

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

*Т.В. Левина**

АБСТРАКЦИЯ И ИКОНА: МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ¹

Цель статьи – проследить четкую линию преемственности от иконы к абстракции русского Авангарда. Линия восточнохристианского (а точнее, поздневизантийского и русского понимания образа) была прочерчена: от богословия Григория Паламы к Феофану Греку, через служение Сергия Радонежского к Андрею Рублеву, далее - к авангардистам Михаилу Ларионову, Казимиру Малевичу, философу Павлу Флоренскому и другим. Эту линию условно можно назвать катафатической, ибо она связана с отличным от западной теории образа пониманием присутствия Бога. Мы показали, что западное понимание образа связано с понятием отсутствия на примере французской феноменологии. Метафизический реализм является исходной точкой развития линии русского искусства. Понимание этой линии от иконы к авангарду поможет объяснить основы художников-авангардистов, получившие отражение в их картинах, манифестах и теории. В этом ракурсе мы рассматриваем лучизм Ларионова и теорию супрематизм Малевича.

Ключевые слова: икона, русский авангард

The goal of this article – to draw a strict line of succession from icon to abstractionism of Russian Avant-Guard. The line of East-Christian (Late-Byzantine and Russian understanding of Image) was drawn: from theology of Gregory Palamas to Theophanes the Greek, through the spiritual practice of St. Sergius of Radonezh to Andrey Rublev and further – to avant-guard painters Michail Larionov and Kasimir Malevich, philosopher Pavel Florensky and others. This line can be named as cataphatic, as it is connected with distinct from Western theory of image understanding of the Presence of God. It had been shown on the works of French Phenomenologists, that Western image is connected with the concept of absence, or distance. Metaphysical Realism is the starting point of the development of Russian Art. Understanding of this line from icon to avant-guard will help to describe basis of avant-garde painters, which has its representation in paintings, manifests and theory. We are considering Larionov's *rayism* and Malevich's *suprematism* in this view.

Keywords: icon painting, Russian Avant-Guard

Введение

Влияние иконы на русскую культуру распространилось не только в среде религиозного культа, а вышло далеко за его рамки. Непосредственное влияние русской иконы произошло и в начале XX века. Многие исследователи, чье мнение будет обсуждаться далее, считают “раскрытие” икон Андрея Рублева в 1905 году важным событием, вдохновившим художников Русского Авангарда на эксперименты и открытия в абстрактном искусстве. Если быть до конца точными, то следует сказать, что это событие подготовило революцию в живописи, связанную с

¹ Статья написана в рамках индивидуального исследовательского проекта № 10-01-0097 «Метафизические проблемы в абстрактном искусстве и аналитической философии», выполненного при поддержке Программы «Научный фонд ГУ-ВШЭ».

*Об авторе: Левина Татьяна Владимировна, к. филос. н., старший преподаватель факультета философии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики (tvlevina@hse.ru).

именем Казимира Малевича, который предложил полностью отказаться от “предметности” в искусстве.

На очевидную связь иконы и авангарда² меня натолкнуло размышление Павла Флоренского в сочинении “О водоразделах мысли”. Флоренский пишет о значении схематизма в иконе, объясняя причину ее аскетичности: «*Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета*, динамику его, с большею силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе невидимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу, линии заданных глазу движений при созерцании им иконы. Эти линии – схема воспостроения в сознании созерцаемого предмета»³. Эта цитата определила направление будущего исследования. О связи авангардной живописи и иконы писали многие искусствоведы, и важными в рисуемой нами линии являются Лазарев и Сарабьянов.

Несколько предварительных слов о том, как будет построено исследование. Исходный тезис данного исследования: в иконах Феофана Грека и Андрея Рублева выражены принципы, позднее повлиявшие на развитие абстракционизма в искусстве, а именно супрематизма, лучизма и других направлений художественного авангарда. Этот тезис должен привести нас к результату в виде вывода о том, что принципы рассмотренных видов искусства связаны с реалистской метафизикой в философии. Путь к результату будет лежать, во-первых, через введение в проблематику иконы и авангарда, что будет постановкой проблемы. После этого мы сможем заняться исследованием древнерусского искусства - фресок Феофана Грека и икон Андрея Рублева. Как пишут многие исследователи, эти иконы и фрески неразрывно связаны с теорией исихазма, поэтому мы рассмотрим тексты Григория Паламы. Параллельно мы рассмотрим теорию иконы у французских феноменологов, и укажем на различия с тем типом иконы, который важен для Авангарда. Выделенные различия приведут нас к доказательству тезиса, и мы продемонстрируем его на примере супрематистской теории Казимира Малевича. Таким образом, нашей целью будет показ *линии абстракции (реализма)* в живописи и аргументация, связанная с этим. Путем последовательной критики мы докажем, что эта линия отличается от западной, которая была ориентирована на репрезентацию (а позже - на постепенное преодоление ее).

Во избежание непонимания, я должна сказать, что я не утверждаю, что авангардная живопись - это единственно возможный путь развития иконы. Своим исследованием я хочу доказать, что культура, давшая возможность появиться абстракционизму авангарда - это культура русской иконы и передаваемой ею византийской теологии.

Лучизм

Известный искусствовед, специалист по искусству XX века, Д.В. Сарабьянов, пишет о том, что Авангардное движение в 1910-х гг. было беспрецедентным в истории русской живописи

² которая, безусловно, многими исследователями оспаривается: как «православными учеными», так и специалистами по авангарду

³ Флоренский П.А. Сочинения в двух томах. Т.2. У водоразделов мысли. — М.: Правда, 1990. С.47. (курсив мой - Т.Л.)

(да и вообще культуры)⁴. Безусловно, отмечает исследователь, этот скачок в русской культуре не может рассматриваться отдельно от исторического контекста, ведь авангардное искусство развивалось между революциями 1905 и 1917 годов, и ощущение меняющегося мира не могло не заряжать художников творческой энергией. Наверное, особое влияние Революции заставило авангардистов ориентировать свои манифесты на общественность, на человечество (особенно в случае Кандинского). “Искусство ради искусства” при этом не было целью манифестов, статей, теоретических воззрений авангардистов (как часто думают, например, о ниспровержении предметности Малевичем). Цель их была в другом - восполнить недостаток “духовности”, выделить новые жизненные ценности, изменить координаты искусства. Сарабьянов пишет: “Казалось бы, художники обрели полную свободу, но на деле становились служителями идей, стоявших за пределами самого искусства... Во всем творчестве многих русских мастеров начала XX столетия нельзя не заметить своеобразной “авангардистской гражданственности”⁵. В этом нет противоречия, как думает Сарабьянов: для того, чтобы сделать решительный переворот в искусстве (а это именно то, что сделал Малевич⁶), нужно действительно поставить себя вне всей предшествующей системы искусства, так как средствами системы изменение произойти не может⁷. Вот Малевич и занимает *метапозицию* к искусству как системе. Сарабьянов называет художников-авангардистов, прибегнувших к мета-языку “практическими философами, ... которые стояли во главе политической борьбы”⁸. Исследователь отмечает, что в России это произошло не впервые: в XIX в. функции философии частично брала на себя литература (Достоевский, Толстой).

Одним из художников-новаторов был Михаил Ларионов, который создал направление *лучизма*. В апреле 1913 года в Москве, одновременно с “Выставкой иконописных подлинников и лубков”, шла выставка “Мишень”. К этой выставке Ларионов опубликовал и программу нового искусства, которую он назвал “лучизмом”. На ней Ларионов показал свои ранние лучистские работы: “Лучистая колбаса и скумбрия”, “Портрет дурака”, “Стекло”, “Петух и курица”. Искусствовед А.Н. Иньшаков подробно останавливается на анализе одной из наиболее зрелых работ начального периода лучизма - работе “Стекло” (1912, Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк): “В ранних лучистских опытах движение к абстрактной живописи еще сочетается с элементами, взятыми из реального мира”⁹. Вот и в этой картине пучки лучей расходятся в разные стороны, скрывая предметы реального мира, но очертания бутылки все равно угадываются. Эти пучки - “сумма отраженных от предмета лучей”, и, по выражению Ларионова, “в междупредметном пространстве это образует как бы цветную пыль”¹⁰. Ссылаясь на Эганбюри, Иньшаков говорит о творческом методе “обобщения”, представленном у Ларионова: “Ларионов... пишет просто “стекло”, как универсальное состояние стекла со всеми его проявлениями и свойствами -

4 Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. с. 276-277.

5 Сарабьянов, Русская живопись. с. 279

6 Иньшаков А.Н. Ларионов и Малевич: лучизм и супрематизм // Н.С.Гончарова и М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. М., 2001.

7 Альфред Тарский предложил систему мета-языка по отношению к языку-объекту именно по этой причине

8 Сарабьянов, с. 281

9 Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. М.: Гнозис, 2010. С.185.

10 Там же.

хрупкостью, колкостью, остротой, прозрачностью, способностью звенеть, т.е. сумму всех ощущений, получаемых от стекла; так же пишет “камень”, “мясо”, “жесть”¹¹. Таким образом, заключает Иньшаков, предмет становится некоторой “универсалией” материала. К работам раннего периода лучизма относится также не утерявшая связи с реальным миром “Лучистая колбаса и скумбрия” (1912, Музей П. Людвига, Кёльн): “Картина лучистая имеет следующий вид: так как излучаемость более всего ясна на пересечениях плоскостей (на углах), а разбегаясь от углов, сама строит плоскости, поверхность же проектируется рядом точек в различных направлениях движения лучей, то для воспроизведения этого изображения создается бесконечными рядами лучей, причем на углах, где более всего характерна излучаемость предмета, лучи воссоздают его пучками”¹². В брошюре “Лучизм” Ларионов призывает выделить в живописи ее собственные законы и сосредоточиться на них, а именно на цвете и фактуре. Поскольку глаз воспринимает не сам предмет, а отражающиеся от него лучи, то, “если мы желаем написать буквально то, что видим, то и должны писать сумму отраженных от предмета лучей”, и далее - “это наивысшая реальность предмета не таким, каким мы его знаем, а каким видим”¹³ - по мнению исследователей, в этих словах отражено влияние на Ларионова философии Артура Шопенгауэра о мире как воле и представлении, а также идеи Анри Бергсона об интуиции.

Однако, по мнению Иньшакова, философия совсем не в первую очередь повлияла на теорию лучизма. Ларионов, как и другие художники, полагался в своих теоретических построениях на новейшие исследования в науке: теорию лучизма он обосновывает “четвертым измерением” и “радиоактивными лучами”. Многих художников - Ларионова, футуристов, а также режиссера Вертова, привлекала метафора радиоактивного излучения, способного проникать во все предметы, выявляя скрытую сущность вещей. Поэтому гораздо большее влияние на Ларионова оказали идеи русского мистического писателя П.Д. Успенского о “четвертом измерении”, изложенные в сочинении “Tertium Organum” (1911). Успенский пишет о четвертом измерении как о реальности, которую пока невозможно наблюдать из-за несовершенства органов чувств и установленных рассудком категорий пространства и времени. Иньшаков предлагает воздержаться от переоценки этой книги в теории Ларионова, он считает, что мистическая часть учения Успенского прошла для него незамеченной, в то время как проблемы геометрических свойств пространства и были восприняты: “Расходящиеся в разные стороны “лучи” заставляют вспомнить еще одну оригинальную идею автора книги “Tertium Organum”: “увеличивать число измерений пространства, пересекая линии координат не под прямыми, а под острыми углами”¹⁴. Далее автор исследования обсуждает влияние кубизма на лучизм Ларионова, а также влияние древнерусского искусства, что приближает наше исследование к названному ранее результату.

Сарабьянов предлагает вдуматься в концепцию лучизма и всмотреться в произведения Ларионова: “Во-первых, важно, что Ларионов обращается к лучу - носителю света. Уже это обстоятельство отсылает нас к той самой проблематике света... Пожалуй, ни одна программа

¹¹ Там же.

¹² С.187.

¹³ Цит. по: Иньшаков, С.195.

¹⁴ Иньшаков, С.197

исторических стилей или направлений (караваджизм, импрессионизм и др.) не имела столь прямого отношения к свету, как лучизм. Но главное, заключается в том, что, несмотря на отсутствие такого утверждения в манифестах Ларионова, *свет выступает в его лучистских картинах как творящее начало*¹⁵. “Петух” и “Улица с фонарями” становятся доказательством этого тезиса: “В “Петухе” источник освещения не обозначен, не мыслится как находящийся где-то за пределами картинного пространства, и нет никакого основания считать эти лучи отражением предмета”¹⁶. И далее, автор заключает: “Свет, таким образом, не отражается, не преломляется, откуда-то возникши, а сам творит реальность (уже новую реальность)”¹⁷. Сарабьянов приводит еще один пример в доказательство своего тезиса, рассматривая картину “Улица с фонарями”, где горящие фонари не являются источником света, сильно уступая по экспрессивности белым полосам, которые как раз и есть энергия данной картины. И поэтому, говорит искусствовед, “перед нами не отражение какого-то света, где-то сотворенного, а сам творящий свет”¹⁸.

Авангард и икона

Сарабьянов указывает на широкое обращение художников-авангардистов к иконе. В первую очередь это Наталия Гончарова, жена Михаила Ларионова, с ее неопрimitивистской живописью. Кроме того, с интересом отнеслись к русской иконе художники ее круга и кубофутуристы. В связи с этим Дмитрий Сарабьянов упоминает работы Гончаровой “Евангелисты”, “Богоматерь с младенцем”, Кандинского - “Все святые”, “Святой Георгий”, “Страшный суд”, Филонова и др. Отдельно можно упомянуть Малевича с его крестьянским циклом, но не только его. Преемственность от русской иконы можно увидеть в работах Поповой, Татлина, Розановой. Короче говоря, авангардисты действительно провели линию от русских икон к собственной живописи.

В интереснейшем исследовании о связи иконы и авангарда “Авангардная икона”, английский искусствовед Эндрю Спайра пишет, что Ларионов интересовался тем, какие нерепрезентативные средства использовали иконописцы, чтобы верующий постиг духовный смысл иконы. В 1920 году в небольшой статье об иконе Ларионов писал:

“Есть два художественных принципа. Первый: воспроизвести природу на основе полученного знания и задействовать натуралистические формы в композиции разными способами... Второй: изучать жизнь саму по себе, независимо от проявлений окружающего мира и, исходя из этих постоянно движущихся и изменяющихся форм, изобразить наиболее выразительное проявление объекта или ситуации” и далее: “Русские иконописцы были вдохновлены вторым принципом и решительно двигались в направлении абстракции. Эта

¹⁵ Сарабьянов Д.В. Русская живопись... С.417 (курсив мой)

¹⁶ Там же

¹⁷ Там же

¹⁸ С.418

абстракция проявлялась в использовании схем и канонов, относящихся к предзаданной манере, через которую они выражали мистический и абстрактный смысл жизни”¹⁹.

В своем эссе “Понятия русского искусства”, написанном в 1942, Наум Габо²⁰ выделил определяющие характеристики русского искусства. В противоположность западным приоритетам самовыражения и репрезентации, Габо описывает русское искусство как “во-первых, совершенно идеалистическое по содержанию; во-вторых, утилитаристское и коллективистское по социальной функции; в-третьих, абстрактное по внешнему выражению”²¹. Исключив классицизм высшего света XVIII-XIX веков, который Габо причисляет ко временному насаждению западных ценностей на почве русской культуры, он описывает русское искусство как не относящееся к *этому* миру. “И, в противоположность европейской живописи, это, по сути, и есть абстрактная концепция искусства”²².

Свет

Сарабьянов продолжает сопоставления: общество 1910-х гг. представляется ему (на это же указывали и другие авторы) “плавильным котлом” идей - революции, теории живописи, философии и т.д. Поэтому не случайно и сопоставление, например, философа Николая Бердяева с художником и теоретиком супрематизма Казимиром Малевичем, и ученого, философа Павла Флоренского с теоретиком лучизма Михаилом Ларионовым. Он описывает атмосферу тех лет как нечто единое. Павел Флоренский, который в то время работал над книгой “Иконостас”, поддерживал также и связи с художественным объединением “Маковец”, поэтому влияние идей Флоренского на среду художников вполне возможно. В “Иконостасе” Флоренский описывает различие понимания света в живописных системах - иконы как явления восточного христианства, ренессансной живописи Италии, имевшей католические корни, и голландской живописи, возникшей в лоне протестантизма. Иконописец понимает свет как творящее начало: “Иконописец идет от темного к светлому, от тьмы к свету. <...> Отвлеченная схема: окружающий свет, дающий силуэт – потенцию изображения и его цвета; затем постепенное проявление образа; его формовка; его расчленение; лепка его объема через просветление. Последовательно накладываемые слои краски, все более светлой, завершающиеся пробелами, движками и отметинами, – все они создают во тьме небывалый образ, и этот образ – из света”²³. Функция света в живописи Возрождения, по мнению Флоренского, принципиально иная: свет, исходящий из определенного источника, обнаруживает предмет или фигуру, а светотень позволяет художнику выразить “предметность источника света”. А в голландской живописи, а именно, живописи Рембрандта, она пантеистична,

¹⁹Spira, Andrew. The Avant-Garde Icon. Lund Humphries, 2008. p.59.

²⁰ русский и американский художник и скульптор, пионер кинетического искусства

²¹ Spira. The Avant-Garde Icon. P.113.

²²Ibid.

²³ Флоренский П.А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. С. 136.

и, по мнению Флоренского, свет не является объективной причиной вещей, свет не производит вещи, “а суть первосвет, самосвечение первичной тьмы”²⁴.

Вслед за Флоренским, Спайра пишет, что иконописцы совершенно не хотели передавать иллюзию глубины на своих иконах. У них не было интереса в том, чтобы заниматься репродукцией видимого мира, который понимался ими как испорченный после падения Адама. Вместо этого, их целью было выявить невидимый высший мир. В уже цитированной нами работе 1920 года Михаил Ларионов пишет: “Святые на греческих и византийских иконах не лишены плоти и крови, как на русских иконах. Последние есть абстрактные символы иной жизни. Они не люди, превращенные в святых, как на греческих и византийских иконах; они - святые, изображенные в далеком от обычного, символическом обличье, не удаляясь от границ внешнего подобия, чтобы быть узнаваемыми, а также для того, чтобы была видна их человеческая природа”²⁵. Нам нужно выяснить, есть ли в действительности различия между иконой византийской и иконой русской, понять, в чем они проявились, а главное, как это повлияло на авангардистов. Давайте проследим этот путь.

Иконоборчество

Для начала мы кратко рассмотрим проблему иконоборчества в Византии 6-8 вв. На VII Вселенском соборе (Никея, 787 год) было восстановлено иконопочитание после долгих гонений на икону. По вопросу причин гонений историки расходятся, кто-то называет главными политические причины. Так или иначе, период иконоборчества - интереснейший период в истории Византии, когда эстетические проблемы “собрали” на себя богословские и политические. Собственно, основной претензией иконоборцев было идолопоклонство: в поклонении образу Христа они усматривали поклонение самому изображению, доске с красками. Огромное количество икон было уничтожено. Избавляясь от изображений святых, иконоборцы предлагали оставить только символы.

Что же защищали иконопочитатели? Они высказывались в защиту антропоморфных изображений Христа, что, по их мнению, служило доказательством истинности божественного Воплощения. Исследователь В.В. Бычков пишет: “Защищая антропоморфные изображения, прежде всего Иисуса Христа, имеющего в себе наряду с человеческой божественную (неизобразимую) природу, иконопочитатели отстаивали прежде всего чисто *миметические* изображения, то есть имеющие лишь внешнее сходство с прототипом, а общность - только “по имени”, но “не по сущности”. Отвергая обвинение в отождествлении иконы с Богом, т.е. в идолопоклонстве (что имело место в народной религиозности), иконопочитатели особо подчеркивали различие иконы и первообраза”²⁶. О проблеме Первообраза также говорил Флоренский в “Иконостасе” (мы разберем далее). Отчего иконопочитатели защищали именно миметические (живоподобные) изображения Христа? Это было связано с тем, что живоподобные

²⁴ Флоренский. Иконостас. С.139.

²⁵ Цит. по: Spira, P.60.

²⁶ Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М.: Ладомир, 2009. С.74.

иконы вызывали сильную эмоциональную реакцию византийских верующих, икону называли «библией для неграмотных».

Далее Бычков замечает, что византийское иконописание послеиконоборческого периода выбрало другой путь: «Ближе всего к идеалу, предписанному отцами VII Вселенского собора и многими иконопочитателями VIII в., оказались фрескисты и отчасти некоторые мозаичисты. Иконописцы же выработали особый изобразительный язык, далекий от иллюзорно-натуралистических приемов передачи действительности. Ближе к пути, намеченному участниками VII Вселенского собора, развивалось западноевропейское средневековое искусство»²⁷. И действительно, многие иконописцы бежали из Византии на запад, чтобы спастись от возмездия иконоборцев. Однако, каков этот путь, когда именно произошло размежевание и на каких основах складывалась новая манера иконописи, Бычков, к сожалению, не раскрывает.

Палеологовский Ренессанс

Период византийского искусства, проливающий свет на важный для нас вопрос, - это поздний период правления династии Палеологов, так называемый Палеологовский Ренессанс XIV века. Г.С. Колпакова, историк искусства Византии, описывает подлинную драму открытия особенностей этой эпохи среди исследователей. Лишь в 1930-е гг. этот период был описан Г. Милле как своеобразный, имеющий множество художественных достоинств. До этого XIV век описывался негативно²⁸.

Важным шагом в искусствознании стало появление концепции В.Н. Лазарева: «Сложившаяся на константинопольской почве в последней трети XIII в., палеологовская живопись приобретает огромную силу экспансии в XIV в., проникая во все уголки восточнохристианского мира. В своем развитии она проходит через две различные стилистические фазы: одну более свободную и живописную, а другую более строгую и графическую, приближающуюся к своеобразному академизму»²⁹. Переход ко второму живописному стилю был связан с исихастскими спорами 1340-х гг. В искусстве этого периода пластическим языком решалась проблема нетварности Божественного Света и богословие (как и в предшествовавшем периоде иконоборчества) глубоко проникло в искусство. Меняется стиль художников: если в начале XIV века многие из мозаик и фресок миметичны, живописны, «живоподобны», то стиль второй половины XIV века уже перестает быть связанным с миром и человеком: «Композиции делаются особенно динамичными, легкими, ассиметричными, пронизанными импульсивным движением. Во всем подчеркивается экзальтация и вдохновение»³⁰. Эмоциональность становится важным элементом стилистики. В качестве примера Колпакова отмечает миниатюры Евангелия из монастыря Ватопед на Афоне ("Крещение", "Евангелист Иоанн Богослов"). В них примитивность

²⁷ Бычков. Феномен иконы. С.76.

²⁸ Колпакова Г.С. Искусство Византии. Поздний период. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 86. Сомневались в художественной ценности этого периода Н.П. Кондаков, Д.В. Айналова, П.П. Муратов.

²⁹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 157.

³⁰ Колпакова, Искусство Византии. Поздний период. С.141.

художественного языка позволяет иллюстратору легко деформировать объем, к тому же в оформлении листа преобладают не статичные мотивы, а, наоборот, динамичные, подразумевающие продолжение действия. “В миниатюрах Евангелия из Афин прежняя классическая гармония, кажется, разрушается совершенно сознательно, ибо “не может спокойным оставаться человек, горящий любовью к Богу”, внимающий его гласу. Последовательное искажение анатомической структуры, крайние формы “готического” излома фигуры, вдохновенная некрасивость лика апостола Иоанна - приемы, целенаправленно работающие на создание образа духовидца. Не случайно и луч света, исходящего от божественной десницы, здесь превращен в огромную ромбовидную голубую мандорлу, целиком поглощающую фигуру апостола, “живущего в свете”³¹. Правда, пишет искусствовед, не стоит относить возникновение экспрессивных приемов к самому периоду Палеологовского Ренессанса: эти приемы использовались и раньше, но не в таком объеме, а получили свою востребованность именно в обсуждаемый период³².

В иконах, относящихся к этому периоду, можно выделить несколько повторяющихся элементов: во-первых, это сосредоточенность действия на переднем плане - так, что боковые фигуры почти срезаются, во-вторых, легкие силуэты свидетельствуют об “облегченности самой материи”, в-третьих, ритмика мазков подчеркивается белильными контурами или золотым ассистом. Энергичность, эмоциональность, экспрессия - Колпакова подбирает множество ярких определений, способных отметить особый динамизм изображаемого.

К кругу экспрессивного направления 1350-60 гг. автор также относит и настенную живопись церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде, выполненную в 1363 году. “Импulsивность, стремительность, легкость, эмоциональная и душевная подвижность, позволяющие с наибольшей полнотой представить эффекты мгновенного озарения, потрясенности, экзальтированной набожности, становятся основами стиля. В росписи очень много движения, практически отсутствуют спокойные статические фигуры: никто из представленных персонажей не углубляется в жизнь сердца, а воплощает экстагический выход за пределы собственной плоти для встречи с иррациональным... Это единый порыв к тому, что находится за пределами материи”³³. Описанная исследователем глубочайшая палитра чувств и эмоций передается также и светом: материальное создается мельчайшими переливами цвета; свет - мерцает и переливается, он появляется на границах форм, нет единого источника его происхождения. Преобладающие цвета - прозрачные, словно подернутые дымкой - серебристые, голубые, сиреневые. Автор заключает: “Все в целом направлено на формирование особой духовной среды, освобождающей человека от материальных параметров, преодолевающей их”³⁴. Фрески открывают путь к сакральной реальности, реальности богообщения и боговидения. Главная тема их - реальность человеческой плоти и мистическое преображение ее в новую материю.

31 Она же, С.142.

32 Там же.

33 Колпакова, С.148.

34 Там же.

Колпакова обращается к рассмотрению фресок Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде (1378). Фигуры столпников выражают духовное подвижничество. Образ пространства у Феофана - это образ невидимого присутствия Бога «осеняющего собой все явления и способствующего их видоизменению - преобразению. Именно поэтому огромное значение в росписи приобретают пространственные цезуры - не заполненные формами участки фона... эти участки насыщены сокровенной внутренней жизнью: протекание в них цвета, света и воздуха косвенно напоминает о всеобъемлемости действия божественных энергий...»³⁵. Итогом предшествующей византийской традиции искусствовед видит икону «Спас в силах» деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля (конец XIV в.) Феофана Грека. По ее мнению, эта икона является воплощением концепции исихазма. Иконы Благовещенского собора по своему духу близки к росписям церкви Спаса Преображения. Как пишет искусствовед Лазарев, они «пронизаны пафосом отречения от мира», в чем он также усматривает отражение идей исихазма. Иконы, по мнению Лазарева, лишены жизнерадостности. Христос у Феофана Грека трактуется как суровый судья мира, в отличие от Андрея Рублева, который оттенял человеческое начало Христа³⁶.

Рассматривая икону Преображения, Лазарев усматривает в ней византийские образцы эпохи Палеологов: «как бы парящий в воздухе Христос, чья фигура облачена в белоснежное одеяние и обладает наибольшей светоносной силой, дан в окружении ореола с исходящими от него лучами»³⁷. В связи с решением художественной задачи - передать свечение фаворского света - одной из наиболее популярных тем своего времени, Феофана Грека «более всего интересовала передача излучаемого Христом серебристого сияния, которое отражается на лещадках гор, на одеяниях, на лицах. Этот серебристо-голубой свет проходит как бы лейтмотивом через всю колористическую гамму иконы, невольно заставляя вспомнить о том, как Палама описывает явление Христа на Фаворской горе: «Христос, солнце истины и справедливости, прежде всего захотел показаться, и как можно ближе, апостолам. Затем, воссияв с большим блеском по причине своей необычайной светозарности, он сделался невидимым для их глаз подобно солнцу, на которое смотришь, и погрузился в световое облако». Учение Паламы объясняет нам и своеобразную форму ореола, состоящую из двух сфер сияния, от которого исходит три луча. Для Паламы фаворский свет был символом троичности Божества, и соответственно этому автор скомпоновал ореол из трех элементов, а от сияния отвел три луча»³⁸.

Божественный Свет

На связь византийской иконы и даже абстрактной живописи с паламитскими спорами XIV века исследователи указывали неоднократно, поэтому представляется совершенно

³⁵ С.165.

³⁶ Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1996. С.88.

³⁷ Лазарев В.Н. Русская иконопись. Там же.

³⁸ Там же.

необходимым изложить аргументацию Григория Паламы. Благодаря этому станет намного яснее, каких идей придерживались византийские иконописцы, что именно они хотели передать художественными средствами. Кроме того, это прольет свет и на более раннюю теорию, с которой исследователи связывают лучизм Ларионова.

“Паламитские споры”, связанные с учением исихазма, разворачивались на протяжении многих лет, Григорий Палама отвечал на критику Варлаама и его последователей, что нашло выражение в “Триадах в защиту священно-безмолвствующих”. Наиболее интересующая нас тема - обоснование нетварности Божественного Света и связанная с этим недостаточность интеллектуального постижения Бога.

Противники Григория Паламы пытались проинтерпретировать учение о божественном свете на понятном им языке номинализма, упрекая исихастское учение в том, что в нем “считают сущность Бога ощутимой, имеющей образ, величину и качество и сливающейся наподобие видимого света с воздухом”³⁹, поскольку для Варлаама, как и для Оккама чувственное познание является познанием истинным. В свою очередь, Палама, отвечая на нападки критиков, пытается найти аргументы в предшествующей традиции (во многом опираясь на “Дионисия Ареопагита”) для доказательства существования достоверного и непосредственного познания, отличающегося от чувственного⁴⁰.

Григорий Палама утверждает, что существует Божественный свет, который не является ни чувственно воспринимаемым, ни интеллектуальным опытом. Святые отцы говорят, что “у нас есть два душевных ока, и неодинакова польза от видения ими: ... одним зрением мы видим скрытое в природных вещах, то есть Божью силу, Его премудрость и Его промысел о нас, постигаемый через величие Его водительства над нами; другим же зрением видим славу Его святой природы, когда Бог благоволит ввести нас в таинства духовные”. Поскольку и то, и другое есть зрение, то видимое ими есть свет”⁴¹. И далее: “Это вот видение Господь и дал Своим ученикам, а через них всем уверовавшим в Него и на деле показавшим свою веру; его-то Он и пожелал, чтобы они имели: «Хочу», говорит Он Отцу, «чтобы сии видели Мою славу, которую Ты дал Мне, возлюбив Меня от создания мира» (Ин. 17, 24); и еще: «Прославь Меня Ты, Отче, у Себя той славой, которую Я имел у Тебя до того как быть миру» (Ин. 17, 5). Эту превосходящую все сущее славу Бог даровал не только ипостасно соединенному с Ним составу, но и ученикам: «Славу, которую Ты дал Мне, Отец», говорит Господь, «Я дал им, чтобы как Мы суть Одно, так они были бы одно, — Я в них и Ты во Мне, чтобы они были совершенными в едином» (Ин. 17, 22). Пожелал Он и чтобы ученики видели ее. Эта слава и есть то, благодаря чему мы приобретаем в самих себе Бога и в собственном смысле слова видим Его”⁴².

Противники исихастов упрекают их в том, что исихасты видят самого Бога, в связи с учением о Божественном Свете, который ученики увидели на горе Фавор. Однако Григорий Палама и не думает о том, чтобы, вслед за богословами западной церкви пантеистически

39 Григорий Палама. Триады в защиту священнобезмолвствующих. СПб.: Наука, 2004. С. 215.

40 Иоанн Мейендорф. Жизнь и труды св. Григория Паламы: Введение в изучение. Санкт-Петербург: Византинороссика, 1997. С.166.

41 Палама, Григорий. Триады. С. 226-227.

42 Палама. С. 227-228.

определять Бога как “все во всем”, он старательно изыскивает богословские аргументы для того, чтобы показать, как трансцендентный Бог являет свои силы в виде света (потому он и называется нетварным), оставаясь, при этом непознаваемым. Свет, видимый учениками Христа, не открыл им сущности истины, то есть сущности Бога они не постигли. Свет им открылся в сущем, но сам свет - не есть сущее, поскольку он сверх-сущий. Поэтому, критикуя Варлаама, Палама критикует и его метод познания: “философ”, как он его называет, считает интеллектуальное познание Бога наивысшим, что “знание существ - это лучшее, что у нас есть”. Для Паламы здесь главная проблема в том, что Бог - сверхсущий, поэтому “знаний существ” явно недостаточно. А это ведет к очень важной теме и для богословия, и для философии: к теме познаваемости Бога. Григорий Палама предлагает понимать эту проблему таким образом, как это потом отразится в иконописи Андрея Рублева (но об этом позже).

Катафатизм

Итак, критики Паламы считают, что Бог непознаваем, что человек может судить о Боге путем апофатического богословия. Здесь вспоминается учение Николая Кузанского (который, конечно, не являлся номиналистом) об “ученом незнании”⁴³, то есть о том, что знание о *пределе* появляется тогда, когда человек понимает, что нечто познать невозможно. Тот, кто достиг ступени “ученого незнания” может познать степень своего незнания, но у него никогда не появится знания о сверх-знании, то есть о том, что доступно Богу. Собственно, Кузанский предлагает здесь отрицательный путь богословия, основанный на интеллектуальных предпосылках. На них же основывает свои претензии Варлаам. Григорий Палама же в целом согласен с отрицательным путем, но, поскольку интеллектуальное познание для него не достигает истины Божественного Существования, то отрицательный путь понимается им как недостаточный. Поскольку созерцание, а не ум ведет к познанию Бога, то Палама говорит о возможности утвердительного богословия: “Тем же образом очистившиеся через исихию удостоиваются невидимых созерцаний, а сущность Бога остается недостижимой, хотя удостоившиеся посвящаются в Его тайны и размышляют о виденном и так в бесстрастии и невещественности ума приобщаются умопостигаемого Божия светодарения, при всем том зная, что божественное выше всех созерцаний и всех созерцательных посвящений; таким образом они получают недоступную нам сверхразумную благодать, познавая невидимое не через невидимость, как те, кто богословствует путем *отъятия свойств*, но через самое видение познавая превысшее видения и испытывая как бы некое отъятие, но не в рассуждении”⁴⁴. Далее Палама цитирует Псевдо-Дионисия, который говорит о понимании света людьми, что созерцая свет человек понимает, что он есть, и что он нематериален, то есть прилагают отрицание не к Божественному свету, а, наоборот, к вещественному миру, и, познав свет, производят операцию отрицания, указывая на то, что не есть свет: “Именно соединившись с этим исключительным из всего сущего светом, они познают, что *он изъят из тварных вещей*; и не

⁴³ Кузанский Н. Об ученом незнании // Кузанский Н. Соч. в 2-х т. - М., 1979.

⁴⁴ Палама. Триады. С.237-238.

через отрицание тварного достигают они единения, но наоборот, через единение научаются изытости, причем и само единение исключается из всего тварного, будучи по превосхождению не-сущим”⁴⁵.

Выходит, что ум может понимать только существующее. А, поскольку свет не является существующим, то силы ума не будет достаточно для постижения Высшей истины. Чем же тогда будет понимание света? Григорий Палама говорит, что, раз человек в силах познать только существующее, то понимание света как не-существующего (или сверх-сущного) нельзя назвать знанием, и предлагает назвать его единением (так как никакое другое слово, по его мнению, не подходит). “Единение единственно, и как ни именовать его — единением ли, созерцанием, чувством, знанием, умопостижением или озарением, — оно либо есть все это не в собственном смысле, либо все это одному лишь ему в собственном смысле присуще”⁴⁶. Созерцание не разъединяет, а в “умной молитве” соединяет молящегося с Единым: “И конечно, в отрицательном богословии ум размышляет о несвойственном Богу, то есть действует расчленяюще, а там - единение; вдобавок ум помимо всего изымает из Высшего и сам себя, а там — единение ума с Богом и то, о чем сказали Отцы: «Цель молитвы — восхищение к Господу»”⁴⁷. Так Григорий Палама утверждает необходимость катафатического богословия. Однако Иоанн Мейендорф, комментируя текст Паламы, предупреждает от неправильного понимания его позиции: познание Бога невозможно *по природе*, а не оттого, что мы слабы, чтобы его познать. И в его познании нам не поможет ни молитва, ни отрешение, ни соединение, как следует из неоплатонической философии, критикуемой Паламой. Комментируя эту проблему, Мейендорф пишет, что смысл паламизма состоит в том, что, проявляя себя в своем существе, Бог остается недоступным в своей сущности⁴⁸: “общая природа ипостасей является для него “сверхсущной сущностью”, непознаваемой, и, следовательно, *абстрактной*”, и, кроме того, во всей своей богословской деятельности он стремится установить реальность Откровения живого Бога, являющего себя в своих актах или энергиях”⁴⁹. И далее: “В качестве причины энергий эта непознаваемая сущность остается по отношению к ним неприступной”, а энергии, со своей стороны, “ниже” сущности: один и тот же Бог и открывается, и остается трансцендентным по отношению к своему собственному Откровению. *Крайний реализм* св. Григория Паламы в его учении об обожении не приводит его, таким образом, к утверждению более или менее пантеистического смешения человеческого и Божественного; даже целиком соединяясь с человеком, Бог остается трансцендентным ему”⁵⁰.

Что же тогда эти энергии? Как они присутствуют в мире? Комментируя Паламу, Мейендорф пишет, что решить эту проблему сложно, так как она имеет множество толкований. Например, если Сына и Духа назвать “энергиями” Отца, то возникает проблема соединения с

⁴⁵ Он же. С.245 (курсив - мой)

⁴⁶ С.245-246.

⁴⁷ С.247.

⁴⁸ Мейендорф. Жизнь и труды св. Григория Паламы. С.287

⁴⁹ Мейендорф. С. 293 (курсив мой)

⁵⁰ Он же. С.296 (курсив мой)

Отцом, что вызывает большое количество ошибок⁵¹. Чтобы избежать непонимания, Палама говорит, что это не просто энергии, это “ипостасные” энергии, то есть присущие Отцу. Благодать, Премудрость, Величие - это Божественная Сущность, с точки зрения Паламы, но, поскольку мы можем познать только “бытийные проявления или энергии”, поэтому саму Сущность мы познать не сможем, а сможем быть причастными к Благодати, Премудрости и Величию.

Здесь возникает еще одна проблема - а именно пантеизм, так как с точки зрения Паламы, энергии, то есть проявления Бога - множественны. Однако Мейендорф предостерегает нас от пантеистских выводов (в чем обвиняет Паламу Варлаам), ибо Бог может являть свои энергии существующему, но все существующее не совпадает с Богом. Следовательно, это значит, что Бог не “разлит в природе”, он открывает себя по своей воле.

Реализм

“Что касается учителя безмолвия, то его учение строилось на утверждении решающего вмешательства Бога в историю посредством Воплощенного Своего Сына, после которого уже невозможно говорить об абсолютной “непознаваемости” Божией и неизбежно приходится учитывать *изменение*, которое Бог внес в свои отношения с человеком, открывшись ему актом Своего всемогущества”⁵², именно это, цитирует Мейендорф Паламу, и не понимал Варлаам, ограничивающий понимание Бога только знанием интеллектуальным. Поэтому познание Бога для Варлаама связано с чисто интеллектуальными усилиями, которые не учитывают ни “созерцания”, ни “единения”, то есть духовного опыта, о котором говорит Палама. “Историческая реальность”, как говорит Мейендорф о Христе, служит у Паламы главным аргументом против доводов Варлаама, пытающегося свести явления божественной сущности к символизму. Корнем этой традиции Мейендорф видит платонизм, который разделяет вещи на чувственные и умопостигаемые (которые являются нам в символах, и понять их мы можем только силой воображения)⁵³.

Палама выступает против этого дуализма, в которой существует мир “там” и мир “здесь”, пространственно отделенный от него, так, что трансцендентный мир является в материальном мире только в виде символов. Палама отказывается понимать мир разделенным после воплощения Христа (Бога Сына) в тварном мире, и следовательно, божественная энергия может являться - реально - и в нашем мире⁵⁴. Однако его противники не унимаются: они говорят, что увидеть Бога невозможно, ведь он трансцендентен⁵⁵, и ссылаются на божественную иерархию. Отвечая на это сомнение, Палама упоминает Ветхий Завет, говоря о тех, кто видел Бога (то есть видел божественный свет), например, Моисей. В целом он возмущен такой трактовкой, так как

51 С.298

52 С.254.

53 С.255

54 С.257

55 С.261

после Боговоплощения на земле в ипостаси Сына сомнений быть не должно. Поэтому Палама протестует против символического толкования Фаворского света и христианского опыта, так как это понимается им как отрицание Воплощения. “Символическими могут быть богоявления, но никак не Воплощение; так, дух святой является, но не воплощается; явивший Его голубь был символом, но “тело Христа есть воистину тело Божие, а не символ”⁵⁶. Однако Палама соглашается признать Фаворский свет символом в особом смысле: что Фаворский свет был “символом апофатического и катафатического богословия”⁵⁷.

Андрей Рублев

С именем непосредственного ученика Феофана Грека связан новый этап русской культуры. Исторически это время связано с Куликовской битвой (1380 год), результатом которой было ослабление ордынского ига. Это не могло повлиять на культуру Руси XIV века, ибо радость от ощущения свободы дала о себе знать в русском искусстве. И, конечно, не только в исторической действительности (точнее, повседневности - для людей того времени) дело: одной из важных фигур этого периода был Сергей Радонежский, который разговаривал с Дмитрием Донским перед битвой, его дела и проповеди имели безусловное влияние на людей. В годы отшельничества Сергей усвоил византийскую практику исихии, то, что Нил Сорский позднее назвал “умной молитвой”.

Андрей Рублев работал вместе с Феофаном Греком в 1405 году, помогая расписывать иконостас, находящийся сейчас с Благовещенском соборе Московского Кремля. Однако стиль у обоих иконописцев сильно отличается. Феофан писал экспрессивно, пытаясь передать строгого Судию или подвижничество столпников, колорит у него довольно строгий, подчиненный общему замыслу - передать духовный опыт святых и противопоставить его всему земному. Совсем не так у Андрея Рублева. Впитав, наверное, лучшее, чему можно было научиться у Феофана Грека, Рублев - совершенно своеобразный иконописец.

Здесь нужно затронуть важную проблему оригинальности древнерусского искусства, которая обсуждалась в 20-е и, после большого перерыва, в 60-е гг. прошлого века⁵⁸. Многие исследователи сравнивали иконы Андрея Рублева с живописью Италии, искали (и находили) параллели. Однако, при более внимательном рассмотрении оказалось, что сама живопись Италии получила влияние от византийских мастеров (бежавших от иконоборцев в VI веке⁵⁹). Более поздние исследования доказали это византийское наследие древнерусских икон, была дана интерпретация древнерусской иконописи как “подтягивающейся” или “соревнующейся”, но не находящейся с византийской на равных⁶⁰. Е.Я. Осташенко в своей монографии пытается доказать

⁵⁶ С.266

⁵⁷ С.267

⁵⁸ Осташенко Е.Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV - первой трети XV века. Москва: Индрик, 2005. С.8

⁵⁹ Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. М.: Московский патриархат, 1989. С.78

⁶⁰ Осташенко, Андрей Рублев. С.10. Эта точка зрения связана с именами Грабаря, Лазарева, Алпатов.

обратное - что уже в XII-XIII веке иконопись Древней Руси была сравнима с византийской⁶¹ (но еще была частью византийской), и, главное, что иконопись Андрея Рублева есть явление полностью самобытной школы древнерусского мастерства, которая имеет преемственность в византийской традиции, но уже совершенно самостоятельна и развивается по собственным законам.

Что же явилось, по мнению исследователей, самобытностью русского искусства? Осташенко пишет: “противопоставление содержания и формы, ведущее к ее *упрощению*, усиление средств эмоционального воздействия на зрителя, и, соответственно, такие черты, как предпочтение статики и акцентуированного линейного ритма, *локального цвета* в противоположность характерному для византийской живописи свободному пластическому движению, развитому колористическому движению. <...> Считается, что в нем этическое начало явно превалирует над эстетическим качеством, воспринимавшимся как некое *абстрактное бессодержательное начало*: “не так складна”, но, “наверное, еще задушевней и пленительней”⁶². Получается, что для некоторых исследователей, “абстрактность” иконы является сродни упрощению. При дальнейшем рассмотрении будет видно, что это далеко не так. По мнению Осташенко, Андрей Рублев соединил классическую византийскую основу и новый русский идеал образа.

Вернемся снова к проблеме исихазма, победе исихазма на Константинопольском церковном соборе 1351 г. Как утверждает Осташенко, византийские новшества (имеется в виду позднепалеологовская живопись, которую Лазарев назвал “академической”, хотя это определение было оспорено Г. Колпаковой) в XIV веке развиваются на Руси практически синхронно: исихастское учение проникло в среду русского духовенства и самой важной темой стал нетварный Божественный Свет. Дискуссии о природе Света формируют новое отношение к пространству, цвету и свету в иконах этого периода⁶³. Автор упоминает об иконах “Борис и Глеб на конях” (ГТГ), “Похвала Богоматери с акафистом” (Музеи Кремля), “Спас Нерукотворный” (ЦМиАР) и фресках церкви Успения на Волотовом поле, в которых видна четкая синхронизация с искусством Византии того периода. “Главной темой произведений этого времени становится не столько зрелище соприкосновения с горним миром святых, сколько *внезапное обнаружение реального присутствия Бога рядом с человеком*, в обыденном, земном, тварном мире. В этом смысле особенно показательным введением в роспись церкви Успения на Волотовом поле возле Новгорода 1363 г. иллюстрации “Притчи о некоем игумене”, не узнавшем Христа, явившегося к нему в образе нищего”⁶⁴.

Итак, в отличие от Феофана Грека, иконопись Андрея Рублева очень радостная, земная, иконописец использует яркие краски, чистые цвета. Конкретных сведений об этом, втором, источнике мастерства Рублева нет, но, по предположению Поповой, это прямое влияние эпохи и фигуры Сергия Радонежского, которому Андрей Рублев посвятил “Троицу”. Отличительные черты

⁶¹ Она же, С. 22-24.

⁶² С.10 (курсив мой - Т.Л.)

⁶³ С.25

⁶⁴ С.25-26

рублевских икон - “тихие облики, добрые лица, кроткие взгляды”; во “всех иконах, независимо от их качества, - одинаковые черты стиля: плавные силуэты, мягкие тона, чистые простые линии, живопись лиц плавью, общая гармония, слитность, согласие”⁶⁵. Своеобразие композиции Рублева Осташенко описывает так: “линейный ритм, следуя за движением пространства, опережает тот ритм пластического движения в пространстве, который могли бы иметь крупные объемные фигуры. Именно поэтому вместо движения пластики возникает волновое движение пространства, обходящее пластику, входящее внутрь ее, но составляющее каждую из фигур, каждое из изображений “пейзажа” в состоянии покоя. Таким образом, “движение покоя” является самой существенной и неповторимой чертой рублевского художественного мышления”⁶⁶. Соотношение линии и пластики делает возможной легчайшую постановку крупных, широко развернутых в пространстве фигур. Пространственный ритм лишает их ощущения тяжести, но вместе с тем и не позволяет им парить, быть невесомыми, как в искусстве позднего XV в. Именно эту особенность рублевской живописи имела в виду Н.А. Демина, говоря о линии, выражающей движение, а уж затем объем⁶⁷; о не имеющей аналогий “ромбоидальной” постановке фигур у Рублева⁶⁸. “Ромбоидальная” постановка фигур у Рублева, по мнению Деминой, позволяет выразить духовное подвижничество изображенных святых: фигура святого снизу и сверху является вытянутой - это усиливает визуальный эффект Возвышенности, фигура становится легкой, движущейся вверх, но не невесомой: святой как бы опирается о воздух, а не на горизонтальное основание⁶⁹.

Кроме того, Демина также обращает внимание на свет у Рублева: на иконах нет тени как знака отсутствия света, как художественного приема⁷⁰. Поскольку Божественный свет был одной из важнейших тем той эпохи, то стоит рассмотреть икону Рублева “Преображение”, которую сравнивают с мозаичным изображением в церкви Апостолов в Фессалониках (1311-1315)⁷¹. Исследователь предлагает обратить внимание на форму мандорлы: “вместо овальной, только с фигурой Христа, она стала круглой, частично охватывая изображения пророков. Благодаря этому пророки не только воспринимаются наряду с апостолами свидетелями события, но и являются причастниками Божества, образами вечного свидетельствования о нем. Лучи света, в раннепалеологовском памятнике исходившие от славы Христа и пронизывавшие все пространство, связывавшие каждую из фигур с центральным изображением, теперь не выходят за пределы мандорлы, и их ровно столько, сколько свидетелей чуда, т.е. пять”⁷². Автор сравнивает икону Рублева с текстом канона Иоанна Дамаскина: “из плоти твоя лучи Божества исхождаху пророкам и апостолом”. Темный цвет мандорлы восходит к поэтическим текстам Псалтири, повествующим о явлении Бога (Пс. 17:10, 12; 96:2), и святоотеческим сочинениям, прежде всего

65 Попова, цит. по: Осташенко. Андрей Рублев. С. 28

66 Осташенко. С.42

67 Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. - М.: Наука, 1972. С.72

68 Демина. Андрей Рублев и художники его круга. С.68.

69 Там же.

70 Демина. Андрей Рублев и художники его круга. С.73-74

71 Осташенко. Андрей Рублев, С.203

72 Осташенко, С.203-204

Дионисия Ареопагита о “неприступном божественном мраке”, в свою очередь нашедшим свое отражение в сочинениях Григория Паламы.”⁷³

В чем, по мнению искусствоведа, особенность светового решения рублевских икон? Она считает, что в них само пространство, охватывающее все на иконе, становится связующим началом в композиции вместо сюжетного действия, как это было в живописи XIV в. “Главной отличительной чертой этого пространства является его светоносность. В иконе отсутствует изображение фаворского света в виде лучей, бликов, рефлексов, но свет заполняет все пластические формы и промежутки между ними. Свет обнаруживает себя только через цвет, являясь мерой цвета, но нигде при этом не растворяет, не дематериализует красочную поверхность”⁷⁴. Флоренский в “Иконостасе” указывает на особенность русской иконы: сам фон ее называется “светом”: “икона пишется на свету и этим... высказана вся онтология иконописная”⁷⁵. Образ пространства становится символом вечного соприсутствия Бога и человека, местом его духовного преображения - Фавором, и это является основным содержанием иконы. Возможность именно такого истолкования находит подтверждение в словах канона Иоанна Дамаскина на Преображение: “невещественно станем во граде живаго Бога и узрим мысленно Божество невещественное, Отца и Духа, в Сыне едиnorodнем облистующее”. Или стихиры предпразднства: “Приидите предликуем и себе очистим и верно уготовим к божественному восходу: *превышнего божия жительства яко да самовидцы* того величества явимся...”. На горе Фаворской Христос “тайно Троицы образ показуя”⁷⁶.

Богоприсутствие

По утверждению Лазарева, Андрей Рублев всегда оттенял в Христе человеческое начало, в чем он увидел отражение исихастских споров⁷⁷. Кроме того, отмечая катафатичность учения Паламы, “недостаточность отрицательного пути”, Мейендорф писал, что, в соответствии с его учением, Бог не может быть абсолютно непознаваемым: ведь Христос вочеловечился именно для того, чтобы быть среди людей. Мы не будем вдаваться в очень интересные, но сложные рассуждения о природе Христа, поскольку наша задача другая, и она, тем не менее, связана с богословием образа.

Павел Флоренский в работе “Иконостас” пишет: “*Иконостас есть сами святые*. И если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было бы видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих самому Богу свидетелей Его... в храме и не было бы”. Итак, с точки зрения Григория Паламы, это как раз неоплатоническая традиция - полагать, что Бог не является, потому что верующие недостаточно

⁷³ Она же, С.204

⁷⁴ Осташенко. Андрей Рублев. С.204

⁷⁵ Флоренский. Иконостас. С.129

⁷⁶ Осташенко, С.205

⁷⁷ Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1996. С.88.

очистились, но в интерпретации Флоренского этот путь приобретает коннотации исихазма: Бог и святые присутствуют в храме вместе с молящимися. Однако - и это существенно важная вещь - “вещественный иконостас не заменяет собой иконостаса живых свидетелей и ставится не *вместо* них, а - лишь как *указание* на них”⁷⁸. К этому утверждению необходим комментарий. Дело в том, что аргументация иконоборцев была построена так, что икона должна быть единосущна (omoousion) лицу, которое на ней изображено, это значит быть тождественной, иметь с ним одну природу. Логический вывод, следовавший у иконоборцев за этим утверждением, состоял в том, что лишь евхаристия может быть образом Бога, а иконописный образ возбуждает идолопоклонство. Г. Острогорский комментирует: “коль скоро для иконоборцев истинной иконой могло считаться лишь нечто такое, что было тождественно со своим “архетипом”, то только Причастие они и могли признать иконой Христа. Для православных же иконопочитателей именно потому Причастие уже не было “иконой” - образом, что оно тождественно со своим “архетипом”⁷⁹. Иоанн Дамаскин говорит: “Для православных иконопочитателей икона не только не единосущна (omoousion) своему “архетипу” или “тождественна” с ним (tauton), каковой в иконоборческом представлении она должна быть, - напротив, согласно православным апологетам святых икон, в самом понятии слова “икона” (eikon) заключается сущностное различие образа от его архетипа”⁸⁰. Патриарх Никифор разъясняет эти слова: “Икона есть подобие первообраза... или подражание первообразу и отражение его; своей сущностью (te ousia kai to hupokeimeno) однако от архетипа она отлична; икона сходна с архетипом благодаря совершенству искусства подражания, сущностью же она от первообраза отлична”⁸¹. Постараемся проинтерпретировать эти утверждения. То, о чем говорит Флоренский - это тождество в особом смысле, это тождество и нетождественность одновременно: икона - это образ святого, который указывает, но живопись иконы - не есть святой. У Флоренского, как, впрочем, и у Рублева, просматривается именно катафатическое понимание образа, в противоположность апофатике, например, феноменологической теории.

Богооставленность

Цель апофатизма Жана-Люка Мариона - отвергнуть любые претензии идола на божественное, о чем он пишет в интереснейшей работе “Идол и дистанция”. Он возвращается к проблеме иконоборчества, чтобы объяснить, используя феноменологический аппарат, что икона совсем не мешала проявлению божественного (что еще раз указывает на политические причины иконоборчества): “В самом деле, идол стремится поглотить именно зазор, расстояние между собой и божеством; но утверждение доступности божества в фиксированном, более того, застывшем лице, — не означает ли оно неслышного, но радикального устранения той выси и той

⁷⁸ Флоренский П.А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. С.62 (в оригинале - разрядка)

⁷⁹ Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви, С.92

⁸⁰ Там же

⁸¹ Там же

неопровержимой инаковости, коими в собственном смысле удостоверяется божественное? Возмещая отсутствие божественного, идол поставляет его в наше распоряжение, гарантирует его и тем самым лишает собственной природы. Доверяя божественное, он совершает его убийство”⁸². Таким образом, с точки зрения Мариона важно, чтобы существовала принципиальная нетождественность Бога и образа Бога, что, позволяя различать между первым и вторым, не сводит одно к другому, в отличие от идола. Негативное богословие не может ответить на вопрос “каков Бог”, но позволяет использовать рациональные средства для того, что бы понять, что он не есть: «Образ [икона] Бога невидимого» (Кол 1, 15), — говорит о Христе св. Павел. Образ не Бога, который в этом образе утратил бы свою невидимость, чтобы стать для нас своим [«фамильным»] вплоть до фамильярности, а Отца, в Его бесповоротной и непреложной трансцендентности, излучение коей тем сильнее, чем щедрее она дает узреть себя в образе Сына. Глубина зримого лика Сына открывает взгляду саму незримую Отца. Икона выражает не человеческий облик и не божественную природу, которую никто не сумел бы увидеть лицом к лицу, но, как сказали бы богословы иконы, соотнесенность того и другого в ипостаси, в личности”⁸³.

Марион развивает философию “дистанции” для того, чтобы сосредоточиться на том, чем Бог не является: “Икона прикрывает и открывает то, что служит ее основанием: дистанцию, разделяющую в ней божественное и его лик. Будучи зримостью незримого — зримостью, в которой незримое дает себя узреть как таковое, — икона утверждает то и другое. Расстояние, объединяющее их в самой их несводимости друг к другу, в конечном счете и есть основание иконы”⁸⁴. Как мы видим, Марион решает задачи, сильно отличающиеся от задач Флоренского и той линии, которой мы придерживались ранее. Это принципиально другая философия образа. Поэтому необходимо выяснить, каким задачам она служит. Дело в том, что Марион видит проблему божественного образа в другом культурном контексте. Мариона интересует богоборчество не только в византийской традиции, но и в культуре близкой ему - культуре Европы XIX века. Он пытается понять истоки и мотивы сомнения в Боге и отдаления от него. Что сделало это дистанцирование столь значимым в культуре? “Дистанцией, которая для Ницше внеположна онто-теологии, которая для Гёльдерлина сыновне принимается от отечески отдалившегося Бога, которая для Дионисия литургически проходит в хвалебной речи, обращенной любящим к Любимому. <...> Это отсутствие, или эту удаленность, все трое признают, каждый по-своему, собственной задачей мысли”⁸⁵. Дистанцирование это связано с не-присутствием Бога в реальности, с вопросами относительно его явленности. Но явления нет, есть лишь образ, который, в свою очередь, понимается как явление, но, по сути, это образ - лишь явление отсутствия. И поэтому целью негативной теологии, а также философии негативности является обозначение события удаления, потому, что “Ни одно сущее, даже высшее, не дает ухватить себя, ибо дар превосходит все, что любое сущее могло бы здесь даровать”⁸⁶.

82 Марион, Жан-Люк. Идол и дистанция. Пять этюдов // Символ. 2009. №56. С.20

83 Марион. Идол и дистанция, С.21

84 Он же, С.22

85 Он же, С.35-36

86 Он же, С.171

Традиция, которую мы рассматривали ранее, не концентрировалась на богооставленности, на том, чего человек лишен, а также на том, что ему осталось в утешение. Однако, теория Мариона - не единственная негативная теория. Рассмотрим концепцию Мари-Жозе Мондзэн в ее работе “Образ, икона, экономия: византийские истоки современного представления”, в которой она опирается на многие византийские источники до- и периода иконоборчества, а также на философию Аристотеля. Она пишет: “Отсутствие Бога внутри иконы понимается как двойное миметическое выражение Христа: пустота кеносиса (kenosis, аннулирование, допущенное Сыном в изгнании, вдалеке от Отца) становится пустотой воспринимаемой формы, и далее блистающим сиянием материальной плоти, преобразованной голосом Отца... Икона Христа - это пустота и физического, и действительного присутствия”⁸⁷. Основа концепции Мондзэн - видвинутая ею теория “экономии образа”, ведущая свое начало от понятия *oikonomia*, “домостроительство”, “управление”. Кроме того, есть еще один смысл термина “экономия”, о котором Мондзэн пишет: “воплотившийся Сын понимается как “экономия Отца”⁸⁸. Этот оттенок смысла “экономии” связан с понятием служения, где Христос понимается “рабом Божиим”. “Экономическая” интерпретация воплощения обозначает того, кто становится рабом, ради спасения человечества⁸⁹. Образ Отца, пишет Мондзэн, стал возможным благодаря экономии материнского тела. Понятие “видимого” определенным образом характеризует “экономия”: “Бог “экономии” распространяет себя, проявляет, делает себя узнаваемым. Как только он стал видимым, он показал свое лицо - *prosopon*, термин, который означает Лица Святой Троицы. Это ипостасная экономия божественного”⁹⁰.

Далее автор признает икону как предтечу абстракции, объясняя свою идею со ссылкой на Мондриана: “[В этом контексте] у формы есть беспредметная реальность, довольно близкая к наставлению Мондриана “больше не связывать форму с формой”. <...> Хотя это довольно сложно принять, должно быть признано, что икона пытается явить благодать отсутствия средствами системы графической записи. Христос - не на иконе, икона существует по отношению к Христу, который не перестает удаляться”⁹¹.

Так, Мондзэн описывает богооставленность, или ситуацию удаления Бога. Бог не исчез, но он далек и недоступен в своей трансцендентности. Эта теория кардинально противоположна русской философии иконы. Как мы уже видели, Флоренский, опираясь на Псевдо-Дионисия, говорит об ином: икона есть присутствие самого святого в церкви. Таким образом, для традиции, идущей от Григория Паламы и Псевдо-Дионисия, существенно именно присутствие Бога и святых, его свидетелей в нашем мире, что отнюдь не умаляет их трансцендентности, но позволяет верующим приобщиться к опыту сакрального.

⁸⁷ Mondzain, Marie-José. *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford University Press, 2004. P.94.

⁸⁸ Mondzain, P.21

⁸⁹ Ibidem, P.20

⁹⁰ Ibidem, P.23

⁹¹ Ibidem. P.88

Поскольку же, несмотря на вышесказанное, Мондзэн считает, что восточная доктрина иконы не должна противопоставляться западному пониманию образа⁹², нам нужно высказать справедливое возражение.

Восток и Запад

Восточное и западное понимание образа, или, в нашем случае, русское (коль скоро мы решились на проведение линии преемственности русского авангарда), как показывает наше исследование, сильно отличаются друг от друга. Дело, видимо, в том, о чем упоминал В.В. Бычков, говоря о “другой линии”, по которой развивалась русская икона. Поскольку мы уже установили, что русская икона развивалась во многом по линии воспринятого исихазма, то и миметизм, который утверждался Никейским собором на Руси не был значимым. Русская икона ставила верующего на предел трансцендентного - позади была земная жизнь, впереди - небесная. Наверное, этот предел стал основным отличием русской иконы от византийской. Определяя это различие - русские иконы как абстрагирование и стилизация духовного опыта, греко-византийские иконы - репрезентативные, иллюзионистические, Михаил Ларионов писал: “Судя по виду, русские иконы отличаются от греко-византийских образцов своей графической формой, и более всего своими чистыми и легкими цветами; кроме того, такими оттенками плоскости изображения, которые позволяют поверхности вибрировать и даруют чувство бесконечной глубины русских икон. У греческих и византийских икон - ощущение плотности и непрозрачности цвета, с цельными частями, связанными друг с другом без вибрации цвета; они стараются обнаружить ощущение объема и глубины - не бесконечной глубины, как на русских иконах, но глубины, которая является признаком пространства перспективы...”⁹³.

Если сослаться на работу известного немецкого искусствоведа Ханса Бельтинга “Образ и культ: История образа до эпохи искусства”, то станет более ясной невозможность приблизить западную и восточную икону. Самая поздняя граница византийской иконы для Бельтинга - начало XIII века, но, по сути, он ограничивается XII. Во-первых, это связано с совершенно иными задачами искусствоведа, сходными с задачами Мондзэн - описать западную линию развития образа. Как мы говорили раньше, в иконоборческий период икона оказала сильное влияние на итальянскую живопись, и, преобразовавшись на новой почве, дала развитие западноевропейской живописи. Прочерчивание этой линии является целью Бельтинга. Анализируя образы XII века он улавливает особую поэтичность и выразительность иконы Богоматери, иконы Лествица Добродетели и других. Какую выразительность имеет в виду Бельтинг? Эта выразительность - явление страстей как эмоций, субъективного выражения в иконе⁹⁴. По поводу иконы позднее XIII века он говорит следующее: “Свобода изображения была ограничена, но внутри этих границ она действовала тем эффективнее. Фиксация же форм иконы произошла в значительно более позднее

⁹²Ibidem. P.91

⁹³ Spira, The Avant-Garde Icon. P.60

⁹⁴ Бельтинг Х. Образ и культ: История образа до эпохи искусства. Прогресс-Традиция, 2002. С.297-320.

время. Я отдаю себе отчет в том, что такое высказывание опрокидывает существующие ныне представления»⁹⁵. Однако, как сопоставить мнение Бельтинга с противоположным ему мнением Колпаковой, обсуждавшимся ранее, где Колпакова говорит об особой экспрессии - также о выражении чувств? Вспомним о том, что, описывая последствия исихазма, с которым искусствовед связывает значительное изменение самого стиля иконы, Колпакова сосредотачивается на особой экспрессивности линии и цвета, которые зрительно удлиняют фигуры. Смысл этих нововведений - показать особенность духовного опыта, который в корне отличается от человеческого. Поэтому там, где Бельтинг пишет о выразительности, он говорит о стремлении иконописцев приблизить духовный опыт к человеческому пониманию, неудивительно, что Бельтинга интересует живописная линия, которая напрямую приводит к западноевропейской живописи. А Колпакова, напротив, «защищает» особую духовность позднепалеологовских икон, которые оказали прямое влияние как на Андрея Рублева и Дионисия Ферапонтовского, так и на огромную традицию русских икон Великого Новгорода, Вологды, Пскова, Ростова и других городов, которые мы не имеем возможности рассмотреть в данном исследовании.

«Древние» иконы

Описывая Ларионова, художник П. Мансуров писал: «Лучизм как-то недолго длился. Больше всего они бродили с Кандинским по базарам и отыскивали мужицкие лубки. Бова Королевич и Царь Салтан, а с ними ангелы и архангелы, «хваченные» анилином вдоль и поперек - вот это, а не Сезанн, и явилось источником всех начал»⁹⁶. Отчего такое внимание к народному творчеству? Дело в том, что линия «древних» икон была нарушена в XVII веке, старый канон был повержен, на смену духовной схематичности русских икон явилась западная традиция иконописания (та, которую представляет Бельтинг). Старые иконы были «закрашены», или поновлены: образы того же святого стали писаться поверх в новой манере. Этот период религиозной и художественной жизни хорошо описал Лазарев: «Настороженно относясь к западным новшествам и к проникновению в иконопись реалистических элементов, русский художник свято оберегал до XVI века древнюю традицию. Для него икона должна была быть возвышенной по своему строю, должна была парить над чувственной действительностью, ее образы должны были воплощать высокие идеалы чистой и нравственной жизни. И когда в иконопись XVII века стали быстро просачиваться реалистические элементы, не встречавшие оппозиции при царском дворе, то у всех староверов, дороживших древними традициями, это вызвало величайшее возмущение. Особенно неистовствовал протопоп Аввакум, чье темпераментное перо ярко и образно охарактеризовало то, против чего выступали староверы, и то, что они более всего ценили в русской иконе до соприкосновения ее с «латинскими» новшествами»⁹⁷.

⁹⁵ Бельтинг. Образ и культ, С.381.

⁹⁶ цит по: Иньшаков. Михаил Ларионов, С.188

⁹⁷ Лазарев В.Н. Русская иконопись. С.24 (курсив мой - Т.Л.)

Ясно, что приверженцы “старой веры” выступали за сохранение платонического контраста между видимым и умопостижимым, и поэтому икона должна была оставаться свидетельством “будущей жизни”. На “старых” иконах святые изображены духовными подвижниками, подающими свидетельство и пример особой жизни для верующих. “Новые иконы” репрезентировали святых в их земной, а не небесной (вспомним здесь Паламу) славе. Против этого протестовал протопоп Аввакум: “Для Аввакума в иконописи существовал лишь один идеал, который он описывает со свойственной ему конкретностью. Его святые “лице, и руце, и нозе, и вся чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякия им находящая скорби”. В иконах, в которые проникли реалистические новшества, и прежде всего более объемная светотеневая модулировка, Аввакума возмущает все: “Пишут Спасов образ, Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишю сабли той при бедре не писано”. Икона “Распятие” представляется ему не менее неприемлемой: иконники пишут “Христа на кресте раздутова: толстехунок миленькой стоит, и ноги те у него, что стульчики”. Не нравится ему и как пишут святых: “власы расчесаны, и ризы изменны, и сложение перстов - Малакса вместо Христова знаменья”⁹⁸. Позже Флоренский писал: “на иконе... конструируется то, что не дано чувственному опыту, и чего, следовательно, хотя бы схему, мы нуждаемся наглядно представить себе”⁹⁹.

Лазарев пишет о том, что Аввакум боролся за возврат к старым иконописным традициям, но в условиях XVII века это было уже невозможно. Его полемика особенно интересна тем, что она ясно показывает, чем не хотели жертвовать староверы, начисто отрицавшие современные им иконы нового стиля. Лазарев согласен, что “иконопись XVII века, встав на путь компромиссного развития, утратила ту классическую ясность выражения и ту высокую одухотворенность, которые были ее отличительными свойствами в эпоху расцвета. И Аввакум прежде всего скорбел о забвении одухотворенности иконных образов, приобретавших все более земной характер. А привык он к иконам, в которых не было третьего измерения и светотеневой моделировки, в которых композиция развертывалась не вглубь, а ввысь, в которых все изображение было подчинено плоскости иконной доски, в которых превалировало духовное начало”¹⁰⁰.

Именно поэтому русское направление иконописи нужно рассматривать в его особом пути, таком, что до XX века о древнерусской живописи было известно немного. Во-первых, ходили слухи (!) о несказанной красоте икон Андрея Рублева. Этих свидетельств было немного, но как стало возможным эти иконы найти - это было сделано. Иконы были “записаны” несколькими слоями более поздних образов, и стали “раскрываться” начиная с 1905 года. П.П. Муратов, исследователь искусства, эмигрировавший в 1922 году, ссылается на книгу Ровинского, в которой тот пишет о слухах, ходивших о крупных старообрядческих иконных собраниях. 17 апреля 1905 г. был опубликован указ императора Николая II «Об укреплении начал веротерпимости». Этот указ

98 Лазарев. С.24

99 Флоренский. Иконостас, С.118

100 Лазарев, С.24

существенно изменил положение старообрядцев в русском обществе, которых именовали “раскольниками”, ибо их права существенно отличались от тех, кто наследовал линии Никона. Муратов пишет: “Первая революция вывела старообрядчество из подполья, - да, подполья в буквальном смысле этого слова, ибо сколько моленных таилось в подпольях северного и заволжского села! Были отпечатаны алтари храмов Рогожского кладбища. Эти храмы, ровно как и моленные беспоповцев у Преображенской заставы в Москве оказались настоящими музеями древностей”¹⁰¹. После Первой выставки икон, о которой мы уже писали, работа по поиску и расчистке икон продолжилась, в том числе и после Октябрьской революции.

Вернемся к тому, с чего мы начали, а именно - к феноменологии образа, а также к тому, чтобы, по предложению Мондзэн, упразднить различия между “восточной и западной” иконой. Как оказывается, традиции русской и западной иконы оказались настолько различны, что породили два совершенно различных явления - кубизм как преодоление видимого пространства разложением его на части, и супрематизм, как полное отрицание видимого пространства. Если футуристы и кубисты не полностью порывают с реальностью, то Малевич утверждает решительное и бесповоротное отречение от действительности. К такому поступку не был готов Ларионов¹⁰².

В общем и целом, тема удаления Бога не относится к русскому православию, которое стремилось показать особое присутствие Бога - средствами Феофана Грека, Андрея Рублева или Дионисия Ферапонтовского. То, что стремились показать верующим эти мастера - духовное подвижничество святых, призывающих подготовиться к “жизни будущего века”, которая символически выражалась отказом от репрезентации. Именно этот отказ от репрезентации позволил развиваться тенденциям Русского Авангарда, а именно Малевичу, Ларионову, Гончаровой, Розановой и другим. Поэтому введение в научный оборот таких авторов, как Мондзэн, нужно проводить с величайшей осторожностью и знанием контекста, дабы не запутать читателя¹⁰³.

Образ

В европейской теории распространено понимание образа как копии реальности. Анализ репрезентативного образа показал, что образ и реальность взаимосвязаны, и объяснение лежит глубоко в традиции прямой перспективы¹⁰⁴. Это не единственное понимание образа. П.А. Флоренский пишет об образе как о символе. Дать определение символу сложно, как признается С.С.Аверинцев. Попытка определить образ выглядит так: «Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но категория символа указывает на выход образа за

¹⁰¹ Муратов П.П. Открытия древнего русского искусства // Он же. Русская живопись до середины XVII века. с.329

¹⁰² Иньшаков А.Н. Ларионов и Малевич: лучизм и супрематизм // Н.С.Гончарова и М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. М., 2001.

¹⁰³ Например, это касается сравнений с Флоренским, концепция которого противоположна тому, что пишут Мондзэн и Марьон, в работах Е. Петровской и Н. Сосны.

¹⁰⁴ Постникова (Левина) Т.В. Воображение и кинематограф: конструирование образов в сознании // Философия сознания: классика и современность: Вторые Грязновские чтения. – М.: Издатель Савин С.А., 2007. С. 356-364.

собственные пределы, на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного»¹⁰⁵. Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира, добавляет Аверинцев. Таким образом, символ в свернутом виде представляет собой некий предел, трансцендирование. П.А. Флоренский пишет о цели искусства: «Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику – быть тем, что они символизируют»¹⁰⁶.

Таким образом, символ не есть просто изображение, знак предмета. Символ отождествлен с символизируемым. На этом тождестве Флоренский сосредотачивается в описании им *иконы*, не исчерпывающей только художественной реальностью. На иконах изображены святые, - *видимые свидетели мира невидимого*, являющиеся живыми символами соединения неба и земли. Однако материальность иконостаса не заменяет собой живых свидетелей, и не репрезентирует их, выставляясь вместо них, но является лишь *указанием на них*¹⁰⁷. Это символическое изображение раскрывает свое духовное содержание в духовном восхождении от «образа к первообразу», то есть при онтологическом соприкосновении нас с самим первообразом, пишет Флоренский.

Созерцание иконы внерационально, поэтому особый духовный опыт раскрывает созерцающим нерепрезентируемую истину. Поскольку задача искусства для Флоренского состоит в том, чтобы выйти в запредельный реальному мир (реальному здесь равно предметному), постольку икона, как художественная реальность (в том числе), проводит человека в мир, где невозможна репрезентация. Почему Флоренский уходит от репрезентативности? Анализируя реалистическое искусство, построенное на принципах прямой перспективы, он находит, что «идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; художество же обратное – символизм – воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшею реальностью»¹⁰⁸.

Так, образ есть символ невидимого. Образ – не знак, он нерепрезентативен. У образа – символическая природа, т.е. он одновременно и изображение – и не изображение. Знак – лишь представитель наличного, он имманентен предметной реальности. Образ есть символ неналичного, трансцендентной реальности.

Обратная перспектива¹⁰⁹

¹⁰⁵ Аверинцев С.С. «Символ» // Философский энциклопедический словарь. — М.: Сов. Энциклопедия, 1983. С.607.

¹⁰⁶ Флоренский П.А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. С.65.

¹⁰⁷ «Кого именно церковь признавала и признает истинными иконописцами: святых отцов. Это они творят художества, ибо они созерцают то, что надлежит изобразить на иконе». Флоренский. П.А. Указ. соч. С.66.

¹⁰⁸ Флоренский П.А. Указ. соч. С.48.

¹⁰⁹ В этой статье мы не касаемся исторической обоснованности термина “обратная перспектива”, а только противопоставляем модель Флоренского “перспективе”. О критике “о.п.” Флоренского см.: Горбунова-Ломакс И. Икона: правда и вымыслы. СПб.: Сатис, 2009; Лидов А.Н, Икона и иконическое в сакральном пространстве <<http://www.polit.ru/lectures/2010/07/16/icon.html>>; Antonova, Clemena . Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God. Ashgate, 2009.

В осуществленной прежде критике репрезентации реальности¹¹⁰ говорилось о том, что статусом реального обладает предметность, которая наблюдаема и воспроизводима. Флоренский критикует апелляцию к предметной реальности в искусстве. Он критикует прямую перспективу в живописи, выводя одной из ее характеристик продуцирование подобий: «искусство Нового Времени, начинающееся Возрождением, [характеризуется тем, что стремится] подменить созидание символов – построением подобий»¹¹¹. В своих работах, посвященных иконе он пытается реабилитировать обратную перспективу, отношение к которой на протяжении долгого времени складывалось из недоразумений: икону считали примитивной живописью. Реабилитация обратной перспективы складывается у Флоренского из критики прямой, которая, в общественном мнении, представляет собой единственно правильный способ истолкования мира. Он объясняет, при каких обстоятельствах и с какой целью возникла прямая перспектива: «Вопрос, поставленный ими [Анаксагором и Демокритом], заключался в том, как должны быть проведены на плоскости линии, чтобы, при принятии известного центра, лучи, проведенные к ним из глаза, соответствовали лучам, проведенным из глаза, находящегося на том же месте, к соответственным точкам самого здания, - так, чтобы изображение на сетине от предмета подлинного, выражаясь по-современному, вполне совпадало с таковым же от декорации, представляющей этот предмет»¹¹². Таким образом, прямая перспектива возникла в Древней Греции для нужд театра, в сценографии, и лишь намного позже перешла в живопись. В театре было необходимо создать условия, наиболее приближенные к реальности, скопировать реальность, что и было сделано. Данная схема воспроизведения реальности повторилась позже и в живописи: «мазок стремится не реконструировать образ, а имитировать его, заменить его собою – не рационализировать, а сенсуализировать, сделать еще более чувственно-поражающим воображение, нежели это есть в действительности. Мазку хочется выйти из пределов изобразительной плоскости, перейти в прямо данные чувственности куски краски, в цветной рельеф, в раскрашенную статую, - короче – имитировать образ, подменить его собою, вступить в жизнь фактором не символическим, а эмпирическим»¹¹³.

Альтернативой предметной реальности обнаруживается субъективная реальность, поскольку она наблюдаема только по знакам субъективности, которые в полной мере не описывают деятельности сознания, а также сверх-реальность, которая вообще не подчиняется принципам наблюдения и репрезентации. Рассмотрим, например, молящегося перед иконой. В отличие от живописи прямой перспективы, разворачивающей свое содержание *перед* смотрящим на нее, обратная перспектива иконы «встраивает» молящегося в изображение, делает его соучастником ино-мирности. Прямая перспектива, копируя реальность, репрезентирует некоторое ограниченное поле ее присутствия. Зритель стоит перед живописным полотном, смотря на картину с индивидуальной точки. Обратная перспектива обращена к созерцающему, ее можно рассматривать с разных точек. Более того, не зритель обращается к иконе (как в живописи зритель

¹¹⁰ Постникова (Левина) Т.В. Имманентная реальность в кинотеории // Диалоги о науке, № 3 2009. С. 59-67.

¹¹¹ Флоренский П.А. Сочинения в двух томах. Т.2. У водоразделов мысли. — М., Правда, 1990. С.57.

¹¹² Флоренский П.А. Указ. соч. С.50.

¹¹³ Флоренский П.А. Иконостас. — М.: Искусство, 1995. С.102.

вглядывается в картину), а, наоборот, икона обращена к нему. Флоренский пишет о значении схематизма в живописании иконы, объясняя причину ее аскетичности¹¹⁴. Следовательно, созерцающий живопись иконы отличается от созерцающего живописное полотно тем, что в прямой перспективе реальность уже предзадана, она обозрима, ее не изменить, а можно только интерпретировать. Зритель видит лишь то, что есть. Иконой же задается лишь некая схема, это образ сверх-реальности, попытаться реконструировать который предложено созерцающему. Помыслить сверх-реальное – это духовная работа, которая еще должна произойти у созерцающего. Таким образом, сознание созерцающего будет воображать истину из ее схемы.

Итак, в понимании образа в репрезентативной живописи произошла редукция символа к знаку. Вместо сверх-мирного был подставлен физический мир и произошла редукция образа к материальным характеристикам. Однако искусство существует для того, чтобы показывать, что чувственная, объективная реальность (видимая реальность) иллюзорна так же, как и во времена Платона.

Поскольку репрезентативное искусство представляет прошлое, то есть копирует уже ставшую реальность, то будет уместно процитировать что же является искусством будущего по Флоренскому: «Икона есть образ будущего века: она... дает перескочить время и увидеть, хотя бы и колеблющиеся, образы... будущего века. Эти образы насквозь конкретны, и говорить о случайности некоторых частей их – значит совершенно не считаться с природой символического»¹¹⁵. Поскольку Флоренский предлагает нам религиозное решение данной проблемы, то мы пока ограничимся только констатацией этого «возможного». По крайней мере, мы доказали, что искусство предвосхищает будущее и его способ – работа творческого воображения в сознании зрителя (или творца).

Икона

Вернемся к свету. Описывая икону, он говорит, что икона - это “линия, обводящая видение”¹¹⁶, это окно в мир, который освещается светом - тем “самым светом в его онтологическом самоощущении”¹¹⁷, это символы, или, по определению Дионисия Ареопагита, “видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ”¹¹⁸. Флоренский описывает религиозный опыт взаимодействия верующего и иконы: верующий молится не иконе, а святому, в его примере - Богородице. Итак, по мысли Флоренского, перед ним - не изображение Богородицы, а сама Богородица, поскольку икона соединяет символически образ с первообразом. Таким образом, объяснение Флоренского исключает коннотации иконоборчества, уподобляющие молящегося идолопоклоннику.

¹¹⁴ Флоренский П.А. Сочинения в двух томах. Т.2. У водоразделов мысли. — М.: Правда, 1990. С.47.

¹¹⁵ Флоренский П.А. Иконостас. — М.: Искусство, 1995. С.110.

¹¹⁶ Флоренский, С.63

¹¹⁷ Флоренский, С.64 (в оригинале - разрядка)

¹¹⁸ Флоренский П.А. Иконостас. С.64.

Икона есть факт Божественной действительности. Иконы, пишет Флоренский, могут быть разные - высокого мастерства и невысокого, но все они могут быть окнами в трансцендентный мир, высший духовный опыт. *Первоявленной* или *первообразной* икона называется тогда, когда этот опыт в ней закрепился впервые, а далее могут быть созданы копии этого образа¹¹⁹.

Флоренский предлагает концепцию метафизического реализма: “Иконопись есть метафизика бытия, - не отвлеченная метафизика, а конкретная. В то время как масляная живопись наиболее приспособлена передать чувственную данность мира, а гравюра - его рассудочную схему, иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого. И, если живописные и гравюрные, графические, приемы выработались именно в виду соответственных потребностей культуры и представляют собою сгустки соответственных исканий, образовавшиеся из духа своего времени, то приемы иконописной техники определяются потребностью выразить конкретную метафизичность мира. В иконописи не запечатлевается ничего случайного, не только эмпирически случайного, но и случайного метафизически”¹²⁰. И далее: “в конструкции растекается самый свет, т.е. духовная реальность в натуре”¹²¹. Интересно, что о растечении, точнее, о распылении света говорил также и Ларионов, который в 1913 году объявил последней стадией развития лучизма “пневмолучизм”. Сарабьянов сопоставляет это понятие с “пневмосферой” П. Флоренского, сомневаясь, правда, что Ларионов понимает под “пневмой” то же, что и Флоренский. Однако Иньшаков остановил эти сомнения, утверждая, что и тот, и другой понимали именно “дух”¹²².

Пневмолучизм и его аналог пневмосфера, как и реализм света, требуют внимательного отношения к самой культурной среде развития идей, которые постоянно обнаруживают большое количество пересечений.

Силы

Мы указывали на связь авангардизма с византийским богословием и русским искусством XIV - XV века. Существует еще одна важная параллель, о которой мы также упоминали. Это - все пространство культуры 10-20-х гг. прошлого века. Время между двумя революциями 1905 и 1917 года стало для русской культуры временем мощного подъема и экспериментаторства, что отразилось во многих ее сферах. Как говорят многие исследователи, культурная среда этого времени представляет собой особую целостность, и все влияют на всех.

Поэт М. Волошин, как и многие другие, был потрясен “Выставкой древнерусского искусства” (1913). В статье “Чему учат иконы” (1914) он пишет, что древнерусское искусство “сейчас так ярко, так современно, дает столько ярких и непосредственных ответов на современные

119 Флоренский, С.71

120 Флоренский, С.108

121 Флоренский, С.118-119

122 Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. С.276

задачи живописи”, и далее: “Произведения искусства встают из могил в те моменты истории, когда они необходимы. В дни глубочайшего художественного развала, в годы полного разброда устремлений и намерений разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской”¹²³.

Как мы уже говорили, теорию лучизма Ларионов пытался обосновать, обращаясь к современным научным открытиям из области физики. Он был воодушевлен теорией “четвертого измерения”, а также исследованиями по радиоактивности, чем и объяснял свои новации в живописи. Явление радиоактивности было интересно не только лучисту Ларионову, но и итальянским футуристам. В манифесте 1912 года художники-футуристы описывали “удвоенную силу нашего зрения, которую нам дает открытие X-лучей”¹²⁴. Кроме того, Боччони предложил учение о “линиях направления сил”, желая “выявить подспудное напряжение элементов в картине, сделать явными их недоступные для обычного зрения сложные взаимосвязи”¹²⁵. Очевидно, что Боччони ссылается на исследования в современной ему физике. Однако за рамки предметности эти “силы” все же не выходят: они, скорее, связаны с предметом, его движением и пребыванием в пространстве; манифесты футуристов не предлагают рассматривать “силы” сами по себе, как самодостаточные, покоящиеся в себе, абстракции.

Интересно, что Флоренский также пишет о силах. В воображаемом диалоге он говорит: “Я понимаю тебя так, что в линиях разделки ты усматриваешь не видимые, но как-то познаваемые нами и далее прорастающие чувственный образ, первичные силы, образующие своим взаимодействием онтологический остов вещи. Действительно, тогда можно было бы говорить о разделке как о силовых линиях поля, формующего вещь”¹²⁶. И далее: “если бы художнику потребовалось изобразить магнит и он удовлетворился бы передачей видимого..., то изображен был бы не магнит, а кусок стали; самое же существенное магнита - силовое поле, осталось бы, как невидимое, неизображенным и даже неуказанным, хотя в нашем представлении о магните оно, несомненно, налично. Мало того, говоря о магните, мы конечно разумеем силовое поле, *при* котором мыслится и представляется кусок стали, а не наоборот - о куске стали, и, вторично, о силах, с ним связанных. <...> Ясное дело, при изображении магнита должны быть переданы *и* поле, *и* сталь, но так, чтобы передачи одного и другого были несоизмеримы между собой и явно относились к разным планам. При этом сталь должна быть передана цветом, а силовое поле - отвлеченно”¹²⁷. И сопоставляет свой образ с богословием: “Предельно же такое неслиянное соединение есть изображение невидимой стороны видимого, невидимой - в высшем и последнем смысле слова, т.е. Божественной энергии, пронизывающей видимое око. Самое невидимое, эта энергия, есть и самая могущественная сила, если хочешь - самое действенное силовое поле”¹²⁸.

123 Иньшаков. Михаил Ларионов. С.208

124 Он же. С.233

125 Там же.

126 Флоренский. Иконостас, С.119

127 Флоренский. Иконостас, С.120 (курсив - мой)

128 Там же (курсив - мой)

Так что же это за “лучи” у Ларионова? Не понимал ли он их также, как и, в свое время, Леонардо да Винчи, как прямые линии, выходящие из глаз и “ощупывающие” предметы? Однако Ларионов утверждал (уже в более поздний, парижский период своего творчества), что лучизм ничего общего с прямыми линиями не имеет, и вообще не связан с физическими теориями 20 века. “В ее основе, утверждал Ларионов, “излучаемость”, заполняющая весь мир, пронизывающая все живые и природные объекты”¹²⁹. Многие исследователи, занимавшиеся лучизмом Ларионова, специально останавливаются на этом моменте “излучаемости”, чтобы провести необходимые теоретические параллели.

Исследуя эту проблему в творчестве Ларионова, Иньшаков напоминает одно из положений лучизма: “Излучаемость благодаря отраженному свету (в межпредметном пространстве это образует как бы цветную пыль)¹³⁰”. Изучая свет и цвет Ларионов пришел к лучизму, он пишет, что эти поиски “заставили... задуматься о природе света в качестве материи - пыли света, ткани света, - то, что сближает свет с цветом”¹³¹. Искания Ларионова сближают его с Флоренским, который писал в статье “Небесные знамения (размышления о символике цветов)”, опубликованной в журнале “Маковец”: “Те роскошные цвета, которыми украшается небосвод, есть не что иное, как способ соотношения неделимого света и раздробленного вещества: мы можем сказать, что цветность солнечного света есть тот привкус, то видоизменение, которое приносит в солнечный свет пыль земли, и может быть, еще более тонкая пыль неба”¹³².

В теории Ларионова рассматривался “реалистический лучизм” и лучизм как таковой, абстрактный. Если рассмотреть эту теорию в контексте культурной среды того времени, то возникает связь с пониманием символа в статье Вяч. Иванова “Две стихии в современном символизме” (1908). Он говорит о *реалистическом* и *идеалистическом* символизме. Более позднее определение Вяч. Иванова звучит так: “реалистический символизм признает символом всякую реальность, рассматриваемую в ее сопряженности с высшей реальностью”¹³³. А вот что пишет Вяч. Вс. Иванов: “П. А. Флоренский в цикле своих работ о перспективе и пространственности в изобразительном искусстве, а также в своих собственно философских сочинениях 20-х гг. связал различие двух типов перспективы с противопоставлением птолемеевской и коперниковско-кантовской точек зрения на мир. Он отдавал явное предпочтение первой, которая в то же время *характеризует и значительную часть художников авангарда*. Контекст, в котором это противопоставление выражено, не позволяет сомневаться в острой полемической направленности сочинений Флоренского”¹³⁴.

129 Иньшаков. Михаил Ларионов, С.234.

130 Ларионов. Лучистая живопись. Цит. по: Иньшаков, С.235

131 Там же

132 Там же

133 Цит по: Иньшаков, С.275

134 Вяч. Вс. Иванов. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конф. (Москва, 4—7 января 1993 г.). Тезисы и материалы. М., 1993. С. 7. (курсив мой - Т.Л.)

Русская философия

Художники и философы, по выражению Дмитрия Сарабьянова, дышали “общим воздухом”¹³⁵, и помимо теории света было много других тем, которые их сближали. Общие проблемы высказывались как философами, так и художниками. Малевич, о котором мы будем говорить позже, писал о глубоком кризисе, в котором оказалось искусство. Однако, не только Малевича занимали эти проблемы, а, например, Бердяева: “Когда читаешь брошюру [Бердяева] “Кризис искусства”, текст которой соответствует тексту публичной лекции 1 ноября 1917 года в Москве, порой возникает чувство, будто писал ее супрематист или художник какого-то иного новаторского направления – после футуризма” - пишет Д. Сарабьянов¹³⁶. Говоря о кризисе, Бердяев характеризует его как потрясение искусства “в тысячелетних его основах”¹³⁷, считая, что это потрясение не оставляет шансов на сохранение или возрождение прежних идеалов, сформировавшихся еще в античной культуре. Бердяев признает абсолютную закономерность происходящих в культуре процессов. Он констатирует “дематериализацию, развоплощение живописи”¹³⁸, ее погружение вглубь материи, стремление художника “проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости”¹³⁹.

Слова Бердяева не означают того, что утрата в искусстве невозможна. Он, в принципе, оптимистичен относительно возможностей искусства высвободить дух из плена материальной реальности. Он интересуется новейшими течениями в живописи и пытается оценить супрематизм: “В таких самоновейших течениях, как супрематизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта *от власти природно-предметного мира*. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно не похожий на весь природный мир. В ней не должно быть *ни природы со всеми ее образами, ни человека*. Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это – освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего”¹⁴⁰. Однако Бердяев высказывает сомнение в том, что футуристическое сознание способно на такой радикализм, видимо, не находя разницы между футуризмом и супрематизмом.

Поскольку авангард решал не только свои собственные, художественные задачи, но и занимался переустройством мира, необходимо обратить внимание на философию позитивизма, которая пыталась свести объяснение мира к объяснениям физики, нивелируя тем самым трансцендентное измерение. Как мы видели ранее, художники ни на йоту не хотели избавиться от “духа”, размышляя о радиативных лучах, четвертом измерении, силах и проч. Сильный протест против позитивизма в западной философии XIX века был выказан в религиозной философии,

135 Сарабьянов. Русская живопись. С.309

136 Сарабьянов, С.316

137 Бердяев Н.А. Кризис искусства. <http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Berd/Kr_Isk.php>

138 Бердяев. Кризис искусства.

139 Бердяев. Там же.

140 Бердяев. Там же. (курсив мой - Т.Л.)

которая с одной стороны, противилась тотальному эмпиризму, с другой стороны - протестантизму. П. Флоренский критикует эмпиризм в работе “Иконостас”, где он связывает его с явлением западноевропейской живописи - масляной краской, ориентирующей зрителя на наслаждение планом визуальности и потерю его в отражениях отражений. Кроме Флоренского, Владимир Соловьев обозначил свой протест в диссертации “Кризис западной философии (против позитивизма)” (1874). Основными в философии Соловьева стали учение о положительном всеединстве и концепция софийности, выдвинутые в конце XIX века и в разной мере развитые его последователями уже в начале XX. Идеи Соловьева, безусловно, оказали влияние на контекст авангарда. Положительное Всеединство у Соловьева напрямую связано с Плотиним и Николаем Кузанским, оно соединяет мир в единое целое, в котором все элементы духовного и материального мира устремлены к Абсолюту. Это всеединство мыслилось Соловьевым в виде Софии – премудрости Божией. Крайности тянулись к центру, где происходил некий синтез божественного и земного, духа и материи.

Свет и тьма Малевича

Однако русские религиозные философы не были единственными, кто размышлял о проблемах бытия и познании Бога. Художник-авангардист Казимир Малевич также размышлял об этом, оставив обширные художественные трактаты, которые часто выходили за пределы теории искусства в область чистого познания, то есть, философии. Разработка теории супрематизма, которая в корне изменила и сознание самого Малевича, и весь художественный мир, во многом касалось задач, с первого взгляда, к искусству отношения не имеющих. Рассуждая о цвете, Малевич приписывает в скобках: “дьявол - это темное пятно, Бог - это светлое”¹⁴¹. Однако, эта интерпретация цветов у Малевича не единична. Ближе всего эту позицию выразила искусствовед Шатских, написавшая о том, что «Черный квадрат» в высшей степени амбивалентен: это не конец или начало, а «конец/начало». В метафизике Малевич ощущал себя, с одной стороны, «последним философом», обнаружившим абсолютную ложность всего до него существовавшего, с другой же - «первофилософом», посмотревшим на мир непредвзятым взглядом»¹⁴². Доказательством рассуждения исследователя становится размышление Малевича-теоретика: “Христос по толкованию церкви, пришел из начала Бога, и возврат его к нему через воскресение был Будущим пришествием к нему. Если все наши цели вышли из начала природы, то и войдут в нее в будущем. Будущее - это начало, совершившее известный путь и пришедшее обратно в себя. В пришествии этого будущего вера и надежда ждут своего оправдания, все цели должны оправдаться Будущим же их пришествием в начальный пункт”¹⁴³.

Размышляя в 1924 году о Боге, Малевич цитирует Иоанна Богослова: “Бог есть свет и нет в нем никакой тьмы”, “Соединение с Богом разумеется только в свете. Нужно быть светлым,

¹⁴¹ Малевич К.С. Собр. соч. в 5 тт. М.: Гилея, 2004. Т.4. 1/42 Беспредметность С.96

¹⁴² Шатских А.С. Малевич после живописи // Малевич К.С. Собр, соч, в 5 тт. Т.3. С.8.

¹⁴³ Малевич К.С. 1/41 Философия калейдоскопа // Он же. Собр соч. Т.4 С.50.

чтобы соединиться с Богом”. Далее - цитируются слова ап. Павла: “Все же обнаруженное делается явным от света, ибо все, делающееся явным, свет есть”¹⁴⁴. Разумеется, мы продолжим сравнения цитатами из Паламы, чтобы показать, сверх-рациональную важность темы света для авангардистов. Защищая исихазм от нападок Варлаама, Палама возмущается непониманием им слов Дионисия: «Всякий удостоившийся понять и узреть Бога вступает в божественный мрак, становясь выше видения и знания через саму неспособность привычным образом видеть и познавать»; и в другом месте: «Проникнуть в этот мрак, где воистину пребывает Запредельный всему, доступно лишь шагнувшем за пределы всего, — и очищений и всякого восхождения на все святые высоты и все божественные свету»¹⁴⁵. Варлаам полагает, что в этом фрагменте утверждается абсолютность отрицательного богословия, что цель созерцания есть “безвидный мрак”, и поэтому нет другого пути познания, кроме апофатики. Этот аргумент Варлаам использует для критики “божественного света”. Однако Палама не согласен с такой трактовкой Дионисия, ибо Варлаам процитировал его не полностью, “вырвал слова из контекста”. А контекст был следующим: «Неприступный свет есть по переизбытку сверхсущего светолития божественный мрак; в него вступает всякий удостоившийся знать и видеть Бога, ставший выше видения и знания через само невидение и незнание, но знающий, что он за краем чувственного и умопостигаемого»¹⁴⁶. Из этого следует, заключает Григорий Палама, что Дионисий, наоборот, защищал и прославлял свет. Дионисий “таким образом называет одно и то же и мраком и светом, и видением и невидением, и знанием и незнанием”. Почему, вопрошает Палама, свет является одновременно и тьмой? Это из-за “переизбытка светолития”, снова обращается он к словам Дионисия, который объясняет, что свет сам по себе и является светом, но для тех, кто пытается понять его умом или почувствовать, свет оказывается тьмой, ибо становится невидим (от переизбытка наступает слепота).

Обратимся также и к словам Симеона Нового Богослова, который говорит о приемах, предшествующих умной молитве. Для достижения умной молитвы нужно полнейшее сосредоточение, что приведет к моменту: “Когда ум твой соединится с твоим сердцем, - он увидит нечто такое, чего никогда не видел: внутри сердца он увидит *свет* и себя всего - просветленным и полным рассудительности”¹⁴⁷. Состояние, которое появляется у человека в момент “умного делания” Григорий Синаит и называет “фаворским светом”, как это учение называют афонские монахи¹⁴⁸.

Малевич исследует историю искусства для того, чтобы понять, когда сам свет начинает довлеть над содержанием в живописи - это время пуантилизма, когда становятся важными явления в воздушном трехмерном пространстве, эти явления выявляются во времени, и рассматриваются как формы пространственных отношений. “Этого было достаточно, - пишет Малевич, - чтобы разрушить своды, построенные веками старого, живописно-научного подхода, нарушить

144 Малевич К.С. Собр. соч. в 5 тт. Т.5. М.: Гилея, 2004. С.400.

145 Палама. Триады. С.263

146 Он же, С.264-265.

147 Тарабукин Н. М. Смысл иконы. М.: Из-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. <<http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin/tar8.htm>>

148 Там же.

трехмерную действительность и доказать, что не все передано реально, ибо ничто не может рассматриваться с неизменной точки зрения, так как таковой точки нет ни у изображающего, ни у изображаемого. В последнем было обнаружено, что все находится во времени, все находится в движении, и чтобы познать подлинное, необходимо *встать на точку зрения движения*, потому что в ней мы получаем новые соотношения исследуемого и передаваемого явления, а также новые перспективные отношения¹⁴⁹. Изменение точки зрения спровоцировало дальнейшую революцию в искусстве - теории беспредметности, супрематизма. Словом «супрематизм» (от лат. *supremum* - высшая стадия) Малевич выразил событие трансцендирования, выхождения за предел реальности, превосходство над ней.

Беспредметность

Революция, которую совершил Малевич в живописи, в массовом сознании связана с «Черным квадратом», написанным в 1913 году. Однако эта работа - не просто предельное выражение примитивизма в живописи (как известно, авангардисты были очень вдохновлены примитивизмом, особенно Гончарова и Ларионов). Эта работа была связана с творческими исканиями Малевича, которые привели к теории беспредметности. Во всех работах, в том числе и в манифесте «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1915), Малевич утверждает приход нового порядка - порядка беспредметности, который полностью меняет «мир мяса и кости». Он призывает отказаться от иллюзионистичности в живописи, копирования реальности и в принципе от реальности как примера для подражания. Как утверждают «супрематисты» - Малевич и его последователи, подражание реальности ужасно, Репин и передвижники ужасны, они работают не на открытие законов реальности, а на потребление иллюзии. Именно поэтому предложение Малевича столь радикально - полностью отказаться от всех традиционных форм в живописи. В названной нами работе Малевич чертит последовательную линию через кубизм и футуризм к полному очищению формы. Кубизм, пишет Малевич, есть только подготовка к высшей форме живописи. Кубизм совершенно иначе смотрит на реальность, он пытается «разложить» ее на составные части, но, как и футуризм, все же не преодолевает. И поэтому в искусстве, пишет Малевич, нужна *истина*, а не искренность. Живопись не должна быть описанием реальности, говорит он, ибо «художник может быть творцом лишь тогда, когда формы его картин не имеют ничего общего с натурой»¹⁵⁰. Малевич утверждает искусство как умение создавать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений формы и цвета, и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, - *а на основании веса, скорости и направления движения*. «Если в прошедших тысячелетиях художник стремился подойти как можно ближе к изображению

¹⁴⁹ Малевич К.С. 1/41 Философия калейдоскопа // Он же. Собр соч. Т.4 С.85. (курсив мой)

¹⁵⁰ Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Там же. С. 40. Курсив мой - Т.Л.

вещи, к передаче ее сути и смысла, то в нашей эре кубизма художник *уничтожил вещи с их смыслом, сущностью и назначением*¹⁵¹.

Абстрактный реализм

Критикуя все формы «практического реализма», Малевич отказывает видимой реальности в истинности, доказывая иллюзорность действительности: «Моя точка зрения на «Мир» состоит в том, что в нем нет элементов, или, вернее, нет той вещи, которая могла бы разбиться - нет ни тарелок, ни дворцов, ни стульев. Это все есть у человека, и потому оно разбивается, поэтому его жизнь представляет собой груды черепков, лом»¹⁵². Исследовать действительность на самом деле - «значит исследовать то, что не существует, то, что не понятно, а непонятное для человека несуществующее, следовательно, исследованию подлежит несуществующее»¹⁵³. Далее Малевич говорит, что, при исследовании вещи, она распадается на множество составных частей, а те, в свою очередь, еще на бесчисленное количество более мелких частей. Единственное, что останется человеку - это посчитать количество этих вещей, но кому тогда будут нужны эти цифры, и что они будут обозначать? Откроют ли они глаза на действительность? На самом же деле действительность есть «бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного, никогда не очерченного в форму. Она не может быть ни представляемой, ни познаваемой. Нет познаваемого, и в то же время существует это вечное «ничто»¹⁵⁴.

В этом смысле интересно обсудить обоснованность сравнения теории Малевича с феноменологией Гуссерля искусствоведом Курбановским: «Гуссерль считал главной философской задачей феноменологии - выделить те структуры опыта и суждения, которые не могут быть подвергнуты сомнению, или поставлены под вопрос даже наиболее скептически настроенным разумом. Это, по мнению Курбановского, аналогично сформулированной Малевичем задаче супрематизма: "конструкции плоскостей, свободных от взаимоотношений как цвета, так и формы", т.е. чистых структурных -по сути, трансцендентальных - принципов/идей, определяемых как "сохранение знака" ¹⁵⁵. Однако это не совсем так. Дело в том, что Малевич не призывает к тому, чтобы проникнуть вглубь вещей, увидеть их «такими, какие они есть» - при рассмотрении манифестов Дзиги Вертова, призывающего именно к этому, Малевич предлагает «восторженную критику», связанную с тем, что Вертов движется на пути к беспредметности. А мир, на самом деле, есть Ничто: если кому-то нужен целостный мир - идите к Ничто, советует Малевич, так как

¹⁵¹ Малевич. От кубизма к супрематизму...С.51 (кур. мой)

¹⁵² Малевич Записка о границах реальности // Он же. Собр соч в 5 т Т5 М Гилея 2004. С.193

¹⁵³ Малевич К.С. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика // Он же. Собр. соч. в 5 тт. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929. С. 242.

¹⁵⁴ Малевич. Бог не скинут. Там же

¹⁵⁵ Цит. по: Курбановский А. А. Малевич и Гуссерль: Пунктир супрематической феноменологии // Историко-философский ежегодник - 2006 / Ин-т философии РАН. - М.: Наука, 2006, с. 329-336.

«что» мира не существует¹⁵⁶. Он писал: «Мир и его проявление не существовал раньше в сознании, ибо сознания не было, существовали только абстракты. Отсюда мир был мир, т.е. «ничто», и только благодаря развивающейся организации человека «он», человек, стал из этого «ничто-мира» реализовывать «что», в силу чего разрушал мир и делал это во имя реального, которое зарождалось в его сознании как представление в той или другой форме. Но это уже не был мир, это было его разрушение, разделение, поэтому возникшая техника имеет два назначения: первое назначение - это разрушение и сложение незыблемого разрушения, и второе - сложение разрушения в незыблемом»¹⁵⁷. Таким образом, по Малевичу, вещи - это конструкторы сознания человека, а чистый опыт, очищенный от содержаний сознания выведет исследователя на «Ничто» вещей, но не на «сами вещи» или «структуры опыта и сознания». Поэтому религия, наука, искусство устремляются к познанию мира, лишённого конкретности - абстрактного мира. Однако тогда возникает вопрос - как нужно познавать мир, если человек является частью чувственного, вещного мира? В связи с этим, у Малевича появляется одна из важнейших его мыслей, по нашему мнению: *«Но если мир абстрактен, то его можно познать через абстрактное, как тело познается через тело»*¹⁵⁸. Свою основную идею, беспредметность, Малевич в начальных параграфах декларирует как данность, и лишь постепенно приходят ряды апофатических определений, очерчивающие статус «освобожденного Ничто»¹⁵⁹. Поэтому сравнения теории Малевича с феноменологией неоправданны.

При прочтении записей Малевича становится удивительно, сколько проблем включает в себя теория беспредметности. Малевич не просто искал теоретический фундамент для своих художественных поисков, с какого-то времени оказалось, что художественные поиски «вытолкнули» Малевича из теории искусства в область, мало связанную и с живописью, и со скульптурой. Малевич - не академический художник или ученый, а наоборот, теоретик революции в искусстве, ниспровергавший академизм, и поэтому дисциплинарные рамки, принимаемые во внимание многими, для него преградой не являются. Он пишет: «Иисус Христос как сын Божий есть пустое имя, есть полное молчание, в котором раздаются звуки не Божьих сынов, людей, страдающих психо-представлениями разных видений в пустоте явлений. Иисус Христос, как и Бог, беспредметны, пустые молчаливые пространства, если можно так сказать, в которых заболевший видениями мозг человека видит, слышит и даже осязает предметы»¹⁶⁰. В своих рассуждениях о Боге Малевич в первую очередь утверждает свою философию мира как беспредметности: «Я обнаружил большую борьбу между собой ощущений - боролись ощущение Бога с ощущением Дьявола, ощущение голода с ощущением прекрасного и т.д. Но, анализируя дальше, я узнал, что боролись образы и представления как рефлексy ощущений, вызывающих видения и понятия о различиях и преимуществах ощущений»¹⁶¹. То есть, провозгласив

¹⁵⁶ Малевич К.С. 1/42 Беспредметность // Он же. Собр. соч. Т.4 С.89.

¹⁵⁷ Малевич К.С. Там же.

¹⁵⁸ Там же. (курсив мой Т.Л.)

¹⁵⁹ Шатских А.С. Малевич после живописи // Малевич К.С. Собр. соч. в 5 тт. Т.3. С.12

¹⁶⁰ Малевич. Собр. соч. Т.5 С.403

¹⁶¹ Малевич К.С. Мир как беспредметность // Он же. Собр. соч. в 5 тт. М.: Гилея, 1998. Т.2. С.115 (в оригинале - разрядка)

противоположность мира предметов миру беспредметности, Малевич строит не просто онтологию, как это было принято в европейской пост-кантовской философии, а метафизику, и, кроме того, предлагает и этические ориентиры: «Таким образом, ощущение Бога стремилось победить ощущение Дьявола и победить в то же время тело, т.е. всю материальную заботу, убеждая людей “не собирать себе злата на земли”. Уничтожение, следовательно, всех богатств, уничтожение даже Искусства...»¹⁶². Мы видим, что Малевич даже готов пожертвовать искусством ради того, чтобы совершить восхождение к трансцендентному.

“Иконоборчество” Малевича

Ален Безансон в книге «Запретный образ: Интеллектуальная история иконоборчества» называет Малевича иконоборцем, и считает, что иконоборчество связано с его представлениями о божественном. Он пишет: «Этот Бог превосходит всякое изображение, к нему можно приблизиться только негативными путями нефигуративности, беспредметности. Этот Бог за пределами Бога, в котором соучаствует и душа художника, улавливается как совершенная пустота, как небытие, как несуществующая сущность, и всякое изображение как предметов, так и самого абсолютного, представляется в этом черном свете как идол. Поэтому Малевич и побеспокоился о том, чтобы “Черный квадрат” был повешен в красном углу помещения выставки, на том месте, где по православному обычаю должна висеть икона»¹⁶³. Возможно, Безансон и прав касательно божественного, хотя, как отмечала Шатских, апофатизм у Малевича появляется позднее. Однако, что касается его иконоборчества - здесь я вынуждена не согласиться. Для того, чтобы Малевича наградить этим званием, ему нужно отрицать и бороться с иконами, однако, этого не происходит. Он пишет супрематические картины, пытаясь найти свой путь к Абсолюту, поскольку *только абстрактным можно достичь абстрактного*. Более того, как мы уже проследили, Малевич не только не боролся с иконами, он вдохновлялся им, а помимо него - и остальные авангардисты. Именно вдохновленным почитанием можно объяснить «Черный квадрат» в красном углу, но отнюдь не иконоборчеством.

Платонизм

Конечно, метафизическая теория Малевича сразу вызывает в памяти корелляты из истории философии. Разделенность миров у Малевича настолько четкая, что даже не приемлет неоплатонистских интерпретаций, это платонизм в чистом виде. Это тем более странно и отратно увидеть у человека, самостоятельно и совершенно иными путями пришедшего к трансцендентному, в начале 20 века, когда «Бог умер», а метафизика стала ругательным словом (хотя в этом виноват еще Кант). Малевич здесь может быть противопоставлен феноменологическим теориям, экзистенциализму и всеобщей имманентизации философии. Малевич предлагает чистый реализм, который в то время в философии не встречался, и появился

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Безансон Ален. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М. «МИК», 1999. С.400

лишь много позже, в формах исследования абстрактных объектов и универсалий. Кстати говоря, в «Проблемах философии» (1912) Бертран Рассел еще поддерживал платонизм в своей теории универсалий, и помимо него - Уайтхед и Витгенштейн. Далее на долгое время платонизм в европейской философии был оттеснен проблемами, поставленными Венским кружком, но об этом чуть позже. А вот русская философия отчаянно сопротивлялась анти-платоновским выпадам, и в ее числе, как выяснилось, и Малевич.

Однако понимание мира после Канта, в XIX веке, стремительно менялось в сторону имманентности. В «Критике чистого разума» Кант писал, что не к вещам нужно «примеривать» сознание, а, наоборот, вещи должны «примериваться» к нему, ибо понимание мира - это прежде всего *наше* понимание, понимание, ограниченное рамками познавательной способности: “Если бы созерцания должны были согласоваться со свойствами предметов, то мне не понятно, каким образом можно было бы знать что-либо а priori об этих свойствах; наоборот, если предметы (как объекты чувств) согласуются с нашей способностью к созерцанию, то я вполне представляю себе возможность априорного знания”¹⁶⁴.

Итак, после-кантовский мир - это мир пробудившегося трансцендентального субъекта, который начинает «кроить» мир по своему лекалу. Критика Кантом «Онтологического доказательства бытия Бога» Ансельма, а также лишение понятия «существования» права на то, чтобы быть предикатом, отделение Бога и души в особую зону «вещей-самих-по-себе» совершили переворот в философии: прошла аннигиляция понятия трансцендентного, метафизика в европейской философии закончилась. Через сто с лишним лет после смерти Канта, Малевич, однако, протестует против столь пристального внимания к миру вещей, точнее, против сведения исследования к имманентности: «ведь все вещи происходят от соединения психического и физического, и поэтому они дадут форму совершенно другую, нежели само бытие»¹⁶⁵. В очень несвоевременной для Европы тех лет манере, Малевич настаивает на том, что вещи, на самом деле, не являются настоящей реальностью: это сознание «показывает», что есть цвета, есть формы, но мир- беспредметен! Поэтому Малевич высказывает тезис против трансцендентализма, который он, конечно, не связывает с Кантом, а с миром вещным. Он говорит, что в природе и вне ее нет практического, религиозного, организующего начала, и что человек не выходит из беспредметной природы. Природа сама по себе определяется как *покой*. Но вот только «сам покой определяется движением, а то и другое [-] наши психические галлюцинации, только с той разницей, что покой есть конец видений и изменений, это нечто по-за сознанием и представлением, это то, в чем существует материя и чем хочет стать и «душа»¹⁶⁶. И поэтому «Цвет в природе не создан в силу художественного начала, как только от взаимных воздействий физических реакций; и я не знаю, что это именно цвет, знаю только мой вымысел, явившийся от моего бессилия»¹⁶⁷. Безусловно, слова, касающиеся цвета как представления, напоминают нам манифесты Ларионова, но не только. Анри Бергсон развивал учение о «творческой эволюции», и, в связи с этим, говорил об

¹⁶⁴ Кант И. Критика чистого разума // Он же. Собр. соч. в 8 тт. Т3. С.23.

¹⁶⁵ Малевич К.С. 1/41 Философия калейдоскопа // Он же. Собр соч. Т.4 С.85. С.60

¹⁶⁶ Малевич К.С. С.52

¹⁶⁷ Там же

образе как бытия всего, что мы наблюдаем. Все - есть образ, а вот бытия, как длительности, мы постигнуть не можем. Наше сознание - мыслит образами, конечными промежутками, на которые оно делит реальную длительность.

В общем, Малевич также согласен с тем, что видимое и ощущаемое - лишь наш *образ* действительной реальности. Вот для наглядности его пример с фиолетовым цветом. Нам кажется, что фиолетовый цвет ультрамарина существует. Если его изолировать, то можно было бы сказать, что ультрамарину принадлежит фиолетовый цвет. Однако этот цвет появился лишь в связи с рядом обстоятельств: «В свою очередь, попадая в обстоятельства нагревания до 290 [градусов] в струе водорода, он переходит в световую окраску синего цвета, «красота» которого превосходит глиноземный ультрамарин. Дальше, синий цвет при нагревании более 300 делается фиолетово-синим. Эта бесконечная химическая палитра приводит нас в такие же бесконечные переживания, как и видоизменение вещества ультрамарина в своей цветовой палитре»¹⁶⁸. Продолжая эту тему, Малевич пишет о том, что «Человек, как и вся природа, представляет собой одно вещество в бесконечном движении явлений. Природа - некий калейдоскоп, в котором одно окрашенное и брошенное в него стеклышко может дать множество формо-построений, будучи на самом деле только *в одном неизменном виде*. (...) Возможно, что глаз наш - та щель, через которую мы видим природу как вертящееся одно неизменное вещество или клеточку, которая, отражаясь в нашем глазу, вызывает множество явлений, за которыми подлинность не может быть различима - где подлинность, а где отражение ее»¹⁶⁹. Одна из гипотез происхождения философских размышлений Малевича состояла в том, что Малевич прочитал и критически переосмыслил труд Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление», но текст критики утерян¹⁷⁰. Однако сам Малевич в письме к М.О Гершензону пишет: «А Шопенгауэр озаглавил свою книжку «Мир как воля и представление». Конечно, я ее не читал, но заглавие на витрине прочел, очень я над этим заглавием не думал, но немного рассудил, что Мир бывает только там, где нет ни воли, ни представления, где же эти двое есть, там мира не бывает, там борьба представлений»¹⁷¹. Названию Шопенгауэра он противопоставляет свое - «Мир как беспредметность». Этим я снова отсылаю к пониманию Малевичем того, что такое «мир». Мир в его понимании совершенно не связан с тем, что ощущает человек. Напротив, он совершенно противоположен нашей, человеческой реальности. И стремиться к познанию Малевич предлагает также, как и Платон: в «Записка о границах реальности» было сказано о всей надежде на свет, через который возможно познать мир. Такой свет имеет два различия - солнечный свет, выявляющий вещи, и самый яркий свет - свет знаний¹⁷².

168 Там же. С. 54

169 Там же С.55, см. также Сс. 58, 60

170 Шатских А.С. Органика философского архитектоника // Собр соч в 5 тт. Т.4. М.: Гилея, 2003. С. 9

171 Малевич К.С. Собр. соч. т. 3. С. 352-353

172 Малевич К.С. Записка о границах реальности // Он же. Собр соч в 5 т Т5 М.: Гилея, 2004. С.193

Заключение

При сопоставлении цитат Паламы и Малевича возникает впечатление о сходстве: Палама пишет о свете, который изъят из тварных вещей, Малевич строит теорию беспредметности, и собирается через нее понять Беспредметное, то есть Божественное. Безусловно, и Палама, и Малевич Божественное понимают по-разному. Но вот что важно: как у Паламы, так и у Малевича, при общей апофатической направленности мысли, есть утверждения о необходимости катафатического пути познания. У Малевича, на первый взгляд, нет ничего, кроме отрицания: беспредметность, вещей не существует, Бог есть безмолвие, пустыня и прочее. Однако, при общем отрицании в его словах содержится утвердительный момент: это слова об абстрактном, которые напоминают Абсолютное.

В целом, линия восточнохристианского (а точнее, поздневизантийского и русского понимания образа была прочерчена: от богословия Григория Паламы к Феофану Греку, через служение Сергия Радонежского к Андрею Рублеву, далее - к авангардистам Михаилу Ларионову, Казимиру Малевичу, философу (и не только) Павлу Флоренскому и другим. Эту линию условно можно назвать катафатической, ибо она связана с отличным от западного пониманием присутствия Бога. Мы показали, что западное понимание образа связано с понятием отсутствия на примере французской феноменологии. Феноменологи икону понимают иначе, чем русские религиозные философы и те, кто был им современен. На наш взгляд, это отличие важно было разъяснить, с тем, чтобы исследовать эти проблемы дальше.

Назвав статью “Метафизический реализм...” я, прежде всего, не хотела спутать общепринятое понимание реализма в живописи с общепринятым же пониманием реализма в философии. Реализм в философии указывает на существование абстрактных объектов, а в живописи - кардинально противоположно - саму реальность вещей. С точки зрения богословов и живописцев “катафатической” линии реален Бог и запредельный мир, а вот вещный мир - иллюзорен. Понятие “реализм” у рассмотренных нами авторов снабжается различными эпитетами: “абстрактный”, “символический” и т.п. реализм. Однако название статьи напоминает о том, что вся эта линия основана на философском концепте - понятии реализма, идущего от эпохи споров об универсалиях, что еще будет исследовано в данном контексте.

Прочерченная нами линия “реализма” от иконы к авангарду свидетельствует о глубоких и небанальных корнях абстрактной живописи, о том, какие причины (в числе прочих других) подготовили русский Авангард как ниспровержение всех предшествовавших идеалов, как революцию в понимании того, что такое искусство, и более того - что есть мир. Это может показаться странным, но предельная критика реальности, осуществленная в свое время Платоном, в XX веке была вложена в уста художника.