

С.С.АВЕРИНЦЕВ

«ДВЕ ВСТРЕЧИ» О. СЕРГИЯ БУЛГАКОВА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Заглавие статьи о. Сергия Булгакова «*Две встречи (1898–1924) (Из записной книжки)*», тогда же опубликованной в «Русской мысли»^[1], как кажется, отсылает к стихотворному мистическому признанию Владимира Соловьева («*Три свидания*»). Эта отсылка не лишена весьма принципиальной иронии^[2]: если Соловьев, прикрывая шутливым тоном запредельную серьезность высказывания, повествует о трех видениях *Подруги Вечной*, которые как бы расположены по ступеням восходящей лестницы, так что последнее из этих видений оказывается верховной кульминацией инициационной перспективы, предмет Булгакова — некое переживание, которое когда-то казалось едва ли не таким же видением, однако позднее, увы, разоблачило свою ложность, оказалось земным, посясторонним, «слишком человеческим», и вызвало гневный аффект, под конец сменяющийся попыткой взглянуть на предмет отрезвленно и внеситуативно.

Сюжетная перипетия, «интрига» этого автобиографического отрывка напоминает один из последних эпизодов аллегории К. С. Льюиса «*Pilgrim's Regress*» (в русском переводе «*Кружной путь*»), где герой, уже пережив дефинитивное обращение, перед концом еще раз навещает персонажей и духовные миры, которые когда-то значили для него очень много (как альтернативы вере или, напротив, напоминания о ней, или то и другое сразу); но он видит все это совсем не таким, каким видел прежде, очарование ушло, великолепие поблекло, у прекрасных обличей обнажились тайные язвы...

Булгаков начинает с воспоминаний о конце 90-х гг., когда именно эстетические увлечения образовывали целительную брешь в мрачном безверии молодого марксиста:

«И даже в самые темные дни своего марксизма я оставался неразлучным с Мусоргским и Достоевским, Гете и Пушкиным, и как раз в Берлине переживал могучую мистику Вагнера, отдаваясь ей, может быть, безудержней, нежели следует»^[3]. (Что касается любопытного, хотя лишь косвенно связанного с нашей темой упоминания Рихарда Вагнера, важные нюансы раскрывает цитируемое И. Роднянской в примечаниях к этому месту письмо Булгакова к Эмилию Метнеру еще от 19 апреля 1915 г.: «*Wagner — это сложно и противоречиво. Одно время я его имел бессознательно суррогатом религии (в марксизме), затем религиозно боялся, теперь не боюсь и эстетически люблю, но религиозно его ощущаю мало и не положительно*»^[4].)

Как документ, поясняющий эту оглядку на далекие дни, приходится вспомнить другой, более ранний автобиографический фрагмент, вошедший в состав книги «*Свет Невечерний*» (1917) и озаглавленный «*Зовы и встречи*» с характерным подзаголовком: «*Из истории одного обращения*» (в подстраничном авторском примечании).

Мы встречаем там описание того, как воспринятые на 24-м году эстетические впечатления от природы Кавказа тоже были предварительным моментом «обращения». Затем приходит интересующая нас тема:

«... Первая встреча с «Западом» и первые пред ним восторги: «культурность», комфорт, социал-демократия... И вдруг нежданная, чудесная встреча: Сикстинская Богородица в Дрездене, Сама Ты коснулась моего сердца, и затрепетало оно от Твоего зова.

Проездом спешим осенним туманным утром, по долгу туристов, посетить Zwinger с знаменитой его галереей. Моя осведомленность в искусстве была совершенно ничтожна, и вряд ли я хорошо знал, что меня ждет в галерее. И там мне глянули в душу очи Царицы Небесной, грядущей на облаках с Предвечным Младенцем. В них была безмерная сила чистоты и прозорливой жертвенности, — знание страдания и готовности на вольное страдание, и та же вещая жертвенность выделась в недетски мудрых очах Младенца <...> Я не помнил себя, голова у меня кружилась, из глаз текли радостные и вместе горькие слезы, а с ними на сердце таял лед и разрешался какой-то жизненный узел. Это не было эстетическое волнение, нет, то была встреча, новое знание, чудо... Я (тогда марксист!) невольно называл это созерцание молитвой и всякое утро, стремясь попасть в Zwinger пока никого еще там не было, бежал туда, пред лицо Мадонны, «молиться» и плакать, и немного найдется в жизни мгновений, которые были бы блаженнее этих слез...»[5].

Как известно, Булгаков вообще — автор чрезвычайно эмоциональный; степень эмфазы, с которой он говорит, скажем, о собственных слезах и даже рыданиях горя или восторга, и о других проявлениях чувств, настолько велика, что у автора не такого искреннего, и в определенном смысле более наивного, чем он, могла бы вызывать нарекания за аффектацию. Нет сомнения, что топка слез вообще присуща вскормившей его позднеромантической, *alias* символистской культурной формации; впрочем, даже у авторов, в отличие от Булгакова менее всего человечески простодушных, нет оснований видеть в определенном рода выражениях — «... *И слезы лил невольные из глаз*», как у Вяч. Иванова[6], — непременно литературную фикцию. Культурная история слез *respectively* бесслезности еще не написана, а жаль; вспомним, как часто в самых трезвых бытописательских текстах XIX столетия упоминаются слезы на глазах прихожан за богослужением, например, во время проповеди, и как трудно нам представить себе это сегодня при самом серьезном настроении прихода, а особенно в применении к тогдашней ситуации, когда, казалось бы, «практикующая» церковная религиозность принадлежала к само собой разумеющейся повседневности. Но даже на фоне всего *oeuvre* Булгакова «Две встречи» выделяются своей экспрессивностью. Максимально экспрессивно только что приведенное описание эмоций первой «встречи».

Затем приходит описанное в «Двух встречах» разочарование, выражение которого по-своему не менее гиперэмоционально. Конечно, и на этот раз, как тогда, причины этого никак не сводимы к психологии. Крайняя, откровенно выходящая за пределы справедливого резкость определенных выражений (относительно *мужской похоти* и т. п.) объясняется тем, что у Булгакова речь идет не об оценке «Сикстинской Мадонны» как художественного произведения или историко-культурного феномена, хотя бы с сугубо духовной, христианской, аскетической точки зрения. Ставится совсем иной вопрос: может ли «Сикстинская Мадонна» — не искусство вообще или так называемое высокое искусство вообще, даже не творчество Рафаэля вообще, но именно «Сикстинская Мадонна» как таковая! — быть убедительной как манифестация христианского идеала, как доказательство, или, по Флоренскому, «*показательство*» бытия Божия? Вспомним знаменитый силлогизм Флоренского: ««Троица» Рублева есть, следовательно, есть Бог». Поэтому в обсуждение того или иного феномена истории религиозного искусства вносится дух мировоззренческого «пари» в паскалевском смысле[7]. Отнюдь не склонный к эксцессам гнева, Булгаков впадает в такой гнев при обсуждении картины Рафаэля потому, что ставка «пари» имеет абсолютную величину. Именно в этом пункте русский религиозно-философский «дискурс» эпохи Булгакова являет себя в своем роде уникальным, непредставимым в западном контексте. Мы находим у европейских теологов, чаще у католиков, скажем, типа Романо Гвардини, но также и у протестантских мыслителей, обсуждение ценности того или иного произведения искусства или литературы в христианской перспективе; но вопрос никогда не ставится таким радикальным и общим образом, в тоне «*пари*».

Н.А. Струве отмечает в своем предисловии к московскому изданию книги о Булгакове «Икона и иконопочитание»: «Искусство всегда играло существенную роль в духовной судьбе Булгакова. В детстве его пленила красота богослужения. Возврату его к вере способствовало лицезрение мадонны Рафаэля. Метафизический испуг вызвали в нем картины Пикассо. В свой эмиграционный, богословский и священнический период он своими мыслями об иконе как творчестве, своим литургическим вдохновением определил возрождение иконописного искусства»[8].

Это можно назвать эстетизмом — обозначение, которое, например, Флоренский сам был готов применить к себе («духовный и геоцентрический эстетизм настоящей книги»^[9]). Но, разумеется, расхожее слово «эстетизм» приобретает в данном случае значение, достаточно далекое от банального, — даже если идентичность понятия все же в некоторой мере сохраняется.

У специфической позиции Булгакова именно в отношении *Сикстинской Мадонны* есть предыстория — отчасти европейская, связанная с немецкой романтикой, и в основном русская.

Прежде всего отметим, что в эпоху немецкой романтики столь важная для Булгакова желательность, а также возможность или невозможность избежать чувственности именно в изображении Матери Божией полемически обсуждалась в связи с выступлением группы т. н. назарейцев. Характерна статья Генриха фон Клейста, напечатанная в 1812 г. в «*Berliner Abendblättern*» под заглавием «Письмо живописца к сыну» («*Brief eines Malers an seinen Sohn*»).

«*Mein lieber Sohn, Du schreibst mir, daß Du eine Madonna malst, und daß Dein Gefühl Dir, für die Vollendung dieses Werkes, so unrein und körperlich dünkt, daß Du jedesmal, bevor Du zum Pinsel greifst, das Abendmal nehmen möchtest, um es zu heiligen...*» («Милый сын, ты сообщаешь в письме, что пишешь Мадонну, и что твое чувство, с которым ты выполняешь этот труд, представляется тебе до того нечистым и плотским, что ты каждый раз хотел бы идти к Причастию прежде, чем браться за кисть, чтобы освятить его...»)^[10].

История особого русского отношения к Рафаэлю (и именно к *Сикстинской Мадонне*) восходит по меньшей мере к 1824 г., когда в «Полярной Звезде» появилась статья Жуковского «Рафаэлева *Мадонна*. Из письма о Дрезденской галерее»^[11], действительно восходящее к тексту эпистолярному, а именно, к его же письму Вел. Княгине Александре Федоровне от 29 июня 1821 г., и пронизанная сильным влиянием Ваккенродера^[12]. Рано умерший Ваккенродер (1773–1798) — основной автор написанной при участии Л. Тика книги «*Herzergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*» («Сердечные излияния любящего искусство инока»), вышедшей анонимно в 1796 г. и вызвавшей, между прочим, резкие критические выпады со стороны Гете, — первым углубленно разрабатывал христианско-романтический образ Рафаэля как идеального тайнозрителя. Мистический миф о Рафаэле в ту пору, так сказать, носился в воздухе немецкой культуры. Характерно событие, связанное именно с «Сикстинской Мадонной» и упоминаемое Жуковским: немецкий гравёр Иоганн-Фридрих-Вильгельм Мюллер, работая над гравюрой с картины Рафаэля, сошел с ума и умер, что было истолковано общим мнением как следствие невозможности достигнуть совершенства. У Жуковского мы читаем в конце его статьи:

«Бедный Миллер! Он умер, сказывали мне, в доме сумасшедших. Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недостижимо, убила его. И в самом деле надобно быть или безрассудным, или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту *Мадонну*: один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может»^[13].

Жуковский и тут оказался посредником между «Германией туманной» и русской культурой: он взялся сообщить русскому читателю то отношение к картине Рафаэля, которое выразилось, между прочим, в легенде о причинах психической болезни гравёра Мюллера. Ему сопутствовала удача. Характерен отзыв Вяземского:

«Отрывок из письма о Дрезденской галерее, в котором Жуковский даёт отчет о чувствах своих при созерцании Рафаэлевой *Мадонны*, исполнен красоты необычайной. Это не живопись и не поэзия, а что-то выше самой поэзии. О нем можно сказать то, что Жуковский сказал о самой *Мадонне*. Это не картина, а видение... Жуковский постиг чувством душу Рафаэля и посвящает нас в ее таинство»^[14].

В самом деле, статья Жуковского — не только яркий памятник романтической прозы, но и ответ на ту самую потребность времени, которую в германии удовлетворил Ваккенродер. Она запомнилась целым поколениям русских любителей искусства, желавшим верить в онтологический статус эстетического идеала.

«...Час, который провел я перед этою *Мадонною*, принадлежит к счастливым часам жизни, если счастьем должно почитать наслаждение самим собою. Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилением вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. *Гений чистой красоты* был с нею:

Он	лишь	в	чистые	мгновенья
Бытия		слетает	к	нам
И		приносит		откровенья
Благодатные				сердцам.
Чтоб	о	небе	сердце	знало
В	темной		области	земной,
Нам	туда		сквозь	покрывало
Он	дает		взглянуть	порой;
А	когда		нас	покидает,
В	дар	любви,	у нас	в виду,
В	нашем		небе	зажигает

Он прощальную звезду.

Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное; пред глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно! И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся, и тайна неба открылась глазам человека. Все происходит на небе: оно кажется пустым и как будто туманным, но это не пустота и не туман, а какой-то тихий, неестественный свет, полный ангелами, которых присутствие более чувствуешь, нежели замечаешь; можно сказать, что все, и самый воздух, обращается в чистого ангела в присутствии этой небесной, мимоидущей Девы. <...> И как мало средств нужно было живописцу, чтобы произвести нечто такое, чего нельзя истощить мыслью! Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит. В Богоматери, идущей по небесам, не приметно никакого движения; но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что Она приближается. На лице Ея ничто не выражено, то есть на нем нет выражения *понятного*, имеющего *определенное имя*: но в нем находишь в каком-то таинственном соединении все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, следовательно, мирное, постоянное, не могущее уже возмутить ясности душевной. В глазах Ея нет блистания (блестящий взор человека всегда есть признак чего-то необыкновенного, случайного; а для не уже нет случая — все совершилось); но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота; в них есть какой-то взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное. Она не поддерживает Младенца, но руки Ея смиренно и свободно служат Ему престолом; и в самом деле, эта Богоматерь есть не иное что, как одушевленный Пре стол Божий, чувствующий величие Сидящего. И Он, как Царь земли и неба, сидит на этом престоле. И в Его глазах есть тот же никуда не устремленный взор; но эти глаза блистают, как молнии, блистают тем вечным блеском, которого ничто ни произвести, ни изменить не может»[15].

Упоминания *Сикстинской Мадонны* встречаются затем у русских авторов с легкой руки Жуковского вновь и вновь, подчас в местах неожиданных. Тот самый Пушкин, который, так сказать, секуляризировал для любовного стихотворения (правда, исключительно возвышенного по тону) похищенный все у тог же Жуковского оборот «гений чистой красоты», у старшего поэта относившийся к красоте отнюдь не земной, включил в еще более секулярный комплимент очаровательной А.А. Олениной («*Ее глаза*», 1828) оглядку на композицию *Сикстинской Мадонны*:

...Поднимет	—	ангел	Рафаэля
Так созерцает Божество.			

Об особом отношении Достоевского к *Сикстинской Мадонне* весьма выразительно свидетельствует вдова писателя («признавал за высочайшее проявление человеческого гения», «мог стоять перед этой поразительной картиной часами, умиленный и растроганный»)[16]. Достоевский пытался разыскивать в своих заграничных странствиях фотографию с картины; в конце

концов такая фотография была подарена ему С. А. Толстой и украсила собой кабинет писателя; на диване, стоящем под ней, Достоевский скончался.

Показательно, что в набросках к «Бесам» она постоянно называется просто *Мадонной*.

Упоминания шедевра Рафаэля разнообразны. В поле зрения писателя попадает и праздное любопытство туристов, как в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1862):

«... Все они ходят с гидами и жадно бросаются в каждом городе смотреть редкости <...>; бросаются на Сикстинскую Мадонну и стоят перед ней с тупым ожиданием: вот-вот случится что-то, кто-нибудь вылезет из-под пола и рассеет их беспредметную тоску и усталость»[17].

Однако гораздо характернее совсем иные упоминания. Показательно, что в «Бесах» именно Сикстинская Мадонна становится универсальным символом оспариваемой нигилизмом красоты. Степан Трофимович говорит о нигилистах:

«Эти телеги, или как там: «стук телег, подвозящих хлеб человечеству», полезнее Сикстинской Мадонны, или как у них там... *une betise dans ce genre*»[18].

По словам Варвары Петровны, Степан Трофимович «хочет тоже писать о положении теперешних немецких университетов и, кажется, еще что-то о дрезденской Мадонне». Юлия Михайловна возражает:

«О дрезденской Мадонне? Это о Сикстинской? *Сhere* Варвара Петровна, я просидела два часа перед этой картиной и ушла разочарованная. Я ничего не поняла и была в большом удивлении. Кармазинов тоже говорит, что трудно понять. Теперь все ничего не находят, и русские, и англичане. Всю эту славу старики прокричали»[19].

При объяснении со Степаном Трофимовичем, Варвара Петровна мстительно напоминает, как он высокомерно улыбался, когда она по возвращении из-за границы сама заговорила «о впечатлениях после Мадонны», а после восклицает:

«Нынче никто, никто уж Мадонной не восхищается и не теряет на это времени, кроме закоренелых стариков. Это доказано»[20].

Судьба «дрезденской Мадонны» символизирует для Достоевского не только участь эстетической культуры как таковой, но и просто судьбу человечества, оказывается тесно переплетена с последней. В подготовительных материалах к «Подростку» мы читаем:

«Но кровь и пожары не смущают Фед<ора> Фед<оровича>. <...> «Конечно, хорошо было бы спасти от будущего огня несколько величайших вещей (Сикстинская Мадонна, Венера Милосская) для великой памяти и для примирения. Но жаль, что это невозможно; они-то первые и должны исчезнуть»[21].

Гравюра с той же картины, заставляющая вспомнить об антураже кабинета самого писателя, оказывается у него существенным знаковым элементом при описании обстановки, окружающей важного для него персонажа. В «Подростке» следующим образом описывается квартира Версилова:

« На стене висела превосходная большая гравюра дрезденской Мадонны и тут же, напротив, на другой стене, дорогая фотография, в огромном размере, литых бронзовых ворот флорентийского собора»[22].

Исходящий в конечном счете от Жуковского импульс особенного русского отношения к *Сикстинской Мадонне* и вообще к Рафаэлю находит свое продолжение и в XX в. Интересно, в частности, что если русская религиозная мысль минувшего столетия практиковала как один из своих жанров

ритуализированное поношение Ренессанса и специально ренессансного творчества в области пластических искусств, — и у Флоренского, и у следовавшего по его стопам Лосева мы находим склонность делать определенное исключение именно для Рафаэля. К этому же историческому кругу относятся переживания сурового лагерника Шаламова, поначалу, как известно, не хотевшего идти на устроенную в Москве выставку «трофейных» шедевров перед их возвращением в Дрезден, а после потрясенного Сикстинской Мадонной; они словно замыкают цикл, открытый Жуковским.

Повторим еще раз: весь контекст Булгакова предполагает связь «пари» в паскалевском смысле не с искусством вообще, даже не с творчеством Рафаэля вообще, а именно с одним из его шедевров, на котором фокусируется все внимание.

Заметим, прежде всего, что такой подход обусловлен духовной атмосферой, характерной для позднего Нового Времени, или, выражаясь точнее, воспринятой от XIX в. Здесь важно не только сакрализирующее отношение к искусству как к тайнозрительству и пророчеству в настолько строгом и неметафорическом смысле слова, что всякая духовная неточность, всякая погрешность против духовной «акривии» заставляет ставить вопрос о лжепророчестве. Не менее важен другой момент: из суммы произведений «искусства вообще» и даже «высокого искусства» выделялось некоторое количество сверхшедевров, отличие которых от других творений мыслилось не количественным — т. е. относящимся к мере большего или меньшего приближения к идеалу, — и даже, пожалуй, не качественным, а прямо-таки онтологическим. Вспомним особую любовь и особую способность немецких романтиков вроде братьев Шлегелей и русских символистов вроде Вяч. Иванова к выстраиванию «канонов», которые через мгновение становились привычными и уже никем не воспринимались как чье-то создание. (Всеевропейский канон романтиков — Данте-Петрарка-Бокаччо-Кальдерон-Сервантес-Шекспир; русский канон символистов, который впервые дает особое места Баратынскому-Тютчеву-Достоевскому, и которого не смогла отменить даже советская идеология — можно было десятилетиями не печатать Достоевского, но нельзя было вернуться к тому пренебрежительному тону, которым пользовался в применении к этому писателю Н.К. Михайловский, в 1882 г. предсказывавший, что обруганный им «жестокый талант» вот-вот будет забыт). Само по себе выстраивание канонов сохраняет, я думаю, некоторый смысл для всякого, кто не слишком расположен безоговорочно подчиниться нынешней деконструктивистской и «антиэлитистской» интеллектуальной моде; однако в системе мировоззрения романтиков и символистов каноны имеют особое значение, поневоле заставляющее вспомнить об экклезиастических коннотациях термина «канонизация», — скажем, включение в канон Шекспира предполагает не просто вердикт, согласно которому Шекспир как поэт и драматург профессионально превзошел других авторов его эпохи, но и суждение о некотором высшем смысле, который априорно предполагается за его творчеством в отличие, скажем, от творений его коллег вроде Бена Джонсона. Далее, для этого мировоззрения важен не только список избранных авторов, но и список избранных творений этих авторов: не просто Шекспир, но «Гамлет», не просто Гете, но «Фауст». То же самое распространяется и на искусство: не просто Леонардо, но «Тайная вечеря» и «Джоконда», не просто Микельанджело, но «Давид» и фрески Сикстинской капеллы, не просто Бетховен, но Девятая симфония и *Missa solemnis*^[23], и т.д., и т.п.

Такое мировоззрение было когда-то именно мировоззрением, а не просто инерцией привычных оценок и расхожего пафоса. Мы порой парадоксальным образом ощущаем его отголоски как раз в агрессивных оспариваниях старого канона: скажем, еще для Бродского был принципиально важен его тезис о превосходстве Баратынского над Пушкиным, и хотя сама идея превосходства порой принимает у него черты, более похожие на спортивную победу, чем на «канонизацию» в экклезиологическом контексте, вопрос о сравнительной внепоэтической правоте-неправоте, т.е. опять-таки пророчестве-лжепророчестве, неожиданно релевантен и у него (достаточно вспомнить, с какой серьезностью он порицает Тютчева именно за его политические мечтания, хотя, казалось бы, давно уже интерес к последним стал чисто историческим, каким отношение к тютчевской лирике не станет никогда). Как кажется, однако, подобное мировоззрение в его цельном, равном себе виде не совсем возможно сегодня, в том числе и для тех из нас, кто, как ваш покорный слуга, отнюдь не склонен отменить эстетическую иерархию как таковую. Вот один из бесчисленных примеров. Когда-то, в пору нашего Одоевского, только что открытый И.-С. Бах воспринимался как одинокий пророк, ни с чем не соизмеримый ни в своем, ни в любом другом времени; даже общие черты его эпохи

казались в его облике чуть ли не юродством пророка. А в наше время любители музыки барокко открывают для себя за Шютцем, Перселлом, Шарпантье — все новых и новых мастеров, и никто из них отнюдь не затмевает другого.

Легко усмотреть, что как раз для поисков присутствия в поэзии или в искусстве более или менее однозначно понимаемой христианской вести такой подход, требующий концентрации внимания на самых вершинных художественных достижениях создает особенно болезненные апории. Люди с довольно серьезными аскетико-мистическими интересами, как Жуковский, с подлинными нравственно-религиозными прозрениями, как Шарль Пеги, или даже с чертами святости, как Беато Анжелико, совсем не так уж редко бывают прекрасными, одаренными и умелыми художниками, умеющими реально и убедительно воплотить свой христианский опыт в своем искусстве, — даже если не самыми великими из великих (скажем, Жуковский — не Пушкин, и т. д.). Однако логика описываемого мировоззрения требует непременно искать также и религиозного откровения только у самых из самых, у «*ipsissimi*». И вот православный любитель искусств, которого могли бы утешить, скажем фрески того же Беато Анжелико, особенно поздние, наиболее строгие, — с преувеличенной духовной требовательностью всматривается в картину Рафаэля, именно в нее...

Возвращаясь от общеисторического к булгаковскому контексту, отметим связь рассматриваемого текста с некоторыми особенностями булгаковского богословия иконы.

Сам Булгаков достаточно хорошо знал святоотеческую литературу для того, чтобы отдавать себе отчет в огромной дистанции между доводами византийских апологетов иконопочитания и тем заново творимым «богословием Иконы», в разработке которого он сам принимал такое важное участие. Интеллектуальная честность в этом пункте выгодно отличает от его гениального друга и чтимого им «совопросника» о. Флоренского, систематически уступавшего соблазну подать собственный позднеромантический или постромантический дискурс как самую что ни на есть сущность святоотеческой, древлецерковной мысли. Так, в своем труде «Икона и иконопочитание: Догматический очерк» (1931) о. Булгаков с неожиданной отчетливостью, даже резкостью, отделяет свою позицию от позиции чтимых защитников иконопочитания в пору иконокластических контроверз в Византии:

«... Если мы от этого стилизованного изображения обратимся к исторической действительности <...>, там мы увидим совершенно иное и обнаружим у противников иконоборства непроизвольное или же тенденциозное (ради упрощения вопроса) уклонение в сторону от самого его острия, своего рода *ignoratio elenchi*»^[24]. В качестве примера он цитирует, например, апологию иконопочитания, читанную на Шестом деянии VII Вселенского собора диаконом Епифанием: «Икона подобна первообразу не по существу, а только по напоминанию и по положению изображенных членов. Живописец, изображающий портрет какого-либо человека, не домогается изобразить душу»^[25]. Разумеется, со времен романтизма никто не сомневался в том, что настоящая цель портрета — именно изображение души, а в контексте «богословия Иконы» XX в. это и подавно переносилось на сакральное изображение с его уже не «душевной», но духовной «душой».

Конечно, можно спорить о том, не присутствовала ли уже в патристической и византийской мысли некая невыговоренная импликация, которая была поближе, чем текст, читанный диаконом Епифанием, к тому, чего хотел о. Сергей. Дело не так просто; однако отрицать историческую характерность документа, приводимого о. Булгаковым, тоже нет возможности. Богослов XX столетия ответственно признает все то, чем обязан в самом своем богословствовании постромантической культуре; и этот контекст, подразумевающий, между прочим, и долговременные последствия все той же статьи Жуковского, делает понятным остроту надрыва, связанного с переживаниями этого богослова вокруг расхваленной протагонистом русских романтиков картины Рафаэля. Возможность «*религиозно бояться*» музыку Вагнера входит в тот же комплекс связей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Русская мысль». 1923–1924. № 9–10. Мы пользовались изданием, воспроизводящим текст этого прижизненного издания: Булгаков С. Первообраз и образ: сочинения в двух томах. Т. 2: Философия имени. Икона и иконопочитание. М.-СПб., 1999. С. 380–386. Прим. 419–420.

[2] Характерно, что в «Двух встречах» нашлось место для упоминания «нескольких мистических aberrаций музыки Вл. Соловьева» там же, с. 384). — В соотнесении «Двух встреч» и «Трех свиданий» при желании можно усмотреть тень традиционной смысловой символики, в рамках которой триада имеет неизменно благие коннотации, а диада — отнюдь не всегда.

[3] Булгаков С. Две встречи. С. 380.

[4] Там же. С. 419. Комментарий.

[5] Булгаков С. Свет Невечерний // Булгаков С. Первообраз и образ. Т. 1. С. 31.

[6] В стихотворении «Деревья» (Свет вечерний, III). Речь идет о восприятии личности умершего к этому времени В.Ф. Эрнста: «... Я трепетал вблизи твоей не раз / И слезы лил внезапные из глаз».

[7] См.: Паскаль Блез. Мысли. М., 1995. С. 186–187.

[8] Струве Н. Предисловие // Булгаков Сергей, прот. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. М., 1996. С. 6.

[9] Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Т. I (2). М., 1990. С. 584 («XXVII. Эстетизм и религия»).

[10] Kleist H. v. Sämtliche Werke und Briefe. München, 1977. Bd. II. S. 328–329.

[11] Полярная Звезда. 1824. С. 422–426.

[12] О последнем см.: Михайлов А. В. Вильгельм Генрих Ваккенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание. 79. Вып. 2. М., 1980.

[13] Жуковский В. А. Цит. соч. // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 311.

[14] Полное собрание сочинений кн. П.А. Вяземского. Т. 1. СПб., 1878. С. 269.

[15] Жуковский В. А. Рафаэлева «Мадонна» (Из писем о Дрезденской галерее) // Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 309–310.

[16] Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 148–149.

[17] Достоевский Ф. М. Цит. соч. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. (Далее ПСС). Т. 5. Л., Наука, 1973. С. 63.

[18] Достоевский Ф. М. Цит. соч. // ПСС. Т. 10. С. 172.

[19] Там же. С. 235.

[20] Там же. С. 264.

[21] Достоевский Ф. М. Подросток. *Рукописные редакции*. Подготовительные материалы <Заметки, планы, наброски> // ПСС. Т. 16. С. 15.

[22] Достоевский Ф. М. Цит. соч. // ПСС. Т. 13. С. 82.

[23] Для приравненности по рангу и статусу этих верховных шедевров симптоматично, например, что посвященное Бетховену стихотворение раннего Вяч. Иванова («Кормчие звезды», раздел «Порыв и грани») озаглавлено «Missa Solemnis», но одновременно ритмом своих четырехстопных хореев отчетливо навевает воспоминание о шиллеровской «Песни к радости», а через нее, разумеется, — о финальном хоре Девятой симфонии.

[24] Булгаков С. Н. Цит. соч. // Булгаков С. Первообраз и образ. Т. 2. С. 249. Под «стилизированным изображением» по контексту ближайшим образом понимается традиционное истолкование иконоборчества как продолжения христологических ересей.

[25] Там же. С. 281. Прим. 1.