

Ікона та дзеркало в контексті барокової духовності

Жив собі один лихий троль, злий-презлий; то був сам диявол. Якось він зробив дзеркало, у якому все гарне здавалося гидким, а все погане виглядало прекрасним ... Всі учні троля...скрізь розповідали про те дивовижне дзеркало. Вони бігали з ним по всіх усядах, аж доки не лишилося жодної країни, жодної людини, яка хоча б раз у ньому не спотворилася. І тоді тролеві учні захотіли полетіти на небо, щоб поглузувати з янголів і з самого Бога...

Андерсен Г.Х. Снігова королева

Нещодавно моїм друзям подарували старовинне дзеркало в рамі темного дерева з чудовим різьбленням. Ця рама за своєю площиною виглядала навіть більшою за дзеркальну поверхню. Ми дивилися на цінний подарунок і думали. Друзі думали, де це дзеркало можна повісити (стиль бароко не вписується в інтер'єр їхньої квартири), а я думав, що це дзеркало мені нагадує. Таке було відчуття, ніби я вже десь цей предмет бачив багато разів... Раптом відповідь знайшлася. «Послухайте, – запропонував я друзям, – якщо з цієї рами вийняти дзеркало, то вийде прекрасна божниця для ікони (кіот)». Так долю подарунку було вирішено: рама знайде собі місце в новому храмі і буде вже з іконою, а дзеркало попаде в сферу культурологічного дослідження, тому що цей випадок навів мене на роздуми про зв'язок мистецтва бароко та духовного життя Нового часу. Такий зв'язок можна вважати об'єктом дослідження. Предметом же міркувань, що пропонуються читачеві, є духовні та естетичні витoki ситуації підміни ікони на дзеркало.

Досліджуючи цю ситуацію, я звертаюся, перш за все, до фундаментальних праць Л.О. Успенського «Богослов'я ікони», прот. Георгія Флоровського «Шляхи руського богослов'я», монографії

А.М. Макарова «Світло українського бароко» та інших публікацій, в яких йдеться про особливості духовного життя доби бароко, і які можуть підказати відповідь на питання, що нас зацікавило. Але якщо А.М. Макаров порівнює духовність доби бароко з бездуховністю західного просвітництва, то в цій статті, навпаки, духовність візантійського та давньоруського іконопису порівнюється з *душевністю* барокового мистецтва.

Відомо, що бароковий церковний живопис відмовляється від традиційного іконописного канону, стираючи різницю між картиною та іконою. Узагальненість змінюється натуралістичним зображенням, статика динамізмом, на іконі з'являються зображення конкретних архітектурних споруд, замість традиційного золотого тла подекуди вимальовується пейзаж, а це свідчить на користь прямої перспективи з її віртуальним простором. Зберігається символізм та його вже значно змінено. Крім традиційної символіки предметів та кольорів з'являється символіка пишної тілесності та багатого вбрання як виразу духовної краси. *Обличчя святих, які жили в ту добу, зображаються не узагальнено як образи переображених людей, а у вигляді портретів.* Поряд із Богородицею та святими на іконі пишуться портрети політичних діячів, представників влади, заможних людей – ктиторів та інших. Інколи навіть вдавалися до того, щоб царя або царицю зображувати у вигляді певного святого. Що вже казати про саму можливість зобразити ктитора *на тлі* чудотворної ікони (наприклад, тлом портрету генерального обозного В. Дуніна-Борковського є славнозвісний образ Єлецької Божої Матері) [Див.: 2, С. 37]!

Нова естетика не тільки мала внутрішні етнокультурні витoki і не тільки запозичувалася в західній культурі стихійно. Зміна естетично-релігійної парадигми відбувалася за наказами царського двору і мала певний ідеологічно-примусовий зміст. У 1767 році Катерина II видала указ, який *забороняв* писати ікони «в соблазнительных и странных видах». Що це означало, ми можемо тільки здогадуватися, бо саме *за розпорядженням Катерини було викинуто з Успенського собору у Володимирі іконостас Андрія Рубльова.* Замість рубльовського творіння встановили пишний бароковий іконостас, серед

зображень якого був *портрет* самої цариці у вигляді святої Катерини [Див.: 3, С. 363-364]. А ось ще більш разючий приклад подібного гатунку: Феофан Прокопович неодноразово називав Петра I «Христом» та боровся проти тих, хто, з його точки зору, під

С. 90

виглядом ревності церковної міг постати проти «Христа Господня» (читай «проти царя») [Див.: 4, С. 86].

Якщо старовинні іконописці часів Київської Русі володіли секретами зображення того, що зобразити майже неможливо – внутрішнього життя, духовної краси, то художники доби бароко цей секрет частково втратили і тому намагалися духовний зміст виразити за допомогою виразного підкреслення фактур тілесності. В центрі ікони – Бог, який став людиною для того, щоб людина стала богом, тобто отримала можливість обоження. Ікона – це ствердження можливості духовного переображення, обоження людини ще за життя. Бароковий же художник святого зображує так само, як і не святого. Це таке зображення людської тілесності, яка намагається своєю пишністю компенсувати відсутність освяченості. Людина при цьому постає предметом серед предметів, істотою серед істот. Духовний рівень церковного мистецтва зникає. Залишаються душевний та матеріальний рівні. Відповідно порушується ієрархія буття. За святими отцями, душа людини має живитися з двох джерел – з духу та тіла. Тоді душа підпорядковується духу, а тіло слугує душі. Якщо духовний рівень буття не включається в цю ієрархію, то душа стає енергетично залежною тільки від тіла і матерії. В результаті посилюються людські пристрасті. Навіть так звані «високі почуття» виявляються в межах цієї перевернутої ієрархії суто психологічними, а не духовними явищами. Наприклад, людина стоїть в храмі, слухає спів (у добу бароко цей спів став «концертним», майже світським) дивиться на блиск позолоти, пишні форми та яскраві фарби і їй *здається*, що в неї ніби виростають крила. Та це тільки «здається», бо духовний стан, з точки зору православної богословської традиції, не має нічого спільного з душевними естетичними переживаннями.

Згадаємо видатний твір західного барокового мистецтва – скульптурну групу Л. Берніні «Екстаз святої Терези». Перед нами жінка, стан якої є психологічним, а не духовним. Вона ніби зімліла від еротичного сну, який за формою, однак, був релігійним. Черниця виховувалася в межах суворої цнотливості і не знала, що ховається за образами її сновидіння і, особливо, за її почуттями. Та вона чесно описала, що з нею відбулося [Див.: 1, С. 133-141; 5]

Духовна ситуація, коли пристрасть приймається за духовне почуття, є результатом певного типу містики, проти якого застерігає православна аскетика. Йдеться про насильницьке збудження *нижньої частини серця* через уяву та віртуальні образи. Це викликає певні психолого-фізіологічні стани, в тому числі і фізичне бажання. *Подібний стан є одним з проявів «прелесті», тобто своєрідної псевдорелігійної омани.* Перебуваючи в подібному стані, людина інколи вважає, що вона наблизилася до Бога, тоді як насправді вона віддалилася від Нього. Зрозуміло, що цей тип містики називається Західним не тому, що так ніхто не молиться на Сході. «Спокуси та падіння є всюди – і на Сході, і на Заході. Питання в іншому – де падіння з біллю визнається падінням, а де воно ... канонізується?» [1, С. 141]. Негативна оцінка релігії як колективного неврозу (З.Фрейд) з цієї точки зору не позбавлена певного, обмеженого сенсу. Фрейд бачив багато прикладів душевного розладу як наслідків такої *пристрасної релігійності*. Інша вже справа, що він ототожнював її з християнством взагалі – православна аскетика і сьогодні є мало відомою не тільки на Заході. З. Фрейд виявив та проаналізував переважно одну пристрасть, що керує *душевною* людиною, та він просто ніколи не мав можливості ознайомитися з працями православних богословів, в яких показується закономірний зв'язок *всіх* людських пристрастей та засоби боротьби проти них. *Він відкрив незначну часточку того, що давно було відкрито в духовному досвіді та теоретичних працях візантійських і давньоруських ісихастів.* Та цю незначну часточку він сприйняв як всеохоплюючу субстанцію людського як такого.

Ще в часи іконоборства в Візантійській імперії була спроба замінити релігійні зображення сценами світського життя, молитву естетичними переживанням. Захисники ікон у відповідь розвинули межі богослов'я, обґрунтували православну концепцію іконошанування. Пізніше наступ на ікону проводився в візантійській культурі на ґрунті зародження ренесансного гуманізму. Та знову висота духового життя ісихастів не дала можливість підмінити духовний рівень церковного мистецтва душевним та тілесним. І тільки тоді, коли настали часи духовного занепаду, коли ісихастська практика майже зникла (згадаємо з якими труднощами збирав та виправляв за першоджерелами аскетичні праці ісихастів у вісімнадцятому сторіччі видатний наш співвітчизник преподобний Паїсій Величковський), коли впав рівень богословської думки, тоді в зіткненні із раціоналістичною західною культурою Православ'я було змушено змінити релігійну психологію, естетику, що призвело до забуття православного розуміння образу. Якщо Православна Церква не прийняла католицьких догматів і зберегла віру отців Вселенських Соборів, то православне мистецтво свою незалежність від західних віровчень втратило [Див. : 3, С. 305].

Отже, якщо предметом релігійного зображення в добу бароко стає неосвячена, непереображена тілесність, то *всі* предмети, *всі* явища життя можуть розглядатися як прояви, символи певних релігійних сенсів. Тоді вирішальну роль починає відігравати рама (пишно оздоблена бароковим декором), яка може накладатися на все, що оточує людину, якщо ми знайдемо відповідний релігійний «підпис» до зображення.

В контексті барокової естетики мінливості буття найкращою, навіть ідеальною площиною для зображень, що постійно змінюються, є «дзеркало». По-перше, дзеркало прекрасно відображає

С. 91

саме тілесність, зовнішність людини, її форми. Це відбувається тому, що коли людина підходить до дзеркала, її хвилює питання, як вона *виглядає*, а не *хто* вона є насправді. Дзеркало – це не тільки предмет, але й певне відношення до

себе і інших. Воно відповідає на те питання, яке ставиться: «Свет мой, зеркальце, скажи, да всю правду Расскажи, я ль на свете всех милее, всех румяней и белее?» (О.С. Пушкін). Якщо дзеркало свідчить не на нашу користь з точки зору нашого *зовнішнього* вигляду, ми до нього не звертаємося, або кажемо, що це дзеркало висить у місці з поганим освітленням або навіть знищуємо його, як це зробила зла цариця з пушкінської казки.

По-друге, дзеркальне зображення не завжди є об'єктивним зображенням. *Дзеркало – засіб ідеалізації!* І знову воно якнайкраще підходить добі бароко, яка певним чином ідеалізує людську тілесність. Переображена тілесність є внутрішньо освяченою, а ідеалізована тілесність – зовнішньо стилізованою під певний естетичний смак.

І, по-третє, дзеркальне зображення, якщо людина цілеспрямовано дивиться в дзеркало, значною мірою, позбавлено рис внутрішнього світу цієї людини. Цей світ не тільки не проявляється в дзеркалі, – він навіть «згортається» перед дзеркалом, інколи майже зникає (також перед кіно- або фото-камерою тощо). Мабуть, такий аспект «дзеркальності» підказав К.Х. Андерсену образ демонічного дзеркала в «Сніговій королеві», який все відображав навпаки.

Якщо в західній Європі титанізм розвивався в межах ренесансного світогляду, то в Україні титанічний гуманізм з'являється на хвилі барокової естетики. Замість ідеї обоження бароковий титанізм пропонує ідеалізацію непереображеної людини. Внутрішнє світло святості замінюється зовнішньою пишністю одягу, рум'яними щічками, визолоченою рамою. Лаконізм, кольоровий мінімалізм, завдяки яким художники-ісихасти добивалися величезної концентрації розумової та духовної енергії, стає незрозумілим. В моду входить естетика зваблюючого образу – образу, що притягає погляд, використовуючи певні сугестивні засоби «натуралістичної» естетики.

Отже, дзеркало замість ікони в божниці – це символ певної доби, символ універсальний та глибокий, який акцентує увагу на процесі підміни релігійного світським, внутрішньої краси зовнішньою пишністю, а духовного життя

душевними переживаннями, коли слово «духовне» ще використовується, та справжній сенс його вже майже забуто. Однак, в цей самий час преподобний Паїсій Величковський збирає по краплинах забутий досвід ісихастської молитви, перекладає слов'янською мовою енциклопедію православної святості – «Добротолюбіє». Цей переклад відновить зв'язок часів. Численні учні преподобного відродять практику ісихастської молитви, в світлі якої стане можливим не тільки реставрувати стародавній іконопис, але й зрозуміти серцем неперевершену красу рубльовської «Трійці».

Література:

1. Кураев Андрей, диакон. Вызов экуменизма. – М., 1998.
2. Макаров А.М. Світло українського бароко. – К., 1994.
3. Успенский Л.А. Богословие иконы. – М., 2001.
4. Флоровский Георгий, прот. Пути русского богословия. – Киев, 1991.
5. http://ru.wikipedia.org/wiki/Тереза_из_Авилы

Анотація: В статті мова йде про духовні витoki ситуації можливої підміни ікони на дзеркало в межах барокової естетики.

Ключові слова: Мистецтво бароко, ікона, релігійна омана, естетика ісихазму, титанізм.

Аннотация: В статье речь идет о духовных истоках ситуации возможной подмены иконы зеркалом в рамках эстетики эпохи барокко.

Ключевые слова: Искусство барокко, икона, прельщение (прелесть), эстетика исихазма, титанизм.

This article deals with spiritual beginnings possibility of the change of icon on mirror in the context of Baroque art.

Key words: Baroque art, icon, mental aberration («prelest»), aesthetic of hesychasm, titanic.