

## ІКОНОГРАФІЧНИЙ КАНОН І ДУХОВНИЙ ДОСВІД

П.О. Флоренський - постать складна і неординарна: учений-природодослідник, філософ із символістським спрямуванням, священнослужитель, теоретик мистецтва – він опинився в зоні посиленої уваги православної церкви як мислитель, у світогляді якого переплелися наука, релігія й естетика [1].

В естетичній теорії Флоренського пильна увага спрямована на витлумачення іконопису. Характерною з огляду на це є праця «Іконостас», в якій, oprіч звеличення ікони, піднесення її до «образу майбутньої доби», міститься важлива думка про духовний досвід та взірць малярської майстерності [2].

За джерелом виникнення, тобто за характером духовного досвіду, який лежав в основі іконопису, П. Флоренський розділяє ікони на чотири види:

1. Ікони біблейські, які спираються на реальність, дану словом Божим.
2. Портретні, в основі яких лежить власний досвід і пам'ять іконописця, що був учасником зображувальних подій.
3. Ікони м, написані за переказом, тобто, з використанням чужого духовного досвіду, переданого іконописцю усно або письмово.
4. «Явлені» ікони, які спираються на власний духовний досвід іконописця, на духовну реальність, явлену йому у видінні або у сновидінні.

Явленою і невідомою світу Флоренський вважав «Трійцю» Андрія Рубльова [3]. В сонові її він вбачав духовний досвід Сергія Радонезького, від якого «нове бачення духовного світу» [4]сприймає і преподобний Андрій. Тому в Рубльові о. Павло схильний бачити тільки геніального виконавця, а істинним творцем «найвеличнішого з творів не тільки російського, а і

всесвітнього пензля» вважав самого Сергія Радонезького. Його духовний досвід втілив Андрій в геніальній іконі.

Іконографія трьох ангелів за трапезо Авраама сходиться до глибокої давнини. Але це все були ілюстративні зображення біблейської події – явлення трьох мандрівників Аврааму, хоча в них здавна вбачали і символ Трійці.

В іконі Андрій Рубльова Флоренський бачить якісно новий етап одкровення – явище самої Трійці в її головному модусі – всеохоплюючій любові. В іконі вражає раптово стягнута завіса ноуменального світу. Рубльов, втілюючи досвід Сергія, відкрив духовному погляду глядача саму суть «невичерпної безмежності любові». Ворожбі та ненависті, пануючим в дольному світі, протиставлялась взаємна любов, струменіючи у вічній згоді, вічній безмовній бесіді, у вічній єдності сфер горних»[5].

«Трійцю» Рубльова, а услід за нею і російський іконопис XIV-XV ст., Флоренський вважав «єдиною у світовій історії» вершиною образотворчого мистецтва, довершеністю образотворчості», рівного якій він не знаходив у всесвітній історії мистецтва, хіба що, в певному сенсі, тільки в класичній грецькій скульптурі. У російському іконописі «видіння первозданної чистоти» досягли найбільш ясних форм виразу, «вселюдської істини» одержали найбільш адекватні форми художнього втілення. Те, що тільки ледве вгодувалось в античних скульптурах Зевса, Афіни, Ізиди. Набуло «загальнолюдської» форми в Христі Вседержителі і Богоматері російського іконопису XIV-XV ст. [6].

Але з кінця XV ст. разом із зубожінням церковного життя помічається «здрібніння» й іконопису. Він втрачає глибину проникнення у духовний світ і, прагнучи сховати свою духовну сліпоту, замінює загальнолюдські онтологічні символи, які стали вже незрозумілими, надскладні алегорії, звернені тільки до поверхневого розуму та богословської ерудиції. Із втратою духовного досвіду іконопис позбувається і здатності створювати ікони у повному сенсі цього слова.

Отже, духовний досвід самих іконописців або святих отців є основою іконо писання і критерієм істинності ікон. Але святі отці не завжди опинялись «під рукою» у багато чисельних іконних майстрів православного світу.

Тому в процесі історичного буття церковного мистецтва візуальний духовний досвід, що стосувався іконо писання, був закріплений в іконописному каноні, який Флоренський розумів як духовне розпорядження святих отців «технікам пензля» [7].

Полемізуючи з досвідом всього новоєвропейського та сучасного мистецтва і теорією мистецтва, о. Павло стверджує, що норма, канон завжди необхідні справжній художній творчості. У каноні закріплений багатовіковий духовний досвід людства, і робота в його рамках залучає до нього художника: «... важкі канонічні форми у всіх сферах мистецтва є завжди тільки пробним каменем, на якому ламались нікчеми і загострювались справжні таланти. Піднімаючись на височінь, досягнуту людством, канонічна форма визволяє творчу енергію художника до нових досягнень, до творчих злетів»[8].

Флоренський заявляє, що церкву мало цікавить форма. Для неї головне – істина, якої вона вимагає від мистецтва. А істина відкривається далеко не всім. Людство протягом століть крихтами збирало досвід її колективного пізнання або « згущений розум людства» [9] і закріпило це в художніх канонах.

«Істинний художник, - пише о. Павло, - прагне не до суб'єктивного самовираження, не до увічнення своєї індивідуальності, а бажає прекрасного, об'єктивно-прекрасного, тобто художньо втіленої істини речей, і на цьому шляху канон робить йому неоціненну послугу»[10].

Канонічна форма в іконописі – це «форма найбільшої природності» для вираження глибинного духовного досвіду, Загальнолюдських істин. Це релігійно-естетичне кредо лежало в основі всієї художньої практики середньовічного православ'я. Однак, тоді воно так і не було остаточно

сформульоване, хоча в середині XVI ст. отці «Стоглава» вже були близькі до цього. Не випадково Флоренський активно опирається на матеріали цього Собору в своєму «Іконостасі».

Відхід від принципу канонічності в російському церковному мистецтві у XVII ст. насторожує П.О. Флоренського. Звертаючись до своїх сучасників-художників – Врубеля, Васнецова, Нестерова та інших іконописців які створили таку кількість нових ікон, якої не знала вся церковна історія. Він їх запитує – чи впевнені вони у тому, що сказали в них правду? У автора «Іконостасу» такої впевненості немає.

Для авторів чисто церковних, основними якостями яких вважається молитвенність, строга канонічність дійсно необхідна. Бо людина молиться не перед витвором мистецтва, а перед іконою в її релігійному розумінні. Але здаються необґрунтованими обвинувачення Флоренським ряду художників у «лжесвідченні» про світ горній на основі не канонічності їх творчості. Він пише: «...соборний розум Церкви не може не спитати Врубеля, Васнецова, Нестерова та інших нових іконописців, чи створюють вони те, що зображують...», або вони правдиво передають реальність. Вони дали низку цілком нових, первоявлених ікон, «які чисельно переживують все, що узріли святі іконописці протягом Церковної історії», або вони сказали неправду про Матір Божу і про святих... вже само по собі доказ, що вони не бачать явно зображуваного або неземного образу, а значить їх творчість – лжесвідчення»[11].

Думається, що навряд чи такі видатні художники, як Врубель, Васнецов чи Нестеров обманули людей, хай навіть за непорозумінням. Просто їх мета була іншою: не «збагатити» церковне мистецтво своїми творами, а виразити в живописі духовні прагнення сучасників.

Середньовічного художника, на відміну від новоевропейського, за Флоренським, не хвилює питання, першим чи сотим він говорить про істину. Йому важливо не відхилятися від істини, виразити її, і цим буде забезпечена цінність його твору. Істина ж ця з найбільшою повнотою

виражається у 2вселюдських художніх канонах», тому осягаючи їх і слідуючи їм, художник знаходить в них силу «втілювати істинно споглядальну дійсність»[12]. Його особистий духовний досвід в цьому випадку підкріплюється досвідом минулих поколінь. Художник, який слудіє канонам, залишається нижче досягнутого до його часу рівня художнього втілення істини. Його особливе, індивідуальне стає випадковим, далеким від реальних духовних досягнень людства.

При цьому канон ніяк не обмежує творчих можливостей іконописця, про що яскраво свідчить порівнювання низки давніх ікон.

У каноні «вселюдська» істина втілена найбільш повно, найбільш природно і дуже просто. Художнику, який засвоїв її в канонічних формах, дихається легко, вона відучує від випадкового, від перешкод у русі. Чим стійкіший і твердіший канон, тим глибше і чистіше він виражає загальнолюдську духовну потребу; канонічне є церковне, церковне – соборне, соборне – вселюдське» [13].

У середньовічному православному мистецтві іконописний канон охопив практично всю систему образотворчо-виразних засобів. Композиційна схема, організація простору, фігури, їх пози і рухи, форми практично всіх предметів, як і їх набір, колір, світло, характер – все в іконі було канонізоване, і кожен канонізований елемент має своє глибоке призначення.

Гострий ум о. Павла нічого не залишив без уваги: за його переконанням, глибоко і ґрунтовно опрацьована система іконописних зображень – не просто система, за нею стоять основоположення загальнолюдської метафізики і загальнолюдської гносеології, природній спосіб бачити і розуміти світ. Його Флоренський протиставляв Західному людському баченню (ренесансному), яке вважав уявним.

Мово. Іконописців все іконне зображення складається з двох типів письма – личного і доличного. До першого відноситься зображення лика та оголених частин тіла (рук, ніг), до другого – все інше (одяг, пейзаж,

архітектура тощо). Незвичайним Флоренський вража те, що до лику давні іконописці причисляли і «вторинні органи виразності – руки і ноги» [14]. У самому поділі образотворчого строю ікони на личне і доличне автор «Іконостасу» бачить глибоку і святоотецьку традицію розуміння буття як гармонії людини і природи, внутрішнього і зовнішнього. В іконі вони невіддільні одне від одного, але не зводяться одне до одного. Це і є гармонія, що була порушена в новоевропейському живописі, який розділив портрет і пейзаж на самостійні жанри. У першому випадку людина була вилучена із природи, у другому – абсолютизується природне оточення людини.

Велику спеціальну працю Флоренський при святив «зворотній перспективі» [15], тобто цілій системі особливих прийомів організації зображення в іконі. Проаналізувавши безліч прикладів «відхилення» іконописного зображення від законів прямої перспективи, прикладів «неправильностей» і «наївностей» з погляду новоевропейської художньої школи в іконі, о. Павло зробив висновок, що всі вони не випадкові і походять від невміння давніх майстрів. У багато чисельних «неправильностях», наприклад, розходженні паралельних ліній від нижнього краю ікони до верхнього, збільшенні розмірів фігур, які знаходяться на задньому плані, множинності точок зору і т.п., Флоренський бачить не слабкість іконопису, а його силу, «надзвичайну виразність» і повну «естетичну плідність». І визначається, за о. Павлом, ця тонка, опрацьована протягом століть, система прийомів іконописних зображень метафізичної ікони тими завданнями, які вона була покликана виконувати в системі православної культури.

П.О. Флоренський – видатний релігійний мислитель і провидець першої половини ХХ ст. Завдяки йому православна естетична свідомість, яка майже згасла в кінці ХVІІ ст. і ледве жевріла протягом двох століть десь у сокровених глибинах російських монастирів і в душах окремих шукачів свято отецької істини, знайшла могутній розум і сильний голос. Но зорі нової культурної епохи він ясно і чітко сформулював все те, чим жила ця

свідомість протягом усього середньовіччя, і представив духовні одкровення православ'я, доповнюючи їх новим інтелектуальним досвідом.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Эстетический лик бытия (Умозрения Павла Флоренского).– М.,1990. – С.52.
2. Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. – 1972. – №9. – С.124.
3. Священник Павел Флоренский. Собр.соч.,1: Статьи по искусству /Под. Ред Н.Н.Струве. – Париж, 1985. – С. 240.
4. Павел Флоренский. Троице-Сергиева Лавра. – М., 1991. – С.377.
5. Флоренский П.А. Иконостас: статьи по искусству. – СПб., 1993. – С.68.
6. Там само.
7. Там само.
8. Там само.
9. Там само
- 10.Там само.
- 11.Там само.
- 12.Там само.
- 13.Там само.
- 14.Храмовое действо // Флоренский П.А. Иконостас. – СПб., 1993. – С.137;15.
- 15.Обратная перспектива // Флоренский П.А. Иконостас. – СПб., 1993. – С.208.