

Об особенностях древнерусской художественной культуры

Исторические обстоятельства, предшествовавшие, сопровождавшие и последовавшие государственному принятию христианства Древней Русью, практически общеизвестны¹.

В качестве исходного положения для оценки роли принятия христианства в сфере становления русской художественной культуры стоит напомнить, что с принятием христианства Русь усваивает основы византийской культуры во всех ее проявлениях, «начиная от римских законов» и кончая... «византийскими костюмами и прической»². С точки зрения политической принято утверждать, что св. Владимиром был очень удачно выбран момент, позволивший использовать политические затруднения Василия Болгаробойцы и вступить в отношения с государством христиан-ромеев «на равных» отношениях. Все это верно и общеизвестно³. Но гораздо большего внимания заслуживает тот факт, что обращение к Византии, христианизация Руси, а отсюда и непосредственное соприкосновение со всеми формами византийской культуры происходит в один из периодов ее наибольшей содержательности и подъема⁴.

Только что в процессе длительного периода борьбы с иконоборцами сложилось во всех деталях богословие иконопочитания. Были сформулированы задачи художника, цель и функции иконы в духовной жизни молящегося христианина⁵. Одновременно получила богословское обоснование природа иконописания и иконы как одного из средств воздействия на внутренний мир человека. Восстанавливались утраченные в период иконоборчества монументальные ансамбли. Под влиянием изменений литургического устава, значением проскомидии переосмыслилась структура алтарной части храма. В связи с превращением «великого входа» в особо торжественный момент литургии большее значение приобретает среднее пространство храма⁶. Как известно, в VII–IX вв. доминирующей становится форма крестово-купольных храмов. С изменением архитектурных форм складывается новая система монументального декора⁷. X и особенно XI вв. отмечены подъемом книгоделательного искусства и миниатюры⁸. Получает исключительную значительность византийская

¹ Византия и Русь в IX–X вв. // История Византии. М., 1967. Т. 2. С. 226-237. Ср.: Диль Ш. История Византийской империи. М., 1948. С. 7-98.

² *Анналов Д. В.* История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 1. С. 6.

³ Византия и Русь в IX–X вв. С. 235-236. Ср.: ПСРЛ. М., 1962. Т. 1. Стб. 86-106, 109-110, 116-117; Диль Ш. История Византийской империи. С. 83-84; Левченко М. В. Очерки по истории русско-византийских отношений. М., 1956. С. 351-401.

⁴ *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 61-82.

⁵ *Успенский Л. А.* Богословие иконопочитания в послеиконоборческий период // Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата. 1967. № 67 (январь-март). С. 47-49 и сл. Там же литература вопроса.

⁶ *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество X — начала XII в. М., 1987. С. 9.

⁷ *Лазарев В. Н.* Система живописного декора византийского храма IX–X вв. // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 96-109. См. также: *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество. С. 53-55.

⁸ *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 105; ср.: *Лихачева В. Д.* Искусство книги. Константинополь. XI век. М., 1976. С. 17.

образованность. Кружок патриарха Фотия, а также открывшийся в 1054 г. университет становятся центрами просвещения для всего восточно-христианского мира и определяют уровень просвещения стран византийского ареала.

В сфере духовной подъем определяется деятельным учением преп. Симеона Нового Богослова и его учеников. Этические нормы, учение о возможности нисхождения Божества до человека в его нынешней реальности, требование внутреннего внимания как одного из условий богообщения превращает учение Симеона Нового Богослова в своего рода новый этап «деятельного учения». Получают распространение труды св. отцов об умном делании, о молитве Иисусовой (преп. Исаак Сирий, Филофей Синаит)⁹. Трудно в рамках краткого доклада охарактеризовать культурное и духовное богатство Византии X века. Но именно с этой культурой Византии в период ее подъема соприкоснулась непосредственно Русь X в., принявшая христианство в качестве государственной религии. Следует напомнить, что все виды искусства, начиная с архитектуры, монументальной живописи и особенно иконы, опирающиеся в своей сущности на учения св. отцов, вне этих учений не могли быть осмыслены и осуществляемы. Если богословие иконопочитания сложилось в период борьбы против иконоборцев, одухотворяясь учениями преп. Феодора Студита, Иоанна Дамаскина, руководствовались постановлениями противоиконоборческих Соборов, если монументальные росписи в их новой, переосмысленной системе получили объяснения в словах патриарха Фотия¹⁰, то новые архитектурные формы подучают свое таинственное истолкование в многочисленных творениях отцов церкви¹¹, неся в своей основе представления о мире, церкви, государстве, получающие отражение в символике самих храмовых сооружений¹². В свою очередь на Руси творения свв. отцов, лежащие в основе византийской эстетики, становились доступными в силу развития славянской письменности.

Таким образом, соприкосновение с византийской художественной культурой X–XII вв. не могло не вызвать творческого подъема художественных сил в новообращенной Руси, обнаружившей стремление к возможно быстрейшему усвоению и введению в повседневную жизненную практику не только основ новой религии, но и отражающей их художественной культуры.

Вопрос о «влияниях», «заимствованиях», «контактах» — вопрос сложный и требующий достаточно глубокого и вместе с тем осторожного разъяснения. Обычно «влияющая» сторона награждается активностью, принимающая «влияния» представляется пассивным вместилищем даруемых форм, навыков, традиций. На самом деле такое понимание процесса исключает творчество, заинтересованность, способность к восприятию, активность отбора. Однако именно в этом заключается сущность культурных контактов¹³.

Вместе с тем существуют закономерности формирования местных школ, складывающихся в конкретных условиях постоянного общения мастеров приезжих с их местными учениками¹⁴. Больше того, произведения искусства, созданные под так

⁹ Успенский Л. А. Богословие иконопочитания в послееконоборческий период. С. 65.

¹⁰ Платонов Н. В. Патриарх Фотий. М., 1891. С. 107; Четыре беседы Фотия, Святейшего Архиепископа Константинопольского и рассуждения о них Порфирия Успенского. СПб., 1904. С. 34; Лазарев В. Н. Система живописного декора византийского храма IX–X вв. С. 97–100; Комеч А. И. Древнерусское зодчество. С. 55.

¹¹ Обзор учения свв. отцов о храме дан в книге: Комеч А. И. Древнерусское зодчество. С. 35.

¹² Там же. С. 34, прим. 25, 26.

¹³ Комеч А. И. Древнерусское зодчество. С. 7: «не может быть никакого влияния, если сторона, подверженная внешнему воздействию, не способна или не хочет его принять».

¹⁴ Лазарев В. Н. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 137: «...еще более ошибочно сводить весь

называемым «византийским влиянием», обогатили художественную жизнь Европы X–XII столетия и определили высокий уровень культуры Древней Руси, отныне неотделимой от судеб всего восточно-христианского мира¹⁵. Рассмотрение судеб архитектуры не входит в задачу данной работы. Лишь в общем хотелось бы отметить, что за ближайшее столетие после принятия христианства было возведено около 30 каменных соборов, большая часть которых превосходила по размерам, красоте и оригинальности современные им храмы Византии. Получив «от Греков» зодчих и «каменесечцев»¹⁶, русские мастера усвоили строительные навыки, сложились местные дружины зодчих, чье творчество определило дальнейшие судьбы архитектуры Киевской Руси и сопредельных княжеств.

Но поскольку ни один из возведенных храмов не мыслился без внутреннего убранства, вопрос о характере и содержании монументальных росписей приобретает уже в начальный период исключительный интерес.

Действительно, именно монументальная живопись не могла не привлечь внимания как идеологов, так и творцов первых храмовых ансамблей своими возможностями. Связь архитектуры и живописи была неразрывна. Символика архитектурной формы воспринималась через украшающую эти формы живопись. Само литургическое действо определяло место и состав изображений. И если его чинопоследование отражало исторический ход Божественного домостроительства, осуществления искупления человечества божественной жертвой Сына Божия, давало надежду на пребывание человека в жизни будущего века, то живопись, одушевлявшая храмовое пространство, в каждый данный момент богослужения способствовала образному его воплощению.

Напомним, что образцом для самой почитаемой и значительной церкви Киева — Десятинной, — возведенной приглашенными Владимиром Святославичем греческими мастерами, была церковь Богородицы Большого дворца в Константинополе¹⁷. Описание убранства этой церкви дает патриарх Фотий¹⁸. Согласно ему, в куполе храма помещалась фигура Пантократора, окруженного ангелами. В апсиде находилось изображение Богоматери Оранты и многочисленные фигуры пророков, патриархов, апостолов и мучеников. Можно полагать, что развитый евангельский цикл в составе храмовой декорации был изначален. В отличие от храмов базиликального типа, здесь росписи (или мозаики) располагались так, чтобы молящийся, переходя из одной ветви креста в другую, получал возможность наилучшего их обозрения. Фотий, описывая храм, говорит о «со всех сторон открывающихся красотах», о как бы «вращающемся святилище», дающем молящемуся возможность «пережить» «беспокойство и удивление», как будто он «вступил на небо», и наконец погрузиться в созерцание¹⁹. Уцелевшие фрагменты стенописи, некоторое количество сохранившейся смальты позволяют говорить о колористических особенностях ансамбля, преобладании в мозаиках драгоценных и многообразных оттенках синего. Что касается выразительности росписи, то о них позволяет судить лишь один сохранившийся фрагмент верхней части лика, содержащий глаза, удивительные

художественный процесс в рамках национальных школ к одним византийским влияниям и не замечать при этом, как в борьбе с этими влияниями складывались национальные черты и как постепенно эти национальные черты возобладали над всем, принесенным извне.

¹⁵ Комеч А. И. Древнерусское зодчество. С. 7.

¹⁶ Никоновская летопись под 991 г.: ПСРЛ. М., 1965. Т. 9-10. С. 64.

¹⁷ Комеч А. И. Древнерусское зодчество. С. 176.

¹⁸ Ср.: Лазарев В. Н. Система живописного декора византийского храма IX–XI вв. (особенно) С. 46; Успенский Л. А. Богословие иконопочитания в послееконоборческий период. С. 28-30.

¹⁹ Лазарев В. Н. Система живописного декора византийского храма IX–XI вв. С. 97, 100 и след.

по форме, напряженности и выразительности взгляда²⁰. Достаточно представить себе множество прямоличных изображений, чьи глаза (подобные сохранившемуся фрагменту) были «требовательно» обращены к предстоящим, чтобы представить себе силу эмоционального воздействия росписи.

Но если Десятинная церковь явила киевлянам своего рода «чудо» целостного и компактного воплощения религиозных представлений, от сложнейших тайн богосмыслия, ясной формулировки основ догматики до близких, порой апокрифических подробностей жизни Христа и Богородицы, то росписи Софии Киевской явились выражением собственных представлений об основах евангельского учения, свойственных заказчику и идеологу росписей. В создании Софийского ансамбля реализовались многочисленные аспекты монументальной живописи. Храм явился мемориальным памятником победы русских над печенегами²¹. Отбор иконографических сюжетов, с одной стороны, призванный раскрыть содержание посвящения Софии Премудрости и ее роли в просвещении народа русского²², принявшего крещение в результате «свободного выбора веры Владимиром», с другой, должен был показать «охранительную роль» Софии, защищающей новопросвещенный народ и сам «славный град» Киев от всякой напасти. Характерен отбор евангельских сюжетов, в котором сказались воля и направленность создателей программы росписи, здесь выделены события, относящиеся к Голгофской Жертве, установлению Евхаристии и радости Воскресения. Именно в этом сказалась сущность отношения недавно просвещенного народа, которому открылись глубины Божественного домостроительства²³. Вместе с тем, посвящение пределов вмч. Георгию и архангелу Михаилу связаны и с мемориальным характером ансамбля как памятника воинской славы — крупнейшей победы киевлян над печенегами в 1036 году.

Относительная целостность и сохранность монументального ансамбля Софии Киевской позволяет высказать суждения о месте и значении храмовых росписей в решении тех задач, какие усвоила русская художественная культура путем «избирательного отношения» к содержательной стороне византийского искусства²⁴. Основное, что навсегда было принято русским искусством, — это «учительная» направленность художественной культуры Византии. Из многочисленных и разнообразных задач и направлений византийской культуры самым ценным представлялось идеологам новообращенного народа главная цель — цель воспитания человека. Воспитания не внешнего, а внутреннего.

Эта обращенность христианской культуры к воспитанию внутреннего человека путем «внутреннего внимания» и самоконтроля в духе учения свв. отцов от Иоанна Лествичника до Симеона Нового Богослова — была основной в том, что выбрала для себя и прочно усвоила в практике формирования собственной художественной культуры Древняя Русь. Рассматривая в человеческой личности «три состава», три начала: духовное, душевное и телесное, изобразительное искусство все средства своего воздействия направляет на духовное начало, душевное используя в качестве своего рода «проводника».

В этой связи естественно обращение к монументальному искусству и его развитие в силу многозначности и неотразимости воздействия на внутренний мир человека.

²⁰ Сычев Н. П. Древнейший фрагмент русской живописи // *Seminarium Kondakovianum*, II. Prague, 1928. С. 90-104.

²¹ Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 22.

²² Там же. Ср.: Слово о законе и благодати // Памятники учительной литературы / Под ред. А. И. Пономарева. СПб., 1894. Вып. 1. С. 67.

²³ Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. С. 25-26.

²⁴ Там же. С. 22-23.

Способность воздействия на самые широкие общественные массы и вместе с тем исключительно личностный характер обращения к внутреннему «я» одного человека была последовательно и целенаправленно использована с самых первых моментов становления монументального искусства Киевской Руси. Способность вмещать глубинные теологические представления, наглядность трактовки учения о «прекрасно устроенном» мироздании, возможность реагировать на ход исторических событий и отвечать насущным проблемам формирования общественной мысли — все это уже на самых ранних этапах «кассимиляции» христианского мировоззрения выдвинуло монументальную живопись.

Однако значение иконописания, его способность обращения к самому сокровенному «я» молящегося не должна быть недооценена. Выше уже говорилось, что к моменту принятия Русью христианства в Византии, пережившей длительный период иконоборчества, в результате трудов защитников иконопочитания и деяний Соборов сложилось богословие иконопочитания, вмещавшее множество насущнейших вопросов собственно догматики и раскрывавшее сущность иконы в воспитании внутреннего человека. Примечательно, что догматическая сторона богословия иконопочитания, серьезнейший вопрос отношения иконного образа «к первообразному» были сразу и несомненно приняты русским религиозным сознанием, но не эта сторона оказалась главенствующей в иконопочитании и иконописании в средневековой Руси. С первых дней бытования, а особенно с первых опытов создания иконы русских привлекала ее содержательная сторона.

Отцы VII Вселенского Собора провозгласили икону «книгой для неграмотных», а содержательность ее приравнивали к Св. Писанию, утверждая, что «как слово в слогах, так и изображения в чертах и красках свидетельствуют об одной и той же истине»²⁵. Однако за этими формулами крылась далеко не одна только повествовательная функция иконы. Ее возможность в чертах и красках передавать «должайшие истории» была оценена и вошла в практику иконописания существенно позднее. В начальном периоде под «свидетельствованием об истине» подразумевалась истина воплощения Второго Лица Пресвятой Троицы²⁶, а книгой для научения «неграмотных» икона рассматривалась в плане научения духовной жизни, осуществления духовного восхождения новоначальных в этом пути. Именно в таком своем качестве — наглядности, пособия к познанию степеней духовного совершенства, меры достигнутого — икона была призвана осуществить свою воспитательную роль.

Эта роль изобразительного искусства осозналась давно. О ней свидетельствуют и свт. Григорий Богослов, и свт. Иоанн Златоуст, особенно часто упоминает свт. Василий Великий. Но как непосредственная и основная задача «воспитания внутреннего человека» она была поставлена перед иконописанием именно в процессе борьбы с иконоборчеством, сразу же после победы иконопочитателей. Эта задача, положенная в основу иконописания, книжной иллюстрации (миниатюры), осуществлялась особенно последовательно в послееконоборческий период всей художественной культурой Византии. Исходя из задачи воспитания «внутреннего человека», была разработана система средств художественного выражения, обращенных через душевное к духовному, а быть может и непосредственно к духовному естеству человека. Стройная в своей сущности система установления общения иконы с предстоящими сводилась, казалось бы, к немногим и на первый взгляд достаточно несложным приемам.

²⁵ Алтатов М. Древнерусская иконопись. М., 1974. С. 179. Ср.: Успенский Л. А. Богословие иконопочитания в послееконоборческий период. С. 47.

²⁶ Подробнее см.: Острогорский Г. Соединение вопроса о святых иконах с христологической догматикой православных апологетов раннего периода иконоборчества // Сборник статей по археологии и византиноведению. Praha, 1927. Т. 1. P. 1927. С. 36 и сл.

Смысловым центром иконы являлись лики Спасителя, Богородицы, святых, находящихся в том или ином духовном состоянии: созерцания, молитвы, милосердия, исповеднической твердости, пророческого восторга, оплакивания или покаяния и прочее. Поэтому — для полноты и непосредственности общения с предстоящим — однофигурные изображения всегда были прямолинейными, а многофигурные (при всем разнообразии поз и жестов) сохраняли всегда трехчетвертной поворот головы для лучшей обзримости лика. Средоточием характеристики духовного состояния были глаза и уста (построение, абрис, цветовое решение). В прямой зависимости от содержания (выражения) лика был жест рук, особенно положение кистей. Именно в них «прочитывалась» предстоящим, им созерцалась (в меру подготовленности) степень духовного восхождения, предстоящий превращался в соучастника духовного состояния изображенного.

Как уже сказано, полнота восприятия зависела в известной мере от степени подготовленности и душевно-духовного состояния предстоящего. В силу разной подготовленности и разного состояния внутреннего мира предстоящего ему раскрывались порой лишь отдельные стороны духовного состояния и степени совершенства изображенного. Если средства художественного выражения призваны были обеспечить общение с образами нравственного совершенства, то они же, в свою очередь, должны были предотвратить общение с образами отрицательными (Иуда, бесы, мучители в сценах мученичества и пр.). «Отрицательные персонажи», как правило, изображались со спины или с головами, отвергнутыми от зрителя, или с ликами, покрытыми темной (черной) краской.

Как известно, учение св. отцов о молитве, о целях, содержании и формах духовной брани продолжало развиваться. Периоды исканий, споров о характере и формах молитвы и созерцания, о степени и возможности Богообщения были достаточно длительны, а порой были особенно напряженны, качественно отличаясь друг от друга, знаменуя порой этапы духовного восхождения и обогащения «коллективного» духовного опыта. Как известно, преп. Иоанн Лествичник, Григорий Синаит, Симеон Новый Богослов и, наконец, свт. Григорий Палама своими учениями изложили целые эпохи, определяя направление духовной жизни. Их учения были сущностью духовной практики, которая складывалась не сразу, ее особенности являлись, как известно, предметом горячих споров и обсуждений, в конечном счете, приводивших не только к обогащению духовного опыта, но и к победе основных положений данных учений (все это особенно относится к учению Григория Паламы о молитве, созерцании, божественных энергиях и праве подвизающегося на личное обожение силою благодати Святого Духа)²⁷.

Все эти учения не могли не найти отражения в изобразительном искусстве, и в иконе оказались в наибольшей степени. Обогащая духовный опыт, эти учения углубляли и расширяли представления о состояниях, степенях восхождения, мерах совершенства подвизающихся. А это в свою очередь настоятельно требовало изменения и обогащения средств художественного выражения. Глубинные процессы сложения новых приемов, отвечающих усложнившимся задачам, накопление новых или переосмысление существующих средств художественного выражения в пределах бытующего стиля, преодоление своего рода качественного барьера — таковы этапы рождения нового стиля. К сожалению, в науке об искусстве эти процессы чаще всего рассматриваются изолированно. Между тем, развитие и сложение

²⁷ См.: Прохоров Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе // ТОДРЛ. Л.; М., 1968. Т. 23. С. 86-108; Мейендорф И. Ф. О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в. // ТОДРЛ. Л.; М., 1974. Т. 29. С. 291-305.

нового, смена стилей неразрывно связаны с обогащением опыта духовной жизни, усложнением задач воспитания «внутреннего человека» через иконный образ, требованием большей его емкости для отражения и передачи сущности новых «дейтельных» учений.

Если мы попытаемся провести сравнение основных, самых элементарных приемов передачи внутреннего состояния изображенного путем построения лика, сравним рисунок глаз, соотношение и положение зрачков, радужки, слезничка, сам объем глазницы, характер сложения и абрис губ, цвет их, как и цвет, а главное степень освещенности лика и характер светов в иконном образе в целом, то увидим, насколько отличными окажутся иконы X–XII вв., от икон XIII–XIV, начала XV столетия, а последние — от икон XVI и XVII веков. Достаточно в качестве наглядного примера рассмотреть группу широко известных византийских и русских икон так называемого «домонгольского периода» и сравнить их с произведениями конца XIV — начала XV в., чтобы ясно представить себе те изменения стиля (а на самом деле — представления о «внутреннем человеке»), которые свидетельствуют о богатых возможностях иконы в деле раскрытия духовной сущности изображаемого, в деле «научения» духовной жизни, больше того — «преображения» и «перевоспитания» предстоящего и молящегося.

Назовем среди ранних икон «оглавного» Ангела (ГРМ), «оглавного» Спаса (ГТГ), Великомученика Георгия (Музеи Московского Кремля), «Устюжское Благовещение» (ГТГ), «Великую Панагию» (ГТГ), среброфонного «Николу» из Новодевичьего (ГТГ). И если «Устюжское Благовещение», «оглавный» Ангел, как и «оглавный» Спас и «Великия Панагия» являют собой представления о божественном совершенстве, то великомученик Георгий и среброфонный «Никола» показывают разнообразные возможности передачи степеней духовного восхождения.

Среди названных икон можно выделить несколько, чьи лики написаны без санкирной подготовки, прямо по светлому грунту, чем достигается ощущение исключительной просветленности ликов. Часть икон имеет санкирную подготовку, поверх которой тончайшими лессировками наносится «вохрение» и «подрумянка»²⁸. Эта многослойная живопись создает особое впечатление: каждый лик воспринимается как своего рода светильник, вместилище света, который таится внутри, на известной глубине и должен угадываться предстоящим как сокровенная тайна духовности.

Между тем преувеличенные размеры лика (свмч. Георгий Победоносец), особый разрез крупных, широко раскрытых глаз²⁹, контраст их с порой преуменьшенными устами или устами, написанными в особом, почти трагическом изломе, — все требовательно обращено к внутреннему «я» предстоящего, настойчиво свидетельствуя о самой главной истине учения о «внутреннем человеке»: «Царство Божие внутрь вас есть» (Лк. 17:21).

Все средства художественного выражения в ранней иконе призваны служить некой «дематериализации» плоти: плоскостность фигур, наличие золотого ассиста, определяющего преобладание графического начала над живописным, порой крайний аскетизм изображения плоти (самый яркий пример — лик иконы Владимирской

²⁸ Яковлева А. И. Проблемы письма в древнерусской живописи (домонгольский период). Автореф. дисс... канд. искусствоведения. М., 1986. Ср.: Перцев Н. В. О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII–XIII в. // Сообщения Гос. Русского музея. Л., 1964. Вып. 8. С. 89–92.

²⁹ Непосредственное раскрытие внутреннего состояния через взгляд восходит к античной традиции: «...внутри нас обитает особенно чистый огонь..., — учит Платон, — родственный свету дня...». Ему свойственно «изливаться через глаза» (Платон Сочинения. М., 1971. Т. 3. Ч. I. С. 485–486).

Богоматери) — все противоположно изобразительной системе XIV в. с ее «покоренностью» изображения свету, пронизывающему и саму «обоженную» плоть³⁰.

Действительно, стоит сопоставить названные иконы с «Звенигородским Спасом», апостолом Павлом и архангелом Михаилом из того же Звенигородского чина с иконой Богоматери из Деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля, с иконой Преображения из Переславы Залесского, чтобы принципиальная разница средств художественного выражения и целей раскрытия иконного образа стала очевидной.

Быть может, только в двух иконах, так далеко отстоящих друг от друга во времени и, казалось бы, столь разнящихся по манере и характеру исполнения, отразилась равная степень Боговедения, полнота выражения духовного мира изображенных и неотразимость воздействия на предстоящего. Речь идет о двух совершеннейших произведениях иконописи: иконе Владимирской Богоматери и «Троице» Андрея Рублева.

Чтобы уяснить приметы нового стиля, показать их непосредственную зависимость от новых целей художественного выражения, следует особо сказать о светоносности иконы XIV — нач. XV века. Раскрытие меры «обоженности», духовной преображенности достигается дифференцированной трактовкой светоносности образа. Их стилистическая принадлежность узнается по задаче и приемам передачи света. В большинстве произведений, в которых наиболее последовательно сказывается приметы нового стиля, — стиля палеологовского Ренессанса, — все существо изображенного светоносно: свет струится не только из глаз, изливаясь на лик, он пронизывает всю плоть, возгорается всполохами на одеждах. Источника света во вне нет, он исходит изнутри преображенного.

Новое понимание света отнюдь не однородно. Оно раскрывается весьма наглядно в таких произведениях, как «Троица» Андрея Рублева, где внутреннее свечение тихим светом созерцания присуще всем трем Ангелам, но этот «тихий», чуть слышно звучащий свет раскрывает духовно умудренному зрителю тайну Божества Святой Троицы, таинство предуготовления Божественной Жертвы, где Отец определяет жертвенность Сына, Сын оказывает послушливость «до смерти, смерти же крестной», а Дух Святой свидетельствует и освящает совершающееся таинство. Недаром некоторые ученые называют рублевскую «Троицу» первым изображением Евхаристии.

Тончайшая гармония цвета и рисунка, почти музыкальная плавность линий, очерчивающих фигуры Ангелов, сплавленность живописной поверхности, легкость и тонкость многослойной живописи, особое пространственное построение иконы, многоплановое, но не столько уходящее в глубину, сколько выступающее «на зрителя», и многие другие художественные приемы делают икону Троицы образцом глубокого и тишайшего созерцания, раскрывая предстоящему таинство Боговедения и Боговидения («Авраам видел день Мой и возрадовался»).

Иная трактовка того же таинства обожения раскрыта в иконе Преображения, приписываемой Феофану Греку. Голубой Фаворский свет падает на фигуры распостертых в страхе апостолов. Синие и голубые (разной силы и тона) удары кисти как бы зажигают бесстрастным, почти холодным, но таким сияющим светом все существо апостолов, тогда как фигура Спасителя окружена почти белым сиянием, напоминающим форму креста.

Возможен и иной прием трактовки света, согласно задачам нового учения о человеке благодатствованном. Примером является Пименовская икона Богоматери (ГТГ, XIV в.). Здесь свет как бы изливается сверху, задерживается около глаз Богоматери,

³⁰ *Попова О. С.* Новгородская живопись раннего XIV в. и палеологовское искусство // Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 261.

пронизывает Ее одежды и как бы окутывает Младенца на Ее руках. И здесь сплавленность живописной поверхности, delicатность цветовых сопоставлений способствуют передаче зрителю все той же созерцательной тишины, сосредоточенности внутренне-го молитвенного безмолвия.

Характерно, что именно Рублев создал образы божественного совершенства, полной преображенности и светоносности обоженного человеческого естества и в Звенигородском Спасе и в «Троице», — являющих разную меру божественной явленности. Фресковые и иконные образы, созданные Феофаном (исключая «Преображение») скорее показывают пути восхождения — в почти трагических борениях, напряженности искания совершенства и лишь в «Преображении» раскрывается таинство обожения³¹.

Казалось бы, оценивая русскую икону как явление художественной культуры христианизированной Руси, можно было бы ограничиться констатацией факта исключительного развития на русской почве искусства иконописания, полученного в дар от Византии. Однако русская икона уникальна. Зерно, брошенное на плодотворную почву, дало богатые всходы. Учение о «внутреннем человеке», икона, как одно из существенных видов воплощения этого учения, приобретает на Руси главенство среди прочих видов христианского искусства (несмотря на развитие и высокое качество монументальной живописи, иллюминированной рукописной книги и др.). Ее исключительная роль в воспитании «внутреннего человека», всегдашняя обращенность внутрь — к духовному естеству человека, определила во многом становление мировосприятия человека средневековой Руси, выразившееся не только в самых ранних произведениях русской литературы (в первую очередь, агиографии), но и сказалось на дальнейшем пути развития русской художественной культуры.

Уникальность русской иконы не только в степени обращенности «внутри», не только в высоте богопознания, выявленного в отдельных памятниках исключительной значимости, но и в тех особых формах, которые либо сложились только на Руси (высокий иконостас), либо обрели особую популярность и дальнейшее развитие своих форм (житийные иконы).

Многоярусный иконостас, включающий праздники, развитой Деисусный чин, пророческий ряд, не имеет аналогий ни в одной из стран византийского ареала (при всей популярности и развитии там собственно Деисуса)³². Объединяемый исключительным по своей смысловой емкости и многоаспектности, спаянный в единое целое закономерностями общей линейной, пространственной и цветовой композиции, «высокий» иконостас определил многие особенности русской иконы как таковой. В свою очередь сам он как особое целое приобрел только ему присущие качества обращенности к внутреннему миру одного предстоящего и всех, находящихся в храме.

В рамках краткой статьи трудно изложить существующее в литературе учение об иконостасе. Можно лишь перечислить его многоаспектность, указать на роль его в системе монументального декора и назвать те его особенности, которые отвечают общей цели, усвоенной русской художественной культурой, — ее последовательной обращенности «внутри».

³¹ Напомним, что в монастырских кругах именно XV в. отмечен исключительным интересом (и наиболее интенсивным переписыванием) к византийским авторам-исихастам (см.: Прохоров Г. М. Келейная исихастская литература (Иоанн Лествичник, Авва Дорофей, Исаак Сирин, Симеон Новый Богослов, Григорий Синаит) в библиотеке Троице-Сергиевой лавры с XIV по XVII вв. // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 28. С. 324.

³² Как известно, формы высокого иконостаса из Руси через Афон проникли на Балканы существенно позднее.

Выражая собой во всей совокупности иконостасных рядов догматически полно учение «о божественном домостроительстве», начиная с цикла праздников, в которых раскрывается последовательный «путь на Голгофу» «нашего ради спасения», зримо представлена та искупительная жертва, которая и теперь приносится по ту сторону алтарной преграды. События «читаются» в прямой последовательности, начиная от воплощения («Благовещение») и «Рождества» и кончая «Распятием», «Оплакиванием» и «Сошествием во ад»³³, а затем уже мерой обожения в таинстве «Сошествия Св. Духа». Вместе с тем, через Деисус и апостольский ряд к ряду пророческому и праотеческому (добавленных в XVI столетии) в каждом отдельном образе, будь то апостол, святитель, мученик, пророк или праотец — иконостас содержит своего рода «лестницу» духовного восхождения. Центральные образы каждого ряда — суть мера явленности Совершенного Божества. В то же время в последовательности рядов (при чтении их сверху вниз) сохраняется история божественного домостроительства: от обетования праотцам искупления, через свидетельства пророков о его осуществлении, наконец, исторический ход событий земной жизни Христа (праздники) и наконец — собственно Деисусный ряд — свершения искупления и образ будущего века — молитвенники и предстатели на Страшном суде.

Этим не исчерпывается содержание иконостаса. Это и учение о земной церкви, месте в ней каждого из представленных, в меру их подвига и совершенства. Все вместе — это образ молитвы, предстательства за все человечество и за «одну душу» предстоящего не только сегодня, в момент его общения с этой дивной целостной иконой, но и в будущем — в час Страшного суда, ибо и эсхатологическая идея, объединяя иконостас как целое вместе с росписью западной стены, как правило, создает единую «идейную» ось всего декора. Смысловое содержание иконостаса неисчерпаемо.

Значителен он и в качестве единого иконного образа, но в то же время его многорядность определяет смысловые и формальные характеристики всей храмовой росписи, недаром его пропорции, композиционный ритм определяют во многом и число регистров, и их композиционные (включая и цветовую композицию) решения.

Сложение высокого иконостаса, совпавшее с кульминационными моментами в развитии русской средневековой живописи (кон. XIV — XV в.), оказав существенное влияние на дальнейшее развитие системы монументального убранства, послужило к совершенствованию образной и молитвенной выразительности, обострив все качества русской иконы в ее обращенности к духовному естеству человека, приобретающей особую содержательность и значительность именно в иконостасе в силу воплощения в нем таинства Евхаристии, раскрывающегося через «читаемость» всех моментов осуществления искупительной жертвы³⁴.

Категории времени далеко не безразличны русской иконе; они особенно значительны в своем образном выражении в многофигурных композициях и особенно в многоярусном иконостасе как целом. Многозначность и вместе с тем общее композиционное и смысловое единство иконостаса как иконы объединяет в себе конкретно-историческое время (в пределах смены событий праздничного ряда, в последовательности

³³ Напомним, что в развитых иконостасах XVII и даже XVIII вв. появляется ряд «страстей Христовых» — икон, венчающих многоярусный иконостас. Но эта избыточность образов несколько разрушает его единство.

³⁴ Литература о высоком иконостасе огромна. Позволю себе назвать лишь две работы, являющие собой разные подходы в силу личной направленности интересов каждого из писавших: *Флоренский П., свящ.* Иконостас // Богословские труды. М., 1971. Вып. 9. С. 83-148; *Успенский Л.* Вопрос иконостаса // Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата. 1963. № 44, октябрь-декабрь.

рядов, особенно там, где включены и пророческий и праотеческий ряды, отражающие временное осуществление «божественного домостроительства») и представление о вечности, причем последнее как бы объединяет все многообразие значений иконостаса и как образа Евхаристии, и как раскрытия тайны будущего века.

В силу своего многозначного содержания на Руси, как известно, получили особое развитие житийные иконы. Возможность рассказать о конкретных фактах жизни святого, которые превращаются в своего рода «лестницу духовного восхождения», при всей их, порой, житейской реальности, а в среднике дать своего рода апофеоз — образ достигнутого совершенства, привлекала русских иконописцев, как и идеологов русского иконописания, именно этой двуединностью, этой особенностью жанра, несущего в себе всегда два представления: о времени конкретно-историческом (клейма) и о вечности (средник)³⁵, об осуществлении «деятельного восхождения» и о результате трудов самоочищения.

В пределах отдельных многофигурных композиций далеко не маловажную роль играют пространственные решения. Не говоря о пространственных построениях, рассчитанных на включение предстоящего в иконное пространство (что достигается относительно малой глубиной пространства «позади» изображения в сочетании с развитием композиции «на зрителя»), сочетание в пределах одной композиции прямой и обратной перспектив используется и для раскрытия взаимоотношения миров «дольнего» и «горнего». Самый наглядный пример — композиции иконы «Успения». Как правило, здесь изображаются «два пространства — реальное, к которому принадлежит ложе Марии, апостолы, святители и архитектурный фон, и мистическое»³⁶, в котором находится принимающий душу Марии Христос и сопутствующие ему ангелы. Классические пространственные построения двух взаимодействующих пространств — выражение соприкосновения миров «горнего» и «дольнего» — присущи чаще всего иконам конца XIV–XV в. Они менее наглядны в произведениях более раннего времени (XII–XIII вв.) и утрачиваются в позднейшие периоды (особенно в XVII в.) вместе с оскудением общей духовности и изменением содержания икононого образа.

Общеизвестно, что, начиная со второй трети XVI в., икона утрачивает свою обращенность к «внутреннему человеку». Она уже почти не обращается к его духовному естеству, не ставит себе даже такой цели, ограничивая свое воздействие только на «душевную» сторону. Всемерно используется свойство изображения передавать в чертах и красках «должайшие истории». Возникают иконы-притчи, иконы символично-догматического содержания, иконы на темы гимнов, из которых качественно (образно и содержательно) выделяются многочисленные композиции «О Тебе радуется». Меняется образная и композиционная природа житийных икон.

Внешняя нарядность, многосоставность, порой измельченность и перегруженность композиций, постепенная утрата традиций и целей, проникновение западных влияний — все это приводит к упадку иконописания на Руси, сопутствующему общему обмирщению и утрате живой веры.

Уже в конце XVII в. редко можно обрести отдельные образы, подкупающие теплотой чувств или неожиданной поэтичностью. Состояние иконописания тревожит умы правителей и иерархов. Созываются соборы (начиная с 1551 г.), принимаются постановления, иконописцы побуждаются обращаться к исконным традициям, писать,

³⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 221, 268–269. См. также: Остащенко Е. Я. Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусского искусства XIV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих княжеств. М., 1970. С. 276–309.

³⁶ Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975. С. 93.

как «писали древние живописцы», в качестве образца признается творчество Андрея Рублева. Но ни Стоглав, ни прочие соборы XVI и XVII вв. не могут воскресить былое совершенство русской иконы³⁷. Не могут по двум причинам: иконописание перестало быть «умным делом», творчество иконописца не питается больше деятельным учением св. отцов, не подкрепляется богословской мыслью³⁸, перестает обращаться к духовному естеству человека, теряет свою чисто учительную способность.

Однако сокровища русской иконописи XI–XII, частью XIII и особенно конца XIV – XV вв. и первых лет XVI в. сохраняют свое значение в истории русской художественной культуры, больше того – они становятся непревзойденным вкладом Руси в мировую христианскую культуру.

Значение русской иконы трудно переоценить. Естественно, что она несет в себе не только этические и эстетические представления эпохи. Она свидетельствует о высоте профессионального мастерства создававших ее художников. Но главное – она отражает особенность всей русской художественной культуры – ее постоянную обращенность к внутреннему миру человека. Получивший свое начало в византийской художественной культуре, достигший своей кульминации в произведениях мастеров XV в. интерес к внутреннему миру определил дальнейший путь русской художественной культуры. Русский психологический портрет, русский психологический роман, получившие мировое признание, свои истоки черпали все в той же обращенности внутрь себя.

«Внутренний человек», его жизнь, борения и духовное восхождение стали подлинным содержанием сокровищ русской художественной культуры разных исторических эпох.

³⁷ Покровский Н. Определение Стоглава о св. иконах // Христианское чтение. 1885. Ч. 1. С. 553; Лебедев Н. Стоглавый собор 1551 г. (Опыт изложения его внутренней истории). М., 1882. Вып. 1. С. 81; Дмитриев Ю. Н. Теория искусства и взгляды на искусство и письменность Древней Руси // ТОДРЛ. М.; Л., 1953. Т. 9. С. 97-116; Дмитриев Ю. Н., Данилова И. Е. Семнадцатый век и его культура // История русского искусства. М., 1959. Т. 4. С. 7-54.

³⁸ Характерны данные о бытовании (и переписывании) творений исихастов на протяжении XVI–XVII веков. Так, в Троице-Сергиевском монастыре во второй четверти XVI в. переписана «одна целая рукопись», в третьей четверти – две и в последней – одна рукопись. В Смутное время ощущается некоторое оживление книгописной деятельности (4 рукописи!), во второй четверти XVII столетия 1,5 рукописи, в третьей – 2,5, в четвертой – фрагменты, составляющие одну рукопись (см.: Прохоров Г. М. Келейная исихастская литература. С. 323).