

О ЧЕМ ГОВОРЯТ ИКОНЫ

Ю. Кандаурова, Е. Г. Зайкова

Древнерусская живопись – это одно из самых высоких вершин мировой культуры, величайшее духовное достояние нашего народа. Огромен сейчас интерес к древнерусской живописи в нашей стране, и не менее огромны трудности ее восприятия у тех, кто обращается к ней сегодня. Их испытывают практически все – и подростки, и взрослые, хотя в Древней Руси эта живопись была доступна всем. Дело в том, что коренятся эти трудности не просто в недостатке знаний у отдельного человека, причина их гораздо шире: она в драматической судьбе самого древнерусского искусства, в драмах нашей истории.

Задача статьи помочь преодолеть именно эти основные, общие для большинства трудности в восприятии древнерусской живописи. Для этого читателю вначале нужно хотя бы в главных чертах представить драматическую судьбу древнерусского искусства.

Древнерусская живопись – живопись христианской Руси – играла в жизни общества очень важную и совсем иную роль, чем живопись современная, и этой ролью был определен ее характер.

Русь приняла крещение от Византии и вместе с ним унаследовала представление о том, что задача живописи – “воплотить слово”, воплотить в образы христианское вероучение. Поэтому в основе древнерусской живописи лежит великое христианское “слово”. Воплотить слово нужно было как можно яснее – ведь это воплощение должно было приблизить человека к истине этого слова, к глубине того вероучения, которое он исповедовал. Искусство византийского, православного мира разрешило эту задачу, выработав глубоко своеобразную совокупность приемов, создав невиданную ранее и никогда больше не повторившуюся художественную систему, которая позволила необычайно полно и ясно воплотить христианское слово в живописный образ. “Образ” по-гречески – икона. И уже с глубокой древности слово “икона” стало употребляться до сих пор как прямое название для получивших широкое распространение в живописи отдельных самостоятельных изображений, как правило, написанных на доске. Древняя, восходящая к Византии художественная система сохранилась лишь в

крестьянском иконописании, центрами которого были несколько “иконописных” сел – Палех, Мстёра и Холуй.

Люди XIX столетия древнерусской живописи по-настоящему просто не видели. Потемнели, покрылись пылью и копотью уцелевшие в древних храмах фрески и мозаики, и в буквальном смысле стали невидимы иконы – главная, самая многочисленная часть древнерусского наследия. Ведь фресками и в особенности мозаиками в древности украшали далеко не каждую церковь, а иконы были не только в каждом храме, но и в каждом доме. Причина этой невидимости икон – в той особой живописной технике, в которой они создавались. Доска, на которой должна быть написана икона, покрывалась грунтованной тканью – паволокой, и само изображение наносилось на паволоку темперой, т.е. минеральными красками. А сверху изображение покрывалось прозрачной олифой. Олифа хорошо проявляет цвет и, что еще важнее, прекрасно предохраняет живопись от повреждений. Но при этом олифа обладает свойством со временем темнеть, и за 70 – 100 лет она темнела настолько, что почти совсем скрывала находящуюся под ней живопись. В древности на Руси знали и применяли способы удаления потемневшей олифы, т.е. способы расчистки древней живописи. Но способы эти были достаточно трудоемки, и со временем иконы стали не расчищаться, а “поновляться”, т.е. поверх потемневшей олифы писалось новое изображение. Зачастую на древних иконах делалось в течение веков несколько таких поновлений – первоначальная живопись в таком случае закрывалась несколькими слоями записей, верхний из которых также был покрыт олифой.

Иконная чернота стала восприниматься как исходное свойство самой древней живописи.

В начале нового, XX века были предприняты расчистки икон. Инициатором этих расчисток являлся И.С. Остроухов, владелец собственного иконного собрания, и попечителем Третьяковской галереи. Благодаря его знаниям, опыту нашлись и исполнители для этой работы. К ней были привлечены мастера-иконописцы, уроженцы древних иконописных сел. Хорошо зная технологию иконы,

вспомнив дедовские приемы, они справились с поставленной перед ними задачей, убрали с поверхности данных им икон и потемневшую олифу, и поздние записи – открыли первоначальную древнюю живопись. И с этого момента началось настоящее открытие древнерусской живописи. В результате расчисток, или реставрации, как мы теперь говорим, иконы представляли как открытые археологами города Помпеи и Геркуланум из под пепла Везувия. В прах разлетелся миф о “черных иконах”. Освобожденные от потемневшей олифы, они явились в ослепительном, недоступном современной живописи сиянии красок. Неизмеримо более совершенными, чем виделись сквозь потемневшую олифу, оказались и рисунок и композиция. Загадочно прекрасны были открывающиеся на иконах образы. Но вместе с увлечением красотой иконы вызревало представление и об особом источнике ее красоты. “В линиях и красках иконы мы имеем красоту преимущественно смысловую”, – писал в 1916 году философ Е. Трубецкой. В своей ставшей знаменитой работе “Умозрение в красках” он глубоко развил эту мысль, утверждая, что древнерусские мастера “не в словах, а в красках и образах” размышляли о смысле жизни, несли ответы на те извечные вопросы бытия, о которых мучительно и напряженно размышляет и человек современный.

Когда человек пытается постигнуть азы православной иконографии, перед ним открывается не только мир красоты и гармонии форм: познание иконы требует и познания сути церковной жизни. Понять иконописные сюжеты без знания двух источников православной веры – Священного Писания и Священного Придания – невозможно. Неразрывно связана икона и с гимнографией – духовно-поэтическим наследием Церкви. Знание основ догматического богословия и литургики помогают уяснить принципы почитания священных изображений. Не имея представления о церковной истории вряд ли можно во всей полноте осознать и историю иконописания. Однако далеко не всегда можно встретить человека, достаточно осведомленного в догматических, богословских и стилистических особенностях священных изображений. В основном преобладает два противоположных взгляда на православную икону. Для первого – икона является лишь неким этапом становления живописи. При этом сакральная сторона не принимается во внимания. Конечно внутреннее содержание иконы все же учитывается, но только с морально-этической

стороны, икона приравнивается к одному из жанров изобразительного искусства. И главным в этом случае, становится внешняя форма иконной живописи, любование красотой формы и цвета. Согласно такому взгляду икона ограничена строгими рамками канона и все попытки иконописца привнести нечто новое в форму и содержание ее заранее обречено на неудачу. Другой взгляд – когда критическое восприятие внешней, формальной стороны отсутствует и икона рассматривается только как предмет культа, предмет, наделенный некими сверхъестественными свойствами.

На иконах изображают не только Господа Иисуса Христа и Божию Матерь, но и всевозможных святых, ангелов, события из Священной и Церковной истории. К примеру, икона “Преображение господне” являет нам Евангельское событие, а икона “Воздвижение Креста Господня” – событие, лежащее за пределами Священного Писания, событие уже из церковной истории.

Шопенгауэру принадлежит замечательное верное изречение, что к великим произведениям живописи нужно относиться как к Высочайшим особам. Это было бы дерзостью, если бы мы первыми с ними заговорили; вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока они удостоят нас с ними заговорить. Ждать, чтобы она сама с нами заговорила, приходится долго, в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет.

Икона как изображение священное, как часть богослужения должна быть строго регламентирована по своему изобразительному языку. И действительно икона пишется по особым правилам, которые являются обязательными для иконописца. Совокупность определенных приемов иконописи, по которым строится изображение на иконной доске, называется иконописным канонам. “Канон” – слово греческое, оно означает: “правило”, “мерило”, в узком смысле – это строительный инструмент, отвес, по которому проверяют вертикальность стен; в широком – установленный образец, по которому сверяют нечто вновь созданное. Иконописные правила создавались в течение длительного периода иконописцами, или, как раньше говорили, изографами.

Существует иконописный подлинник – это свод конкретных правил и рекомендаций, обучающий как надо писать икону. Итак. Изограф работал в довольно жестких канонических рамках. Но не является ли канон чем-то

сковывающим иконописца? Такой вопрос наиболее характерен для людей, знакомых с историей изобразительного искусства, потому что светское искусствоведение именно так и выстраивает проблему: канон – тормоз, освобождение от него – творческая свобода самовыражения художника: от “Сикстинской мадонны” Рафаэля до “Черного квадрата” Малевича. Но здесь происходит некое смешение понятий. Нельзя путать священное изображение и светскую живопись. Кисть иконописца бесстрашна: личные эмоции не должны иметь места. Картина – средство для общения с автором, с его идеями и переживаниями. Икона призвана являть утраченную красоту и непохожесть мира, который был до грехопадения, и возвещать о мире грядущем, измененном и преображенном. И канон, как строго регламентированный способ передачи этой непохожести, не позволяет иконе нисходить до уровня светской живописи. Поскольку теперь речь пойдет о конкретике, то нужно условиться, что под иконой будет подразумеваться не только собственно иконы, но и стенопись, а под картиной – произведения, выполненные в традициях реалистической изобразительной грамотности, то есть в такой живописной манере, которая сложилась в эпоху итальянского Возрождения.

Для иконы характерна подчеркнутая условность изображения. Изображается не столько сам предмет, сколько идея предмета. Отсюда “деформированные”, как правило, удлинённые пропорции фигур. В иконе нет того торжества телесности, которое можно увидеть, скажем, на полотнах Рубенса. Для примера можно сравнить любую, написанную по канонам, икону Божией Матери и “Мадонну Бенуа” Леонардо да Винчи. В первом случае человек предстает перед образом Богородицы, которая обнажена и прославлена выше чинов ангельских, а созерцает лишь земную миловидную молодую женщину с младенцем, хотя некоторые элементы иконографии присутствуют в этом произведении, например – нимбы.

Или можно проследить, как изображают одежды на канонических иконах: вместо плавных и мягких линий складок ткани – жесткие, графичные изломы, которые по-особому контрастируют с мягкой живописью ликов. Но линии складок не хаотичны, они подчинены общему композиционному ритму икон. В таком подходе к изображению прослеживается идея освящения и человека, и физических предметов, окружающих его.

другой пример изображения гор на православных иконах. Это не синие рериховские вершины – на иконах это символы духовного восхождения. Поэтому горки на иконах имеют лестадки – своего рода стилизованные ступени, благодаря которым гора приобретает смысл лестницы.

Еще одно различие стилистики иконы от реалистической картины – это принцип изображения пространства. Картина построена по законам прямой перспективы, все точки сходятся в одной точке на линии горизонта. Для иконы характерно обратная перспектива, где точка схода располагается не в глубине картинной плоскости, а в предстоящем перед иконой человеке. Да и самого пространства как такового нет.

Третье отличие, отсутствие внешнего источника света. Свет исходит от ликов и фигур, из глубины их, как символ святости.

Отличие четвертое. Цвет не является средством колористического построения иконы, он несет символическую функцию. Например, красный цвет на иконах мучеников может символизировать жертвование ради Христа, а на других иконах – это цвет царского достоинства. Особо хочется сказать о золоте на иконах. Золото – символ божественного света. Глухой черный цвет на иконах используется в тех случаях, когда надо показать силы зла или преисподнюю. В общем, каноническая икона не имеет случайных деталей или украшений.

Очень трудно, но очень важно было бы понять, как удавалось древнерусским мастерам столь полно и глубоко изобразить добро, что для противопоставления ему не нужно было изображать зло во всей его отвратительности и безобразии. Это помогло бы уяснить, что обязательным условием создания правдивой картины жизни вовсе не является бесконечное изображение уродств, ужасов и безобразий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, С. В. Зримая Истина (книга о православной иконе). – СПб. : Изд-во Ладан, 2006.
2. Барская, Н. А. Сюжеты и Образы древнерусской живописи. – М. : Просвещение, 1993.
3. Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи. – М., 1990.
4. Райгородский, Л. Д. беседы о русских иконах. – СПб., 1996.