



Ю. И. Ермилов

Иконописец, художник, арт-теоретик, преподаватель Ивановского художественного училища им. М. И. Малютина

Иконоборчество: историческое самоизъявление термина

В статье автор не впервые поднимает важный с его точки зрения вопрос: что такое иконоборчество в действительности, и каковы его реальные образы? Как они связаны с реальной и иллюзорной сакральностью и десакрализацией храмового искусства в разных конфессиях христианства? Обращаясь к разным историческим эпохам, связанным с христианством, он отмечает, что принятое до сих пор понятие об этом явлении не затрагивает по сути его нескончаемого присутствия в истории во все времена, вплоть до наших дней, только формы его выступают зачастую в завуалированном виде и как иконоборчество не воспринимаются. Ю.И.Ермилов приходит к парадоксальному выводу, с которым трудно не согласиться: Искренние «почитатели» «икон» зачастую сами являются скрытыми иконоборцами, так как почитают не икону в ее изначальном смысле и образе, а религиозную живопись, являющуюся лишь ее суррогатом. Статья имеет культурно – педагогическое значение и достаточно аргументированно и остроумно раскрывает ряд сопутствующих проблем и призывает верующих и нецерковных сограждан к повышению знаний реальной церковной культуры Православия, необходимой не только прихожанам храмов, но и всем россиянам, почитающим историю своей страны искренне и с уважением к ее духовным национальным завоеваниям.

Ключевые слова: икона, иконоборчество символ, десакрализация сакральный, секулярный, эстетический, идол, кумир, Ислам, Буддизм, Индуизм.

Возвращаясь к понятию «иконаборчество», уже в который раз приходится признать, как изменился смысл этого термина в общем и в частности за почти полторы тысячи лет, с тех пор, как в период постепенного угасания Византийской империи эпохи раннего Средневековья появилось движение за уничтожение икон и полный их запрет в христианском культовом пространстве. Время неумолимо «растянуло» смысл термина, разделив его внутренние знаки по символическим, эмблематическим, юмористическим и метонимическим углам ума, каждый раз пытаясь сместить его главный внутренний стержень подальше от его центрального содержания. Поэтому приходится вынужденно мириться с чьим-то научным остроумием, защищая если не точность слова, то его строгие внутренние определяющие параметры, кото-

рые, кстати, история многократно и многозначно расширила.

Когда говорят об уничтожении языческих идолов святым благоверным князем Владимиром в древнем Киеве, иногда эту акцию иронически именуют иконоборческой. В этом, на первый взгляд абсурдном утверждении содержится, как это ни странно, рациональное зерно. Сейчас доподлинно известно, что никакие устные и даже письменные раритеты не могут рассказать о своем времени так полно и объективно, как культовые произведения искусства. Описания идолов славянского пантеона ничего не дают, кроме слова - поэтически наполненного, но фактологически беспомощного, что не позволяет даже схематично и вскользь воссоздать облик того, с чем боролся Владимир. Фантазии-реконструкции художников на тему древних капищ удивительно однообразны: кроме черепов животных и обя-

зательных воронов, там стоят страшные, уродливо-примитивные большеголовые идола, обычно одного типа, каменные или деревянные. То есть то, что принципиально противоположно иконе с любой точки зрения. Но учитывая остроумие подобного утверждения, можно согласиться, что идола эти играли роль, подобную иконе в значительной части христианского ареала. Но это только на первый взгляд. Если подойти к проблеме более придирчиво и точно, то в данном случае сходство между славянским идолопочитанием и православным иконопочитанием будет заключено между «правильным» поклонением всего языческого мира идола (с его полной культовой практикой), и простонародным - религиозно-конфессиональным суеверным «опытом» большей части неграмотных христиан, повторяющих языческий обрядовый принцип отношения к святыне. Не как к сакральному знаку, лишь причастному святости, а как носителю самой святости в ее полном объеме. Метод и манера исполнения идола и иконы в каком-то смысле имеют сходство: некоторые кумиры самого разного мистического содержания на всем пространстве планеты выполнялись, строго говоря, не грубо, а с минимальным количеством затрат, регламентированным количеством движений или времени. Об этом свидетельствуют обширные «ювелирные» раритеты этих же культур, но имеющие тщательную обработку и иное назначение. Исполнение иконы требовало обязательного ряда последовательных операций, которые не требовали грубости, но допускали ее. Более того, икону было запрещено исправлять. Возможно, подобное правило было заложено в человеке изначально - именно как предощущение возможности создания чего-то нерукотворного, требующего не ремесленной изощренности, а художественного самоограничения через духовное осознание производимого. То есть, достижение сакрально преисполненного результата не за счет личных профессиональных усилий, а с помощью высших сил, выражаемых через веру.

Возвращение к почитанию мощей и икон после Седьмого Вселенского Собора не решило многих проблем отношения верующих к этим важнейшим элементам церковной жизни. Для искреннего понимания части прихожан иконы и мощи так и остались тем, чем они не могли быть изначально - идолами в прямом и

переносном смысле. Возможно, подобное явление было обусловлено полным отсутствием у этого рода людей чувства стиля, который в иконе был ярким, точным и объективно эстетически зафиксирован и объективно необходим. Для них не было разницы между аскетическим сверхреализмом духовного прозрения настоящей иконы и физиологическим бездуховным или антидуховным образом иллюстрации к тексту. Проще говоря, для почитателей псевдосакральности языческого типа совершенно неважно, что и как исполнено на плоскости, именуемой иконой. Для них икона - это все, что изображено на тему Священной истории. То есть то, что не требует ни специальных знаний, умений, навыков, церковно-литуургического образа жизни и не нуждается в главном - в вере автора священного изображения. Строго говоря, «иконопонимание» идолопоклонников и иконоборцев было абсолютно одинаковым, но отношение разное - кардинально противоположное.

Когда в результате церковной Реформации Мартина Лютера по всей Европе прошел ряд погромов алтарей и уничтожения «икон», собственно икон как таковых там не было - была лишь религиозная живопись разной степени условного реализма. И если имел место культ почитания доски или холста, то явно не в духе Византии и Восточной Европы с ее особым церковно-приходским, истинно иконным вкусом. Почти одновременно Жан Кальвин возглавил движение иконоборцев, сделав отсутствие икон в религиозной практике повседневности одним из условий подлинной «веры» в Бога. Для него, не видевшего ничего, кроме религиозной живописи, и не понимающего, что такое подлинная икона, ни теоретически, ни практически, понятие это представлялось настолько расширительным, что упертый рационализм псевдобогапознания не позволял ему отделить одно от другого. Все, что представляло собой прямое или символическое изображение ветхозаветной и новозаветной темы, называлось им иконой. Термин, родившийся в глубине истории, дожил до Кальвина, а содержание религиозных живописных сюжетов, современных ему и его соратникам, имело отношение к иконе только их названием. Так были уничтожены тысячи и тысячи произведений религиозного искусства, которые могли бы рассказать о своем времени и его духовных представлениях несравненно

лучше и полнее самого Кальвина, который добавил в копилку исторической лжи и лицемерия достойную лепту.

Ислам, запретивший изображение живого, имеет в своих культовых пространствах яркий стилистический, мгновенно читаемый образ, который невозможно спутать ни с каким другим. Безусловно, и орнамент, и священные надписи в виде вязи – не что иное, как визуальное воплощение священного – предельно сакрального. Можно ли составные элементы мечети считать явлением, подобным иконе? При всем том, что мусульмане не молятся на надпись священного содержания или орнаментальную вязь, ее окружающую, они пребывают в своем сакральном пространстве, где любая деталь не случайна и не несет в себе бессмысленной абстрактной красоты, а воплощает идею невидимого Бога видимыми средствами. Вполне возможно, что существует движение или философия, исключая и запрещающая и такое выражение веры, требующая пустых стен – белых, серых или черных, чтобы исключить любую цветовую символику. Но и тогда может возникнуть мысль, что происходит поклонение стенам, и необходимо выйти на простор, где ничего нет. Но и тут есть небо и земля – как минимум, и получится поклонение земле и небу. И воде. Или дождю, если он идет. Солнце, Луна и звезды на очереди. И сему царствию не будет конца. Никогда.

Иконоборчество изнутри конфессионального сознания оказалось намного сильнее и неизбежнее уничтожения посредством физического истребления. Уже проторенессанс покончил с иконой раз и навсегда, а это всего лишь тринадцатый – четырнадцатый век. Ко времени Лютера, Кальвина и Цвингли перерождение иконы в живопись окончательно и бесповоротно состоялось. Профанация и изъязвление Веры вынужденно сменялись религиозностью, качество же самой веры рождалось не благодаря храмовому искусству, а вопреки его псевдореалистическому церковному антуражу. Художники Севера и Юга будто соревновались в антииконизме, но Провидение понуждало их, особенно в Нидерландах и в Германии, интуитивно находить такие средства религиозного выражения, которые превышали мирское иллюстрирование священных текстов. Вера в них жила не по высшим законам иконописи, а через силу художественного

осмысления мира, не требующего к себе даже условного поклонения. Италия же дала толчок на соединение эстетики античной разнузданности и «обновленного» реализма христианства, где персонажи Священной истории были приближены физически и морально к мирской суеде и повседневности. При этом лишены своих исторически определяемых признаков внешности и этнографической правды. Их внешний облик и антураж соответствовали моде в современном смысле, теряя всякие намеки на сакральность внутреннего и внешнего. Трудно судить о том, как реально представляли себе инициаторы Протестантизма именно Веру в Бога и отличали ли они ее от обычной религиозности, но оценку Кальвином церковно-светского десакрализованного искусства как иконы можно считать убедительным доказательством его неразличения веры и религиозности в практике церковного бытия. Реформаторы христианства претендовали на знание церковной истории, но не знали и не понимали ее реальных эпохальных шагов с их материализованными священными артефактами. Кальвин возмущался (справедливо!!!) изображением Богородицы в короне, не обращая при этом внимания на психологическую составляющую конкретного библейского произведения живописи. Но для почитателей языческого принципа сакральности от этого ничего не изменилось. Они поклонялись любому новшеству, лишь бы достаточно четко угадывался его сюжетный смысл.

К девятнадцатому столетию вся Европа, включая Россию, была десакрализована в храмовом пространстве. Шедевры иконописи и веры были отправлены в глухие деревни окончательно угасать там «своей смертью», заменяясь на модное атеистическое барокко. Так чуть не умер для истории и культуры Андрей Рублев.

С появлением фотографии и литографии роль иконы стали выполнять тиражированные изображения, что никак не волновало Церковную иерархию. Через сто лет, в атеистическом СССР, глухонемые в поездах продавали кощунственные, умильно-сладостные, раскрашенные дикими флуоресцентными цветами, изображения Богородицы и Христа, сделанные фотоспособом. Они пользовались необыкновенной популярностью именно у потенциальных идолопоклонников.

Всем известен русский фразеологизм: делать из кого-то икону. Или: делать из кого-то идола. Выражения полностью взаимозаменяемы, и главный смысл их: икона - это идол. Подобное правило не может возникнуть на пустом месте или в шутку. Оно полноценно и адекватно отражает исторически сложившуюся приходскую практику «народной» веры. Если точнее, этнической простонародной религиозности.

Даже бегло проследив путь развития культового искусства в Индуизме, Буддизме или Исламе, можно определить, что десакрализация этого вида творчества или полностью отсутствует, или почти не заметна даже пристальному вниманию исследователя на протяжении тысячелетий. Этому способствует сам внутренний характер культов, откровенно включающих любые формы и факты бытийного «дна» без умолчаний и иносказаний. Отношение к греху, каким бы оно ни казалось проникновенным и подлинным, не влияет на стилистику религиозного искусства и позволяет показывать практически все, что поддается изображению, но вопиет против христианской совести и приличия. Реалистичность образов или их откровенная стилизация никак не влияют на их сакральное звучание или действительную священную наполненность. Там отсутствует психология изображения, она заменена знаковой формой, преисполненной разной степенью сложности символики или эмблематики. В Исламе вообще невозможно представить мусльманский антураж мечети, лишенный необходимо присущего ему одному религиозного стилистического напряжения и звучания сакрального пространства.

Культовое искусство вышеназванных конфессий рождалось спонтанно и сразу в готовом виде, не предполагая никакого развития именно как творчество, потому что имело принципиально знаковый характер, который сродни интеллектуальному шифру со стандартной схемой, где можно каждый признак свойства просто назвать и указать пальцем его место. Образы этих религий не имели прайстории, а если частично и использовали какие-то изобразительные следы древности, то не переосмысливали их так, как это происходило в христианстве. Ислам вообще не имел реального мировоззренческого прототипа даже в искусстве орнамента, так как выражал чисто умозрительные и нравственные идеи, не соп-

ставимые с древнейшей математико-символической орнаментикой космогонического и природно-циклического содержания.

Икона рождалась из полностью переосмысленной античности, наложенной на египетское виртуозное ремесло энкаустической портретной живописи. Изначальный принцип воспевания телесной красоты и здоровья был заменен равнодушием и даже презрением к плоти вообще - в любом ее привлекательном или соблазняющем виде. Половые признаки, даже скрытые или полускрытые, пропали: женские грудь, талия и таз были совершенно незаметны под специальным покровом одежды, мужские фигуры потеряли стройность и мускулистость, обретя покатые плечи и широкий низ, обнаженные тела исключались и позволялись лишь на распятиях и у пустынников. Сильно стилизованные складки платья и покровов были взяты из античных и египетских скульптур, оставаясь единственным признаком материального признака в иконе. Так возник принципиально новый тип изобразительной духовности, где место веры автора изображения и изображенного персонажа играло ведущую роль. Ничего подобного в человеческом творчестве ни до той поры, ни позже не наблюдалось.

Золотой век иконописи можно с полным правом назвать и золотым веком веры, когда и то, и другое были неразрывно связаны культовой правдой повседневности, которая канонически была восстановлена еще на Седьмом Вселенском Соборе, а теперь расцвела и зафиксировала себя в истории. Когда творили аскетическую практику подвижники веры - исповедники исихазма - Преподобный Сергей Радонежский, Феофан Грек, Андрей Рублев и Дионисий. Практически полная десакрализация иконы на Руси в конце семнадцатого века объективно отразила состояние душ и умов всех сословий. Единственным островком иконопочитания по древнему образцу стали разрозненные старообрядческие общины, чудом сохранившие иконопись и ее понимание. А масса церковного люда страны принимала все нововведения, не удивляясь и не сопротивляясь все новым и новым кощунственным деталям церковного быта.

Русское иконоборчество началось с превращения аскетической дисциплины высшего порядка в ремесло самого низкого пошиба. Изобилие золота, бессмысленных украшений,

представление Христа и Богоматери с сонмом Святых в виде богачей в роскошных одеждах, изобилующих самоцветами, камнями и драгоценностями, с признаками запрещенного в Православии сребролюбия и стяжательства привело паству к уравниванию самих себя с представленными церковным интерьером образами, в которых святость, если она имела место, выражалась в закатанных к небу глазах, иногда подернутых слезами. Повсеместно, как на Западе, так и на Востоке, Персонажи священного Писания и Предания приобрели сытый и чрезмерно здоровый цвет лица, косметику или следы макияжа. Женские образы стали максимально плотскими и кокетливыми до эротизма, мужские - слишком женственными даже при наличии бороды, что у нормального человека естественно вызвало нравственное сопротивление. И в итоге – неприятие Церкви вообще. Однако, часть клира и прихода была несказанно рада подобной трансформации образов, теперь уже псевдосвященных. Авторы-художники и церковные заказчики прекрасно понимали атеистически-уничижительное содержание нового церковного творчества, но радовались широчайшему простонародному его «пониманию».

Отношение к смыслу священного изображения, к его стилистической правде и духовному наполнению не могут не говорить о качестве веры (если она есть!) и о характере отношения человека к идее Бога и к самому Богу. Узнать, как воспринимает верующий или религиозный прихожанин изображение, призванное быть священным, очень трудно, если не невозможно. Потому что церковное сознание существует в основном в пределах звучащего слова, которое тоже скрыто в своем сокровенном смысле от его расшифровки публично и вслух. Но, от души искренняя фраза:

«такое мне больше нравится!» достаточна для того, чтобы лишней раз убедиться в современном иконоборчестве якобы почитателей икон, к которым антиномическая пара «нравится – не нравится» никак не может быть применима. Если уж нет сил, хотя бы не полюбить, но признать догматическую и церковно-историческую значимость настоящей иконы, то стоит ли вообще входить в духовный ареал Православия со своим атеистическим уставом?

Данная проблема исключительно важна для педагогической теологии и теологической педагогики в русле традиционного, канонически выдержанного Православия. Освоение культурно-духовного ее выражения на примере феноменальных раритетов - знаков высшего проявления человеческого духа - залог объективной базы как основы христиански ориентированного воспитания. Или хотя бы необходимых его элементов в педагогической практике России, нуждающейся в идеально направленном фактическом основании. В реальном понимании иконы – залог объективного знания о богопостижении в историческом процессе действительно состоявшегося времени. Еще предстоит более детально и въедливо разобраться в самых разных нюансах церковного искусства и его роли в реальном освоении человеком обожествленного пространства окружающего мира. И возможного сохранения, а может расширения или углубления этого, пока исчезающего знака принадлежности человека к миру высшего. Которое не минует ни истории, ни сегодняшнего скачущего времени, ни будущего.

©Ермилов Ю. И., 2022