

ЖИЗНЬ ИКОНЫ

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК О ПРОИСХОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ ПРАВОСЛАВНОГО ОБРАЗА

Подходя к православной иконе с точки зрения своей специальности, историки искусства рассматривают ее в общих рамках как один из видов изобразительного искусства вообще. При этом они, естественно, исходят из общих критериев: время создания, стилистические особенности, влияния — и относят икону в разряд религиозного искусства, в лучшем случае, называя иконопись искусством священным.

Все эти критерии, конечно, приемлемы и для нас, православных христиан, для которых икона является неотъемлемой частью религиозной жизни. Однако никакой подход извне, будь он самым положительным, не может выразить всей глубины иконы и останется на уровне чистой археологии или эстетики.

В Православии по-прежнему жива традиция священного искусства, сложившаяся в первые века христианства, и поэтому определение иконы как одной из форм религиозного искусства говорит о недооценивании ее как явления жизни Православной Церкви. Хотя икона и обладает всеми материальными качествами любого произведения изобразительного искусства, по своей сущности она отлична от картины (даже картины с религиозным сюжетом), как небо от земли. Поэтому, если принимать во внимание эту ее сущность, ее содержание, то икону нельзя подвести под общую линию истории и философии искусства. Об иконе следует, скорее, говорить не как о неком виде эволюции искусства, а как о «мутации» в искусстве, — скачке в область духа.

Действительно, всякий вид искусства, стремящийся свидетельствовать о красоте и служить ей, направляет человека к красоте, к некоторому виду духовности, хотя бы частичной и несовершенной. Икона же как символическое явление изобразительного искусства, не отказы-

ваясь от его сути — передачи видения вещей и человека художником, направляет творческую силу человека на самого его Творца — Того, Кто создал и красоту, и человека.

Унаследовав ветхозаветные заповеди, христианская Церковь исповедует непостижимого и неопишемого Бога. Первые христиане в своем большинстве были иудеи, строго соблюдавшие все Десять заповедей, и поэтому, несомненно, боявшиеся, что изображение может стать идолом. Другими словами, они опасались, что религиозное поклонение сможет обратиться на тварь в ущерб служению Истинному Богу. Такой подход был вполне естественным для людей, вышедших из многовековой (даже тысячелетней) традиции, запрещавшей всякое изображение Божества, даже мысленное, и избегавшей даже произносить Имя Божие.

Будучи функцией вечной жизни Церкви, икона развивалась и разрабатывалась параллельно развитию православного учения и богослужения. Так как всякая икона в конечном итоге является свидетельством о Боговоплощении и Божественном деле спасения человека, то неудивителен тот факт, что первые «иконные» иконы (то есть такие, перед которыми мы можем молиться и сейчас) появились в V–VI веках, то есть после первых четырех Вселенских соборов, на которых были сформулированы и провозглашены основные догматы Соборной и Апостольской Православной Церкви.

ИЕРОГЛИФЫ ХРИСТИАНСКОЙ ВЕРЫ

Как видно из памятников двух первых веков христианства, распространившегося за пределы Святой Земли, сначала появляются «иероглифы» христианской веры (знаки, имеющие глубокий смысл для крещеных и непонятные для других, а именно: монограмма Христа, крест разной формы, рыба и другие), затем первые символические изображения, относящиеся к Новому Завету: виноградная лоза, агнец, хлебы, и тому подобное. В III веке на стенах в римских катакомбах появляются сцены из Священного Писания, которые сохранились и до

Автор статьи — доктор богословия, настоятель храма Всех Святых, в Земле Российской просиявших, что в Мурмелоне (Франция). Родился в 1922 году.

наших дней. Общий их смысл и, следовательно, проповедь, которую они несли первым христианам в Риме, относятся к Божественному домостроительству спасения верующих. Ветхий Завет в этих изображениях представлен тремя отроками в печи огненной: они отказались поклониться идолу и исповедовали свою веру в Единого Истинного Бога, как это делали христиане. Он также представлен Ноем в ковчеге, который служит образом верующего, спасенного крещением, как и находящееся там изображение Ионы во чреве китовом или отдыхающим под тыквой, которое в то же время является символом смерти и воскресения Христова. Встречаются в катакомбах, конечно, и картины из Нового Завета, которые обычно толкуются как символы Таинства крещения или Евхаристии. Так, например, беседа Спасителя с самарянячкой у колодца говорит о том, что живая вода, которую Он ей предлагает, — это вода крещальная; сцены исцелений — это образы исцеления от первородного греха через крещение; умножение хлебов — образ Евхаристии и так далее. Как мы видим, изображения первых веков христианства имели дидактическое значение: они говорили о главных Таинствах Церкви, но не служили для молитвы, как иконы.

ИКОНА — УТВЕРЖДЕНИЕ ПРАВОСЛАВИЯ

В IV веке, со времени царствования Константина Великого прекращаются гонения на христиан (за исключением короткого периода царствования Иулиана Отступника), и в этот период созываются два первых Вселенских собора, на которых был составлен Никео-Цареградский Символ веры. Благодаря богодухновенным богословам, таким как святые Василий Великий, Григорий Богослов (Назианзин), Григорий Нисский и Иоанн Златоуст, православное богослужение и православное богословие получают те основы и то направление, которые их питают до наших дней. Утвержденное таким образом Православие, подтвержденное последующими Вселенскими соборами, отбросившими главные христологические ереси, рождает икону. И икона сразу становится утверждением и выявлением Православия. Действительно, как мы видим из истории Церкви, живая и настоящая икона возможна только в лоне истинной веры. Иконоборчество и преследования почитателей икон в VIII — начале IX века в Византии были следствием еретических взглядов императоров и их окружения, не понимавших всей глубины учения Церкви о Господе Иисусе Христе как Богочеловеке. Для них область духовная и мир материальный были абсолютно чужды друг другу и несовместимы. Поэтому VII Вселенский собор, восстановивший почитание икон и положивший начало богословию иконы, получил название Торжества Православия.

По причине иконоборчества, сторонники которого уничтожали иконы, до нас дошло очень мало памятников V–VI вв., но зато сохранились иконы редкой красоты, главным образом, в монастыре святой Екатерины на Синае, не тронутым иконоборцами. Синайские иконы написаны в технике энкаустики, то есть пигментами, смешанными с воском. К ним относится, например, икона



Богоматерь с Младенцем и святыми Феодором и Георгием. Вторая половина VI в. Синай

Спасителя с благословляющей десницей и Евангелием в шуйце, икона Пресвятой Богородицы с Младенцем на коленях, восседающей на престоле и окруженной святыми и ангелами, иконы разных святых. Цветовая гамма этих ранних энкаустических икон, скорее, скупая, но весьма изысканная: лики очень выразительны, взгляд оставляет глубокое впечатление. Современные им мозаики, украшавшие стены базилик, более иератичны, что, может быть, объясняется тем, что работа велась с менее податливым материалом. Тут следует отметить, что так же, как на иконах, в это время появляются иконописные типы которым изографы всех последующих веков остаются верными, так и на стенах храмов возникают первые композиции Дванадцатых праздников. Таково, например, Крещение Спасителя в церкви Сан Джованни-ин-Фонте в Равенне (Италия, вторая половина V века) или Преображение в соборном храме монастыря святой Екатерины на Синае, построенном при императоре Иустиниане. Все иконы Дванадцатых праздников создавались постепенно, по мере становления богослужений, относящихся к этим знаменательным дням православного ка-

лендаря. Поэтому это не просто иллюстрации к соответствующему евангельскому рассказу, но и толкование к нему, и говорят они верующим о содержании и смысле каждого праздника в той же мере, как песнопения и чтения в храме.

В то время, как в Византии в борьбе за икону выкристаллизовывалось богословие иконы, Церковь на Западе имела дело с «варварами» — франками или германцами, которых не интересовали тонкости богословия. Их вера была прагматичной, и византийские рассуждения казались им лишними. Так, франкские богословы времен Карла Великого заявили, что иконы или стенопись в церквях не подлежат уничтожению, так как это все же не идолы, но не достойны ни поклонения, ни почитания, и их наличие или отсутствие ничего не прибавляет и не отнимает от христианской веры. Безразличие к христологическому аспекту иконопочитания увело западное искусство от православного образа — Запад дал шедевры религиозного искусства, но забыл икону.

Но вернемся к Византии. VII Вселенский собор в 787 году не сразу убедил императоров в своей правоте, и только с воцарением новой македонской династии возрождается иконопись в Византии. После продолжительного перерыва, вызванного иконоборчеством (во время которого в монастырях создавались отдельные иконы, примеры которых можно увидеть в собрании монастыря святой Екатерины на Синае), первыми памятниками этого периода, дошедшими до нас, стали мозаики святой Софии Константинопольской и святой Софии Солунской. Это столь же монументальные произведения, как те, которые можно увидеть на Западе в храмах V–VI вв., однако их композиция уже соответствует известному нам составу икон.

В собрании монастыря святой Екатерины на Синае имеются две доски, объединенные в диптих и относящиеся к X веку, на которых написано двенадцать иконок великих праздников. Набор этот не совсем соответствует известным нам Дванадцатым праздникам: там не хватает трех богородичных праздников — Рождества Богородицы, Введения и Успения. В то же время, среди них есть «Воскрешение Лазаря» и две пасхальных иконы: Сошествие во ад и Явление Воскресшего мироносицам. Это первый известный нам памятник, где встречаются так называемые «канонические» иконописные изводы, которых придерживались иконописцы всех последующих веков до наших дней. Кроме того, диптих исполнен в яично-темперной технике, то есть так, как традиционные иконы пишут до сих пор.

Итак, как мы видим, иконописный канон возник уже в X веке, то есть менее, чем через век после восстановления иконопочитания в Византии, которое имело место в 843 году. Видимо, в этом проявилась воля Божия, ибо просвещая и крестя славян, Византия смогла им передать поистине полноту Православия с его «богословием в красках» — иконой.

ЕДИНСТВО СВЯЩЕННОГО ИСКУССТВА

Иконографическая программа храмовой росписи, несомненно, составила в тот же период, ибо в начале XI века уже появляются храмы, богато украшенные мо-



Преображение. Ок. 565–566 г. Монастырь святой Екатерины, Синай. Фрагмент мозаики

заиками и стенописью всегда в одном и том же духе, проповедуя верующим всего православного мира одно и то же православное учение. Таковы мозаики преподобного Луки в Фокиде (Греция), фрески святой Софии Охридской (Македония), фрески святой Софии в Солуни (Греция), мозаики и фрески святой Софии Киевской, мозаики Нэа-Мони на острове Хиосе (Греция), мозаики святого Марка в Венеции (Италия), мозаики и фрески храма святого Архангела Михаила в Киеве, мозаики в Дафни (Греция) и фрески монастыря Ватопед на Афоне. За короткое время возникла целая гамма шедевров православного священного искусства, — «Торжество Православия» в красках, проповедующее со стен храмов.

План распределения изображений на стенах приблизительно один и тот же повсюду. Им выделяется значение алтарной части храма (в апсиде или просто в восточной части здания): фигуры великих Святителей окружают престол, причем в центре находятся святые Василий Великий и Иоанн Златоуст, творцы литургических текстов. Непосредственно над рядом Святых Отцов Церкви находится икона Причащения Апостолов. Эту

композицию не следует путать с иконой Тайной Вечери: в алтарном изображении Спаситель, стоящий у престола, раздает Хлеб и предлагает Чашу двенадцати Апостолам. Апостолы подходят к Нему слева и справа, обычно по шесть с каждой стороны. Это именно икона Причащения Апостолов, ибо в ней впереди правой группы изображается св. Апостол Павел (не присутствовавший на Тайной Вечере) и среди Апостолов представлены Евангелисты, тоже не все входившие в число тех двенадцати учеников, которые следовали за Христом во время Его жизни на земле. Завершается алтарная композиция иконой Божией Матери в конхе апсиды. Обычно Божия Мать воздевает молитвенно руки к Сыну, изображение Которого находится в куполе. Такое распределение изображений создает перед верующими, молящимися в храме, икону вечной Литургии: сам Христос совершает Таинство в окружении Святых Отцов и Ангелов и в молитвенном предстоянии Своей Матери — образа Церкви, то есть всего собрания верующих, живых и умерших. На столбах апсидальной арки, которую принято называть триумфальной, изображается Благовещение, то есть указывается на воплощение Сына Божия для нашего спасения, открывающее нам доступ в Царство Небесное, свет которого пытаются отразить расписанные или украшенные мозаиками стены храма.

На других стенах храма находятся изображения великих праздников, событий из жизни Спасителя, иконы святых пророков, преподобных и мучеников.

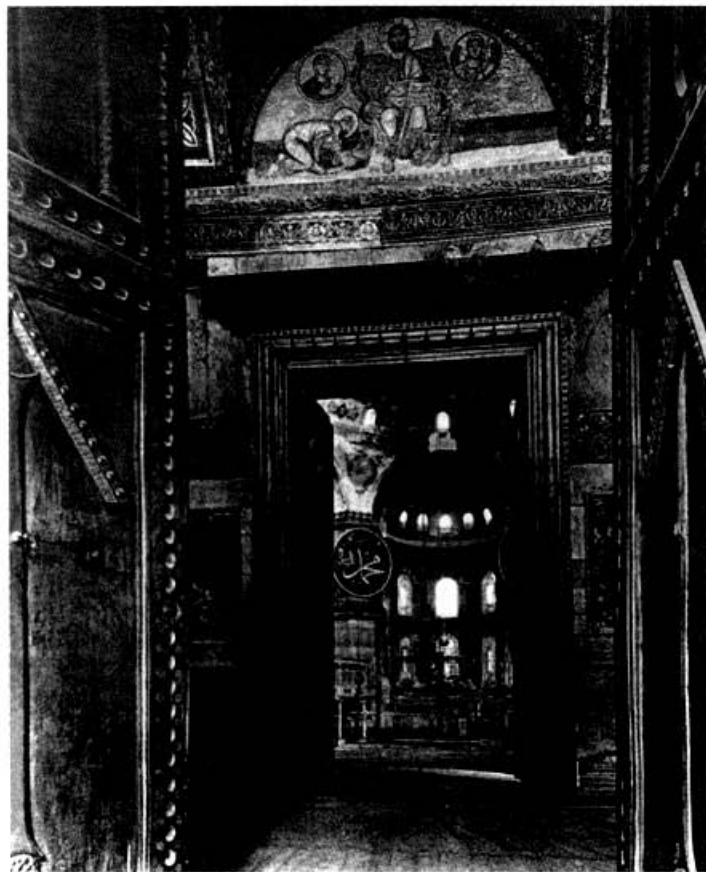
ИКОНЫ НА «СВЕТУ»

XII век был не менее блестящим в отношении духовности и красоты православного священного искусства: до нас дошло немало памятников того времени. Назовем здесь новгородские фрески, кипрские фрески, мозаики в Сицилии и фрески в Курбинове (Македония) или Кастории (Греция). Все они имеют нечто общее, ибо все они рождались из того же православного богословия, самым блестящим представителем которого в то время был святой Симеон Новый Богослов (950–1022 гг.).

Что касается икон XII века как таковых, то в соборном монастыре святой Екатерины на Синае сохранились иконы Двенадцатых праздников и святых, до сих пор поражающие всех своими чистыми и радостными красками. Почти все эти иконы написаны на золотом фоне, который у иконописцев называется «светом». Такой фон как бы излучает мягкий свет и одновременно не создает иллюзии глубины: изображенное на иконе происходит в одной плоскости, перед нами, то есть, на самом деле, — в вечности, вне времени. Действительно, отсутствие глубины, классической перспективы, а другими словами, — отсутствие пространственных соотношений — обозначает также отсутствие времени, необходимого для преодоления того или иного пространственного расстояния. А отсутствие времени — это вечность.

Те или иные цвета одежды святых на иконах XII века уже являются атрибутом той или иной личности, и сна-

чала устное предание иконописцев, а затем и иконописные подлинники пронесли их через века до нашего времени. Несмотря на это, у иконописца еще остается много места для личного творческого подхода. Возьмем, например, цвета одежды Спасителя и Божией Матери: согласно иконографическому преданию, хитон Спасителя (или «испод», как говорят иконописцы) должен быть красно-коричневого цвета с золотым клавом, а плащ — синий. На иконах встречаются оттенки хитона, начиная от довольно светлого красного цвета, до пурпурного, а плащ может быть от темно-синего до сине-зеленого цвета. Цвета одеяния Пресвятой Богородицы противоположные: синий хитон и красный мафорий. Иконописное предание говорит, что Божия Мать должна быть одета как Царица Небесная — в пурпур, подобно тому, как одевались византийские императрицы. Оттенки древнего пурпура, который добывали из средиземноморских ракушек, бывали разные, и поэтому в мозаичных изображениях Божией Матери ее одеяния чаще всего бывают насыщенного синего цвета (за исключением Софии Киевской), тогда как на иконах и на фресках мафорий чаще всего пишется темно-красным, а в России — даже нередко цвета красной охры или коричневым (особенно на севере в XV–XVI вв.). Точно так же, как плащ Спасителя, хитон Божией Матери иногда бывает зеленовато-синего оттенка, а на италогреческих иконах — даже голубого. Неизменным атрибутом фигуры Богородицы являются красные императорские туфельки на тех иконах, где Она написана в



Собор святой Софии, Константинополь



Успение Пресвятой Богородицы. Ок. 1265 г. Церковь Святой Троицы, Сопочаны. Фреска

рост, и три звезды на мафории (одна на лбу и по одной на каждом плече) как знак Ее девственности до, во время и после рождения Спасителя.

ВИЗАНТИЗМ И СЛАВЯНСТВО

В начале XIII века Константинополь пал под натиском западных крестоносцев, Византия распалась на части и замечательное развитие «классической» византийской иконографии было остановлено. В связи с внутренними трудностями влияние Византии в соседних славянских странах сильно ослабло, что вызвало развитие национальных славянских сил. Однако, Русь не успела создать много собственных памятников, так как в 1223 году подверглась нашествию татаро-монголов и вынуждена была бороться за свое существование. Зато на смену Византии в области православного священного искусства пришла Сербия. Благочестие великих сербских королей и православная культура народа принесли замечательные плоды в области иконографии в XIII–XIV вв. Сербские фрески этого периода верно следуют православному мировоззрению: энергичное и вместе с тем одухотворенное письмо свидетельствует о вере создавшего их народа. Несмотря на то, что сербы следуют православной иконописной тра-

диции, что святые на их фресках «каноничны», лики их часто кажутся списанными с местных жителей. Краски сербских икон этого периода глуховаты, но отличаются яркими вспышками синего или зеленого цвета и киновари. Моделировка ликов более контрастна, чем в византийских иконах XII века. С ослаблением Сербского государства начинает слабеть и сербская иконопись. После кровавой битвы с турками на Косовом Поле (в 1389 г.) только небольшая часть Сербии остается более или менее свободной от турецкого ига. Там вплоть до XV века строятся храмы, расписанные фресками. Однако эти фрески более созерцательны и менее динамичны и своеобразны, чем фрески предыдущих столетий. Со второй половины XV века Сербия оказывается полностью под турецким владычеством и не создает больше крупных произведений священного искусства.

В Болгарии еще до Сербии создан оригинальный иконографический стиль, но до нас дошло очень мало памятников. Среди них следует отметить одухотворенные лики на фресках в Бояне (XIII в.). Болгария была завоевана турками на сто лет раньше Сербии, и почти все ранние памятники болгарского священного искусства погибли.

В XIV веке Византия также находится под властью турок. Однако в духовном отношении этот век оказывается плодотворным — это время святого Григория Паламы и исихастских споров. Глубокая духовность видна в ликах икон этого периода, как бы прислушивающихся к звуку «глаголов неизреченных». Движение исихазма нашло живой отклик в России, а также отразилось и в русских иконах.

Собственно говоря, Руси было дано очень мало времени для освоения христианства: спустя два с половиной века после своего крещения в 988 году, она подвергается нашествию татаро-монголов, которые сначала были язычниками, а потом стали мусульманами. Только север страны не подвергается набегам кочевников, но зато находится под постоянной угрозой «северных крестоносцев» — тевтонских рыцарей и шведов. До XIII века Русь питается от византийских источников: греческие мастера-иконографы работают на Руси и обучают своему искусству русских учеников, что ясно заметно в ранних русских памятниках. Но в конце XIV века сложившееся русское религиозное самосознание и духовность создают свои, русские иконы (одновременно с фресками) сначала в Новгороде. Радостные чистые краски и упрощенные линии новгородских икон свидетельствуют о прямой и спокойной вере народа, создавшего их. Постепенно суровые лики ранних новгородских и псковских икон смягчаются, и мы видим спокойно-созерцательные лики русских икон XV века — духовного и художественного апогея русской иконописи.

Среди русских икон различают разные виды писем: новгородские, псковские, ростово-суздальские, северные и другие. Над ними в конце концов возобладала так называемая «Московская школа», известнейшими представителями которой являются преподобный Андрей Рублев, Феофан Грек, мастер Дионисий и др. Иконы этого периода отличаются богатством и гармонией чистых тонов, подобно византийским иконам XII века. Лики на них написаны очень мягко, без сильных контрастов, и их нельзя отнести к какому-нибудь определенному этническому типу: это лики общечеловеческие, и говорят они нам о возможном преображении каждого человека, о Царстве вечного света, которое преподобный Серафим Саровский еще при жизни показал своему собеседнику Мотовилу.

ЧЕРЕЗ КРИЗИС К КАТАРСИСУ

Кризис священного искусства, традиционной иконописи в России возник не из-за внешних причин, как турецкое нашествие на Балканах и в Греции, а по причине постепенного обмирщения и подражания Западу, которые вводились властями. Все западное, заграничное стало модным и поддерживалось государственной властью, которая, начиная с XVIII века, стала также распоряжаться жизнью Церкви. Иконы превращаются в религиозные картины или лубок. К счастью, в недрах страны иконописная традиция продолжала передаваться от учителя к ученику. В начале XX века она была вновь открыта любителями народного искусства, а также благодаря бого-



Апостол Павел. Преп. Андрей Рублев

словию, вспомнившему о богословском и литургическом значении икон.

В Греции под турецким игом, враждебным всякому яркому проявлению христианства, иконопись продолжала жить вдали от политических центров: на острове Крите, на Афоне (фрески Феофана Критского 1522 г.), в Метеорах. Эти греческие иконы и фрески отражают как духовную жизнь, так и темперамент создавшего их народа. Лики их энергичны и решительны: кажется, что они в любой момент готовы защищать свою веру. Сильный контраст света и тени, а также краски их соответствуют средиземноморской природе. Так, XVI век в Греции дал последнюю вспышку традиционной православной иконописи, после которой и там она исчезла под влиянием Запада. Как и другие православные страны, Греция только в XX веке опять вернулась к настоящей православной иконе, которая написана потому, что так «изволися Духу Святому», по выражению Отцов великих Вселенских соборов.

Поистине, пути Господни неисповедимы. Так, непостижимым образом в конце XIX века начинает открываться русским людям, а затем Западу и всему миру духовная красота русской иконы, а через русскую икону — и духовность всей византийской живописи.