесь подобраны иллюстрации, тесно связанные с текстом; они раскрывают и делают более наглядными идеи мыслителя. Кроме того, название книги дано не произвольно, а согласно воле автора, который в 1918 году лично подготовил несостоявшееся издание своих этюдов об иконе.

Книга предназначена для широкого круга читателей.

© Издательство Московской Патриархии
Русской Православной Церкви, 2012

ISBN 978-5-88017-307-5

... Открытие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того, ее будущее.

Кн. Е. Трубецкой

Одним из самых ярких событий в русской культуре начала XX века стало «открытие иконы». Русскую иконопись действительно открывали заново. Большую роль в этом сыграла выставка 1913 года в музее Александра III¹. Произведения древнерусского искусства выставляли и в XIX столетии, при этом почетное место занимали обычно образа XVI–XVII веков, да и эпохой расцвета русской иконописи считался именно этот период. И вот впервые были представлены иконы XIV–XV века, только что очищенные от почерневшей олифы и многочисленных поздних записей. Знаменитая выставка кардинально изменила мнение специалистов и общественности о русской иконе, об истории русского искусства. Вопреки устоявшемуся и расхожему мнению о «темной иконе» (дожившему до «Черных досок» В. Солоухина), перед зрителями предстала совсем другая икона: красочная, радостная, полная певучих линий, глубокого смысла, чистой духовности и молитвенности. Историю русской живописи надо было пересматривать или даже писать заново.

Многие искусствоведы, художники и поэты откликнулись на выставку 1913 года. Но работы князя Евгения Николаевича Трубецкого (1863–1920) выделяются среди других откликов на «открытие иконы» своим универсальным подходом. К тому времени Е. Трубецкой был известным философом и правоведом: он опубликовал несколько книг, среди которых можно назвать «Религиозно-философские идеалы западного христианства в V веке» (1892), «Религиозно-философские идеалы западного христианства в XI веке» (1897), «Философия Ницше» (1904), «История философии права» (1907), «Миросозерцание Вл. С. Соловьева» (1913). Философ также констатирует, что миф о темной иконе разрушен. Кстати, о темной иконе спорили еще в XVII веке такие знаменитости, как изограф Иосиф Владимиров и дьякон Иоанн Плешкович, ученый монах Симеон Полоцкий и Симон Ушаков. Но вот старый миф развенчан. Что дальше? Е. Трубецкой отвечает: теперь надо дать новое истолкование церковного образа и древнерусского искусства в целом. Так появляются три статьи: «Умозрение в красках» (1915), «Два мира в древнерусской иконописи» (1916) и «Россия в ее иконе» (1917). При чтении этих работ

¹ Ныне Русский музей в Санкт-Петербурге.

поражает широта охвата проблемы: при анализе русской иконописи Е. Трубецкой делает важные и необходимые экскурсы в историю и историософию, в историю искусства и эстетику, в богословие и философию, в древнерусское зодчество и древнерусскую словесность, в религиозную публицистику и политологию. Вместе с тем, три работы представляют собой бесспорное целое, а широта охвата материала не мешает поразительной глубине духовных прозрений относительно внутреннего смысла русской иконы.

Что же больше всего поразило Е. Трубецкого в русской иконе и что заставило взяться за перо? Конечно, все обратили внимание на радостные поющие краски древнерусской иконы и музыкальность ее линий. Но открытие Трубецкого состояло в том, что эти краски и линии свидетельствуют о духовной радости. Так эстетика ведет к богословию, органично сочетается с ним. Со своей стороны напомним: еще преподобный Иоанн Дамаскин писал, что икона призвана, как цветущий луг, услаждать зрение.

Икона не только содержит в себе духовную радость, но она проповедует ее, она возвещает миру ту горную радость, которую, по слову Спасителя, *никто не отнимет* (Ин. 16, 22) в силу ее нездешнего происхождения. Но нельзя сказать, что Е. Трубецкой не заметил в иконе ничего, кроме радости. Его подход уравновешен: икона есть гармоничное сочетание «высшей скорби и высшей радости». Ведь высшая (читай, – духовная) радость обретается на пути подвигов и скорбей. Аскетичные лики святых свидетельствуют не только о скорби, но и о приуготовлении к радости. Древняя аскетика предложила удивительный термин для определения духовного состояния подвижника – радостопечалие (*χαρμόπλη*). Это антиномичное единство скорби о своих грехах, своем недостоинстве и радости о Воскресшем Спасителе, о неизбежной встрече с Ним во Царствии Его. Икона позволяет заглянуть в душу русского народа, пишет Е. Трубецкой, дает возможность подслушать его исповедь. А эта иконописная исповедь построена на радостопечалии.

В трех этюдах Е. Трубецкого с особой настойчивостью поставлена проблема именно храмовой иконы. Как бы ни радовала глаз икона в музее, ее истинное место – в церкви и в Церкви, у нее есть главное призвание – храмовое, литургическое, молитвенное. Эстетика никогда не была и не могла стать самодовлеющим началом в иконописи, в церковном искусстве в целом. «Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом», – пишет Е. Трубецкой. Но что такое храм? В чем его главный смысл? Согласно автору, храм – это собор всей твари. Русское слово

«собор» в этом смысле семантически удачно дополняет слово «церковь». Итак, церковь – не только храмовое здание, но и собор верующих, часть Церкви – Тела Христова. Храм, говорит Трубецкой, олицетворяет иную действительность Царства Небесного. Его призвание универсально: вся Вселенная должна стать храмом. И в данном случае призвания храма и иконы совпадают.

Храм церковный и храм вселенский олицетворяют собой «собор всей твари», и не случайно на иконе этот «собор всей твари» изображается в виде храма – собора. Каков смысл храма и каково призвание иконы? Е. Трубецкой отвечает: преодоление ненавистного разделения мира, преображение Вселенной во храм, «введение во храм всего человечества и всей твари». И продолжает: «Собор всей твари собирается во имя Христа и представляет собою именно объединенное Царство Христово в противоположность разделившемуся и распавшемуся изнутри царству “царя космоса”». (Здесь Трубецкой имеет в виду икону «Сошествие Святого Духа на апостолов» с фигурой «царя космоса» на черном фоне внизу).

Согласно Е. Трубецкому, икона связана с храмом, с зодчеством и другой стороной: «Каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру». Итак, икона связана с зодчеством и через свою композицию. В иконе есть свое архитектурное средоточие, которое совпадает с идейным, смысловым средоточием, то есть своеобразная «архитектурность» иконы – не самоцель, она призвана еще точнее выразить духовный смысл иконописного образа.

Е. Трубецкой был, вероятно, первым, кто обратил внимание на проблему симметрии в иконе. Мыслитель полагает, что симметрия в иконописи призвана выражать соборное единство людей и ангелов. И он показывает это на конкретных примерах. Так симметрия приобретает особый духовный смысл, поскольку на иконе это не геометрический фокус, не механический прием, а живое, художественное, идейное и смысловое явление.

То же можно сказать и о проблеме символичности иконописи. Согласно Е. Трубецкому, иконе символичность необходима, ведь она изображает не грешного земного человека, но грядущее преображенное человечество. Призвание иконописца – изобразить неведомый грядущий мир и строй вечной жизни соборного человечества, а это возможно только на языке символов.

Более всего эти три особенности иконы – «живоносная» архитектурность, симметрия и символизм – проявились, пишет Е. Трубецкой,

в многофигурных Богородичных иконах, таких как, например, «Покров Пресвятой Богородицы», «О Тебе радуется». В них наглядно выявлено «центростремительное движение к общей радости». Если здесь присутствует симметрия, то это симметрия «одухотворенной радуги», над Царицей Небесной и над всей тварью.

И еще одну тему открыл Е. Трубецкой: это сочетание статики и динамики в иконе. Он взял только один пример. Как изображены святые на фресках, посвященных шествию праведных в рай? Для сравнения мыслитель обратился к произведениям В. Васнецова и преподобного Андрея Рублева. На фреске Васнецова изображено, прежде всего, физическое движение тела. Наряду с этим, у художника вместо духовной радости в лицах праведников отразилась некоторая экзальтированность, даже «истеричность». У преподобного Андрея Рублева, полагает Е. Трубецкой, при кажущейся физической неподвижности тел очень сильно выражено духовное движение горé, а на ликах – отверстые духовные очи и чуждая экзальтированности духовная трезвость. Древнерусский святой изограф несколько столетий назад показал, что не надо бояться статики при изображении движения. Динамику можно передать через статику, особенно если это внутренняя духовная динамика.

«Икона больше, чем искусство», – утверждает Е. Трубецкой. В настоящее время вряд ли кто сомневается в этом, но в начале XX века это надо было доказывать. Ссылаясь на Шопенгауэра, Трубецкой напоминает: с высочайшими особами не принято первыми начинать разговор, надо ждать, пока они сами соблаговолят заговорить с вами. Так и с иконой. При виде образа Спасителя, Богородицы или святого рождается чувство расстояния, которое существует между грешным человеком и храмовым образом, несущим силу и благодать Первообраза. И эту дистанцию можно преодолеть только на духовном пути покаяния и молитвы. Но когда икона сама заговорит с человеком, она возвестит ему высшую радость, засвидетельствует «сверхбиологический смысл жизни», провозвестит конец «звериного царства», противопоставит ему светлый идеал Святой Руси. На смену «зверопоклонству», как выражается мыслитель, придет видение мирообъемлющего храма, которое своими средствами изображает православная икона.

Это еще один смысл радости, сокрытой в иконе: «радость победы Богочеловека над зверочеловеком». Тем самым икона обретает и эсхатологическое измерение. Несколько раз во всех трех этюдах Трубецкого говорится об образе зверя (вспомним Мармеладова и его смиренные слезные слова, сказанные Раскольникову: «Я звериный образ имею»). Поскольку

мыслитель писал об иконе в годы Первой мировой войны, тема «звериного царства» нашла у него особое звучание. При этом Е. Трубецкой ставит проблему таким образом, что она не теряет свой остроты и актуальности и в настоящее время. Позволим себе привести цитату: «На наших глазах целые народы все свои помыслы сосредотачивают преимущественно на... одной цели – создания большой челюсти для сокрушения и пожирания других народов... Когда появляется на мировой арене какой-нибудь один народ-хищник, который отдает все свои силы технике истребления, все остальные в целях самообороны вынуждены ему подражать, потому что отстать в вооружении – значит рисковать быть съеденным. Все должны заботиться о том, чтобы иметь челюсть, не меньшую, чем у противника. В большей или меньшей степени все должны усвоить себе образ звериный». Е. Трубецкой не называет тот народ, то государство, которое в его время играло эту роль в истории. Читателю того времени и так было ясно, о чем идет речь. Поразительные прозрения мыслителя как никогда актуальны сегодня. Опять в мире действует одна «большая челюсть», которая навязывает свою волю и примитивную биологическую идеологию другим. И опять можно не называть ее имени.

В чем же драматизм и даже трагичность такого положения вещей? Е. Трубецкой дает следующие ответы: сознание и воля человека низводятся до степени орудия низких животных влечений; в принцип возводятся биологические законы выживания; совершается порабощение человеческого духа, его подчинение низшим началам; уровень культуры стремительно понижается, и она становится орудием «злой, хищной жизни», средством манипулирования общественным сознанием; в мире льются потоки крови; торжество государства-хищника приветствуется гимном в честь победителя: *Кто подобен зверю сему!* (Откр. 13, 4). Но самое большое зло и главный ужас, перед которым бледнеют остальные, утверждает Е. Трубецкой, состоит в том, что искажается и разрушается образ Божий в человеке, образ, по которому он сотворен. Человек вынужден «усвоить» образ звериный, а тем самым духовно разрушается тот человек, который призван стать богом по благодати.

Но и это не все. «Всякое ограничение права кровавой расправы с другими народами во имя какого-либо высшего начала, – пишет Трубецкой, – сознательно отмечается как сентиментальность и ложь. Это – уже нечто большее, чем жизнь по образу звериному: здесь мы имеем прямое поклонение этому образу...» Мыслитель говорит о том образе зверя, который описывается в Откровении святого апостола Иоанна Богослова. В конце веков в мир явится псевдоикона, лжеикона или, точнее

сказать, – антиикона. Антихристу будет мало того, чтобы люди поклонились ему, – они должны будут поклониться и образу зверя. Святой Иоанн Богослов подробно описывает этот образ. Он будет изготовлен людьми по наущению второго зверя, действующего *со всюю властью первого*. Зверь будет изображен со смертельной раной на голове, которая *исцелела*, то есть образ будет как бы свидетельствовать о чуде, будет представлять собой существо, которое якобы победило смерть. *В образ зверя* будет вложен дух, – но это будет дух лжи, обмана и зла. В образе зверя будет присутствовать жизнь, точнее, имитация вечной жизни. Образ зверя будет «совсем как живой», то есть он будет выполнен как бы в стиле живоподобия. Далее, образ зверя будет говорить. Здесь также проявится подражание антииконы истинной иконе. Кроме этого, образ зверя будет *действовать*: он станет принуждать поклониться себе, требовать почитания. Образ зверя будет иметь способность убивать всех не поклонившихся антииконе. Как явствует из Откровения, *поклоняющиеся образу зверя* будут наказаны: *первый Ангел* выльет чашу свою на землю, и на людях, поклоняющихся образу зверя, появятся *жестокие и отвратительные гнойные раны*. Иная участь ожидает тех, кто распознает ложь образа зверя и отринет его: они будут царствовать со Христом *тысячу лет* (ср.: Откр. 13, 12–15; 16, 2; 20, 4).

Итак, почитание икон напрямую связано со спасением души. Одним из последних коварных искушений для человечества станет образ зверя, антиикона, отношение к которой разделит людей на верных и грешников, спасенных и осужденных. Иконопочитатели в этом смысле будут в лучшем положении, ведь их будет труднее обмануть: им поможет опыт почитания истинного церковного образа, опыт общения с Первообразом, они смогут отличить истинную икону от антииконы, образ зверя от святого образа. В начале XX века, оглядывая происходящие в мире события, Е. Трубецкой обнаружил в мире явный и упорный отказ от почитания истинной иконы и начатки поклонения образу зверя.

Но какое отношение имеют эти рассуждения к русской иконе? Для Е. Трубецкого – самое прямое. Многие русские иконописцы-духовидцы жили в страшное время: орды терзали Русь, звериное царство стремилось поглотить народ, стереть с лица земли Святую Русь. Но древнерусские изографы выдержали это искушение и «с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, – видение иной жизненной правды и иного смысла мира». Икона своим существованием сопротивляется бездуховности и всякому насилию, поскольку проповедует иное миропонимание, другое Царство, единение в Боге, нетленную красоту и истинный смысл жизни.

Подводя итог мыслям, высказанным в первом этюде, Е. Трубецкой цитирует знаменитые слова Достоевского: красота спасет мир. Писатель говорит здесь как бы о будущем, Е. Трубецкой же относит явление такой красоты к прошлому. Эта исцеляющая и спасающая красота у нас уже была, утверждает он. Такую красоту несет явленная чудотворная икона, возвещающая радость, призывающая преодолеть собственную греховность, вспомнить о своем божественном призвании, очистить в себе образ Божий и отвергнуть образ зверя. Позже Е. Трубецкой подчеркивает, что икона – это не только наше прошлое, но настоящее и, надо надеяться, – будущее.

Во всех трех этюдах Е. Трубецкой касается множества частных проблем. Он пишет о роли золота в иконе и смысле ассиста (инакопи); позднее русском зодчестве и общем падении духовного уровня церковного искусства в XVII веке; смысле и значении иконостаса и необходимости драгоценного оклада, закрывающего живописный образ; духовном зрении и внутреннем слухе; мастерстве и творчестве; двоеверии и язычестве и др. Очень точно на трех страницах Е. Трубецкой показал, почему над Царскими вратами следует изображать «Евхаристию», как на древних византийских и русских иконостасах, а не «Тайную Вечерю», как это наблюдается ныне.

Представляют интерес наблюдения Е. Трубецкого относительно навершия храмов. Он сопоставляет византийский полусферический купол и русскую «луковицу». Купол, с точки зрения автора, прекрасно выражает идею и идеал мирообъемлющего храма изнутри; купол – это как бы предел вселенной, небесная сфера, за которой ничего нет. Эту роль в древнерусском храме выполняет купол барабана. Но когда человек выходит из храма, над византийским собором он видит все тот же купол, только с внешней стороны, а над ним купол синего неба, который напоминает, что «высшее еще не достигнуто», что необходим еще один порыв, новый подъем к небу. И вот эту роль в православном зодчестве играют храмы с луковичными главами. Е. Трубецкой говорит о религиозно-эстетическом смысле православной «луковицы», которая воплощает молитвенное горение. Он сравнивает ее с золотым языком пламени, с горящей свечой. В этом смысле у Е. Трубецкого луковичное навершие оказывается более глубоким по содержанию, более соответствующим устройству православного храма, чем византийская полусфера.

Язык Е. Трубецкого афористичен, в его книге много точных лаконичных изречений. Приведем лишь некоторые: «В искусстве именно наивное нередко граничит с гениальным»; «Храм не есть внешнее

единство общего порядка, а живое целое, собранное воедино Духом любви»; «Символический язык (иконы) непонятен сытой плоти»; «Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой, или упасть в бездну, вырасти или в Бога, или в зверя»; «...Мысль о целящей силе красоты давно уже живет в идее явленной и чудотворной иконы»; «Иконописный идеал есть всеобщий мир всей твари»; «В иконописи отражается та борьба двух миров и двух мироощущений, которая наполняет собою всю историю человечества»; «Понять, что мы когда-то имели в древней иконописи, – значит в то же время почувствовать, что мы в ней утратили»; «...В древней архитектуре мы имеем наиболее наглядное изображение жизненного стиля святой Руси»; «Спать можно и с “Фаустом” в руке. Для пробуждения... нужен удар грома»; «...Икона – художественное откровение религиозного опыта»; «В истории русской иконы мы найдем яркое изображение всей истории религиозной жизни России». И такие точные формулировки встречаются едва ли не на каждой странице. Вот еще одна: «Икона – не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества». Конечно, автор этого афоризма знает, что в определенном смысле икона и портрет. На многих иконах мы можем узнать святого и без надписания. Но все же иконописцу надо изобразить и соборные черты святости, которые преображают лицо в лик. Поэтому в иконе мы видим лики, которые Е. Трубецкой называет прообразом грядущего человечества. Человек сотворен по образу Божию. Святые подвигом и молитвой очистили в себе образ Божий, образ Христов, они являют его собой. И вот этот образ стремится передать икона.

Нельзя не обратить внимания на стиль Е. Трубецкого. Читатель заметит, что на протяжении всех трех работ философ не раз возвращается к своим излюбленным мыслям и утверждениям, но это не повторы, а развитие мысли по спирали и в другом контексте. Такие «повторы» не мешают, как не мешают они, например, у Гоголя или Достоевского, а служат важными вехами в путешествии по внутреннему – обширному, сложному и во многом загадочному – миру русской иконы.

Отметим также одну важную особенность трисоставной книги Е. Трубецкого: ее художественные достоинства, поскольку читается она, как произведение изящной словесности. Вместе с тем, это не становится помехой ни точному богословскому анализу, ни подробному толкованию иконографии конкретных икон.

В своих этюдах Трубецкой упоминает много икон и фресок. Он хорошо, можно сказать, в деталях изучил росписи Успенского и каменную резьбу Дмитриевского соборов во Владимире, фрески и иконы

старообрядческого храма Успения Богородицы в Москве. Ему известны иконы и фрески Новгорода и Пскова, иконы музея Александра III и Эрмитажа в Петрограде и Исторического и Румянцевского музеев в Москве, а также иконы из известных частных коллекций И.С. Остроухова, С.П. Рябушинского, А.В. Морозова, В. Н. Ханенко, о чем он не раз упоминает. В работах мыслителя имеются тонкие наблюдения относительно византийской иконописи и итальянского искусства эпохи Возрождения. Трубецкой не раз упоминает древнерусские иконописные подлинники. Он называет имена изографов и художников: преподобного Андрея Рублева, Феофана Грека, Исаяи Гречина, Джотто, фра Беато Анджелико, Дюрера, Васнецова и других. Наконец, ему не чужд и детальный анализ иконографии конкретных образов: Владимирской и Тихвинской икон Божией Матери, «Троицы» преподобного Андрея Рублева, «Покрова Богородицы», «Сошествия Святого Духа», «Софии Премудрости Божией», «Страшного Суда», «Неопалимой Купины», «О Тебе радуется», «Зачатия Богородицы», «Видения Иоанна Лествичника». Особое место уделено анализу иконографии особо почитаемых на Руси святых: пророка Илии, пророка Даниила во рву львином, великомучеников Георгия и Никиты, мучеников Флора и Лавра, Василия Блаженного и других. Е. Трубецкой упоминает многих подвижников Божиих: святителей Иоанна Златоуста, Василия Великого, преподобных Исаака Сирина, Сергия Радонежского, Антония Римлянина, Зосимы и Савватия Соловецких, благоверного князя Дмитрия Донского. По разным поводам он обращается к высказываниям Епифания Премудрого, Пахомия Серба, протопопы Аввакума; упоминает великих князей Василия Дмитриевича, Ивана III, итальянского архитектора Аристотеля Фиораванти, своих современников В. Ключевского и графа А. Олсуфьева. Мыслитель цитирует писателей и философов: Достоевского, Соловьева, Шопенгауэра, при этом идеи и мысли, казалось бы, далеких от иконописи писателей, находят свое место в труде Е. Трубецкого, обретают в нем новое звучание. Работы мыслителя оказали заметное влияние на всех писавших после него о русской иконописи, назовем только имена священников Павла Флоренского, Сергия Булгакова; Павла Муратова, Павла Евдокимова, Георгия Федотова, Владимира Солоухина. Но все же главная заслуга Е. Трубецкого состоит в том, что он рассмотрел всю русскую историю и культуру сквозь призму иконы. То, что это стало возможным, свидетельствует об уникальном и универсальном значении иконы для русской культуры, об иконичном строе всей русской историко-культурной ойкумены.

Труды князя Е. Трубецкого актуальны. Они не устарели и не могут устареть. И дело не только в политических и эсхатологических

прозрениях их автора, но и в универсальном подходе к иконе, к церковному образу. Это та широта и глубина, которых не хватает современному иконоведению, подчас тонущему в деталях и подробностях ради ложно понятой научности. Как в свое время Е. Трубецкой и его современники открывали русскую икону, так мы ныне продолжаем открывать самого Е. Трубецкого и его своеобразную нестареющую трилогию об удивительном явлении русской и мировой культуры – русской иконописи.

Многие переиздания работ Е. Трубецкого имеют подзаголовок, а иногда даже заголовок: «Три очерка о русской иконе». Очерками этот труд впервые назван в парижском издании 1965 года. Тем самым издатель определили жанровую принадлежность трех работ. Однако назвать произведение Трубецкого «очерком» – значит принизить его смысл и содержание. Сам автор в предисловии, составленном в сентябре 1918 года, назвал трилогию «Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи». В неосуществленном проекте все три лекции получили у автора единое название по первой части. Далее, он связал тему трилогии с проблемой смысла жизни. Напомним, что одно из главных произведений мыслителя – философское исследование «Смысл жизни» – вышло в том же 1918 году. Упомянутое предисловие начинается так: «Настоящие “Этюды по русской иконописи” возникли в дни великой мировой войны...» Как видим, сам Е. Трубецкой указывает жанр произведения. Поэтому, по воле автора, следовало бы публиковать трилогию Трубецкого под названием «Умозрение в красках», с авторским подзаголовком: «Этюды по русской иконописи».

2012 г.

УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ

Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи.

Публичная лекция





*Причащение апостолов. Мозаика. Фрагмент.
Храм Святой Софии. Киев. XVI век*



И
Вопрос о смысле жизни, быть может, никогда не ставился более резко, чем в настоящие дни обнажения мирового зла и бессмыслицы. Помнится, года четыре тому назад я посетил в Берлине синематограф, где демонстрировалось дно аквариума, показывались сцены из жизни хищного водяного жука. Перед нами проходили картины взаимного пожирания существ – яркие иллюстрации той всеобщей беспощадной борьбы за существование, которая наполняет жизнь природы. И победителем в борьбе с рыбами, моллюсками, саламандрами неизменно оказывался водяной жук, благодаря техническому совершенству двух орудий истребления: могущественной челюсти, которой он сокрушал противника, и ядовитым веществам, которыми он отравлял его.

Такова была в течение серии веков жизнь природы, такова она есть и таковою будет в течение неопределенного будущего. Если нас возмущает это зрелище, если при виде описанных здесь сцен в аквариуме в нас зарождается чувство нравственной тошноты, это доказывает, что в человеке есть зачатки другого мира, другого

плана бытия. Ведь самое наше человеческое возмущение не было бы возможно, если бы этот тип животной жизни представлялся нам единственной в мире возможностью и если бы мы не чувствовали в себе призвания осуществить другое.

Этой бессознательной, слепой и хаотичной жизни внешней природы противопоставляется в человеке иное, высшее веление, обращенное к его сознанию и воле. Но, несмотря на это, призвание пока остается только призванием; мало того, сознание и воля человека на наших глазах низводятся на степень орудий тех темных, низших животных влечений, против которых они призваны бороться. Отсюда – то ужасающее зрелище, которое мы наблюдаем.

Чувство нравственной тошноты и отвращения достигает в нас высшего предела, когда мы видим, что, вопреки призванию, жизнь человечества в его целом поразительно напоминает то, что можно видеть на дне аквариума. В мирное время это роковое сходство скрыто, замазано культурой; напротив, в дни вооруженной борьбы народов оно выступает с цинической откровенностью; мало того, оно не затемняется, а, наоборот, подчеркивается культурой, ибо в дни войны самая культура становится орудием злой,

Святой Георгий. Новгород. XII век

хищной жизни, утилизируется по преимуществу для той же роли, как челюсть в жизни водяного жука. И принципы, фактически управляющие жизнью человечества, поразительно уподобляются тем законам, которые властвуют в мире животном: такие правила, как «горе побежденным» и «у кого сильнее челюсть, тот и прав», которые в наши дни провозглашаются как руководящие начала жизни народов, суть не более и не менее как возведенные в принципы биологические законы.

И в этом превращении законов природы в принципы – в этом возведении биологической необходимости в этическое начало – сказывается существенное различие между миром животным и человеческим, различие не в пользу человека.

В мире животном техника орудий истребления выражает собой простое отсутствие духовной жизни: эти орудия достаются животному как дар природы, помимо его сознания и воли. Наоборот, в мире человеческом они – всецело изобретение человеческого ума. На наших глазах целые народы все свои помыслы сосредоточивают преимущественно на этой одной цели сознания большой челюсти для сокрушения и пожирания других народов. Порабощение человеческого духа низшим

материальным влечением ни в чем не сказывается так сильно, как в господстве этой одной цели над жизнью человечества – господстве, которое неизбежно принимает характер принудительный. Когда появляется на мировой арене какой-нибудь один народ-хищник, который отдает все свои силы технике истребления, все остальные в целях самообороны вынуждены ему подражать, потому что отстать в вооружении – значит рисковать быть съеденными. Все должны заботиться о том, чтобы иметь челюсть не меньшую, чем у противника. В большей или меньшей степени все должны усвоить себе образ звериный.

Именно в этом падении человека заключается тот главный и основной ужас войны, перед которым бледнеют все остальные. Даже потоки крови, наводняющие вселенную, представляют собою зло, меньшее по сравнению с этим искажением человеческого облика!

Всем этим с необычайной силой ставится вопрос, который всегда был основным для человека, – вопрос о смысле жизни. Сущность его всегда одна и та же: он не может изменяться в зависимости от тех или других проходящих условий времени. Но он тем определеннее ставится и тем яснее сознается человеком,

чем ярче выступают в жизни те злые силы, которые стремятся утвердить в мире кровавый хаос и бессмыслицу.

В течение беспредельной серии веков в мире царствовал ад – в форме роковой необходимости смерти и убийства. Что же сделал в мире человек, этот носитель надежды всей твари, свидетель иного, высшего замысла? Вместо того чтобы бороться против этой *державы смерти* (Евр. 2, 14), он изрек ей свое «аминь». И вот ад царствует в мире с одобрения и согласия человека – единственного существа, призванного против него бороться: он вооружен всеми средствами человеческой техники. Народы живьем глотают друг друга; народ, вооруженный для всеобщего истребления, – вот тот идеал, который периодически торжествует в истории. И всякий раз его торжество возвещается одним и тем же гимном в честь победителя – *кто подобен зверю сему?* (Откр. 13, 4).

Если в самом деле вся жизнь природы и вся история человечества завершаются этим апофеозом злого начала, то где же тот смысл жизни, ради которого мы живем и ради которого стоит жить? Я воздержусь от собственного ответа на этот вопрос. Я предпочитаю напомнить то его решение, которое было высказано отдаленными нашими предками. То были не философы, а

духовидцы. И мысли свои они выражали не в словах, а в красках. И тем не менее их живопись представляет собою прямой ответ на наш вопрос. Ибо в их дни он ставился не менее резко, чем теперь. Тот ужас войны, который мы теперь воспринимаем так остро, для них был злом хроническим. Об *образе зверином* (Откр. 13, 15) в их времена напоминали бесчисленные орды, терзавшие Русь. Звериное царство и тогда приступало к народам все с тем же вековечным искушением: все сие дам тебе, егда поклонишия мне (ср.: Мф. 4, 9).

Все древнерусское религиозное искусство зародилось в борьбе с этим искушением. В ответ на него древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, – видение иной жизненной правды и иного смысла мира. Пытаясь выразить в словах сущность их ответа, я, конечно, сознаю, что никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов.

II

Сущность той жизненной правды, которая противопоставляется древнерусским религиозным искусством *образу звериному*, находит себе исчерпывающее выражение

не в том или ином иконописном изображении, а в древнерусском храме в его целом. Здесь именно храм понимается как то начало, которое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь. И именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противопоставляется факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты. Нам предстоит проследить здесь развитие этой темы в древнерусском религиозном искусстве.

Здесь мирообъемлющий храм выражает собою не действительность, а идеал, не осуществленную еще надежду всей твари. В мире, в котором мы живем, низшая тварь и большая часть человечества пребывают пока вне храма. И постольку храм олицетворяет собою иную действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество еще не достигло. Мысль эта с неподражаемым совершенством выражается архитектурой наших древних храмов, в особенности новгородских.

Недавно в ясный зимний день мне пришлось побывать в окрестностях Новгорода. Со

всех сторон я видел бесконечную снежную пустыню – наиболее яркое из всех возможных изображений здешней нищеты и скудости. А над нею, как отдаленные образы потустороннего богатства, жаром горели на темно-синем фоне золотые главы белокаменных храмов. Я никогда не видел более наглядной иллюстрации той религиозной идеи, которая олицетворяется русской формой купола-луковицы. Ее значение выясняется из сопоставления.

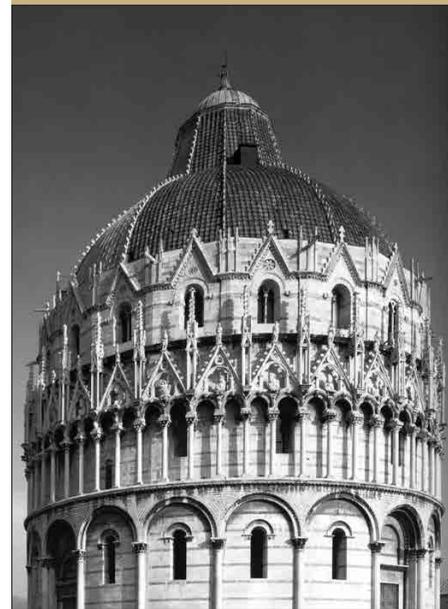
Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпигель выражает собою неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады. И наконец, наша отечественная «луковица» воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма – как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. При взгляде на наш московский «Иван Великий» кажется, что мы имеем перед собою как бы гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою; а многоглавые кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвечники. И не одни только золотые

главы выражают собою эту идею молитвенного подъема. Когда смотришь издали при ярком солнечном освещении на старинный русский монастырь или город, со множеством возвышающихся над ним храмов, кажется, что он весь горит многоцветными огнями. А когда эти огни мерцают издали среди необозримых снежных полей, они манят к себе как дальнее потустороннее видение града Божьего. Всякие попытки объяснить луковичную форму наших церковных куполов какими-либо утилитарными целями (например, необходимостью заострять вершину храма, чтобы на ней не

залеживался снег и не задерживалась влага) не объясняют в ней самого главного – религиозно-эстетического значения «луковицы» в нашей церковной архитектуре. Ведь существует множество других способов достигнуть того же практического результата, в том числе завершение храма острием в готическом стиле. Почему же из всех этих возможных способов в древнерусской религиозной архитектуре было избрано именно завершение в виде луковицы? Это объясняется, конечно, тем, что оно производило некоторое эстетическое впечатление, соответствовавшее

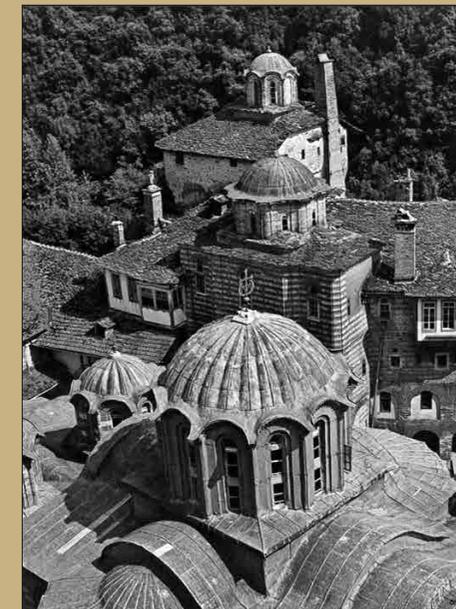
Баттистерий. Пиза. XII–XIV века

ПРИМЕР СОЧЕТАНИЯ
ВИЗАНТИЙСКОГО КУПОЛА
С ГОТИЧЕСКИМ ДЕКОРОМ



Монастырь Хиландар. Афон. XII век

В ГРЕЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ
И В XVIII ВЕКЕ СОХРАНИЛСЯ
ДРЕВНИЙ ВИЗАНТИЙСКИЙ СТИЛЬ



Чудо Архангела Михаила о Флоре и Лавре. Новгород. XVI век	75	Митрополит Алексий с житием. Дионисий. Начало XV века	114
Блаженный Василий, Христа ради юродивый, московский чудотворец. XIX век	76	Преподобный Сергей Радонежский. Покров. Шитье. Двадцатые годы XV века	115
Спас на Престоле. Новгород. XV век	79	Церковь Николы на Липне. Конец XIII века	117
Успение Пресвятой Богородицы. Новгород. XIV век	81	Святой праотец Енох. Феофан Грек. Фреска купола. Храм Спаса Преображения на Ильиной улице. Новгород. XIV век	118
София Премудрость Божия. Новгород. Конец XVI века	82	Святая Троица. Феофан Грек. Фреска Троицкого придела. Храм Спаса Преображения на Ильиной улице. Новгород. XIV век	119
Преображение Господне. Новгород. 1530–1540-е годы	85	Спас Неукротворный. Софийский собор. Новгород. Конец XV века	120
Неопалимая купина. Ростов Великий. XVI век	87	Христос ведет апостолов на гору Фавор. Преображение Господне. Фрагмент. Новгород. XVI век	121
Введение во храм Пресвятой Богородицы. Новгород. XVI век	91	Успенский собор Московского Кремля	126
Благовещение. Дионисий с сыновьями. Фреска. Фрагмент. Собор Рождества Пресвятой Богородицы Ферапонтова монастыря. Начало XVI века	93	Благовещенский собор Московского Кремля	126
Рождество Христово. Новгород. Первая четверть XV века	94	Снятие с Креста. Новгород. XV век	128
Сретение Господне. Новгород. Вторая половина XV века	96	Вознесение Христово. Среднерусские земли. XVI век	130
Страшный Суд. Новгород. Середина XV века	99	Троица. Андрей Рублев. Около 1410 года	133
Храм Святой Живоначальной Троицы в Никитниках. Москва. XVII век	101	Причудливые растения, звери и птицы в рельефах Дмитриевского собора. Владимир. XII век	136
Алексеевский монастырь. Москва. XIX век	102	О Тебе, Благодатная, радуется всякая тварь. Новгород. XV век	138
Надвратная церковь Спаса Преображения. Новодевичий монастырь. Москва. XVII век	102	Преподобный Сергей Радонежский с житием. Евстафий Головкин. 1591 год	144
Церковь Смоленской иконы Божией Матери. Интерьер. Троице-Сергиева Лавра. XVIII век	105	Троица. Симон Ушаков. Конец XVII века	147
Чудо от иконы «Знамение». Новгород. XV век	107		
Митрополит Алексий с житием. Клейма иконы. Дионисий. Начало XV века	112		

СОДЕРЖАНИЕ

Валерий Лепахин
Предисловие. Призвание иконы
5

Умозрение в красках.
Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи.
Публичная лекция
15

Два мира в древнерусской иконописи
65

Россия в ее иконе
111

Список иллюстраций
149

Духовно-просветительская литература

Князь Евгений Трубецкой

УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ

Этюды по русской иконописи

Заведующая редакцией Т. Тарасова
Научный редактор В. Лепяхин
Редактор И. Черкесова
Технический редактор З. Кондрашова
Корректоры А. Бурцева, Т. Горячева, В. Ильичева
Художественное оформление,
комментарии под иллюстрациями Е. Клодт
Верстка С. Сонько

Подписано в печать 27.08.2012

Формат 84×108/¹/₁₆

Объем 9,5 печ. л.

Печать офсетная. Тираж 3000 экз.

Заказ №

Издательство Московской Патриархии
Русской Православной Церкви
119435, Москва, ул. Погодинская, д. 18.

Оптовый отдел реализации:

(499) 246-20-85, 246-52-08

Магазин на ул. Погодинской: (499) 245-30-68

Магазин на ул. Бакунинской: (499) 246-25-35

E-mail: books@rop.ru

*Http://*www.rop.ru