

Трубецкой Евгений Николаевич

Умозрение в красках

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Е14

Е14 **Евгений Николаевич Т.**
Умозрение в красках / Трубецкой Евгений Николаевич – М.: Книга по Требованию, 2025. – 44 с.

ISBN 978-5-519-77507-6

Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи.

«Умозрение в красках» — редкое сочетание философии, богословия и искусства.

Князь Евгений Трубецкой рассматривает православную икону не как картинку, а как способ мышления — образ, выражающий догмат. Он первым в русской философии предложил рассматривать иконопись как самостоятельную форму богословия.

- Трубецкой писал эту книгу в годы духовного кризиса после смерти брата — она стала частью его личного поиска смысла.
- Он противопоставлял икону западному искусству, считая, что реализм «убивает тайну».
- Книга вышла в 1916 году, за год до революции, и стала своего рода духовным завещанием умирающей эпохи.

Это не просто труд о религии — это манифест о красоте как языке истины.

ISBN 978-5-519-77507-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2025

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2025

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

И въ этомъ превращеніи законовъ природы въ принципы, — въ этомъ возведеніи біологической необходимости въ этическое начало — сказывается существенное различіе между міромъ животнымъ и человѣческимъ, — различіе не въ пользу человека.

Въ мірѣ животномъ техника орудій истребленія выражаетъ собою простое *отсутствіе* духовной жизни: эти орудія достаются животному какъ даръ природы, помимо его сознанія и воли. Наоборотъ, въ мірѣ человѣческомъ они — всецѣло изобрѣтенія человѣческаго ума. На нашихъ глазахъ цѣлые народы все свои помыслы сосредоточиваютъ преимущественно на этой одной цѣли — созданія большой челюсти для сокрушенія и пожиранія другихъ народовъ. Порабощеніе человѣческаго духа низшимъ матеріальнымъ влеченіямъ ни въ чемъ не сказывается такъ сильно, какъ въ господствѣ этой одной цѣли надъ жизнью человѣчества, — господствѣ, которое неизбѣжно принимаетъ характеръ принудительный. Когда появляется на мировой аренѣ какой-нибудь одинъ народъ-хищникъ, который отдаетъ все свои силы техники истребленія, все остальные въ цѣляхъ самообороны вынуждены ему подражать, потому что отстать въ вооруженіи — значитъ рисковать быть съѣденными. Все должны заботиться о томъ, чтобы имѣть челюсть, не меньшую, чѣмъ у противника. Въ большей или меньшей степени все должны усвоить себѣ образъ звѣрины.

Именно въ этомъ паденіи человека заключается тотъ главный и основной ужасъ войны, передъ которымъ блѣднѣютъ все остальные. Даже потоки крови, наводняющіе вселенную, представляютъ собою

зло меньшее по сравненію съ этимъ искаженіемъ человѣческаго облика!

Всѣмъ этимъ съ необычайной силой, ставится вопросъ, который всегда былъ основнымъ для человека,—вопросъ о смыслѣ жизни. Сущность его—всегда одна и та же: онъ не можетъ измѣняться въ зависимости отъ тѣхъ или другихъ преходящихъ условій времени. Но онъ тѣмъ опредѣленнѣе ставится и тѣмъ яснѣе сознается человекомъ, чѣмъ ярче выступаютъ въ жизни тѣ злыя силы, которыя стремятся утвердить въ мірѣ кровавый хаосъ и бессмыслицу.

Въ теченіе безпредѣльной серіи вѣковъ въ мірѣ царствовалъ адъ—въ формѣ роковой необходимости смерти и убійства. Что же сдѣлать въ мірѣ человека, этотъ носитель надежды всей твари, свидѣтель иного высшаго замысла? Въмѣсто того, чтобы бороться противъ этой «державы смерти», онъ изрекъ ей свое «аминь». И вотъ, адъ царствуетъ въ мірѣ съ одобренія и согласія человека, — единственного существа, призваннаго противъ него бороться: онъ вооруженъ всѣми средствами человѣческой техники. Народы живьемъ глотаютъ другъ друга: народъ, вооруженный для всеобщаго истребленія,—вотъ тотъ идеалъ, который періодически торжествуетъ въ исторіи. И всякій разъ его торжество возвыщается однимъ и тѣмъ же гимномъ въ честь побѣдителя,— «кто подобенъ звѣрю сему!»

Если въ самомъ дѣлѣ вся жизнь природы и вся исторія человечества завершаются этимъ апофеозомъ злого начала, то гдѣ же тотъ смыслъ жизни, ради котораго мы живемъ и ради котораго стоитъ жить? Я воздержусь отъ собственнаго отвѣта на этотъ во-

прось. Я предпочитаю напомнить то его рѣшеніе, которое было высказано отдаленными нашими предками. То были не философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не въ словахъ, а въ краскахъ. И тѣмъ не менѣе ихъ живопись представляетъ собою прямой отвѣтъ на нашъ вопросъ. Ибо въ ихъ дни опять ставился не менѣе рѣзко, чѣмъ теперь. Тотъ ужасъ войны, который мы теперь воспринимаемъ такъ остро, для нихъ былъ зломъ хроническимъ. Объ «образѣ звѣриномъ» въ ихъ времена напоминали безчисленныя орды, терзавшія Русь. Звѣриное царство и тогда приступало къ народамъ все съ тѣмъ же вѣковѣчнымъ искушеніемъ: «все сіе дамъ тебѣ, егда поклонишися мнѣ».

Все древне-русское религіозное искусство зародилось и выросло въ борьбѣ съ этимъ искушеніемъ. Въ отвѣтъ на него древне-русскіе иконописцы съ поразительной ясностью и силой воплотили въ образахъ и краскахъ то, что наполняло ихъ душу—видѣніе иной жизненной правды и иного смысла міра. Пытаясь выразить въ словахъ сущность ихъ отвѣта, я, конечно, сознаю, что никакія слова не въ состояніи передать красоты и мощи этого несравненнаго языка религіозныхъ символовъ.

II.

Сущность той жизненной правды, которая противостоитъ древне-русскому религіозному искусству образу звѣриному, находитъ себѣ исчерпывающее выраженіе не въ томъ или иномъ иконописномъ изображеніи, а въ древне-русскомъ храмѣ

въ его цѣломъ. Здѣсь именно храмъ понимается какъ то начало, которое должно господствовать въ мірѣ. Сама вселенная должна стать храмомъ Божиимъ. Въ храмъ должны войти все человѣчество, ангелы и вся низшая тварь. И именно въ этой идее мірообъемлющаго храма заключается та религіозная надежда на грядущее умиротвореніе всей твари, которая противопоставляется факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты. Намъ предстоитъ прослѣдить здѣсь развитіе этой темы въ древне-русскомъ религіозномъ искусствѣ.

Здѣсь мірообъемлющій храмъ выражаетъ собою не дѣйствительность, а идеаль, не осуществленную еще надежду всей твари. Въ мірѣ, въ которомъ мы живемъ, низшая тварь и большая часть человѣчества пребываетъ пока внѣ храма. И постольку храмъ олицетворяетъ собою *иную* дѣйствительность, то небесное будущее, которое манитъ къ себѣ, но котораго въ настоящее время человѣчество еще не достигло. Мысль эта съ неподражаемымъ совершенствомъ выражается архитектурой нашихъ древнихъ храмовъ, въ особенности новгородскихъ.

Недавно въ лениый зимній день мнѣ пришлось побывать въ окрестностяхъ Новгорода. Со всѣхъ сторонъ я видѣлъ безконечную снѣжную пустыню—наиболѣе яркое изъ всѣхъ возможныхъ изображеній здѣшней нищеты и скудости. А надъ нею, какъ отдаленные образы потусторонняго богатства, жаромъ горѣли на темно-синемъ фонѣ золотыя главы бѣлокаменныхъ храмовъ. Я никогда не видѣлъ болѣе наглядной иллюстраціи той религіозной идеи, которая олицетворяется русской формой купола-луковницы. Ея значеніе выясняется изъ сопоставленія.

Византийскій куполъ надъ храмомъ изображаетъ собою сводъ небесный, покрывшій землю. Напротивъ, готическій шпиль выражаетъ собою неудержимое стремленіе ввысь, подъемлющее отъ земли къ небу каменные громады. И, наконецъ, наша отечественная «луковица» воплощаетъ въ себѣ идею глубокаго молитвеннаго горѣнія къ небесамъ, черезъ которое нашъ земной міръ становится причастнымъ потустороннему богатству. Это завершеніе русскаго храма—какъ бы огненный языкъ, увѣнчанный крестомъ и къ кресту заостряющійся. При взглядѣ на нашу московскій Иванъ-Великій кажется, что мы имѣемъ передъ собою какъ бы гигантскую свѣчу, горящую къ небу надъ Москвою; а многоглавыя кремлевскіе соборы и многоглавыя церкви суть какъ бы огромные многосвѣщники. И не однѣ только золотыя главы выражаютъ собою эту идею молитвеннаго подъема. Когда смотришь издали при яркомъ солнечномъ освѣщеніи на старинный русскій монастырь или городъ, со множествомъ возвышающихся надъ нимъ храмовъ, кажется, что онъ весь горитъ многоцвѣтными огнями. А когда эти огни мерцаютъ издали среди необозримыхъ снѣжныхъ полей, они манятъ къ себѣ какъ дальнее потустороннее видѣніе града Божьяго. Всякія попытки объяснить луковичную форму нашихъ церковныхъ куполовъ какими-либо утилитарными цѣлями (напримѣръ, необходимою заострять вершину храма, чтобы на ней не залеживался снѣгъ и не задерживалась влага) не объясняютъ въ ней самаго главнаго, — *религиозно-эстетическаго* значенія луковицы въ нашей церковной архитектурѣ. Въдѣ существуетъ множество другихъ способовъ достигнуть того же практическаго результата, въ томъ

числѣ завершеніе храма остріемъ, въ готическомъ стилѣ. Почему же изъ всѣхъ этихъ возможныхъ способовъ въ древне-русской религіозной архитектурѣ было избрано именно завершеніе въ видѣ луковицы? Это объясняется, конечно, тѣмъ, что оно производило нѣкоторое эстетическое впечатлѣніе, соотвѣтствовавшее опредѣленному религіозному настроенію. Сущность этого религіозно-эстетическаго переживанія прекрасно передается народнымъ выраженіемъ—«жаромъ горять»—въ примѣненіи къ церковнымъ главамъ. Объясненіе же луковицы «восточнымъ вліяніемъ», какова бы ни была степень его правдоподобности, очевидно, не исключаетъ того, которое здѣсь дано, такъ какъ тотъ же религіозно-эстетическій мотивъ могъ повліять и на архитектуру восточную.

Въ связи со сказаннымъ здѣсь о луковичныхъ вершинахъ русскихъ храмовъ необходимо указать, что во внутренней и въ наружной архитектурѣ древне-русскихъ церквей эти вершины выражаютъ различныя стороны одной и той же религіозной идеи; и въ этомъ объединеніи различныхъ моментовъ религіозной жизни заключается весьма интересная черта нашей церковной архитектуры. Внутри древнерусскаго храма луковичныя главы сохраняютъ традиціонное значеніе всякаго купола, т.-е. изображаютъ собой неподвижный сводъ небесный; какъ же съ этимъ совмѣщается тотъ видъ движущагося кверху пламени, который они имѣютъ снаружи?

Нетрудно убѣдиться, что въ данномъ случаѣ мы имѣемъ противорѣчіе только кажущееся. Внутренняя архитектура церкви выражаетъ собою идеаль мірообъемлющаго храма, въ которомъ обитаетъ Самъ Богъ и за предѣлами котораго ничего нѣтъ; есте-

ственно, что тутъ куполъ долженъ выражать собою крайній и высшій предѣлъ вселенной, ту небесную сферу, ее завершающую, гдѣ царствуетъ Самъ Богъ Саваоѣ. Иное дѣло — снаружи: тамъ надъ храмомъ есть иной, подлинный небесный сводъ, который напоминаетъ, что высшее еще не достигнуто земнымъ храмомъ; для достиженія его нуженъ новый подъемъ, новое горѣнье, и вотъ почему снаружи тотъ же куполъ принимаетъ подвижную форму заостряющагося кверху пламени.

Нужно ли доказывать, что между наружнымъ и внутреннимъ тутъ существуетъ полное соотвѣтствіе: именно черезъ это видимое снаружи горѣнье небо сходитъ на землю, проводится внутрь храма и становится здѣсь тѣмъ его завершеніемъ, гдѣ все земное покрывается рукою Всевышняго, благословляющей изъ темно-синяго свода. И эта рука, побѣждающая мірскую рознь, все приводящая къ единству соборнаго цѣлаго, держать въ себѣ судьбы людскія.

Мысль эта нашла себѣ замѣчательное образное выраженіе въ древнемъ новгородскомъ храмѣ св. Софіи (XI вѣкъ). Тамъ не удалось многократныя попытки живописцевъ изобразить благословляющую десницу Спаса въ главномъ куполѣ: вопреки ихъ стараніямъ получилась рука, зажатая въ кулакъ; по преданію, работы въ концѣ-концовъ были остановлены голосомъ съ неба, который запретилъ исправлять изображеніе и возвѣстилъ, что въ рукѣ Спасителя зажать самъ градъ Великій Новгородъ: когда разожмется рука, — надлежитъ погибнуть граду тому.

Замѣчательный варіантъ той же темы можно видѣть въ Успенскомъ соборѣ во Владимірѣ на Клязьмѣ: тамъ на древней фрескѣ, писанной знаменитымъ

Рублевымъ, есть изображеніе—«праведницы въ рукѣ Божіей»—множество святыхъ въ вѣнцахъ, зажатыхъ въ могучей рукѣ на вершинѣ небеснаго свода; и къ этой рукѣ со всѣхъ концовъ стремятся сонмы праведниковъ, созываемые трубою ангеловъ, трубящихъ кверху и книзу.

Такъ утверждается во храмѣ то внутреннее соборное объединеніе, которое должно побѣдить хаотическое раздѣленіе и вражду міра и человѣчества. *Соборъ всей твари* какъ грядущій міръ вселенной, объемлющій и ангеловъ и человѣковъ и всякое дыханіе земное, — такова основная храмовая идея нашего древняго религіознаго искусства, господствовавшая и въ древней нашей архитектурѣ и въ живописи. Она была вполне сознательно и замѣчательно глубоко выражена самимъ святымъ Сергіемъ Радонежскимъ. — По выраженію его жизнеописателя, преподобный Сергій, основавъ свою монашескую общину, «поставилъ храмъ Троицы, какъ зеркало для соборныхъ имъ въ единожитіе, дабы взираніемъ на Святую Троицу побѣждался страхъ передъ ненавистною раздѣльностью міра». Св. Сергій здѣсь вдохновлялся молитвой Христа и Его учениковъ «да будутъ едино яко же и мы». Его идеаломъ было преобразеніе вселенной по образу и подобию Св. Троицы, т.-е. внутреннее объединеніе всѣхъ существъ въ Богѣ. Тѣмъ же идеаломъ вдохновлялось все древне-русское благочестіе; имъ же жила и наша иконопись. Преодоленіе ненавистнаго раздѣленія міра, преобразеніе вселенной во храмъ, въ которомъ вся тварь объединяется такъ, какъ объединены во единомъ Божескомъ Существѣ три лица Св. Троицы,—такова основная тема, которой въ древне-русской религі-

озной живописи все подчиняется. Чтобы понять своеобразный языкъ ея символическихъ изображеній, необходимо сказать нѣсколько словъ о томъ главномъ препятствіи, которое доселѣ затрудняло для насъ его пониманіе.

Нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, что эта иконопись выражаетъ собою глубочайшее, что есть въ древне-русской культурѣ; болѣе того, мы имѣемъ въ ней одно изъ величайшихъ, *міровыхъ* сокровищъ религіознаго искусства. И, однако, до самаго послѣдняго времени икона была совершенно непонятною русскому образованному человѣку. Онъ равнодушно проходилъ мимо нея, не удостоивая ее даже мимолетнаго вниманія. Онъ просто-напросто не отличалъ иконы отъ густо покрывавшей ее копоти старины. Только въ самые послѣдніе годы у насъ открылись глаза на необычайную красоту и яркость красокъ, скрывавшихся подъ этой копотью. Только теперь, благодаря изумительнымъ успѣхамъ современной техники очистки, мы увидѣли эти краски отдаленныхъ вѣковъ, и мноѣ о «темной иконѣ» разлетѣлся окончательно. Оказывается, что лики святыхъ въ нашихъ древнихъ храмахъ потемнѣли единственно потому, что они стали намъ чуждыми; копоть на нихъ наросла частью вслѣдствіе нашего невниманія и равнодушія къ сохраненію святыни, частью вслѣдствіе нашего неумѣнія хранить эти памятники старины.

Съ этимъ нашимъ незнаніемъ красокъ древней иконописи до сихъ поръ связывалось и полнѣйшее непониманіе ея духа. Ея господствующая тенденція односторонне характеризовалась неопредѣленнымъ выраженіемъ «аскетизмъ» и въ качествѣ «аскетичес-

ской: отбрасывалась, какъ отжившая ветошь. А рядомъ съ этимъ оставалось непонятнымъ самое существенное и важное, что есть въ русской иконѣ—та несравненная радость, которую она возвѣщаетъ міру. Теперь, когда икона оказалась однимъ изъ самыхъ красочныхъ созданій живописи всѣхъ вѣковъ, намъ часто приходится слышать объ изумительной ея жизнерадостности; съ другой стороны, вслѣдствіе невозможности отвергать присущаго ей аскетизма, мы стоимъ передъ одной изъ самыхъ интересныхъ загадокъ, какія когда-либо ставились передъ художественною критикою. Какъ совмѣстить этотъ аскетизмъ съ этими необычайно живыми красками? Въ чемъ заключается тайна этого сочетанія высшей скорби и высшей радости? Понять эту тайну и значить—отвѣтить на основной вопросъ настоящаго доклада,—какое пониманіе смысла жизни воплотилось въ нашей древней иконописи.

Безо всякаго сомнѣнія, мы имѣемъ здѣсь двѣ тѣсно между собою связанныя стороны одной и той же религіозной идеи: вѣдь нѣтъ Пасхи безъ Страстной седмицы и къ радости всеобщаго воскресенія нельзя пройти мимо животворящаго креста Господня. Поэтому въ нашей иконописи мотивы радостные и скорбные, *аскетическіе*, совершенно одинаково необходимы. Я останавлиюсь сначала на послѣднихъ, такъ какъ въ наше время именно *аскетизмъ* русской иконы всего больше затрудняетъ ея пониманіе.

Когда въ XVII вѣкѣ, въ связи съ другими церковными новшествами, въ русскіе храмы вторглась реалистическая живопись, слѣдовавшая западнымъ образцамъ, сборникъ древняго благочестія, извѣстный протопопъ Аввакумъ въ замѣчательномъ по-