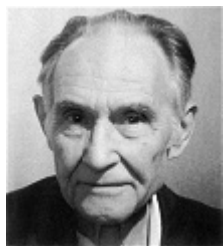


Возвращение к чистоте иконы



Леонид Успенский родился в 1902 г. в Задонском уезде в семье, владевшей землей. Он с детства любил рисовать. Юношей, подружившись с коммунистами, он стал солдатом Красной армии, и именно тогда, дважды, Божественным Промыслом, ему было указано, что он находится под особой защитой. Однажды, попав в плен к белым, он был приговорен к расстрелу. Один из чинов Белой армии, проходя мимо, вдруг увидел, что это совсем молодой парень — ему было тогда восемнадцать лет, и воскликнул: «Нет, не его!» До конца своих дней Успенский молился за человека, который спас ему жизнь. Позже в Болгарии во время работы на шахте он был ранен в правую руку, и должен был бы остаться инвалидом. В трудных условиях его прооперировали, руку вылечили и потом она нормально двигалась — это было настоящее чудо.

Прибыв в 1926 г. во Францию, он сначала работал у доменных печей потом на заводе. В 1930 г., накопив немного денег, он записался в академию живописи, основанную за год до этого Татьяной Львовной Толстой, где преподавали разные профессора и в частности художник Миллиоти(62) и целиком посвятил свое время живописи. Эта академия закрылась, после года работы, за недостатком средств. Но студенты продолжали снимать помещение, где они собирались, чтобы рисовать. Именно там Леонид Александрович встретился с Георгием Ивановичем Кругом, будущим отцом Григорием, и сразу же с ним подружился. Очень скоро они начали беседовать об иконах. Но Успенский еще не был верующим. Он часто ходил в Лувр, где открыл для себя сперва египетское искусство, а затем — романское. В тот же период они познакомились с антикваром Л.А. Гриндбергом, у которого была целая коллекция очень древних и очень красивых икон. Глядя на них, Успенский понял, что перед ним нечто, никогда прежде не виданное. Один русский художник, Федоров, знавший технику иконного письма, жил некоторое время в Париже, и два друга взяли у него несколько уроков. И тогда Успенский, овладев техникой, поспорил с Кругом, что мог бы с легкостью написать икону, даже не будучи верующим. За две недели он написал икону Божьей Матери. Но во время работы над нею он понял, что священное изображение не может быть объектом такого пари, и сжег его. С этого времени он часто приходил к Л.А. Гриндбергу, садился перед иконами и старался постичь их тайну и понять, как же они сделаны. Так, постепенно, он становился одновременно и христианином и иконописцем. И можно справедливо сказать, что именно иконы привели его к вере. Поэтому позже он часто говорил: «Не мешайте иконам делать свое дело!» К концу тридцатых годов он становится членом Братства святого Фотия и принимает активное участие в их трудах.

Что же касается отца Григория, то он нашел веру гораздо раньше, в Эстонии, благодаря своему другу Зурову. Он уже давно посвятил себя живописи и музыке. Возможно, что как раз тогда он тоже начал писать иконы(63). Но именно вступление в приход Трех Святителей и в Братство целиком завершило его обращение. В Ревеле он узнал о создании академии Татьяны Толстой и приехал в Париж, чтобы туда поступить. Он страстно любил русское искусство, и словно бы обладал духовным видением икон — это было наполовину сном, наполовину воспоминанием. Его духовный отец, архимандрит Сергей, говорил позже, что он никогда не списывал иконы, но обретал их в своем сердце(64). Отец Афанасий в 1933 году, рассказывает Лидия Успенская, попросил обоих молодых людей сделать что-то конкретное — написать иконы для церкви. Он сказал им: « Я не знаю, что такое икона. Я знаю только, что она отличается от всякой

другой живописи! Вот и разбирайтесь сами!» Они поделили это задание. Круг расписал два иконостаса, а Успенский написал множество переносных икон — таких, как большая икона Трех Святителей, иконы праздников(65). Тогда никто еще и не думал о фресках. Однако работа была очень интенсивной, и ее сложность отразилась на самых первых иконах, которые потом были либо переписаны, либо нет, как в случае с иконами отца Григория.

По самой природе того чувства, которое привело его к Православию, для Успенского было бы невозможно ограничиться простым воспроизведением даже самых прекрасных икон. Нужно было проникнуться этим процессом, одновременно и духовным, и пластическим, обрести то же видение, не в экстатическом смысле, не в сфере воображения, но в смысле живого церковного участия и причастности к тому же способу существования, где творчество становится прямым выражением жизни. Необходима была борьба в духовном, богословском и художественном смысле, а, следовательно, и исторические исследования, потому что традиционное сознание иконописи утратилось в XVII-м веке. Так Л. Успенский принял активное участие в деятельности Братства.

Открыв для себя икону, Успенский почувствовал в ней святость, а в святости — проявление Бога Живого. Это влекло за собой преображение всего человека. И смыслом битвы, помимо награды, которую могут заслужить борющиеся, является, собственно, борьба с самим собой. Потому иконы с большою силою выражают то, что является основным в работе иконописца — то, что отцы-пустынники называли *отказом от себя*, евангельской заповедью: «Если кто хочет идти за Мною, отвергнись от себя и возьми крест свой и следуй за Мною».

И, чтобы быть выражением жизни, эта святость иконы может выражаться только в абсолютно личном творении. Именно богословие, разработкой которого уже усиленно занимались в Братстве, в особенности экклезиология(66), дадут ему теоретические и духовные средства дать в творчестве то переосмысление, которое вело к локальному, оригинальному воплощению вселенской иконографичности — благодаря чему икона везде и всюду является иконой, то есть находится внутри «иконографического канона» и Традиции. И именно те люди, которые понимали и созерцали вселенскость Православия, то есть те, для кого Истина веры была живым опытом, сумели, благодаря своему опыту, воплотить поместную и живую икону и, через нее, выявить обособленность той земли, на которой они жили.

Мы видели в манифесте Братства, что речь идет об антиномичности между вселенской и поместной Церквами. В более поздних работах эта антиномичность между вселенским и поместным преодолена идеей «соборности»; понятие, которое неточно переводится понятием «универсальности(67)»; «соборность» передает способ, благодаря которому оба понятия «местности» и «вселенскости» не только соединяются, но друг друга взаимно дополняют. «Церковь есть тело Христова [...] Поместная Церковь есть вся Церковь как таковая, по одной простой причине, что целостный и исторический Христос воплощается в ней, через Божественную Евхаристию(68)». Но понятие «универсальности», в понимании Братства а также о. Георгия Флоровского(69), безусловно связано с критерием истинной веры святого Викентия Леринского «То, во что верили повсюду, во что верили всегда, во что верили все.(70)»

Это противопоставление вселенского и поместного было, однако, необходимо для осознания независимости православия от специфически национальных или культурных

форм. « Братство святого Фотия, — говорит Екатерина Асланова, — сформировало поколение молодых русских эмигрантов, научило их искать главное в христианстве, очищать его от фольклорных форм, освобождать его от традиционализма, основанного на незыблемых привычках, с тем, чтобы обрести подлинную Церковную Традицию, Традицию Церкви — святых, апостолов и защитников веры(71)».

Это противопоставление было необходимо также для того, чтобы точнее выразить понятие соборности в отношении поместных форм, через которые она воплощается, как, например, в различных иконографических стилях, или в разных типах святости: «Это „единство в разнovidности” и это „богатство в единстве”, в которые выражают [...] принцип соборности Православной Церкви [курсив наш](72)». Во взаимодействии этих двух понятий проявляется соборность — наличие универсального внутри местного, посредством его и благодаря ему. Подобно тому, как невозможно уловить подобие святого, не изучив и не сравнив все изображения этого святого, так же трудно уловить соборность иконы вне множества сравнений различных стилей иконописи. Конечно, сравнивать можно без конца, и при этом все не приходит ни к какому пониманию соборности, как это подчас происходит с людьми, изучающими иконы, без «веры и любви». Восприятие соборности иконописи связано с даром Духа Святого, получаемого при крещении в исповедание Православной христианской веры. Но для тех, кто получил этот дар, сравнение позволяет вернее осознать универсальную — или сверхкультурную — природу соборности иконы, то есть, мало-помалу, постичь, что же такое «канон иконописания», который сам по себе не связан ни с одной определенной местной формой, но который есть «манера изображения Сына Человеческого» таким образом, что этот образ «отражает Его Божественную славу, что он есть человеческий образ Бога Слова(73)». В иконе (так же, как и в Церкви, в целом) «каноничность» является синонимом соборности, это то понятие, благодаря которому всякая икона есть икона Христа.

Именно так Круг и Успенский, каждый по-своему, в иконописи стремясь исключительно к этой соборности во всей ее полноте; т. е. не ограничиваясь легким путем, состоявшим в том, чтобы не задумываясь делать более или менее удачные копии древних икон, они создали, сами об этом даже и не заботясь, совершенно особый стиль, который никогда и нигде еще не существовал, и который со всей полнотой выражает соборность иконы здесь и сегодня. Все берет почву в духовной жизни. «Единство художественного языка православия есть следствие и выражение единства учения и духовной жизни.» Именно упадок духовной жизни стал причиной утраты духа подлинного Предания в России(74). «Проявлению самобытности в искусстве православных стран способствует то, что единство веры в Православной Церкви не исключает разнообразия в формах культа, в искусстве и других выражениях церковной жизни, обуславливаемых национальными и культурными особенностями, но, наоборот, его вызывает, так как требует постоянно нового переживания Предания, всегда самобытного и творческого(75)». Что подразумевается здесь под «духовной жизнью»? Нужно понимать христианскую жизнь, соответствующую заповедям Христовым, во всей ее широте. Архимандрит Софроний говорит, что духовная жизнь может быть праведной, то есть православной, только если она одновременно является аскетической, богословской и церковной(76), «живым и непосредственным опытом истины», который единственно позволяет «каждому народу разработать свой собственный живописный язык» 71 «И святость, и образ получают национальную окраску и форму потому, что они — результат живого опыта(77)».

В соответствии с идеями Братства, оба иконописца, направляемые Божественным Промыслом и обратившиеся на французской земле, осуществили здесь свое личное призвание, как ранее святой Фотий, отправивший миссию в славянские страны. «По существу, центр тяжести миссии заключался именно в проповеди Православия. Это была миссия Церкви, и патриархом Фотием руководила не задача проповеди царство кесарева, а характерное для него сознание вселенскости православия. „Экспортированное” церковное искусство и есть сама проповедь Православия, а не „просвещение”, понимаемое как расширение христианской культуры или империи(78)». Точно также, хоть и будучи русскими, Круг и Успенский принесли в православную Церковь во Франции не русскую культуру, но проповедь вселенского, соборного Православия. Будучи русскими, они тем не менее стали *создателями первых французских икон*, подобно тому, как византийские иконописцы, приехавшие жить в Россию, стали создателями первых русских икон, а первые русские иконописцы обучались на византийской иконописи. Даже если Владимирская икона Божьей Матери есть икона византийская, по своей художественной технике и своеобразию, разве можно не видеть в ней прежде всего русскую икону, что красноречиво доказывают многочисленные последующие иконы, на сей раз русские по своеобразию и технике? Тем более, что в случае Успенского и Круга, их иконы не были ни откуда привезены, но созданы на месте.

Это создание нового стиля, одновременно вольно и невольно, имело два человеческих двигателя, два неразрывных аспекта единой аскезы: с одной стороны, в духовном плане, обращение и аскетическая борьба с собою, а с другой стороны, в плане художественном и богословском, поиск подлинной «иконности», которая могла бы воплотиться в западные формы, то есть в те формы, которые предстояло еще создать(79). . Не потому, что эта иконность существует вне своего воплощения. Действительно, все, было бы гораздо легче, если бы возможно было творить абстрактно, чтобы затем придать творению конкретную форму — например, придумать новый жанр в романской живописи, чтобы реализовать его затем, более или менее удачно, как некоторые, впрочем, уже и пытались сделать. Но такое творчество не потребовало бы такого преображения себя, такой борьбы, а значит, эта работа не стала бы настоящим сотрудничеством между Богом и человеком, каким она стала у обоих иконописцев! На самом деле, им приходилось искать в самом конкретном, используя то или иное местное достижение, как, например, ту же романскую живопись. Приходилось в битве с формой, материей, цветом, со смыслом, с самим собою, со своими вкусами, страстями, привычками, страданием, воспоминаниями, знанием, незнанием, обретать ту «иконность», которая единственно была способна преобразить глину и сделать из нее Образ, подобный Богу, и показать в нем « славу Бога Слова». Вот почему эти два типа борьбы были и остаются практически неразделимы, даже если их разделение вполне законно (ибо не каждый христианин — иконописец).

Любая борьба за то, чтобы сделать «иконописным» какой-нибудь художественный элемент есть битва во Христе, обнажающая нашу падшую природу. Так, иконописец, с каждой новой иконой, пишет свое собственное подобие Творцу: «Подвигом-преподобием, — пишет отец Григорий Круг, — вписывается образ Божий внутрь человека, и это созидательное усилие, непрерывное и неотъемлемое, является основным условием жизни человека, как бы неустанным напечатлением образа Христова на основе души [курсив наш](80)».

62) Об этой академии см. у Валентины ВАСЮТИНСКОЙ-MARCADE, « Светлой памяти отца Григория Круга», *Возрождение*, № 216, дек. 1969 г., с. 88-97.

63) Там же.

64) Относительно биографии отца Григория (Круга), можно обратиться к сборнику Higoumene BARSANUPHE: *le Pere Gregoire, moine iconographe du skit du Saint-Esprit (1908-1969)* [Игумен Варсануфий: Отец Григорий, монах-иконописец скита Святого Духа], Doumerac, monastere de Korsoun, 1999, а очень выразительное описание его личности можно прочесть (в этом же сборнике) в статье Леонида ЗУРОВА, с. 57-66. Слова отца Сергия не означают, что отец Григорий *никогда* не вдохновлялся той или другой древней иконой, но что, в общем и целом, иконы принимали форму его души, под воздействием Духа Святого. О связи его живописи с созерцанием см. у Екатерины Аслановой, *ук. соч.*

65) Однако, кажется, что Успенский расписывал отдельные части иконостасов. Поскольку он должен был, в отличие от отца Григория, зарабатывать на жизнь для себя и для своей супруги, ему за работу платили. И поскольку денег не было, то приходилось организовать подписку на иконы, которые заказывались родственниками каждого умершего. Поэтому на обратной стороне каждой иконы находится упоминание « За упокой души такого-то ...» и дата.

66) См. выше, в тезисах Братства, с. 1 - 4.

67) См. Отец Георгий Флоровский: *The historical problem of a definition of the Church*, *Collected works*, XVI, с. 33 и приложение, где цитируется святой Кирилл Иерусалимский, *Катехизисы*, XVIII, 23.

68) Metropolitane Jean de Bergame: *l'Eucharistie, l'evêque et l'église* [Митрополит Иоанн Пергамский: Евхаристия, епископ и Церковь], Paris, DDB, 1997, с. 127-129.

69) См. цит. статью: « The historical problem of a definition of the Church».

70) Св. Викентий Леринский: *Commonitorium*, 2 (« Quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est»).

71) Е. Асланова, *ук. соч.*

72) Л.А. Успенский: «О догматическом значении иконы», *ук. соч.*

73) «Если исторические черты Иисуса Христа, Его портрет являются свидетельством Его пришествия во плоти, Его унижения, то сама манера изображения этого „Сына Человеческого” должна отражать славу Божию. Другими словами, унижение Бога Слова показывается таким образом, что, глядя на него, мы видим и созерцаем в Его „рабьем зраке” Его Божественную славу — человеческий образ Бога Слова, и через это познаем, в чем заключается спасительность Его смерти и „происшедшее отсюда искупление мира”.» Л.А. Успенский: *Богословие иконы*, [Москва], Изд. Западно-европейского экзархата - Московский Патриархат, [1996], с. 65, (комментарий к 82 правилу Пято-Шестого Вселенского Собора)

74) Ср. там же, глава «Московские соборы XVI века», с. 239-274.

75) Л.А. Успенский, ук. соч., с. 177.

76) Archimandrite Sophrony, «Lettre a un ami» [Архимандрит Софроний: «Письмо другу»], in Buisson ardent [в журнале Неопалимая купина] № 5, с. 5, второй столбец.

77) Л.А. Успенский, ук. соч., с.197.

78) Там же, с.195-196.

79) Оказалось невозможным обратиться к романскому искусству, слишком укоренившемуся в каролингском богословии и духовности, и живые традиции которого, кстати, уже утерялись. Работать исходя из этого искусства означало было строить истинное на ложной основе. После нескольких попыток в этом направлении Успенский покинул этот путь.

80) Инок Григорий Круг: Мысли об иконе, Paris, YMCA-Press, 1978, с. 35. Святой Макарий Великий говорил то же самое: *Гомелии*, 30, 3.