

ЧАСТЬ 4. ЧТО СКАЗАЛ СВЕТ

ДВА ДЕРЕВА НА РАВНИНЕ

Аскетическое богословие и восприятие световых эффектов

Аскетическое богословие по учению преп. Исаака Сирина и восприятие эффектов света в храме

Современное сознание, даже сознание человека религиозного и вполне воцерковленного,¹ дисциплинировано в понимании декорации храма и молитвенного поведения иначе, чем было принято в средневековом обиходе и тем более в монашеской среде. При ознакомлении с порядком современного церковного обихода и сегодняшней ментальности мы вправе усомниться в целесообразности устройства особых световых эффектов в декорации храма: в час богослужения, когда необходимо справиться с чтением, пением и символической процедурой, священнику и пастве вовсе не до взоров на стены и своды. Тем более, что и само богослужение не оставляет времени для подробного рассматривания нюансов декорации и долгого мыслительного вглядывания в тот или иной сакральный образ: созерцание остается уделом самостоятельной молитвенной практики отдельного христианина.

Представления о параметрах средневекового восприятия декорации храма во время богослужения, о мыслительных процессах и побуждениях молящегося и о целесообразности устройства световых эффектов декорации можно воспринять из учительских мыслей знаменитого аскета преп. Исаака Сирина (VII в.).² В определении Божества и Его воздействия на человека преп. Исаак употребляет наряду с другими следующие сравнения: духовный луч, сияющая («мерцающая», «сверкающая», «рдеющая») Божественная слава, светоносные слова. Преп. Исаак называет два направления монашеского духовного труда: борьбу со страстями (традиционную монастырскую практику) и интеллектуальную ассоциативную молитвенную практику, отдавая ей предпочтение: «Ибо упражняться только в телесных подвигах — значит идти путем мирян и быть на их уровне...»³ Сирин провозглашает значимым не только аскетический подвиг («телесное служение»), не только нравственное совершенствование, но и интеллектуальное созерцание и сверхъестественные озарения.⁴ Автор аскетических «поучений» предупреждает о вреде рутины и рационального расширения кругозора книжного знатока-философа и провозглашает главным творческий путь — индивидуальный путь суммированного осмысления-переживания прочи-

танного.⁵ Преп. Исаак говорит о таланте к творчеству или даре, без которого особый путь интеллектуального прозрения недоступен: «Но у многих отсутствует и в немногих обретается то, что требует безмолвия, великого трезвения и чистоты разума, [а именно] то, что вызывает озарение помыслов в час молитвы благодаря устремленности к божественным тайнам».⁶ Этот дар молитвенного творчества через интеллектуальное напряжение для преп. Исаака стал определяющим.

Творчество аскета развивается в храме, в его интерьере, на богослужениях и в их перерывах; творческая свобода истолкована как особый путь дисциплины ума и чувств. Богословское размышление есть «веревка для ума», не позволяющая отвлечься в час молитвы. «Такие [вещи], как озарение мыслей, точное понимание стихов [Писания] и подобные, являются веревкой для ума святых в час молитвы и службы: ибо при помощи их от пустого блуждания удерживается ум и приближается к Богу» (Беседа 14).⁷ При этом преп. Исаак характерно разделяет дисциплинарные требования, определяя таланту свободу молитвенных действий: «Некоторые испытываются и побеждают благодаря закону, другие же — благодаря свободе от него. <...> Есть закон свободы, и есть закон рабов. Рабский закон — это когда говорят: “Я вычитаю столько-то псалмов за каждой службой и такое-то количество их на каждой молитве”. Такой человек находится под ярмом все свои дни...»⁸ На особом аскетическом пути случаются откровения сознанию, автор говорит о прозрениях или озарениях разума, внезапно возникающих в храме при чтениях и во время молитвы. Подчеркнем указанную преп. Исааком возможность особого созерцательного отвлечения мысли или ее самоуглубления, понимаемых как особой чистоты молитвенное состояние, а не праздное отвлечение («восхищение ума»)⁹ Мгновенные постижения названы сверхъестественными. Указывается, что эти озарения разума порождают живые трепетные молитвы, а те, в свою очередь, рождают вспышки новых постижений. Озарения могут также вводить в состояние сосредоточенного покоя, внутренней «тишины».¹⁰

Что же означают эти «созерцания», от которых аскет настолько взволнован, что подчас не владеет чувствами, не способен к обиходной молитве, и в чем смысл «прозрения»? Сами созерцания определенных истин внутренним взором напрямую связаны с глубоким пониманием догматического смысла, богословской «теории».¹¹ «Истинное видение Иисуса Христа, Господа нашего, [заключается в том], чтобы постичь силу домостроительства Его по отношению к нам и опьянеть от любви к Нему благодаря прозрениям в те многие дивные вещи, которые связаны с [этим видением]» (Беседа 14).¹² Эти проникновения ассоциативным сознанием в ключевые точки Священной истории и догматики опознаются преп. Исааком как моменты познания истины (Беседа 10).¹³

Поскольку христианское сознание является храмовым, аскет обращается с молитвой и духовными вопросами к сакральному образу в храме. Декорация храма является богословско-эстетической системой, и у преп. Исаака Сирина находим эстетически окрашенные сравнения: «И по сути те, кто решаются на поиски Его и на перенесение страдания ради Него, ясно видят это как будто нарисованное красками»; «Деятельное слово и красивые слова — вещи разные... Так выглядит художник, пишущий на стенах воду и не могущий этой водою утолить своей жажды, или человек, который видит прекрасные сны»; «Восходи по ступеням башни духовной». ¹⁴ Автор передает обстановку созерцания в храме, сравнивая крест с образом Спасителя: «...они поднимают глаза и смотрят на него... вглядываются в лик Христа... видение его драгоценно для них и страшно, и в то же время вожделенно. <...> И через наше приближение к Нему и всматривание в Него мы сразу сознательно восходим умом своим на небо. <...> ...Человечество Христа — одежда Божества Его» (Беседа 11). ¹⁵ Как подчеркивалось, объектом размышления созерцателя является концепция домостроительства спасения, т. е. Божественного замысла спасения человека и человечества от первородного греха и приведения всей природы к преобразению в соединении с Ним. Содержание декорации храма также несет идейную концепцию домостроительства: росписи на стенах передают различные изложенные в Библии моменты исполнения Божественного замысла. Понятно, что световые акценты в интерьере храма способствовали прозрениям аскетов.

Можно представить в целом, что средневековый монах-созерцатель, слушая привычные фразы дословно знакомого богослужения, под ритм чтения, скандирования, воспевания гимнов, среди фимиама воскурений обращает взор на живописные образы или в глубину алтаря: он погружен в неотрефлексированное психикой сосредоточенное состояние-размышление. Это размышление абстрагированное, но в его неконкретном потоке отдельные маяки сознания ритмично импульсируют информационный код богослужения: ритм чтения, символику запахов, узнаваемость живописных образов. Созерцатель буквально ощущает себя в плотном незримом облаке, куда лишь, как молнии, проникают избирательные цепочки значений, создавая новые смысловые связки в догматическом смысловом опознании. Световые сигналы на стенах храма при этом вполне способны стать буквальными вестниками нового осознания, быть сигналами для смысловых озарений. В этом случае у преп. Исаака Сирина убедительно звучит сравнение аскета-созерцателя с ныряльщиком, который ищет устрицу с жемчужиной внутри (считалось, что жемчужина образуется, лишь когда в устрицу на дне попадает молния). Озарения происходят не часто: «Ныряльщики очень часто опускаются... и лишь иногда в од-

ной [из устриц обретается] жемчужина. То же самое относится и к нашей молитве... разве что одна [молитва] и попадет к нам в руки, даруя утешение в утомлении нашем. <...> Ибо [этими жемчужинами являются] теплое чувствование от ниспадающей на нас благодати Божией» (Беседа 34).¹⁶ Преп. Исаак ссылается на «сознательное плавание ума» святых Отцов, обладателей необыкновенно крупных «жемчужин». Если сегодня рассматривание светоживописных сочетаний на богослужении может восприниматься негативно, как отвлеченное «блуждание ума», то в аскетическом богословии для блуждания ума можно найти положительную характеристику.¹⁷ «Двумя... способами возможно блуждать в молитве — или в помышлении о прошениях своих, или в созерцании [сказанного в] Писании и мудром помышлении о Боге, Господе всего, [которое совершается] разумным способом».¹⁸ Сирин подчеркивает, что общее изучение догматики и таинств Церкви требует умственных усилий, но для постижения идей домостроительства необходима гораздо более длительная и серьезная интеллектуальная работа.

Световые акценты в декорации храма как раз выявляют смысловые связки различных евангельских событий, прошлого и грядущего в плане домостроения спасения. Исходя из приведенных определений, мы полагаем, что световые сигналы на стенах, в связке с живописно-композиционным строем, не кажутся излишеством для средневековой декорации: они как раз дисциплинировали созерцательное состояние, действовали как внешние раздражители для восприятия, из содержания росписей проявляя импульсы наподобие сигналов маяков и зигзагов молний. Поэтому естественно ожидать, что через несколько столетий усвоения пунктов аскетического богословия преп. Исаака Сирина программа декорации монастырского храма продуманно включает световые эффекты для наведения молитвенной отрешенной мысли на богословские узлы, смысловые связки и переклички росписей. Итак, в сосредоточенном взглядывании в священные образы — фрески, мозаики, иконы — или в напряженном опознавании светового знака-образа как раз заключается совсем не праздное отвлечение и разглядывание (как может показаться сегодня), но необходимое в монашеской молитвенной практике действие. И наблюдаемые световые эффекты свидетельствуют о былой напряженной творческой жизни Церкви, позволяют нам представить общий молитвенный настрой и отдельные богословские и эстетические уровни и категории эпохи, когда храм был единственным центром проповедваемой истины. Как известно, после победы иконопочитания в новой богословско-эстетической концепции максимально полное изложение «Божественного плана Спасения» становится содержанием декорации храма, а темы монастырского богословия проникают в программу росписей кафедральных храмов, в городские соборы и церкви.

Трактат «О рае» преп. Никиты Стифата в сопоставлении с декорацией Мирожского собора

Учение Симеона Нового Богослова повлияло на аскетическое богословие, но также сказалось на программных вопросах декорации византийского храма.¹⁹ Уже через полстолетия после кончины преп. Симеона Нового Богослова наставник императорского наследника, богослов и столичный литератор Михаил Пселл свидетельствует об особом мистическом опыте аскетов, которые единственные могут сподобиться буквальному видению славы Бога Отца.²⁰ Исходя из указанной Пселлом возможности особого созерцания духовного света «теми, у кого в душе духовный взор очищен», предлагаем осмысление декорации мирожского интерьера в контексте сочинения представителя византийского аскетического богословия преп. Никиты Стифата (род. 1005 г.). Во-первых, для уточнения роли световых эффектов в содержании декорации важно указать на церковного автора Стифата как на ученика преп. Симеона Нового Богослова. Во-вторых, преп. Никита Стифат являлся одним из активных защитников позиции православной партии в Схизме 1054 г.; его взгляды могли влиять на богословское догматическое содержание декорации византийского храма, как это предполагается из сведений о другом лидере той же православной партии, архиепископе Охридском Льве.²¹

Сопоставляя программу росписей Мирожского собора XII в. с богословскими формулировками преп. Стифата в его трактате «О рае», находим определенные параллели мысли и сходство идейных концепций.²² Логика сопоставления исходит из указания Стифата на место исканий духовного соития с Богом — это святилище, т. е. храм, в нем через созерцание человек постигает высшие мистические истины Христа. Отмечается, что «весь этот трактат непосредственно касается многих вопросов православного богослужения, и особенно литургии».²³

Отметим сюжеты мирожских фресок, содержащие и сходно передающие учение преп. Никиты Стифата. Так, соединение двух циклов в алтаре псковского храма («Евхаристия» и «Святительский чин») соотнобразится с мнением исследователей богословия данной эпохи о том, что «св. Никита Стифат (точно следуя своему учителю Симеону Новому Богослову) утверждал единосущие (т. е. физическое тождество) тел верных и Тела Христова, которое одновременно есть Церковь и Евхаристия».²⁴ Двухъярусная композиция «Святительский чин» выражает идею преп. Стифата о том, что «иерархия есть тот фокус, в котором сосредотачиваются лучи духовного света и оттуда они разливаются на обыкновенных членов Церкви».²⁵ Композиция «Евхаристия» указывает конечную цель подвижнического служения христианина, а именно причащения Божеству и преображение духа и плоти. Кроме как посредством причастия Св. Даров, путь к Царствию Небесному в кон-

цепции Никиты Стифата открывается через смирение. Идеал смирения указан Христом, что в мирожских фресках пояснено оппозицией двух евангельских сюжетов в верхней зоне западного рукава — композиции «Вход в Иерусалим», когда провозглашались славословия Царю, и «Омовение ног ученикам», где Христос принял «зрак Раба».

Привлекательна возможность сопоставления размышления преп. Стифата о двух вратах рая с топографической определенностью реальных двух врат здания собора Мирожского монастыря. К определению двух врат рая автор трактата обращается дважды, в главах 30–33 и 49–55. Комментаторы текста указывают на оригинальность трактата именно в толковании двух врат и различия Царства Небесного и Царства Божьего.²⁶ Отмечается, что «несмотря на сугубую духовность понимания, речь о расположении врат рая идет в географических терминах».²⁷ Другим основанием для сопоставления духовно понимаемых врат и реальных дверных арочных проемов храма является упоминание в трактате преп. Никиты (гл. 16) точной реалии литургии — возгласа «Двери, двери, Премудростию вондем!»²⁸ Первые врата, по толкованию трактата «О рае», это «божественное смирение», и расположены они на западе. Вторые врата расположены на востоке, они — «совершенная любовь» (гл. 31). Согласно автору, за вторыми вратами находится Царство Божие, его «бессмертные уделы» (гл. 31). Применительно к зданию Мирожского собора два умпостигаемых входа трактата преп. Стифата соответствуют двум реальным дверным проемам в интерьере, расположенным по продольной оси храма: первые врата ведут из нартекса в наос, вторые — из наоса в алтарь.

По мысли преп. Никиты Стифата (гл. 30), между двумя вратами находится Царство Небесное, «благоуханный рай Церкви Его». Именно это умозрительное пространство между двумя вратами умпостигаемого рая можно соотнести с реальным пространством наоса (четверика) в интерьере Мирожского собора. Здесь монах возвышался в степени духовного созерцания, созерцая живописные образы, размышляя и молясь. Вполне согласно трактовке св. Никиты, в интерьере храма можно обрести пространство для «практической философии»: этим названием у преп. Стифата определена аскетическая практика «умного монашеского делания».²⁹ Автор поясняет (гл. 30): «По-другому, рай — это большая равнина практической философии, плотно покрытая бессмертными разнообразными насаждениями и образами добродетелей».³⁰ На этой «равнине практической философии», сообщает автор (гл. 33), в указанном райском пространстве Царства Небесного, насажены два дерева: Дерево Жизни и Дерево Знания. Дерево Жизни — это мистическое богословие.³¹ Дерево Знания — это особое созерцательное состояние аскета.³² Далее Стифат уточняет, что плоды двух деревьев на «равнине практической философии» доступны лишь аскетам высокой степени молитвенного совершенства, а в истолковании

«божественного блистания и энергии» (гл. 40) ссылается на святоотеческую традицию.³³ Это указание на естественное пребывание Божественных энергий в творении позволяет сделать другое буквальное уподобление: наблюдаемых солнечных световых блистаний в интерьере — проявлению энергий и блистанию славы Христа.

Второй раз в трактате автор возвращается к определению дверей рая в главах 49–55 и говорит о том, что Христос «Сам воистину дверь рая Царства Небесного, привратник же — Дух Святой» (гл. 51). Продолжая сопоставление умозрительного рая в трактате и реального здания храма, отметим, что в Мирожском соборе над западным входом (из нартекса в наос) расположена композиция «Сошествие Св. Духа на апостолов». Впечатляет буквальное совпадение формулировок Никиты Стифата с расположением сюжетов росписей: над аркой входа помещен сюжет «Сошествие Св. Духа на апостолов», посвященный началу Церкви в догматическом понимании, и этот сюжет буквально «привратный» в Мирожском соборе.

Створкой двери, или условием входа в рай, в трактате (гл. 53) названо смирение Учителя: «Ведь не может никто войти в Царский дворец Христа... если не через западную и первую створку, сокрытую в самом Христе, что и есть святое смирение».³⁴ В сопоставлении учитываем, что выше «Сошествия Св. Духа» в западном рукаве Мирожского собора (на северном своде) расположена композиция «Омовение ног ученикам». Содержание ее преподает идеал смирения аскета как производную идею от догматического понимания самоуничтожения Бога (кенозиса) согласно концепции домостроительства спасения. Идея непосредственно входа в сакральное пространство буквально передается фресковым сюжетом «Вход в Иерусалим», расположенным здесь же (на южном своде западного рукава интерьера). Между сюжетами «Омовение ног ученикам» и «Вход в Иерусалим» в люнете западной стены размещена композиция «Тайная вечеря», этот сюжет о первом причастии апостолов Самим Господом отвечает постулату (гл. 37) преп. Стифата о главном условии совершенного созерцания — причастии.

Сопоставляя символику «двух врат рая» с реальным зданием Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, обращаем внимание на высоту западного дверного проема в наосе, равную 380–381 см от уровня современного пола. По высоте этот дверной проем достигает середины высоты второго снизу регистра «Св. мучеников» в трансепте и середины высоты верхнего ряда «Святительского чина» в алтарной апсиде, а также приходится вровень с верхним краем свитка в изображении Богородицы со свитком («Параклесис») на предалтарном столбе.³⁵ Сопоставление топографии здания и символики трактата преп. Стифата заставляет предположить, что как раз западный вход псковского храма своим величием (высотой и внедренностью в архитектурно-живописный строй) отвечает образу врат в Царство Небесное. Зна-

чимось аналогии для монастырского храма основана на том, что под створками врат понимается смирение Учителя.

В свою очередь, восточная триумфальная арка с алтарными вратами соответствует образу входа в Царство Божие. Причастие Св. Даров в трактате (гл. 37, 38) преп. Никиты названо условием совершенного созерцания. Если первые райские врата — «божественное смирение», привратник рая — Сам Дух Святой, а Христос — Сам истину дверь Царства Небесного (гл. 51), то вторые врата — это «совершенная любовь» (гл. 31).³⁶ В алтаре и перед алтарными вратами совершалось причащение Св. Дарам, этой теме посвящена композиция мирожского алтаря «Евхаристия» с изображением причащения апостолов Самим Христом.³⁷ Вход в алтарь (как символический вход в Царство Божие) мирожская программа росписей фланкирует образами Христа и Богородицы. Это парная композиция с изображением Богородицы со свитком («Параклесис») и Христа с евангелием («Спас Милостивый») создана византийскими богословами на основании литературного повествования, в котором диалог Богородицы и Спасителя заканчивается милованием раскаявшихся просителей.³⁸ Можно полагать, что фресковый сюжет у входа в алтарь вполне отвечает представлению о том, что «совершенная любовь» Христос является вратами причастия и, значит, вратами в Царство Божие.

Предположение о том, что формулировки преп. Стифата могут лежать в основе осмысления интерьера реального храма, удостоверяются и другими сюжетами программы мирожских росписей. Так, например, на северной стене западного рукава помещен образ преп. Евфросина-повара с характерным атрибутом — веткой яблони с тремя яблоками.³⁹ По легенде, яблоневую ветку св. Евфросин сорвал в раю,⁴⁰ иконографическая подробность, безусловно, усиливает понимание интерьера как места священного, «райского». К пониманию символики интерьера Мирожского собора и вообще храма как пространства Царства Небесного в истолковании преп. Стифата добавим пояснение русского богослова XII в. епископа Туровского Кирилла. Древнерусский пастырь говорит в «Сказании о черноризском чине» о том, что после Страшного суда земля станет новой и вырастут растения световидные и духовные.⁴¹ По наблюдениям в древнерусских храмах крестовокупольного типа, световые абрисы окон действительно схожи по рисунку солнечных фигур со стилизованными изображениями растений византийских и древнерусских миниатюр. Известно, что многие храмы длительное время стояли без росписей; например, собор Софии Новгородской ждал росписей полстолетия — жизнь целого поколения от рождения до смерти. Поэтому, во-первых, можно считать истолкование русского богослова и пастыря вполне отвечающим реалиям интерьера храма с эффектами дневного освещения на стенах. Во-вторых, здесь можно услышать ответ пастыря на просьбы паствы пояснить

световые фигуры в интерьере храма. В-третьих, можно заметить сходство толкования будущего рая и духовных растений с указанной трактовкой преп. Стифата («рай — это большая равнина практической философии, плотно покрытая бессмертными разнообразными насаждениями и образами добродетелей»).⁴²

Как упоминалось, преп. Исаак Сирийский учил активному постижению Божественного замысла спасения, говоря о творческом переходе в углубленное состояние концентрации-размышления: тогда внезапные прозрения догматических идейных переключек воспринимались эмоционально, как эвристическое и эстетическое переживание. Можно сказать, преп. Никита Стифат, продолжая опытную мысль сирийского подвижника, предъявляет аскетам сакральную арену для многочисленных мыслительных дерзновений: эта арена — непосредственно интерьер храма в его художественном убранстве. Учет индивидуальных особенностей декорации Мирожского собора, с подчеркнутой высотой западного дверного проема и пространственным размещением сюжетов, в сопоставлении с положениями трактата «О рае» преп. Никиты Стифата позволяет реконструировать представления о сакральности храмового пространства и восприятие интерьера храма как области созерцания рая, области присутствия Божества — Св. Духа. Сочетания света и живописи приобретают уместную богословскую характеристику сияния Божественной славы, видимого только в рае; уведомления о богочеловечестве Христа; озарения, доступного лишь аскету-тайновидцу.

ИНТИМНЫЙ ЗНАК ЧУДА

*Семиотические свойства световых эффектов
как основа для эстетической характеристики
феномена декорации*

Семиотическое определение световой декорации

*Семиотическое определение эффектов солнечного света
в храмовом интерьере*

Исследователи отмечают для искусства Византии и Древней Руси знаковую определенность образов. Семиотические характеристики исходят из понимания изобразительной теории христианского искусства (с его принципами подражания, подобия) и риторической традиции художественного языка, наследующего античной семиотике.⁴³ Поскольку, согласно диаде Ф. де Соссюра, знак наполняется смыслом и приобретает значение смысла от означаемого, то Храм, как доминирующий в системе знак, передает всем включенным элементам декорации,

в том числе световым эффектам, свою знаковую определенность. «С христианской точки зрения все время есть “Божье” и постольку сакральное время; все пространство есть “Божье” и постольку сакральное пространство; Бог есть “благословляющий и освещающий всё”». ⁴⁴ Дневное освещение в интерьере храма становится выражением сакрального пространства. Световая фигура на стенах повседневного интерьера есть просто световое пятно, но в интерьере храма световой образ приобретает осмысленность в контексте архитектурной и живописной символики, он включается в цепочку смысловых уподоблений и аналогий богословских и эстетических определений. Световой сигнал в единой системе декорации принимает знаковую определенность целого, включается в системное единство понимания храма как образа Бога и Его сияния и образа Божественного порядка, космоса. Возникает вопрос: правомерно ли рассматривать световые сигналы как изначально задуманные и созданные мастерами, если единая система декорации храма подчиняет своей знаковой природе и смысловому содержанию любую частность, попавшую в систему?

Но именно этот аргумент об интегрирующем свойстве системы, ее подчиняющем автоматизме будет определяющим и при сознательном создании световой декорации. Объективным условием для создания цельной программы световых эффектов и светоживописных сочетаний должен являться непрерывный живописный текст, а именно такую непрерывность создает так называемая ковровая роспись, когда регистрами живописи покрываются все стены (например, в Мирожском соборе в Пскове, в церкви Спаса на Нередице в Новгороде). Само появление непрерывного живописного покрова стен как новшества могло быть связано с решением задачи по созданию световой декорации храма.

Раннехристианское искусство (до обретения своей архитектуры и стилистических направлений, например, в III в.) в комментарии В. Вейдле названо сигнитивным. «Такое искусство я предложил бы называть не символическим, а сигнитивным... ибо знак тем и отличается от символа, что функция его целиком состоит в передаче его смысла, без всякой заботы о выражении этого смысла или каком-либо соответствии означаемого с означаемым». Согласно В. Вейдле, изображения этого периода не столько описывают события, «сколько указывают на смысл этих сцен, вследствие чего в схематических этих набросках и опущено все, кроме самого необходимого, для того, чтобы сцена была узнана и смысл ее понят». Примечательно определение: «Знак, в отличие от символа, сам по себе безразличен; важно только то, что он значит. <...> Добрый пастырь саркофагов и катакомб не только не образ, но и не символ Христа... он — зрительное означение той мысли, что Спаситель спасет, что Он пришел нас спасти, что мы Им спасены». ⁴⁵ Из этой характеристики раннехристианского ис-

куства как знакового ясна и неопределенность световой характеристики интерьера храма в раннехристианский период. Свет обозначал богослужение в общих символических чертах, и вряд ли его можно считать определяющим декорационным признаком. Свет солнечный понимался и опознавался как свет Творения природы, за который благодарят в утренних молитвах.

Ко времени создания мирожских росписей византийское искусство прошло длительный период развития, в ходе которого наращивались семиотические характеристики.⁴⁶ Внимание направлялось на храмовую символику и литургические подробности живописной программы.⁴⁷ Храм как смысловая доминанта в знаковом определении для светового сигнала становится означающим, а световой образ — означаемым, т. е. несущим символический смысл в общей семантической конвенции. Эта семиотическая особенность создает условия для интерпретации световых сигналов в интерьере сообразно богословскому содержанию декорации храма.

Для византийского искусства выделяются три «основных типа образов — миметические (подражательные), символические, или символично-аллегорические, и знаковые (в узком смысле слова “знак”)».⁴⁸ Изобразительное искусство представляет миметические образы, а в средневизантийский период именно живопись доминирует в декорации. Однако непосредственно знаковые образы также существуют, при этом образ понимается, во-первых, как знак определенного смыслового уровня или категории, а во-вторых, как чудо, творимое на земле Богом. В. В. Бычков заметил, что «эта связь знака с чудом привела к обратному — наделению знака вообще чудесными свойствами».⁴⁹ Знаковые и миметические образы смыкались в символично-аллегорическом истолковании образа. Такое истолкование представляет собой символическое понимание храмового пространства и в целом, и в нюансах художественно-композиционного выражения, поэтому световые проявления следует рассматривать в контексте художественного языка программы росписей.⁵⁰ В Мирожском соборе сложный живописно-смысловой язык сопровождается многообразными световыми проявлениями с использованием скрытых (неочевидных) источников света, световые эффекты состоят в композиционном и архитектурном взаимодействии с художественным языком архитектуры и живописи. В результате сочетание света и живописи в едином образе проявляет дополнительный смысловой аспект, достаточно самостоятельный и новый (притом что живописные пространства со своими категориями композиции, ритма, колористической и образной программ естественным образом формально и стилистически замкнуты в себе). Семиотическое определение светоживописных эффектов выявляет отдельный текст, где сочетания светового пятна с живописью проявляются как предназначенные для чтения смысловые цепочки-тропы. «Троп не

является украшением, принадлежащим лишь сфере выражения, орнаментализацией некоего инвариантного содержания, а является механизмом построения некоего, в пределах одного языка не конструируемого, содержания. Троп — фигура, рождающаяся на стыке двух языков... троп есть механизм порождения семантической неоднозначности, механизм, вносящий в семиотическую структуру культуры необходимую ей степень неопределенности... он проявляется в системах, ориентированных на сложность, неоднозначность или невыразимость истины». ⁵¹ «Следует обратить внимание на то, что существуют культурные эпохи, целиком или в значительной мере ориентированные на тропы, которые становятся обязательным признаком всякой художественной речи, а в некоторых предельных случаях — всякой речи вообще. В качестве эпох, ориентированных на троп, можно назвать мифопоэтический период, средневековье, барокко, романтизм, символизм и авангард. <...> Во всех перечисленных стилях широко практикуется замена семантических единиц другими. <...> Эффект тропа образуется не наличием общей „семи“... а вкрапленностью их в несовместимые семантические пространства и степенью семантической удаленности несовпадающих „сем“». ⁵² Рассматривая в мирожской декорации сочетание живописного образа и световой формы-пятна, а также архитектурного образа и световых сигналов, отметим, что смысловая внятность и убедительность символических определений мирожской декорации подчеркивается световыми фигурами, скрепками и указками, а значит, усиливается от вкрапления световых сигналов в живописно-архитектурные семантические пространства.

Если рассматривать отношение световых проявлений и росписей храма в целом, то, используя терминологию Р. Барта, можно определить отношения света и живописи как отношения дополнения, конотата (свет) и денотата (живопись), где каждый член отношения стремится расшириться до соотносимого знакового определения. ⁵³ Световые эффекты действительно в конкретном сюжете становятся первоочередным фактором, воспринимаемым зрением, световые акценты динамизируют живописные сцены, световые фигуры в изобразительном ряду представляются главенствующим признаком центрального персонажа росписей — Христа. Световая фигура, обозначаясь на живописном сюжете, внедряется в композиционную структуру как деталь образа либо как добавление к композиции в целом, но в то же самое время как самая важная часть для «прочтения» содержания живописного сюжета, поскольку она ощутимее, чем затемненная теперь живопись, воздействует на ощущения. Дробление света по всей высоте интерьера создает ансамбль световых сигналов и рождает впечатление самостоятельности и самоценности светового убранства декорации. В свою очередь, поскольку росписи несут образ духовного Света, они расширяют свою образную выразительность за

счет неживописных элементов — света. Однако в отличие от живописной декорации храма световые проявления ограничены временем суток и погодой. Внезапное исчезновение световых пятен при облачности либо естественных сумерках обрывает световой маршрут в интерьере. Само догматическое разделение света сотворенного, солнечного, и света Божественного, нетварного, определено сменой дня и ночи, когда очевидна образная художественность сравнения — физического (солнечного) света с духовным светом, незримым и исчезающим, «Светом Невечерним». Ограниченность временем проявления как раз удостоверяет подчиненность световой декорации как конотата своему смысловому означаемому — живописи как денотату.

Отмеченная в Мирожском соборе нацеленность освещения на стены с фресками (лучи из окон барабана едва касаются уровня пола) возвышает символическое значение живописи по принципу анагии — превознесения сакрального образа. Световые сигналы столь же превознесены (буквально) на стенах, сколь и живописные сюжеты, поэтому в средневековом восприятии световые образы сами понимались как недоступные мирскому и сверхъестественно явленные свыше. Если же световые пятна лучей попадают на пол в алтаре Мирожского собора, то символическое значение алтаря передается и световым проявлениям: «Поэтому вступает в действие оппозиция “священное — священнейшее”. <...> Она выражена в архитектуре церкви: весь храм — священное место, но алтарь — священнейшее».⁵⁴ Это противопоставление большей и меньшей ценности принимаемого знаком смысла отвечает риторической схеме средневековой культуры мышления, при которой «резкие несоответствия между достоинством смысла и достоинством знака нарочно допускаются, чтобы напомнить о различии между знаком и означаемым».⁵⁵ Ясно, что в одном и том же интерьере световое пятно как знак может противопоставляться само себе, получая различные смысловые наполнения (как вполне изобразительные образы на стенах и как абстрактные знаки-символы на полу).

Знаковые свойства помогают понять значение, сходство и различие световых пятен на полу и на стенах храма в контексте всей декорации: солнечные пятна на стенах представляются фигурами-изображениями, а солнечные пятна на полу приобретают символический смысл, выделяя функциональные участки в интерьере, такие как места расположения хористов антифонного пения, места уставных чтений и провозглашений. Действительно, наблюдения показывают, что в летний сезон проявления света на полу из окон южной стены (Успенский собор и Георгиевская церковь в Старой Ладoge, Преображенский собор и Борисоглебская церковь в Чернигове) и из окон апсиды (Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде) приходятся на центральную продольную ось храма, от предалтарного участка (солея и амвон) до западного рукава. Эти выделенные светом топографиче-

ские точки в интерьере естественно задействуются при богослужении: на освещенные участки пола ставится аналой, вследствие чего и световой акцент приобретает осмысленность как выявляющий особое место уставных чтений или произнесения славословий Богу.

*Семиотическое определение световых эффектов
в составе росписей*

Используя характеристику знаков по смежности, подобию и конвенции согласно концепции Ч. Пирса, определяем степень *индексальности*, *иконичности* и *символичности* световых эффектов в знаковом определении. Опираясь на наблюдения за световым маршрутом абрисов, можно прежде всего указать на свойство «наталкивания на содержание», т. е. на *суггестивность* светового проявления на живописном образе. Световое пятно (абрис оконного проема) при продвижении в интерьере подводит внимание очевидца к следующему живописному образу. При проявлении на живописном образе свет указывает, называет и подчеркивает значительность сюжета. При условии понимания храмового интерьера как особого, священного места пребывания Божества (и в контексте понятия «Бог есть свет») обозначение светом образа придает ему *символическую* знаковую характеристику сродни надписанию живописного образа. Световой акцент в функции подписи персонажа или сюжета выступает как *символ*. В то же время световой знак выступает как *индекс*, обозначая принадлежность образа к общей конвенциональной (сакральной) характеристике храма или отдельного живописного регистра. Когда же свет проявляется на живописной детали как ее часть, внедряется в сюжетную схему либо дополнительно формирует композицию, то световое пятно оказывается в знаковом определении *иконично* в силу своей изобразительности.

При этом учитываем, что «различие трех основных классов знаков — это лишь различие в относительной иерархии. В основе разделения знаков на *иконические знаки*, *индексы* и *символы* лежит не наличие или отсутствие подобия или смежности между означающим и означаемым, равно как и не исключительно фактический или исключительно условный, привычный характер связи между двумя составляющими, а лишь преобладание одного из этих факторов над другими».⁵⁶

Символическая знаковая природа преобладает при соотношении частных эффектов светового маршрута с пространством интерьера храма в целом вследствие многоаспектной конвенции (здание = храм, храм = дом Бога и пр.). В обозначении целого свет выступает *символом*. При перемещении абриса по фрескам, с образа на образ, из композиции в композицию, усиливается дополнительный *индексальный* фактор светового акцента. В отдельных сюжетах или регистрах пре-

обладающей знаковой характеристикой световой фигуры, как изобразительная деталь конкретного сюжета или образа, является *иконичность*. Таким образом, каждый из трех основных классов знаков в контексте интерьера самого Храма как знака дополнительно включается в цепочку знак-знака-знака.

Для уточнения знаковой определенности световых проявлений в составе живописного образа или композиции продуктивно сравнение с компоновкой деталей самого живописного изображения. Сравним проявления светового пятна на живописном образе с похожими включениями в живописный строй такой иконографической детали, как изображение свитка с надписью. Световой абрис и изображение свитка в руке святого имеют общее свойство: являясь дополняющей (означающей) частью живописного образа (фигуры), они указывают на принадлежность к обозначаемому персонажу, подобно тексту гимна или словам пророчества на свитке у его автора. При этом и световой абрис, и изображение свитка соотносятся со сходными деталями (абрис окна, изображение свитка) в других сюжетах по всему храму, образуя как *ритмический ряд*, так и *ритмическое ожидание*.⁵⁷ Болгарская исследовательница Э. Бакалова указывает на знаковую обусловленность изображений свитков в составе живописного образа или композиции, ссылаясь на семиотическое определение.⁵⁸ Следуя такому пониманию «взаимодействия между условными письменными знаками литургической поэзии и иконическими знаками религиозной живописи», можно, в свою очередь, выявить знаковое различие между живописным изображением свитка и световым пятном на свитке при их схожем включении в композиционный строй. Живописное изображение свитка с надписью является преимущественно конвенциональным знаком, *символом* — как собственно буквенное письмо. Световой же акцент выявляет цветовые и линейные подробности живописи и, как часть живописного образа и подобная живописи подробность, является по преимуществу *иконическим* знаком. Иконичность еще более усиливается при искажениях световой проекции на плоскости стен и при изменении фигуры светового абриса. Даже когда световое пятно проявляется на изображенном свитке, светоживописное сочетание представляет не письмо буквально, а живописный образ огненно-золотого письма, образ «Божественного смысла» или «пророческого глагола».

Пятна света от прямых солнечных лучей и от лучей отраженных понимаются как идентичные световые образы по принципу смежности понятий (блистания света). Четкие фигуративные световые пятна на стенах (от отраженных лучей) приобретают такое же символическое значение, какое имеют фигуративные абрисы окон от прямых лучей. И так же понимаются (как образ блистания света Божественного, несотворенного) с учетом ценностного превосходства светового образа на стенах. Однако при ряби на воде в ветреную погоду эти пят-

на увеличиваются, мерцают на плоскостях стен, создавая в интерьере впечатление искрящегося мозаичного пространства, отличного от впечатления, создаваемого фресковой декорацией. Здесь световые образы от отраженных лучей как знаки приобретают *индексальность*: они указывают на особые признаки мозаики и создают дополнительное знаковое обозначение для интерьера в целом (как мозаичного). Изобразительность отражений (*иконичность*) состоит, во-первых, в мерцании и легком волнообразном движении и, во-вторых, в фигуративности отдельных мерцающих пятен (например, пятно опознается как силуэт горы Голгофы или победного пьедестала на западной стене северного рукава под композицией «Распятие» и как крыловидная фигура — на северной стене алтаря в композиции «Евхаристия»).

Архитектурная дневная тень на стенах с живописью столь же выразительна, как и световые формы абрисов окон, при этом живопись предоставляет абстрактной тени и абстрактным пятнам света смысловое и знаковое наполнение. Дневное затенение верхних зон Мирожского собора приобретает доминирующую знаковую определенность *символа* (особой светозарности) на основе конвенции о символическом единстве декорации храма (иерархичности росписей, храмовой семантики). Знаковая *индексальность* архитектурной тени проявляется в масштабе интерьера в целом: тень указывает на единство понимания символических образов в затененных участках в алтаре, в куполе и в наосе. Что касается *иконичности*, то архитектурная тень, при наличии живописи, полностью подчинена изобразительности фрески.

При искусственном ночном освещении, наоборот, теневые формы выразительны своей изобразительностью, при этом *иконичность* знаковой характеристики главенствует. При восприятии теневых форм по признаку подобия тень в алтаре распознается как бесплотный храм, и лишь в сочетании с росписями (тень упирается в стопы Христа в «Преображении») теневой образ приобретает *символическую* знаковую определенность как толкование, как зримый пересказ понятия о нерукотворном храме и Церкви, которую венчает сам Христос.

Семиотический анализ восприятия световых эффектов как эстетического феномена

Сочетание света и живописи меняет характер восприятия интерьера на праздничный, ликующий. Это изменение возможно, поскольку световые пятна в своей изобразительности и живопись составляют единую иконическую систему знаков. Риторика художественного текста при этом столь же едина, она включает в игру красноречивых сопоставлений как живопись, так и световые фигуры. Стилистическое изменение касается только храмового пространства в целом и только вос-

принимаящего сознания, поскольку ни световые пятна, ни живопись ничуть не меняются сами по себе.⁵⁹ Одновременно происходит интеграция наблюдателя (созерцателя, молящегося) в единое художественное пространство декорации храма: он и живописный образ оказываются в одном вневременном или сверхвременном единстве; в восприятии очевидца световой акцент обозначает сакральный сюжет как развертывающийся в данный момент, как явление. Очевидцу представляется, что именно сейчас пророк показывает или даже получает Божественное знание (надписью светом на свитке), что именно в данный момент наблюдения (смотрения, созерцания) евангелист обмакнул свой калам и пишет, что одежды святого светозарны, и т. д. Именно светоживописное сочетание зрительно актуализирует или оживляет живописное событие-действие. Свет обостряет семантическую выразительность живописной сцены и предлагает особую смысловую заостренность сюжета.

Мгновенное понимание не исключает первичного зрительного ощущения, все понятийные цепочки исходят от восприятия момента соприкосновения луча и драгоценного материала росписей: малахита, киновари, лазурита. Свет насыщает живопись, усиливает цветовое сочетание и перефразирует его; у зрителя создается впечатление, будто свет на стене явлен прямо из линий фрескового рисунка. Идея происхождения образа живописного от Первообраза представляется человеку буквально, ясно и зримо. Так свет выражает морфологию самой сакральной живописи как феноменальное (видимое) выявление ноумена (невидимого)⁶⁰ в реальном проявлении на стене храма.⁶¹

Сочетания света и сюжетов живописи в красноречивом сопоставлении были, безусловно, вполне доступны средневековому очевидцу-зрителю для понимания и даже толкования в рамках риторической традиции. «Между элементами, как и целостностью художественного и нехудожественного текстов, невозможно однозначное отношение и, следовательно, невозможен взаимно-однозначный перевод. Возможны лишь условная эквивалентность и различные типы аналогии. А именно это и составляет сущность риторических отношений».⁶² Этим условиям светоживописные сочетания в интерьере отвечают полностью.

В соответствии с предложенным Ю. М. Логманом четким определением риторической организации в иерархии усложнения⁶³ обозначим ступени поступательного восприятия и риторического опознания светоживописных эффектов в храме. Первоначально световые эффекты в интерьере обостряют восприятие входящего как увидевшего иное (свет выражает сакральную атмосферу храма). Затем иное (лучи и светоэффекты) становится доступным обыденному пониманию (как эффекты освещения), но свет в своем сочетании с живописным сюжетом или его деталью обозначает еще недоступное пониманию новое иное (чудесное световое изображение, фигура световой живописи); затем, после рассматривания светоживописного эффекта, это иное становит-

ся доступным (как узнающееся изображение), но оказывается недоступным иным в его сверхсмысле (как проявление света от Первообраза, как чуда). Наконец, после уяснения из богослужебных чтений, проповеди или общего богословского образования конкретного догматического определения наблюдаемого иного в целостности декорации (светоживописных эффектов в программном осмыслении сюжетов росписей и богослужения) уже представляется доступным для созерцания образ недоступного Божественного света, при абсолютной недоступности самого иного.

Восприятие световых эффектов как непредсказуемого явления

Все перечисленные в описаниях и пояснениях факторы освещения выявляют эффекты дневного освещения отдельно: как художественный текст и как текст применяемых приемов. Важная особенность светового эффекта заключается не только в его случайности (при внезапном проявлении лучей солнца), но и в его кажущейся случайности (при изначально подготовленных условиях для эффекта). Случайность при восприятии декорации храма как художественного произведения придает световому эффекту свойство непреднамеренности.⁶⁴ При этом художественным произведением является и храм в целом, и светоживописное сочетание в частности. Элемент непреднамеренности добавляет в суммарное восприятие остроту индивидуального переживания, произведение воздействует на зрителя «в том, что свойственно лишь ему одному».⁶⁵

Непреднамеренность, будучи артефактом, вызывает бессознательную активность человека по воссозданию целого из отдельных вкраплений случайности. При этом столь важное для нашего исследования разделение случайного и созданного (в художественном воздействии на эмоцию зрителя) исчезает, случайное и созданное объединяются. Здесь подчеркивается преднамеренность, созданность эффекта как результат приемов мастеров, зодчего и живописца. Для Мирожского собора можно отметить изначальный расчет на естественное восприятие совпадения света и живописи как непреднамеренного явления, но эта случайность имеет в основе скрытый особый прием авторов декорации и на самом деле имитирована.⁶⁶ Новое совпадение «опять» и «вдруг» гарантирует эффект непреднамеренности в восприятии очевидца. Принципиально важным представляется в этой связи подход Яна Мухаржовского: «Необходимо еще раз настойчиво подчеркнуть основное положение. <...> Художественное произведение по самой своей сути есть знак, и притом знак автономный, благодаря чему внимание сосредоточено на внутренней его организации. Эта организация, разуме-

ется, преднамеренна как с точки зрения автора, так и с точки зрения воспринимающего, и потому преднамеренность — основной, можно сказать, немаркированный фактор впечатления, вызываемого художественным произведением. Непреднамеренность ощущается лишь на ее фоне: ощущение непреднамеренности может возникнуть у воспринимающего, только если что-то препятствует его стремлению к смысловому объединению художественного произведения. Мы можем ощутить непреднамеренность как активную силу, действующую на наши чувства, представления и ассоциации, лишь в том случае, если мы будем подходить к такому явлению, стремясь понять его как знак смыслового единства (то есть единый по значению). Так возникают особые артефакты, которые, сохраняя случайность природных явлений и, следовательно, преобладание смысловой необъединенности в своих очертаниях, тем не менее заставляли воспринимающего видеть в них изображения... фигур, то есть знаки». ⁶⁷ Так и храм изначально заявлен безусловно как преднамеренность, причем эта преднамеренность в организации художественного строя именно выделяла храм из окружающей природы. И, конечно, световые эффекты читаются на фоне организованности храма как феноменально случайные, непреднамеренные. Отметим, что семиотическая концепция Яна Мухаржовского перекликается с мнением историка византийской эстетики В. В. Бычкова касательно восприятия символического искусства византийским зрителем в сфере бессознательного. ⁶⁸ Та же непреднамеренность эффекта была обеспечена естественными изменениями светового маршрута лучей в течение дня и сезона, однако, исходя из условий восприятия человеком Средневековья солнечных знаков как знамений, непреднамеренность эффекта в восприятии прямо соотносилась с параметрами проявления чудесного даже помимо остальных средств воздействия через приемы устройства декорации.

Расчет на мгновенность восприятия и автоматизм понимания эффекта

Существенным для нашего исследования является семиотическое определение мгновенности и автоматизма считывания смысла древним зрителем, органичным грамматике декорации и порядку восприятия ее текста. ⁶⁹ Свет проявляется в сюжете или на одном образе по-разному: вот подводится световой венец к «Нерукотворному образу», вот венец водружен на изображенное чело. При знаковом определении выявляется особенность восприятия света и живописи во множественности их сочетаний: это суммирование сведений, получаемых зрителем, причем эта особенность восприятия световых эффектов соответствует специфике восприятия живописного языка. ⁷⁰ Мы учитываем суждение Б. А. Успен-

ского о том, что в древности «процесс суммирования (в т. ч. зрителем) относится к внутренним правилам построения древней изобразительной формы, к ее грамматике, а не к внешним факторам (таким как логика, или сообразительность зрителя, или анализ соответствующей ситуации в реальном мире). Суммирование и вообще понимание здесь происходит более автоматически, и, вероятно, этот процесс не связан непосредственно с эстетическим восприятием, как это имеет место в более позднем искусстве».⁷¹ Очевидно, указанный процесс суммирования не связан только с эстетическим восприятием, но имеет отношение к физиологическим аспектам зрения и зрительного восприятия в древности.

СВЕТОЗАРНАЯ ПРОПОВЕДЬ

Итоги изучения

Дворец, солнечными ветрами полный

Предложенный обзор семиотических характеристик эффектов дневного освещения и светоживописных сочетаний, а также восприятия этих эффектов помогает объективному определению их эстетического значения. Определение исходит из понимания категорий византийской и древнерусской эстетики, изложенных в известных трудах О. Демуса, В. Лазарева, А. Каждана, В. Бычкова и других ученых. Световые эффекты предстают как ансамбль огней, одновременно проявляющихся по всей высоте интерьера. Множественность эффектов придает декорации нарядность, и эта праздничность создает радостное эмоциональное настроение вошедшему. Акценты лучей привлекают внимание к отдельным сюжетам и образам живописи, провозглашая и называя их, подобно прочтению надписей, сегодня мало сохранившихся. Незаметное перемещение световых образов обостряет восприятие, рождая ожидание новых перемещений и соединений лучей с образом (семиотическое «ритмическое ожидание»). Зритель вовлекается в идеальное пространство отдельного сюжета, регистра, интерьера в целом, его восприятие меняется от динамичного к созерцательному. Фигуративно-соразмерное проявление абрисов в сюжетах и повторяемость в разнообразии совмещений с живописными деталями удостоверяют их неслучайность. Оpozнaвание фигур света в контексте иконографической традиции создает мгновенное уяснение смыслового послания декорации (озарение). При этом интеллектуальное возбуждение тонизирует эмоцию и побуждает к разгадыванию новой сюжетной выразительности, к осмысленному переживанию содержания композиции или образа в интерьере в целом. Скрытость источников освещения и их неочевидность создают впечатление самопроизвольности и самостоя-