

ЛИК, ЛИЦО И НЕКОТОРЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ  
ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВ КИРИЛЛА И МЕФОДИЯ  
В БОЛГАРИИ

Валерий Лепахин

Важное методологическое значение при иконографическом анализе имеет различие двух тесно взаимосвязанных понятий -- "лицо" и "лик". Особенно это важно, если речь идет о так называемом репрезентативном /персональном/ жанре иконописи<sup>1</sup>, к которому принадлежит большинство изображений Кирилла и Мефодия. На необходимость различения лица и лика /а также личности/ указал еще П. Флоренский<sup>2</sup>.

Обычно говорят "лицо человнка", но "лик святого", когда же хотят высказать восхищение чьим-либо лицом, говорят: "у него не лицо, а лик" и даже "иконописный лик". Этимологически слова "лик" и "лицо" одного корня, но другие образованные от них слова как бы подчеркивают важную смысловую, понятийную разницу между ними. Во-первых, у слова "лицо" есть такие значения как передняя сторона дома, обращенная наружу, лицевая сторона ткани, одежды, противоположная изнанке, т.е. значения, указывающие на внешний, наружный характер всего, относящегося к лицу. Во-вторых, с ним образованы сложные слова, например, "лицедейство" -- актерство, притворство; "лицемерие" -- несоответствие поступков убеждениям, которые выявляют и оттенок некоторой обманчивости и переменчивости лица. В-третьих, оно может обозначать человека по его функции: юридическое лицо, частное лицо, официальное лицо и т.д., тем самым как бы снимая его индивидуальность, в то время как к слову "лик" восходит "личность", т.е. совокупность свойств и черт, составляющих как раз индивидуальность человека. Поэтому однокоренные слова "обезличивание", "обезличить", "обезличивание", "обезличенный" означают не утерю лица, которое дается человеку

вместе с телом и вместе с ним утрачивается, а утерю лика, т.е. внутренней духовной основы личности.

Уже из этих немногих примеров видно, что разница между словами "лицо" и "лик" не чисто стилистическая, но безусловно и смысловая. Лицо -- это как бы эмпирическая данность довольно неустойчивая и подвижная. В течение жизни оно может меняться, эволюционировать в ту или другую сторону, что обусловлено внутренней духовной жизнью личности. Если в человеке останавливается духовный рост, и слабеет внутренняя духовная работа, то это непременно отражается в лице, которое начинает играть роль личины, призванной скрывать бездуховность и, в конце концов превращается в маску. Если личность несет в себе духовность, то это так же неизбежно проявляется в лице: оно наполняется светом, с него как бы исчезает все лишнее, и оно становится самим собой, превращаясь с лик.

Через всю древнерусскую /и в целом христианскую/ литературу проходит нескрываемое восхищение человеческим лицом, как Божьим творением, даже как вершиной этого творения. В "Поучении Владимира Мономаха", например, читаем: "И сему чуду дивуемся... како образи розноличнии в человеческих лицах, -- аще и весь мирь совокупить, не вси в одинъ образ, но кый же своимъ лицъ образом, по Божии мудрости" <sup>3</sup>.

Именно такое понимание человеческого лица вдохновило Н. Бердяева на настоящий метафизический гимн лицу: "Лицо человека есть вершина космического процесса, важнейшее его порождение, но оно не может быть порождением лишь космических сил, оно предполагает действие духовной силы, превышающей круговорот природных сил. Лицо человеческое есть самое изумительное в мировой жизни, через него просвечивает иной мир. Это есть вступление личности в мировой процесс с ее единственностью, однократностью, неповторимостью. Через лицо мы воспринимаем не телесную, а душевную жизнь человека" <sup>4</sup>.

Хотя в приведенных восторженных словах нет сопоставления лица и лика, но, кажется, оно вытекает из сказанного Бердяевым само собой. С одной стороны, лицо -- результат действия высшей духовной силы, но с другой -- оно выражает лишь душевную /не духовную/ жизнь человека, "иной мир" сквозь него лишь "просвечивает". Очевидно, духовную жизнь человека призван отражать лик, потому что лицо для этого слишком космично, психологично, даже физиологично.

В одном рассказе Н.С. Лескова главное действующее лицо, архиерей, собрал в альбоме различные изображения Христа. Показывая гостям этот альбом, он дает краткие комментарии: на одном лице он находит излишнюю мягкость, на другом оттенок презрения к фарисею, на третьем -- преувеличенное страдание и т.д. Все эти изображения не удовлетворяют архиерея и его гостей своей психологичностью. Если икона призвана помочь человеку в молитве, то на рассматриваемых картинах Христос -- слишком человек, он вызывает человеческие чувства, будит мечтательность и фантазию, но не вызывает молитвы, скорее он отвлекает от нее. Указывая затем на икону, архиерей подчеркивает: "...Опять лик Христов, и уже на сей раз это именно не лицо, -- а лик... В лике есть выражение, но нет страстей"<sup>5</sup>. Главное отличие иконы от картины Лесков видит в том, что на первой изображается лик, на второй -- лицо. Позже В.В. Розанов, возражая Лескову, высказал мнение, что писание лика на иконах -- это не выполнение задачи, а бегство от нее, "отказ художества от несоответственной ему задачи"<sup>6</sup>, поскольку если Христос -- Богочеловек, то изображать его надо в слиянии его божественности с его человеческими страстями, т.е. писать некий лицо--лик. Это замечание Розанова было несправедливо, поскольку Христос, по учению церкви, стал во всем подобен человеку за исключением греха, и, значит, страстей в их человеческом понимании в нем не было. Все же нельзя не

отметить, что желание Розанова было в определенной мере реализовано, например, в творчестве Феофана Грека. Именно Феофан уловил этот переходный момент от лица к лику. Изображения его святых отличаются ярко выраженным драматизмом: страсти человеческие подавлены, они уже не имеют безграничной власти над подвижником, но они еще не вырваны с корнем, и на лице--лике подвижника видны следы борьбы с этими страстями, лик стремится и не может утвердиться на лице -- подвижник еще только на пути к святости. Поэтому после Феофана Грека нас так сильно поражают лики Андрея Рублева -- будь то Спас, архангел Михаил или апостол Павел из Звенигородского чина или ангелы "Троицы" -- поражают умиротворенностью, тихой созерцательностью, покоем, как бы излучаемой любовью: страсти не подавлены, а преодолены, сквозь лицо сам собой проступил лик, святость достигнута. Поэтому также Феофану Греку так удаются ветхозаветные персонажи, а Рублеву -- новозаветные и, видимо, они сами как по душевному складу, так и по специфике таланта тяготели к этим двум составным частям Библии.

Истинными иконописцами на VII Вселенском соборе церковь признала святых отцов, подвижников. Иконы святых стали возможны потому, что одна из целей подвижнической жизни состоит в выявлении лика. Это, конечно, не самоцель, но вся духовная работа подвижника неизбежно приводит к преобразению его лица, постепенному превращению его в лик. Поэтому святые отцы называли подвижническую жизнь "художеством художеств", "искусством из искусств"; подвижник -- высший тип художника, ибо он имеет дело не с деревом и красками, но с живым материалом, а тут необходимо высочайшее мастерство. Не случайно так много монахов и так мало достигших монашеского идеала. Но подвижник, поднявшийся до святости, становится живой иконой. Если иконопись стремится показать лик, то подвижник вначале выявляет его в себе, если иконопись стремится выявить

образ Божий в человеке, то подвижник свидетельствует о нем своей жизнью и самим своим видом. В "Добротолюбии" подвижник и епископ второй половины V века блаженный Диадок описывает это в следующих словах: "...Когда ум начнет с великим чувством вкушать блага Всесвятого Духа, тогда ведать мы должны, что благодать начинает как бы живописать на чертах образа Божия черты богоподобия" /"Добротолюбие", т. 3, издание русского Пантелеймонова монастыря на Афоне, 1900, с. 48/. При таком подходе иконописцу остается лишь техническая сторона дела, о чем и говорит одно из правил того же собора<sup>7</sup>. Конечно, это никоим образом не унижает работу иконописца, ведь от него зависит, с какой силой достоверности он сможет воплотить в красках этот уже явленный лик. И, конечно же, иконописец может вести подвижническую жизнь, достигнуть меры святости и приобрести личный опыт преображения лица в лик. Поэтому многие талантливые иконописцы были монахами и монахами примерными. Тогда иконописец пишет не только по опыту святых отцов, но и по личному опыту, представляя собой в этом случае идеал иконописца.

В связи с этим уместно вспомнить одного из оригинальнейших мыслителей конца XIX -- начала XX века Н.Ф. Федорова, который называл современное искусство "творением мертвых подобий"<sup>8</sup>. Если монах--подвижник в процессе "художества художеств" творит из себя живое подобие /ведь человек и создан по образу и подобию Божьему/, то художник-живописец пишет лишь мертвое подобие. Такое искусство легко превращается в скрытое идолопоклонство или по крайней мере, становится первым шагом на пути к нему. Писание же лика на иконе, по словам Федорова, есть "художественное воскресение"<sup>9</sup>, ведь образ Божий в человеке бессмертен и неизменен, он в вечности.

В этом смысле разложение иконописи, вернее, движение от иконописи в эпоху Предвозрождения в одном из аспектов можно

трактовать как движение от лика к лицу. Если икона стремилась как бы вынести лик за пределы этого мира, то картина на религиозный сюжет, эволюционировавшая к портрету, стремилась наоборот показать лицо в пределах именно этого мира. Если икона избегала пространственных и временных реалий эпохи и культуры, то картина культивировала их как необходимый фон или контекст, в котором живет лицо. Если икона через изображение лика была сориентирована на получение визуального представления о мире невидимом, то картина ориентировалась на узнавание данного мира, данной культурной среды через данное индивидуальное лицо. Если икона ограничивала сходство с живым лицом выявлением в нем соборного начала, то главной задачей картины, портрета становится максимальное сходство с моделью, с натурой. Если, наконец, через созерцание лика зритель возводился к Богопознанию, то через лицо -- к самопознанию.

Похожий процесс мы наблюдаем и в России в XVII веке. Мастера-иконописцы разделялись на две большие группы: доличников, писавших одежды, здания, пейзаж, и личников, делавших в последнюю очередь наиболее ответственную часть работы -- писание ликов. Для этого у них были выработаны свои особые приемы, своя техника письма. XVII век в лице Симона Ушакова, Иосифа Вдалиминова, Симеона Полоцкого отвергает веками утвердившиеся, из поколения в поколение воспроизводившиеся приемы написания иконных ликов. Иосиф Владимиров был особенно сознательным и восторженным приверженцем западноевропейского искусства и его эстетики / правда, на самом Западе к тому времени уже несколько устаревшей<sup>10</sup>/. Если иконописец старался избежать "живости" в изображении лика, т.к. лик находится как бы на границе двух миров, являясь молящемуся телесным, но как бы в бестелесной форме, то Иосиф Владимиров прямо настаивает на необходимости писать иконы "живоподобне" и "человекоподобием". Если иконописец пишет лик нередко, особенно у подвиж-

ников, темный, смуглый, изможденный постом, то Иосиф Владимиров требует писать "светло и румяно". Если для иконописца на иконе невозможна светотеневая моделировка, основанная на наличии какого-либо определенного источника света /свет в иконе везде и она сама излучает свет/, то Иосиф Владимиров ратует именно за то, чтобы писать "тенно". Если иконописцы веками придерживались так называемой плоскостной манеры письма, то единомышленник Иосифа Владимирова Симеон Полоцкий настаивает на необходимости передачи объема<sup>11</sup>. Таким образом, оба они ратуют за то, чтобы изображать на иконе не лик, а лицо, Симон же Ушаков во многом воплощает эти требования новой эстетики в своей художественной практике.

Критика протопопа Аввакума современной ему "фряжской", как он ее называл, иконописи в определенном ракурсе также идет по линии противопоставления лица и лика. Приведем только один пример: "Пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые..."<sup>12</sup>. Аввакум увидел опасность разрушения иконописи через влияние парсуны. В своей полемике против новых икон Аввакум не сопоставляет лицо и лик, но вполне в духе своего экспрессивно-эмоционального стиля противопоставляет "образ" и "образину". Указывая на то, что "немцы" не почитают икон, не поклоняются им, Аввакум именно в этом видит истоки обычая писать "образины" /очевидно, лица/ и отказ от необходимости прозреть в лик. Икона же пишется для поклонения, а поклоняться можно только образу, и поэтому на иконе пишется именно образ святого /очевидно, его лик/.

Дискуссия по вопросам искусства, тесно связанным с трактовкой лица и лика вспыхнула в России еще раз во второй половине XIX века в связи с картинами Н.Н. Ге. Его "Тайная вечеря" вместе с похвалами с одной стороны вызвала резкую

критику с другой: "На лице Спасителя, -- писала Н.П. Грот, -- не только все человеческое, но совершенное отсутствие возвышенного и даже достоинства"<sup>13</sup>. Упрек, адресованный Ге, состоит в том, что это именно лицо, а не лик. Достоевский, также критически отнесшийся к картине художника, задал не риторический вопрос: "Где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства?"<sup>14</sup>. Видимо, вопрос Достоевского в позитивном, утвердительном плане означает, что внутренний духовный смысл в последующее многовековое существование христианства должны отразиться на картине, и, естественно, это возможно в лике, но не в лице, потому что оно "несоразмерно и непропорционально будущему"<sup>15</sup>. Толстой также отрицательно высказался об "ивановско-штраусовско-ренановском", как он его называл, отношении к Христу в живописи. В жанрово-исторических изображениях Христа Толстой находил противоречие между "мыслью о Боге" и формой "исторического лица"<sup>16</sup>. Мысль о Боге ассоциируется в сознании с ликом, необходимость представить живую историческую личность требует изображения лица. Но ведь речь идет не просто об историческом лице, а о Христе, и Толстой подчеркивает: "Для нас из христианства все человеческие унижающие реалистические подробности исчезли потому же... почему все исчезает, что не вечно"<sup>17</sup>. Перефразируя Толстого, можно было бы сказать, что с лица должно исчезнуть все, что не вечно, все реалистические подробности, и тогда останется лик.

Понятие "лик" в богословском аспекте тесно связано с понятием "образа Божьего" в человеке. Особенно наглядно эта связь проявляется при сопоставлении богословской интерпретации человеческой личности протестантством, католичеством и православием. В начале Библии /Бытие 1, с. 26--27/ мы читаем, что Бог создал человека по образу и подобию своему. Многие современные протестантские богословы, ссылаясь на отсутствие этой идеи в других местах Ветхого Завета, отрицают саму не-



обходимость богословия образа и всю связанную с ним проблематику<sup>18</sup>. Католическое учение, признавая сотворенность по образу Божьему и увязывая ее с грехопадением, понимает последнее как "потускнение" образа Божьего в человеке<sup>19</sup>, и, противопоставляет Христа, как совершенный образ Божий, и человека, как образ Божий "потускневший". Фактически католический подход опускает такое важное в православном учении понятие как "подобие Божие", т.е. "...способность духовного совершенства, силу оформить всю эмпирическую личность, во всем ее составе, образом Божиим, т.е. возможность образ Божий, сокровенное достояние наше, воплотить в жизни, в личности, и таким образом явить его в лице"<sup>20</sup>. Нам хотелось бы продолжить это сравнение в ракурсе нашей темы. Если протестантство отрицает богословие образа, то логическим следствием этого является отрицание иконописи, как и любого другого изображения в храме: есть лицо, лика -- нет. Если католичество считает, что грехопадением образ Божий затемнен радикально, то естественным становится допустить иконопись и другие виды искусства /живопись, скульптуру/, но преимущественно в эстетических, дидактических или познавательных целях. Икона, образ постепенно теряет онтологизм, т.е. духовную взаимосвязь с Первообразом: есть лицо, а лик только был. Православие же считает иконопись неотъемлемой частью вероучения, богослужения, всей христианской жизни, даже повседневной. Напомним, что праздник восстановления иконопочитания в IX веке назван "Торжеством Православия". Отнологизм иконы в православном понимании состоит в том, что образ Божий в человеке можно просветлить. Есть лицо и есть лик, который можно и должно выявить в лице и через лицо. Поэтому, с одной стороны, становится возможна сама икона /не как живопись, а как именно иконопись, не как предмет эстетического любования, а как объект почитания, а с другой -- становится возможным через созерцание святого лика восходить к Перволику, ведь лик не

психологический символ, а, если можно так сказать, энергетический, помогающий верующему включиться в Божественную жизнь, участвовать в ней /синергизм/, способный преобразить не только самого падшего человека, но и всю жизнь, все бытие.

Может быть, одним из самых ярких, если не самым ярким примером веры в онтологичность не только иконы, дарующей исцеление, но и в онтологичность лика и даже в онтологичность самого труда иконописца является один из рассказов Киево-Печерского патерика об Алимпии-иконописце. К нему обратился человек, больной проказой, и тогда Алимпий "взем вапъницю и шаровными вапы, ими же иконы писаше, и сим лице его украси и струпы гнойные замазав, и сего на первое подобие и благообразие претвори". После же того как больной умысля, "спадоша ему струпы и исцеле"<sup>21</sup>.

Ключевым моментом в соотношении лица и лика является кончина святого. Смерть -- это конец лица и начало открытой жизни лика. Это было подмечено, например, А.А. Ахматовой:

Когда человек умирает,  
изменяются его портреты.  
По-другому глаза глядят, и губы  
Улыбаются другой улыбкой<sup>22</sup>.

Эти посмертные изменения происходят в определенной мере объективно, т.е. независимо от субъективного желания писателя, художника или иконописца идеализировать образ умершего. Вместе с тем они не означают обезличивания. Скорее, наоборот, идеальные лики святых, как отмечает Д.С. Лихачев, отличаются большей выразительностью, экспрессией, индивидуализацией, чем лица живых современников /например, семьи Ярослава Мудрого в Софийском соборе Киева/. Очевидно, необходимо, чтобы после кончины изображаемого человека прошло какое-то время, после чего становится возможным написание лика, индивидуали-

зация которого не превращает его в лицо, ведь это индивидуализация спиритуалистическая, а не реалистическая. Подобный процесс мы наблюдаем и при создании жития, к написанию которого приступают только после смерти святого и при этом описывают не его жизнь, а именно житие, по аналогии с иконой -- не лицо, а лик. И чем "житийнее" это описание, чем "иконичнее" оно, тем меньше материала оно дает историкам, но тем успешнее достигает своей главной цели, активнее выполняет свою функцию словесной иконы.

В той же мере, в какой подвижничество есть выявление лика, работа иконописца в репрезентативном жанре становится прозрением сквозь лицо умершего подвижника в его лик, уже явленный в жизни, но еще не увековеченный в красках и линиях. Иконография того или иного святого складывается не сразу, так же не сразу лицо превращается в лик. Нередко с подвижника, прославившегося еще при жизни своей святостью, делали наброски или писали портрет, иногда заботились о посмертном изображении: "А при погребении его /Стефана блаженного из Галича/ по совету усердствующих списан со всего его подобия действительный образ", -- сообщает один источник XVII века.<sup>23</sup> Но вначале живое лицо как бы мешает иконописцу выявить лик, поэтому первые иконы новоявленного святого более психологичны, более портретны, ближе к лицу, чем к лику, иконописец еще не может "стереть случайные черты". Это можно увидеть на примере различных изображений св. Сергия Радонежского. Вышитый в 20-х годах XV века покров с его изображением, выполненный, по мнению многих, по рисунку Рублева<sup>24</sup>, поражает не только искусством вышивки /"трудно даже поверить, что это достигнуто не кистью, а иглой русской женщины-вышивальщицы"<sup>25</sup>/, но исключительной индивидуальностью его облика, живописностью его черт, непосредственностью выражения лица. Путь от лица к лику на этом покрове еще только начинается, ведь автор, как предполагают, скорее всего лично знал "игумена Земли Русской".

Но уже на житийной иконе преподобного Сергия конца XV века, в среднике которой его поясное изображение /Загорский музей/ и на другой тоже житийной иконе начала XVI века, в среднике которой изображение святого в полный рост /музей Рублева/ мы видим процесс превращения лица в лик законченным. На этих иконах перед нами уже новый соборно-индивидуальный тип подвижника: соборный, потому что он являет собой черты духовности не только самого преподобного Сергия, но всего направления монашеской жизни, возникшего благодаря его деятельности, и даже шире -- духовность всей среднерусской святости. Не случайно поэтому иконописные лики преподобных Кирилла Белозерского и Дмитрия Прилуцкого, которые неоднократно встречались с ним и испытали его влияние, имеют так много общих черт с образом старшего современника.

Таким образом, и язык в своем понятийном, стилистическом и словообразовательном аспектах, и история развития, расцвета и падения иконописного искусства, сравнительный анализ живописи и иконописи, портрета и иконы, и знакомство с богословским аспектом иконописи, а также история написания некоторых икон персонального жанра, и даже техника иконописного дела, определенные приемы работы иконоспицев, -- все указывает на важность и необходимость различения понятий "лик" и "лицо" при иконографическом анализе. Сопоставление и противопоставление их наблюдается на всех уровнях и возможно с разных точек зрения. Если лицо принадлежит к области эмпирического, оно эмпирично, то лик будет выражением онтологического начала, он -- "проявленность онтологии"<sup>26</sup>; если лицо -- явление, т.е. феноменологично, то лик -- сущность, он ноуменален; если лицо физиологично и психологично, то лик -- метафизичен; лицо душевно, лик -- духовен; лицо актуально, лик потенциален; лицо -- это наличность, лик -- заданность. Если лицо -- это сам изображаемый предмет, то лик -- сего символ; если лицо явление чувственного мира, то лик -- сверхчувственного;

если лицо индивидуально, то лик -- соборно-индивидуален, являя собой принадлежность, во-первых, вообще к сонму святых /напомним, канонизация означает "причисление к лику святых"/, и зрителю с первого взгляда должно быть ясно, что перед ним святой, во-вторых, конкретному, историческому святому; лицо субъективно, лик объективен. Лицо требует для себя картины, портрета, лик -- иконы; портрет идет по пути или идеализации лица, или утрирования его наиболее выразительных черт, или максимальной реалистичности его изображения, икона идет по пути прозрения сквозь лицо в лик; лицо на портрете это одна из возможных схем данного лица, пойманная мгновенно, это остановленное мгновение, перефразируя Гете, лик -- это единственно возможная метафизическая схема лица, это внутренние силовые линии, формирующие его онтологическую основу; лицо -- внешнее строение, лик -- внутреннее; если лицо на портрете характеризует также, а нередко и прежде всего, художественное видение живописца, в определенном смысле портрет -- это всегда и автопортрет, то лик выражает собой соборное видение церкви в индивидуальном преломлении; если лицо это видение, то лик -- видение, видение сверхреального. Лицо показывает нам сиюминутность состояние, лик выражает вневременность и чистую бытийственность; лицо как бы говорит нам: "Я вот какое" или "Я такое", лик говорит: "Аз есмь" или "Я существую"; лицо изображает самое себя, лик же свидетельствует о своем самобытии, он самождественен. Лицо выявляет себя при игре наружного освещения, ему выгодна светотень и поэтому светотеневая моделировка приобрела такое огромное значение в эстетике Ренессанса, лик же выявляется тогда, когда он внутренне наполняется светом и не принимает его на себя, а излучает его. Лицо временно, лик -- вневременен; лицо тленно, лик -- нетленен. Лицо предполагает рассматривание, любование, восхищение или отталкивание, лик предполагает созерцание, но созерцание не в смысле сосредоточенного внимания, а в святоотеческом понимании -- созерцание как общение с миром транс-

цендентным, даже погружение в него, общение со святым через созерцание его лика и через молитву к нему. Поскольку лик онтологичен, созерцание -- это соприкосновение с миром чистой онтологии, если говорить философским языком, и вхождение в Царство Небесное, если выразиться на языке богословском. Лик, понимая его философски, это идея лица /по-гречески лик -- εἶδος, ἰδέα /<sup>27</sup>, трактуя же его богословски, -- это явление образа Божьего в человеке.

Лик призван укрепить веру в зрителе, он утверждает ее самим своим явлением в иконе, он свидетельствует о достижимости святости, лицо же не только может быть безразлично к вере, но может и активно выступать против нее. Достаточно вспомнить реакцию Достоевского на "Мертвого Христа" Ганса Гольбейна, в котором его особенно поразило лицо: "От такой картины вера может пропасть"<sup>28</sup>. Насколько сильным было это впечатление, можно судить по тому, что Достоевский в развернутом виде использовал его в романе "Идиот".

Обращаясь к иконографии образов Кирилла и Мефодия, мы сталкиваемся с некоторыми интересными особенностями их иконописных изображений, в плане, проводимого нами различения лица и лика. В книге А. Василева "Образы Кирилла и Мефодия в Болгарии" воспроизводится более ста репродукций фресок, икон, гравюр, картин, изображающих славянских первоучителей. Книга дает достаточно полное представление об истории и особенностях иконографии Кирилла и Мефодия. Надо отметить, что много церквей в Болгарии было разрушено во время турецкого владычества. Вместе с ними погибли фрески и иконы, вследствие чего между известными в настоящее время изображениями Кирилла и Мефодия имеется большой разрыв во времени, поэтому и сравнительный анализ образов различных исторических периодов либо невозможен совсем, либо, там, где возможен, требует крайней осторожности в выводах.

Как известно, Кирилл и Мефодий скончались вне Болгарии. Это отразилось прежде всего на том, что, вероятно, в формировании их иконографии не было упомянутой нами эволюции от лица к лику. Мы не знаем, когда были написаны их первые изображения, без сомнения они были и ранее XIII века, но одно из самых интересных и ранних изображений Кирилла на фреске в церкви села Беренде относится именно к XIII веку. Хотя к тому времени со дня кончины Кирилла прошло более трех веков, образ его несет на себе влияние иконографии св. Кирилла Александрийского /V в./. Это проявляется в характерно склоненной фигуре, крестчатых ризах, свитке в руке, в форме бороды и, главное, в шапке с крестами, на что специально указывает подлинник. Вместе с тем надпись гласит "Кирилл Философ", слова же на свитке не совпадают со словами на свитке Кирилла Александрийского. Здесь мы видимо имеем сознательное обращение художника к образу Кирилла Александрийского. Славянский первоучитель, бывший тогда еще Константином, принял новое имя, по обряду пострижения обязуя подражать своему святому покровителю, имя которого он принимал, во всем уподобляясь ему. Очевидно в сознании автора росписи и вообще любого иконописца при отсутствии прижизненного портрета святого это уподобление относится и к лику /что мы видели на примере преподобных Сергия, Кирилла и Дмитрия, хотя и в другом плане/. Поэтому лик Кирилла Александрийского, святого покровителя Константина, становится основой для написания лика нового Кирилла -- славянского первоучителя.

Здесь следует вспомнить, какое важное, если не определяющее значение в средневековой литературе имела ссылка на Священное Писание или авторитет отца церкви, как главный принцип доказательства в богословской полемике, как последний непрекаемый аргумент в любом споре. Принцип цитирования, ссылки на авторитет в силу синхронности развития разных видов искусства переходит, как отмечает И.Е. Данилова, и в иконопись, закрепляется в ней в качестве одного из художественных прие-

мов: "В живописи повторение иконографических переводов представляет собой также прием живописного цитирования, зрительскую ссылку на авторитет"<sup>29</sup>. Такое живописное и иконографическое цитирование имело двойную цель. Этим приемом иконописец, с одной стороны, вызывал у зрителя нужные, закрепленные традицией ассоциации, с другой -- освящал иконографические особенности новой иконы авторитетом уже существующих, общепризнанных, и даже больше: "Приобщение новой житийной сцены к традиционной иконографии, было, собственно, актом живописного приобщения к лику святых того или иного персонажа, того или иного реального исторического лица"<sup>30</sup>.

В иконописных подлинниках регулярно указывается, например, "подобием аки Сергей", "брада аки Козмина" и т.п. В известном труде Н. Барсукова "Источники русской агиографии", по нашим подсчетам, при описании лика святых имеется 41 ссылка на образ св. Власия, 39 -- на Сергия Радонежского, 26 -- на Иоанна Богослова, 24 -- на Николая Чудотворца, 15 -- на Василия Великого, 13 -- на Козьму и еще ссылки на образы 42 святых, упоминающихся менее 6 раз /с учетом многофигурных икон с изображением прославления святого или обретения его мощей/. Ссылка на авторитет образа более раннего святого в иконописном подлиннике, как видим, очень широко распространена и служит важнейшим фактором, поддерживающим традицию соборного начала в лике новоявленных святых.

Обращение к лику Кирилла Александрийского при написании иконы славянского первоучителя можно рассматривать как именно такой прием цитирования, точнее, ссылки на авторитет. Достоинство новоявленного святого -- Кирилла Философа -- от этого не умаляется, а возрастает. Иконописец этой "цитатой" как бы говорит, что образ святого не выдуман им, написан не от "самомышления" и не "своими догадками", что запрещают соборные постановления, а является выражением церковного предания, он



как бы подписан и утвержден авторитетом Кирилла Александрийского. Чаще в иконописи в качестве "цитаты" выступает не иконографический перевод целиком, а его отдельные детали, которые можно рассматривать как неполные цитаты или дополнительные ссылки на авторитет. Так в подлинниках встречаются некоторые "цитаты" в описании образа Кирилла Философа: "борода как у Николы" /Софийский новгородский список святых конца XVI в./; "борода как у Василия Кесарийского раздвоена" /Варановский подлинник XVII в./. В этих примечаниях не только указание на то, как надо писать лик Кирилла, но одновременно вскрытие и утверждение соборного начала в его лике, освящение его лика авторитетом еще в таких почитаемых святых как Николай Чудотворец и Василий Великий.

К сожалению, древних образов Мефодия не сохранилось, но поскольку он скончался также вне Болгарии, то формирование его иконографии вероятнее всего происходило под влиянием образов св. Мефодия Патарского /IV в./ и св. Мефодия Царьградского, т.е. также начиналось с лика. Если обычно задача иконописца состояла в том, чтобы преодолеть индивидуальность лица, не стирая ее совсем, а выявляя в ней соборное начало, то в случае с Кириллом и Мефодием перед иконописцем стояла обратная цель: имеющиеся соборно-индивидуальные лики Кирилла Александрийского и Мефодия Патарского дополнить индивидуальными чертами славянских первоучителей. "Дополнения" эти делались настолько осторожно, что теперь возникают сомнения относительно того, какой именно Кирилл изображен в данном случае, как например, на фреске в церкви св. Георгия в Тырнове. Насильный разрыв преемственности в работе иконописцев над выработкой и закреплением иконографии Кирилла и Мефодия не дает возможности проследить этот процесс по векам.

История иконописи знает довольно много изображений двух святых, связанных своей деятельностью и последующим прославлением. После наиболее значительных первоверховных апостолов

Петра и Павла можно назвать Косму и Дамиана, Флора и Лавра, Власия и Спиридония, Бориса и Глеба и др. Но если на иконах Петра и Павла мы видим лишь незначительные, не существенные вариации иконографических деталей, то на иконах Кирилла и Мефодия разноразличной в иконографических деталях довольно значительна. Мы назовем только наиболее заметные. 1. Кирилл изображается то справа, то слева от Мефодия. 2. Кирилл иногда изображается в монашеском одеянии, а Мефодий в архиерейском, но нередко их писали обоим в архиерейских одеждах или обоим в монашеских. 3. Над ними изображаются или благославляющий Христос, или св. Дух в виде голубя, или символ Бога Отца в виде треугольника со всевидящим оком, или Богородица, но иногда не изображается ничего. 4. Часто и свободно варьируются предметы, которые они держат или которые просто пишутся на их иконах; это свиток в руках у Кирилла или у обоих один, открытое или закрытое Евангелие, крест, епископский посох, потир, книги, глобус и др. 5. Чаще Кирилл пишется с темными волосами и бородой, а Мефодий со светлыми, но можно встретить иконы, где они оба изображаются либо со светлыми, либо с темными волосами, хотя большинство подлинников указывает -- "Кирилл сив" и даже "сед вельми". 6. К числу самых удивительных /и/, как мы предполагаем, единственных в своем роде /противоречий в описании облика Кирилла относятся варианты такой важной, если не сказать главной, иконографической детали, как борода. В разных подлинниках, как уже отмечалось, имеются указания на черную длинную бороду Кирилла Александрийского, также черную длинную, но раздвоенную Василия Великого и на седую округлую довольно короткую Николая Чудотворца. Названные иконографические вариации дают возможность предположить, что к началу Болгарского Возрождения иконография Кирилла и Мефодия еще не утвердилась, а иконопись, сближаясь с живописью, разрушавшей канонические формы, уже не могла способствовать завершению и утверждению их иконографии. В результате в настоящее время

она является самой свободной, допускающей наибольшие вариации в сочетании разных элементов, являя собой единственный пример такой большой иконографической свободы не только в Болгарии, но и вообще во всей православной иконописи.

В заключение отметим, что в искусстве начала XX века опять наблюдается обращение к лицу. В 1914 году М. Волошин задавался о том, "какие результаты дал бы иконописный подход к человеческому лицу, если применить его к современному портрету"<sup>31</sup>. Но к тому времени Гоген, Матисс, может быть, больше других Модильяни уже попытались показать в своих портретах лик, а не лицо изображаемого. Конечно, они люди другой эпохи и мышление у них не "иконописное". Если иконописцы старались прозреть сквозь лицо в лик прежде всего духовно и особые иконописные приемы служили для них таким трансцендирующим средством, то у художников XX века на первый план выступило использование этих средств, различные их комбинации. Новое искусство носило в немалой мере экспериментальный характер, художники как бы со стороны следили за своей работой, смотрели, что из этого получится. Лик, к изображению которого они стремились, был не выявлением онтологической сущности /хотя претензии были именно такие/, а приписыванием, навязыванием, субъективным приданием лицу псевдосущности, произвольным символотворчеством. Их портреты нередко говорили о творческой манере художника, об особенностях его художественного видения больше, чем о модели. Такой вывод подтверждает и та часть искавших художников, которые пришли к беспредметности, как высшему выражению онтологизма. Интерес к лику возрождается в начале XX века и в литературе. Нередко весь художественный образ какого-либо персонажа строится на смене лица ликом или наоборот. Преобладающим выступает чувство хрупкости лица, его переменчивости, несоответствия внутренней жизни, оно часто исчезает "как бледный утренний туман", как пар, и сквозь

него "сквозит", его "прочерчивает", в него "вливается", его "расплавляет" лик<sup>32</sup>. В большинстве случаев замена Лица Ликом используется писателями и поэтами по аналогии с живописью в качестве формального приема, что особенно заметно у символистов, кроме того новый лик, проступающий сквозь лицо это, как правило лик демонический. В этом его принципиальное отличие от иконописного лика.

Все же нельзя не отметить, что, например, образы Кирилла и Мефодия в технике мозаики, созданные в 1975 году в базилике св. Климента в Риме Стояном Куюмджиевым и Йорданом Спиоровым ближе к иконописной трактовке лица как лика. Художники дали не исторический, а метаисторический образ славянских первоучителей. Одиннадцать веков, прошедших со дня их смерти, значение дела, совершенного ими, неизбежно ведут к преобразению лица в лик. Таким образом их XIII века от лика Кирилла Философа, еще не отделившегося от своего святого покровителя Кирилла Александрийского, через многочисленные живописные варианты лиц славянских первоучителей протягивается ниточка в XX век, когда сквозь лица опять проступают лики. Но поиски ликов Кирилла и Мефодия продолжаются, они не закончены и не могут быть закончены в настоящее время, ибо прозрение в лик и запечатление его в линиях и красках достижимо лишь в иконописи и, может быть, лишь в эпоху ее подъема или расцвета.

Примечания

1. Г.К Вагнер. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
2. П. Флоренский. Иконостас. -- "Богословские труды". М., 1972/9, с. 92--94.
3. Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980, с. 398.
4. Н. Бердяев. О рабстве и свободе человека. Париж, 1939, с. 28.
5. Н.С. Лесков. Избранное в двух томах. Л., 1977, с. 335.
6. В.В. Розанов. Религия и культура. СПб., 1899, с. 154.
7. П. Флоренский. Указ. соч., с. 99.
8. Н.Ф. Федоров. Сочинения. М., 1982, с. 490.
9. В.Н. Лосский. Богословие образа. -- "Богословские труды". М., 1975/14, с. 242.
10. В.Н. Лосский. Указ. соч., с. 308.
11. А.Н. Робинсон. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, с. 290.
12. А.Н. Робинсон. Указ. соч., с. 297.
13. Н.Н. Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М., 1978, с. 64.
14. Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. 21, Л., 1972--1985, с. 76.
15. Ф.М. Достоевский. Указ. соч., с. 77.
16. Л.Н. Толстой. Собрание сочинений в 22-х томах. т. IX, с. 451.
17. Л.Н. Толстой. Указ. соч., с. 450.
18. В.Н. Лосский. Указ. соч., с. 105--113.
19. Karl Rahner, Herbert Vorgrimler. Teológiai kisszótár. Вр., 1980.
20. П. Флоренский. Указ. соч., с. 92.
21. Памятники литературы Древней Руси, с. 590--592.
22. А. Ахматова. Стихотворения и Поэмы. Л., 1976, с. 197.
23. Л.Н. Толстой. Указ. соч., с. 212.
24. М.А. Ильин. Загорск. Л., 1971, с. 84.
25. М.А. Ильин. Указ. соч., с. 84.
26. П. Флоренский. Указ. соч., с. 92.
27. П. Флоренский. Указ. соч., с. 93.

28. Ф.М. Достоевский. Указ. соч., т. 9, с. 399.
29. Е.И. Данилова. Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984, с. 32.
30. Е.И. Данилова. Указ. соч., с. 34.
31. М. Волошин. Чему учат иконы? -- В кн.: М. Молошин. Стихотворения и поэмы в двух томах. Париж, 1984, с. 28.
32. А. Белый. Серебряный голубь. Мюнхен, 1967, с. 114.
33. А. Василев. Образы на Кирил и Методий в България. София, 1970.
34. Житие протопопа Аввакума им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960.
35. Д.С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
36. С. Нанков. Църковно-богослужевна прослава на светите братя Кирил и Методий. София, 1962.
37. Хиляда и сто години славянска писменост. София, 1963.
38. Atanas Bozhkov. The San Clemente basilika in Rome and the portrayals of Cyrill and Methodius in old Bulgarian art. Sofia, 1977.