



ЛАН

Альбом

Л.В. Шапошникова

Тропа святая*

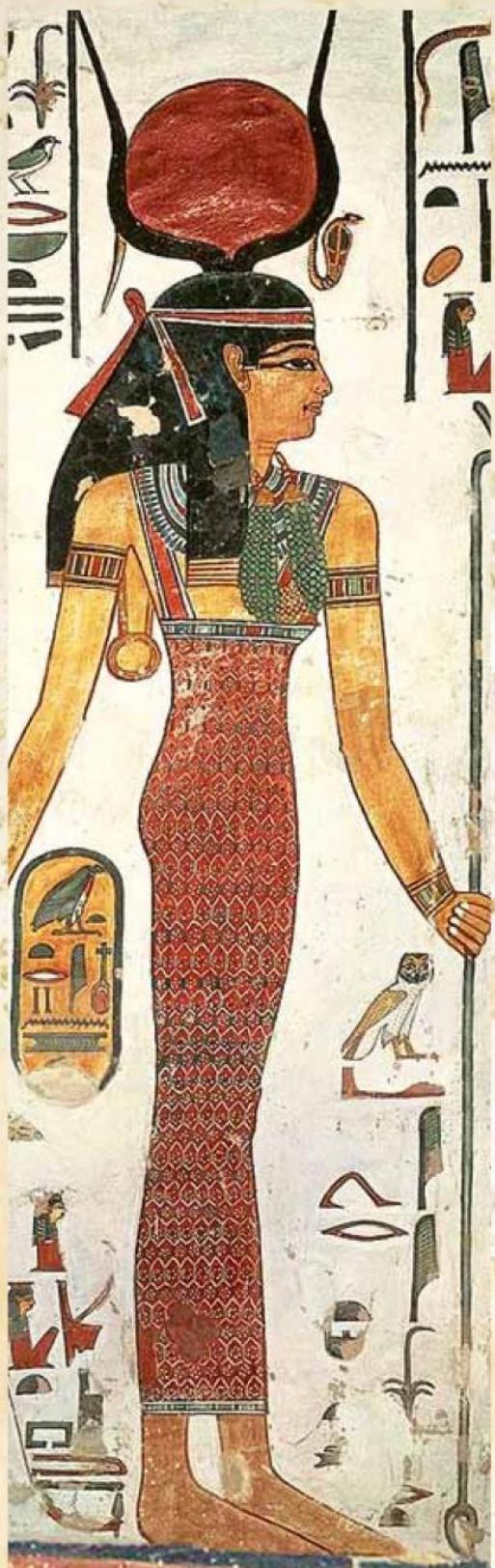
Вы, чьи резец, палитра, лира,
Согласных муз одна семья,
Вы нас уводите из мира
В соседство инообытия.
И чем зеркальней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.

Вячеслав Иванов

...Многие видения, возникающие в результате прямого контакта с Высшим Миром, были запечатлены художниками. Так, мы знаем средневековые миниатюры о видениях Хильдегарды Бигненской, Сергия Радонежского. Многие рисунки английского художника Уильяма Блейка были сделаны по видениям Сведенборга. Видения Елены Ивановны Перих послужили основой многих картин Николая Константиновича Периха. Такое содружество, если можно так сказать, художника и визионера является очень важным и интересным моментом в поле взаимодействия с Инообытием, рождающим земную Красоту.

Подобное взаимодействие проходит через всю историю мирового искусства. Результатом этого явилось формирование мощного потока сакрального искусства, произведения которого дают нам возможность встретиться на полотнах, досках или настенных фресках трехмерного пространства с символическими изображениями Высших Миров и их обитателей. По ним можно также проследить постижение человеком в течение всей его истории явления Красоты как неотъемлемой части самого Инообытия. Само же искусство изначально является сакрально-магическим действием, повествующим о таинственных силах природы и Космоса. В этом отношении особое значение имеют фрески Древнего Египта, которые были обнаружены впервые в погребальных камерах

* Глава из книги Л.В. Шапошниковой «Тернистый путь красоты», М.: МЦР, Мастер-Банк, 2001. Печатается в сокращении.



Богиня Исида, ведущая королеву Нефертари. Фрагмент фрески в погребальной камере королевы Нефертари. Древний Египет, Фивы, Луксор, Долина царей

и на саркофагах ушедших в небытие фараонов, их жен и приближенных. Эти фрески, трансформируясь в веках в феномен фаюмского портрета и византийской иконописи, до сих пор звучат в православных иконах, отзываясь традиционными символами восприятия Иnobытия. Если искусство возникло на религиозной основе, то храм, конкретный образ такой основы, создавался, в свою очередь, на основе искусства и не мог существовать без него. Ибо от искусства неотделимо самое важное сакральное явление – Красота.

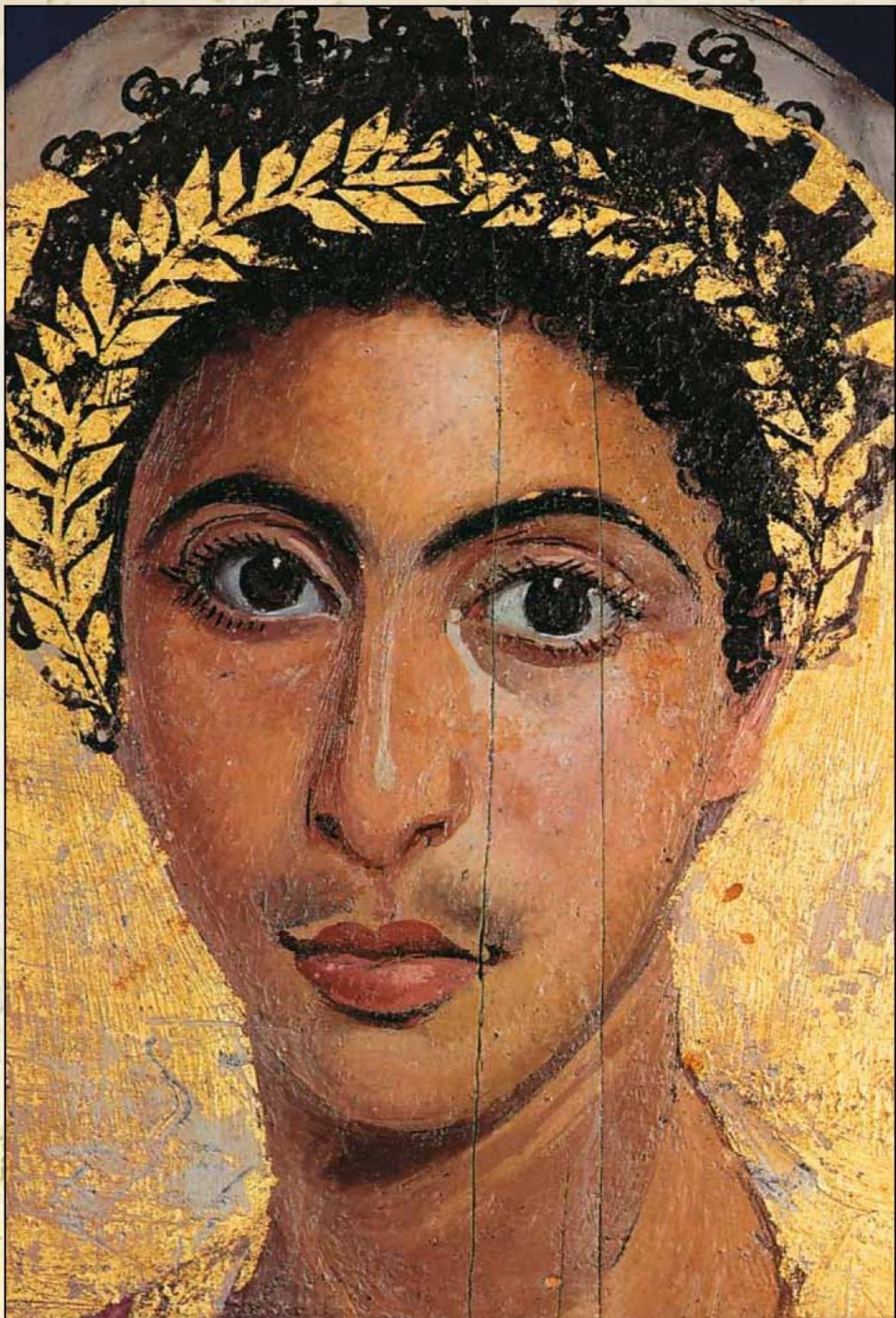
Священник, ученый и глубочайший философ Павел Флоренский писал, что реальную суть искусства и его значение можно понять только «на том пути, думается, который открылся совсем недавно, только истекшим десятилетием, – на пути нисхождения от идеальной вершины и исторического первоистока искусства, – от иконописи. Мы начали понимать, чуть только прикоснувшись к иконе, безусловную серьезность задач искусства, – не прикладной пользы искусства в области морали, общественности, декоративности и так далее, а его *самого в себе*, как являющего новую реальность»¹. Период, который имел в виду Флоренский, начался с 1910 года, когда творческие личности, и прежде всего художники, обратили внимание на сокровище русской культуры – православные иконы. Николай Константинович Рерих одним из первых указал на их непреходящую художественную ценность. «Слава Богу, – писал он, – слепота прошла: иконы собирают; из-под грязи возжигают чудные, светоносные краски; иконы издают тщательно, роскошными изданиями; музеи гордятся иконными отделами; перед иконами часами сидят в восхищении, изучают, записывают; иконами гордятся. Давно пора!

Наконец мы прозрели; из наших подспудных кладов добыли еще чудное сокровище. <...> Значение для Руси иконного дела поистине велико. Познание икон будет верным талисманом в пути к прочим нашим древним сокровищам и красотам, так близкимисканиям будущей жизни»².

Таинственные глубины Космической эволюции, регулируя движение материи и духа, выносят на поверхность современности самые неожиданные дары, которые становятся в конце концов «так близки исканиям будущей жизни», – русские иконы, произведения «звериного стиля» евразийских кочевников, египетские фрески... Чем еще одарит нас забытое прошлое, предсказать трудно. В начале XX века наступил час Красоты русской иконы, которая оказала на российское искусство огромное воздействие, развернув его к Иnobытию. «В искусстве христианского мира, – писал Н.А. Бердяев, – нет уже и быть не может классической завершенности форм, имманентного совершенства. В христианском искусстве всегда есть трансцендентная устремленность к миру иному, к прорыву за пределы имманентного мира, есть романтическая тоска. Романтическая незавершенность, несовершенство форм характерно для христианского искусства. Христианское искусство

¹ Флоренский Павел. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 249.

² Рерих Н.К. Глаз добрый. М., 1991. С. 155–156.



Портрет мужчины. Фаюм. II в.



уже не верит в законченное достижение красоты здесь, в этом мире. Христианское искусство верит, что законченная, совершенная, вечная красота возможна лишь в мире ином. В этом же мире возможна лишь устремленность к красоте мира иного, лишь тоска по ней. Мир христианский не допускает никакого замыкания, завершения в этом мире. Красота для него всегда есть то, что говорит о мире ином, т.е. символ. <...> Христианское искусство не оставляет в этом мире, в красоте достигнутой и совершенной, а уводит в мир иной, к красоте потусторонней и запредельной»³.

Эта особенность христианского искусства наиболее ярко отразилась именно в русской иконе, не имеющей себе равных в мире по своей энергетической силе и по тем видениям Мира Высшего, которые открываются через нее русским святым. Скрытые до времени темной патиной, вновь засверкали и стали переливаться под умелой рукой реставратора иконные краски, как бы отражая в плотном нашем мире невыразимость Света Высшего.

«Цвета являются завесами, – писал один из крупнейших теологов, Ареопагит, – первоначального божественного света в его нисхождении и сиянии в низших мирах. Продвигаясь вниз, божественный свет на различных уровнях разделяется на отдельные цвета в соответствии со способностью восприятия тех, кто относится к этим уровням. Однако в то же самое время божественный свет проделывает работу в духовном смысле, так как проводит посвященных из низших сфер обратно, от одного уровня к другому – снова к божественному единству. Возвращение цветов к луцизарной белизне света Лотоса соответствует дифференциации божественного света на цветовой спектр. Однако восхождение и нисхождение проходит через упорядоченную иерархию наставников и соответствующую систему таинств»⁴.

Иконы, созданные в активном взаимодействии с Высшим Миром, как бы играют роль посредника между нашим миром и Высшим. Такие иконы посыпают на смотрящего или молящегося энергетически целенаправленные лучи, вызывающие видения. Можно сказать, открывают вход в мир иной в полном смысле этого слова. «...Ведь всегда мы общаемся с энергией сущности, – замечает Флоренский, – и, через энергию, – с самой сущно-

стью, но не непосредственно с последней. И икона, будучи *явлением*, энергией, светом некоторой духовной сущности, а точнее сказать, благодатью Божией, есть больше, чем хочет считать ее мысль...»⁵ И еще: «При молитвенном цветении высоких подвижников иконы неоднократно бывали не только окном, сквозь которое виделись изображенные на них лица, но и *дверью*, которою эти лица входили в чувственный мир. Именно с икон чаше всего сходили святые, когда являлись молящимся»⁶. Все это лишний раз доказывает, что нет храма без искусства, нет связи с Мирами Высшими без истинного художества, как нет без него духовного роста самого человека и эволюционного его восхождения на предназначенные ему Космосом вершины. Понимая теперь все это, мы можем себе представить, какой вред был нанесен нашей стране, когда уничтожались иконы, а истинные произведения искусства заменялись подделкой и имитацией.

«Не один только потусторонний мир Божественной славы, – писал выдающийся русский философ Е.Н. Трубецкой, – нашел себе изображение в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, единственное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны – потусторонний вечный покой; с другой стороны – страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование, – мир ищущий, но еще не нашедший Бога»⁷.

Икона была, если можно так сказать, документом, подтверждающим теургический акт, или сотрудничество Высшей творящей силы и земного человека в ее создании.

В конце XIX столетия В.С. Соловьев, которого можно назвать одним из столпов русской Духовной революции, выдвинул идею теургического искусства как пути человека к Преображению через Красоту. В первое десятилетие века XX возродившаяся русская икона заговорила о теургии, и не только заговорила, но и показала эту теургию в действии. Прошлое пришло на помочь будущему.

«Теургическое искусство, – отметил Е.Н. Трубецкой, – у нас уже было. Наши иконописцы видели эту красоту, которою спасется мир, и увековечили ее в красках. И самая мысль о *целящей силе красоты* давно уже живет в идее явленной и чудотворной иконы!»⁸

³ Бердяев Николай. Философия творчества, культуры и искусства. В двух томах. М., 1994. Т. I. С. 220.

⁴ Бенц Эрнст. Цвет в христианских видениях // Психология цвета. М., 1996. С. 99.

⁵ Флоренский П.А. Иконостас. М., 1994. С. 68.

⁶ Там же. С. 70.

⁷ Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. М., 1993. С. 221–222.

⁸ Там же. С. 218.

Необходимо отметить, что сказанное выше относится в основном к ранней русской иконе. Известно, что с XV века начинается упадок духовной жизни на Руси и высокое качество иконописи утрачивается. Крупный философ и религиозный деятель Сергей Булгаков имел в виду именно ранние иконы, когда писал: «Икона есть произведение искусства, которое знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного, в образах плоти – жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершаяся теургический акт соединения земного и небесного»⁹. Но это «соединение земного и небесного» в иконе, в отличие от иных произведений истинного искусства, не сливаются, а как бы образно отделено друг от друга. В русских иконах эта плотная граница между земным и Надземным выступает резче и определенней, чем, например, в европейской религиозной живописи эпохи Возрождения и последующих за ней веков. На эту особенность обращают внимание и авторы Живой Этики. «На древних иконах, – отмечают они, – можно видеть сферы зеленые, иначе земные, и сферы красные – огненные, иначе, Мира Тонкого. На одном изображении можно видеть целые сцены в зеленых тонах и рядом красный мир Ангелов»¹⁰.

Земной мир на иконах динамичен, Высший – статичен. Статичными изображаются святые, принадлежащие к Высшему. И только их глаза выдают напряженность духовной работы и устремленность к горнему. «И именно здесь, – пишет Е.Н. Трубецкой, – оказывается во всей своей поразительной силе то высшее творчество религиозного искусства, которое низводит огонь с неба и освещает им изнутри весь человеческий облик, каким бы неподвижным он ни казался»¹¹.

Мир Высший, Мир Надземный, передается красками, заключающими в себе ту небесную Красоту, которая противопоставляется миру здешнему, чувственному. Не могу удержаться, чтобы не привести описание этих иконных красок и их смысла, которое мы находим в одной из работ Трубецкого: «То это – пурпур небесной грозы, то это – ослепительный солнечный свет, или блескание лучезарного, светоносного облика. Как бы ни были многообразны эти краски, кладущие грань между

мирами, это всегда – небесные краски в двойном, т.е. в простом и вместе символическом значении этого слова. То – краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего. Великие художники нашей древней иконописи так же, как родоначальники этой символики, иконописцы греческие, были, без сомнения, тонкими и глубокими наблюдателями неба в обоих значениях этого слова. Одно из них, небо здешнее, открывалось их теплым очам; другое, потустороннее, они созерцали очами умными (духовными. – Л.Ш.). Оно жило в их внутреннем, религиозном переживании. И их художественное творчество связывало то и другое. Потустороннее небо для них окрашивалось многоцветной радугой посюсторонних, здешних тонов. И в этом окрашивании не было ничего случайного, произвольного. Каждый цветовой оттенок имеет в своем месте свое особое смысловое оправдание и значение. Если этот смысл наш не всегда виден и ясен, это обуславливается единственно тем, что мы его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства»¹². Язык Трубецкого, яркий, выразительный, гибкий, наполненный философской глубиной, как бы соперничает с теми красками и образами иконы, которые он описывает.

Павел Флоренский сравнивает процесс создания иконы с Сотворением мира. Он начинается со света – золотого фона, из которого, как из «моря золотой благодати», возникают иконные образы, «омываемые потоками божественного света»¹³. В иконе пересекаются образы двух миров, двух состояний материи – плотного и тонкого, а нередко и огненного. В связи с этим проявляются два мироощущения, два миропонимания. Одно – плоское, здешнее, отчужденное от мира иного, замкнутое в рамках плотной материи. Другое – многомерное, объемное, «которое видит в мире и над миром великое множество сфер, великое многообразие планов бытия и непосредственно ощущает возможность перехода из плана в план»¹⁴.

Столкновение двух различных мироощущений прошло через всю историю человечества и с особенной остротой проявилось в XX веке. Мироощущение нездешнего, безграничного, осознание запредельной тайны Мироздания, его высокой энергетики были свойственны русским

⁹ Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. С. 286.

¹⁰ Сердце, 148.

¹¹ Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. С. 203.

¹² Там же. С. 225–226.

¹³ Флоренский Павел. Избранные труды по искусству. С. 331.

¹⁴ Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. С. 237.



Св. Георгий (фрагмент). Ок. 1170



Богоматерь. Мозаика. Византия. X в.

философам Серебряного века, значительная часть которых являлись людьми чуткими, тонкими и глубокими. Вот два примера такого многомерного миропонимания, которое возникает у Трубецкого при лицезрении русской храмовой архитектуры. «Когда смотришь издали, — пишет он, — при ярком солнечном освещении на старинный русский монастырь или город, со множеством возвышающихся над ним храмов, кажется, что он весь горит многоцветными огнями. А когда эти огни мерцают издали среди необозримых снежных полей, они манят к себе, как дальнее потустороннее видение града Божьего»¹⁵.

Сквозь земные образы и формы храмовой архитектуры Трубецкой сумел почувствовать ту потустороннюю энергетику, которая присутствует в самом храме, сумел уловить то, что как бы просвечивало сквозь земные сооружения и делало их на какое-то мгновение неземными. «Недавно в ясный зимний день, — продолжает философ, — мне пришлось побывать в окрестностях Новгорода. Со всех сторон я видел бесконечную снежную пустыню — наиболее яркое изо всех возможных изображений здешней нищеты и скудости. А над нею, как отдаленные образы потустороннего богатства, жаром горели на темно-синем фоне золотые главы белокаменных храмов. <...> наша отечественная “луковица” воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма — как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. При взгляде на наш московский Иван Великий кажется, что мы имеем перед собой как бы гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою; а многоглавые кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвещники»¹⁶. Трубецкой был одним из блестящей и трагической плеяды русских философов, которые не только писали об эпохе нового космического мироощущения, но и сами духовно были в него вовлечены.

В храме, в самом широком смысле этого слова, осуществлялся тот синтез искусств, к которому всегда стремились наиболее духовно развитые художники. Храм был первым обиталищем искусства и той иномирной Красоты, которую человек постигал только через это искусство, и ни через что иное.

«Рассчитанная на игру трепетного, волнуемого каждым ветерком пламени, — писал Павел Флорен-

ский, — заранее учитывающая эффекты цветных рефлексов от пучков света, проходящего через цветное, порою граненое, стекло, икона может созерцаться как таковая только при этом струении, только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами — света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание. Писанная приблизительно при тех же условиях, в келье полутемной, с узким окном, при смешанном искусственном освещении, икона оживает только в соответственных условиях и, напротив того, мертвее искажается в условиях, которые могли бы, отвлеченно и вообще говоря, показаться наиболее благоприятными для произведения кисти, — я говорю о равномерном, спокойном, холодном и сильном освещении музея. И многие особенности икон, которые дразнят пресыщенный взгляд современности: преувеличность некоторых пропорций, подчеркнутость линий, обилие золота и самоцветов, басма и венчики, подвески парчовые, бархатные и шитые жемчугом и камнями пелены, — все это, в свойственных иконе условиях, живет вовсе не как пикантная экзотичность, а как необходимый, безусловно неустранимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы, т.е. как единство стиля и содержания, или иначе, — как подлинная художественность. Золото, — варварское, тяжелое, бессодержательное при дневном рассеянном свете, — волнующимся пламенем лампады или свечки оживляется, ибо искрится мириадами всплесков то там, то здесь, давая предчувствия иных, неземных светов, наполняющих горнее пространство. <...>

Нужно ли доказывать, что тончайшая голубая завеса фимиама, растворенного в воздухе, вносит в созерцание икон и росписей такое смягчение и углубление воздушной перспективы, о которой не может мечтать и которого не знает музей»¹⁷.

И еще: «Вспомним о пластике и ритме движений священнослужащих, например, при каждении, об игре и переливах складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных проявлениях атмосферы, ионизированной тысячами горящих огней; вспомним далее, что синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию, — поэзию всех видов, сам являясь в плоскости эстетики — музыкальною драмой»¹⁸.

¹⁵ Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. С. 199.

¹⁶ Там же. С. 198–199.

¹⁷ Флоренский П. Сочинения в четырех томах. М., 1996. Т. 2. С. 377–378.

¹⁸ Там же. С. 379.

П.А. Флоренский писал еще об одной проблеме, тесно связанной с художественной традицией иконописи. Икону создавали два творца. Один – святой, который восходил в мир горний и, постигая Высший Мир «духовным зрением», приносил оттуда образную и символическую информацию. Святой являлся свидетелем горнего мира. Другой – художник, который получал информацию от святого и воплощал ее в образах иконы, был свидетелем свидетеля. Очень редко бывало так, что оба свидетеля – и святой и художник – совпадали в одном лице. Таким был, например, великий русский иконописец Андрей Рублев. Но и он написал свою знаменитую «Троицу» по свидетельству и по видению св. Сергия Радонежского. Такое совмещение не стало правилом, поскольку восхождение в мир горний святого и восхождение художника имеют свои существенные различия. Видение Мадонны великим Рафаэлем не было похоже на подобное видение святого. Возникший перед художником образ наложился на его же картину, озарив ее светом Красоты Инобытия. «Так, в художественном творчестве, – пишет Флоренский, – душа восторгается из дольного мира и входит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная видением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе входления в дольнее, ее духовное стяжение облекается в символические образы – те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо художество есть оплот неввшее сновидение»¹⁹.

В явлении «восхождение – нисхождение», в этом сложном энергетическом процессе, взаимодействуют дух и материя, тонкие и плотные миры, Высшее и низшее, ноуменальное и феноменальное и, наконец, эволюция и инволюция. На фоне этого процесса разыгрывается драма энергоинформационного обмена в глубинах духа самого творца и проявляется то истинное творчество, которое лучится и сверкает на тонкой, призрачной границе соприкосновения плотного мира с мирами более высоких состояний материи.

<...>

Искусство является организующей силой духовной жизни не только определенного человека, но и целой страны. Расцвет страны начинается с расцвета искусства, упадок – с упадка искусства. И пока не будет понята его опережаю-

щая роль, до тех пор нам не будут ясны движущие силы исторического процесса. А если мы проследим историю взаимодействия искусства с различными сторонами жизни любого государства, то получим картину, которая будет стоить всех исторических исследований, сделанных в традициях современной науки. Мы знаем, что в любом учебнике истории, написанном с каких бы то ни было идеологических позиций, разделы об искусстве стоят на последних страницах. Опережающее явление оказывается в конце повествования. Следствие предшествует причине, конкретное событие – формированию определенного сознания.

Исследуя церковное искусство XV–XVII веков, Павел Флоренский отмечал: «...духовное вытесняется плотским, истина – домыслами, созерцание – рассудочностью, непосредственность святости – условностью».

Смутное время в искусстве определено предуказывается более чем за полвека вперед, и разрушение государства произошло, когда духовная жизнь утратила свою организующую силу»²⁰. Кажется, что сказано это не о давно прошедших веках, а о сегодняшнем дне.

В наш бурный и беспокойный век лишь немногие сознают существование Высшего и ощущают его касания. Только единицы понимают, что формирование нового художественного мышления предуказывает вхождение в жизнь человечества новых явлений и новых духовно-культурных процессов. Пренебрежение этим знанием ведет к развитию опасных тенденций в жизни человечества, которые могут завершиться катастрофическими разрушениями и внутреннего, и внешнего мира самого человека.

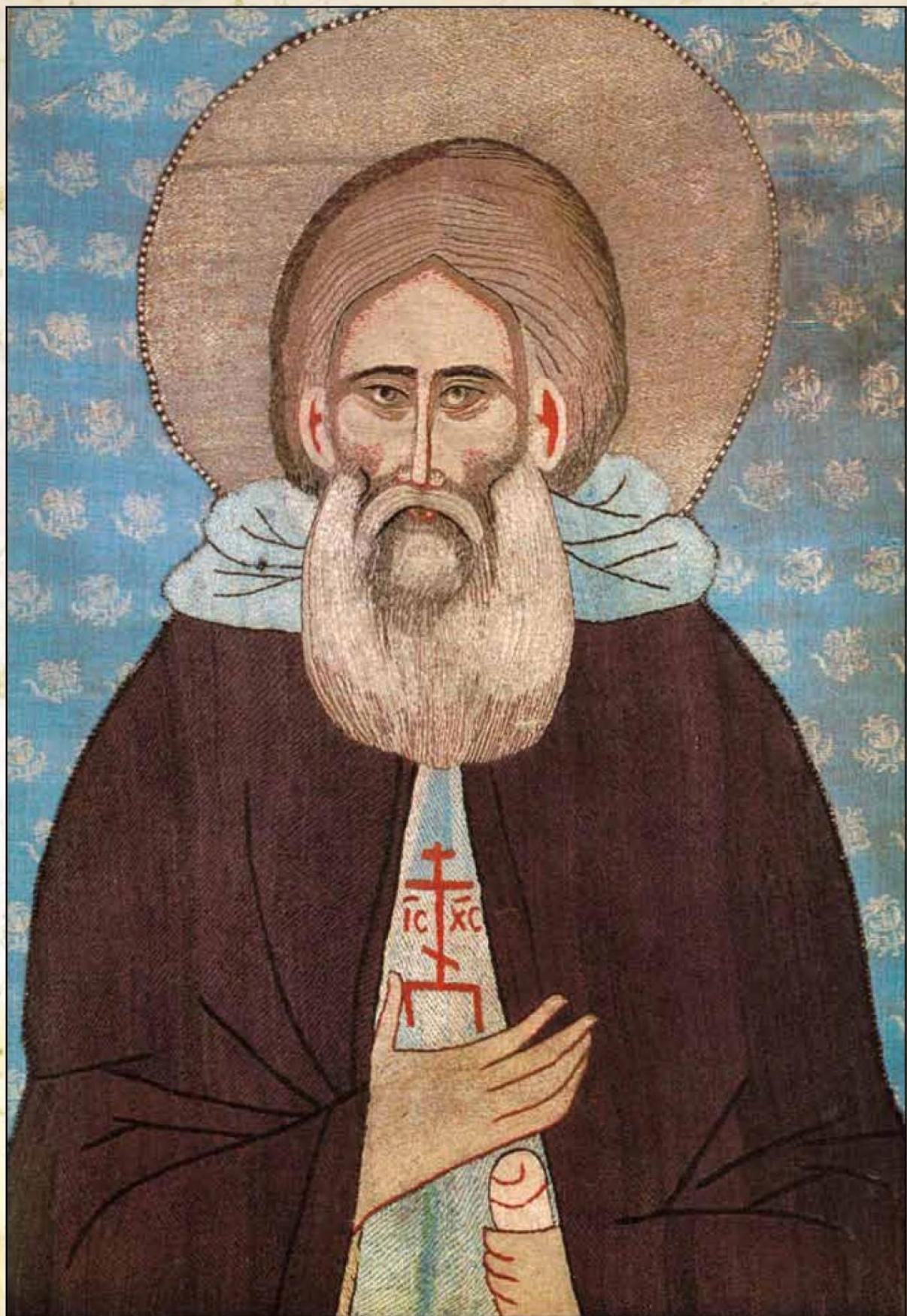
«Величайшие подъемы духовного творчества, – пишет Н.А. Бердяев, – связаны были с признанием существования иного мира, независимо от того, в какой форме это признавалось. Исключительная посюсторонность делает жизнь плоской. Замкнутость в имманентном круге этого мира есть закрепление конечности, закрытие бесконечности. Но творческий акт человеческого духа есть устремление к бесконечности, к трансцендентному, которое пародоксально должно быть признано имманентным»²¹.

И признание такое может совершиться на той «тропе святой», которая была открыта искусством и по которой шли художники – те, чей страдальческий труд и иномирные дары так же бесценны, как и святость и подвижничество...

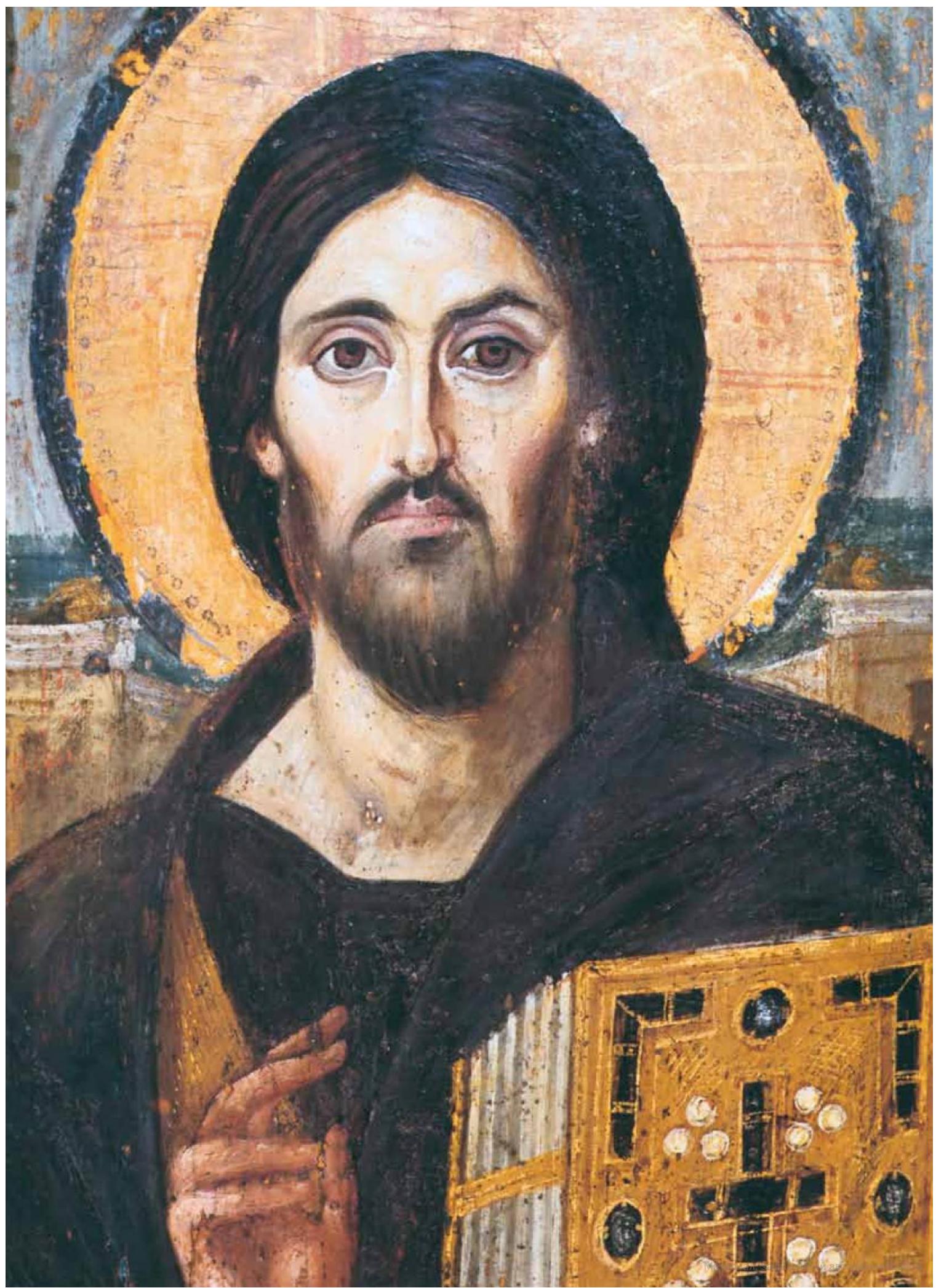
¹⁹ Флоренский П.А. Иконостас. С. 47.

²⁰ Флоренский П. Сочинения в четырех томах. Т. 2. С. 561.

²¹ Бердяев Н.А. Судьба России. М., 1990. С. 312–313.



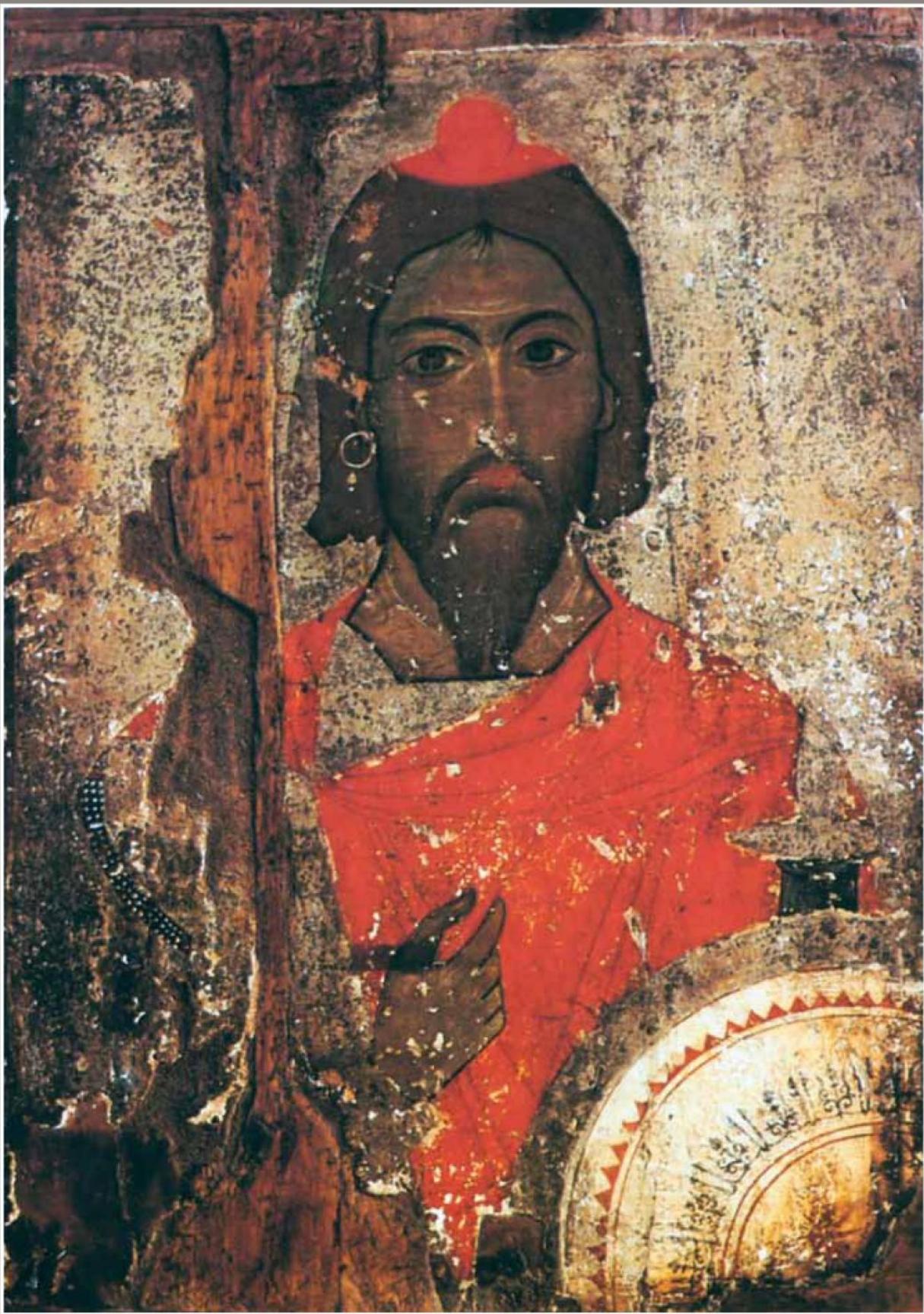
Св. Сергий. Покров с мощей. 1420-е гг.





Св. Николай. Византия. X–XI вв.

◀ Христос Пантократор. VI–VII вв.





Архангел Гавриил (Ангел златые власы). Византия. XII в.

◀ Св. Иаков Персидский. Византия. XII в.





Никола Липенский. Мастер Алекса Петров. 1294

◆ Дмитрий Солунский (фрагмент). Конец XII в.



Пророки Даниил, Давид и Соломон. Пророк Давид (фрагмент). Ок. 1497

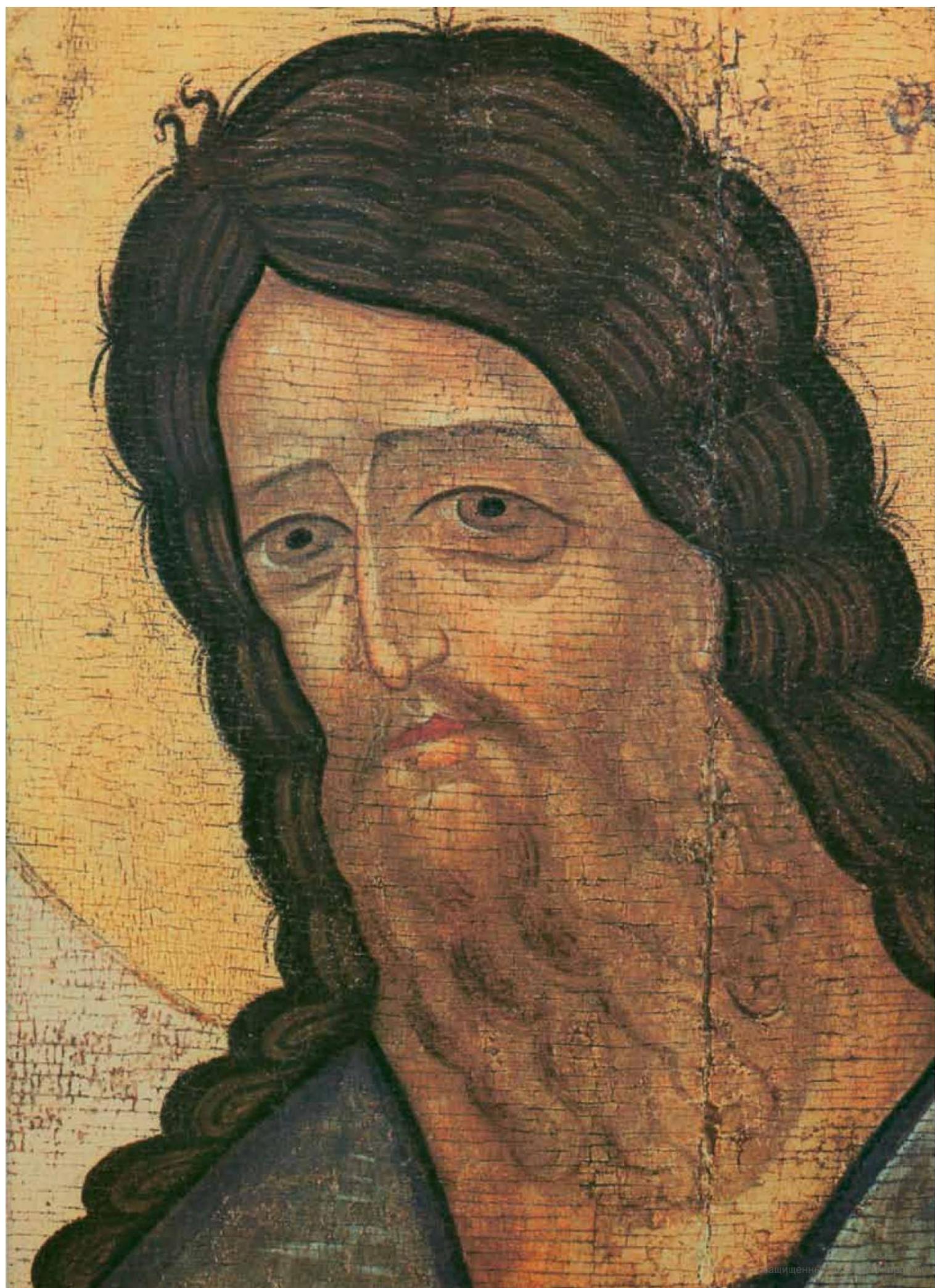


Пророки Даниил, Давид и Соломон. Пророк Соломон (фрагмент). Ок. 1497



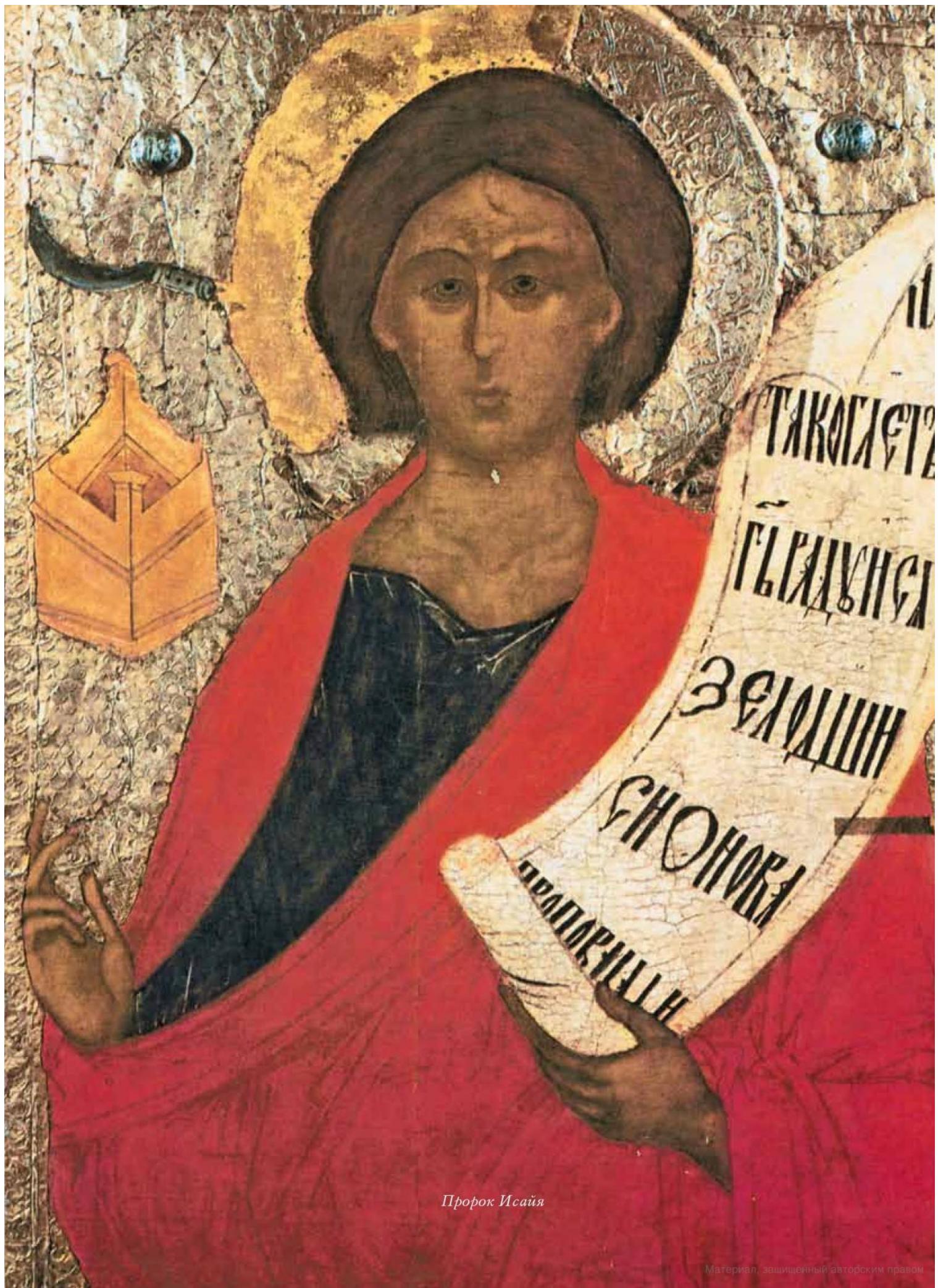
Богоматерь (фрагмент). Вторая половина XV в.

Иоанн Предтеча (фрагмент). Вторая половина XV в. ▶





Пророк Захария



Пророк Исаия



Богоматерь Одигитрия Смоленская (фрагмент). Начало XV в.

Иоанн Златоуст (фрагмент). Начало – первая треть XVI в. ▶

