Семенов В.В., Семенова А.В.

Стилистически-смысловые реминисценции образов Андрея Рублева в иконостасе Троицкого собора костромского Ипатьевского монастыря

В.Г. Брюсова, исследователь творчества иконописцев Андрея Рублева, Гурия Никитина и Василия Ильина, считает, что иконы трех верхних ярусов иконостаса Троицкого собора костромского Ипатьевского монастыря стилистически соотносимы со стилем икон Андрея Рублева и Даниила Черного: «Теперь, когда мы начинаем больше узнавать об искусстве Рублева и Даниила, освобождаясь от гипноза “непознаваемости” Троицы, а значит и Рублева, мы начинаем чувствовать живую перекличку образов Гурия Никитина и Василия Ильина с миром рублевских образов» [1].

Обращаясь к осмыслению образов Андрея Рублева, Даниила Черного и Василия Ильина, мы будем исходить из запечатленной Рублевым, Даниилом и Василием Ильиным в образе Троицы Ее всеобъемлющей вселенской непознаваемости, приоткрывающейся созерцающему сознанию через узрение ноуменального исхождения Божественной энергии, которая предопределяет человеческое сознание, ниспосылая ему бесконечность и неисчерпаемость уровней познания. Созерцая Божественную благодать Слова в стиле образов этих иконописцев, будем исходить и из сущностного истолкования Божественного света в исихастском богословии, которому следовал в своем служении Богу иконописец Андрей Рублев. «Когда святые мужи видят в самих себе этот Божественный свет – а они его видят, когда при неизреченном посещении усовершающих озарений получают боготворящее общение Духа – они видят одежды своего обожения, потому что благодать Слова наполняет их ум славой и сиянием высшей красоты, как на Фаворе Божество Слова прославило Божественным светом единое с Ним тело» [2].

Исходя из сказанного и сообразуясь с исихастским созерцанием, узревающим одежды своего обожения как причину высшей красоты, рассмотрим иконы деисиса иконостасов Успенского собора во Владимире и Троцкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме.

Андрей Рублев. Богоматерь. 1408 г. Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире. Государственная Третьяковская галерея.

Субстанциальное средоточие Божественной сущности в каждом отдельном образе Андрея Рублева, Даниила Черного и Василия Ильина предопределяется отблесками эйдически предданной устремленности к познанию Божественного таинства Троицы. Эти эйдические отблески образов иконостаса изначально суммируются изгибом абриса фигур Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов, апостолов, святых. Первоначальный импульс этого исхождения задан параболическим изгибом образа Богоматери. В Ее образе из иконостаса Успенского собора во Владимире воочию явлено Ее сопричастие веянию Святого

Духа, ниспосылаемого Господом Богом. Зримо эта субстанциально предданная явленность запечатлена изобразительными особенностями силуэта образа. В его выверенной сущностной лаконичности соприсутствуют сокровенная Божественная вневременность и тишайшая веющая энергия исхождения Божественной благодати. Их субстанциальное средоточие приоткрывается выверенностью линии силуэта, углом склонения, лаконичным ритмическим акцентом нижней части облачений, который завершает плавную сдержанную энергетику верхней части облачений Богоматери. Чрезвычайно важное значение в сущностной явленности образа имеет золотистый цвет фона. В изобразительных особенностях самого по себе цвета, в его подспудных пульсирующих световых оттенках, явлена непостижимость, безначальность, незавершаемость исхождения и всеприсутствия Божественного света. Кульминационно эта световая энергия завершается гармоничным средоточием с силуэтным решением образа.

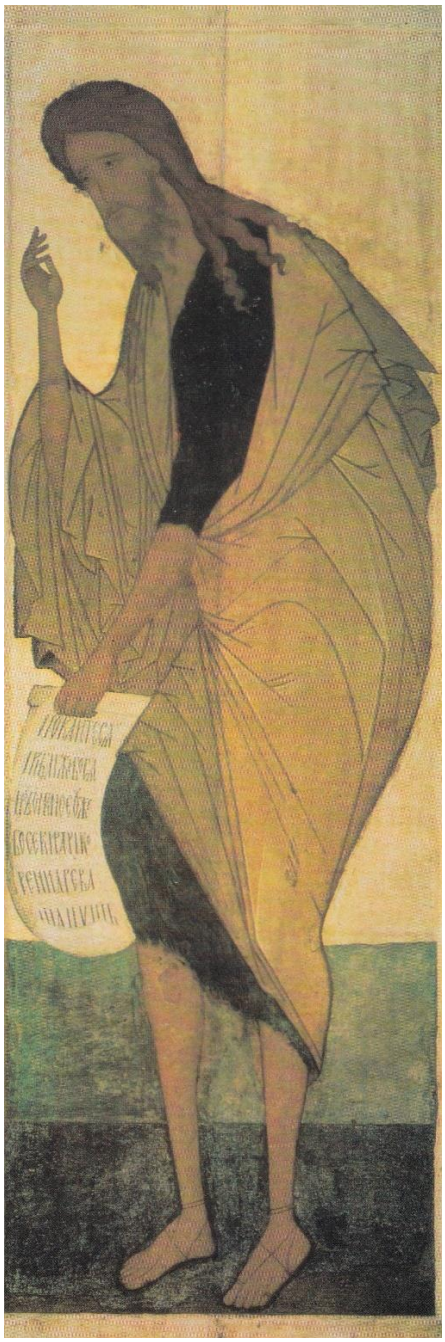
В молитвенно-благоговейном жесте рук Богоматери акцентировано одновременное приятие и дарование благодатного действия Святого Духа. Вневременная явленность Божественной истины, отмеченная в особенностях изображения Богоматери, воочию открывается молитвенно приникающему к Ее образу через созерцание выражения Ее лика. В нем запечатлено благодатно дарованное постижение всепроницающего, всеобъемлющего всеведения, которое сфокусировано в бесконечности вселенской печали, проницающей сокровенные глубины души всякого молитвенно приникающего к Ее образу, получая благодатное Божественное утешение обретением Истины.

Эйдос образа Богоматери, запечатленный Андреем Рублевым и Даниилом Черным, в своей предельной абсолютной данности подспудно замещается процессом раздробления и одновременного становления в образе Божией Матери Василия Ильина. Характерное действие раздробления прозревается в лаконичном, но ощутимом, изменении линии изгиба абриса фигуры Божией Матери. Это просматривается в линии округлости головы до линии правого плеча и далее в конфигурации учащенного ритма ниспадающих складок и рисунка пробелов. Линии каждой отдельной складки предельно выверены и в совокупности с соседними складками и их ритмическими завершениями образуют изящный ниспадающий каскад. Особенности рисунка пробелов на темно-зеленом фоне облачений запечатлевают вспышки Божественной энергии, снисходящей на образ Божией Матери, но одновременно они акцентируют и линию телесной объемности. Золотая ассистка мафория призвана активизировать снисхождение Божественной энергии на образ Божией Матери, но одновременно она акцентирует и материальный учащенный ритм ниспадающих складок облачений.

Богоматерь. Середина XVII века. Икона из деисусного ряда иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

Значимыми акцентами внешнего декоративизма в образе Богоматери Василия Ильина являются ярко-желтые обшлага облачения, украшенные драгоценными камнями, красные концы обуви и чеканный серебряный оклад, перекрывающий исхождение и восприятие Божественного света. Во взгляде Богоматери нет бесконечности исхождения, дления, всепроницания Божественной печали, характерных для образа Богоматери Андрея Рублева и Даниила Черного. Она в образе Василия Ильина замещается внезапностью духовной озаренности, которая созвучна душевно-психологическому уровню образа. Он в свою очередь неизбежно устраняет уровни вселенской

бесконечности, всеведения и всепроницания Святого Духа, привнося в них состояние рассеяния, но предданное человеческому сознанию созерцание устремляет его к средоточию Божественной истины. «Или почему Он создал ум созерцательным, а Свои свойства рассеял во всех существах, показываясь в которых, как бы в некоторых окнах уму при духовном озарении, Он восхищает его, привлекая к Себе во время осияния» [3].



Даниил Черный. Иоанн Предтеча. 1408 г. Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире. Государственная Третьяковская галерея.

В образе Иоанна Предтечи Даниила Черного запечатлено сущностно-благодатное провидение приятия и действия Святого Духа. Его изображение предопределяется субстанциальной энергией золотистого фона иконы, в котором

явлено таинство безначальности и бесконечности исхождения Божественного света. Оно так же, как и в образе Богоматери, предопределяет особенность абриса склонения фигуры Иоанна Предтечи, протяженность и угол наклона которого привносит в молитвенное устремление Иоанна акцент благоговейно-трепетного приятия Божественной истины, сообразно с его провидческой миссией, взывающей к покаянию. Гармоничному сущностному сочетанию абриса фигуры со световым исхождением вторят сущностно выверенные лаконичные ритмы складок облачения. Цвет облачений повторяет сдержанную энергию светового исхождения фона. Световая энергия исхождения Святого Духа акцентирована цветом свитка, который держит в левой руке Иоанн. Текст свитка взывает к покаянию: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Мф. 3, 2). Линия изгиба свитка строго следует изгибу правой ноги Иоанна, сообразуясь с общей световой энергетикой образа. Положение правой воздетой руки Иоанна запечатлевает трепетное благоговейное восприятие Божественной истины. Лаконичный ритм ниспадающих складок облачений ниже воздетой руки многократно повторяет акцент восприятия Божественной истины. Во взгляде Иоанна Предтечи запечатлена бесконечная, сокровенная неисчерпаемость восприятия истины, сопряженная с бесконечностью, всепроницаемостью вселенской скорби.

Таким образом, все сказанное соотносимо со словами Григория Паламы: «Ибо как тварному созданию под силу все безмерное могущество Духа, чтобы Его силою рассмотреть все и в Боге. А что я называю здесь той сокровенностью? Самый блеск оного света, непостижимо пользующийся как веществом взором смотрящего, обостряющий через единое духовное око и являющий его все более способным к восприятию самого себя, никогда во всю вечность не перестанет осиявать его все более яркими лучами, наполнять его все более сокровенным светом…» [4].

При сопоставляющем созерцании образа Иоанна Предтечи из московского Благовещенского собора и костромского Ипатьевского монастыря становится очевидным сущностное смещение стилистической особенности образа Иоанна Предтечи и других образов, написанных Василием Ильиным, в сторону эстетизма, то есть преобладания формальных особенностей над смысловыми. Это смещение предопределяется изменением плавности параболической линии абриса фигуры Иоанна Предтечи. Она прерывается привнесением в нее анатомически правильного акцента линии левого плеча и нижней части спины. Эти акценты в образе прерывают непостижимость безначальности и бесконечности исхождения Божественной энергии и, как следствие, привносят в него ощущение предданной временной протяженности с неизбежными фазами начальных и завершающихся временных периодов. Тем не менее сущностная вневременность параболы

присутствует в образе Иоанна Предтечи в верхней части его облачений в виде учащенных выверенных ритмов парабол. В совмещении учащенного ритма и вневременности параболы происходит соединение двух взаимоисключающих смыслов. В совокупности со световыми вибрациями красных облачений в образ привносится всеохватывающее ощущение истечения и струения снисходящей на образ Божественной благодати.

Иоанн Предтеча. Середина XVII века. Икона из деисусного ряда иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

Сущностное стилистическое смещение образа во всей своей очевидности явлено в контрастном цветовом и ритмическом сочетании в трактовке облачений Иоанна Предтечи. В верхней части это ярко-красные облачения, перемежающиеся

с плавным параболическим струением. В нижней части – темно-зеленые облачения, резко контрастирующие с верхней частью, в основе этого сочетания четкий активизированный ритм складок, пронизанный геометрически соорганизованными бликами. В целом это ритмическое и цветовое решение являет действие Божественной благодати. Но вневременность и внепространственность ее истечения прерывается серебряным чеканным окладом образа. Благодатно-душевное состояние Иоанна Предтечи, выраженное в его взгляде, снижает уровень исихастски-сущностного сопричастия с Божественной истиной, запечатленной в образе Даниила Черного. Иконографическая часть образа Даниила Черного – список с текстом, призывающим к покаянию – утрачен в иконографии Василия Ильина. Таким образом, сочетание этих изобразительных особенностей в образе Иоанна Предтечи Василия Ильина ставят созерцание его образа на начальный уровень суммирующего субстанциального становления в устремлении к всеобъемлемости Божественной истины. «Абсолютное позволяет познать самого себя в объективности только через субъект-объективирование и возвращает себя само как уже познанное из объективности обратно к своему самопознанию» [5].

Созерцая образ архангела Михаила из Успенского собора, вновь обозначим сущностную выверенность восприятия образа. Она включает в себя предельную соразмерность линий силуэта, изгибов дугообразных линий, их лаконичный ритм, соотнесенность с прямыми ниспадающими линиями. Все эти особенности, как отмечалось, находятся в субстанциальной соотнесенности с цветовым решением. Оно включает в себя три цвета: золотое свечение фона иконы, зеленый и киноварный цвета облачений. Чередование этих цветов акцентирует сущностное исхождение Божественного света. Кульминационно лик архангела, его взгляд устремлен в созерцание таинственного ведения неведомого для человеческого сознания, но в этом ведении присутствует бесконечность, неисчерпаемость вселенской скорби. Особое значение в Божественном провозвестничестве образов архангелов имеют их крылья. В самом по себе абрисе крыльев архангелов зримо явлена ниспосылаемая человеку Божественная благодать и дарование бесконечности устремленности к постижению Божественной истины. Божественно сущностно предданный ритм абриса крыльев повторяется подобно веянию воздушных масс в абрисах спины, наклоне головы рук, ног архангелов. Сущностно обозначенные ритмы просвечивают и в складках их облачений. Благодатная безначальная и бесконечная энергия свечения в омофорах архангелов перемежается с лаконичными вкраплениями треугольников и окружностей, обозначая исхождение и действие Троицы.

Особенности образа архангела из Успенского собора во Владимире нивелируются акцентами, привнесенными Василием Ильиным, они включают чрезмерную учащенность и контрастность цветового решения, которые устраняют благодатность сдержанного внутреннего исхождения света. Чрезмерно учащенный ритм линий при учете его выверенности и красоты также смещает восприятие образа к внешнему уровню. Еще более этому впечатлению способствует устранение из зрительного восприятия целостности линии правого крыла – она закрыта резной золоченой колонкой иконостаса. Чрезмерно сгущенное вохрение лика смещает глубину сущностного созерцания к внешней эстетизации восприятия образа архангела. К этим особенностям следует добавить и наличие серебряного чеканного фона.

Для образов апостола Петра и апостола Павла из Успенского собора во Владимире характерна та же соразмерность изобразительных особенностей, что и для образа Иоанна Предтечи. Вновь отметим, что она происходит от сущностного средоточия силуэтного и ритмического изображения образа и их сочетания с непостижимостью безначального и бесконечного исхождения Божественного света. Это сочетание проявлено в выверенной плавности параболического изгиба спины, наклона головы апостолов, в лаконичной плавности изгиба кистей рук и ниспадающих складок облачений. Ключевые акценты образов – свиток в руке апостола Петра и евангелие в руках апостола Павла, их сдержанная цветовая тональность – согласованы с общей энергией исхождения света. Характерна в этой связи линейная, субстанциально соорганизованная ритмика складок облачений апостола Павла. Она построена на предельно лаконичной, сгармонизированной сочетаемости длины линий, углов их схождения и изгибов. Кульминационно сущностное смысловое средоточие образов апостолов выражено в их взглядах, являющих непостижимую, зримую сопричастность с предданным Божественным смыслом.

Стилистическая особенность образов апостолов Василия Ильина концептуально предопределена и рассмотрена на примере образов Богоматери и Иоанна Предтечи. Как отмечалось эта сущностная предопределенность обозначена в изменении параболического изгиба абриса фигур, который видоизменяет вневременность, безначальность и всеприсутствие Божественной благодати, исходящей от образов Успенского собора во Владимире. Параболическая сущностная заданность абрисов образов иконостаса Успенского собора, как отмечалось, сообразно со своей богоизбраннической миссией имеет смысловые акценты, выраженные видоизменением плавности параболического изгиба, не нарушающего его всеобъемлющую вселенскую всеохватность.

Это характерно и для образов Иоанна Богослова и апостола Андрея. В образе Иоанна Богослова просматривается едва ощутимое лаконичное изменение изгиба абриса от головы до линии плеча и ниже до ступни правой ноги. Этими нюансами в образ Иоанна Богослова привнесен акцент направленности исхождения Божественной энергии. Сообразно с этой сущностной направленностью выстраивается и последующая лаконично соорганизованная ритмика линий облачений Иоанна. Она в этой заданности чередуется со столь же характерно лаконичными световыми сочетаниями в области правого бедра и по краям ниспадающих складок. При этом наклон евангелия, которое держит в руках Иоанн Богослов, совпадает с линией ниспадающих облачений, тем самым акцентируется Божественный источник светового исхождения. Эти акценты многократно повторяют линии золотого ассиста на евангелии. Таким образом, Божественно предопределенная и субстанциально соорганизованная в параболическом изгибе молитвенная устремленность образов, сообразно с глубинными особенностями образа, сущностно сочетается с направленной Божественной энергией. Она, как было показано, выражается сочетанием безначального и бесконечного светового исхождения с ритмическими средоточиями в виде тех или иных линеарных построений. В каждом образе очевидна эта субстанциальная Божественно средоточная направленность через образы к молитвенно предстоящему человеку.

В особенностях абриса фигур Григория Богослова и Иоанна Златоуста из Успенского собора запечатлено субстанциальное, молитвенно созерцающее, всеохватывающее восприятие веяния Святого Духа. «Дух и есть истинный Бог, от Которого по благодати родился причастник Духа. Если же таковой будет богом, то явно он стал бы по справедливости и созерцателем, ибо от созерцания Бог и наименован Богом» [6]. Предельно успокоенный абрис фигур святителей Григория Богослова и Иоанна Златоуста, лишенный линеарно запечатленных внутренних ритмических устремлений, собирательно обозначает веющее, всеохватывающее всеприсутствие Божественной благодати. Она зримо явлена созерцающему сознанию в особенностях сочетаний цветов облачений как отблесков фаворского света. Эти сочетания предельно лаконичны: в облачениях Григория Богослова – белого, зеленого и красного, в облачениях Иоанна Златоуста – белого, сиреневого и розового. Лаконичность этих цветов перекликается с тончайшей тональной нюансировкой, которая привносит в цветовую соорганизованность таинство подспудной, всеохватывающей эманации Божественной благодати.

Суммируя все отмеченные стилистические акценты в сопоставляющем анализе образов деисиса Андрея Рублева, Даниила Черного и Василия Ильина, становится очевидным, что в стиле Василия Ильина происходит ослабление субстанциального средоточия эйдоса, которое смещается в фазу первоначального

становления в устремлении к Божественной сущности. На этом чувственно-молитвенном уровне происходит состояние душевно-благоговейной озаренности от великолепия изощренной красоты иконостаса, и душа, охваченная благоговейным трепетом, устремляется к Божественной истине.

Сущностное соприсутствие материального и духовного впечатляет при созерцании особенностей облачений Богоматери. Их ритмическая красота уподоблена красоте каскадного ниспадания, характерного для красоты природных водопадов. Созерцающее лицезрение этой красоты происходит от проницающего восприятия сущности энергии каскадного эйдоса. «И все то, что бездушно и безжизненно, представляет собой сущность благодаря Добру и благодаря Ему удостоилось свойства быть сущностью» [7]. «Выражение, или форма, сущности есть становящаяся в ином сущность, неизменно струящаяся своими смысловыми энергиями» [8]. Таким образом, гармония чувственно-духовного эйдического самодвижения предопределяет стилистику образов Василия Ильина. Она при чувственном восприятии синтезируется из эйдического становления линеарного и цветового соотношения образов, оформляясь в преобладание маньеристической утонченности образов, которая сочетается со спецификой барочной линеарности. Изящная плавность барочной линии локализует фрагменты облачений, создавая ощущение средоточий изысканного ритма складок. В каждом отдельном образе иконостаса этот ритм отличается неповторимым своеобразием. В изображении Иоанна Предтечи целостность эйдического средоточия образа в верхней части облачений раздробляется эйдической учащенностью параболических линий; они символизируют бесконечность движения, но одновременно их учащенность ассоциируется с материализованным образом власяницы. В особенностях облачений апостола Филиппа запечатлена энергия эйдоса всполоха пламени в его ассоциативном сближении с материальной стихией. Световые проблески на облачениях, призванные своей прямолинейностью являть действие Божественной световой энергии, имеют акцентированную закругленность, ассоциирующуюся с телесной объемностью.

Акцент подспудной одухотворенной декоративности, выраженный в учащенной выверенной изящности ритмики линий, силуэтов и облачений апостолов и архангелов иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря, переходит в умиротворяющую духовную успокоенность в образах святителей. Она выражается в стремлении к силуэтной повторяемости иконографии рублевских образов. Но тенденция преобладания учащенной ритмики переходит на учащенность контрастности цветового решения. В нем присутствуют ослепительно-белый цвет омофоров, клобуков, евангелий, киноварный, темно-зеленый, малиновый цвета облачений. Но сама по себе колористическая учащенность

закрывает субстанциальную духовную созерцательность, характерную для рублевских образов святителей Григория Богослова и Иоанна Златоуста из Успенского собора во Владимире. Их умиротворяющая благодатность, предданная силуэтным решением, усилена цветовым сочетанием золотого фона с нежно-зеленым, желтым и белым цветами. Это сущностно гармоничное сочетание привносит в образы эффект внутреннего сдержанного, безначального и бесконечного светового исхождения.

Таким образом, благодатность, бесконечность, всепроницаемость, неиссякаемость мистических Божественных световых энергий в их образном сущностном воплощении были доступны только исихастскому созерцанию, которое было даровано Андрею Рублеву и Даниилу Черному. Характерной особенностью колористической учащенности образов Василия Ильина является устраненность соотнесенности цветовых нюансов с фоновым световым исхождением, запечатленным в рублевских образах. Тем самым зрительное впечатление становится на уровень восприятия внешней материализованной фактурности цветовых сочетаний, что в свою очередь при соборной панорамности восприятия вызывает ощущение эмоциональной праздничности, которое основано на преобладании внешнего декоративизма в изображении облачений святителей. Тем не менее, мистическое средоточие прозревается в изображении орнаментов святителей Иоанна Златоуста и апостола Петра. В них запечатлено заключенное в круг бесконечности таинство исхождения световой энергии, сфокусированное темно-сиреневой окружностью и дважды повторенное белой линией. В орнаменте облачений Иоанна Златоуста в средоточии окружности темно-сиреневый четырехконечный крест, окруженный светло-сиреневой вибрирующей тональностью трилистника, акцентирующей сверхсжатость Божественного таинства. В орнаменте облачений святителя Петра также локализована круговая ритмика, но она имеет иную мистическую символику. На общей черной тональности акцентировано свечение ярко-красного четырехконечного креста в окружении тонких белых вибрирующих линий трилистника.

Таким образом, в орнаменте, сфокусированном окружностью – знаком вечности, линейные и цветовые ритмы обозначают сверхсжатое средоточие Божественной сущности бытия. «Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие мировые формулы бытия. Если орнамент кажется лишенным трансцендентного содержания, то это – по малой доступности его предмета сознанию, не привыкшему к орлим взлетам над частным и дробным» [9].

В центре деисиса из Успенского собора во Владимире икона «Спас в силах» с изображением Христа, восседающего на Престоле, на фоне красного квадрата, на который последовательно наложены синий круг и красный ромб. В основу иконографии образа «Спаса в силах» положено явление Господа Вседержителя пророку Иезекиилю: «И я видел, и вот бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него. А из середины его как бы свет пламени из середины огня; а из середины его видно подобие четырех животных – и таков был их вид: облик их был как у человека; и у каждого – четыре лица, и у каждого четыре крыла. Огонь ходил между животными, и сияние от огня и молния исходила от огня. А под сводом, который над головами их, было подобие престола» [10].

Андрей Рублев. Спас в силах. 1408 г. Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире. Государственная Третьяковская галерея.

Сущностной основой стилистического воплощения образа Спаса в силах из Успенского собора является исихастское молитвенное устремление, воспринятое преподобным Сергием Радонежским и преподобным Андреем Рублевым из

учения Григория Синаита, Николая Кавасилы и Григория Паламы. Святитель Григорий Палама в доказательство истинности своего учения многократно ссылается на слова Дионисия Ареопагита. Для восприятия божественно-мистического средоточия образа Спаса в силах, выраженного в его иконографии, преображенной стилем Андрея Рублева, обратимся к высказыванию самого Дионисия Ареопагита: «Ведь все Божественное явленное нам познается только путем сопричастности. А каково оно в своем начале и основании, это выше ума, выше всякой сущности, и познания. Так что, когда мы называем Богом, Жизнью, Сущностью, Светом или Словом сверхсущественную Сокровенность, мы имеем в виду нечто другое как исходящее от Нее в нашу среду, силы боготворящие, создающие сущности, производящие жизнь и дарующие премудрость» [11]. Подтверждением сказанного является символическое средоточие цветов в образе Спаса в силах – золотого, красного, зеленого, белого. В каждом из них соприсутствует безначальность и бесконечность сдержанного субстанциального исхождения световой Божественной энергии. Она предельно сфокусирована соразмерностью линий, их изгибов, ритмов, углов наклона. Так соотносятся размеры и изгибы красного ромба и прямоугольника, являющие таинственную, непостижимую пульсацию Божественной энергии, ее всепоглощающую, всеохватывающую, всепроницающую сокровенность, в своем исхождении она согласуется с образом Спаса, с золотым цветом Его облачений, с учащенным ритмом их складок, которые в свою очередь повторяют заданный ритм субстанциальных линий ромба и прямоугольника. Темно-зеленый овал, встроенный в средоточие красного ромба и прямоугольника бесконечностью линии окружности, с одной стороны, обозначает ощущение бесконечности энергийного исхождения всей композиции, с другой стороны, привносит в нее в сочетании с зеленым цветом умиротворяющее значение вечности жизни. Субстанциальная насыщенность темно-зеленого цвета мандорлы, заключенного в бесконечность овальной линии, разверзает пред молитвенно созерцающим сознанием бесконечность умиротворяющего единения с исходящими Божественными энергиями, средоточие которых запечатлено пламеобразными ромбом и прямоугольником. В цвете мандорлы ощутимо приглушенное свечение, в котором прозревается, по словам пророка Иезекииля, «подобие престола, по виду как бы из камня сапфира» [12]. Зримо контуры престола проницают сферу мандорлы и ромба, олицетворяя Божественное единение стихий огня и жизни. Образ престола в свою очередь символизирует Божественное единение вневременности и внепространственности Божественной истины, исходящей от образа Спаса. Средоточие двух стихий акцентировано раскрытым евангелием на колене Спаса, божественно-мистической светоносностью его белых страниц и умиротворяющей энергией зеленого среза.

Все рассмотренные проявления Божественных стихий в образе Спаса в силах преподобного Андрея Рублева венчает лик Спаса. В Его взгляде запечатлено высшее непостижимое средоточие бесконечности и вневременности, всеведения и всепроницания Божественной воли, сопряженной с бесконечностью благодатного исхождения любви, дарующей путь сопричастия Истине для молитвенно предстоящего пред Его образом. «И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин. 4, 16). «Не случайно все богословы называют сияние лица Иисуса и невыразимым, и неприступным, и невременным как нечто таинственно неизреченное, а не собственно чувственное, – как и свет, который становится местом святых…» [13].

Спас в Силах. Середина XVII века. Икона из деисусного ряда иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

Возвращаясь к стилистическим особенностям иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря, вновь отметим общую направленность следования иконографии иконостасов письма Андрея Рублева Успенского собора во

Владимире и Благовещенского собора в Москве. Но очевидна явная и подспудная исторически-обусловленная стилистическая особенность Василия Ильина, которая, как отмечалось, выразилась в чрезмерно учащенном ритме складок облачений, в присутствии чеканного серебряного фона, в подспудном присутствии живоподобия ликов; ошеломляющее впечатление в этой связи производит вид материализованного, изукрашенного узорочьем престола, на котором восседает Спас в силах: «Бог сидит на престоле святом Своем» (Пс. 47, 9). «И это – не телесно, но боговидно» [14]. Этот стилистический диссонанс усиливает прямая линия серебряного оклада, которая прерывает линию окружности овальной мандорлы. Этой особенности следует и привнесенный в лик Спаса психологизм ситуативности. Все эти особенности нарушают мистически молитвенную созерцательную ауру, исходящую от образов иконостаса Троицкого собора. Но, по мнению В.Г. Брюсовой, в творчестве Василия Ильина «видна поистине рублевская свобода и изящество, тяга к реализму, психологичность образов» [15]. Тем самым во главу угла сущностного определения образов Андрея Рублева ставится социальный критерий взаимоотношений людей друг с другом, в основе которых психологические реакции, обусловленные конечностью пространственно-временных процессов. В этой связи будет уместным, имея в виду исихастскую основу творчества Андрея Рублева, обратиться к словам одного из святых отцов-исихастов Каллиста Катафигиота: «Все существующее получило от Создателя своего по слову Его свое собственное движение и естественное свойство, откуда последовательным образом произошел и ум. Но движение ума заключает в себе [нечто] постоянное. Постоянное же бесконечно и беспредельно. Следовательно, движение или ограниченное противно будет собственному назначению ума и сущности его природы, а это будет с ним в том случае, если движение свое он направит на предметы конечные и ограниченные…» [16].

Обобщая рассмотренные особенности ритмической системы иконостасов Андрея Рублева и Василия Ильина, обозначим принципиальный акцент в стиле Василия Ильина, который заключается в привнесении в характеристику образов ощущения пространственно-временной протяженности. Это ощущение смещает исихастское созерцание вневременности и внепространственности на уровень суммирующего пространственно-временного процесса. Характерна в этой связи искусствоведческая характеристика образов праотеческого ряда Василия Ильина. «По сторонам от центральной иконы “Отечество” расположены образы праотцов Авраама и Адама. Они являются почти зеркальным отражением друг друга: оба энергично шагают к центру…» [17]. Формулировка, акцентирующая энергичность физического процесса, подтверждает присутствие пространственно-временной парадигмы, но эта парадигма преодолевается привнесенной в нее суммирующей духовной устремленностью образов иконостаса Василия Ильина. «Речь не о том,

чтобы явления этой области присоединить в пространственно-временном смысле к определенным материальным явлениям и на этом основании выделить им скромное местечко в объективно-предметном мире. Напротив, они образуют особую вселенную, находящуюся в совершенно ином измерении, – неисследимую по своей глубине и богатству содержания…» [18]. Вновь отметим, что в ритмической соорганизации каждого отдельного образа характерно выверенное соответствие каждой отдельной линии и колористического акцента субстанциальной духовной предданности. При этом показательно и преувеличенно акцентированное преобладание дугообразных и параболических изгибов, привносящих в изображение акцент парения в предощущаемом духовном пространстве. Это подтверждается ритмически суммирующей направленностью дугообразных и параболических линий, которая гармонически согласуется с ритмической соорганизованностью фресковой живописи Троицкого собора. В ее основе находится парабола как таковая, то есть эйдос бесконечности Божественной эманации, средоточием которой является иконостас Троицкого собора.

Таким образом, все сказанное о стилистически-смысловых особенностях рассмотренных иконостасов соотносимо со словами Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника: «Бог есть Причина способности быть подобными всех причастных к подобию и является Субстанцией и самого-по-себе-подобия. И то, что у всех подобно, подобно благодаря некоему следу Божественного подобия и способствует их единству» [19]. «А субстанцией самой-по-себе-жизни, самого-по-себе-подобия и таковых Он является как доставляющий таковой дар для причастия самым первым причаствующим среди сущих» [20].

Примечания

1. Брюсова В.Г. Андрей Рублев. М., 1995. С. 103.

2. Св. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолвствующих. М., 1996. С. 63.

3. Малоизвестные творения святых отцов-исихастов. Путь к священному безмолвию. М., 1999. С. 42.

4. Св. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолвствующих. М., 1996. С. 219.

5. Шеллинг В.Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 210.

6. Малоизвестные творения святых отцов-исихастов. Путь к священному безмолвию. М., 1999. С. 28.

7. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1995. С. 95.

8. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 15.

9. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 134.

10. Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1995. С. 63.

11. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1995. С. 65.

12. Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1995. С. 63.

13. Св. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолвствующих. М., 1996. С. 90.

14. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1995. С. 287. (Толкования Максима Исповедника).

15. Брюсова В.Г. Андрей Рублев. М., 1995. С. 97.

16. Малоизвестные творения святых отцов-исихастов. Путь к священному безмолвию. М., 1999. С. 29.

17. Каткова С.С. Иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Тверь, 2014. С. 12.

18. Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 483.

19. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1995. С. 285.

20. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1995. С. 287.