

Tatiana A. KASATKINA / Т.А. Касаткина

READING THE VISUAL: MAKING EXCURSION¹ЧТЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО: ПОСТРОЕНИЕ ЭКСКУРСИИ²

Abstract. Nowadays the most common type of excursion in the art museums assumes that the visitor is given a number of information on the icon / picture that characterizes it as an object: this is information about the author, the epoch of creation, the historical situation, the technique (so, if referring to the icon, one of the most important “packages” of information is considered a story about the applied natural pigments, which differ depending on the area in which the icon was written; e.g., we differ the Pskov and Novgorod icons); information on the plot of the icon. In this case, the sightseer plays either the passive role and perceives the information, or the active role, when competing with the guide and showing the amount of knowledge (these positions, in fact, do not differ in their fundamental way). This information has a feature of quick fading from the memory, because it is of interest but not vital for the traveler. The information can “decorate a person intellectually”, but it does not influence personal basic life attitudes or does not even interact with them. Meanwhile, art (first of all, religious art) has been created for the purpose of making the direct communication of the religious experience, inaccessible to the receiver with the help of other means; so this goal involves not discussing the icon / picture (as an object) but discussing the icon / picture (as a subject), which contains all necessary elements for transferring of this experience to the recipient. Such the dialogue with an art work is one of the components of the subject-to-subject method of reading (Kasatkina).

The second component of it is the activation of the excursionist’s subjectness. In case of telling the information on the picture by a specialist, the sightseer is doomed to a passive role because the person does not have the direct access to this information and cannot verify it (except finding the information in the Internet though it will also be an appeal to a specialist). But in case of a dialogue with the icon / picture there will be a talk about what is directly in front of the sightseer and can be verified and supplemented by the person. The ways to make a dialogue with the icon, read the icon are to be discussed in the report.

Keywords: subject-object method, subject-to-subject method, origins of art, icon analysis, picture analysis, making a guided tour as learning the language of description

Аннотация. Наиболее распространенный тип экскурсии в музеях изобразительного искусства в настоящее время предполагает, что экскурсанту сообщают ряд сведений об иконе/картине, характеризующих ее как объект: это сведения об авторе, эпохе создания, исторической обстановке, сведения о сюжете иконы, технике (так, если речь идет об иконе,

¹ This research was carried out in the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the RAS with support of Russian Science Foundation (the project № 17-18-01432-П).

In order to introduce ideas presented in this paper to a wider audience, some of them was previously published in: Kasatkina, T.A. (2019). *Dostoevskij kak filosof i bogoslov: hudozhestvennyj sposob vyskazyvaniya*. Vodolej.

² Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при поддержке Российского научного фонда (проект №17-18-01432-П).

Некоторые идеи, представленные в рамках данной статьи, в целях знакомства с ними более широкого круга читателей, были апробированы в следующем издании: Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / Отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.

— одним из важнейших «пакетов» информации считается рассказ об использованных натуральных пигментах, различающихся в зависимости от области, в которой писалась икона: таким образом различаются псковская и новгородская икона). При этом экскурсанта находится либо в пассивной роли воспринимающего информацию, либо в активной роли соревнующегося с экскурсоводом в объеме знаний (эти позиции, на самом деле, принципиально не отличаются). Информация эта имеет свойство быстро исчезать из памяти, поскольку она интересна, но не жизненно важна для экскурсанта. Она может его «интеллектуально украсить», но она не оказывает влияния на его базовые жизненные установки и даже не вступает с ними во взаимодействие. Между тем искусство (прежде всего религиозное) создавалось с целью непосредственного сообщения воспринимающему недоступного ему другим способом религиозного опыта, и эта цель предполагает не разговор об иконе/картине (как об объекте), а разговор с иконой/картиной (как с субъектом), содержащим в себе все непосредственно необходимые элементы для передачи этого опыта воспринимающему. Этот разговор с произведением искусства — одна из составляющих субъект-субъектного метода чтения (Касаткина).

Вторая его составляющая — это активизация субъектности экскурсанта. Если в случае сообщения сведений о картине специалистом экскурсанта обречен на пассивную роль, поскольку у него нет непосредственного доступа к этим сведениям, и он не может их верифицировать (кроме как заглянув в Интернет, что тоже является обращением к специалисту), то в случае разговора с иконой/картиной разговор будет идти о том, что непосредственно находится перед глазами экскурсанта и может быть верифицировано и дополнено им самим. О том, как строится разговор с иконой, чтение иконы, — и пойдет речь в статье.

Ключевые слова: субъект-объектный метод, субъект-субъектный метод, истоки искусства, анализ иконы, анализ картины, построение экскурсии как обучение языку описания

В аннотации к недавно вышедшему сборнику «Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории» сказано: «Сборник посвящен музею как пространству взаимодействия с прошлым. Современные музеи выполняют традиционную для просвещенческого проекта образовательную функцию, предоставляя возможности для познания того или иного фрагмента прошлого. При этом музеи все больше заботятся о соучастии зрителей, активизируя различные аспекты их опыта. Музеи работают с материальностью, телесностью, изображениями, звуками и запахами, становятся местом для театральных постановок и перформансов, выходят за пределы музейных стен в городское и цифровое пространства. Эта книга посвящена тому, как осознание музеями потенциала эмоционального восприятия прошлого влияет на его репрезентацию. Используя различные методологические подходы, авторы сборника — музеологи, историки, социологи, культурологи, кураторы и драматурги — исследуют техники управления аффектом и эмоциями в современном и историческом контекстах» (Завадский, Склез, Суверина, 2019, с. 2). Это очень примечательная аннотация: оказывается, музеями в какой-то момент была осознана специальная необходимость установления чувственного контакта между зрителем и экспонатом/экспозицией, и эта задача и практики ее реализации уже стали предметом научного исследования. То есть, в настоящее время требуется установить чувственный контакт с тем, что и было первоначально *средством установить чувственный контакт*. Такая проблема отсутствия эмоциональной связи — совсем новая. Раньше посетитель легко включал и фантазию, и все остальные из

пяти не задействованных напрямую чувств при одном взгляде на выставленную вещь. Тем более не было этой проблемы в музеях изобразительных искусств.

Чтобы понять, в чем тут дело, нужно вспомнить, что большинство произведений искусства до XVIII века создавались либо с жестко прагматичной целью (Фаумский портрет; масонский портрет), либо с целью комплексной синтетической передачи сложных идей. Кантовская идея искусства как «целесообразности без цели» появляется лишь в начале «просветительского проекта» и, кажется, была совсем чужда человечеству прежде. Идея эта появляется вместе с идеей человеческого расщепления, с идеей того, что я могу быть один для себя – и другой для публичного предьявления, что я могу и обязан совершать действия и публично высказываться, исходя из принятой на данный момент общественной установки, даже если мои собственные убеждения этой установке полностью противоречат. И. Кант в своей работе «Ответ на вопрос: что такое Просвещение?», в сущности, говорит о том, что теперь действие человека не должно, или, по крайней мере, может не основываться на его внутренней убежденности, разделяя «публичное» и «частное» использование разума (Кант, 1966, с. 26–28). Кант таким образом отвоевывает для человека хотя бы некоторое место внутри него, где он все же может пользоваться разумом «как совершеннолетний», не следуя слепо за общими решениями и установками, но следствием этого шага к свободе все же становится двоемыслие и расщепление.

Полагаю, из сочетания этих двух кантовских идей в конце концов (уже в XIX веке, но успешно существующее и до сих пор) возникает у массового читателя и зрителя³ представление о создании художественных произведений «просто для красоты», опрокидываемое задним числом на все пространство человеческой истории⁴. При этом видение цели образного искусства в комплексной синтетической передаче сложных идей сохраняется и в XIX веке, хотя и маргинализуется. Вот как пишет об этом А. Пайк: «Природа совершенно свободна от догматизма и тирании; и первые наставники человечества не только отлично восприняли и поняли ее уроки, но и, насколько представлялось возможным, старались следовать ее педагогическому методу. Они стремились достигнуть понимания через зрение; и большая и лучшая часть учений древности передавалась из поколения в поколение посредством впечатляющих художественных представлений» (Пайк, 2008, с. 61).

Почему теперь восприятие стало проблемой? С одной стороны, истощилась связь с вещами прошлого, все еще тесная в начале «просветительского проекта» и создания музеев. В музей ведь попадают вещи, которым больше не находится места в жизни, и, следовательно, мы забываем о должном способе взаимодействия с ними, их прагматике. Поэтому постепенно нарастает объектность их восприятия. Вещи прекращают быть даже проводниками к тем, кто их создавал и ими пользовался. С другой стороны, постепенно захватывает сознание идея создания произведений искусства как «вещей для красоты», в крайнем случае — как выразительного «иллюстративного материала». В области понимания иконы идея «Библии для неграмотных» оказалась на каком-то этапе гораздо внятнее идеи «богословия для всех».

³ А также у ряда литературных и художественных критиков уже XX века, справедливо отталкивающихся от идеи «утилитарности» искусства, но утрачивающих при этом понимание «иных» его целей.

⁴ Внутри проекта постмодерна эта «просто красота» становится «на законных основаниях» контейнером зрительской эмоции и ассоциации. Так возникает идея бесконечности возможных интерпретаций художественного произведения. О соотношении философского просветительского проекта и проекта постмодерна см., например: (Малер-Матязова, 2005, с. 180–188).

Между тем музей, конечно, просвещенческий проект, но на каком-то этапе он невольно заменяет или, как иногда происходило в советском пространстве, намеренно и осознанно пытается заменить древние ритуалы возвращения/прикосновения к началу/истоку (см. об этом, например: Элиаде, 2000). В нем начинает работать то преобладание пространственной общности над временной, которое было отмечено еще Э. Кассирером как свойство магических систем, обратное научному мышлению (Кассирер, 1998, с. 224–225), уже столетие как спроецированному на мышление повседневное. Музей, кроме соединения посредством вещи с ее владельцем или изготовителем, еще и создает общность всех присутствовавших здесь когда-либо вокруг места или предмета. Сходным свойством, вопреки времени, соединять разнородное и разновременное, обладает произведение искусства. В силу этого музей своим пространством как бы выводит современного человека, который травмирован временем⁵, из-под власти времени.

Почему же, однако, ныне и для современного зрителя способность вещи соединять нас с прежде бывшим и подключать нас к общему опыту, передавать без аналитического расщепления сложные идеи истощается даже в области изобразительного искусства?

Наиболее распространенный тип экскурсии в музеях изобразительного искусства в настоящее время предполагает, что экскурсанта сообщают ряд сведений об иконе/картине, характеризующих ее *как объект*: это сведения об авторе, эпохе создания, исторической обстановке, технике (так, если речь идет об иконе — до сих пор одним из важнейших «пакетов» информации считается рассказ об использованных натуральных пигментах, различающихся в зависимости от области, в которой писалась икона: таким образом различаются, например, псковская и новгородская икона), описательно о том, что изображено. Но даже сведения о сюжете иконы до сих пор сообщаются относительно опционально. В советскую эпоху это было связано с запретом на возможную «религиозную пропаганду», но и сейчас такое положение остается как следование «высоким образцам научного описания» выставленного предмета. При этом экскурсанта находится либо в пассивной роли воспринимающего информацию, либо в активной роли соревнующегося с экскурсоводом в объеме знаний (эти позиции, на самом деле, принципиально не отличаются: они обе предполагают некий общий объем знаний, который можно передать или которым можно «лучше» владеть, но при котором субъектность экскурсовода не важна: он либо транслятор, передающий общее, безличное знание, либо соперник на поле этого же общего безличного знания).

Переданная таким образом информация имеет свойство быстро исчезать из памяти, поскольку она интересна, но не жизненно важна для экскурсанта. Она может его «интеллектуально украсить», но она не оказывает влияния на его базовые жизненные установки и даже, как правило, не вступает с ними во взаимодействие.

Между тем искусство (прежде всего религиозное) создавалось с целью непосредственного сообщения воспринимающему даже не учений, как говорит Пайк, а *недоступного ему другим способом религиозного опыта* (речь сейчас не идет о простой удаленности некото-

⁵ «В качестве одной из ключевых категорий для характеристики экзистенциального измерения времени можно назвать именно беспокойство. Возможно, что культура во всем многообразии ее проявлений является результатом беспокойства по поводу утекающего времени. Ведь только освобождаясь от диктата времени, мы обретаем покой» (Нам, 2018, с. 181).

рых событий во времени, не о «библии для неграмотных», а об опыте, получаемом вне зависимости от пространства и времени)⁶. И поэтому оно создавалось именно с целью *воздействовать на чувства*, описание чего и заключено в слове «эстетическое», которое значит: ощущаемое, чувственно воспринимаемое. Ибо именно только и исключительно чувства для нас — источник *опыта*. Отказываясь воспринимать этот опыт, сводя «эстетическое» к «прекрасному», мы находим себя в положении человека, рассматривающего буквы письма и поражающегося красоте почерка, но совсем забывшего о том, что это именно письмо, и его нужно прежде всего прочесть.

Эта цель предполагает — если мы вспоминаем о правильном взаимодействии с вещью — не разговор об иконе/картине как об объекте, но разговор с иконой/картиной как с субъектом, содержащим в себе все непосредственно необходимые элементы для передачи этого опыта воспринимающему. Необходимо не упускать из виду, что и «внешние», объектные данные воспринимаются и запоминаются лишь в том случае, если мы показываем, как они работают на понимание предмета. Например, время создания — лишь если мы показываем принципиальные изменения в иконе, ее структуре и смысле, которые есть следствие именно времени: барокко (аллегоричность) или Симон Ушаков (перспектива). То есть объектное осмысливается (и «наполняется смыслом», и этот «смысл становится доступным для постижения»), лишь становясь субъектным.

Этот *разговор* с произведением искусства — одна из составляющих субъект-субъектного метода чтения (Касаткина, 2017), суть которого в том, что о субъекте, в отличие от объекта, можно узнать только от него самого, именно он владеет всей главной информацией о себе, хотя иногда в совсем неожиданном формате. И здесь нужно вспомнить о еще одном новом тренде современности — о стремлении академическим образом преподавать «софт скиллз», «мягкие навыки»: прежде всего, навыки коммуникации, и введении для этого в программу совсем не гуманитарных учебных заведений гуманитарных курсов. Научить коммуникации посредством гуманитарных курсов можно только в том случае, если переходить к субъект-субъектному методу взаимодействия с произведением искусства (Касаткина, 2018).

Другая составляющая — это активизация субъектности экскурсанта. Если в случае сообщения сведений о картине специалистом экскурсанта обречен на пассивную роль, поскольку у него нет непосредственного доступа к этим сведениям и он не может их верифицировать (кроме, как заглянув в Интернет, но это будет тоже обращением к специалисту), то в случае разговора с иконой/картиной разговор будет идти о том, что непосредственно находится перед глазами экскурсанта и может быть верифицировано и дополнено им самим. Мало того, именно в процессе такой работы у экскурсанта впервые появляется странное ощущение, что он не соревнуется с тем, кто имеет другую точку зрения, он не противостоит тому, кто говорит что-то иное, а все говорящие иное не утесняют его с его точкой зрения, а открывают новое пространство, которое без этих других было бы ему абсолютно недоступно.

Таким образом, в процессе такой экскурсии трансформируется не только восприятие художественного произведения, но трансформируется и восприятие «своего другого» —

⁶ Кстати, с такой точки зрения на происхождение искусства очень просто и элегантно можно ответить на вопрос о том, что такое «эстетическое наслаждение». Эстетическое наслаждение — это удовольствие от достижения недоступного.

своего соседа по исследованию мира. Посмотрим на примере нескольких икон Третьяковской галереи и Новгородского музея-заповедника, как может быть построена такая экскурсия, и откуда надо ее начинать.

Рис. 1. Великая Панагия (Оранта, Знамение). XII–XIII вв. Ярославль.
Спасо-Преображенский собор. Третьяковская галерея⁷



Вот изображение ярославской иконы из Спасо-Преображенского собора, примерно XII–XIII века, Великой Панагии, называемой так же Орантой и иконой Знамение. Что сейчас было сделано, когда мы прочли предыдущее предложение? Нам были сообщены внешние, объектные сведения об иконе. И мы, задававшие себе вопрос, на что мы смотрим, были почти удовлетворены, даже если не совсем понимаем, что такое Панагия и Оранта. В принципе, мы можем идти дальше, хотя практически ничего не поняли. Поэтому при построении экскурсии субъект-субъектного типа не следует начинать с внешних сведений, которые будут таким «замещающим» ответом, перекрывающим внутренний зрительский запрос на смысл, возможность эстетического, чувственного контакта с экспонатом (который иногда, после такого перекрывания, пытаются вновь «разбудить» дополнительными средствами).

⁷

Источник изображения см.: URL:
https://web.archive.org/web/20160708043133/http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2593.

Нужно сосредоточить внимание экскурсанта на том, *что он видит перед собой*, сообщить ему, что иконописец этого периода не писал «по предписанным образцам», что иконописные подлинники, как недавно рассказал А. Лидов (Лидов, 2019), появляются гораздо позже, лишь в XVII веке, когда живое восприятие утрачено, что и вызывает, как всегда, необходимость каталогизации, сохранения уже созданных форм. Что иконописец здесь — это тот, кто богословствует в красках.

Итак, что же *видит* экскурсant?

Первое, что заметно всем, — скульптурные, архитектурные складки одеяния Богоматери. Статичность того, что мыслится как подвижное, настолько очевидна, что вошла, кажется, во все описания иконы, например: «Величава и ее стройная фигура, *недвижимыми складками* [курсив наш. — Т.К.] ложатся вокруг нее пронизанные густым золотым свечением багряно-алый мафорий и исчерна-зеленая туника» (Барская, 1993, с. 41).

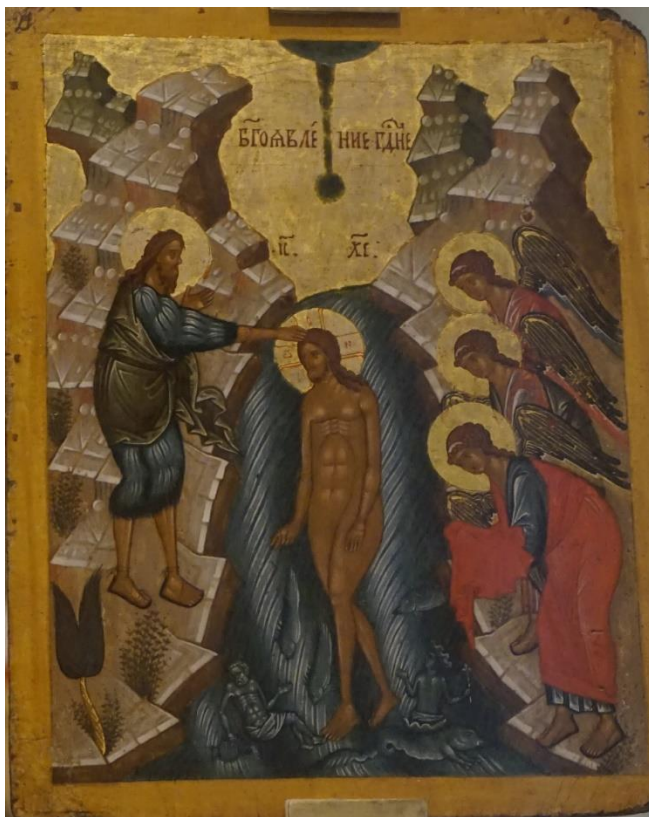
Но для чего иконописец делает Ее одежды такими? Он показывает нам Богоматерь как храм, как собор. Храм символически есть тело Богоматери, а алтарь — Ее утроба (поэтому, кстати, существовал обычай открывания Царских врат, если какая-то из прихожанок не могла разрешиться от бремени). И здесь иконописец как бы возвращает нас от символа к образу, изображая архитектурно одежды Богоматери. Он соединяет в одном образе то, к чему мы привыкли, как к отдельным и обособленным изводам Богородичных икон: мы видим и Великую Панагию, и Оранту, и Знамение, и Страстную; он как бы восстанавливает в полноте наше восприятие Богоматери из тех аспектов, на которые оно разбилось.

Но на этом иконописец не останавливается. Руки Богоматери подняты не совсем так (а, вернее, — совсем не так), как на киевской Оранте. Здесь они явственно изображают чашу — причастную чашу, в которой оказывается заключен образ Христа в круге, словно на облатке или на верхней части просфоры. Богоматерь здесь не только собор, сердце-утроба Ее не только алтарь, но Она и чаша, в которой заново совершается пришествие Христово на каждой литургии. Она — сосуд в котором совершается преображение материи в плоть Господню. А Он — раскинувший руки ко всем предстоящим, Тот, кто собирает приходящих от всех концов земли.

Перед нами не «исторические картинки», а богословие христианской повседневности в красках: не то, что напоминало прихожанину о когда-то произошедших событиях, но то, что рассказывает о происходящем вокруг него и с ним здесь и сейчас, показывая истинный и глубинный смысл происходящего, открывая для него концы и начала в насущном видимом-текущем.

Посмотрим таким же образом: прочитывая, узнавая от иконы, на иконы Крещения и Преображения. Вот одна из новгородских икон Крещения.

Рис. 2. *Крещение. Конец XV – начало XVI века. Двусторонняя икона-таблетка. Великий Новгород. Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник*⁸.



Что мы видим здесь с точки зрения того богословия, которое проявляется в иконе? Прежде всего Христос приходит креститься к человеку. Бог приходит креститься к человеку. В древности этот праздник назывался Богоявлением. То есть, оказывается, Бог является в Иисусе зримо для всех только с момента крещения его Иоанном. И мы видим на иконе жест Иоанна, который принимает благословение и передает благословение. Это нормальный жест жреца в момент осуществления таинства, но только он сводит свет Господень и Дух Господень на Того, кто есть Сам Господь. То есть почему-то человек оказывается необходим, чтобы Бог явился как Бог (если вспомнить, что первоначально Рождество и Крещение праздновались в один день, и это был праздник Богоявления, то Иоанн ставится здесь некоторым образом в один ряд с Богоматерью как посредник при Богоявлении (через Одну Бог становится человеком, то есть облачается в зримый образ, через второго — Бого-человек являет свою Божественную природу)).

Иоанн уже давно крестит в Иордане — эта река смыла множество человеческих грехов. Христос приходит опуститься в воду, которая вся наполнена человеческими грехами. Отчетливо выражено в литургическом богословии, пожалуй, в XX в. лучше всего высказано митрополитом Антонием Сурожским: если остальные приходили, чтобы очиститься, то Христос входит в Иордан для того, чтобы очистить Иордан, то есть момент крещения Господня — это и есть момент принятия на Себя Христом всех грехов мира — грехов всех тех, кто пришел окунуться в Иордан, чтобы очиститься для новой жизни. И оказывается, чтобы

⁸ Фото сделано Н.Н. Подосокорским.

Бог был явлен — Он должен — или во всяком случае Богоявление происходит ровно в тот момент, когда Он принимает на себя всю тяжесть, всю темноту, весь мрак человеческого греха, прежде смытого, скопившегося в Иордане, в Мертвом море. То есть Бог, во-первых, не может явиться без помощи человека, а во-вторых, Бог в человеке, Бог в Иисусе не может явиться без шага в самые глубины человеческого греха, глубины падшей жизни. Иными словами — проявить, *активировать*, если можно так выразиться, в себе Божество Он может, только максимально спустившись в самый низ той бездны, в которую упала тварь (Он идет даже не к очистившейся от падшей жизни твари, а к ее смытым грехам! И мы можем заметить, что ложе Иордана выглядит провалом между скалами, на которых располагаются все остальные: если Рождество напрямую соотносится с Погребением⁹, то Крещение — со схождением во ад). Собственно, именно этот спуск, вхождение во взаимодействие с человеческим грехом и есть процесс активации божественной природы на земле. Кажется, это чрезвычайно важный момент в нашем понимании Крещения Господня.

Еще один момент, который здесь поразителен. На иконе мы видим фигуры, по преданию изображающие Иордан и Море, можно сказать, душу Иордана и душу Моря. И Христос приходит и благословляет Иордан, душу Иордана. Богословие Крещения так, как оно выражено здесь (в отличие от традиционного толкования крещенского прокимена «Море виде и побеже, Иордан возвратися вспять» как испуга и повиновения; на иконах Крещения, да и в ситуации Крещения, море, напротив, бежит ко Христу, Иордан возвращается ко Христу. Это не испуг, а желание твари прильнуть к Творцу) — это история о явлении себя Богом не только человеку, но и всей одушевленной и одухотворенной твари. Все творение принимает благословение Господне, и Иордан тоже принимает очищение. Иордан был тот, кто очищал от грехов, как и все творение безвинно принимало на себя и несло на себе грех человека. И Господь в своем Богоявлении снимает с творения эту непосильную ношу, возложенную на него человеком, и берет ее на себя, и Он благословляет Иордан жестом милости и любви Господней к своему творению, по сути, выполнявшему до сих пор Его задачу. То есть Крещение, как мы его видим на иконе, — это не только история о явлении Себя Богом человеку, но это и история о явлении Себя Богом всей твари, всему сотворенному, которое сразу чувствует облегчение от того бремени, которое на плечи твари кладет человечество. Христос приносит разрешение от грехов человечества для того мироздания, несогрешившей природы, несогрешившей твари, которая была проклята за человека (вспомним: Адаму Господь говорит: проклята земля за тебя). Согрешил человек, а проклятая за него тварь была заключена в ту систему железных законов и железных ритмов мироздания, которые позволяли мирозданию существовать исключительно для человека, пожелавшего быть без Бога, то есть существовать автономно от Бога, бесконечного источника жизни. Человек пожелал быть без Бога, и Бог, заключая тварь в колесо железных законов, устраивает человеку место, где он мог бы быть без Него.

Во власти этих железных законов тварь стенает и мучается, а человек продолжает складывать на нее бремя своих грехов — своего несоответствия своей собственной природе.

⁹ Это сходство Новорожденного и Погребенного отметил, в том числе, Павел Евдокимов, опирающийся в своих анализах икон на тексты православных богослужений: «Действительно, пелены Младенца в точности таковы же, как погребальные пелены, изображаемые на иконе Воскресения, и странная неподвижность Вифлеемского Агнца заставляет вспомнить слова из утрени Великой Субботы <...>. Конечную цель этого покоя указывают и рождественские песнопения: “Пленицы греховныя разрешаяй пеленами”, “пеленами повивается, разрешает же многоплетенные пленицы прегрешений”; пелены, то ли младенческие, то ли погребальные, пророчествуют о поправлении смерти через смерть» (Евдокимов, 2007, с. 290).

На этой иконе сама цветовая гамма хорошо подчеркивает эту мысль, потому что здесь луч, исходящий из небесного сегмента, такого же цвета, как воды в реке Иордан, то есть безгрешное соединяется с несогрешившим. Христос своим явлением избавляет всю тварь, всю природу от возложенного на нее бремени человеческих грехов, последствие которых — смерть, и это с очевидностью отображается в образности православной иконы. Иоанн — посредник в этом акте — сам «дикий», одевается в шкуры, ест акриды и мед. Он как бы пограничное существо между человеком и безвинно страдающей за человека природой.

И последнее — об иконе Преображения Господня.

Рис. 3. Преображение Господне. 1470–1480-е годы.

Великий Новгород. Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник¹⁰



С тремя избранными учениками Христос взойшел на гору Фавор (на гору Ермон) и преобразился перед ними. Что значит «преобразился»? В службе этого праздника мы говорим, что «почитаем пречистыя плоти Твоя преславное преобразование». То есть преобразается плоть, можно сказать, что праздник Преображения — это праздник плоти, праздник, который показывает возможности плоти, истинный масштаб и истинный путь плоти.

¹⁰ Фото сделано Н.Н. Подосокорским.

Поэтому данный праздник вовсе не по недоразумению включает в себя приношение начатков плодов. На горе Фавор является начаток преображенной плоти, преображенной материи, определяя путь для всего вещества мироздания. Христос, как всегда, проходит той дорогой, которой должны за ним последовать все. Он не поражает учеников божественным величием — не в этом суть изображения и суть того рассказа, который предлагает нам икона. Христос поражает учеников невыносимым до того заданием — каждый понимает, глядя на Него, что призван к точно такому же преобращению, что к такому преобращению призвана вся плоть: Христос явился на землю для того, чтобы вся земля просияла белым светом Христовых одежд. Заметим, именно об одеждах сказано, что они стали белы как снег, то есть сама материя, тканый материал, он тоже преобразается. Лучи, обращенные к ученикам, которые пришли со Христом, — это лучи, которые внедряют в их плоть, сознание, чувства, ощущения идею следования по пути Христову, за преображенной плотью, задание преобразиться точно так же.

Эта новгородская икона прямо и отчетливо нам говорит, каким образом, за счет чего и в свете чего преобразается Христос. Вместо входящей во многие описания иконы Преображения мандорлы, традиционно изображающей славу Христа, мы вдруг видим *круги* славы и золотое сияние внутри нее, но и черный круг в центре, словно зрачок. И мы понимаем, что это глаз Отца. Христос преобразается, говорит иконописец, в тот момент, когда на него обращен глаз Отца, а Он может быть так неотступно на Него обращен, когда Он преобразен. Непреобразенный человек не дает взгляду Господню сфокусироваться на себе, отторгает, отталкивает его. И здесь мы можем вспомнить, что первое происходит в раю после грехопадения — укрывание, прятание от взгляда Отца. И Бог перестает видеть человека, поскольку тот пожелал спрятаться. Бог ходит по раю, вопрошая: «Адам, где ты?». Преображение — это возвращение в состояние еще не промахнувшейся мимо своей природы плоти, а природа ее состояла в том, чтобы находиться в постоянном контакте с Богом. Восстановление человека — это возобновление зрительного контакта с Отцом, и начало этого восстановления — решимость на постоянный зрительный контакт, описываемая в библии словами: «ходить перед Богом». Истинен человек, находящийся во взгляде Отца.

На иконе мы видим лучи (почти как мечи), обращенные к апостолам. И видим их попытку *уклониться* от этих лучей. Эти лучи по пути задевают другую материю мира — скалы — плоть и кости земли. Они задевают и пронизывают мертвый камень. И камень немедленно откликается — голые скалы расцветают, прорастают травой и кустами. Горы как бы разверзаются под лучами (на некоторых иконах это особенно очевидно), выпуская из себя то, что как бы есть следующий, иной план их бытия, их оживотворение. Это чудо, ибо прорастает то, что не могло в себе и семени заключать — мертвый камень. Камень оказывается беременным другой, высшей формой себя, открывающейся направленному на него Отчему взгляду. Мы видим также, что скала представляет собой уступы и ступени, лестницу, зримое воплощение задачи восхождения к небесам. И видим, что апостолы пока не готовы к этой задаче, сваливаются со ступеней восхождения. И оказывается, что вся земля ждала и жаждала преобразования. Но только человек продолжает от него уклоняться.

Особый интерес в рамках предложенного метода могут представлять экскурсии по иконам / религиозным картинам на один и тот же сюжет (и это предполагает другую развеску в залах икон, которая ныне происходит, главным образом, по хронологическому принципу), поскольку именно разные решения одного и того же сюжета выявляют с максимальной очевидностью богословский потенциал иконы/религиозной картины.

Литература

1. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. 223 с.
2. Евдокимов П.Н. Искусство иконы / пер. с фр. иеромонаха Димитрия (Захорова) и Е.Л. Майданович. Клин: Христианская жизнь, 2007. 383 с.
3. Кант И. Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // Кант И. Собр. соч. в 6 тт. Т. 6. М: Мысль, 1966. С. 25–35.
4. Касаткина Т.А. О субъект-субъектном методе чтения // Новый мир, 2017. № 1. С. 126–144.
5. Касаткина Т.А. Организация совместной работы в рамках субъект-субъектного метода // Литература (Издательский дом «1 сентября»). 2018. Январь-февраль. № 1–2. С. 52–57.
6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. 784 с.
7. Лидов А.М. «Иконописный подлинник» и византийское иконоическое в русской культуре позднего средневековья: Доклад // XV международная научная конференция «Икона в русской словесности и культуре». Москва. 2019. 31 января, 1–2 февраля.
8. Малер-Матязова Е.С. «Что такое Просвещение?» (философский ответ И. Канта и вопрос М. Фуко) // Форум молодых кантоведов (По материалам Международного конгресса, посвященного 280-летию со дня рождения и 200-летию со дня смерти Иммануила Канта). М.: ИФ РАН, 2005. С. 180–188.
9. Нам Е.В. Пространство и время в шаманском космосе: Семиотический анализ // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. Вып. 2 (16). С. 175–194.
10. Пайк А. Мораль и Догма Древнего и Принятого Шотландского Устава Вольного Каменщичества / Пер. с англ. Е.Л. Кузьмишина. В 3 тт. Т. 2. М.: Ганга, 2008. 360 с.
11. [Завадский А.И., Склез В.М., Суверина К.В. Аннотация //] Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории / Под редакцией А.И. Завадского, В.М. Склез, К.В. Сувериной. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 400 с.
12. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. 414 с.

References

- Barskaya, N.A. (1993). *Syuzhety i obrazy drevnerusskoy zhivopisi* [Plots and images of ancient Russian painting]. Prosveshcheniye.
- Yevdokimov, P.N. (2007). *Iskusstvo ikony* [Art of the icon] (Trans. from French by iyeromonakh Dimitrii (Zakhorov) and E.L. Maydanovich). Khristianskaya zhizn'.
- Kant, I. (1966). Otvet na vopros: chto takoe Prosveshchenie? [An answer to the question: what is the Enlightenment?]. In I. Kant, *Sobr. soch. v 6 t.* [Collected works in 6 Vols.] (pp. 25–35). Vol. 6. Mysl'.
- Kasatkina, T.A. (2017). O sub'ekt-sub'ektnom metode chteniya [On the subject-to-subject method of reading]. *Novy Mir* [New world], 1, 126–144.
- Kasatkina, T.A. (2018). Organizaciya sovместnoy raboty v ramkah sub'ekt-sub'ektnogo metoda [Organization of cooperation within the boundaries of the subject-to-subject method] // *Literatura (Izdatel'skij Dom «1 sentyabrya»)* [Literature (Publisher “September 1”)], 1–2 [January and February], 52–57.
- Kassirer, E. (1998). *Izbrannoe. Opyt o cheloveke* [Selected works. An essay on man]. Gardarika.

- Lidov, A.M. (2019, January–February). «Ikonomisnyy podlinnik» i vizantiyskoye ikonicheskoye v russkoy kul'ture pozdnego srednevekov'ya ["Iconographic original" and Byzantine iconic in the Russian culture of the Late Middle Ages]. XV mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya «Ikona v russkoy slovesnosti i kul'ture» [XV International Scientific Conference "Icon in Russian literature and culture"]. Moscow.
- Maler-Mat'yazova, E.S. (2005). «Chto takoe Prosveshchenie?» (filosofskiy otvet I. Kanta i vopros M. Fuko) ["What is Enlightenment?" (Kant's philosophical response and Foucault's question)]. In *Forum molodyh kantovedov (Po materialam Mezhdunarodnogo kongressa, posvyashchennogo 280-letiyu so dnya rozhdeniya i 200-letiyu so dnya smerti Immanuila Kanta)* [Forum of young Kantists (On the International Congress dedicated to the 280th anniversary of the birth and the 200th anniversary of the death of Immanuel Kant)] (pp. 180–188). The Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences.
- Nam, E.V. (2018). Prostranstvo i vremya v shamanskom kosmose: Semioticheskij analiz [Space and time in the shaman cosmos: a semiotic perspective]. *ИПАЭХМА. Problemy Vizual'noj Semiotiki* [ИПАЭХМА. Journal of visual semiotics]. 2(16), 175–194.
- Paik, A. (2008). Moral' i Dogma Drevnego i Prinyatogo Shotlandskogo Ustava Vol'nogo Kamenshchichestva [Morals and dogma of the ancient and accepted Scottish rite of freemasonry] (Trans. from English E.L. Kuz'mishina). In 3 vol. Vol. 2. Ganga.
- Zavadskiy, A.I., Sklez, V.M., Suverina, K.V. (Eds.) *Politika affekta. Muzej kak prostranstvo publichnoy istorii* [Politics of affect. Museum as a space of public history]. (2019). Novoe literaturnoe obozrenie.
- Eliade, M. *Izbrannye sochineniya: Mif o vechnom vozvrashchenii. Obrazy i simvol'y. Svyashchennoe i mirskoe* [Selected works: The myth of the eternal return. Images and symbols. The sacred and the profane]. (2000). Ladomir.

Tatiana A. KASATKINA

D.Sc. (Philology), Chief Researcher, Head of the Literature Theory Department at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

КАСАТКИНА Татьяна Александровна

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заведующая отделом теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

t-kasatkina@yandex.ru