

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФГАОУ ВПО «Российский государственный  
профессионально-педагогический университет»  
Учреждение Российской академии образования  
«Уральское отделение»

**Т. В. Барсукова**

## **ОБРАЗ ТИШИНЫ В РЕЛИГИИ И ЖИВОПИСИ**

Екатеринбург  
РГПУ  
2010

УДК 130.3  
ББК Ю 25  
Б 26

**Барсукова Т. В.** Образ тишины в религии и живописи [Текст]: монография / Т. В. Барсукова. Екатеринбург: Изд-во ФГАОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2010. 128 с.  
ISBN 978-5-8050-0392-0

В исследовании рассматривается образ тишины в философско-религиозном и художественно-эстетическом аспектах.

Книга предназначена для студентов художественных специальностей, преподавателей философско-культурологических и искусствоведческих дисциплин, а также для всех интересующихся отечественной и зарубежной культурой.

Рецензенты: доктор философских наук, профессор А. П. Ветошкин (НОУ ВПО «Уральский институт бизнеса»); доктор философских наук, профессор А. Б. Костерина (ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»)

ISBN 978-5-8050-0392-0

© ФГАОУ ВПО «Российский  
государственный профессионально-  
педагогический университет», 2010  
© Барсукова Т. В., 2010



## Введение

В современном мире с его постоянно ускоряющимися ритмами жизни, часто сопровождаемыми нервной хаотичностью стремлений, тема тишины звучит особенно актуально. Еще более актуально религиозное осмысление тишины как факта богопричастности. Тишина, являясь естественным состоянием природы, имеет божественную основу, которая окутывает все своим священным безмолвным присутствием. Возвращение к религиозным истокам и тишине сегодня становится все более очевидным и является в значительной степени необходимой потребностью человека, находящегося в тотальной зависимости от цивилизации.

Ситуация, сложившаяся в современном искусстве, свидетельствует о том, что секулярное сознание общества не способно в полной мере создавать искусство настоящей тишины. История изобразительного искусства показывает, что, чем дальше оно отдалялось от религии и вставало на путь субъективного (индивидуального) отражения мира, тем меньше содержало в своих произведениях Божественного единства созвучия, тишины, красоты, гармонии и величественности сюжета. Секулярная живопись, являющаяся отражением всех происходящих в мире противоречий, испытывает духовный кризис и становится на путь хаоса.

Тишина в религии и искусстве заключается в сосредоточенном покое, окутывающем оба эти феномена сгустком Божественного космоса и одаряющем способностью понимать нечто большее, единственно важное и значимое. Это тишина осознания гармонии, равновесия и устойчивости вечности. Именно она дает впечатление незыблемого порядка и определенности.

Божественная тишина для искусства – «...храм, в котором благоговейно возносится слава прекраснейшему и совершеннейшему творению – Вселенной» [27, с. 255]. Уничтожение Храма Вселенной и Природы ведет человечество к гибели.

Ключевой аспект предлагаемой работы – рассмотрение многообразия проявлений тишины в живописи в зависимости от индиви-

дуальных религиозных и идеологических исканий художников разных эпох.

Актуальность данной работы состоит в том, что проблема тишины в живописи до сих пор не была исследована. По этой же причине не исследованы типологические состояния тишины в живописи, возникающие во взаимосвязи с религиозными основами.

Сравнительный анализ религиозных духовных практик (индуизма, буддизма, христианства) выявляет различные способы познания Божественной истины, а также общность в целях духовного самосовершенствования и стремления к гармонии (созерцание, медитация, нирвана, пустота (недеяние), священнобезмолвие).

Анализ тишины в живописи показывает, что космическая направленность религиозного Духа на осмысление и переживание бытия стимулировала небывалый расцвет художественной культуры различных эпох и народов. Буддистский принцип недеяния находит отражение в тишине китайских и японских пейзажей. Могущественный католицизм выражает возвышенное совершенство в итальянской живописи. Естественную тишину духовной глубины человека мы находим в живописи «протестантских» нидерландцев. Мистическое умение вслушиваться в дыхание грусти характерно для живописи русских художников. Ощущение заброшенности и трагизма в живописи модернизма и постмодернизма является следствием оторванности от религиозных корней.

В исследовании не рассматриваются религиозные практики ислама и иудаизма вследствие отсутствия каких-либо данных о существовании в этих религиях живописи как самостоятельного вида искусства и по причине того, что в исламе и иудаизме существует запрет на изображение живых существ.

*Целью* настоящего исследования является рассмотрение образа тишины в религии и живописи. Достижение указанной цели предполагает решение следующих *задач*:

- рассмотрение тишины как предмета культурологического исследования;
- определение образной структуры состояния тишины в художественно-творческом процессе;

- исследование религиозного понимания тишины в различных духовных практиках (индуизм, буддизм, исихазм);
- выявление образных аспектов тишины в христианстве (католичество, протестантизм, православие);
- анализ образных состояний тишины в живописи буддизма (Китай, Япония), в православной иконописи и религиозной христианской живописи, в русской и западноевропейской живописи;
- выявление аспектов тишины в живописи модернизма и постмодернизма в контексте взаимодействия и противодействия ее с религией.

## Глава 1

# ТИШИНА КАК ВЫРАЖЕНИЕ СОКРОВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РЕЛИГИИ И ИСКУССТВА

### 1.1. Тишина как предмет культурологического исследования

В. Даль определяет значение тишины во всей ее многозначности: «*Тишь* или *тишина* – когда все тихо; *молчание* – немота; отсутствие крика, шума, стука; *мир, согласие и лад; покой стихий* – отсутствие бури, ветра, непогоды. *Тихоглаголанье* – кроткое вещание, (обуздывая язык, *тихомирно* поживешь)... *Тихоброд, тихоход* – лентяй, ленивец; *тиходол* – место, закрытое от ветров; *тиходом* – домосед, семейный, не светский человек, кроткий, смиренный человек; скрытный, себе на уме. *Тихий* – глухой, слабый; тихий голос, тихое журчанье ручья, тихий шелест. *Тихоня* – медленный, мешковатый. Тихая езда. У него тихая походка. Тихий ветер, слабый, легкий. Тихий шаг» и др. [24, с. 237] (курсив наш. – Т. Б.).

Из всего вышеперечисленного следует, что тишина – это не просто особая таинственная завеса и не просто космическая аура, невидимая, неслышимая и не имеющая физической сущности, – это Божественная Всеобъемлющая Данность, которая существует и в природе, и в человеке, и во всех вещах. Тишину можно видеть, слышать и ощущать через определенные явления и знаки собственной природы тишины.

Ценностное качество тишины заключается в том, что она имеет сопричастность всему, с чем соотносится (*тишина жизни и тишина смерти, тишина белого и тишина черного, тишина любви и тишина ненависти*). Такая разнополярность тишины обусловлена ее всеобъемлющим космическим свойством присутствовать во всех сущностях, одушевленных и неодушевленных. Тишина предметных неодушевленных форм хорошо просматривается через тему натюрморта в живописи.

Тишина – это не только полное отсутствие звуков (глухота или немота), но и великое многообразие звуков – характерных, имеющих отношение только к тишине. *Звуки тишины* определяют характер таинственного взаимодействия жизни и тишины (шорох, шелест, скрип,

гул, шуршание и др.). *Тишина 'видимая'* воспринимается на уровне ощущений через определенные функции мозга, сообщающие нам о том, что мы видим тишину (статичное состояние природы, отсутствие суеты, безлюдность, наличие пустынных пространств и др.).

Тишина во всем своем многообразии, видимая и невидимая, ощущаемая и неощущаемая (физически), слышимая и беззвучная имеет воплощение во всех формах бытовой жизнедеятельности, в философии, религии и в искусстве.

Бытовое понимание тишины основывается на физически-эмоциональных факторах, таких как *отдых от суеты, покой, мечтательное состояние, воспоминание, сон, безмятежность* и др., которые представляют собой пространственно-временные состояния положительного характера. Противоположные им суета, мельтешение, шум, напряжение, хаос и др. создают ощущения усталости, боли, переживания, страха и порождают отрицательные значения тишины – *одиночество, отчуждение, безысходность*. Бытовое осознание сакральности тишины и молчания сопровождается символическим отношением человека к смерти и фиксируется в траурных церемониях, погребальных обрядах. Тишина в таком понимании смерти выступает не как свидетельство окончательной полноты, но как *опустошение*, с которым приходит ощущение ненужности и непонимания жизни. *Тишина деструкции, болезненного уныния, депрессии* приводит человека к желанию уйти в ничто, в никуда. Отсутствие выхода (пути) порождает ощущение бессмысленности существования. Подобные состояния характерны для последнего времени, отвернувшегося от человека. Отражение этого мы находим в живописи модернизма и постмодернизма.

Тишина как таинственный непознаваемый объект становится символом Божественного Первоначала в философии и религии. *Тишина Первоначала* противопоставляется хаосу, тьме, бездне, пустоте и олицетворяет начало порядка и гармонии в мире.

Философское понимание тишины присутствует в таких понятиях, как *атараксия* (безмятежность, невозмутимость, душевный покой) – у Демокрита, Эпикура, М. Аврелия; *отчуждение* (одиночество, самоотчуждение) – у Г. Гегеля, О. Шпенглера; *русский космизм* – у Н. Федорова, А. Платонова; *мистическая диалектика* (восхождение к первоединому) – у Плотина. Идея мистицизма присуща всем идеалистическим философиям (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, Е. Н. Трубецкой),

а также религиозным учениям древности (упанишады, пифагореизм, даосизм), встречается у Платона, И. Экхарта, Я. Беме, Т. Мюнцера и др.

Религиозность тишины имеет непосредственную связь с природой, которая являет всем своим обликом суть Божественного Начала. Притягательная сила природы состоит в ее Первобытийности и Первопричинности. В ней таятся скрытые сакральные Божественные знаки, которые человек стремится распознать на протяжении всей истории своего существования. Тема *молчания* в религии неразрывно связана с первопричинностью природы. Природа молчит, звери и птицы не говорят. В способности молчать заключается возможность услышать Бога, потому что с самого начала сотворения мира «слово было у Бога и слово было Бог» (Ин. 1:1). Практически все мировые религии содержат философию молчания.

*Тишина молчания* в религии как философское понятие впервые была осмыслена в действующих духовных практиках (буддизм, исихазм). Благодаря тесному взаимодействию религии и искусства появились на свет китайская живопись и православная иконопись.

Специфическим признаком тишины, объединяющим религию и искусство, можно считать наличие особенных состояний, характеризующихся молчаливым внутренним смыслом. По убеждению И. Н. Крамского, «искусство живописи должно взять на себя изображение того сокровенного и непроницаемого мира, невыразимого словом, который можно только чувствовать и переживать. Искусство в своем истинном смысле должно быть истолкователем скрытого смысла» [98, с. 315]. По утверждению Ф. М. Достоевского, «вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частью заключается в нем в виде подспудного, невысказанного слова» [98, с. 315].

Пословицы, поговорки, высказывания, посвященные молчанию и тишине, сочетающиеся с языческим духом народа, играли большую роль в воспитании детей, становлении характера и выражали негативное отношение к болтливости («Отмолчишься, как в лесу насидишься», «Тишь да гладь – Божья благодать», «Тише едешь – дальше будешь», «Молчание – золото», «Слово не птица, вылетело – не поймаешь» и др.).

*Тишина таинства природы* еще со времен язычества имела глубокий смысл. Древние охотники входили в лес бесшумно, дабы не потревожить покой лесных божеств. Суровые природно-климатические условия северной части России (болота, тайга, морозы) сформировали

у жителей созерцательное, аскетическое отношение к миру, выражающееся в особом отношении к потустороннему. Не столько вера, сколько стремление почувствовать силу сверхъестественного, уважение к духам природы и ко всему, что их окружает, отличают жизненные установки народов, живущих в отрыве от цивилизации.

Русское православие привнесло новые идеи тишины, выражающиеся в «священнобезмолвии» духовного подвижничества, умного отвергания чувств и постоянного общения с Богом. «Христианство, – пишет Г. Ю. Стернин, – входило в искусство и как вера, и как умозрение, как объект пристального художнического наблюдения над мироощущением народа и как мифологизированный тип интеллигентского сознания» [73, с. 463].

Тишина охватывает все виды и жанры искусства – архитектуру, скульптуру, живопись, поэзию, музыку, театр, кино и др. Востребованность тишины в культуре и искусстве не случайна, тишина, пронизывая собой все формы существования, имеет самое большое количество смыслов – религиозных, философских, эстетических и художественных. В этом понимании она может выступать в роли Универсального Абсолюта.

Культурологическая ценность тишины в искусстве связана с тем, что она существует не в суетном, мелком, а в общечеловеческих божественных темах. Тишина в живописи воплощается только там, где есть абсолют, совершенство подачи, классическая концентрация исполнительского мастерства и Божественный магнетизм. Концептуальный смысл тишины явлен в поэтических, музыкальных и театральных произведениях в виде ассоциаций, символики и смысловых пауз, в литературных произведениях и кинематографии – в глубине содержания.

В театральной паузе заключена немая передача энергии от актера к зрителю, за которой стоит понимание сути всего того, что невозможно передать словами. Б. И. Зингерман описывает паузы в пьесах А. П. Чехова: «Старый театр двигался вперед событиями и – речами, которые подготовляли события, а пьесы Чехова часто движутся вперед паузами, тишиной, в которой особенно ощутимо ровное, безостановочное течение жизни» [31, с. 13].

Сложнейшая система пауз была разработана К. С. Станиславским, который называл паузы красноречивым молчанием. «Значение имела не только их разнообразная протяженность – от едва заметной...

до “длинной паузы” и даже “длиннейшей паузы”. Как указывал Немирович, в паузах спектакля “...проявлялось доживание предыдущего волнения, или подготавливалась вспышка предстоящей эмоции, или содержалось большое молчание, полное настроения”» [56, с. 170]. И паузы были, по его словам, «не мертвые, а действенные». Значит, формально прерывая действие, фактически паузы Станиславского и Немировича-Данченко играли прямо противоположную роль: они-то как раз и придавали действию непрерывность, текучесть, всеобъемлющую целостность «настроения», связывали воедино и реплики персонажей, и «голоса природы», сопровождавшие их речь, и звуки, доносившиеся из других комнат.

В поэзии тишина ощущается по-разному: и через систему знаков в тексте, и в исполнительской речи в виде смысловых пауз. Практически у всех поэтов мы можем встретить строки, посвященные тишине (А. С. Пушкин – «Все было тихо – лес и горы, Все спало в сумраке ночном»; Ф. Тютчев – «Silentium», «Успокоение»; А. Фет – «Каждый миг сказать хочу: Это я! Но я молчу»; Б. Пастернак – «Тишина – ты лучшее из всего, что слышал», О. Уайльд – «А тишина еще страшнее, чем грозный, медный звон» и т. д.). А. Ахматова, К. Бальмонт, А. Белый, С. Есенин, О. Мандельштам, Б. Пастернак, П. Элюар не только писали о тишине, они писали в тишине.

В литературе особо остро тема тишины прослеживается у Ч. Айтматова, Х. Л. Борхеса, Дж. Джойса, К. Кастанеды, Ф. Кафки, А. Кнышева, Г. Г. Маркеса, А. Мердока, А. Платонова, А. Фадеева, Дж. Фаулза, К. Федина и др.

Примером создания тишины в театре является система пауз К. Станиславского, пластическая пантомима А. Таирова. Тишина в кино как эстетический феномен представлена у Т. Абуладзе, И. Бергмана, П. Гринуэя, Г. Дель Торро, О. Иоселиани, С. Кубрика, А. Куросавы, С. Параджанова, А. Сокурова, А. Тарковского, Л. фон Триера, А. Хичкока и др.

В музыке тема тишины разрабатывается Л. Бетховеном, И. С. Бахом, С. Рахманиновым («Остров мертвых»), Р. Вагнером, А. Скрябиным, Н. Мясковским («Молчание»), Дж. Кейджем.

Анализировать тишину в художественном творчестве, и особенно в живописи, сложно по причине того, что восприятие тишины в искусстве есть акт абсолютно субъективный, на уровне ощущений и но-



сит интуитивно-ассоциативный характер, трудноописываемый в понятиях и категориях. Невозможно выявить цвет, форму, тональность тишины, потому что тишина в живописи охватывает все цвета, все формы и все тональности. Тишина может присутствовать в резких контрастных соотношениях (Ф. Сурбаран), в ярком цветовом звучании (иконопись), а также в различных формах – от строгой геометрии до плавной струящейся криволинейности. Более того, тишина присутствует не только в цельных монолитных формах, но и в раздробленных и изломанных (П. Пикассо). Иногда задаешься вопросом, почему в реалистической картине И. Левитана «Над вечным покоем» тишины нет, а в абсолютно беспредметной абстракции М. Шварцмана «Хранитель безмолвия» она несомненна. И дело тут вовсе не в простоте и ясности средств, не в искусственно созданном эффекте минимализма, а в чем-то необъяснимо большем, в сакральном, мистическом таинстве, которое выходит на уровень эмоционально-чувственной запредметности.

Анализ художественных произведений, различных по содержанию, композиционному строю и степени выразительности, дает все основания заключить, что тишина в живописи – это символическое образное явление, которое исходит из высшей степени чувственной внутренней пронизательности самого художника, интуитивного постижения сути всех увиденных им жизненных форм. Сила тишины в картине заключается именно в способности художника сконцентрировать на холсте только то, что отражает истинную природу вещи, то несомненно важное в его духовном понимании явление, которое может воплощаться по-разному (абстрактно или реалистически). В этом кроется религиозный абсолют художника, не действующего по наитию или детально, тщательно копирующего натуру, а руководствующегося религиозной искренностью в поиске и отборе истинно духовного смысла происходящего.

## **1.2. Божественная тишина как основа художественного творения**

Выявление духовного смысла тишины в художественном творчестве необходимо начать с рассмотрения особенностей творческого процесса и с определения роли и места тишины в этом процессе.

Тишина в художественно-творческом процессе таит в себе множество сокрытых мистических смыслов, которые определяют будущую целостность и истинность картины. «Мистическое погружение в себя есть всегда выход из себя, прорыв за грани. Всякая мистика учит, что глубь человека – более чем человеческая, что в ней кроется таинственная связь с Богом и миром» [7, с. 296].

Тишина художественного процесса на первом этапе его зарождения является тишиной предвосхищения образа. Это созерцание, мотивационное начало, размышление, обдумывание композиционного хода, подачи, наблюдение.

Момент предвосхищения образа наступает в период произвольного созерцания, благодаря которому возникает готовность к восприятию нового видения. По словам Н. О. Лосского, «эстетическое созерцание требует такого углубления в предмет, при котором хотя бы в виде намеков открывается связь его с целым миром и особенно с бесконечною полнотою и свободою Царства Божия; само собою, разумеется, и созерцающий субъект, отбросивший всякую конечную заинтересованность, восходит в это царство свободы: эстетическое созерцание есть предвосхищение жизни в Царстве Божием, в котором осуществляется бескорыстный интерес к чужому бытию, не меньший, чем к собственному, и следовательно, достигается бесконечное расширение жизни» [46, с. 109].

Тишина художественного процесса заключена, по мнению И. А. Ильина, в созерцании Божественного мироздания. Художник открывает «...доступ к сущности жизни, в недра мира, в глубины Божии; он плавит души и кует их; он дарует им в художественной форме возводящие, окрыляющие, очистительные и укрепительные медитации». Художник – «источник озарения и умудрения» [33, с. 36].

Божественная тишина процесса творения художника – это *служение*. «Истинный художник не может творить всегда... Но, когда он вдохновлен, он знает, что пребывает в служении... Он позван и призван. Позванный и призванный, он чувствует себя предстоящим» [33, с. 244]. Служение художника заключается в поиске «единой необходимости», в которой заключена его «художественная совесть» [33, с. 245].

Тишина как потребность в уединении, как способ обновления духа, остановка и восстановление сил несет в себе силу Божественной духовной энергии. Важную роль в этом видении играет уровень по-

стижения – особая направленность мировоззрения к чему-то определенному, вследствие чего происходит усиление ценностной мотивации. Постигание художником мира всегда исходило из осознания его божественной красоты. Именно к ней он постоянно стремился. Сущность постижения заключается не в желании художника узнать божественный мир и раскрыть его тайны, а в первую очередь в стремлении восхититься им и передать свое восхищение зрителю.

«Согласно Басе, высший идеал художника состоит в освобождении от собственного “я”, когда поэт, став единым с объектом изображения, полностью проникается его внутренней жизнью и чувствами» [20, с. 280].

*Тишина божественного служения* есть растворение художника в мире божественного прекрасного. Истинная картина становится не частью художника, а частью Бога, она вбирает в себя всю сущность божественной природы, космоса и через художника являет чувство прекрасного зрителю. Художник всего лишь посредник, служитель, поэтому истинная картина – это проповедное откровение Бога миру. Тогда она становится вечной, завершенной и наполненной божественной тишиной.

Совершенству состояния тишины как нельзя лучше соответствует высказывание Х. Зедльмайера: «Благодаря истинному художнику процесс творения достигает статического конечного состояния... *свободного от времени*, когда в произведении искусства уже ничто нельзя изменить, не нарушив достигнутого равновесия, вызывающего покой и гарантирующего продолжение» [30, с. 33] (курсив наш. – Т. Б.).

Современными примерами «мироустановленности» в живописи можно считать произведения известного американского художника Э. Уайета с их чисто физическим ощущением *тишины божественного забвения*.

Тишиной наполнены картины современного русского художника Павла Покидышева, в живописных композициях которого особым образом сочетаются тихая музыка, молчаливая поэзия и остановившаяся историческая театральность. «Парадоксальность композиционного построения картин и принципиальная многозначность образов, создаваемых художником, оставляют зрителя один на один с многочисленными вопросами, на которые нет однозначного ответа. Кто эти герои, разыгрывающие перед нами то незатейливые, то столь мно-

гозначительные сцены: дети или взрослые? Что перед нами: игра или реальность, сон или фантазия, таинственный сад или театральная сцена?» [5, с. 18].

«Мироустановленность» в картинах выражается в виде времени, которое «...превращается в застывшую в пространстве ипостась, в некий неподвижный эфир, относительно которого исчисляется композиционный строй картины. Это пространственно-временное построение, которое точнее следовало бы обозначить как “пространственно-бевременное”» [5, с. 37].

Божественная гармония процесса создания, находящаяся, как оказалось, не только внутри, но и за пределами произведения искусства, в конечном итоге является неразрывно связанной с целостностью самого произведения.

Таким образом, тишина является органической частью целого. Целое в таком понимании – это не статичная система, в которой «элементы абсолютны, первоначальны и существуют безотносительно, а целое производно, относительно и сполна зависимо от своих элементов, в то же время целое первоначальней элементов, элементы же производны и относительно, т. е. способны существовать только в отношении к целому» [45, с. 340].

*Тишина картины и тишина художника* заключается в особом таинственном состоянии, которое отражает степень погружения в таинство художника и являет тем самым таинство картины.

Одним из важнейших условий восприятия художественного живописного произведения, несомненно, является ощущение чувственного восхищения. Что заставляет нас восторгаться произведениями искусства? И в чем заключается их таинственная притягательная сила? Любуясь произведением, мы, с одной стороны, испытываем необъяснимую душевную радость от увиденного, а с другой – желаем постичь загадку картины, которая кроется не только в созерцании, но и в осознании нового таинственного мира, возникшего на простом куске холста, мира, наполненного красочностью и изяществом форм в гармоничном единстве и согласованности, казалось бы, естественных вещей.

В момент осознания возникает понятийное, духовное истолкование увиденного не только на сознательном, но и на бессознательном уровне. Таинство картины заключается в том, что она вызывает многозначность суждений, мнений и ощущений.

По мнению И. А. Ильина, «искусство есть прежде всего и глубже всего – культ тайны... где нет этого сосредоточенного вынашивания тайны, где нет художественного тайноведения... там нет и настоящего искусства» [33, с. 253].

Каждое произведение искусства, являясь иллюзией воспроизведения реального мира, само по себе мистично и ирреально. А загадка его состоит в том, что оно непостижимо, как может быть мистична и непостижима природа мироздания.

Удивительно то, что абсолютно скопированная натура тоже ирреальна и мистична вследствие того, что она запечатлена или зафиксирована на другой плоскости. Или, точнее, на какой-то момент она выхвачена из реального пространства и помещена в другое, иллюзорное пространство картины. В этом кроется необычность и сверхъестественность понимания, благодаря чему зарождается ощущение волнующей чувственной зрелищности. Может быть, поэтому или по причине реальности фантазийного вымысла всех художников называют мистификаторами, «медиумами» и создателями новых существей. «Художник не только про-рекает; ему дана власть – населять человеческие души новыми художественными медитациями и тем обновлять их, творить в них новое бытие, новую жизнь» [33, с. 248].

Каждая картина существует как сформированный идейный отпечаток, в котором сконцентрированы темы окружающей действительности и мыслительная природа творчества. Предназначенная для размещения на стене, она включается во взаимосвязь с архитектурой и интерьером, но требует абсолютно гармоничного соединения, в котором начинает жить своей молчаливой жизнью. По сути, картина – это немой идол. И как предмету особого созерцательного предназначения ей свойственна тишина. Во-первых, тишина картины заключается в ее культовой основе. Картина произошла от иконы, которая в первоначальной своей сущности считалась объектом поклонения. Тишина светской картины в отличие от тишина иконы порождает не поклонение ей, а молчаливое созерцание. Во-вторых, тишина картины обуславливается ее принадлежностью к архитектуре: она, являясь частью стены, несет в себе философский смысл стены как идею отгороженности от внешнего мира, идею внутренней камерной жизни. В-третьих, тишина картины – в ее неодоушевленной сущности. При

всем, казалось бы, многообразии отражений реальности картина тиха и нема. Она неодушевленный предмет. Но при всей своей немоте картина может быть громкой, звучащей, заявлять о себе помпезностью и надменной вычурностью или же скромно разговаривать, ждать, надеяться и мечтать.

Тишина картины как особенного материального и нематериального предмета одновременно, как обрывок мира с его пространством, действиями и внутренней жизнью заложена в невозможности этой жизни вырваться наружу. Тишина картины заключается в ее скованности, в том, что она не весь мир, а лишь его частица, закованная в рамки и в ограниченное поле формата. Поэтому картина всегда живет за пределами той плоскости, на которой изображена. Она как мир, выглядывающий своим застывшим мгновением через окно. По этой причине каждая картина есть *тишина замкнутого пространства*, как бы выхваченного из разного времени. Так, крик в картине Э. Мунка глух, как может быть глух крик, идущий изнутри измученной души. Наполненный уличным шумом «Бульвар капуцинок в Париже» К. Моне воспринимается тихим суеязящимся муравейником. А в картинах Э. Дега, изображающих скачки, мы даже не слышим стук копыт, как будто все действие происходит за очень толстым стеклом.

Ощущение тишины в картине зависит от отношения художника к миру его предметных представлений, или от внутренней тишины художника. Особенность этих представлений заключается в характере и смысле творческих стремлений художника, зависит от его мировоззрения и суждений о сущности жизни. Каждое произведение обусловлено направленностью интересов художника. Чем глубже чувственное, философское и духовное представление художника об окружающем мире, тем большей ценностью обладают его творения. Чем больше истинной глубинной цельности содержится в смысле художественного произведения, тем более таинственно и непостижимо оно для зрителя. И. А. Ильин, рассуждая о таком художественном таинстве, пишет: «Есть у художника глубина души, где зарождаются и вынашиваются эти таинственные содержания... Эта глубина обычно покрыта непрозрачною мглою, не только для других, но и для него самого. И часто сам художник не знает и не постигает того, что зарождается, зреет и разворачивается в этой творческой, глубинной мгле» [33, с. 245].

*Тишина картины – это аура таинственности*, которая образуется благодаря той же двойственности (материальности и нематериальности, реальности и ирреальности). С одной стороны, на нее влияет аура художника, а с другой – собственная аура картины, которая проявляет себя независимо от желания художника. Но поскольку единственным родителем картины все равно остается художник, то именно от природы его личностных духовных качеств зависит, быть тишине и покою в картине или не быть. По мнению И. А. Ильина, «то, что художник дает людям, есть прежде всего и больше всего некий глубокий таинственный помысел о мире, о человеке и о Боге» [33, с. 247].

Сущность тишины таинства в картине заключается в том, что «создание искусства есть прежде всего и больше всего – выношенное художником главное, сказуемое содержание, почерпнутое им из таинственного существа мира и человека или (еще несравненно больше и священнее) – из тайны Божией» [33, с. 247].

Таинство тишины картины возможно понять лишь при помощи созерцательной готовности к восприятию. И этот момент является еще одним фактором тишины картины, заключающимся в потребности размышлять. И. А. Ильин называет такую тишину *медитацией*. «Художник несет людям некую сосредоточенную медитацию... Он предлагает людям принять эту медитацию, этот таинственный помысел, ввести его в свое душевно-духовное чувствилище и зажечь им...» [33, с. 247]. «Истинный художник есть не только “жрец прекрасного” (Пушкин), но и жрец мировой тайны, постигаемой в глубине сердечного созерцания» [33, с. 253].

## Глава 2

### КОНЦЕПТ ТИШИНЫ В РЕЛИГИИ

#### 2.1. Концепт тишины в религии и философии буддизма

##### 2.1.1. Концепт тишины в индуизме

Буддистское понимание тишины берет свое начало из брахманизма и индуизма. Возникновение *брахманизма* связано с вершиной брахманского мышления – ведантой, изложенной в «Брахмасутрах». Тишина брахманизма пессимистична по причине несовершенства противоречивого мира. Печаль тишины – в стремлении уйти, освободиться от несправедливости познаний. Человек в брахманизме не видит причины ждать, участвовать в чем-либо и что-либо предпринимать. «Его цель, следовательно, может заключаться только в том, чтобы уйти из мира чувств в мир чистого бытия... *Умереть для мира* и для своей собственной жизни – это его духовное призвание. Погружаясь все более и более в *вечное чистое бытие*, он придает своей жизни истинный смысл» [96, с. 157] (курсив наш. – Т. Б.). Тишина такой веры заключается в медитативном состоянии отрешенности от мира, которое приближает человека к состоянию *«абсолютного бытия»* [96, с. 158] (курсив наш. – Т. Б.). Высшей степенью ухода в брахманизме считается отшельничество и самоистязающая аскетика.

Религиозное движение *индуизм* возникло параллельно с философией брахманизма. Индуизм в отличие от жесткого пессимистичного брахманизма верит в существование живого любящего Бога. Индуизм политеистичен и монотеистичен одновременно, так как считает существование многобожия проявлением единого Бога. Индуизм своей действенной силой чем-то похож на христианство, но, существуя рядом с брахманизмом, вбирает в себя оттенки его философии.

В религии индуизма, как и в брахманизме, понятие «тишина» можно сопоставить с понятиями «медитация» и «отшельничество».

*Медитация* является важнейшим священнодействием йогов. Индуистский бог Шива изображается медитирующим йогом, сидящим на шкуре тигра на вершине горы Кайласа в Гималаях. Он очень сосредото-



чен, поскольку силой мысли поддерживает существование всей Вселенной. В центре лба у Шивы изображают третий глаз. Он позволяет ему видеть все то, что обычные люди не видят. Он мудр и проницателен.

С медитацией связаны все учения, записанные в тантрах. «Ее определяют и так: “Это энергия, возникающая в сознании между появлением вопроса и нахождением ответа на него”. Индуистская Тантра – это сложные религиозно-философские представления о мире и человеке. Она включает также комплекс различных религиозных ритуалов. Тантра включает также методы, которые выходят за рамки религиозных обрядов. Это сложные упражнения, с помощью которых можно полностью изменить всего человека, причем не только его тело, но и сознание. Поэтому и говорят о тантрийской йоге» [52, с. 104].

Свойства тантра-медитации в дальнейшем развивались философской школой санкхья-йога (санкхья – размышление, исчисление). Эта философская школа ставила перед собой задачу совершенствования человека через *освобождение его духа* от незнания, невежества, *усмирение страстей и очищение тела и мыслей*. «Для этого предлагался восьмеричный путь, состоящий из восьми стадий. Первая – *воздержание* (от насилия, лжи, вражды, ненависти, порочности, стяжательства и воровства); вторая – *очищение* тела, эмоций и мыслей при помощи чтения священных книг и постоянных размышлений о божественном; третья – упражнения для тела, которые приводят в порядок тело и способствуют *правильному сосредоточению*; четвертая – *управление дыханием* и энергией тела; пятая – *отвлечение органов чувств* и их объектов; шестая – *удержание внимания и сосредоточение сознания*; седьмая стадия – *медитация*, а восьмая – особое состояние сознания. Это такое состояние сознания, при котором прекращаются психические процессы и наступает состояние блаженства. Овладение всеми восемью стадиями позволяет отделить дух от материи и обрести способность к интуитивному проникновению в истину» [52, с. 115] (курсив наш. – Т. Б.).

В современных высказываниях о медитации мы находим определение Ошо (Бхагаван Шри Раджниш). «Медитация – это состояние не ума. Медитация – это состояние чистого сознания без содержания. Обычно наше сознание переполнено чепухой, совсем как зеркало, покрытое пылью. Ум – постоянная толчея; движутся мысли, желания, воспоминания, амбиции – это постоянная толчея! День приходит, день уходит! Даже когда вы спите, ум функционирует, он грезит. Такое состояние – не медитация, а противоположное ему. *Когда нет толчеи,*

*и думание прекратилось, ни одна мысль не движется, ни одно желание не удерживается, вы полностью молчаливы – такое молчание и есть медитация* (курсив наш. – Т. Б.). И в этом молчании известна Истина. Медитация – это осознание того, что я не есть ум. Когда сознание идет глубже и глубже, мало-помалу появляются мгновения – мгновения молчания, тишины, мгновения чистого пространства, мгновения прозрачности, моменты мгновения, когда ничто в вас не удерживается, все постоянно. В эти мгновения постоянства, безмолвия узнаете, кто вы такие, и вы узнаете тайну бытия этой жизни, этого существования» [60, с. 1].

В тишине определилась концентрация энергии самосознания, концентрация энергии собственного, но не «я», связанной с нераспылением или нерастворением в мелком, суетном, всепожирающем.

Другое понятие, имеющее отношение к тишине, – это *отшельничество*, или внекастовость. Индуизм, держащийся на кастах, делит все население на группы. Отшельники же – определенная обособленность, существующая вне правил и запретов. Цель отшельника – *оставить мирскую жизнь, «...предаться благочестивым размышлениям и освободиться от бытия»* [52, с. 108] (курсив наш. – Т. Б.).

Отшельничество было развито, популярно и очень распространено в Индии в период Будды. «Более того, и сами цари на старости становились отшельниками – они оставляли свое царственное положение и на природе занимались созерцанием... Царевич Будда тоже покинул дворец и стал отшельником» [52, с. 141]. «Образ жизни отшельников зависел от исповедуемой ими идеологии. Одни из них считали главным самоистязания и умерщвления плоти. Это выражалось в том, что они спали на утыканной гвоздями доске или на горячем пепле, сидели сутками под дождями или под обжигающими лучами солнца. Они подолгу постились, питаясь кореньями и водой. Таких отшельников называли тружениками. Другие отшельники занимались *созерцанием*. Они искали покоя в *бездействии духа и тела*. Среди отшельников встречались иногда мыслители, вокруг которых группировались единомышленники и ученики. Многие отшельники образовывали школы» [52, с. 142] (курсив наш. – Т. Б.).

Отшельники считали, что достигнуть своего освобождения душа человека может только путем *самосозерцания*. Под самосозерцанием понималось такое состояние самосознания, в котором сознание частично соединялось с подсознанием или с информационным полем Вселенной.

Тишина в буддизме, как и в брахманизме, заключается в попытке достигнуть *состояния безразличия и бесстрастия*. Но в отличие от брахманизма и индуизма буддизм отвергает всякий аскетизм и самоистязания. Это хорошо просматривается в становлении мировоззрения Будды, который не достиг желаемого в самоистязаниях, голодовке и отшельничестве. «Главное то, говорит Будда, что я *освобождаюсь от мира мысленно*. Если я сделал это, в истязании тела уже нет необходимости. Я могу жить в *спокойной безмятежности*, как человек, который знает, что в действительности он не живет более, а уже *достиг покоя*» [1, с. 158] (курсив наш. – Т. Б.).

В раннем буддизме глубокий смысл тишины просматривается в понятии *нирвана*. Согласно учению Будды, кто совершенно укротил свои страсти, тот еще на земле достигнет *состояния блаженного покоя* – нирваны. Для буддистов нирвана означает прежде всего состояние безгрешия и отсутствия страдания. В древнейшем буддистском памятнике «Дхаммападе» путь достижения состояния нирваны описан так: «Если ты не возбуждаешься более, стал как треснувший колокол, то ты достиг нирваны, ты не будешь более вести дурных речей» [52, с. 193]. Истинно верующие считали, что нирвана избавляет человека от будущих перерождений и оставляет душу в вечном покое.

В статье «Обретение вечного покоя» А. Менъ рассматривает сущность проповедей Будды Гаутамы относительно нирваны. «Как в глубине моря нарождаются волны, – говорил Будда, – но *все пребывает в покое*, так бхикшу пусть будет покоен, никогда ничего не жаждет, ничего не желает» [49, с. 4] (курсив наш. – Т. Б.). Всем измученным и изнемогшим в битве жизни Совершенный обещал открыть *обитель успокоения*. Он призывал их облечься в броню равнодушия, ничего не ждать от суетного мира. Такая внежизненная позиция должна, по его мнению, застраховать ищущего спасения от огорчений и всякого зла. На вопрос учеников о том, где может человек найти ключ к царству Нирваны, Будда отвечал: «*В глубине своего сердца*» [49, с. 4] (курсив наш. – Т. Б.). «Благополучие пастуха – мираж. А бхикшу знает, что это ничтожно, что это – уловки Мары. Не ищет он помощи у богов и людей, он познал вечную Дхамму и *идет одиноко*, подобно носорогу. Гаутама говорит о душе человека, познавшего сладость Дхаммы, как о витающей *вне зримой действительности*. Ее внутренняя реальность – не поток мятущихся дхарм, а *тишина и величие Нирваны*» [49, с. 3] (курсив наш. – Т. Б.).

Незадолго до смерти Будда говорил: «Существует нечто нерожденное, не имеющее начала, произведенное, несоставленное; если бы не было подобной вещи, то не было бы избавления от того, что порождается, имеет начало, производится и составляется». «Кто вам скажет, что Нирвана – прекращение всего – тот солжет, будет также неправ, кто вам скажет, что в Нирване вновь жизнь потечет» [49, с. 5]. Будда постоянно намекает именно на то, что в теоретическом плане невозможно осмыслить, что такое нирвана, ибо это выходит за пределы нашего логического понимания.

Нирвана позднего буддизма, распространяясь среди различных народов и обрастая новыми идеями, была не столь пессимистичной, как у индийцев, а может, более жизнерадостной и энергичной. Но ранний буддизм предвосхитил жизнерадостность позднего буддизма именно своей загадочностью и недосказанностью нирваны. Нирвана – творческий метод, и понимать ее нужно как поиск путей в лабиринте, как раскрытие ускользающе-призрачных завес никогда не раскрывающейся тайны.

### **2.1.2. Концепт тишины в китайском буддизме**

Буддизм впоследствии был вытеснен из Индии индуизмом, но приобрел популярность в Китае, Японии, Тибете, Непале и смешался с религиями других стран.

Китайское понимание буддизма совершенно противоположно брахманизму и индуизму, хотя берет свое начало именно в них. Как и в брахманизме и индийском буддизме, в китайском буддизме нет личности Бога, «но если для индийцев Бог остается абсолютной безжизненной духовностью, то для китайцев он есть просто совокупность всех действующих в мире сил» [1, с. 163].

Тишина китайского буддизма заключается в религиозно-философском отношении к природе. Чтобы достичь гармонии жизни и бытия, необходимо *уподобиться природе*, слиться с ней ненавязчиво и бескорыстно, не разрушая ничего и не совершая никакой суеты.

Рассматривать глубинность тишины религии Китая невозможно без даосизма, древнейшего философско-религиозного учения, существовавшего в Китае параллельно с конфуцианством.

Отцом даосизма считается философ Лао-цзы, современник Конфуция. «Философско-религиозное учение даосизм оказало огромное влияние не только на всю культуру Китая, но и на культуру других

стран Азии – Вьетнама, Кореи, Японии. Основы учения даосизма изложены в книге Лао-цзы “Книга пути и благодати” (Дао дэ дзин). В даосизме она занимает такое же место, как Новый Завет в православии и Коран в исламе» [52, с. 289].

Учение Лао-цзы принципиально отличается от учения Конфуция. Объектом учения Конфуция является земная юдоль и возможность сделать лучше коллективную жизнь людей. Для Лао-цзы объектом изучения являются сияющие *просторы духа*. Лао-цзы, как и Сократ, своими парадоксами опрокидывал привычный здравый смысл, расшатывал стереотипы обыденного мышления. Он старался *вывести человеческую мысль за пределы привычного здравого смысла и открыть ей космические дали*.

Если Конфуций всегда остается на уровне человеческого, то Лао-цзы проникает в проблему глубже, поднимается до уровня сверхчеловеческого, космического.

«Учение Лао-цзы состояло в том, что человек был способным видеть и слышать все на свете, “без глаз и ушей погружаться духом в ничто”. Учение Лао-цзы было рассчитано на тех, которые способны воспринять Благодать и обрести прозрение, *достичь мудрости вечной, а не мирской* (курсив наш – Т. Б.). <...> Философ воспринимал окружающий его мир единым, неделимым, управляемым незыблемыми законами. Он был убежден в том, что в великом и едином Космосе все взаимосвязано и взаимоподобно. Сходным образом устроены Вселенная, государство, человеческое тело. Суть всего одна и та же, поскольку законы Космоса непреложны в любой его точке. Поэтому не имеет значения ни время, ни определенное место в пространстве. Поэтому мудрый человек, познавший хотя бы частично эти законы, должен поступать одинаково в любом месте и в любое время» [52, с. 294].

Лао-цзы считал, что «только в условиях чистой девственной природы человек может быть счастливым» [52, с. 295]. Путь Дао, по Лао-цзы, – правильный путь.

«Согласно Лао-цзы, в самом начале времени Дао породило пределы в *пустоте*, а пределы пустоты породили Время и Пространство. Время и Пространство породили два мировых начала Инь и Янь» [52, с. 296] (курсив наш – Т. Б.).

Дао, по мнению Лао-цзы, «предшествовало Всевышнему Владыке», оно «вечно живет, но само не имеет причины» [52, с. 296].

Пустота Дао, считает Лао-цзы, «...является информационным полем, которое пронизывает всю Вселенную и творит все сущее из небытия» [52, с. 296]. Как же человек получает информацию из информационного поля Дао? В древней книге «Гуань-цзы» сказано: «На небе Дао в Солнце, в человеке оно в сердце» [52, с. 298]. По учению даосов, сердце человека сочетает в себе движение и *покой*, наполненность ощущений и самоочищение до полной *пустоты* [52, с. 298].

Из учения даосов следует, что приобщение человека к Дао осуществляется не посредством усилия воли или мысленного постижения, а наоборот, *погружение в глубины инобытия* происходит в момент освобождения от видения материального мира, в момент преодоления волнений и страстей и при *сосредоточении на Едином*. Собственно, это и есть медитация. Разумом добиться обмена информацией с Дао нельзя. Этот обмен принадлежит внечувственному опыту [52, с. 299].

«Но философы даосы, и прежде всего Лао-цзы, рассматривают и практические стороны сущности проявления Дао, а именно, как Дао проявляет себя в видимом мире. Другими словами можно сказать: как *Абсолют проявляет себя в явлениях окружающего нас мира*. Такое проявление Дао по-китайски означает Дэ. Дао – первично, а Дэ – вторично. Дэ у даосов является возможностью или энергией. Если Дао – зерно, то Дэ есть побег, на котором произрастают новые зерна» [52, с. 301] (курсив наш. – Т. Б.).

«Дао и Дэ есть некий заряд и потенция будущего развития» [52, с. 301]. Путь, по Лао-цзы, – это Дао, а Благодать – это Дэ. Благодать даруется миру Абсолютом.

Даосизм, учение Лао-цзы, по мнению Александра Меня, «...во многом близко к учению Будды, но, в отличие от буддийской Нирваны, Дао – не удаленная от мира запредельная сущность. Оно пронизывает все мироздание своими незримыми токами, оно проявляется как некая *незримая Энергия*. Дао растекается повсюду... Энергия Дао – творческая энергия. Дао – начало всех вещей, оно рождает вещи. <...> Возвышаясь над Вселенной, Дао созидает ее. *Дао – пусто*, но, действуя, оно кажется *неисчерпаемым*. О, глубочайшее! Оно кажется праотцем всех вещей» [49, с. 1] (курсив наш. – Т. Б.). Дао управляет всеми существами и ведет их к совершенству. Совершенство же заключается в обретении конечной цели – *Покоя*. Покой есть главное в движении. Возвращение вещей к своему началу и есть Покой.

У Лао-цзы и его последователей, по мнению А. Меня, была своя правда. Они научили свой народ любить природу. Любой, кто видел когда-нибудь китайские миниатюры, изображающие бабочек, птиц, рыбок, отдыхающих на берегу ручья, деревья, распускающиеся цветы, помнит, что этой необыкновенной, неповторимой тонкостью китайское искусство в значительной степени обязано духу даосизма [50, с. 7].

«Уметь видеть в природе вечное, не поддаваться потоку суеты, строить, как писал Антуан де Сент-Экзюпери, цитадель внутри своего существа – это... тоже немаловажная вещь... В наш суетный век, в котором моды меняются с необычайной быстротой, в котором жизнь проносится лавиной, в которой мы теряем себя каждодневно, чувство тишины, вечности, красоты природы, открытости ко всему, что нас окружает, – это не праздная мечтательность, это один из важнейших компонентов нашей сегодняшней современной жизни. Мы проходим по ней, не замечая красоты и не получая того целительного запаса, который содержит в себе *тишина* (курсив наш. – Т. Б.). Эту тишину – божественную, неизреченную, непостижимую, по необыкновенно реальную – Лао-цзы называл Дао. И поэтому его мысль, его чувства, его заветы – это важная ступень в общечеловеческом духовном развитии. А в нем всегда есть вещи, которые поднимаются над временем, которые и сегодня, как сокровища сердца, приносят нам свои непреходящие ценности» [50, с. 7].

Для того чтобы представить особенность стиля поэтической трактовки Лао-цзы, можно привести пример его стихосложения:

#### *Возвращение к корню*

Дойдя до пределов пустот,  
Сосредоточусь в недвижимости и покое...  
Возвращение к корню – это успокоение,  
В успокоении – обретение новой судьбы,  
В обретении новой судьбы проявляется вечность.  
В познании вечного – просветление.  
Познавший же вечное, вмещает его в себя,  
Вместивший его – уже не своекорыстен,  
Не своекорыстный – это Владыка,  
Владыка – есть Небо,  
Небо – есть Путь.

Небо в китайской религии – сила, стоящая выше всех вещей и одновременно пребывающая во всех вещах. *Тишина Неба* – тишина созерцательного мистицизма, тишина этической кротости, миролюбия, мира и спокойствия. Но китайское Небо – это не Яхве и не Иисус. Это высшая верховная всеобщность, абстрактная и холодная, строгая и безразличная к человеку. Ее нельзя любить, с ней нельзя слиться, ей невозможно подражать.

В Китае Лао-цзы первым начал обучать «...видеть форму бесформенного, слышать голос беззвучного. <...> Вера в непроявленный мир, мир Пустоты, Покоя, Небытия, в достижение этого состояния сознания и есть цель Пути. Будда видит в мире проявленных форм источник страдания. Даосы устремляются к Пустоте, где можно странствовать, не зная преград, и быть самим собой» [19, с. 136].

Лао-цзы говорил: «Пустота – бессмертна, назову ее глубочайшим началом. Вход в глубочайшее начало назову корнем неба и земли. ...Поэтому-то порождающий вещи не рождается, изменяющий вещи не изменяется. Нерожденный пребывает в Покое, рожденный в постоянном изменении, в колебании, в движении (туда – обратно – шунь-ни)» [19, с. 137].

### **2.1.3. Концепт тишины в японском дзэн-буддизме**

Дзэн-буддизм в Японии является в значительной степени отражением Дао в Китае, но со временем он приобретает национальные черты, которые до сих пор являются особенностью, присущей лишь Японии.

Практика дзэн-буддизма, подобно Дао, воспитывает типично восточный ум с присущими ему спокойствием и невозмутимостью, не имеющими, однако, ничего общего с праздностью и бездеятельностью. Такое состояние ума называют *тишиной бездонной пропасти*, *тишиной грома*, в которой исчезают все контрасты и условности.

Считается, что человек, следующий путем дзэн-буддизма, достигает гармонии личности через раскрытие истины, заключенной в глубине человеческой природы [79, с. 1].

Японское «дзэн» аналогично индийскому «дхьяна» – созерцание. Распространяясь в XII–XIII вв. в Японии и Корее, дзэн-буддизм осваивал практику *пути созерцания*, которая приводит к внезапному просветлению (сатори), поэтому большое внимание уделялось практике са-



модисциплины и психологическому тренингу, а лучшим путем достижения сатори считалось монашество, хотя бы временное. Основой функционирования дзэн являются монастыри, сеансы созерцания – стержень регламентированного распорядка жизни. Именно сатори является главной целью дзэн-буддизма, тогда как для раннего буддизма это было лишь подготовкой к нирване. В немонашеской форме дзэн-буддизма сатори воспринимается как средство преодоления стрессов, депрессии, гармонизации внутреннего мира, активизации творческой энергии.

«Одно во Всем и Все в Одном» [20, с. 138]. «В единичном проявляет себя Единое, согласно истине – Макото Уэдо, отождествляющейся у японцев с потаенной красотой – Би, сущностью мира – все сохраняет свою душу – ко-коро, что делает каждую вещь независимой, неповторимой, приобщая ее к единому сердцу Вселенной, исин» [21, с. 135]. Об этом свидетельствует существование всех традиционных форм искусств как рожденных из одного истока. Это поэзия таика, хокку, театры Но и Кабуки, живопись тушью по рисовой бумаге суми-е.

В книге «Человек и мир в японской культуре» Т. П. Григорьева пишет: «Мир, как и человек, есть процесс безостановочных изменений, и поэтому не познаваем, не постижим простым наблюдением, но в своей невидимой основе он неколебим, покоен и потому доступен прониканию. Восприятие мира как процесса на феноменальном уровне и как “покоя”, “пустоты” на уровне истинно сущего обусловило соответственный метод познания и соответственный язык восточных учений» [20, с. 139] (курсив наш. – Т. Б.).

Процесс, заданный мировой пульсацией, самообразовавшимся путем мира (Дао), невозможно охватить рассудком. Потому взор совершенномудрого устремлен «за» предметы или «между» ними в *пустоту*, которая с точки зрения данной системы мышления и есть истинная реальность. Говоря словами китайского поэта Лу Цзи, «я вникаю теперь в пустоту и в безжизненный нуль, чтоб потребовать там бытия; я стучусь в мрак немой и хочу, чтоб звучал он...» [20, с. 139].

Особое место в системе японской культуры занимает понятие *гармония*. Это один из главных организующих принципов японской культуры и искусства.

Гармония (ва) означает правильное отношение (поддерживать нечто в состоянии подвижного равновесия, уравнивать одно другим, что позволяет целому не распасться).

Идеал единого, уравновешенного существования разного (ва) японцам удалось осуществить в искусстве [20, с. 154]. Многомерный и целостный характер японского искусства, которое сродни чем-то явлениям природы или самой жизни, объясняется существованием *уравновешивающего закона ить-янь* как равновесия двух противопоставлений.

Такое понимание гармонии способствовало развитию внутренней свободы на уровне личностного сознания [20, с. 155]. Стремление к внутренней свободе привело, например, к широкому распространению отшельничества (ямабуси) и появлению странствующих поэтов.

Так или иначе, в характере японцев – умение переключаться, как бы *уходить в себя*, и этому их учит традиционное искусство: живопись, поэзия, чайная церемония, садово-парковое искусство, икебана. Все эти виды искусства помогают эстетическому контакту японцев с природой как способы постижения мира.

В основе поэзии, живописи, чайной церемонии, икебаны лежит «дзэнское» отношение к миру, суть которого можно передать японским словом «фуни» (не два).

В состоянии «недвойственности», исчезновения границ между субъектом – объектом, чувством – разумом, в состоянии «не-я» достигается *высшая центрированность, стянутость жизненной энергии в одну точку* [20, с. 157].

Одно не мешает другому, тело и дух, энергия и мысль соединяются в одно целое, в одно действие, все устремлено к одной цели. Отсюда мгновенность в дзэн: время возводит границы. В какой-то миг наступает сатори – выброс сознания в безграничное, где *нет ни Будд, ни патриархов, ни собственного «я»*. Это общий принцип дзэнского искусства. Иначе говоря, требуется высшая концентрация сил, но не ради овладения чем-то или кем-то, не ради победы над природой, а ради победы над собой. Преодолевший себя становится непобедим.

Способность к *высшему сосредоточению*, к предельной концентрации и приводит к ощущению единства: «Чтобы нарисовать сосну, нужно стать сосной», – говорил Басе [20, с. 158].

Через глубинное сосредоточение происходит освобождение от авидьи (неведения), постигается высший смысл искусства. Отсюда и слово «путь» – до (Дао). Через сосредоточенность входишь в Дао, в *состояние однобытия с миром*.

Главное требование традиционного искусства – соответствие ритму, заданному природой, равновесие разного: явлений природы, человеческих чувств и предметов искусства.

По отношению к вещам, например цветам, можно судить о национальном психотипе. «У европейцев, например, отношение к цветам и вещам антропоцентрично: все призвано служить человеку, человек – господин всего. У японцев – не то, чтобы человек для цветов, но человек должен отойти в сторону, чтобы не мешать цветку выявлять себя. Человек скорее слуга цветка, чем его господин. Даже распорядясь цветами, составляя композиции из цветов – икебана, мастер не навязывает себя, свою волю, свое настроение цветку, а скорее сам настраивается на его лад, располагая цветок таким образом, чтобы лучше выявить его природу. И поэтому главное для мастеров – передать уникальность каждого мига как выражения временной сути, что позволяет каждый раз заново переживать мир» [20, с. 159].

Еще до появления икебаны и чайной церемонии существовало бережное, почти священное отношение к цветам. Древние поэты вели беседы с цветами, цветам ставили памятники, приглашали музыкантов в сады, чтобы они услаждали слух цветов. «Постепенно сложилась система символики цветов. Каждый вызывает ассоциацию, приводя в движение скрытые силы души, пробуждая чувства и память. Сакура... наводит на мысль о быстротечности жизни, непрочности бытия и быстротечности красоты. Слива – олицетворяет мужество и стойкость... Окакуро Какудзо говорит: “Лилии с нами, когда мы молимся, лотос, когда размышляем, розы и хризантемы, когда идем в бой”» [20, с. 161].

Любовь японцев к цветам – одно из проявлений их обостренной любви к природе. Поэтому японцы предпочитают не срывать цветы. Но в искусстве икебаны человек, срывая цветок и лишая его жизни, демонстрировал закон Гармонии, закон высокого принципа, который ставился выше жизни. Культ цветов жив и поныне. В честь цветов устраиваются праздники. Японцы не мыслят жизни без цветов [20, с. 163].

Каждый цветок обязательно символизирует время года, а сочетания растений образуют общеизвестные в Японии символические благопожелания (сосна и роза – долголетие; пион и бамбук – процветание и мир; хризантема и орхидея – радость; магнолия – духовная чистота).

Уважение к цветам, впрочем, как и ко всем природным проявлениям, у японцев символизирует высшую степень Красоты бытия, подчиненную всемогущему смыслу Единства. В природе все подчинено порядку и все едино. В цепочке своего существования все взаимосвязано и нельзя разрушать эту цепь, соединяющую все элементы и составляющую гармонию. Можно сказать, что в дзэн принцип «одно во всем и все в одном» получил наивысшее выражение [20, с. 150].

Неслучайно поэтому возникновение искусства икебаны, которое получило широкое распространение по всей стране и среди всех слоев населения. Обычай обязательного обучения искусству составления букетов выражал истинно философское и интеллектуальное стремление к прекрасному.

*Тишина икебаны* заключается в религиозном уважении к миру. В композиции икебаны присутствует, как правило, три обязательных сакральных элемента, обозначающих три божественных начала: Небо, Землю и Человека. Все они воплощаются в виде цветов, веток, травы. Тишина искусства икебаны – это мистический ритуал, который имеет различные смысловые степени проявления. Их соотношения друг с другом выражают созерцательно-утонченное отношение художника к происходящим событиям. Икебана – это создание природного макромира, предназначенного в первую очередь для созерцания и раздумий о быстротечности жизни.

С точки зрения Судзуки, в дзэн каждый индивид представляет собой абсолютную сущность и благодаря существованию Пустоты (шунья) может в полной мере реализовать свою подлинную природу, то, что он есть в глубине своей. Пустота несет в себе высшую концентрацию наполненности, точно так же, как молчание говорит обо всем.

В книге «Японская художественная традиция» автор Т. П. Григорьева затрагивает важнейшие стороны национальных философско-религиозных особенностей, присущих японскому искусству и неразрывно связанных с такими формами *внутренней тишины*, как молчание, пауза и недосказанность.

Восточная философия созерцания как особая форма проникновения в смысл вещей пронизывает все формы человеческого существования, на всем ставит свой неслышный отпечаток. В созерцании заключается и особый смысл молчания не как отсутствия слов вообще, а как *недоверия к слову*, а еще точнее, боязни слова.

В отличие от иудейско-христианского воззрения, на Востоке не превозносили слово, не возлагали на него надежд, а потому и не испытывали разочарования. Слово не принимало участия в мироустройстве, а значит, и в создании гармонии [21, с. 176].

Согласно «Лунь юй», Небо не говорит: «Учитель сказал: “Я не хочу больше говорить... Разве небо говорит?”» [21, с. 177]. С точки зрения дальневосточных учений слово не только не творит мир, но и заслоняет истинную суть вещей. И потому совершенномудрые предлагали обходиться без конкретных слов, но прибегали к образам: «Учитель сказал: “Письмо не до конца выражает слово, как слово не до конца выражает мысль. Но если это так, то не остались бы неизреченными мысли совершенномудрых людей?”» [21, с. 177]. Образы создавались совершенномудрыми для того, чтобы в них до конца выразить мысли. В слове не передать изменчивость мира, и поэтому мудрецы прибегали к образу. «Ученик Лао-цзы Чжуань-цзы говорит: “Путь неслышим, – если слышим, значит не путь. Путь не выразить в словах; если выражен, значит не путь. Кто познал формирующее формы бесформенное, понимает, что путь нельзя назвать”. “Истинные слова – без слов. Истинное деяние – недеяние”. “Люди в мире считают форму и цвет, название и голос достаточными, чтобы постичь природу другого; а воистину формы и цвета, названия и голоса недостаточно, чтобы постичь природу другого”. “Разве в мире понимают, что *знающий не говорит*, говорящий не знает?” – повторяет Чжуан-цзы слова Лао-цзы. “У пути никогда не было разграничения, а у слова никогда не было постоянного смысла, поэтому и появились разграничения”» [21, с. 177] (курсив наш. – Т. Б.).

Японские мудрецы считали слово преградой, потому что, как всякий конвенциональный знак, слово является остановкой движения, нарушающей Путь, и потому слово недостоверно. Оно не в состоянии передать подвижный дух предмета. Отсюда стремление обойтись без слов, *забыть слова*. Чжуан-цзы спрашивает: «Как найти мне человека, забывшего слова, чтобы с ним поговорить?» Так в японской поэзии происходит «...продление мысли за границы уже сказанного» [21, с. 178].

В «Дао дэ дзин» содержатся такие высказывания: «Верные слова не изящны. Красивые слова не заслуживают доверия. *Добрый не красноречив. Красноречивый не может быть добрым. Знающий не*

*доказывает, доказывающий не знает»* [21, с. 179] (курсив наш. – Т. Б.). Что уж говорить о буддизме! Нирвана неопишима словами. Просветление, всезнание – праджня – наступает тогда, когда человек избавляется от слов, от привязанности к знаку. *«Истине тепло в словах», «истина вне слов»* [21, с. 179] (курсив наш. – Т. Б.).

Отсюда особенности японской поэзии, которую нельзя понять в полной мере, не зная ее «пространственно-временного источника» [21, с. 181].

Знаменитый японский поэт Сайге, размышляя о поэзии, писал: «Цветы, кукушка, луна, снег – все, что манит нас, – *пустота* (курсив наш. – Т. Б.), хотя заполняет глаза и уши. Но разве родившиеся из нее стихи не истинные слова? Когда пишешь о цветах, ведь не думаешь, что это на самом деле цветы. Когда говоришь о луне, ведь не думаешь, что это на самом деле луна. Вот и мы, следуя внутреннему зову, сочиняем стихи... Да лишь такие стихи и воплощают истину Будды» [21, с. 183].

Все японское традиционное искусство строится на методе «увэй», методе *недеяния* как следствия небытийного отношения к миру: все уже есть, ничего не надо придумывать, нужно лишь не мешать миру выявлять себя. И только через сосредоточение, глубинное размышление и концентрацию внимания можно проникнуть в природу всеобщего.

Японский метод «увэй» – недеяние, *ненарушение природы вещей* – называют «нетворческим» методом, поскольку в основе его лежит не сотворение чего-то нового, прерывающего Путь, а выявление того, что заложено в природе. Поэтому «японский художник стремился не “сделать” вещь, а не нарушить природу вещи» [21, с. 189]. И никакое вмешательство не должно нарушать естественный ход событий, так как вершина искусства – сама природа, нерукотворное творчество, а художник – ее послушный ученик.

Во всех видах японского искусства обнаруживается естественность. В театре метод «увэй» прослеживается в искусстве «монома-нэ». Это метод, когда актер путем углубленного размышления и сосредоточения проникает в подлинную природу того, чей образ он изображает. Отсюда высшее назначение искусства – *проникновение в подлинную природу вещей*. Басе говорил: «Учитесь рисовать сосну – у сосны, бамбук – у бамбука». «Прекрасное только тогда истинно, когда оно лишено личного, своего. Художник стремился раствориться

в предмете, и это отвечало “безличностному” характеру мировоззрения. <...> Ощущение собственного “я” служит главной помехой в творчестве... <...> С одной стороны, “я” устраняется, растворяется в Едином, с другой – творчество каждого неповторимо, как неповторим миг» [21, с. 203].

Для дальневосточной эстетики назначение искусства – дать почувствовать то, что находится за гранью видимого мира, что незримо присутствует. Не удивительно, что основное значение в художественной системе японцев приобретает намек, *недосказанность*, прием «едзе». «Едзе – восприятие жизни как проявления Небытия – делает доступным то, что невозможно описать словами. Для достижения едзе прибегали к особым техническим приемам: *кугири* – “паузы”, *тайгэн домэ* – закончить последнюю строку не сказуемым, как принято, а *тайгэном* (неспрягаемая часть речи). И *кугири*, и *тайгэн домэ* подчинены одной цели – оборвать стихотворение на полуслове, создать атмосферу недосказанности. Там, где останавливаются слова, начинается движение мысли» [21, с. 205].

«В сознании японцев привычка к паузе настолько сильна, что им не нужно расчленять *танку* графически – для них *пауза, покой* *содержательнее движения*, так же как *молчание* *содержательнее слов*. (Покой есть главное в движении.) Где нет слов, там действует воображение. В момент паузы происходит рождение образа.

Пустота соединяет зрителя и сцену. И эту особенность японского искусства невозможно понять, не отдавая себе отчета в том, что значило для японцев Небытие. *С невидимым общаются в молчании, о нем говорят намеками*» [21, с. 206] (курсив наш. – Т. Б.).

Размышляя о многозначности форм японского выражения тишины, нельзя не упомянуть о чайной церемонии и садово-парковом искусстве.

Искусство японского чаепития в какой-то степени положило начало развитию *молчаливого созерцания* (дзэн), которое совершалось людьми, желающими приобщиться к духовным таинствам, размышлениям о смысле бытия, а также во время религиозных ритуалов и медитаций. Чайная церемония проходила в непосредственной близости к саду как главному объекту созерцания.

Отличительной особенностью чайной церемонии являлась *молчаливость*, способствующая *внутренней духовной сосредоточенно-*

*сти*. Все это создавало атмосферу гармоничного сочетания тончайшей философии и эстетики дзэн-учения.

Огромное значение в чайной церемонии имели жесты, движения, посуда, одежда, икебана, окружающая обстановка и собственно сам процесс приготовления, заваривания и даже разливания чая. Поскольку главной задачей чайной церемонии считалась попытка *отрешения* от повседневных забот и тягот бренного мира, создавалась обстановка тишины, простоты и духовной умиротворенности. *Тишина и покой понимались как просветленное одиночество*, которое располагает человека к спокойному и величественному созерцанию.

Главной целью такого действия считалась возможность ощутить полноту Гармонии, приобщиться к истинной красоте Вечности, приблизиться к миру окружающей природы и раствориться в ней при помощи специально (но очень искусно) созданной простоты, пустоты и чистоты. Эстетика предметов, комната, цветочная композиция, окружающий ландшафт сада, одежда и поведение участников – все служило особыми атрибутами мудрого *размышления о красоте Вечности*.

Увлечение философией дзэн привело к тому, что каждый японец – это художник, отличающийся особым композиционным чутьем. И это хорошо просматривается во всех видах японского искусства и в обычной жизни народа.

Таким образом, японская религиозная философия, сочетающая в себе таинственную сакральность природного культа древних, созерцательную вакуумность Дао и дзэнское «ничто», сформировала *единую систему глубокого познания космической гармонии*, суть которой состоит в том, что ничему нельзя удивляться, ничего не нужно ждать, все было и все пройдет, но истина в том, чтобы не разрушить, не навредить. Жизнь японца – это переход из одного мгновения в другое, понимание того, что все из ниоткуда приходит и в никуда уходит. «Движущее бытие выплывает из невидимого покоящегося небытия и, исчерпав себя, опять погружается в него» [82, с. 21].

Естественный идеал, к которому стремятся китайцы и японцы, заключаются в *непротиворечии природе*. Человек как часть Вселенной подобен природе и сам есть природа, «и все, что происходит в мире, находит отклик в человеке, а все, что происходит в человеке, отдается в просторах космоса (дурной образ жизни может вызвать стихийное бедствие, засуху и т. п., считали древние китайцы)» [37, с. 20]. Основ-



ной путь достижения гармонии – путь недеяния. «Дао постоянно осуществляет недеяние, однако нет ничего такого, что бы оно ни делало» [26, с. 126]. «Кто действует – потерпит неудачу. Кто чем-либо владеет – потеряет» [26, с. 134].

Отличительной особенностью японского философского мировоззрения является отсутствие привязанности и одержимости в стремлениях. В таком понимании неважно, что было вчера и что произойдет завтра, не нужно помнить и не нужно забывать. «И нужно забывать день за днем о том, что мы сделали; это подлинная непривязанность. И нужно делать что-то новое» [75, с. 92]. Начало и конец – суть одно – пустота, из нее все вышло и в нее все уйдет. Состояние настоящего и прошлого, память, воспоминания и мечты – ничто. «Кто ощутит то неуловимое мгновение, когда смыкаются друг с другом приход и уход? Воздух (эфир) у каждого нарастает не сразу, форма (тело) у каждого утрачивается не сразу. Не ощущаешь, (когда) они созревают, (когда) они утрачиваются... И этот миг перехода ощутить нельзя [104, с. 13].

## **2.2. Концепт тишины в христианстве**

Христианская религия, начинающая свое развитие с появления Иисуса Христа, а затем с продолживших его учение апостолов, претерпела в течение многих веков серьезные изменения, в результате которых были сформированы три основных направления христианства: католицизм, протестантизм и православие. Из протестантской церкви вышло много различных ответвлений, которые по причине свободы религиозных мировоззрений сохраняют за собой право на существование в современном мире. Православная и католическая церкви пытаются сохранить свои исторические традиции.

Несмотря на существенные различия, непреодолимые противоречия и противоборство, все христианские церкви имеют одно общее начало, стержень, ядро, вокруг которого вращается все мировое христианское сообщество, – Божественную Личность Иисуса Христа.

Источником жизнеучений Иисуса Христа верующие христиане считают Новый Завет, и некоторые церкви практически только на нем концентрируют свое внимание (православие, католицизм), но, тем не менее, ни одна из церквей не отрицает Ветхий Завет, считая его пред-

вестником христианства. Поэтому рассмотрение понимания тишины в христианстве необходимо начать с первоисточника зарождения христианской религии – страниц Священной книги – Библии.

*Ветхозаветные высказывания о тишине Бога* встречаются уже при прочтении первых глав: «И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и *почил* в день седьмый от всех дел Своих, которые делал» (Быт. 2:2); «И благословил Бог седьмый день, и освятил его, ибо в оный *почил* от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал» (Быт. 2:3) (курсив наш. – Т. Б.).

Почему Бог освятил именно седьмой день и что подразумевается под словом «почил», становится яснее позже. Так, в книге Второй Моисеевой «Исход» написано: «Скажи сынам Израилевым так: субботы Мои соблюдайте; ибо это – *знамение* между Мною и вами в роды ваши, дабы вы знали, что Я Господь, освящающий вас» (Исх. 31:13); «Шесть дней пусть делают дела; а в седьмый – *суббота покоя*, посвященная Господу: всякий, кто делает дело в день субботний, да будет предан смерти» (Исх. 31:15) (курсив наш. – Т. Б.).

Внимательное изучение Библии постепенно раскрывает *смысл покоя* и того, чем люди должны заниматься в день священной субботы. На протяжении всего Ветхого Завета Господь излагает правила жизни людей, описанные в десяти заповедях, и призывает неукоснительно соблюдать эти заповеди с целью спасти мир от наказания, смерти и разрушения. Культ Бога заключен в Божьем слове, которое на протяжении всей книги является, провозглашается и открывается.

«В ветхозаветной традиции тишина становится способом божественного откровения. Третья книга Царств описывает грозное явление Бога пророку Илии на горе Хорив. Когда Господь проходил мимо, подул могучий ветер, разрушающий горы и сокрушающий скалы. Однако текст говорит нам: “не в ветре Господь”. За ветром последовало землетрясение, затем – огонь; но Бога не было и в них. И наконец – “после огня веяние тихого ветра” (3 Цар. 19:12). Древнееврейский текст еще более выразителен: “*после огня звук абсолютной тишины*”. С помощью такого парадоксального образа – “звук абсолютной тишины” – Господь являет Свое присутствие и свою цель». [9, с. 7] (курсив наш. – Т. Б.).

Одним из важных требований Бога является часто повторяющееся «*слушайте*», за которым стоит состояние людей, внимающих Его словам. Если слушают – значит молчат. «*Слушайте, слушайте го-*

лос Его и гром, исходящий из уст Его» (Иов. 37:2). «Слушайте, потому что Я буду говорить важное, и изречение из уст Моих – правда» (Притч. 8:6). «Внимай и слушай, Израиль: в день сей ты сделался народом Господа Бога твоего... Итак, слушай гласа Господа Бога твоего и исполняй все заповеди Его» (Втор. 27:9, 10).

В Книге притчей Соломоновых и в псалмах содержатся высказывания увещевающего характера, которые характеризуют многогранность тишины и различные стороны ее проявления.

«Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых и не стоит на пути грешных, и не сидит в собрании развратителей; Но в законе Господа воля Его, и о законе Его *размышляет* он день и ночь!» (Пс. 1:2); «Гневаясь, не согрешайте; размыслите в сердцах ваших, на ложах ваших, и *утишитесь*» (Пс. 4:5) (курсив наш. – Т. Б.).

«*Обдумай* стезю для ноги твоей, и все пути твои да будут тверды» (Притч. 4:26); «При многословии не миновать греха, а *сдерживающий уста свои, – разумен*» (Притч. 10:19); «Скудоумный высказывает презрение к ближнскому своему; но *разумный человек молчит*» (Притч. 11:12); «И глупец, когда молчит, может показаться мудрым, и затворяющий уста свои – *благоразумным*» (Притч. 17:28); «Вспыльчивый человек возбуждает раздор, а терпеливый *утишает* распрю» (Притч. 15:18); «От всякого труда есть прибыль, а от пустословия только ущерб» (Притч. 14:23); «Кто хранит уста свои и язык свой, тот хранит от бед душу свою» (Притч. 21:23); «В страхе пред Господом – надежда твердая, и сынам Своим Он *прибежище*» (Притч. 14:26); «Слава Божия – облекать *тайною* дело, а слава царей – исследовать дело» (Притч. 25:2); «Жертва нечестивых – мерзость пред Господом, а *молитва* праведных благоугодна Ему» (Притч. 15:8); «Блажен человек, который всегда пребывает в *благоговении*; а кто ожесточает сердце свое, тот попадет в беду» (Притч. 28:14) (курсив наш. – Т. Б.).

В словах «благоговение», «молитва», «прибежище», «тайна» содержится явно выраженная сущность тишины. Прибежище можно рассматривать как защитное укрытие, в котором хорошо и спокойно. Тайна – это то, что сокрыто в глубине и о чем молчат. Благоговение – особое состояние умиротворенного отрешения и блаженства. Молитва как общение с невидимым Богом ассоциируется с шепотом и закрытыми глазами.

О том, что всему в этом мире дано свое время, о существовании чередования противоположных друг другу вещей и их всеобщем един-

стве говорится в стихах из Книги Екклесиаста, или Проповедника: «Время искать и время терять, время сберегать и время бросать... Время раздирать и время сшивать, *время молчать* и время говорить» (Еккл. 3:6, 7); «Лучше *горсть с покоем*, нежели пригоршни с трудом и томлением духа» (Еккл. 4:6) (курсив наш. – Т. Б.).

Высказывание в Книге пророка Иеремии своим уважительным отношением к учению старейшин напоминает философию буддизма: «Так говорит Господь: *остановитесь на путях ваших* и рассмотрите, и расспросите о путях древних, где путь добрый, и идите по нему, и *найдете покой* душам вашим...» (Иер. 6:16) (курсив наш. – Т. Б.).

В конце Ветхого Завета последними свидетельствами восприятия тишины являются слова пророка Софонии: «*Умолкни* пред лицом Господа Бога, ибо близок день Господень» (Соф. 1:7); «Взыщите Господа, все *смирненные* земли, исполняющие законы Его; взыщите правду, взыщите *смирennemудрие*, может быть, вы укроетесь в день гнева Господня» (Соф. 2:3); «Но оставлю среди тебя народ *смиренный и простой*, и они будут уповать на имя Господне. Остатки Израиля не будут делать неправды, не станут говорить лжи, и не найдется в устах их языка коварного, ибо сами будут пастись и покоиться, и никто не потревожит их» (Соф. 3:13) (курсив наш. – Т. Б.).

*Тишина новозаветного христианского вероучения* основана на тишине Иисуса Христа, на надежде, ожидании и преображении в вере. Отличие Евангелия Иисуса в том, что Он ведет свой народ к смиренной любви к ближнему и добавляет одиннадцатую заповедь – «возлюби ближнего своего как себя».

Таинство тишины начинается уже с первой главы Евангелия в текстах, повествующих о том, как ангел Господень являлся во снах Иосифу с благой вестью о рождении Иисуса Христа. *Тишина пророческого тайного откровения*, возвещаемая не наяву, а во сне, представляется как *тишина Благовещения*.

*Тишина приготовления* Иоанна Крестителя к священному обряду просматривается в его отшельническом пустынном образе жизни.

*Тишина искушения* Иисуса в пустыне, куда он был помещен на сорок дней и сорок ночей без пищи и воды, определяет исполнение Святой Божественной миссии в уединении, молитвах и посте. «Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от Дявола» (Мф. 4:1).

*Тишина Божественного Света* Иисуса Христа как проявления божественного порядка и начала выхода из тьмы противопоставляется хаосу, ввергающему человечество в смертельную бездну, на всем протяжении Евангелия: «Народ, сидящий во тьме, увидел свет великий, и сидящим в стране и тени смертной воссиял свет» (Мф. 4:16); «Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего небесного» (Мф. 5:16); «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»; «Был Свет истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин. 1:5, 9).

О *тишине смирения, терпеливой кротости* и приятии по отношению к врагам и нечестивым говорится в следующих строках: «А Я говорю не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5:39); «Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас, молитесь за обижающих вас и гонящих вас» (Мф. 5:45).

*Тишине таинства* посвящены обращения Иисуса Христа к народу и ученикам. Таинство помощи ближнему: «Чтобы милостыня твоя была втайне» (Мф. 6:4); тишина таинства молитвы: «Ты же когда молишься войди в комнату твою и затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, который втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явью» (Мф. 6:6); тишина таинства знаний: «Вам дано знать тайны Царствия Небесного, а им не дано» (Мф. 13:11).

*Тишина успокоения* ощущается в строках «Придите ко Мне, все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мф. 11:28); «Ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим» (Мф. 11:30) (курсив наш. – Т. Б.).

*Тишина уединенной молитвы* Иисуса Христа слышна в словах: «И отпустив народ, Он взшел на гору помолиться наедине; и вечером оставался там один» (Мф. 14:23).

Следующее высказывание повествует о том, что только Господь Бог способен повелевать силами природной стихии, *смирять* их мощь и величие, совершать чудеса и знамения: «И встав Он запретил ветру и сказал морю: *умолкни, перестань*. И ветер утих, и сделалась *великая тишина*» (Мк. 4:39). Тишина уединенной молитвы ночью в Гефсиманском саду – *тишина приближения искупляющей миссии*, связанная с тревожным состоянием переживания и боли за все человечество.

О *тишине молчания* как форме сохранения праведности говорится в строках: «И призвав народ, сказал им: слушайте и разумейте... И не то, что входит в уста, оскверняет человека; но то, что выходит из уст, оскверняет человека» (Мф. 15:10, 11).

Тишина связана с явлением ученикам преображения Иисуса Христа на горе во время молитвы: «Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить» (Мк. 9:3); «И когда молился, вид лица Его изменился, и одежда Его сделалась белою, блистающею» (Лк. 9:29).

*Тишине любви* посвящены строки: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится» (1 Кор. 13:14) (курсив наш. – Т. Б.).

*Тишина утешения и упования* слышна в словах: «Но Бог, утешающий смиренных, утешил нас» (2 Кор. 7:6); «Итак, не оставляйте упования вашего, которому предстоит великое воздаяние... Терпение нужно вам, чтобы, исполнивши волю Божию, получить обещанное» (Евр. 10:35, 36) (курсив наш. – Т. Б.).

Тишина, символизирующая конец спасения в главе «Откровение», выражает глубокую скорбь Иисуса Христа перед началом истребления всего живого. «И когда Он снял седьмую печать, сделалась безмолвие на небе, как бы на полчаса» (Откр. 8:1) (курсив наш. – Т. Б.).

*Тишина благодати* прослеживается в строках: «И от полноты Его все мы приняли и благодать на благодать. Благодать же и истина произошли чрез Иисуса Христа» (Ин. 1:16, 17); «Благодать Господа нашего Иисуса Христа со всеми вами, Аминь» (Откр. 22:21).

Тишина христианской религии в целом заключается в спасительном назначении Царства Божьего. В этом – фундаментальный мотив всей христианской веры. *Тишина надежды на спасение* состоит из ожидания конца несовершенного мира. Святость ожидания вырастает на почве нравственных учений, которые приведут человека к преображению и к новой жизни в Иисусе Христе.

Тишина христианства в отличие от тишины других религий (брахманизм, буддизм) не в безжизненной духовности, а в живом послушании требованиям Господа. «Бог Иисуса – это активный Бог. Он есть движущая сила добра, таинственная воля, отличная от мира и стоящая выше мира. Ему мы подчиняем нашу волю; Ему предоставляем право определять будущее мира» [96, с. 152].

В тишине молитвы просматривается действенное обращение, стремление человека к жизни, а не к уходу из нее. Тишина молитвы также в испытании Божьей воли. Молитва – это борьба с миром за совершенство бытия, желание подняться выше в соответствии с высшей волей Бога.

Христианство, таким образом, – это учение, основанное не на бессмысленном бездейственном ожидании, а на действенном постижении Высшего Творческого Интеллекта, Высшей Созидающей Энергии.

### **2.2.1. Образ тишины в католичестве**

Католическое христианство (гр. *katholikos* – вселенский, всеобщий), сформировавшееся в условиях Римской империи, укрепилось как церковь в Средние века (V–XVII вв.). Истоки католицизма связаны с деятельностью первого епископа апостола Петра. Христианская церковь разделилась на католическую и православную в X в. по причине разрыва между римским папой и константинопольскими патриархами.

Христианизация – долгий и сложный процесс, охвативший всю Европу начиная с IV в. В XII в. Римско-католическая церковь создает настоящую теократическую монархию, папство присваивает себе право созыва вселенских соборов. Зенита своего могущества папство достигло в XIII в. На протяжении многих веков Римско-католическая церковь являлась диктатором не столько в религиозной, сколько в политической, идеологической и этической жизни общества.

Католическая церковь всегда стремилась стать центром мировой религии и вела ожесточенную борьбу за религиозную власть. Она никогда не была истинно духовной в целостном понимании этого слова. За плечами католицизма лежит история величайших по своему масштабу политических и светских интриг, изощренных казней, демонических пороков и устрашающего засилья инквизиции. В глазах Лютера папа Юлий II – «ужасающей силы чудовище». Ульрих фон Гуттен называет его «смертоносной язвой человечества» [72, с. 10].

Народные ереси, вступавшие в противоборство с католицизмом (патарены, вальденсы), были более религиозны и духовны, чем осиявшее само себя престольное папство. Католическую церковь невозможно назвать церковью Бога, потому что за период всего своего су-

ществования она занималась политическими проблемами больше, нежели божественными. Более того, она как никакая другая церковь создала массу искажений в христианском учении, возмущив своими действиями не только Европу, но и весь христианский мир.

Если пытаться рассматривать тишину католичества с религиозной позиции, то все больше понимаешь, что это *светская тишина*. Но еще больше ей подходит следующее определение: *тишина подавляющей мощи и идеализированного величия*, и не столько религиозного, небесного, сколько *прочного, земного*, потому что церковь, много веков сохраняющая и укрепляющая светские обычаи, не может в какой-то момент кардинально измениться и стать Божьей, тем более не меняя своих порядков в вопросах веры.

Римско-католическая церковь занималась в течение всего своего существования чем угодно, но только не религией. Строительство великолепных соборов, замков и монастырей, увлечение искусством (живопись, литература, скульптура, декоративно-прикладное и ювелирное искусство, аксессуары), наукой и философией, к которым церковь по причине всеобщего контроля имела самое непосредственное отношение, хотя и не доверяла им, – все это говорит об упрочении и укреплении могущества внешнего, но не внутреннего.

Величественность и внешний порядок католических храмов создают *тишину Божественного величия*. Воспевая мощь священной архитектуры, скульптуры и живописи, католицизм создал тишину возвышенной красоты. Уникальным божественным явлением в католическом богослужении является хор и музыка. Тишину поистине грандиозного масштаба создают сила звучания органной музыки и католический грегорианский хорал.

Но, тем не менее, тишина католиков – это *тишина жизни человека*, а не Бога. Католические священники еще со времен Средневековья пытались во время проповеди пробудить внимание слушателей и даже разработали целую методику житейских сравнений, понимая, что отвлеченные поучения о необходимости спасения души слишком утомительны и скучны. Священники начинали подстраивать свою речь под прихожан, внося в нее занимательные рассказы из жизни обычных людей и приукрашивая ее мирскими остротами. Вот что говорит средневековый аббат, читающий проповедь монахам: «Видите,



братья, какая беда, – когда говорю я о Боге, вы спите, а как молвлю о легковесном, тотчас пробуждаетесь и настораживаете уши» [22, с. 26]. Светскость богослужения в католическом храме состоит в том, что слишком много удобств для человека, который не столько молится, сколько сидит и слушает проповедь, не принимая никакого участия в приобщении к Божественному, за исключением пения псалмов.

Тишина католицизма – это тишина власти и устрашающей силы. Существующий в католицизме культ девы Марии и Св. Петра имеет, несомненно, символическое значение, но при этом отодвигает на второй план самого Иисуса.

### **2.2.2. Образ тишины в протестантизме**

Движение протеста, развернувшееся во второй половине XIV в. в Англии, Франции, Чехии (Ян Гус), явилось результатом недовольства средневекового общества церковными (папскими) притязаниями. Полную силу реформаторское движение приобрело в XVI в. в Германии и связано с именем М. Лютера. В 95 тезисах он провозгласил, что папа и духовенство не имеют право называться наместниками Бога на земле, а также объявил ложными многие виды деятельности католической церкви, в особенности «отпущение грехов», «спасение души» через индульгенции и др., подтверждая это учениями Священного Писания. Главной целью лютеровского протеста против Рима являлась идея «возвращения христианства к чистоте апостольского века» [32, с. 74], а также стремление очистить церковь не только от злоупотреблений духовенства, но и от внешних излишеств.

Протестантизм в отличие от католичества концентрирует свое внимание не на деве Марии, а на личности Иисуса Христа.

Особенность тишины протестантской религии состоит в сохранении *чистоты* свободной веры, *истинности*, *простоты* и *порядка* человеческих поступков. *Тишина порядка* протестантов заключается в *состоянии равновесия*, которое усматривает во всем стремление к «середине»: не возвышаться, но и не опускаться, не быть богатым, но и не нищенствовать, а постоянно сохранять спокойствие на грани с почтенным равнодушием, расчетливое бесстрастное хладнокровие.

Тщательно изучая Священное Писание (Библию), протестант стремится к постоянному духовному росту, но не доходящему до экстатического исступления и «отверзания чувств», как в православии,

а осуществляющемуся в рамках приличия, допустимого общественно-правовыми и церковными нормами. Тщательная скрупулезность отличает юридическую задокументированность церковного процесса. В церкви ведется письменный учет всех действующих членов и распределения общественных и миссионерских обязанностей. Протестантские пасторы и пресвитеры – это внешне уравновешенные, порой статично непроницаемые добропорядочные люди, всегда современно одетые, в приличных костюмах и тщательно побритые. Это пуритане, привыкшие к отточенному порядку, постоянному внутреннему самоконтролю, не допускающему никаких эмоциональных крайностей.

*Тишина благочестивой уравновешенности* протестантов сложилась по причине того, что Западная Европа вынуждена была противостоять крайностям секуляризации, папским злоупотреблениям в церковной власти. Протестантизм вырос в борьбе за чистоту религиозной жизни, лишённой теократического насилия, ханжеской схоластики и фарисейского благочестия. Борьба за чистоту веры вылилась в итоге в стремление к абсолютной нравственной чистоте и к абсолютному порядку. Религиозная чистота веры протестантов заключается в устранении всяких отвлекающих от Бога символов и украшающих излишеств. Они отвергают величественность храмов по причине того, что высший храм – это Иисус Христос, не приемлют иконы, скульптуры и росписи по причине заповеди, изреченной в Писании: «Не делай себе кумира, и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им» (Исх. 20:4, 5). Религия протестантизма – религия строгости и нечувствительности к мистике и таинству. Тишина протестантов – в покое рассудка, в ясной и отчетливой логике и в абсолютной однообразной статике.

В протестантизме отсутствует сановническая иерархия, все члены церкви равны. «Духовное священство – есть принадлежность всех христиан», – говорил основатель протестантизма М. Лютер. «Всякий в церкви может проповедовать слово Божие, так как каждый из нас получил назначение от Самого Бога» [32, с. 88]. Церковные руководители – пасторы – существуют для поддержания административного порядка. Свободное мировоззрение протестантизма в итоге породило целый ряд отделившихся церквей, каждая из которых сформировала свои религиозные особенности (лютеране, англиканцы, пресвитериане, баптисты, методисты, адвентисты 7-го дня и др.).

### 2.2.3. Образ тишины в русском православии

Православие в отличие от католичества и протестантизма остается церковью общенародной, сохраняющей на протяжении многих веков свою индивидуальность и особенную чистоту русской *духовной искренности*. Отсутствие всяческих реформаций в православии, по мнению диакона А. Кураева, состоит в том, что «Русь не просто приняла христианство – она полюбила его всем сердцем, она расположилась к нему душой, она излегла к нему всем лучшим своим. Она приняла его себе в названье жителей, в пословицы и приметы, в строй мышления, в обязательный угол избы, его символ взяла себе во всеобщую охрану, его поименными святыми заменила всякий другой счетный календарь, весь план своей трудовой жизни, его храмам отдала лучшие места своих округ, его службам – свои предрассветья, его постам – свою выдержку, его праздникам – свой досуг, его странникам – свой кров и хлебушек» [42, с. 30]. В этом тексте как нельзя лучше сказано о том, что православие – это не просто религия, это культура всего народа, чудодейственным образом объединившая древнерусские обычаи с философией Античности.

Особенность тишины в христианском православии состоит в *целостном литургическом «таинстве трансцендентного Присутствия»* [1, с. 432] (курсив наш. – Т. Б.), в том православном типе духовности, который заключается в атмосфере *мистической ритуально-догматической сакральности*, исходящей исключительно из канонизированной тщательности в соблюдении церковных правил. Православная тишина *мистична и загадочна* уже в соблюдении чисто внешних проявлений, содержащих таинство приобщенности к вере: белоснежные церкви, обязательное наличие бороды и черного длинного одеяния у священников, певучесть молитвенной речи и особая внутренняя нарядность (не величественность и надменность католиков и не суровая простота протестантов, а именно нарядность, чудодейственная и сказочная).

Загадка и мистика содержатся в создании ощущения магической закулисной театральности самого литургического действия. Таинство начинается с молитвенных малопонятных простому человеку служб, сопровождающихся песнопевной речью священника. Театральность православного действия сочетается с таинственной *верой в чудо*. «Чу-

до, в которое верит религия, есть победа благодатных, сверхъестественных природных сил» [8, с. 32]. В православном храме, в отличие от католических и протестантских, не принято сидеть по причине того, что истинно верующий должен стоять перед Богом.

Отличие тишины православного христианства состоит в том, что истинность веры составляет обращение человека «...не на самого себя, не на волю в отношении к видимому миру, а на мир невидимый» [78, с. 215]. Тишина православия, или «...то благо, которое даруется человеку христианством, называется... Блаженством» [78, с. 159].

Тишина православия сочетает в себе *тишину мечтательности* и *тишину мученичества*. Русский народ «...отчасти по своей натуре, отчасти, вероятно, по неустроенности и неналаженности нашей внешней, гражданской, бытовой и общественной жизни... отличается от западных европейцев тем, что больше мучается вопросом о смысле жизни <...> скоротечно тягостной во всей ее бессмыслице» [90, с. 262].

Отличительной особенностью русского православия является его оторванность, обособленность в собственном внутреннем закреплении. Тишина православия чувственна и эмоциональна, сконцентрирована на исключительной святости, а потому содержит присущий только ей духовный трагизм. Трагедию древнерусской святости Г. П. Федотов видит в том, что «в религиозной жизни Руси устанавливается надолго тот тип уставного благочестия, “обрядового исповедничества”, который поражал всех иностранцев и казался тяжким даже православным грекам, при всем их восхищении» [83, с. 225].

Но, тем не менее, «литургический гений русского народа» не исключает в своем благолепном богослужении и «повышенном чувстве священной интимности» стремления к событийной чудодейственной праздничности. Причем «повышенное чувство праздника... предполагает усиленную молитвенную подготовку через пост и покаяние» [74, с. 253].

#### **2.2.4. Образ тишины в православном исихазме**

Религиозное понимание тишины в православной духовной практике, так же как и в христианстве в целом, основывается на Новом Завете и связано с рождением, взрослением, учением, смертью и воскресением Иисуса Христа.

Тишина русской православной практики имеет свои признаки, характеризующиеся типичными свойствами: закрытой обособленностью, созданием неприкосновенной сакральной сферы, неизменности существующего, а также *стремлением оградиться* от всякого вторжения извне.

Православный склад сознания возник из этнической склонности русского народа к замкнутости, созерцательности и нежелания впускать в себя постороннее и самому вторгаться в чуждое пониманию явление. Эта осторожность и боязнь нововведений характеризуют далеко не самые лучшие стороны православной церкви, которая до сегодняшнего времени пытается законсервировать религиозные догматы (соблюдение ритуалов, использование древнеславянского языка и др.). Но существует и положительная сторона – стремление сохранить культуру православия как в историческом, так и в государственном формате.

Православная религия по причине постоянного противоборства с инакомыслием сформировала особый тип контрастного мировоззрения, в котором причудливо и противоречиво сплетаются крайние противоположности: структуры сакрального мировосприятия и ритуалистического мышления, стремящиеся к застывшей вневременной неподвижности, и установки открытости и свободы, новозаветного метаисторизма и эсхатологизма, устремления к обожению, требующему радикальной трансформации человека и мира [94, с. 37].

Тишина в православии связана с движением исихастов, духовной практикой монахов-отшельников, пустынников, сознательно уходящих из кричащей суеты грешного мира в поисках уединения и безмолвия, связанных исключительно с Божественным Образом Иисуса Христа. Затворничество исихастов имеет древнюю античную традицию, в которой совмещаются «...аристотелевский принцип уразумения и галилеевское познание природы» [4, с. 167].

Традиционная мистико-аскетическая школа исихазма начинает свое развитие с христианского отшельничества IV в. в Египте и Палестине. Длительное время распространяясь на трех континентах в различных этнических культурах, исихазм главным образом сохранился в России, Греции и на Балканах.

Учение «исихазм» (гр. *hēsychia* – спокойствие, безмолвие, отрешенность) «...никоим образом не утверждает себя как “тайная

доктрина”, эзотерическое учение, ограждаемое магическими запретами от разглашения; напротив, по авторитетному суждению, исихазм есть, в принципе, универсальный путь» [94, с. 37].

Тишина исихазма – это *тишина Пути*, который имеет свой структурированный опыт, основывающийся на осознании духовного приближения (Пути) к Богу. Исихастский Путь тишины состоит из метода тишины и опыта тишины, создающих духовный процесс тишины или безмолвия, в котором раскрывается и исполняется сама природа человека. Опыт, по выражению Х. Г. Гадамера – «это поворот сознания» [15, с. 409]. Мистический опыт не имеет основополагающего законченного научного определения, которое бы полноценно сформулировало его сущность. В. Джемс полагает, что «все корни религиозной жизни, как и центр ее, мы должны искать в мистических состояниях сознания...» и выделяет «...четыре главных признака мистических переживаний: неизреченность, интуитивность, кратковременность, бездеятельность воли» [94, с. 40]. Таким образом формируется тишина опыта.

Учение исихазма строится на мистическом Богосозерцании и общении с Богом посредством самососредоточения, молитвенного самоуглубления и очищения ума от помыслов.

Ключевой цитатой исихастов является высказывание из Священного Писания «Царствие Божие внутрь вас есть» (Лк. 17:21). Такова диалектика уединения – ухода от мира и связи с ним в любви. Тишина исихастов заключается уже в самом уходе от мира, от времени и от пространства. Современный подвижник исихаст архимандрит Софроний характеризует понятие «мистическое трансцендирование» как «пребывание вне времени» [71, с. 15].

Главными представителями и основателями исихазма считают Григория Паламу и Симеона Нового Богослова.

В основе философско-религиозного учения исихазма лежит созерцание, непознаваемая Божественная энергия. В практике православных монахов (исихастов) «...применяется безмолвная молитва ради созерцания Божественного Света (Фаворского света, который исходил от Христа при преображении на горе Фавор). Согласно Новому Завету, “Бога не видел никто и никогда” (Ин. 1:18), но Палама и вслед за ним исихасты утверждают, что Энергии Бога пронзают сей мир, то есть исихасты зрят несотворенное и невещественное излуче-

ние Бога... <...> Исихазм с его мировой историей – сложное явление. Крупнейший современный исследователь исихазма, Иоанн Мейендорф, выделяет следующие четыре значения термина: 1) уединенное, отшельническое монашество, протекающее в безмолвии, молчаливости; 2) развившаяся на Афоне особая техника молитвы, часто именуемая “умным деланием” и имеющая своим ядром непрестанное творение в уме молитвы Иисусовой “Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя”; 3) учение св. Григория Паламы, в центре которого – концепция нетварных божественных энергий, действующих в мире и человеке; 4) духовная практика России XIV–XVI вв., монашеской и монастырской жизни, духовной культуры и даже государственного строительства» [85, с. 219].

Отличительной особенностью исихазма, по мнению С. С. Хоружего, является «...Совершенство Богообщения, в котором происходит не отрешенность от мира, а постоянный внутренний разговор на уровне самоотдачи и растворения личности в общении с Богом [93, с. 77]. С. С. Хоружий определяет «...Дело подвига в исихазме – возведением энергийного образа, подвизающимся следующими ступенями. Первая ступень подвига – покаяние, которому сопутствует акт обращения к Богу. Следующее – борьба со страстями – исихия – сведение ума в сердце – непрестанная молитва – бесстрастие – чистая молитва – непрестанная молитва Иисусова – бесстрастие – созерцание нетварного света – преображение и обожение. Ядром процесса исихазма является непрестанная молитва [93, с. 77].

Стержнем мистического процесса, по С. С. Хоружему, является «Богообщение, как определенный метод или школа молитвы». «И коль скоро молитвенная беседа происходит – это значит, что есть участие Божие в этой беседе» [93, с. 77].

Результатом процесса обожения по догмату Г. Паламы является сединение человека с Богом в энергиях Бога или благодати. Энергия Божественной благодати в сподвижнике начинается с трансцендированности (чувства вневременности и внесущественности) и с феномена сверхприродного созерцания нетварного (Божественного Фаворского Света).

В «Духовных беседах», с древности приписываемых преп. Макарию Египетскому, читаем: «Есть очи, внутреннее сих очей, и есть слух, внутреннее сего слуха. И как скоро эти очи чувственно видят и распознают лице друга или любимого, так очи... просвещенные Божествен-

ным светом, духовно видят и распознают Господа» [93, с. 81]. «Св. Андрей Критский (VII–VIII вв.) в Олимпии на преображении говорит, что апостолы зрели Фаворский Свет, “приобретя сверхприродное чувство”. Затем в мистике преп. Симеона Нового Богослова (X–XI вв.) тема умных чувств получает необычайно широкое развитие – прежде всего в его описаниях созерцаний Божественного света “очищенным оком души”» [93, с. 81].

Свет Фаворский – «...это новая жизнь, где образом неведомым и непостижимым ни для Иерусалима, ни для Афин, соединились начало Света и начало Личности» [93, с. 84].

*Тишина света* в исихазме связывается с апостолом Павлом. По дороге в Дамаск его осиял свет с неба, и «ослеплен» был Павел три дня, а потом прозрел и «исполнился Святого Духа» (Деяния. 9:17). Считается, что именно учения апостола Павла положили начало православному духовному движению «исихазм».

Основным принципом своих учений апостол Павел определил единственное и неукоснительное правило – веру в Иисуса Христа. Именно в вере, по мнению Павла, можно обрести оправдание, благодать и надежду.

Тишина и красота света кроются «...в чистоте и сердечной значимости Иисуса Христа. Чистота света, идущая от Бога, от солнца, олицетворяет славу Бога, олицетворяет красоту и чистоту всего, что создано Богом. <...> Это неукоризненное и чистое создание всегда уже чисто и чистыми очами созерцает славу Истинного света и Истинное Солнце Правды, воссиявшее в самом сердце. Как видимое око, будучи чистым, всегда видит солнце, так и ум, совершенно очистившись, всегда видит славу Света Христа» [86, с. 100].

Свет – источник не только красоты, но и Божественного ума, который все создал и все определил. Благодаря свету существует жизнь, видимая и осознаваемая, поэтому П. Флоренский называет свет умным: «Святой Дух прямо называется Источником и Причинителем светлой красоты Преподобного. “Свет умный”, соединяющийся иногда с духовною “теплотою” и “благоуханием”, – это и есть истинная нами разумная интуиция» [86, с. 96].

«Свет умный – это свет самого Троицкостасного Божества, сущность божественная, которая не просто дается, но само-дается. Это – “свет разума”, воссиявший для мира от Рождества Господа Иисуса Хри-



ста... Это “Свет Христов”, который просвящает всех. Это тот самый “свет – мысленный”. ...А “Церковь, – свет любви Божией”» [86, с. 96].

Из текстов посланий и учений апостола Павла вытекает идея исихастской тишины. И такие слова, как *терпение, благодать, надежда, любовь*, как нельзя лучше показывают многозначность святости тишины. Уже в самом словосочетании *Святой Дух* есть не что иное, как символ величественной тишины Бога. «А надежда не постыжает, потому что любовь Божия излилась в сердца наши Духом Святым, данным нам» (Рим. 5:5).

Тема духовного обновления и очищения через смерть Иисуса Христа красной нитью тянется через все послания апостола Павла. И в этой теме мы тоже находим тишину исихазма. Тишину как ощущение *смерти и воскресения* Иисуса Христа мы чувствуем в таких стихах апостола Павла: «Неужели не знаете, что все мы, крестившиеся во Христа Иисуса, в смерть Его крестились? Итак, мы погреблись с Ним крещением в смерть, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни. Ибо, если мы соединены с Ним подобием смерти Его, то должны быть соединены и подобием воскресения» (Рим. 6:3–5).

Тишина исихазма – это попытка человека через собственную тишину (умное внутреннее усилие) приблизиться к *тишине Бога* (высшей благодати).

Смысл соединения (синергии) двух ведущих факторов – «деланий» человека и Божественных действий – заключается в последовательном отступлении человеческого от человека. Если сначала человек действует сам, при скрытой помощи Бога, то в дальнейшем при полном раскрытии благодати Божией наступает новое состояние «самодвижности». Таким образом, тишина исихастского опыта и процесса – в диалоге человека и Бога. Это тишина диалогическая.

«Средства восприятия, какими осуществляется Богообщение, являются иными и особыми, которые человек еще должен обрести... Мистический опыт требует новых чувств... Православная мистика, именуя эти иные чувства умными или духовными чувствами, свидетельствует, что они образуются, “отверзаются” у человека действием благодати...» [93, с. 81].

Высшей, завершающей ступенью *тишины духовного восхождения* в исихазме считается *тишина обожения*. «Оно выражает собой

природу, внутреннее содержание всего духовного процесса» [94, с. 47]. Только на высшей стадии умных деланий и стремлений, достигающихся иногда мученическими усилиями, происходит не Богопознание, а ощущение Богопознания, Боговидения, духовного познания, высшей любви к Богу и единение в любви. Такая тишина высшего уровня есть тишина обретения полноты умной целостности бытия в Боге.

«Ум, восстановивший свою целостность, уже ничем не может возмутиться, он уже ничему не “подвержен”; но он также и не “активен” в обычном смысле этого слова. Ум человека в своем нормальном состоянии не активен и не пассивен: он бдителен. “Трезвение”, “сердечное внимание”, способность различения и суждения характеризуют человека в его целостности» [44, с. 106].

В отличие от индуистской и буддистской тишины нирваны – пустоты, приводящей человека к состоянию абсолютного «ничто», тишина исихастского трезвения существует в *тишине бодрствования*, естественной памяти о Боге и памяти о смерти, в *тишине хранения* ума и сердца, в *тишине внимания* и непрестанной «связи с Иисусовой молитвой». «Не двинется вперед корабль без воды: не преуспеет нисколько и хранение ума без трезвения со смирением и молитвою Иисус-Христовою» [34, с. 194].

*Тишина трезвения* в исихазме «...есть особый, специфический модус сознания, отличительные черты которого – собранная сосредоточенность; высокая (само)контролируемость, управляемость; отчетливая отрешенность; способность фокусирования, “наведения на резкость”» [94, с. 51].

Одним из основных элементов тишины трезвения является *тишина самоконцентрации, самонаблюдения*, смысл внутренней духовной жизни. «Внутрь пребывание», по определению святителя Феофана, – это когда фокусирование сознания направляется внутрь, на «внутреннего человека» и внимание к себе. Это начинается уже со стадии покаяния – умения видеть. «Видеть свой грех есть духовный акт», – говорит авва Софроний [71, с. 39]. А по мере углубления опыта возрастает ясность видения.

Но помимо бдительного и сосредоточенного трезвения существует в исихастском Пути «...состояние самопревосхождения, которое заключается в такой степени мистического духовного трансцендиро-

ванного восхождения, при котором сознание и внимание приобретает новую форму “спонтанного движения само собою” [1, с. 52], когда наступает момент *непринужденного, но благодатного (поддерживаемого Богом) внимания*.

*Тишина «самопревосхождения» и «самодвижности»* – это тишина опять же умной молитвы. «Умная молитва бывает в двух состояниях, она есть или трудовая, когда человек сам напрягается на нее, или самодвижная, когда она сама собою стоит и действует. <...>Это есть духовная молитва, Духом Святым в сердце движимая; молящийся сознает ее, но не творит, а она сама в нем творится. <...>Такая молитва есть достояние совершенных» [84, с. 38, 40–41].

Тишина исихазма кроется в таинстве правил, условиях подготовки к духовному восхождению и условиях протекания «чистого» опыта, который свободен силой духовного творчества и замкнут от чуждых привнесений. Таинство правил подразумевает пост, труд, бдение, уединение, удаление от мира, хранение чувств, чтение Писания и трудов святых отцов, посещение церкви, частую исповедь и причащение.

Безмолвное уединение – одна из краеугольных установок исихазма. *Тишина уединения* заключается в поиске внутренней тишины и внутреннего уединенного молчания и безмолвия. «Устройте себе внутреннее уединение... Пустынь – быть с глазу на глаз с Господом... Хорошо уединяться в стенах от развлечений, но в себе уединяться еще лучше... Можно быть уединену среди шума мирского, и можно быть, как в суматохе мирской, в келии [84, с. 166–167].

*Тишина совестливости*, которая приходит через очищение, послушание и беспристрастие, – это *тишина воспитанного смирения*. «Совесьть ты должен хранить, во-первых, по отношению к Богу, во-вторых, по отношению к духовному отцу и, в-третьих, по отношению к людям, вещам и всему живому», – говорится в воспитательной молитве.

*Тишина смирения* – в преодолении самонадеянности и самомнения. Смирение, считает Антоний Сурожский – это положение того, кто всегда стоит перед судом Божиим. Это положение того, кто как прах земной. Латинское слово «смирение» (*humilitas*) происходит от *humus* – плодородная земля. Плодородная земля лежит, никем не замечаемая, как что-то само собою разумеющееся; она у всех под нога-

ми, все могут попить ее; она молчалива, неприметна, темна и, однако же, всегда готова принять семя, дать ему плоть и жизнь.

*Тишина отрешенного благодетства и тишина освобождения сердца* в исихазме обозначает отвержение всего постороннего, мешающего единственной цели – единению с Богом. «Многозаботливость и рассеяние – главнейший враг жизни в Боге» [84, с. 171].

Очищение сознания, создающееся при всех условиях (кенозис, самоопустошение, «истощение» сознания и его «отвержение»), – это обретение им способности сверхприродного восприятия, «соделание» его ожидающей и приемлющей открытости Богу. Мир, пространство сознания расчищаются и высвобождаются не просто и не вообще, но для действия благодати, и цель всех условий, как говорит преподобный Феофан, – «...содержать себя в готовности всегда принимать готовую войти в нас охранительную силу от Господа, для чего нужно сознать себя... ничего не содержащим, пустым сосудом; к сему присоединить сознание бессилия самому наполнить пустоту сию, увенчать сие уверенностью, что сделать сие может только Господь» [84, с. 100].

*Тишина медитации* – сосредоточение на внутреннем созерцании, на внутреннем отрешенном уповании.

О. Г. Ульянов в статье «Эвристика, или исихастский эйдейтизм» указывает на глубинную взаимосвязь между богословской практикой умной молитвы и художественным творчеством в русле традиций исихазма. На основе конкретного перевода святоотеческих творений (Дионисия Ареопагита, Максима Исповедника, Иоанна Дамаскина, Григория Паламы, Николая Кавасилы), а также литературных произведений («Диоптры») прослеживается формирование единой концептуальной системы, связанной с исихастскими воззрениями на творчество. «Художество рассматривается в исихазме как сотрудничество... человека с Богом, направленное на постижение внутренних образов... сопричастных “Первообразам”» [81, с. 5].

В статье А. С. Ригина «Безмолвие и свет. Традиции исихазма в контексте истории» определяются важнейшие смысловые приоритеты исихазма в исторической цепочке. Начало статьи озаглавлено словами П. А. Флоренского: «Нет ничего прекраснее личности, которая в таинственной мгле внутреннего делания (курсив наш. – Т. Б.) отстояла муть греховных тревог и, осветленная, дает увидеть в себе мерцающий, как драгоценный Маргарит, образ Божий» [64, с. 1].

В этих словах отражены альфа и омега духовной практики православия: от «мути греховных тревог» через «внутреннее делание» к *осветленности покоя и безмолвия* и затем – к преображению. Это и есть то «искусство из искусств», «художество из художеств», как называл отец Павел православную психотехнику. Секреты этого «искусства из искусств», этой тонкой алхимии духа на протяжении веков сохранялись мастерами этого тайного «ремесла» преображения душ человеческих – «духовными старцами» [64, с. 1].

Идея исихастского священнобезмолвия как проявления внешней отчужденности напрямую связана с апостольской *смертью во грехе*. Смысл ее проявления можно увидеть в следующих строках: «Если же мы умерли со Христом, то веруем, что и жить будем с Ним» (Рим. 6:8); «Так и вы почитайте себя мертвыми для греха, живыми для Бога во Христе Иисусе, Господе нашем» (Рим. 6:11); «Но ныне, умерши для закона, которым были связаны, мы освободились от него, чтобы нам служить (Богу) в обновлении духа, а не по ветхой букве» (Рим. 7:6).

Тишина внутренней скорби выражается *ожиданием в сердце, спасением в молитве и терпением к невидимому и неслышимому*: «Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится донныне; И не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего.

Ибо мы спасены в *надежде*. Надежда же, когда видит, не есть надежда; ибо, если кто видит, то чего ему и надеяться? Но когда надеемся того, чего не видим, тогда ожидаем в терпении. Также и Дух подкрепляет (нас) в немощах наших; ибо мы не знаем, о чем молиться, как должно, но Сам Дух ходатайствует за нас *воздыханиями неизреченными*. Испытующий же сердца знает, какая мысль у Духа, потому что Он ходатайствует за святых по воле Божией» (Рим. 8:22–27) (курсив наш. – Т. Б.).

«Бог же надежды да исполнит вас всякой радости и мира в вере, дабы вы, силою Духа Святого, обогатились *надеждою* (Рим. 15:13) (курсив наш. – Т. Б.).

*Тишина молитвы* – это тишина обращения в безмолвии. Совершенное безмолвие является идеальным средством для совершения молитвы. Подлинное безмолвие наполняет душу и тело, создавая идеальные условия для того, чтобы услышать дыхание Бога.

В традициях исихастской духовной практики все существующее в мире и человеке является творением Бога и, как всякое творение, имеющее своего автора, принадлежит автору – Богу. Поэтому все в мире есть Бог. «Ибо кто познал ум Господень? Или кто был советником Ему? Или кто дал Ему наперед, чтобы Он должен был воздать? Ибо все из Него, Им и к Нему. Ему слава во веки. Аминь (Рим. 11:34–36).

Олицетворение тишины с *Храмом Духа* как внутренним духовным смыслом причастности человека к Богу понимается в исихазме как преображение плоти. Высказывания апостола Павла о теле человека как о Храме Духа сыграли заметную роль в развитии исихастской темы Тертуллиана о взаимодействии природы души с телесностью: «Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас? Если кто разорит храм Божий, того покарает Бог, ибо храм Божий свят; а этот храм – вы» (Кор. 3:16, 17).

Кроме того, нельзя забывать, что первоосновой религии Иисуса Христа является любовь как проявление высшей степени человеческого совершенства. О *тишине любви Божией* читаем: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла... все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1 Кор. 13:4–8). «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кор. 13:13).

Обобщая, можно сделать вывод, что *тишина во всей своей полноте тоже есть Бог*. «Все же от Бога, Иисусом Христом примирившего нас с Собою и давшего нам служение примирения» (2 Кор. 5:18).

Продолжая размышления о тишине исихазма, необходимо упомянуть о том, что большую роль в становлении исихазма сыграла аскетическая традиция. В основе аскетизма лежит учение, основанное на внутреннем самоуглублении. Последователи аскетизма (Макарий Египетский, Евагрий Понтийский, Иоанн Лествичник, Исихий Синайский) отталкивались в своих идеях от божественного начала в человеке, преображающего душу и тело. Реальность такой духовной практики заключалась в непрестанной молитве, во время которой ум осво-

бождался от страстей и озарялся светом прозрения, или «осиянием». Такое «осияние» приносит в душу особенный внутренний покой, *ата-раксию* (невозмутимость, глубокое спокойствие духа). Это не апатия (безразличие), а глубокая тишина и невозмутимость духа, отказывающегося от высказываний и проявлений. Такая невозмутимость подобна гладкой поверхности моря в безветренный день, она делает душу целостной и привносит в нее переживание «неизреченной радости» и блаженства. Это блаженство дает чистоту сердца и «девственность» души, то «целомудрие», цельность души, которое и есть цель духовной практики подвижника [64, с. 8].

Синайский монах Иоанн Лествичник в своем трактате «Лествица» описывает духовное содержание безмолвия и различную степень его последствий: «Блажен, кто ради Бога пребывает в безмолвии... потому что он всегда беседует с Богом» (56, 52); «Вследствие обучения безмолвию и продолжительного пребывания в нем, легко и скоро дается каждому внутреннее созерцание и приводит их в изумление созерцаемым» (55, 213); «Безмолвие умерщвляет внешние чувства и пробуждает внутренние движения» (55, 101); «Но если человек в начале своего безмолвия не ощущает силы... созерцаний по причине парения ума, то пусть не приходит в уныние и не оставляет тишины безмолвной жизни» (55, 109); «Приверженность к безмолвию есть непрестанное ожидание смерти» (55, 179); «Если любишь покаяние, возлюби и безмолвие. Ибо вне безмолвия покаяние не достигает совершенства» (55, 179).

Тишина исихазма – чисто интеллектуальный процесс, который заключается в создании совершенной конструкции восхождения к *Космической Тишине Бога*, восхождения через процесс покаяния, обучения, мучительного ожидания, стремления и в итоге духовного перевоплощения.

Восхождение к Совершенной Тишине Бога в чем-то соответствует каноническому монашескому пути буддистских восточных традиций. Устранение чувств, созерцание, отрешенность через опустошение, абсолютная простота и пустота – все это есть в нирване и в едином неделании, но в отличие от них путь исихазма – в живой тишине, в молитвенном молчаливом разговоре, в безмолвствующем общении, в отрешенном статичном движении, *в опустошенной наполненности и в Абсолютной Энергии Бога*.

Исихазм – это творческая живая практика, не отрицающая индивидуальных личностных исканий и стремлений, поэтому каждый представитель исихазма имеет право на прохождение своего опыта, на свой процесс постижения, никому не ведомый. Истинный сподвижник – не снаружи, но изнутри, никому не открывающийся, кроме Бога.

«Аскетика есть высочайшее художественное творчество, творчество, материалом для которого является сам человек» [97, с. 183]. Особенность мистико-аскетического творчества исихазма – в даре художественного перевоплощения, в одухотворенности и в возможности выхода за рамки своей индивидуальности.

Творчество исихастов, казалось бы, в аскетическом бездействии «...дает примеры глубочайшей трансформации всего человеческого организма, реального преображения человека, такого насыщения его светоносной божественной энергией, что даже после смерти мощи святых способны нести благодатное воздействие» [97, с. 187].

Мистичность тишины в исихазме – это осознание того, что «сущность Бога непостижима, но мы способны соединиться с его энергийной благодатью, осуществить обожение через сопричастность к свету высшего бытия – Фаворскому Свету. И это соединение возможно лишь через священнобезмолвие» [92, с. 68].

Исихазм, ставящий во главу угла безмолвие, подобно буддизму и ламаизму выполняет свою Божественную миссию. Библия нам говорит о том, что пути Господни неисповедимы. Бог – вечная загадка и тайна для человека, а поиск чего-то таинственного, неизведанного и тем более невидимого можно совершать, только уподобившись таинству, став неслышимым, беззвучным и бестелесным. И единственная форма обнаружения святости «...есть молчание, тихое, неслышное и невыразимое наслаждение самим ее присутствием в нас и для нас» [89, с. 450].



## Глава 3

### ОБРАЗ ТИШИНЫ В ЖИВОПИСИ

#### 3.1. Буддистский образ тишины в живописи

##### 3.1.1. Образ тишины в китайской живописи

Древнейшей цивилизацией и величайшей вершиной, определившей облик и направление развития всего дальневосточного искусства, несомненно считается Китай.

Традиционное искусство Китая формировалось на основе духовных ценностей, выработанных религиозным синкретизмом древних культов плодородия, конфуцианства, даосизма и буддизма.

Символика древнекитайского искусства – это свод сакральных знаний о мире, о космосе и его структуре. Пантеистические идеи китайцев легли в основу традиционного отношения к природе, отсюда культ гор, рек, озер, деревьев, переросший в национальный жанр пейзажа. Пейзажные мотивы, называемые упрощенно «горы-воды», символизировали мужское и женское начало – инь и янь.

Тишину китайской живописи можно определить как *тишину поэзии* пейзажа, потому что живопись была теснейшим образом связана с поэзией и каллиграфией. В живописи, как и в поэзии, отражались философские раздумья о смысле бытия и преклонение перед красотой и величием природы. Художники включали в свои работы стихотворные надписи; поэты, создавая стихи, пользовались, как и художники, кистью и тушью в каллиграфии.

Расцвет живописи приходится на периоды Тан и Сун (618–1279). Наиболее выдающимися художниками периода Тан являются Ли-Сысюнь, Ли-Чжаодао и Ван-Вэй. Пейзажи Ли-Сысюня и Ли-Чжаодао, романтические и повествовательные, изображают природу как место тихих прогулок, путешествий и приключений. Их работы причисляют к манере «гун-би» («тщательная кисть»).

Особое место занимает пейзажная живопись Ван-Вэя, относимая к манере «се-и», или «живопись идеи». Манера «се-и» основывалась на принципе поэтических ассоциаций, что позволяло зрителю додумывать тайные намеки художника. В пейзажах Ван-Вэя тишина присутствует как *отражение совершенного величия природы*, непости-

жимой и вечной. На манеру письма Ван-Вэя наложило существенный отпечаток влияние буддистской секты Чань («созерцание»). Отличительными особенностями секты Чань считались отшельничество и созерцание прекрасного как две формы единственного пути, ведущего к постижению души природы и гармонии мира. Секта отвергала внешнюю пафосность буддизма и стремилась к истинной простоте, поэтому художники отказались от многоцветной палитры и старались постичь целостность мира при помощи выявления тональной глубины. Картина Ван-Вэя «Просвет после снегопада» очень точно передает ощущение тишины зимы. Тишиной замерзшей вечности пронизан каждый элемент картины и вся работа в целом (приложение). «Китайский художник воспринимает пейзаж... как грандиозный космос, где человеческая личность ничто, она как бы растворена в созерцании великого, непостижимого и поглощающего ее пространства» [11, с. 11].

Начиная как поэт, Ван-Вэй стремился и на полотне изобразить то, о чем писал в своих коротких пейзажных стихах. Предпочитая мирской суете жизнь отшельника, он считал интуицию и созерцательность источниками вдохновения.

Пейзажи Ван-Вэя отражают прежде всего его ищущую поэтическую натуру. Такие же естественные, проникнутые истинным открытием и его стихи:

Плывут облака  
Отдыхать после знойного дня,  
Стремительных птиц  
Улетела последняя стая,  
Гляжу я на горы,  
И горы глядят на меня,  
И долго глядим мы,  
Друг другу не надоедая.

Монохромное величие природы нашло отражение в работах художников и в период Сун (с 907 г.). Одними из самых выдающихся мастеров этого периода являются Фан-Куань, Го-Си, Ма-Синцзу, Ма-Юань, Ся-Гуй и Ли-Ди.

Пейзажи этого периода отличает суровая монументальность и величие природы. Человек на фоне этих пейзажей несомненно мал и почти незаметен (картина Фан Куань «Путники среди гор и по-

токов»). Тишина в китайских пейзажах – это тишина гор, скал, недоступных лесов и водопадов. Она уникальна тем, что передает истинный смысл дикой природы, неподвластной человеку. Горы, водопады, стремнины, дикие сосны, камни, мхи, свойственная природе асимметричность, некоторая недосказанность, создающая пространственные пустоты, – все это достигало у китайских художников невероятной силы гармонии природы. Идея недосказанности развивалась намеренно. Пустые пространственные участки ассоциировались с Пустотой Великого Дао.

Пейзажи Ни-Цзяня, поэта и каллиграфа, отличает высокая степень отрешенного одиночества. Почти пустые пространства его пейзажей, наполненные небольшими оторванными островками, передают тонкое лирическое отношение художника к смыслу жизни.

Вся пейзажная живопись Китая проникнута чувством преклонения и благоговения перед величием природы. Именно в ней китайские художники, философы и поэты (многие из которых были монахами) находили умиротворяющую гармонию. Китайская религия, распространявшая идеи самосовершенствования через путь познания истины, сформировала особый тип мышления, который заключался в уединении и отрешении от мирской суеты. Поэтому именно связь с природой являлась источником духовного очищения и духовной мудрости.

Особенным отличием китайской школы живописи от европейской являлось стремление художника рисовать по памяти. Он не срисовывал, а наблюдал и вглядывался в природу, замечая малейшие детали и тонкости. Развитие способности рисования по памяти «...подкреплялось способностью медитации, воспитываемой религиозно-философскими учениями Востока, то есть способностью сосредоточения, включающего искусство досконально представлять, видеть “внутренним оком” отсутствующие предметы» [54, с. 62]. Пространство китайской живописной картины создавалось при помощи параллельной перспективы, которая позволяла взгляду подниматься вверх или скользить от одного предмета к другому диагонально.

*Загадочную тишину* создают в китайской живописи отсутствие светотени и солнца. Но это объясняется тем, «...что в китайском искусстве светотеневая характеристика предмета “снималась”, выносилась за скобки как нечто, не имеющее собственной сущности, случайное. Туман, мгла, дымка – явления ощутимые, почти осязаемые;

свет – неосязаем, неосяутии, переиенчив. Более того, он мешает выражению истинной сущности предмета, проявляющейся в его коренных пластических свойствах» [54, с. 64].

Композиция китайских картин создает ощущение «необъемного объема» [54, с. 64]. При построении пространства выполняется равнозначная проработка переднего и дальнего планов. Воздушность передается благодаря наличию пустых участков с просвечивающей бумажной основой, которая создает естественную фактуру неба, реки, тумана. Из-за этого пейзаж оказывается «чрезвычайно пространственным» и «чрезвычайно плоскостным, декоративным» [54, с. 60].

Тишина китайского пейзажа заключается также в его естественном *композиционном минимализме*, основывающемся на отборе важных элементов и создании гармонии пустоты и заполненности в пространстве картинной плоскости. Такая условность пространства заставляет пейзаж «...жить уже не по законам физического, а по законам психического времени, то есть необратимость сменяется длительностью, “сейчас” преобразуется во “всегда”. Китайско-японская моментальность – моментальность навек, очищенная условностью художественного образа от прозаической тяжести, от “мусора” данной минуты» [54, с. 66].

Под знаком минимализма развивался и жанр микропейзажа под названиями «цветы и птицы», «растения и насекомые», в котором нашла свое наиболее яркое воплощение философская идея проявления «великого в малом». Примерами такой тематики являлись сцены с изображением птиц, стрекоз, цветов, растений и веток деревьев.

Картина Ма-Синцзу «Птица на лотосе» изумительно передает чистоту и полноту природного бытия совсем малым количеством изображений. Тишина создается благодаря пустому пространству фона. Но фон не выглядит пустым, он дышит и вибрирует легчайшими оттенками серо-зеленого цвета благодаря единственному изображению – летающему в верхнем поле картины едва заметному комарику, который одной своей малостью создает ощущение многозначности глубины.

Китайская живопись, вышедшая из философии и поэзии Дао, воспринималась как путь постижения сути природы и сути своего собственного бытия. Поэтому человек в китайской живописи изображается как путник, путешествующий в стремнине времени, как веч-

ный странник и искатель. «Вглядевшись внимательнее в пейзаж, мы обнаруживаем, что в нем человек, как будто затерянный в просторе мироздания, указывает в действительности на средоточие мирового круговорота, подлинное “сердце мира”. Он не только хранит миром, но сам хранит его в себе. Его ничтожность перед всеобщей метаморфозой бытия есть его величие сопричастности к этому бесконечному танцу вещей» [47, с. 4].

Тишина китайской живописи начинается с тишины художника. Китайский художник – это всегда одиночка и отшельник, такой же странствующий путник, которого он изображает в своих картинах. Творческий процесс старых китайских мастеров можно сравнить с поиском закона мира. «Художник вмещает в себя все многообразие мира и из него выводит невидимый глазу закон всеобщности (Дао, Путь, Закон), который позволяет “проникнуть духом” в истинную суть изображаемого предмета (в то, что не осветят солнце и луна), а затем воссоздать на полотне “вечное” – символически-законченный, бесконечно-жизненный или по-китайски подлинный образ» [47, с. 4].

Тишина китайского художника в отличие от тишины европейца – это не постижение природы, не стремление отразить сходство с ней на своих полотнах, а стремление сохранить ее в себе, а потом уже запечатлеть отпечаток сохраненного в виде символа памяти. Природа живет внутри художника, потому что он ее не копирует, а пытается запомнить. Но запоминает он ее не как целостный пейзаж, а по отдельным деталям, которые в итоге составляют целое. Именно в точно запомненных деталях заключается таинство китайской живописи, и именно в забытых, «не вспомненных» художником деталях кроется причина появления пустоты пространства. И вся эта наполовину забытая память с провалами в пустоту в одних местах и с тщательно вспомненными островками мелочей в других создает настоящее, природно-человеческое осмысление природы в китайской живописи.

Такую тишину можно обозначить не как тишину пустоты, а как *тишину осознанной забытости* второстепенного, ненужного и сохранение избранности и точности единственно ценного, истинного момента, который остался не только в памяти, но и на бумаге, а значит, имеет силу смысла.

«Уже в древних китайских трактатах утверждалось, что в живописи важно и ценно не то, что видит глаз, не просто “оболочка” пред-

метного мира, а то, что скрыто за этой оболочкой – внутренняя суть, субстанция, лишь проявляющаяся в визуально воспринимаемой форме» [57, с. 52].

Тишина китайской живописи начинается с внутренней тишины художника, который по традиции представлялся «великим мудрецом». Постигая сокровенный закон естества мира (Дао), художник обретает покой души и понимание природы вещей.

### **3.1.2. Образ тишины в японской живописи**

Японская живопись включилась в мировое культурное сообщество под влиянием духовных ценностей Китая, Кореи и Индии. Благодаря соприкосновению с религиозными традициями этих стран Япония гармонично соединила в своей культуре древнейшие культуры синтоизма, буддизма и конфуцианства. Сформировавшиеся в Китае философско-религиозные основы даосизма определили принципы развития древней культуры Японии. «Синтез даосских идей и древнего синтоизма способствовал формированию у японцев ощущения слитности человека с миром природы, не противостояния ему, а погруженности в него» [58, с. 13]. Как и в Китае, в Японии в соотношении «природа – человек» главное место всегда отводилось природе, внутри которой человек не должен быть самостоятелен, а должен осознавать себя ее частью.

Природа для японцев (как и для китайцев) стала источником поэтического канонизма, выражающегося воплощением в образы различных движений человеческой души. Канонический ритм как особая упорядоченность жизни природы и как главный закон жизни был естественным явлением всей культуры японцев, чья жизненная деятельность невысказана вне связи с природой. Из ритмических знаков природы вырастает национальный канонический театр, танец, поэзия и живопись.

Религиозность японской живописи – это в первую очередь отказ от утверждения самоценности зрительной оболочки предметного мира, который подразумевает некое иносказание – метафоричность и символичность изображения. Тем самым создается установка на его неоднозначность: не просто пейзаж, не просто цветы, а нечто более общее и более значительное. Таким образом, всегда подразумевалось, что за телесно-предметным, явленным сокрыто духовное, истинное.

Искусство Японии начиная с V в. формировалось как храмовый синтез. Храмы становились центрами всех видов искусств: архитектуру

ры, садово-паркового искусства, скульптуры, живописи, каллиграфии, декоративно-прикладного искусства. Тишина храма заключалась в его космическом предопределении. Все храмы и монастыри Японии строились по определенным законам геомантии, гармонично сочетая в себе сакральные синтоистические воззрения и буддистское творчество. Храмы были местом размышления и созерцания, создавали психологическое состояние гармонии с природой.

Японская живопись, так же как архитектура, скульптура, садово-парковое искусство, театр и поэзия, сильнейшим образом отражала мироощущение дзэн-буддизма, идеи которого провозглашали познание окружающей природы как путь к спасению. Природа символизировала в дзэн тело Будды, а созерцание природы, приобщение к ней и растворение в ней – это и есть путь к истине, к Просветлению, к внутреннему очищению и духовному прозрению.

Учение буддистской секты дзэн, распространившееся через монастыри, придавало всем видам искусства, а также японской культуре в целом ярко выраженный национально-эстетический характер. «Познание истины мира и познание самого себя, по учению дзэн, – синонимы, и в созерцании природы главным становится нераздельность субъекта и объекта, ощущение природы как части своего внутреннего мира» [58, с. 45].

Тишина всей японской культуры и искусства начинается именно с учения дзэн, которое во главу угла ставило идею пустоты, «ничто» и недеяния. Тема буддийской философии Шуньята (Пустоты) присутствует во всех видах искусства и проявляет себя по-разному. Идея пустоты в живописи – это мир недосказанности, непроявленности форм. Примерами такого проявления пустоты являются белые, не заполненные ничем участки фона или такие композиционные решения, которые сознательно создают движение, уводящее все действие изображения к пустым пространственным участкам – к пустоте. Пустые участки и теряющиеся на изобразительном фоне листа бумаги линии побуждают зрителя завершить картину силой собственного воображения. Стремление к недосказанности проявляется в изображении обрывов на переднем плане и недоступных дальних форм, выступающих как бы из пропасти. *Тишина пустоты* фантастическим образом присутствует в монохромных пейзажах художника Сэсю.

Отличительной особенностью духовного мировоззрения японцев считается печальное отношение к окружающей действительности, недолговечной, ускользающей и поэтому наполненной грустным очарованием. Неслучайно соединение живописи со стихами или с текстовыми описаниями, располагающимися на картинах. Такую особенность живописи можно охарактеризовать как живописное размышление художника, посвящающего свое произведение определенной символике текста, благодаря чему складывается поэтическое восприятие мира вечного и ускользающего одновременно. Картина Сэссю «Пейзаж в стиле хабоку», почти наполовину заполненная текстом в верхней части вертикальной композиции, показывает важность литературного описания, которое в соединении с изображением является частью композиции. Следующий затем практически пустой промежуток пространства с легкими, растворяющимися вдали формами скал и деревом на переднем плане выражает красоту изменчивости природной стихии в ее существующем мгновении. Тишина присутствует в пейзаже как растворение природы и человека в «ничто», как подчинение силам стихии (бурлящему потоку, порыву дождя и ветра). Тишина в черно-белых картинах Сэссю – это многоцветный мир природы с ее бесконечными состояниями. Живописность черно-белого пейзажа Сэссю порождена способностью художника передать звуки тишины природы – звук осеннего дождя, шум ветра, неподвижное морозное дыхание зимы.

В японской живописи существовало два подхода к изображению природы. Первый был ориентирован на традиционный китайский стиль пейзажа («канга») и повторял систему пейзажа «горы-воды», по-японски «сан-суй». Тойо Ода, или Сэссю, – один из наиболее ярких представителей пейзажной живописи «сан-суй».

Другое направление в живописи («ямато-э») развивало национальную тематику, характерную для японцев. Это были оригинальные росписи ширм, пейзажные иконы, а также иллюстрации к литературным произведениям и жизнеописаниям буддийских святых и проповедников.

В отличие от «сан-суй» в «ямато-э» главная роль отводилась цвету, обладающему большой силой эмоционального воздействия. Сила цвета, контрастность тонов и диагональность композиционного движения создают особую декоративную монументальность в карти-



нах Кано Масанобу и Кано Эйтоку. Появление новых выразительных средств в живописи связано с властью страны, призывающей возвеличивать силу и мощь правителей. Функциональным значением такой живописи являлось украшение дворцов и резиденций крупных правительственных деятелей. Основными мотивами в живописи были изображения могучих деревьев, таких как сосна, клен, кипарис, дикая слива. Отсюда появление в живописи символических сравнений: сосна – долголетие, крепость, стойкость; бамбук – негибаемость, воля, сила духа.

Но, несмотря на различные политические нововведения и развитие цивилизации, японская пейзажная живопись сохраняла в своей тематике концепцию природы как всеобъемлющего мира, лишь добавляя в нее со временем новые смысловые оттенки. Так, в XVII в. сформировалась и вышла на передний план декоративная живопись на ширмах, получившая впоследствии название «римпа». Яркими представителями этого периода считаются художники Огата Корин и Таварая Сотацу.

Работы этих художников орнаментально-символичны. Огата Корин наделяет все формы пейзажа: реки, горы, деревья – специфическими характерными узорами волн, берега и цветов. Такое наполнение всех природных форм узорами является отзвуком древней философии Дао, в которой, по мнению ученого Лю Се (VI в.), существуют узоры Неба, Земли, Духа и Дао. Все существующее в природе имеет свой узор – узор внешних контуров и узор, наполняющий фактурную поверхность (чешуя дракона, кора ствола и веток дерева, оперение птиц и др.).

Тишина в живописи О. Корин существует как *тишина разговора природы*. Так, роспись «Красное и белое дерево сливы» вызывает ощущение живого общения искореженного сухого дерева с рекой, благодаря которому ветка дерева зацвела нежными белыми цветами. В картине чувствуется *тишина грусти и одиночества*. Пустота фона подчеркивает одиночество старой ветки редкими цветами. Река символизирует животворящую материнскую мощь, наполняющую мир соками жизни (пусть даже в последний раз).

Тишина грусти и печали ощущается и в живописной росписи ширмы «Ирисы». Ирисы символизируют в японских легендах образы мужественных воинов и смерти. Согласно восточным поверьям, ири-

сы вырастают на могилах умерших героев. Может быть, поэтому ирисы О. Корин воспринимаются как молчаливый разговор мертвых, а ритмичное зигзагообразное и диагональное движение цветов на абсолютно пустом фоне символизирует постоянство существования жизни и смерти в природе.

Тишина в японской живописи заключается не только в идее пустоты, но и в своеобразных способах и принципах композиционного построения. Прежде всего в японской живописи поражает внимательно-тонкое и трепетно-осторожное отношение художников к окружающему миру. В каждом мотиве в целом и в каждой отдельной детали существует философский смысл, закладываемый художником и передаваемый зрителю не в абстрактных, а в абсолютно реалистических формах, которые не списаны с натуры, а переработаны сердцем, внутренней силой наблюдения и вживания в природу.

Японские художники сочетают пустоту «ничто» с исключительно тонко подмеченными характерными деталями персонажей. Тишина в японских и китайских картинах ощущается как *тишина легкости и невесомости*. Такое состояние тишины достигается при помощи нанесения характерных линий. Линии незаметно переходят в пустые пространства, перебегают островками от одной формы к другой. Линии четкие, едва заметные и смазанные, линии ломаные, кривые и абсолютно ровные, линии, дробящие и обобщающие форму, передают неповторимость и естественность японских сюжетов. Пластические и живые линии в сочетании с декоративными элементами узоров и плоскими однотонными цветовыми пятнами создают непонятным образом пространственную воздушную ауру.

Японские и китайские художники, в отличие от европейских, пытались найти суть мира не в объемно-пространственной форме, а в отпечатке сути этой формы на плоскости. Японские художники искали в природе знаки и символы ее естества, а не идеала. Естественность природных мотивов изучалась с тщательной скрупулезностью. Отсутствие света и теней придает формам изображения в японской и китайской живописи плоскостной характер, но при этом изображение чувствуется глубинным. Точная естественность контура гармонично растворяет форму в пространстве плоскости. «Японцы, с их бесконечно острым и тонким художественным глазом, подмечающим... движения человека, животных и птиц... никогда не заме-

чали присутствия тени, этой странной и неизбежной спутницы европейца. Это с особой силой показывает, как прозрачно то, что мы считаем нашим видимым миром» [13, с. 213].

Китайская и японская живопись не имела аналогов в мире. Оказав сильное влияние на западноевропейское искусство, она не смогла принять европейскую систему письма. Все попытки впитать живописные методы изображения Запада закончились неудачей. Но это еще раз доказало уникальность восточной традиционной живописи и определило степень духовной истинности в ее необычном способе создания. Сравнивая японскую живопись с европейской, Максимилиан Волошин пишет, что японским художникам «... доступны такие задачи, перед которыми европейский художник становится в тупик [13, с. 215].

## **3.2. Христианский образ тишины в живописи**

### **3.2.1. Образ тишины в православной иконописи**

Одним из ярких проявлений христианской православной культуры, несомненно, является иконопись. Переосмысление привнесённых из Византии принципов иконографии способствовало тому, что уже к XIV в. сформировались национальные художественные основы древнерусского изобразительного языка.

Икона, являясь носителем православных религиозных идей, в первую очередь отражала божественную сущность веры. Русская вера, вышедшая из язычества, нуждалась в визуально-эмоциональном подкреплении, поэтому икона для русского народа являлась сильнейшим духовным стимулом.

Образное содержание иконы составляют канонизированные догматы и знаки религии. Помимо тематической сюжетной завязки каждая икона включает в себя целую систему изобразительных принципов, которые придают ей художественно-эмоциональную и эстетическую окраску.

*Ощущение тишины в иконе символично*, и носит субъективный многозначный характер, который выражается различными оттенками чувственно-эмоционального проявления, такими как покой, благочестие, безмолвие, смирение, безмятежность, умиротворение и др.

Основу тишины в каждой иконе составляет *божественное присутствие веры, надежды и любви* – трех вечных символов духовного

спасения. Аналитическое описание П. Флоренским иконы Софии Новгородской полностью отражает такое понимание тишины в иконе: «Три аспекта иконы Софии-Премудрости и три типа понимания: 1) Парение богословского созерцания, 2) Подвиг внутренней чистоты и 3) Радость всеобщего единства – это тройственная жизнь веры, надежды и любви, она дробится человеческим сознанием на отдельные моменты жизни и только в Утешителе получает свое единство. Но мы не должны забывать, что лишь в этом единстве – сила и смысл каждого из них» [86, с. 391].

Тишина в иконе, как и в любом воплощении, содержащем божественный смысл, имеет природное духовное начало, которое окутывает все своим священным безмолвным присутствием.

Икона как символический образ воплощает в себе сразу несколько функциональных состояний тишины. Во-первых, это молитвенная подготовка иконописца, происходящая, как правило, в тишине, способствующая преображению и внутренней успокоенности духовной верою. Только в абсолютной отрешенности художник может создавать творение, подобное божественному. Во-вторых, тишина ощущается в изобразительном поле иконы: в формах, положениях, движениях, в ритме и пластике композиционных элементов. В-третьих, тишина воплощается в необходимом молитвенном действии (общении), умном смиренном усилии со стороны человека, воспринимающего иконописный образ, потому как «в созерцании небесной красоты – Утоление Печали» [86, с. 355]. В-четвертых, икона считается произведением искусства как уникальное художественное творение и как прекрасный, изящный предмет священного культа, несущий умиротворение, просветление, тишину и покой. Ибо все созданное Богом поистине прекрасно, потому что в нем воплощено единство Истины, Добра и Красоты. Но нельзя забывать о том, что икона не светское произведение искусства, а глубоко религиозное, поэтому, в-пятых, ее предназначение – таинство участия в литургическом богослужении. Икона молчаливо присутствует и живет в храме как часть храмового синтеза культовых действий и искусств (музыки, архитектуры, настенной росписи, скульптуры и др.). И как все в храме, икона созвучна покою, вечности и тишине.

Помимо всего вышеперечисленного, тишина иконы связана с изображением Божественной святости, той степени отрешенного благо-

родства и величия, которое может исходить только из глубины сердца, наполненного светом тишины Бога. «Господь Иисус – кроткий, тихий свет от святой славы бессмертного, значит, святого». «Тихое Солнце миру», – говорит о тишине Иисуса Христа Павел Флоренский [82, с. 97].

Символичность отражения тишины в иконе, как и в любом живописном произведении, основывается на средствах, способах и приемах композиционного построения, таких как свет, цвет, форма, ритм, пластика движения, цельность и др.

Цвет, символизирующий божественную тишину в иконе Софии Новгородской, П. А. Флоренский описывает следующим образом: «Бирюзово-голубой цвет этого окружения символизирует воздух, затем небо, а далее – небо духовное, горный мир, в средоточии которого живет София. Ведь голубой цвет настраивает душу на созерцание, на отрешенность от земного, на тихую грусть о покое и чистоте. Голубизна неба, – это проекция света на тьму, это граница между светом и тьмою, – она глубокий образ горней твари, т. е. образ границы между Светом, богатым бытием, и тьмою – ничто, – образ Мира Умного» [86, с. 375]. «Крылья Софии – явное указание на какую-то особенную близость ее к горнему миру. Огненность крыльев и тела (руки и лицо) – указание на духо-носность, на полноту духовности» [86, с. 374].

Символичность в иконе форм, знаков и других элементов – все указывает на то, какое значение в православной религии имело изображение. Символика света как проявление Божественной силы изображается в виде различных знаковых элементов. Так, «окружающие Софию небесные сферы, исполненные звезд, – указание на космическую власть Софии, на ее правление над всею вселенною» [86, с. 374]. Нимбы, или ореолы, окружающие лики святых на иконах, П. А. Флоренский называет «благодатным светом» [86, с. 105]. За его рассуждениями кроется ощущение *тишины истинного света*: «Очищение сердца дает общение с Богом, а общение с Богом выпрямляет и устрояет всю личность подвижника. Как бы растекаясь по всей личности и проникая ее, *свет божественной любви* освящает и границу личности, тело и отсюда *излучается* во внешнюю для личности природу» [86, с. 371] (курсив наш. – Т. Б.).

Размышляя о символичности любого изображения, а не только иконы, П. А. Флоренский делает вывод, что «всякое изображение,

и перспективное и неперспективное, какое бы оно ни было, и образы искусств изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни – символичны, другие же, якобы, натуралистичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичными, они суть символы разных сторон вещи, разных мировосприятий, разных степеней синтетичности» [87, с. 80].

Отличием иконописного изображения от светской живописи является канонизирование всех композиционных изобразительных элементов. Но канонизированность сохранила в иконах некоторую долю минимализма, благодаря которой икона даже при наличии разнообразия цветов и форм не смотрится дробной. Цельность иконы, в свою очередь, рождает чувство полноты и успокоенности. Цельность всегда гармонична по причине законченности восприятия. *Тишина цельности* изображения в иконе заключается в ощущении целостности мироустройства и отсутствия хаоса.

Ощущение тишины цельности присутствует даже в иконах, выполненных яркими красками. Так, например, композиционные участки иконы, написанные красным цветом, имеющиеся практически в каждой иконе, всегда воспринимаются спокойно – уравновешенными и гармонично сочетающимися с белым, коричневым или желтым цветом. Икона «Иоанн Златоуст» (XVI в.) вызывает абсолютное ощущение *тишины красного цвета* благодаря большому цельному участку красного цветового фона, который воспринимается не просто красным фоном, а красным воздухом или светом. Сочетание красного с золотым и белым создает во многих иконах еще большую силу свечения.

Икона часто украшена символическими узорами и знаками, но, несмотря на некоторую декоративность, заключающуюся в стилизованной упрощенности элементов, она не воспринимается плоской. Все стилизованные знаки иконы настолько гармоничны по своим композиционным качествам (размеры, цветовые сочетания, ритмичность, местоположение, мерцание просвечивающих участков и фактур и др.), что создают ощущение глубины и объемности пространства, но пространства не реального, видимого, а незримого и неслышимого. Все происходящее в иконе как бы «дышит» немимым и неземным воздухом, который обволакивает особым *пространством божественной тишины*.

Пространство неземной тишины в иконе создается и при помощи поз, движений и расположения фигур. Фигуры Павла, Богоматери

и Василия Великого у Феофана Грека как будто медленно плывут в пространстве и мысленно отрешенно существуют в Боге. Их позы вопрошающе смиренны, головы склонены слегка вниз, движения рук символизируют принятие Божественности. Весь облик их принадлежит другому миру, другому пространству и другому времени, которое плавно течет в абсолютном божественном *звуке тишины*. Они не видят и не слышат ничего, кроме внутреннего голоса Бога, поэтому при взгляде на некоторые иконы ощущается чувство *внутреннего звучания тишины*.

Тишина портретных характеристик ликов святых определяется канонизированной символичностью формы головы. Изображение головы святых отличается цельностью и монолитной текучестью линий контуров, которые плавно переходят в контуры тела. В этой плавности спускающихся вниз линий заключается смиренное спокойствие формы. Так, особую степень тишины пластики можно увидеть в изображении формы голов у Дионисия. Едва заметная прорисовка частей лица, мягкость и удивительно спокойное выражение глаз передают внутреннее отрешенное благородство («Григорий Богослов», «Алексий Митрополит с житием»).

Божественность света в православной иконописи обозначается белым цветом и золотом. Золотой фольгой обрамляются также некоторые композиционные части иконы. Немаловажное значение в восприятии духовной тишины и святости иконы имеет место расположения иконы в храме и ее освещенность. П. А. Флоренский, наблюдающий за тем, какое впечатление производит икона в церкви, пишет: «Рассчитанная на игру трепетного, волнуемого каждым ветерком пламени, заранее учитывающая эффекты цветных рефлексов от пучков света, проходящего через цветное, порою граненое, стекло, икона может созерцаться, как таковая, только при этом струении, только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, – света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание» [88, с. 27]. За этими сравнениями чувствуется тишина мерцания зажженной перед иконой свечи. «Золото, варварское, тяжелое, бессодержательное при дневном рассеянном свете, – волнующимся пламенем лампы или свечи оживляется, ибо искрится мириадами всплесков то там, то здесь, давая предчувствие

иных, неземных светов, наполняющих горнее пространство. Золото – условный атрибут мира горнего, – нечто надуманное и аллегорическое в музее, есть живой символ, есть изобразительность в храме с теплящимися лампадами и множеством зажженных свечей [88, с. 28].

Иконопись как образное решение культа религиозного поклонения при помощи живописных средств воссоздавала смысл Слова и христианского вероучения через изображение жития святых.

Древние иконописцы пытались через икону приблизить человека к вере. Своеобразие иконы заключается в том, что художники-иконописцы не стремились изобразить реальное трехмерное пространство, а создавали новый, условный потусторонний мир. В том ином, горнем мире Божественного существования – другие законы пространства, цвета и времени. Поэтому художники, писавшие икону, использовали каноны, установленные церковью. Канонизированы были сюжеты, схемы изображения, цветовая гамма и даже облик персонажей.

Но суть иконописи как искусства заключалась не в самих канонах, а в том, что каждый художник использовал их по-своему. С одной стороны, происходило некое ограничение стремлений живописца, а с другой – росла индивидуальность подхода к канонам. Смыслом творчества иконописцев в рамках канона являлась возможность реализовать по-новому иконописный сюжет, создать свой собственный неповторимый почерк, усовершенствовать канон с индивидуальной точки зрения, внести новые характерные детали и нюансы в канонизированную композицию. Так, сохраняя белую грунтовку для изображения, каждый иконописец старался добиться своего особого свечения цветового строя, поэтому каждая икона имеет отличительные особенности цветового колорита.

Тишина света и цвета в иконописи существует прежде всего в канонизированном и символическом звучании белого. В Византии и православии «белый цвет иконы символизировал божественный свет. Отрешенность от мирского, близость к божеству символизировали и белые ангельские одежды. Символом невинности выступают белые облачения несправедливо казнимых мужей во фреске Дионисия в Рождественском соборе Феррапонтова монастыря (1502–1503). На иконах и росписях многие святые и праведники изображены в белом. Тут и белые пелены, повивающие тело новорожденного Христа в образах “Рождества Христова”, и души праведников – в “Лоне Ав-



рааомовом”, и белые одеяния души Богоматери в иконах “Успение”, и белые одежды праведников в раю в композициях “Страшного Суда”. Большую символическую нагрузку несет белый цвет в Апокалипсисе» [10, с. 103].

Олицетворение белого цвета с тишиной как с возвышенным глубинным содержанием покоя прослеживается практически во всех произведениях древнерусской иконописи. В одних иконах белый цвет выступает в качестве светящегося фона («Апостол Павел» Андрея Рублева), в других он представлен в виде божественных нимбов, духовных ореолов, символизирующих божественную святость. В портретной иконе Дионисия «Алексий Митрополит с житием» (конец XV в.) белый головной убор Дионисия, расположенный на светящемся бело-зеленом фоне, символизирует глубину внутреннего духовного покоя святого. В иконе «Петр и Павел с житием», или «Павел на море» (XVI в.), белым цветом обозначен парус, символизирующий духовный путь божественной мудрости. В иконах, в которых нет белого цвета как краски, он все равно присутствует в виде внутреннего свечения белого грунта или в виде высвечивающихся штрихов и бликов. Белые штрихи, с одной стороны, подчеркивают рисунок складок, волос или других элементов, а с другой – заставляют светиться форму, на которую они накладываются. Портретная икона «Иоанн Предтеча», выполненная в коричневой землистой гамме, содержит теплое свечение в лицевой части, льющееся как бы изнутри лика.

Синий цвет в иконописи «...воспринимался как символ трансцендентного мира и ассоциировался с вечной божественной истиной. Знаменитый дионисиевский синий фон фресок Ферапонтова монастыря побуждает к созерцанию и размышлению. В синем хитоне обычно изображали поясного Спасителя. Относительно же лазури облачений – среднего ангела рублевской “Троицы” сказано очень много: “драгоценный самоцвет”, “кусоч небесной лазури”, “свет надзвездного пространства”. Синий – это традиционный знак воплотившегося Сына Божия. Выделяя среднего ангела “пренебесной лазурью” одежд, Андрей Рублев прославил неиссякаемую божественную любовь» [67, с. 245].

Византийская цветовая иконописная система определялась больше как тональная, приглушенная и выражала тем самым более скорбное состояние покаяния. В таких иконах ощущается тишина темного колорита, заключающаяся в природных землистых цветовых

оттенках. Сдержанность цветового тона присутствует и в иконах Феофана Грека в виде вишнево-красных, темно-синих, темно-зеленых и коричневых цветов. Но именно Феофан Грек «...в совершенстве владел искусством переливающихся дополнительных тонов и высветлений. Свет падает у него на пребывающие во мраке тела, как небесная благодать на грешную землю. Только в донском “Успении” красный херувим горит, как свеча у смертного одра» [2, с. 56].

Излюбленными красками древнерусских иконописцев считались охра, киноварь, бакан, багор, голубец, изумруд и многие другие. Цвета и оттенки отличались от византийских цветов различной степенью светосилы и насыщенности. Чистые, открытые цвета совмещались в русской иконописи со сложными промежуточными оттенками, например, красного или лилового. «Сами по себе чарующей красоты, порою безымянные оттенки, которые невозможно определить словом, но которые может уловить только глаз человека, краски, которые светятся, сияют, сверкают, звенят, поют, и всем этим доставляют огромную радость» [2, с. 56].

Форма и цвет тишины в православной иконописи божественно символичны, как могут быть божественны знаки природы во всей полноте своих проявлений. Древнерусская иконопись, по мнению М. В. Алпатова, есть «...искусство, в котором языком красок сказано лишь то, что может быть выражено в красках. И поэтому ее произведения звучат во всю силу» [2, с. 36]. Но краски имеют божественную природу: «Краски такие яркие, чистые, которых обычно нигде не увидишь, разве только на небе в часы заката или в поле, густо заросшем васильками [2, с. 38].

Благодаря наличию ярких, чистых красок в древнерусской иконописи сложилась особая выразительность и торжественность цветового строя. Так, киноварь, по мнению М. В. Алпатова, звучит в иконах как «горящая киноварь», выражающая радость и праздничность. Но еще более звучащей «светозарностью» цвета отличаются иконы Андрея Рублева. «Колорит у Рублева, прежде всего в его “Троице”, обладает непривычной для византийской иконописи чистотой. Рублевский голубец горит синим пламенем. Предпочтение холодным краскам – голубому, лиловому, изумрудно-зеленому – в иконах Рублева и его школы придает им характер возвышенной одухотворенности. В звенигородском чине Рублева нет и следа ни византийской су-

мрачности, ни беспечной пестроты и веселости новгородских икон. Каждая икона кажется золотистой, тональной, и это содействует впечатлению гармонии» [2, с. 56].

Благодаря нестандартности композиционного строя, особенно-стям цвета, своеобразной ритмичности, пластике линий и цельности формы икона воспринимается окном в иной, потусторонний мир. И в этом ином мире существует абсолютно другая тишина, которую можно видеть, ощущать, которая звенит в ушах тихим поющим звоном, но которую невозможно услышать.

При внимательном рассмотрении иконы создается впечатление, что все персонажи, изображенные на ней, ведут какую-то свою особую тихую жизнь в пространстве иконы – дома. Это своеобразное житие в тишине. Одни тихо плывут, парят или взлетают, другие занимаются определенными богоугодными делами («Тайное погребение Владимира», «Борис молится перед шатром»), третьи сражаются («Апокалипсис»). Но при всей сюжетной, цветовой и формообразующей многозначности есть одно общее качество, присущее всем иконам, – ощущение тишины. Тишины молчащей и поющей, звенящей и торжествующей, преклоненной, внимающей, страдающей и сражающейся.

У М. В. Алпатова мы находим описание духовной тишины в иконах Рублева: «Удивительная чистота и покой, которыми дышат создания Рублева, подобны тишине на поле боя между двумя кровопролитными битвами» [2, с. 12].

Особенность тишины в русской иконописи есть не что иное, как отражение русской души, отличающейся высокой степенью религиозно-созерцательной мечтательности. Только истинно русским художникам свойственна глубокая впечатлительность и непосредственно-детская тяга к божественному чуду.

Тишина в русской иконописи – это особое гармоничное состояние, заключающееся в единстве художественного творения и Божественной благодати. Григорий Палама называет такое единство «Божественной жизнью» [48, с. 226].

Каноническая иконопись XIV–XV вв. явилась своеобразной духовной и художественной вершиной древнерусского изобразительного искусства. Ее расцвет был неразрывно связан с аскетическим учением исихазма. В этот период Андреем Рублевым, Дионисием, Феофаном

Греком и многими другими художниками были созданы шедевры религиозной живописи. Позднее, при появлении иконописных штампов и печатной техники, иконопись утратила свою истинную художественную ценность, и уже в XVI–XVII вв. в связи с постепенным ослаблением влияния идей исихазма и усилением светского начала в искусстве возникают новые идеологические направления, свидетельствующие о начале кризиса религиозного искусства.

### **3.2.2. Образ тишины в западнохристианской религиозной живописи**

Понятие религиозного реализма возникло в искусстве западноевропейской живописи и напрямую связано с появлением новых религиозно-философских идей, уже со времен Средневековья обращенных к человеку, созданному по образу и подобию Божьему. В отличие от православной иконописи западноевропейская религиозная живопись стремилась приблизить образы священных персонажей к человеческому облику. Ее изобразительные способы реалистичны с точки зрения естественнонаучной передачи мира видимого.

Реализм западноевропейской религиозной живописи основывался на религиозных сюжетах и библейской тематике католического христианского церковного вероучения. Сутью христианского реализма являлась идея Бога как абсолютно совершенная реальность высшего существа. Бог – творец и создатель мира реального. Бог сотворил человека по образу и подобию своему, наделил разумом, речью, свободой выбора и властью над природой. В соответствии с этим каждый человек рассматривается как личность. Тело человека – храм души, через которую проявляется индивидуальность личности. Отсюда внимательное и подробное изображение человека уже в ранних живописных работах.

Тишина в произведениях европейской живописи определяется передачей высшей степени божественности и одухотворенности в изображении реального человека. Такую тишину в шедеврах мировой живописи можно назвать *тишиной религиозного реализма*.

Религиозный реализм возник в Европе как естественная потребность церкви. Все религиозное искусство предназначалось для церковных соборов и монастырей, а некоторые монастыри сами основывали свое искусство (например, монахи картезианского католического

духовного ордена создали свое созерцательно-мистическое искусство, называемое искусством картезианцев).

Но, несмотря на некоторую степень религиозной общности, в разных странах Европы существовали характерные отличия живописной формы изображения. Разным был и подход к созданию религиозных образов. Каждая школа живописи в странах Европы являлась носителем своей идеологии, источниками которой всегда оставались церковные догматы и культурно-этнический уклад жизни населения. Поэтому ощущения тишины в религиозных сюжетах разных живописных школ (и тем более у разных авторов) различны.

Тишину в картинах итальянских художников можно сравнить с *тишиной величественной божественной отрешенности*. Тишина отрешенности присутствует практически во всех обликах мадонн и святых. Величественность образов, присущая итальянцам, создается идеализированной укрупненностью фигур и монументальной обобщенностью пластического и цветового решения. Религиозные образы на картинах итальянских мастеров больше напоминают античных богов и богинь.

Реализм итальянских художников – это создание идеального неземного божественного мира. Тишина итальянской живописи – придуманная, искусственно идеализированная. В композициях, изображающих группы персонажей из трех или более человек, несмотря на совершенство композиционного ритма, отсутствует человеческая взаимосвязь между фигурами. Кажется, что каждый отдельный персонаж, находясь рядом с кем-то, существует сам по себе, возвышенно думает о чем-то своем и вслушивается в какую-то свою музыку («Святое собеседование» Д. Беллини, «Передача ключей апостолу Петру» П. Перуджино). Рассматривая картины итальянских мастеров, ощущаешь *тишину божественных небесных звуков*. Тишина в картине Д. Гирландайо «Рождение св. девы» – это *тишина плывущего хора*. В картине Пьеро Делла Франческа «Мадонна ди Сенигалиа», изображающей высокую статную женскую фигуру, поражает абсолютно бесстрастное выражение лиц. Все сдержанно, статично. Такое состояние тишины можно назвать *тишиной статичного забвения*.

Отличительной особенностью религиозной итальянской живописи является преувеличение значимости и обожествление человека. Это хорошо прочитывается в сопоставлении человека с окружающей

его природой. В отличие от японцев и нидерландцев, человек у итальянских художников стоит над природой, и все, что им создано, говорит о том, что человек подчинил себе природу. «Идеалом итальянского кватроченто был прекрасный и сильный герой, противостоящий миру, и хотя он видел и ценил красоту природы, он смотрел на нее со стороны, чаще всего как бы с высокой горы» [58, с. 49].

«Точка зрения “с горы” в некотором смысле выражала претензии человека нового времени на всеохватывающее видение, которое до той поры считалось прерогативой Господа Бога. Глядя с горы на расстилающуюся у его ног местность, человек Возрождения, говоря словами Фичино, чувствовал себя так, как если бы все материальные вещи мира находились в его распоряжении: стихии, камни, металлы, растения» [25, с. 28].

Искусство раннего итальянского Возрождения было способом отражения высшей, «незримой» красоты, пребывающей за пределами земного бытия в надприродном мире. Это искусство символично и аллегорично. Во всем прослеживаются фрагменты античной мифологии.

Религиозный реализм, развивающийся в Италии, во многом был обусловлен запросами Римско-католической церкви. Приближение облика святых к человеческому облику является результатом того, что внимание католиков было больше приковано к человеческим плотским страстям. Такая характерная черта эпохи, как «...эстетизация... все больше переносится на индивидуальность, личность. Однако радикальное смещение онтологического акцента с “божественного” на “человеческое” произошло только в Новое время» [28, с. 177]. Поэтому живопись более позднего Возрождения в картинах Рафаэля, Джорджоне, Леонардо да Винчи, Тициана и других художников приобретает светский и отвлеченный характер, хотя не лишена религиозной глубины содержания. Тем не менее итальянская живопись – это не действительное реальное изображение человека, а идеально-возвышенное.

Религиозная тематика в искусстве живописи Франции в целом мало отличается от итальянской. Отмечается такое же тяготение к внешним формам, свойственным Античности, повышенное стремление к обнаженной телесности и романтической ауре в изображении святых (Симон Вуэ, Эсташ Ле Сюер, Жак Бланшар и др.). Одним из

наиболее интересных художников, в чьих работах присутствует не выдуманный реализм, является Жорж де Латур.

*Тишина молитвенного спасения* ощущается в реалистических сюжетах Жоржа де Латура, стремящегося к резким светотеневым эффектам. Реалистичный подход к изображению этого автора отличается особым приближением к натуре. Его картины «Поклонение пастухов», «Святой Себастьян, оплакиваемый Святой Ириной» наполнены драматичным ожиданием таинства, которое ощущается благодаря исключительной цветосиле света и в котором чувствуется *тишина надежды*.

Подобная сила света присутствует также в религиозных сюжетах испанского художника Ф. Сурбарана. В картинах «Святая Юста», «Отрочество Мадонны», «Святая Касильда» ощущается *тишина взывания к Богу*. Яркость освещения резко контрастирует с черным фоном и символизирует тем самым наличие светящейся Божественной сути. Цельность форм, простота одежд, положение головы, тонкость рук и опечаленность глаз – все говорит о святости, невинности и чистоте изображенных персонажей, все проникнуто атмосферой *тишины царящего благочестия*.

Особо хочется отметить религиозную тишину в картинах мастеров нидерландской школы. Реализм нидерландцев отличается совершенно новой трактовкой изображения окружающего мира. Религиозное искусство Северного Возрождения развивалось в отличие от искусства итальянского Возрождения на основе философии пантеистического натурализма, благодаря которому сформировалось особая *магическая духовность*. Новое видение мира заключалось в стремлении показать человека в его естественном облике и во взаимосвязи с естественностью окружающей среды.

В произведениях нидерландских художников человек – равноправная часть окружающего мира, красота которого воспевается как проявление божественного порядка и гармонии. Здесь он «...редко наделен героическими чертами, он скромн, тих, благочестив, не внушает ни страха, ни трепета... он соразмерен вселенной и органически входит в нее, не утверждая себя и не претендуя быть ее грозным хозяином» [59, с. 11].

Особенностью мастерства нидерландцев считалось умение создавать на высочайшем уровне достоверную иллюзию объема и пространства. Художники нидерландской школы внесли в религиозную

тематику живописи новые мистические чувства, основанные на скрупулезной тщательности и маниакальной точности изображения.

Духовной основой нидерландского искусства XV в. было так называемое «новое благочестие» [23, с. 11]. Движение «нового благочестия» видело одухотворенное божественное начало не только в человеке, но и во всех одушевленных и неодушевленных реалиях окружающего мира. Подробное изображение всего предметного мира в картине несло в себе отпечаток религиозной символичности. Религиозную чистоту и совершенство символизировали не только изображения окон, умывальников, полотенец, интерьерных ниш и светильников, но также убранство интерьера, одежда и головные уборы.

*Магия нидерландской тишины* заключается в непостижимом таинстве соединения зримой светской роскоши с духовным неземным порядком. Богатство интерьера не вызывает ощущения пошлого излишества, оно скорее символизирует великолепие мира Божьего. Красочные дорогие одежды с расшитыми золотом орнаментами сильнейшим образом обогащают святость не придуманных, а взятых из жизни человеческих лиц.

*Сила молитвенной тишины* проявляет себя в облике неправильных, но потрясающе утонченных внутренней содержательностью лиц и в аристократической интеллигентности рук. Несмотря на большое обилие деталей на картинах, все внимание приковывают к себе умные, скромные, но самоотверженно спокойные люди, внутренняя цельность и благородство которых доведены художниками до максимального совершенства (Ян Ван Эйк, Рогир Ван дер Вейден, Гуго Ван дер Гус, Робер Кампен).

Картина Яна Ван Эйка «Чета Арнольфини», несмотря на светскую тематику, имеет глубоко религиозные корни (см. приложение). Картина, изображающая мужчину и беременную женщину, пронизана аурой *священного ожидания*. Тишина божественной сопричастности проявляется в ней на таинственно-мистическом и глобально-психологическом уровне. Персонажи окутаны необъяснимой связующей силой. Они как будто находятся в состоянии осознанного оцепенения и серьезной сосредоточенности в ожидании священного свершения.

Религиозной тишиной пронизаны и светские портреты Ганса Мемлинга и Рогира Ван дер Вейдена, в которых отсутствует вземная отрешенная реальность итальянских мастеров, но сохраняется аб-



солютно трезвая, прагматично-сосредоточенная уравновешенность черт лиц голландцев.

Отличие нидерландского реализма от итальянской живописи проявляется в отношении не только к изображению человека, но и к природе. Нидерландским мастерам была свойственна «космичность» в осмыслении природы. Если итальянские мастера возвышали человека над природой и противопоставляли «дикую» природу обжитому человеком благоустроенному пространству, откуда он предпочитает, как из окна, смотреть на расстилающийся перед ним мир, то в Северной Европе сохранялось идущее еще из Средневековья ощущение *погруженности человека в земной мир*, противопоставленный миру неземному, небесному. В философии Николая Кузанского пантеистические черты проявлялись наиболее явственно: «Бог, который един, пребывает в единой Вселенной; Вселенная пребывает в универсальной совокупности вещей, определяясь в них. Таким путем мы понимаем, что Бог... существуя в единой Вселенной... пребывает во всех вещах» [58, с. 49].

Религиозная политика эпохи Средневековья и Возрождения в Европе имела двойкий смысл. С одной стороны, существовали идеи гуманистические, направленные на совершенствование духовной личности, а с другой – религиозная нетерпимость инквизиции. Массовое «сожжение еретиков стало заурядным зрелищем, так же, как и десятки виселиц, разбросанных вдоль опустелых дорог» [68, с. 38]. Страх, отчаяние и скорбь сопровождали жизнь каждого жителя Западной Европы. Поэтому тема смерти и страданий находила все большее выражение в искусстве. Противопоставляя свои идеи религиозным идеалам, художники все чаще стремились к изображению не религиозных сюжетов, а жизни простого народа.

Одним из выдающихся художников XVI в., посвятившим свои работы крестьянской жизни, был Питер Брейгель. Тематами его сюжетов становятся гротескные образы, осмеивающие нелюбимые стороны реальной жизни («Слепые», «Вифлеемское избиение», «Триумф смерти», «Безумная Грета», «Битва поста и масленицы» и др.).

Но существовала и другая сторона творчества художника, выразившаяся в стремлении к гармонии в изображении природы. Картины «Возвращение стад» и «Охотники на снегу» пронизаны темой *единения простого человека и богоподобной природы*. Тишина в пейзажах

Брейгеля заключена в естественном движении людей и остановившейся в своей бесконечной возвышенности природы.

Подобное обращение к теме простого народа присутствует в живописи Диего Веласкеса. Картины «Завтрак», «Двое юношей за едой», «Старуха, жарящая яичницу», «Продавец воды в Севилье» олицетворяют *тишину быта простого народа*. В каждой работе слышны звуки тихого разговора, вина, льющегося в бокалы, чувствуется запах жарящейся пищи. *Тишина естественного бытия и возвышенной простоты* жизни ощущается благодаря изображению внутреннего благородства реальных персонажей. «Во всем этом... проявилась народность искусства Веласкеса. Художник всматривается в каждое лицо, будь то служанка или разносчик воды, проникает в каждый характер, с тщательностью и художественным тактом пишет их обветренные лица, сшитую из грубой ткани, но опрятную одежду, с уважением относится к бедным, простым людям, ценит их чувство собственного достоинства, ибо разделяет их высокое представление о человеческой личности» [36, с. 40].

Появление бытовых сцен Яна Стена («Майская королева»), Франса Хальса («Шут, играющий на лютне»), Квинтена Массейса («Меняла с женой»), Жоржа де Латура («Рылейщик»), Ханса Хольбейна Младшего («Портрет семьи художника»), Караваджо («Лютнист», «Мальчик с корзиной фруктов»), Габриэла Метсю («Больной ребенок») было ознаменовано не только необычайным усилением социальной активности разных слоев населения, но и «...рождением антисредневековой, новоевропейской картины мира» [70, с. 74].

Религиозность бытовых образов, почерпнутых из народной жизни, имеет большую ценность, нежели искусственное создание Божественности в итальянском раннем Возрождении. Это говорит о том, что истинная религиозность присутствовала в жизни простого народа.

### 3.3. Образ тишины в русской живописи

XVII в. – период официального окончания золотого века иконописи – был ознаменован большими переменами в Русской православной церкви. Реформаторские изменения патриарха Никона привели к религиозному расколу и возникновению оппозиционных настроений внутри церкви. Вместе с тем сближение с Западной Европой ломало традиционность общественного мировоззрения, а в борьбе старого и нового зарождалось искусство новой светской культуры.

Во главе нового движения, которое провозглашало разрыв с древнерусской иконописной традицией, стоял известный теоретик искусства и царский ризограф Симон Ушаков. Его более всего занимали вопросы взаимоотношений живописи с реальной натурой и связи искусства с действительностью.

Но, несмотря на то что иконопись закончила свое существование, дух христианского православного мировоззрения не исчез бесследно и с приходом Нового времени продолжал жить в глубинах русской души.

Русская живопись XVII в. в сумбурную эпоху дворцовых переворотов, в период непостоянства и внутренней нестабильности обретает новую жизнь.

Становление характера русской живописи, которая не имела собственных национальных корней в силу сложившихся культурно-исторических и политических обстоятельств, начиналось с заимствования западноевропейских художественных традиций. Но, демонстрируя совершенное овладение художниками приемами западноевропейского мастерства, живопись сохраняла русский дух. Несмотря на влияние западных методов обучения, сформировались национальные особенности в изображении, которые уже к концу XVIII в. обрели статус русской школы живописи.

Работы русских портретистов этого периода отличает поэтичность, задушевность и простота образов. В отличие от портретов художников западных школ русские образы исполнены доверчивости и открытости (И. Н. Никитин, А. М. Матвеев, Ф. С. Рокотов, В. Л. Боровиковский, Д. Г. Левицкий).

Стилистика живописи соответствовала идеям русского Просвещения, в основу которых были положены не только идея Отечества и обращение к природе, но и нравственные силы русского идеализма.

Идеи гармонии, покоя в живописи и архитектуре шли из глубины национального характера, грустного, романтического, созерцательного и жизнерадостного одновременно.

Тишину в портретных работах этого периода можно обозначить как *тишину сентиментальной мечтательности*. Позы фигур, взгляды и повороты головы говорят о состоянии внутреннего радостного предчувствия персонажей, как будто с любопытством вглядывающихся в новый необычный мир.

Начало XIX в. характеризуется обстановкой всенародного подъема, связанного с Отечественной войной 1812 г. Нарастание протеста против существующего порядка, восстание декабристов, с одной стороны, и выражение идеалов в поэзии Пушкина – с другой, во многом определили характер русской культуры. Возрастает общественная роль художника, значимость его личности и его права на свободу творчества.

В живописи этого периода, в отличие от классицизма архитектуры и скульптуры, преобладает романтический настрой. В портретном жанре отражаются лучшие стремления человеческой души, взлеты и парения духа.

Художники О. А. Кипренский, В. А. Тропинин, А. Г. Венецианов и др. развили новые стороны видения человеческой натуры, отличающиеся от жесткости европейских характеров тонкостью, лиричностью и истинно русским душевным своеобразием.

Тишина русской безмятежности, чистой наивности и какой-то детской беззаботности ощущается в портретах разных по социальному статусу и возрасту людей. Всем им одинаково присущи легкость, духовная возвышенность и героичность.

Особым чувством романтической тишины русского крестьянского быта проникнуты работы А. Г. Венецианова и пейзажи его талантливому ученику Г. В. Сороки.

Романтическая тишина Венецианова заключается в том, что он не вскрывает большие вопросы современности, а передает глубину патриархального идиллического быта. Для его работ характерны статичность и замедленность течения жизни, единение человека с природой, а также поэтичность, почерпнутая из жизни. Венецианов наделяет образы крестьянок поистине качествами мадонн, при этом сочетая их с истинно русской сентиментально-созерцательной ленью («Спящая девушка», «Жница» и др.).

Пейзажи Г. В. Сороки наполнены высочайшей поэзией, благостной тишиной и щемящей грустью. Тишина абсолютно безветренного летнего вечера с фигурами застывших над зеркальной гладью озера рыбаков реалистична до мельчайших деталей, и в то же время это идеализированный мир воображения, исканий и мучений русского крепостного художника.

Идеи русского национального искусства проявляли себя и в последующий период критического реализма. Но в них уже чувствуется

совершенно иная тишина, отличающаяся особой силой созерцательного противоречия (передвижники). Живописное искусство берет на себя задачи проповеди и выбирает путь выявления острых социальных проблем.

Работы В. Г. Перова, П. А. Федотова, Н. Н. Ге, И. Н. Крамского, И. Е. Репина отличает *тишина вопроса*. Тишина неразрешимой пронзительной скорби, заставляющая человека задуматься о происходящем. Человек в работах этих художников предстает перед фактом наступающей неизбежности.

Особо ощутимо состояние нарастающего неизбежного противоречия в картинах Н. Н. Ге «Что есть истина? Христос и Пилат», «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». Неразрешимость вечных вопросов и сомнений, безнадежность надежд и стремлений характеризуют не столько дух времени, сколько бессилие человека (властителя судеб) перед природой истины.

*Тишина напряженного размышления* над нравственными проблемами наполняет портрет Ф. М. Достоевского кисти В. Г. Перова. Целиком ушедший в мучительные раздумья писатель погружен в собственные переживания.

Еще один портрет, отражающий суть времени, – выдающаяся работа И. Н. Крамского (портрет Л. Н. Толстого) – передает состояние внутренних сомнений писателя, пылливо вглядывающегося пронзительными серыми глазами в горечь времени.

Оба портрета замечательны отражением в них великой духовной силы русских мыслителей. Простота позы, одежды и обстановки, выражение лица передают мощь русского интеллекта, а также внутреннюю собранность и неравнодушие известных писателей к проблемам времени.

Образом русской тишины проникнуто мощное по своей реалистичности пейзажное искусство этого периода, отличающееся многообразием тем и сюжетов в отражении мира природы.

*Тишина русского пейзажа* – это прежде всего естественная тишина природы, не величественной и пафосной с античными руинами, а скромной и суровой, дикой и таинственной, с деревянными крестьянскими избами и изрытыми телегами дорогами, с дремучими чащами лесов, болотами и бескрайними плодородными полями. Это тишина скованного морозом воздуха и летнего жужжащего зноя, тишина

туманного утра и лунной ночи. И бесконечно можно перечислять не-соизмеримые ни с чем особенности тишины природы, таящие в себе вселенскую божественную силу и красоту.

Великие русские художники А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, Ф. А. Васильев, А. И. Куинджи, И. И. Левитан, И. К. Айвазовский и многие другие оставили богатейшее художественное наследие, которое вошло в историю мировой культуры наравне с шедеврами выдающихся гениев живописи.

Конец XIX в. – переломная эпоха, период историко-психологической конденсации важнейших эстетических вопросов, связанный «...с новыми взаимоотношениями человека и мира вообще, творческой личности и современной действительности, вытекающими из коренной ломки всех ранее сложившихся установлений и представлений – социального, онтологического и психологического порядка» [55, с. 7]. Нарастание революционной ситуации, деспотизм правящих кругов и влияние капитализма создают чудовищную ситуацию наваждения, о которой А. Белый пишет: «Тяжелый сон окружил нас химерами рока, сновидениями смерти. И жизнь отлетела от нас, а сон воплотился: вот сон, механизированный миллионами слабовольных лунатиков, гремит на нас многогрозным рокотом машин. Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине – в привод к колесу. Как машина, человек подчиняется железным законам необходимости. Вот непреложный бег созвездий, и вот непреложный бег истории. Пространством и временем задал нас тяжелый рок» [6, с. 19].

Стремление художников к переменам усиливали также философские утверждения видных ученых. Так, например, П. Д. Юркевич, профессор Московского университета, утверждал, что «в человеческой душе есть нечто первоначальное и простое, где всегда останется источник новой жизни, новых движений и стремлений, которые переходят за пределы конечных форм души и делают ее способною для вечности...» [98, с. 311]. По мысли ученого, этот источник недоступен человеческому разуму, не может быть объяснен приемами и принципами одной физики, поскольку в нем всегда заключается «некоторый остаток бытия», который, по образному выражению биографа П. Д. Юркевича, «ждет своей метафизики» [98, с. 312].

Художники «Мира искусства» свое эстетическое восприятие не связывают ни с будущим, ни с настоящим, ни с прошлым. Их искусство – это игра, сказка и вневременная жизнь, состоящая из фантазий, иногда исторических и первобытных, иногда литературных, сказительных и поэтических, а иногда музыкальных и отвлеченных.

Тишина русских символистов К. Ф. Богаевского, Н. К. Рериха, В. Э. Борисова-Мусатова, М. А. Врубеля, П. В. Кузнецова, К. А. Сомова, А. Н. Бенуа и др. ощущается как *тишина застывшей мечты*.

К. Ф. Богаевский создает образ первобытных пейзажей. Н. К. Рерих вызывает к духу «праотцев» и ищет смысл бытия в горных вершинах Гималаев. К. А. Сомов и А. Н. Бенуа играют в несуществующую театральность. В. Э. Борисов-Мусатов останавливает свой взор на застывших во времени женских образах. М. А. Врубель уходит в литературные сказания. П. В. Кузнецов восхищается цветом и формами степей. Так или иначе каждый художник пытается уйти от существующей тяжелой реальности в свой призрачный мир и осуществляет тем самым свою последнюю мечту.

Тишина К. Ф. Богаевского – это *тишина поэтической страны Кимерии*, в которой все первозданно и чисто, как может быть чисто все нетронутое и безлюдное. Эту страну называли «Богаевией». Богаевский, увлекавшийся с ранних лет античными классиками – Овидием, Горацием и Гомером, впоследствии стал равнодушен к творчеству А. Белого, В. Брюсова, М. Цветаевой и М. Волошина. В их стихах он видел выражение и воплощение своих переживаний.

Картины «Облако», «Среди скал», «Старый город», изображающие горы, таинственные облака, странные скалы, чем-то напоминающие человеческие фигуры, увлекают зрителя в грандиозный первобытный мир и вызывают непреодолимое желание возвратиться в доисторический совершенный мир природы.

Его пейзажи наполнены «...могучим дыханием земли, светозарным праздником солнечных восходов и закатов... Таинственно, фантастично и в то же время воздушно, как сон», – писал о них А. А. Рылов. И вновь подтверждал это мнение в письме к К. В. Кандаурову: «Когда он (Богаевский), бывало, показывал мне свои картины одну за другой, мне казалось, что я слышу рассказы путешественников или старых моряков о сказочных, далеких странах, которые видят только они одни и больше никто из людей нашего времени» [14, с. 69].

Тишина в картинах В. Э. Борисова-Мусатова воплощается сочетанием приемов импрессионизма и итальянской фресковости. «В. Борисов-Мусатов драматически переживал бездуховность и уродство “железного века”, века буржуазного расчета, позитивистской бескрылости. Он пытается разорвать тусклую завесу повседневности, обнажив под ней истинные и вечные ценности человеческого бытия, утвердить в искусстве гармонию человека и природы, выразить поэзию высокой одухотворенности» [23, с. 53]. Поэтому художник стремится своими работами сохранить возвышенный дух времени. Тишина Борисова-Мусатова – это *тишина уходящего века*. Его персонажам свойственна некоторая мертвая отрешенность. Они как будто остановились в своем уходе из жизни.

Тишина работ художника наполнена музыкальностью и поэтичностью, свойственными русскому дворянству. «Гармония мира, поэзия человеческой души запечатлены в стройных ритмах архитектуры, звонких рифмах стихов, музыкальных созвучиях, в осмысленной пластике жеста» [23, с. 54].

Отказываясь от сюжетной и временной конкретности, художник показывает безмолвное собеседование душ-призраков. Борисов-Мусатов – певец старинных дворянских гнезд, грустящих о невозвратно уходящем быте. И в этом замороженном сказочном царстве, в стране мечты все подчинено особым законам, освобождающим дух от жестких пут повседневности.

Картина «Водоем» зачаровывает тишиной летнего дня. Изображение двух молодых женщин несколько отрешенно-театрально, но они своей погруженностью в мир раздумий символизируют состояние природы, живое и неподвижное одновременно. Они, подобно деревьям, пруду и облакам, так же молчаливы, как окружающая их природа. «Полное нераздельное слияние человека с природой показано здесь как интимная близость его с окружающими вещами, как физическое погружение в пространственную, световую, воздушную среду и чувственное растворение в ней» [40, с. 37].

*Тишина чистоты* в картине «Водоем» передается не только при помощи изображения отрешенности образов, но и посредством цветового решения. Оттенки голубого, синего, зеленого и светло-сиреневого цветов гармонически созвучны. На водной глади пруда – мозаичное отражение девушек, одетых в белые ажурные накидки. Они



растворяются на фоне воды и становятся ее частью. От картины исходит ощущение мира и спокойствия. Переданный в ней душевный настрой можно определить как состояние глубокого покоя, сдержанной нежности, чистоты, просветленной возвышенной мечты [39, с. 216].

Тишина в картинах «Призраки», «Гобелен», «Реквием» выражает состояние внутренней невесомости, существующего как бы в «сновидении неведомого идеального мира» [39, с. 219].

Почти все картины Борисова-Мусатова проникнуты тишиной природы, зовущей и уводящей людей-призраков в забвенное прошлое. Ощущение того, что люди наполовину ушли в мир картины, вызывает работа «Реквием». Она так и осталась недописанным памятником вечной красоты и молодости.

Символическая тишина М. А. Врубеля, еще одного возвышенного романтика XIX в., проявляется в изображении трагической и духовной красоты мифа, сказки. Свободолюбивый интеллигент, не ищущий примирения с психологией и моралью буржуазного века, меркантильностью интересов, Врубель в своем творчестве стремится уйти от революционных упрощенных и экстремистских идеалов. «Еще в Академии он мечтает о величии будущего здания искусства, об истинном осознании мира объективной действительности в союзе с пониманием жизни на основе нравственного закона. И при всей многогранности творчества и различных воздействиях тех или иных традиций – античной, византийской, древнерусской, ренессансной художественной культуры – он в главном всегда был верен себе» [76, с. 51].

Тишина Врубеля – это тишина грустного ожидания, тишина несбывшейся мечты, тишина раздумья сказочных литературных героев, таких как Демон, Пан, Царевна-лебедь, Волхова, Снегурочка, Садко, Руслан и др. Все образы пронизаны грустно-возвышенной духовной созерцательностью, которая исходила из глубины души художника. Искусство Врубеля отличается тем, что оно передает истинный дух русского народа, верящего в чудеса и сказания. Врубелевская тишина – это духовная красота, наполняющая все передаваемые им образы.

Религиозным русским духом наполнены также произведения М. В. Нестерова и Н. К. Рериха.

Работы М. В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею», «Дмитрий-царевич убиенный», «Рождество», «Воскресение» и др. показывают повышенный интерес художника к искусству и культуре Древ-

ней Руси. Тишина Нестерова символична. Его работы наполнены тишиной русской природы с ее тонкими цветовыми сочетаниями и мотивами трав и берез. Символизм Нестерова состоит в его желании совместить красоту русского пейзажа с образами святых. Нестеров тщательно изучал памятники древнехристианского искусства, благодаря чему создал особый лирико-поэтический образ русской жизни. Сцены из жизни Сергия Радонежского, картины «Смерть Александра Невского», «Святая Русь», «Путь ко Христу» передают «...неизменное стремление к обретению высшего смысла человеческой жизни» [55, с. 276].

Тишина Н. К. Рериха в работах древнерусской тематики («Пантелеймон-целитель», «Никола» и др.) порождена сочетанием увлечения иконописью и пейзажем. Рерих вводит иконопись в пейзаж. Серьезно изучающий русскую иконопись Рерих пишет: «Осмотритесь в храме Ивана Предтечи в Ярославле. Какие чудеснейшие краски вас окружают! Как смело сочетались лазоревые воздушнейшие тона с красивой охрой! Как легка изумрудно-серая зелень и как у места на ней красноватые и коричневатые одежды. По тепловатому светлomu фону летят грозные архангелы с густыми желтыми сияниями и белые их хитоны чуть холоднее фона. Нигде не беспокоит глаз золото, венчики светятся одною охрой. Стены эти – тончайшая шелковистая ткань, достойная одевать великий Дом Предтечи» [63, с. 122]. Тишина пейзажей Рериха – это выход в другой мир, мир воспоминаний и мир Божественный. Подобно пейзажам Богаевского, ищущего древнюю страну Кимерию, пейзажи Рериха отражают древнюю страну русских пророков и сказаний.

Совершенно другой тишиной наполнены пейзажи Гималаев. Это *тишина великих гор, тишина другой страны Шамбалы*, других божеств. Она иная по своей природной величественности. Появляются уже другие названия: «Канченджанга», «Брамапутра», «Лхаса», «Нанда Дэви», «Чату-Гомпа» и др.

Неру высказывается о живописи Рериха так: «Когда вы смотрите на эти полотна, многие из которых отображают Гималаи, кажется, что вы улавливаете дух этих великих гор. Они веками возвышались над равнинами и были нашими стражами. Картины эти напоминают нам многое из нашей истории, нашего мышления, нашего культурного и духовного наследства, многое не только о прошлом Индии, но

и о чем-то *постоянном и вечном* (курсив наш. – Т. Б.). И мы чувствуем, что мы в долгу у Николая Рериха, который выявил этот дух в своих великолепных полотнах» [62, с. 300].

Появление образно-мистических, символических и метафизических оттенков в русской живописи XIX в. обусловлено, по мнению В. С. Соловьева, возникновением в обществе «метафизической потребности», стремлением русской мысли уяснить природу и существо человека, смысл его жизни, желанием «...приблизиться к пониманию того, что лежит за пределами физико-эмпирических явлений, за пределами сущего, дабы уяснить, что есть цель бытия» [98, с. 312].

По мнению Д. С. Мережковского, «все отрицающий XIX век... эпоха еще небывалого научного и художественного мистицизма, неутомимой потребности новых религиозных идеалов, подготовительной работы еще не ясного, но во всяком случае не разрушительного, а творческого движения. В этой мучительной борьбе, в глубоком контрасте двух основных начал жизни – характерная черта XIX века» [51, с. 173–175].

### 3.4. Образ тишины в европейской живописи

*Тишина порядка* как символического абсолюта характерна для живописи нидерландцев и голландцев. Искусство Голландии развивалось особым образом и стояло вне традиций Средневековья и Возрождения в Европе. Нидерландская и голландская школы живописи, которым принадлежит первенство в области постижения технических живописных приемов; создали абсолютную степень законченности композиционного решения в изображении.

Тишина порядка в произведениях нидерландской и голландской живописи существует не только в произведениях религиозной тематики, но и в светских сюжетных сценах Яна Вермеера, Питера де Хоха, в натюрмортах Питера Класса, в пейзажах Питера Янса и во многих других работах. Несмотря на светскость тематики, каждая работа этих художников пронизана внутренней религиозностью в передаче *духовной чистоты и порядка*. Идея порядка символична и тождественна гармонии. Тишина порядка в картинах голландцев – это *тишина гармонии, тишина правильности жизненного уклада* в бытовом и нравственном понимании.

Ощущение *тишины реализма* в произведениях голландцев порождается отточенным индивидуальным мастерством художника.

В картинах чувствуется *тишина целостности* и *тишина деталей* или отдельно взятых предметов быта, которые характеризуются абсолютной законченной «сделанностью» изображения.

*Тишина абсолютного порядка* ощущается в высокой степени праведности общего и частного. *Тишина совершенного реализма* царит в бытовых сценах, выполненных на высоком уровне профессионализма.

*Тишина феноменального реализма* «Делфтского сфинкса» Вермеера живет в бытовых сценах, которые олицетворяют смысл жизни и воплощают *величие порядка и покоя*. В каждой работе Вермеера царит законченный порядок, присущий истинным голландцам.

Тишина в картинах Вермеера – это *тишина домашней обстановки*, в которой почти всегда присутствует пустая стена, дверные проемы или окно. Тишину создают и сами персонажи. В большинстве случаев это женщины, сидящие или стоящие у окна («Дама с жемчужным ожерельем», «Девушка, читающая письмо»), погруженные в раздумья или занятые каким-либо делом («Кружевница», «Молочница»). Они всегда находятся в *спокойном состоянии благоразумия*. Женщина в период Средневековья отождествлялась с человеческой душой. Такие женские сущности, как девочка-душа, невеста, возлюбленная, жена, мать, муза, приобретают символический и одухотворенно-аллегорический характер. Неслучайно изображение многими художниками женщины и зеркала, «...где религиозно-дидактическая аллегория Бренности или Тщеславия то и дело сменяется чисто светской персонификацией Благоразумия или же Созерцающей человеческой души» [69, с. 65].

Живописные произведения Вермеера отличает особый взгляд на происходящее, как бы утопающее в замкнутом интимном пространстве действие. В его работах нет ни капли романтизма, идиллии, надменно-возвышенного позирования, театральности или специального обожествления персонажей. Все происходящее находится в непридуманной, естественной, но символической простоте. И все окутано естественным светом, растворяющим персонажи в пространстве интерьеров или экстерьеров. Свет Вермеера в отличие, например, от контрастного освещения Сурбарана, всегда мягкий, рассеянный. О. Ренуара поражало в женских образах Вермеера «господство света» [30, с. 43].

Суть тишины и покоя в картине Вермеера «Искусство живописи» передают высказывания Х. Зедльмайера: «У Вермеера планы соедине-

ны в одну сцену, близко придвинуты друг к другу и взаимопереплетены. С точки зрения смысла, его картина дает “сближенное” противопоставление двух форм созерцания (контемплации): разглядывание (Schauen – смотрение) и позволение видеть себя (Sich Anschauen Lassen) – художнику, а также и нам, – совершенно пассивное, с опущенным взглядом, обращенным вовнутрь; покойное бытие в смотре и покойное бытие в усмотренном становлении» [30, с. 45].

Далее Х. Зедльмайер продолжает: «Глубокий покой. Ничто не движется в картине, ничто и не могло бы двигаться. Даже легкий шелковый платок на столе. Даже живописец остановился на мгновение в движении. Но покой господствует не только в сфере физического. Тот же высокий и духовный покой наполняет пространство: покой чистого созерцания (Kontemplation), высокого “мгновения ока”. <...>

Даже вслушиваясь в то, что происходит внутри картины, невозможно ничего услышать. Но несмотря ни на что, эта “герметическая” тишина (курсив наш. – Т. Б.) таинственным образом полна жизни. Полна жизни по-праздничному – как тишина пространства церкви, в которое изливается свет. <...>

Этот свет – такое наблюдали часто – есть своеобразный (особенный!) “предмет” картины. Не упраздняя характера естественного солнечного света, он обладает и характером того сверхъестественного света, который позволяет всем вещам являться в их таинственной ясности и полноте жизни и который действует среди них, как бы плетя некую паутину. Он смягчает тени, позволяет пережить цвета в их неожиданной чистоте; он являет чистое присутствие вещи, преображая в том числе и мир, микрокосм торжественного покоя, наполняя его собой.

Эти “наглядные характеры”, которые мы, созерцая картину, усваиваем без всякой рефлексии, – Герметическое, Покойное, Тихое, Свет – все они описывают своего рода изначальный “мистический опыт”. Существенна для этого опыта взаимопринадлежность Света, Тишины и Уединенности» [30, с. 49].

XIX в. – эпоха великих художественных индивидуальностей – отличается многоплановостью стилей и формированием своеобразного типа мышления.

Совершенно другая картина тишины предстает в пейзажной живописи немецких романтиков начала XIX в. Особым религиозно-по-

этическим и возвышенно-мистическим настроем отличаются работы, выполненные Каспаром Давидом Фридрихом, основателем школы дрезденских романтиков.

*Завораживающая тишина пространства* в пейзажах К. Д. Фридриха настраивает на безмолвное и возвышенное созерцание.

Величие скал, деревьев, безмерность неба, моря и таинственные контуры заброшенных кладбищ вызывают ощущение загадочной космически-пантеистической тишины природы. Особую созерцательную концепцию создают фигуры, всегда изображающиеся спиной к зрителю и настраивающие на восприятие природы, что порождает романтическое стремление к неразгаданным далям, странствиям и приключениям.

Таинственность, фантастичность и влечение к средневековой старине соединяются в пейзажах Фридриха с символическими религиозными элементами.

Картина «Крест в горах», названная впоследствии «Тетченский алтарь», целиком символична и иконографична. Гора символизирует Голгофу, крест-распятие, выступающий из вершины скалы, освещенный тремя лучами солнца, – высшее Воскресение и силу неземного света Святой Троицы. Вечнозеленые ели символизируют прочность и крепость вечной жизни в вере. Тишину религиозного величия в пейзаже создают летящие вверх облака.

Идейная тематика космичности природы, идущая из глубины души художника, чем-то близка тематике китайской живописи. Сходны и композиционные приемы построения пространства – темного, почти черного переднего плана и прозрачной пустоты дальних планов, изображающих светящееся небо, далекие парусники или едва заметные контуры храмов. «Художник должен рисовать не просто то, что он видит перед собою, но то, что видит в себе», – говорил К. Д. Фридрих «...и называл свой живописный пантеизм, кажущийся языческим, “искусством созерцания мирового Духа” (курсив наш. – Т. Б.), растворенного в природе и символизирующего вочеловечение Христа в мире» [12, с. 523]. Фридрих, так же как китайские мастера, никогда не работал с натуры, не делал эскизов и подобно китайцам пытался «...расшифровать таинственные послания, рассыпанные повсюду – в облаках, снежинках, кристаллах и камнях, в текущей и замерзшей воде, – и передать их в виде символов» [91, с. 21].

Невероятной силы *тишиной смерти* и бренности всего живого наполнена работа «Аббатство в дубовом лесу». Черные силуэты засохших деревьев, ряды могил противопоставляются яркому свету неба, символизирующему воскресение и вечную жизнь после смерти.

«Пейзажи мастера чаще всего безлюдны, и если в них все же появляется человек, природа “не пускает” его дальше переднего плана... Она словно обращена к нам своей “поверхностью”, на которой отражаются или проступают некие знаки» [35, с. 189]. Картины «Монах на берегу моря», «Зимний пейзаж», «Восход луны над морем» и многие другие передают состояние *тишины тревожного ожидания*. Тишина сакрального смысла природы изображается Фридрихом через одухотворенную степень аллегоричности, сочетающую в себе *тишину смерти* и *тишину вечной жизни*.

Подобного рода сила тишины чувствуется и в картине представителя немецкого символизма швейцарского художника Арнольда Беклина «Остров мертвых». Грандиозная величественность и притягательная красота Вечности ощущается в таинственной тишине мрачного острова. Тишина Беклина – это *тишина магической сакральности*, символизирующая уход в другой мир, необъяснимый, но возвышенный по своей поэтической сущности.

Тишина таинственной метафизической поэтики, облекающей все сущее тайными знаками и шифрами вечных вневременных идей, сопровождает живопись французских символистов Пюви де Шаванна и Мориса Дени. В отличие от других представителей французского символизма, творчество этих художников, как и немецких романтиков, имеет теософские источники вдохновения.

Особая форма художественного стиля символистов сложилась под влиянием декадентских умонастроений. Может быть, поэтому художники-символисты искали в своем творчестве возможность возврата в идеализированное прошлое и заменяли реальные персонажи фантастическими, сказочными, воображаемыми существами.

*Тишина воспоминания о безвозвратно ушедшей Античности* ощущается в работах Пюви де Шаванна «Священная роща», «Видение Античности», «Девушки у моря», «Эпическая поэзия» и др. Картины объединяет состояние пустынного одиночества, грусти и вечно-го раздумья. «Пластическая идея “Священной рощи” – ностальгическая мечта о золотом веке, отодвинутом вглубь тех легендарных вре-

мен, когда бытие человека находилось в полной гармонии с природой» [41, с. 105].

Мир в работах художника – это *забытый мир, затерявшийся в глубинах времени* и пространства, поэтому жизнь в нем выглядит замедленной жизнью блуждающих призраков прошлого. «В символизме мотив бездейственной отрешенности от мира (сна или молчания) имел особое значение, поскольку в тишине забвения, по словам Моклера, “кристаллизуется дремлющая душа”, “возносится внутренняя мелодия”. Поразительны фигуры сновидения: прозрачные, как сгустки воздуха, они, тем не менее, не летят, а тяжело низвергаются с небес, как падающие статуи» [41, с. 114].

Тишина М. Дени более оптимистична и одухотворенна. В картинах «Святые жены у гроба», «Пейзаж с зелеными деревьями», «Апрель», «Три юные принцессы», «Шествие невест» присутствует тема *идиллической тишины* облачных белых фигур, символизирующих чистоту непорочности. Фигуры женщин и девушек в белых одеждах подобны белым лилиям, голубкам или ангелам. *Тишина светлого радостного будущего, воздушной неземной легкости* наполняет образы, пребывающие в состоянии спокойного созерцания. Каждая картина содержит символические религиозные знаки. Так, «лилия – символ непорочности, река – символ крещения и очищения, яблоки – райского блаженства. Каждый объект обведен плотным контуром, движение остановилось, живые образы замерли, как геральдические эмблемы» [41, с. 186].

### **3.5. Антихристианский образ тишины в живописи модернизма и постмодернизма**

Тишина в антихристианском понимании определяется глубоким религиозным кризисом XX в., который породил новую светскую культуру. Эта культура, по мнению И. А. Ильина, «...все более обособляется от христианства; но не только от него, – она вообще утрачивает религиозный дух, и смысл, и дар. Она не перешла ни к какой “новой” религиозности; она не обратилась даже и к поискам новой. Отделившись от христианства, она ушла в безрелигиозную, безбожную пустоту... Растет и ширится мирозерцание, обходящееся без Богосозерцания» [33, с. 293].



Философские поиски «сверхчеловека» и «антихриста» Ф. Ницше открыли человечеству новый «путь» – бессознательных инстинктов и ночных кошмаров, напрямую проповедующих зло. Человеческое «я», отражающее самодурство царей и римских католиков, выступает на передний план, заменяет собой все вокруг, перекрикивая всех и вычеркивая имя Создателя. В итоге происходит подмена духовных ценностей во всех видах человеческой деятельности. К. Малевич пишет «Черный квадрат», и чуть позже А. Гитлер свастикой очищает нацию.

Антихристианская тематика, возникшая с момента появления Библии как тема добра и зла, всегда волновала умы людей. Образы демонов, создаваемые в литературе, поэзии, музыке и живописи (темы ада у Босха, «Капричос» Гойи, Мефистофель, Каин, Дон-Жуан, Фавн, облики бесов, чертей, ведьм и другой нечисти), пополняют многочисленные ряды антибожественного воинства.

Тишина демоническая имеет множество проявлений. Тишина страха, ужаса, отчаяния, тоски, разочарования, невыносимой безысходности образует великую тишину пропасти, бездны, пустоты. Д. Сарбабянов в своей статье «Приобщение к пустоте», анализируя картину Н. С. Гончаровой, приводит ряд сравнений, характеризующих пустоту: «...пустота содержит неведомое, владеет тайной, в ней заключено нечто угрожающее... Оно не есть внутреннее скрытое за поверхностью вещей их существо, а нечто в стороне от них лежащее – какое-то соседнее бытие... инородное тело» [65, с. 2].

Антихристианское движение, сформировавшееся как политическая идеология в России в послереволюционное время, заменило образ Божий на идолов (Ленин, Сталин и др.) и воскресило в них спящее древнее зло – Ваалов и Астарт. Массовые жертвоприношения пробудили новых демонов: алкоголь, наркотики стали опустошать личность человека, приводя к его деградации, росту числа самоубийств и проявлению садистских наклонностей.

Модернистское направление в искусстве начинает переосмысливать и перевертывать религиозное начало, превращая его в «обожествление зла», где сатана – величина креативная, моральная, творческая, а «жизнь есть зло, серость, тупик», «смерть – временное освобождение», «сотворение мира – акт, не связанный с понятием блага», отсюда образ «мира – хаоса, безумия, шутовства» [38, с. 301].

«Западноевропейский нигилист, известный нам по творчеству Бодлера, Ницше, Мунка и Пикассо, Дюшана и сюрреалистов, отличается тем, что он “демистифицирует сверхценности”. То есть самым немилосердным образом измывается над такими, как считается, абсолютами духа, как разум, добро, гуманизм, мораль и прочее» [101, с. 80].

К. Малевич, «...ставя перед собой задачу пластической дегуманизации... пишет: “Моя философия: ...изгнание природы из предметов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве”» [17, с. 54]. Подобное увлечение Ф. Ницше Т. Горячева находит у Дж. де Кирико: «Какова цель живописи будущего? Та же, что и у поэзии, музыки, философии: создавать дотоле неизведанные ощущения, избавиться раз и навсегда от антропоморфизма, видеть все, даже человека, в качестве вещи» [17, с. 54]. В таком откровенном погребении истинной живой природы прочитывается безрассудное и беспринципное неприятие художниками всего Божественного.

Конец XIX – начало XX в. – этап, завершившийся возникновением постимпрессионизма, явившийся началом следующего периода в искусстве, совершенно невероятного по контрастности стилей и манер.

Художественная жизнь XIX в. сформировала различные по своим убеждениям и исканиям общества художников, деятельность которых предвосхитила появление новых форм, направлений и течений в искусстве. На подходе стояли фовизм, кубизм, абстракционизм, футуризм и др. А «предпосылки их возникновения закладывались еще в XIX веке. Свой вклад внесли в это и романтики, понявшие диалектику динамики мира вещей и чувств. Не остались в стороне реалисты середины века с их видением материальности, обыденности мира. Импрессионисты дали дивизионизм, а постимпрессионисты – пуантилизм. Поль Сезанн вплотную подошел к цветовому кубизму» [29, с. 63].

Но если в XIX в. искусство вращалось вокруг реалистического (натурного) мира, хотя постоянно шли мучительные поиски новой символики (прерафаэлиты, бидермайер, символизм, импрессионизм, югенд-стиль, ар-нуво и др.), и, несмотря на разнообразие стремлений, сохранялись национальные традиции в изображении не вымышленных, а хорошо узнаваемых изящных форм в живописи, то в начале XX столетия совершился настоящий революционный переворот в мире искусства.

XX в. – век небывалого количества политических конфликтов, период массовых зверств революций, гражданских и мировых войн

и в то же время – век мощного развития техники (появление кино и фотографии, развитие машиностроения, освоение космоса и др.). Все это способствовало тому, что искусство тоже воевало, бунтовало, подвергалось революционной попытке разрушения старого и, подобно научным достижениям, совершало внутри себя технические и интеллектуальные открытия.

Воинственная модернизация искусства основывалась на его желании освободиться от оков и развиваться по-своему, в своем собственном мире, для себя и внутри себя. Идею такого развития воплотил в себе лозунг «Искусство ради искусства».

Революция в искусстве означает разрыв с прежними традициями, отторжение старых идеалов и бунтарское противопоставление им чего-то нового. Период модернизма анализируется как декаданс – упадок. В упадке модернизма под угрозу поставлена жизнеутверждающая сила искусства. Трагедия искусства заключается в том, что оно отказалось приносить восхищение и радость, наоборот, стало возмущаться, сквернословить и разрушать.

Идея освобождения перерастает в идею отвергания и отрицания всякого смысла. Происходит уход от сложного (ценного) в упрощенно-тупое, бессмысленное и бесполезное.

«Благодаря непрерывному самоопределению искусство одновременно уходит от одобрения, которое угрожает его существованию, и ищет популярности для своей новой роли. Это внутреннее отречение скрыто в современном искусстве и архитектуре как парадоксальное осознание традиции, интенсивно присутствующей в отрицании, абсолютном отречении от внутренней традиции» [61, с. 102].

Сегодня миф об оригинальности модернизма ставится под сомнение. Как сказал Уильям Фолкнер, «художник – это создание, движимое демонами... Он абсолютно аморален, когда грабит, заимствует, выпрашивает и крадет у одного или у всех для выполнения своей работы» [61, с. 101].

«Человек у постмодернистов не божественное творение, а изломанное уродливое демоническое существо, несущее одним своим видом разложение и пустоту. Образы постмодернизма – не святы, а скорее наоборот. Они не благовествуют, а скорее “зловествуют” о падении Добра, Красоты, Смысла» [101, с. 89].

Художники-модернисты восстают против истинной народности искусства, считая свои произведения элитарными, не предназначенными для народа, обывателя, мещанина. Но характер их разрыва с народом говорит о том, что художник «...уходит от человечности вообще. И потому модернистское искусство становится не только антинародным, но и противоестественным» [53, с. 16].

Образы тишины в работах художников этого периода можно охарактеризовать как образы *пустоты, отрешенности, депрессивности, безысходности, неприкаянности*, выражающие дисгармонию, трагедию и драматизм человеческого существования.

Безжизненным отчуждением, напряженным одиночеством и внутренним изломом наполнены работы П. Пикассо кубистического периода. Образы персонажей, подвергающиеся полному разложению, расчленению и разрезанию на калейдоскоп отдельных частей, создают ощущение холодного, мертвого, вывернутого наизнанку нечеловеческого мира жизни. «Оргия прямых линий, углов, кубических и плоских фигур. Геометрия искажает человеческое тело, подвергая его унижительной пытке, и под конец полностью вытесняет всякие остатки органических форм из поля зрения художника» [53, с. 108].

*Тишина внутренней надломленности* присутствует в картине П. Пикассо «Сидящая обнаженная». Драматизм ситуации создается при помощи искаженности формы. Трагедия одиночества окутывает едва понятные безликие формы женщины, ничего не ждущей от жизни.

Портрет А. Воллара передает состояние спящего разума. Огромный лоб и опущенные вниз глаза создают ощущение отсутствия тела и наличия одного большого мозга, существующего отдельно от жизни и времени (см. приложение).

В кубизме «...все подвергается разрушению и все воскресает, но в совершенно особом смысле». С одной стороны, «...хаос, деформация, разрушение, иррациональный поток лирического творчества, не подлежащий никакому объяснению и действующий на других людей гипнотически, “суггестивно”» [53, с. 107]. Но есть и другая сторона, опирающаяся на знание.

Многие теоретики считают кубизм течением чисто интеллектуальным. Г. Рид связывает происхождение кубизма с П. Сезанном, случайно сделавшим великое открытие, что у искусства есть своя реальность, не основанная на изобразительности. Р. Делоне говорит:

«Начальная эпоха кубизма, ориентированная еще на Сезанна, состояла в упрощении объемов на основе пейзажей, фигур, натюрмортов, написанных непосредственно с натуры. Вскоре после этого элементы объемов еще более распадаются, палитра сводится к черному, белому, к их распаду на промежуточные тона и к землистым краскам. Линии становятся более ломаными, формы являющегося мира менее артикулярными... Перед нами эпоха аналитического кубизма. Этот аналитический кубизм еще никоим образом не есть принципиально новый живописный метод, но уже революция в живописи. Я рассматриваю его как переходную стадию между импрессионизмом и абстрактным искусством» [53, с. 142].

Сам Пикассо считал, что кубизм есть подлинная реальность с большой буквы, выявляющая внутренний, а не внешний поверхностный мир. Но тем не менее он называл искусство ложью и испытывал «...недоверие ко всем органическим формам, к их изменчивости, непостоянству, жизненной теплоте! Только мертвая абстракция является чем-то прочным и безусловным, лишенным всякой позы и лицемерия. Все живое обманчиво с точки зрения новой геометрической мистики, и сама жизнь – не есть ли она болезнь формы?» [53, с. 108].

Тишина кубизма – это *тишина утопии мертвого царства*, «Мертвая болезнь, увлекшая художника своей обманчивой грезой». И за всем этим стоит «...чувство распада прежних форм жизни и поиски суровой организующей системы, дающей искомое спокойствие любой ценой, независимо от содержания жизни» [53, с. 107].

Н. А. Бердяев, исследующий кризис кубизма и футуризма, считал, что «кубизм Пикассо – явление очень значительное и волнующее. В картинах Пикассо чувствуется настоящая жуть распластования, дематериализации, декристаллизации мира, распыление плоти мира, срывание всех покровов. После Пикассо, испытавшего в живописи космический ветер, нет уже возврата к старой воплощенной красоте» [7, с. 247].

Стремление художников эпохи модернизма и постмодернизма увести искусства подалее от возможности его понимания привело к тому, что возникла потребность в манифестации, лозунговых словесных переводах, которые объясняли и расшифровывали бы «абракадабры» художников. Так, К. Малевич объяснял свой «черный квадрат» в 1915 г. следующим образом: «Черный квадрат, зародыш всех возможностей». «Манифест-объяснение создает насильственный ин-

тертекст для пластического образа, интертекст, который декларативно порождается самим автором» [103, с. 131].

Манифесты выставлялись на выставках рядом с работами художников. Вот как звучал лозунг К. Малевича на «Выставке художников всех направлений»:

«1) Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю. 2) Если творения мира – пути бога, а пути его неисповедимы, то он и путь равны нулю. <...> 5) Если наука познала природу, познала нуль. 6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль» [100, с. 216].

Характер описания художником своих произведений полностью отвечает характеру самих работ художника. Тишина пространства «черного квадрата» есть *тишина «ничто»*. Тишина не просто пустоты, а *тишина черной пустоты, тишина черного цвета*, если рассматривать ее с точки зрения живописи. Позже у художника возникнет пустота белого квадрата, или *пустота белого цвета*, хотя К. Малевич не считал произведения футуристов живописью. «О живописи в супрематизме не может быть и речи. Живопись давно изжита, а сам художник – предрассудок прошлого» [18, с. 48].

«Сам холст “Черный квадрат” словно затаился в своей молчаливой, грозной, странно угрюмой значительности» [16, с. 200]. В картине нет ничего, кроме наступающего и всепожирающего «...пространства, лишенного начал и концов, протяженности и масштаба, по отношению к которому черный прямоугольник воспринимается как своего рода “ноль-пространство”, “антипространство”, “черная дыра”, “сверхтяжелая звезда”» [16, с. 200].

Трагедийность абстрактного искусства, по мнению Г. Рида, возникает тогда, когда человек испытывает на себе «враждебность окружающих сил», что заставляет искусство приобретать «ненатуральный характер» [80, с. 61].

Испытывал ли подобное чувство К. Малевич, неизвестно, но на обороте картины «Сложное предчувствие. Торс в желтой рубашке» он поясняет: «Композиция сложилась из элементов ощущения пустоты, одиночества, безвыходности жизни» [17, с. 58].

Особенностью этого времени являлось массовое атеистическое движение, при котором религиозная тематика искоренялась, как унич-

тожались церкви, храмы и все, что имело отношение к вере. Но при всеобщем отрицании религии искусство русских художников-неопримитивистов, как, впрочем, и все остальное искусство, не могло изжить иконопись – первоисточник русской живописи, а во многом даже искало в ней свои идеи.

В творчестве таких художников, как М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Лентулов, тема храма и иконы занимала действительно важное место. Не избежал этой тематики и К. Малевич. Его работы «Жница», «Уборка ржи», «Портрет крестьянки» и др. навеяны примитивной и знаковой символикой иконописи.

«Тяготение авангарда к иконам не случайно, так как именно иконы позволяли открывать новые формы в живописи и несли возможность “выхода” за пределы реального мира в сферу “ничто” или, при несколько ином ракурсе, из сферы образов в незримое, сокровенно-тайное, трактуя последнее как знак» [77, с. 51].

Только иконы авангардистов выглядят не как поиск духовного и высшего, а как издевательство над ним. Иконизированные крестьяне и крестьянки Малевича предстают безликими роботами, «отупелыми» созданиями, не имеющими личной индивидуальности. Упрощенность форм воспринимается как передача упрощенного мышления и интеллектуальной пустоты русских крестьян.

Поистине издевательское и ненавистное отношение Малевича к трудовому народу прочитывается в изображении крестьянки, держащей в огромных красных руках тоненькие грабли. Грубо подчеркивается отсутствие обуви на ногах, спущенный синий чулок символизирует неопрятность русских женщин из народа.

В образах крестьян Малевича прослеживается идея оболванивания яйцеголового марионеточного народа. За всем этим кроется враждебность и демоничность ситуации. Люди – демоны, мертвецы и призраки, пустые ничтожества, не имеющие будущего.

Демоническая тишина, но уже другого плана являет себя в картинах западных авангардистов и сюрреалистов. Наиболее отчетливо *тишина зловещей неопределенности и мистического предостережения* проявляется в работах итальянского сюрреалиста Дж. Де Кирико (картины «Тоска по бесконечности», «Ностальгия поэта», «Портрет Г. Аполлинера», «Загадка дня», «Красная башня»). Мрачное ма-

гическое ощущение безжизненности достигается изображением во всех работах абсолютно черных теней.

В сюрреализме прочитывается *тишина потусторонней необъяснимой невозможности*. Теория сюрреализма базируется на философии З. Фрейда, считавшего, что в подсознательном кроется истина. Тишина бессознательного, заключающаяся в состоянии, достигаемом экзистенциальными формами с использованием различных галлюциногенных препаратов, не имеет ничего общего с божественным экстазом.

«Мои картины навеваются мне образами, парящими под моими глазами, когда я нахожусь в полубомбочном состоянии», – писал М. Эрнст [29, с. 108]. Один из авторов манифеста параноико-критического сюрреализма А. Мэсон разъяснял, «...что есть три условия для бессознательного творчества. Для этого необходимо освободить сознание от рациональных связей и достичь состояния, близкого к трансу» [29, с. 108].

Одним из интереснейших художников неадекватного сюрреализма, чьи работы отличаются фантастическими бессознательными глубинами, является Рене Магритт. «Видения Магритта, отрешенные от всякой “телесности”, унижительно пугающих натуралистических деталей, напоминают самые возвышенные, а иногда и абсурдистские образы научной фантастики» [16, с. 313].

Картина «Голос ветров» с зависающими над землей металлическими сферами напоминает своей устрашающей пожирающей необъяснимостью роман Стивена Кинга «Лангольеры».

Талантливый мистификатор, Р. Магритт «...обладал особым даром: в его сопоставлениях обычных вещей возникала та возвышенная жуть, которая свойственна именно видениям, бреду, тяжелому сну» [16, с. 313].

*Тишина потустороннего ужаса* ощущается в работах «Человек моря», «Угрожающее время», в которых происходит медленное надвигающееся приближение необъяснимых, а поэтому враждебных темных сил. «Метафора нерасшифрованного страха, не образы подсознания, а те картины, которые нам бессознательное посылает еще не расшифрованными, – вот область, где Магритт не знает себе равных» [16, с. 314].

Неомодернисты второй половины XX в. еще более склонялись к отрицанию смысла красоты. В их работах царит тотальное разруше-



ние всех ценностей – религиозных, идеалистических и чисто человеческих. «Художники опровергали постулаты культурности не только с помощью экстаических холстов, покрытых лихорадочными и кричащими пятнами краски. “Шаманские” и “первобытные” приемы их живописи были обоснованы с помощью самой что ни на есть разработанной теории, которая никогда не могла бы присниться ни детям, ни дикарям, к которым они так охотно апеллировали» [102, с. 21].

Тишина депрессивности и необъяснимости перерастает в *тишину безумия, тишину бездонной пропасти, тишину абсолютной деградации*.

По мнению Н. А. Бердяева, «последний человек – позор» [7, с. 99], а свобода творчества «бездонна и необъяснима, она – бездна» [7, с. 152].

Художники, находящиеся в ситуации мировой политической лжи, когда коммунисты, антикоммунисты, демократы и диктаторы, с одной стороны, провозглашали высокую мораль, правильные идеи, а с другой – совершали преступления против человечества, наиболее остро ощущали синдром мировой чумы. «Пустота, смерть, ничто и вопль одинокого бунтаря, протестующего против неизбежности и одновременно утверждающего эту неизбежность, – вот примерно те мотивы и состояния души, которые современники усматривают в искусстве послевоенной Европы» [102, с. 15].

Русский постмодернизм в отличие от беспредметного западного заключался в тихом безумном уединении, боязни выйти наружу, но тем не менее он сформировался в работах нескольких художников, которые, несмотря на политический запрет, все же сумели оставить свой «ненужный» след в истории искусства. А. Тышлер, А. Зверев, В. Яковлев, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, В. Немухин и О. Целков зачем-то вмешались и разрушили «...зрелище, которое призвано снова и снова уверить людей, что они – главные герои мироздания, что они контролируют Вселенную, что их внутривидовые проблемы и понятия об истине, смысле жизни, духовности и познании представляют собой ценнейшее достояние» [102, с. 30].

Особо стоит живопись М. Шварцмана, Д. Краснопевцева и Д. Плавинского, чьи работы отличаются поиском новых идеалов путем возвращения к давно забытому, а может быть, и никогда не существовавшему. Тишину этих художников можно обозначить как *тишину забытых предков*.

Иература М. Шварцмана соприкасается «...с проблемой новой сакральности, с концепцией искусства как своего рода “священнодействия”, или некоей “мистериально-посвятительной” практики, включающей как сам творческий акт, так и последующую самоинтерпретацию мастера» [43, с. 2].

В картинах «Хранитель безмолвия», «Мета-портрет», «Лик во гробе» художник пытается воссоздать первообразы, отдаленно напоминающие иконографию, но при этом стремится создать знаковые лики потустороннего мира, соединяющего в себе идоломифичную и абстрактно-надчеловеческую субстанцию. Тишина Шварцмана выглядит как *тишина потаенного погружения в неведомое*. Эта тишина – статичное безмолвие, которое «...стягивает в себе потоки пронизывающих энергий, хитросплетение внутримировых путей – потаенных маршрутов гнозиса, точка схода которых – средокрестие неизяснимого, сердцевина Запредметья, поле Иерофапии» [43, с. 4].

М. Шварцман воспроизводит в своих работах «...архетипическую память докартинных и доживописных истоков искусства» [43, с. 4]. Его работы воскрешают в памяти доисторические культовые образы, соединяющие в себе созерцательную пустоту Будд и сверхъестественное перевоплощение северных шаманов. Тишина в его работах – свершение первобытного ритуала в таинственных безжизненных масках, сопровождаемое глухими звуками бубнов. По мнению Т. С. Элиота, «даже наиболее влиятельное искусство нашего времени всегда работает на фоне традиции и приобретает свое значение в акте памяти истории и традиции. Оно старается вернуть к жизни историю искусства, “говорить с мертвыми”» [61, с. 102].

Аналогично стремление Д. Краснопевцева воплотить в своих работах тему чукотских масок и тему доисторического похороненного бытия.

Совершенно иное ощущение тишины в работах О. Целкова. И если М. Шварцман пытается возродить доисторичность духа, то О. Целков воспекает тишину непробиваемой пустоты лица. Изображая мощные, лишённые мозга лица, он создает образы бездуховной самоуверенной жестокости, в которой нет места мучениям и страданиям. Это лица, похожие на каменные глыбы, гладкие, отшлифованные, с маленькими глазами, напоминающими арбузные семечки; лица, заполняющее собой все пространство мира и не представляющие, что существует еще что-то кроме них (см. приложение).

Демоническая тишина в картинах модернистов основывается на психосоматических бесполезных видениях мира, на ощущении полной беспомощности человека и творческом бессилии художника, который пытается самоутвердиться на фоне придуманной лживой идеи безумия, такой простой и удобной для достижения единственной цели – создания накала лицедейских страстей.

«Нарочно суживая свой горизонт, отрекаясь от мира прекрасных, богозданных форм, абстрактная живопись, конечно, никогда не может быть духовной. Она, как правило, понимает искусство, как прихотливую игру и произвол – то есть хочет провозгласить независимость человека от тварного мира и, более того, от Бога как творца. Горделивая, она хочет стать выше Создателя» [95, с. 119].

И. А. Ильин в статье «Кризис современной культуры» определяет искусство XX в. как «глубокий религиозный кризис», заключающийся в том, что люди «утратили живую веру и отошли от христианской церкви». Все это привело в итоге к настроению «отчужденности, осуждения и вражды». «У одних эта вражда – холодная и пассивная, у других – волевая и организованная, у третьих – это фанатическая ненависть». А все подобные умонастроения образовали «...антихристианский фронт, пытающийся создать нехристианскую и противохристианскую культуру» [33, с. 292].

Самостоятельность новой культуры приводит к росту «миросозерцания, обходящегося без Богосозерцания» [33, с. 293]. «Современное человечество влечется другими силами и притом такими, которые... не ищут Божественного, от Божественного не исходят и Его не осуществляют; мало того, ныне они вступили в ожесточенную кровавую борьбу с Божественным началом, с христианскою церковью и вообще со всякою верующею человеческою душою» [33, с. 294].

Русские философы не видели возможности возвращения искусства в лоно христианской догматики. С. Н. Булгаков писал: «Искусство сковано было аскетическим послушанием, которое не вредило ему лишь до тех пор, пока выполнялось искренно и свободно, но стало невыносимым лицемерием и ложью, когда аскетический жар был им утрачен» [66, с. 18].

Исключение в живописи постмодернистского периода составляют работы художников, сохраняющих духовную реальность в способах отражения мира. *Тема тишины одиночества, тишины тре-*

*возможной безысходности и равнодушия* пронизывает творчество талантливых художников американского демократического реализма XX в. Эдуарда Хоппера, Рокуэла Кента и Эндрю Уайета.

Тишина Э. Хоппера отражает одиночество пребывания человека в большом стеклянном неуютном городе. Это *тишина безлюдного ночного города*, тишина современных ночных баров, в которых ищут спасения от одиночества всеми забытые и никому не нужные «люди-ястребы», тишина людей, сидящих по ту сторону стеклянных окон. Как никому другому, Хопперу удалось «...воплотить в живописи настроение своих современников, то равнодушие, которым окружен человек в большом городе (“Ночные птицы”, “Завтрак”, “Вдали от Нью-Йорка”))» [99, с. 283]. Лаконичный аскетизм в изображении строгих безжизненных улиц и домов передает настроение острого тягостного безразличия.

Тишина в работах Э. Уайета более романтична, это *тишина скупой фермерской жизни*, ограниченная географическими рамками. Тишина картин Уайета – в потрясающем чувстве художественной гармонии, заключающейся в созвучии человека и природы, реальной жизненной простоты и застывшей *космической вечности*. Тишина погружения в собственные мысли, в воспоминания и мечты наполняет все персонажи Уайета. Живописная манера, основанная на внимании к деталям, создает особую философию деталей. В то же время точность деталей сочетается с пустынными далями или голыми стенами, которые создают атмосферу тихой остановки во времени. Картины «Супруги Кернеры», «Мисс Олсон», «Мир Кристины», «Вдали от дома» (см. приложение), «Шагающий по сорной траве» и многие другие работы состоят целиком из тишины. Тишина слышимая и видимая, тишина различных природных шорохов и шума ветра, тишина скрипящей на сквозняке двери или развевающейся шторы – эти и еще много различных ощущений тишины создает Уайет своими глубокими произведениями. Каждая из его работ – открытие великой и естественной простоты человека. В каждом изображенном человеке художник воплощает прошлое и настоящее. Человеколюбие Уайета раскрывает истинные чувства и переживания, которые он испытывает по отношению к каждому изображаемому им персонажу.

Тишину величия северной природы воспел своей живописью еще один представитель американского демократического реализма –

Р. Кент. Его картины «Мертвая тишина», «Труженики моря», «Река Осэйбл», «Север», «Ноябрь в Северной Гренландии» и др. передают ощущение величия тишины севера. Холодные ледяные глыбы гор, пустота заснеженных пространств и играющие всеми цветами небесные дали чем-то напоминают рериховские Гималаи. Композиционная цельность, суровая лаконичная пластика форм и характерные графические приемы обобщения передают красоту безжизненности холодного края и завораживают особой притягательной энергией, исходящей из сердца художника, по-настоящему привязанного к северной жизни.

## Заключение

В настоящем исследовании проанализированы различные особенности состояний и ощущений тишины в религии и живописи.

В первой главе рассматриваются культурологические аспекты тишины как феномена Богопричастности, проявляющиеся не только в обычной жизни, но и в искусстве (кино, театр, музыка, поэзия, живопись).

Центральной идеей рассмотрения является Божественная основа тишины в живописи через процесс осмысления художником Божественной сути окружающего мира. В связи с этим происходит анализ тишины произведения (картины) и тишины процесса художественного творения как Божественного таинства.

Вторая глава выявляет истоки религиозности тишины на примере буддистских и христианских духовных практик (брахманизм, индуизм, даосизм, дзэн-буддизм, исихазм). Общим началом всех религий является формирование пути совершенствования личности через осознание Божественности космической гармонии. Тема тишины объединяет все духовные практики единством священнобезмолвия.

В третьей главе раскрываются смысловые оттенки состояния тишины в живописи в сопоставлении с религиозными основами. Рассматривается буддистская религиозная основа живописи Китая и Японии, воздействие исихастских учений на русскую иконопись, влияние католичества на итальянскую школу религиозной живописи, кальвинизма и лютеранства – на живопись нидерландской школы, а также исследуется тишина в живописи пограничных религиозных настроений (реализм XVIII и XIX вв.) и антирелигиозное направление в живописи модернизма и постмодернизма. Это позволяет определить характерные отличительные особенности состояний тишины в живописи.

Тишина и молчание в модернизме и постмодернизме отличаются от тишины восточных и исихастских философско-религиозных мировоззрений отсутствием содержательности и смысла. Отсутствие духовности сформировало тишину пустоты, тьмы и глубокой пессимистичности. Антихристианская необратимая одержимость породила состояние, противоположное Божественному восторженному благолепию. Тишина абсолютного священнобезмолвия, благочестия, любви и веры сменилась тишиной абсолютного мрака и вечной смерти.

Современная живопись XX–XXI вв. находится на перепутье. Развитие новых технологий, мода, дизайн подталкивают живописное творчество к декоративному украшательному обезличиванию. Живопись уже не осуществляет функции проповеди прекрасного, доброго, вечного и не наполнена искренними духовными переживаниями. Художники соревнуются в поиске новых идей и смыслов, но лишь некоторые из них становятся на путь истины, предназначение которого, по высказыванию Лао-цзы, – в возвращении к корням.

«Ничто так не изменило природу человека, как утрата тишины», – пишет шведский философ Макс Пикард. Для него «поэзия вытекает из тишины и жажды тишины», и свою содержательную книгу «Мир тишины» он заканчивает рекомендацией: «Создавайте тишину» [61, с. 106].

## Библиографический список

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы [Текст]: византийский культурный тип и православная духовность – некоторые наблюдения / С. С. Аверинцев. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. *Алпатов М. В.* Древнерусская иконопись [Изоматериал]: альбом / М. В. Алпатов. М.: Искусство, 1984. 332 с.
3. *Аронов В.* Поэзия реализма [Текст] / В. Аронов // Художник. 1972. № 2. С. 40–51.
4. *Ахутин А. В.* Понятие «природа» в античности и в новое время [Текст] / А. В. Ахутин. М.: Республика. 1988. 189 с.
5. *Балаш А. П.* Покидышев [Текст] / А. Балаш, Д. Северюхин. М.: Белый город, 2007. 48 с.: ил.
6. *Белый А.* Театр и современная проза [Текст] / А. Белый. М.: Арабески, 1911. 279 с.
7. *Бердяев Н. А.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека [Текст] / Н. А. Бердяев. М.: АСТ: Хранитель, 2007. 668 с.
8. *Бердяев Н. А.* Философия свободы [Текст] / Н. А. Бердяев // Философия Серебряного века. СПб., 2009. С. 19–39.
9. *Брек И.* (протоиерей). Дар тишины [Электронный ресурс] / И. Брек // С.-Петербург. церков. вестн. 2007. № 12. С. 1–4. Режим доступа: [www.aquaviva.ru](http://www.aquaviva.ru).
10. *Бычков В. В.* Византийская эстетика: теоретические проблемы [Текст] / В. В. Бычков. М.: Искусство, 1977. 312 с.
11. *Виноградова Н. А.* Искусство средневекового Китая [Текст] / Н. А. Виноградова. М.: Искусство, 1962. 175 с.
12. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства [Текст]: в 10 т. / В. Г. Власов. СПб.: Азбука-классика, 2007. Т. 3. 745 с.
13. *Волошин М.* Лики Творчества [Текст] / М. Волошин. Л.: Наука, 1989. 848 с.
14. *Воронова О. П.* Над Понтом Эвксинским [Текст]: К. Богаевский / О. П. Воронова М.: Сов. художник, 1982. 184 с.: ил.
15. *Гадамер Х. Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики [Текст] / Х. Г. Гадамер. М.: Прогресс. 1988. 622 с.
16. *Герман М. Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века [Текст] / М. Ю. Герман. СПб.: Азбука-классика, 2008. 480 с.: ил.



17. *Горячева Т.* Малевич и метафизическая живопись [Текст] / Т. Горячева // *Вопр. искусствознания.* 1993. № 1. С. 49–59.
18. *Горячева Т.* Малевич и Мондриан [Текст] / Т. Горячева // *Искусство.* 1992. № 1. С. 40–48.
19. *Григорьева Т. П.* Дао и логос [Текст] / Т. П. Григорьева. М.: Наука, 1992. 424 с.
20. *Григорьева Т. П.* Человек и мир в японской культуре [Текст] / Т. П. Григорьева. М.: Наука, 1985. 280 с.
21. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция [Текст] / Т. П. Григорьева. М.: Наука, 1979. 368 с.
22. *Гуревич А. Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников [Текст] / А. Я. Гуревич. М.: Искусство, 1989. 368 с.
23. *Гутт И.* Мечта о гармонии [Текст] / И. Гутт // *Художник.* 1973. № 10. С. 52–56.
24. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. Т. 4 / В. И. Даль. М.: ОЛМА медиа групп, 2007. 576 с.
25. *Данилова И. Е.* Тема природы в итальянской живописи Кватроченто [Текст] / И. Е. Данилова // *Советское искусствознание–80.* М., 1981. Вып. 2. С. 20–28.
26. *Дао Дэ Цзин.* Древнекитайская философия [Текст]: в 2 т. / Дао Дэ Цзин. М.: Мысль, 1972. Т. 1. 421 с.
27. *Диденко В. Д.* Духовная реальность и искусство: эстетика преобразования [Текст] / В. Д. Диденко. М.: Беловодье, 2005. 288 с.
28. *Завязкин В.* Историческая иконография и интенциональность художника [Текст]: позднее средневековье и Ренессанс / В. Завязкин // *Искусствознание.* 2005. № 1. С. 164–191.
29. *Зайцев Г. Б.* Зарубежное изобразительное искусство XIX–XX вв. [Текст]: взгляд на развитие / Г. Б. Зайцев. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та. 1998. 161 с.
30. *Зедльмайер Х.* Искусство и истина [Текст] / Х. Зедльмайер // *Искусствознание.* 1998. № 2. С. 5–66.
31. *Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение [Текст] / Б. И. Зингерман. М., 1988. 412 с.
32. *Зноско-Боровский М.* (протоиерей). Православие. Римо-католичество. Протестантизм и сектантство [Текст] / М. Зноско-Боровский. Сергиев Посад: Изд-во Свято-Троиц. Сергиевой лавры, 1992. 208 с.

33. *Ильин И. А.* Одинокий художник [Текст]: ст., речи, лекции / И. А. Ильин. М.: Искусство, 1993. 348 с.

34. *Исихий Синайский.* О трезвении и добродетели [Текст] / Исихий Синайский // Добротолюбие: в 5 т. Сергиев Посад, 1992. Т. 2.

35. *Камчатова А. В.* Художники Западной Европы. Германия. Англия. XV–XIX века [Текст]: биогр. слов. / А. В. Камчатова, А. О. Котломанов, Н. Е. Кроллау. СПб., 2008. 480 с.

36. *Кеменов В.* Бодегоны Веласкеса [Текст] / В. Кеменов // Художник. 1974. № 8. С. 40.

37. *Кемеров В. Е.* Восток и Запад: судьба диалога [Текст] / В. Е. Кемеров, Н. П. Коновалова. Екатеринбург: Урал-Наука, 1999. 160 с.

38. *Ковтун Н.* Русская культура XX века в контексте «сатанинского» мифа [Текст] / Н. Ковтун // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. СПб., 2002. Вып. 8. С. 275–277.

39. *Кочик О. Я.* Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова [Текст] / О. Я. Кочик. М.: Искусство, 1980. 235 с.

40. *Кочик О. Я.* Мир мечты и реальности [Текст] / О. Я. Кочик // Художник. 1969. № 5. С. 37–38.

41. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве [Текст]: Франция и Бельгия, 1870–1900 / В. А. Крючкова. М.: Изобраз. искусство, 1994. 272 с.: ил.

42. *Кураев А.* Протестантам о православии [Электронный ресурс] / А. Кураев. Режим доступа: [www.azbuka.ru](http://www.azbuka.ru).

43. *Кусков С.* Иератизм М. Шварцмана [Текст] / С. Кусков // Искусство. 1992. № 1. С. 2–4.

44. *Лосский В. Н.* Очерки мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие [Текст]: богосл. тр. / В. Н. Лосский. М.: Моск. Патриарх, 1972. Вып. 8. 349 с.

45. *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое [Текст]: избранное / Н. О. Лосский. М., 1991. 622 с.

46. *Лосский Н. О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики [Текст] / Н. О. Лосский. М.: Прогресс-традиция, 1998. 312 с.

47. *Медкова Е.* В сравнении с европейской живописью [Электронный ресурс] / Е. Медкова // Искусство. 2009. № 5. С. 1–12. Режим доступа: [www.art/1september.ru](http://www.art/1september.ru).

48. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы [Текст]: введение в изучение / Иоанн Мейендорф. СПб.: Византоросика, 1997. 479 с.
49. *Мень А.* (протоиерей). Духовная революция на Востоке (Китай) [Электронный ресурс] / А. Мень. Режим доступа: [www.krotov.info/library/13 m/myen/00081](http://www.krotov.info/library/13 m/myen/00081).
50. *Мень А.* (протоиерей). История религии. У врат молчания [Электронный ресурс] / А. Мень. Режим доступа: [www.bibleist.ru](http://www.bibleist.ru).
51. *Мережковский Д.* Мистическое движение нашего века [Текст] / Д. Мережковский // Акрополь: избр. лит.-крит. ст. М., 1991. С. 173–175.
52. *Мизун Ю. В.* Тайны богов и религий [Текст] / Ю. В. Мизун, Ю. Г. Мизун. М.: Вече, 1999. 576 с.
53. *Модернизм* [Текст]: анализ и критика основных направлений / под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. М.: Искусство, 1987. 301 с.: ил.
54. *Мочалов Л. В.* Пространство мира и пространство картины [Текст]: очерки о языке живописи / Л. В. Мочалов. М.: Сов. художник, 1983. 376 с.
55. *Неклюдова М. Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века [Текст] / М. Г. Неклюдова. М.: Искусство, 1991. 395 с.
56. *Немирович-Данченко В. И.* Из прошлого [Текст] / В. И. Немирович-Данченко. М., 1936. 346 с.
57. *Николаева Н.* Поэтический язык нихонга [Текст] / Н. Николаева // Художник. 1977. № 5. С. 51–55.
58. *Николаева Н. С.* Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI–XX века [Текст] / Н. С. Николаева. М.: Изобраз. искусство, 1996. 400 с.: ил.
59. *Никулин Н. Н.* Золотой век нидерландской живописи [Текст] / Н. Н. Никулин. М.: Искусство, 1982. 168 с.: ил.
60. *Ошо.* Что такое медитация. Системы развития человека [Электронный ресурс] / Ошо. Режим доступа: [www.ariom.ru/litera/osho/osho-31.htm](http://www.ariom.ru/litera/osho/osho-31.htm).
61. *Палласмаа Ю.* Границы архитектуры – к архитектуре тишины [Текст] / Ю. Палласмаа // Вопр. искусствознания. 1993. № 1. С. 92–107.

62. Полякова Е. И. Николай Рерих [Текст] / Е. И. Полякова. М.: Искусство, 1985. 304 с.

63. Рерих Н. К. Радость искусству [Текст] / Н. К. Рерих // Собр. соч.: в 10 т. М., 1908. Т. 1, кн. 1. 423 с.

64. Ригин А. С. Безмолвие и свет [Электронный ресурс]: традиции исихазма в контексте истории / А. С. Ригин. Режим доступа: [www.psylib.org/ua/books/rigin](http://www.psylib.org/ua/books/rigin).

65. Сарабьянов Д. Приобщение к пустоте [Электронный ресурс] / Д. Сарабьянов. Режим доступа: [www.projectclassica.ru/culture/01\\_2001/01](http://www.projectclassica.ru/culture/01_2001/01).

66. Сарабьянов Д. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли [Текст] / Д. Сарабьянов // Вопр. искусствознания. 1993. № 1. С. 7–19.

67. Серов Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология [Текст] / Н. В. Серов. СПб.: Речь, 2004. 672 с.

68. Смирнов Н. Брейгель-«Мужицкий» [Текст] / Н. Смирнов // Художник. 1968. № 12. С. 37–48.

69. Соколов М. Женские образы Вермеера [Текст] / М. Соколов // Искусство. 1984. № 5. С. 59–67.

70. Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков [Текст]: реальность и символика / М. Н. Соколов. М.: Изобраз. искусство, 1994. 288 с.: ил.

71. Софроний (архимандрит). Видеть Бога как Он есть [Текст] / Софроний. М.; Эссекс, 1985. 485 с.

72. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения [Текст]: Италия. XVI век. СПб.: Азбука-классика, 2007. 640 с.: ил.

73. Стернин Г. Религиозное сознание в поэтике русской культуры второй половины XIX века [Текст] / Г. Стернин // Вопр. искусствознания. 1997. № 2. С. 458–467.

74. Струве Н. А. Православие и культура [Текст] / Н. А. Струве. 2-е изд., испр. и доп. М.: Рус. путь, 2000. 632 с.

75. Судзуки С. Дзэн, сознание начинающего [Текст] / С. Судзуки. Рига: Юратас, 1995. 225 с.

76. Суздалев П. Врубель и художественная культура рубежа двух веков [Текст] / П. Суздалев // Искусство. 1981. № 8. С. 51–60.

77. Тарасов О. Икона в русском авангарде 1910–1920-х годов [Текст] / О. Тарасов // Искусство. 1992. № 1. С. 49–52.

78. *Тареев М.* Цель и смысл жизни [Текст] / М. Тареев // Смысл жизни: антология / сост., общ. ред., предисл. и прим. Н. К. Гаврюшина. М., 1994. С. 123–243.
79. *Теории и концепции: система дзэн-буддизма* [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.psibib.ru/spec/teokonc/](http://www.psibib.ru/spec/teokonc/).
80. *Турчин В.* Герберт Рид о проблемах искусства XX века [Текст] / В. Турчин // Искусство. 1990. № 2. С. 60–66.
81. *Ульянов О. Г.* Умное делание. Традиции исихастов [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.voskres.ru/bogoslovie/ULIANOV](http://www.voskres.ru/bogoslovie/ULIANOV).
82. *Федоров Ю. М.* Универсум морали [Текст] / Ю. М. Федоров. Тюмень: Старт, 1992. 320 с.
83. *Федотов Г. П.* Святые Древней Руси [Текст] / Г. П. Федотов // Философия Серебряного века. СПб., 2009. С. 224–228.
84. *Феофаний Затворник* (еп.). Путь ко спасению [Текст]: крат. очерк аскетике / Феофаний Затворник. М., 1984. 236 с.
85. *Философский словарь* [Текст] / под ред. И. Т. Фролова. 7-е изд. М.: Республика, 2001. 719 с.
86. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины [Текст]: в 3 т. / П. А. Флоренский. М.: Правда, 1990. Т. 1. 493 с.
87. *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли [Текст]: в 2 т. / П. А. Флоренский. М.: Правда, 1990. Т. 2. 448 с.
88. *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств [Текст] / П. А. Флоренский // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: сб. тр. М., 1988. С. 304–308.
89. *Франк С. Л.* Непостижимое [Текст] / С. Л. Франк // Соч. М.; Минск, 2000. С. 247–796.
90. *Франк С. Л.* Философия и религия [Текст] / С. Л. Франк // Философия Серебряного века. СПб., 2009. С. 255–261.
91. *Фридрих* [Текст] // Худож. галерея. 2005. № 59. 31 с.
92. *Хоружий С. С.* Диптих безмолвия [Текст]: аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении / С. С. Хоружий. М.: Центр психологии и психотерапии, 1991. 294 с.
93. *Хоружий С. С.* Заметки к энергичной антропологии. «Духовная практика» и «отверзание чувств»: два концепта в сравнительной перспективе [Текст] / С. С. Хоружий // Вопр. философии. 1999. № 3. С. 55–84.

94. *Хоружий С. С.* Подвиг как органон. Организация и герменевтика опыта в исихастской традиции [Текст] / С. С. Хоружий // *Вопр. философии.* 1998. № 3. С. 31–72.

95. *Худошин А.* Искусство и православие [Текст] / А. Худошин. М.: Благовест, 2004. 153 с.

96. *Швейцер А.* Христианство и мировые религии [Электронный ресурс] / А. Швейцер // *Лекции, прочитанные в 1922 г. в Бирмингеме, в миссионерском колледже.* Режим доступа: [www.gumer.info/bogoslov\\_buks/Philos/schw](http://www.gumer.info/bogoslov_buks/Philos/schw).

97. *Экономцев И.* (игумен). Православие. Византия. Россия. [Текст] / Иоанн Экономцев. М.: Христиан. лит., 1992. 233 с.

98. *Юденкова Т.* От позитивизма к метафизике [Текст]: к пробл. худож. самосознания второй половины XIX в. / Т. Юденкова // *Искусствознание.* 2005. № 1. С. 311–323.

99. *Юрьева Т.* Портрет в реалистической живописи США [Текст] / Т. Юрьева // *Сов. живопись.* 1986. № 7. С. 267–284.

100. *Юткевич С.* Собрание сочинений [Текст]: в 3 т. Т. 1: Молодость / С. Юткевич; предисл. Р. Юренева. М.: Искусство, 1990. 334 с.: ил.

101. *Якимович А. К.* Безумие Запада и русская болезнь [Текст]: две парадигмы культуры / А. Якимович // *Вопр. искусствознания.* 1993. № 1. С. 79–91.

102. *Якимович А. К.* Восстановление модернизма [Изоматериал]: живопись 1940–1960-х гг. на Западе и в России / А. К. Якимович. М.: ГАЛАРТ: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 176 с.

103. *Ямпольский М.* Язык фильма как цитата (Сандрар и Леже) [Текст] / М. Ямпольский // *Вопр. искусствознания.* 1993. № 1. С. 130–151.

104. *Ян-Чжу.* Мудрецы Китая [Текст] / Ян-Чжу, Ле-цзы. СПб.: Паритет, 1994. 157 с.



Ван-Вэй. Просвет после снегопада. VIII в.

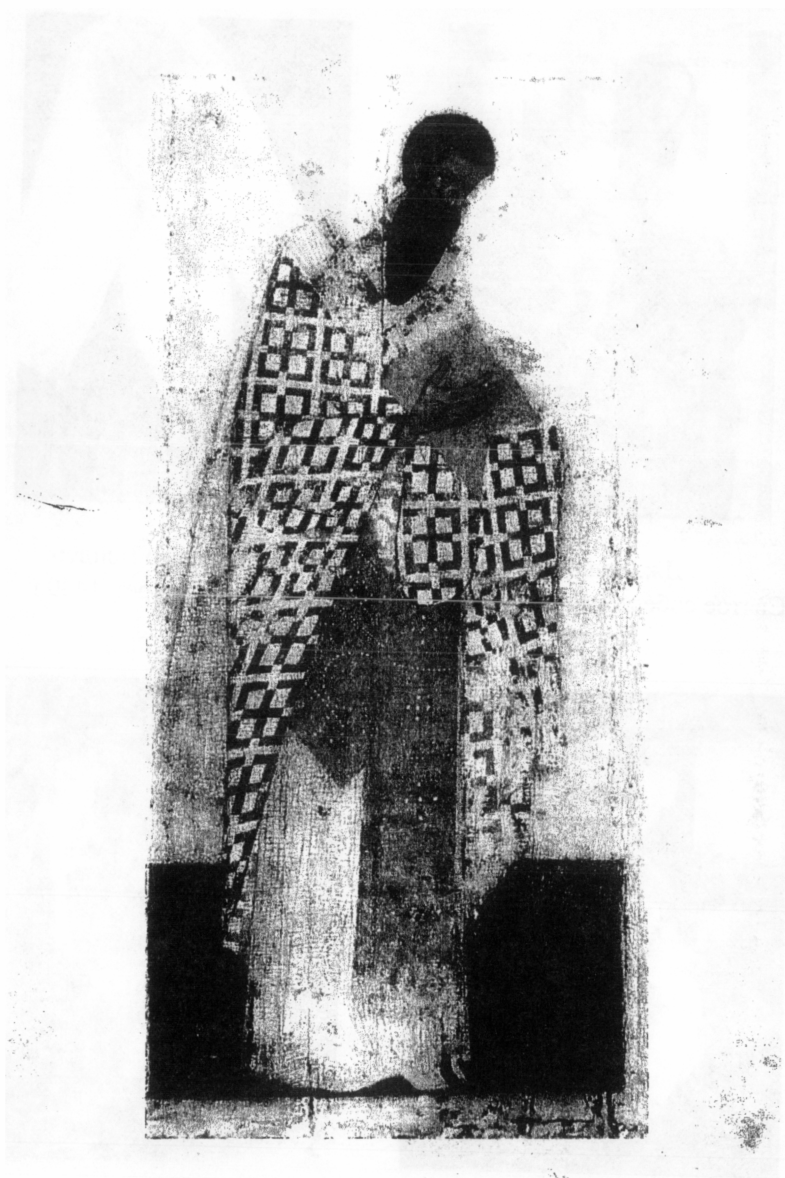


Го-Си. Осенний туман рассеялся. XI в.



А. Рублев. Апостол Павл. 1408 г.

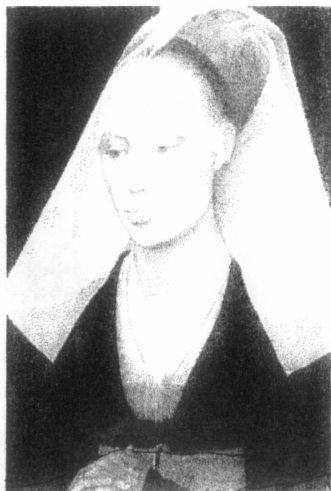




Феофан Грек и его школа.  
Василий Великий. 1405 г.



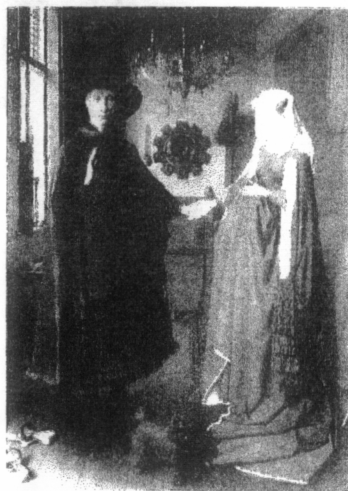
Дж. Беллини.  
Святое собеседование. Деталь.  
1505 г.



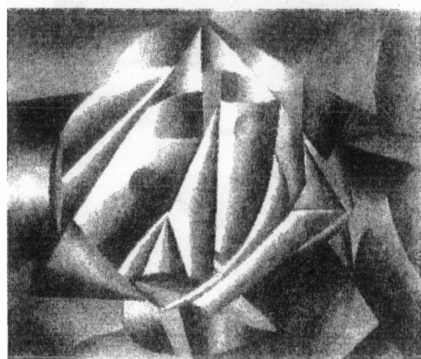
Рогир ван дер Вейден.  
Женский портрет. 1440 г.



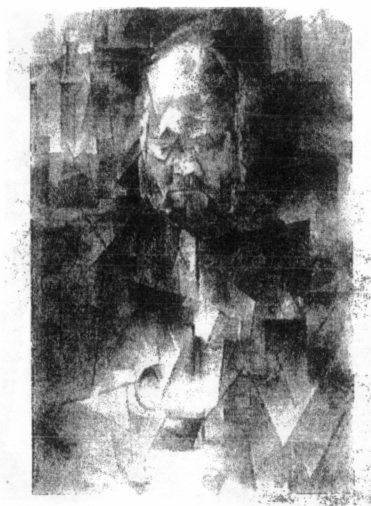
Леонардо да Винчи.  
Мадонна Литта. 1481–1490 гг.



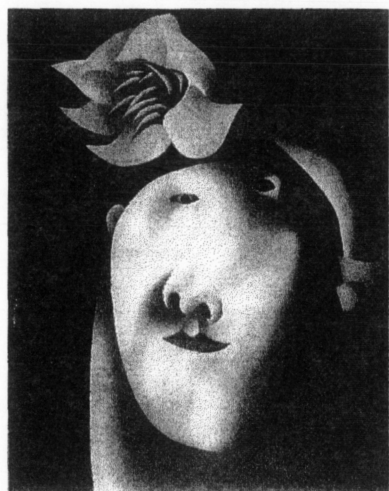
Ян ван Эйк. Портрет четы  
Арнольфини. 1434 г.



К. Малевич. Голова крестьянской  
девушки. 1913 г.



П. Пикассо. Портрет Воллара.  
1910 г.



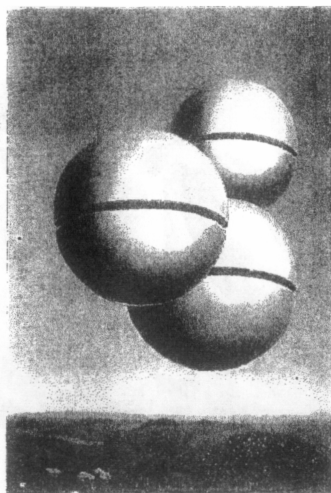
О. Целков. Портрет и цветок.  
1962 г.



М. Шварцман. Мета-портрет.  
1960 г.



Дж. Де Кирико.  
Портрет Аполлинера. 1914 г.



Р. Магритт. Голос ветров.  
1928 г.



Э. Уайст. Вдали от дома. 1952 г.

## Оглавление

Введение .....	3
Глава 1. Тишина как выражение сокровенного содержания религии и искусства .....	6
1.1. Тишина как предмет культурологического исследования .....	6
1.2. Божественная тишина как основа художественного творчества .....	11
Глава 2. Концепт тишины в религии .....	18
2.1. Концепт тишины в религии и философии буддизма .....	18
2.1.1. Концепт тишины в индуизме .....	18
2.1.2. Концепт тишины в китайском буддизме .....	22
2.1.3. Концепт тишины в японском дзэн-буддизме .....	26
2.2. Концепт тишины в христианстве .....	35
2.2.1. Образ тишины в католичестве .....	41
2.2.2. Образ тишины в протестантизме .....	43
2.2.3. Образ тишины в русском православии .....	45
2.2.4. Образ тишины в православном исихазме .....	46
Глава 3. Образ тишины в живописи .....	59
3.1. Буддистский образ тишины в живописи .....	59
3.1.1. Образ тишины в китайской живописи .....	59
3.1.2. Образ тишины в японской живописи .....	64
3.2. Христианский образ тишины в живописи .....	69
3.2.1. Образ тишины в православной иконописи .....	69
3.2.2. Образ тишины в западнохристианской религиозной живописи .....	78
3.3. Образ тишины в русской живописи .....	84
3.4. Образ тишины в европейской живописи .....	93
3.5. Антихристианский образ тишины в живописи модернизма и постмодернизма .....	98
Заключение .....	112
Библиографический список .....	114
Приложение .....	121

Научное издание

*Барсукова Татьяна Владимировна*

**ОБРАЗ ТИШИНЫ В РЕЛИГИИ И ЖИВОПИСИ**

**Монография**

**Редактор Е. А. Ушакова**

**Компьютерная верстка Н. А. Ушениной**

**На обложке картина «In The Mountains» художника Albert Bierstadt**

Подписано в печать 30.04.10. Формат 60×84/16. Бумага для множ. аппаратов.  
Усл. печ. л. 7,2. Уч.-изд. л. 7,6. Тираж 300 экз. Заказ № 1006.  
Издательство ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет». Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11.

---

Отпечатано в ООО "ТРИКС". Свердловская область, г. Верхняя Пышма, ул. Феофанова, 4