

***В. И. Тюлькин***

**ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНОПИСЬ:  
ДУХОВНОЕ ПРЕДСТОЯНИЕ – ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗЕРЦАНИЕ**

*Работа представлена кафедрой художественного образования и музейной педагогики.*

*Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор П. А. Кудин*

*Икона – одно из величайших достижений в мировом изобразительном искусстве. Создание иконы было формой служения Богу. Многовековой опыт*

*иконы – соединение божественного содержания и его гармоничного воплощения изобразительными средствами: композиционная и колористическая структуры делают ее высоким образцом. Это помогает решению некоторых задач при подготовке молодых художников. Изучению этих проблем и посвящена данная статья.*

**Ключевые слова:** иконопись, духовность, живопись, художественность, искусство, психология.

V. Tyul'kin

## OLD RUSSIAN ICON-PAINTING: SPIRITUAL SEEING – AESTHETIC CONTEMPLATION

*An icon is one of the greatest achievements in the world fine arts. Creation of an icon was a form of service of God. The centuries-old practice of an icon is a combination of the divine content and its harmonious embodiment by graphic arts: compositional and colouristic structures make it a high standard. This helps to solve some problems in young painters' training. This paper is devoted to the above mentioned issues.*

**Key words:** icon-painting, spirituality, painting, artistic merit, art, psychology.

Педагогический процесс обучения изобразительному искусству всегда совершенствуется. Онтологически этот процесс имеет два взаимодополняющих аспекта: духовно-содержательный и композиционно-образный. Неразрывное единство данных сторон художественного творчества обязывает педагога к искусству к поиску таких духовных и композиционных инноваций, которые позволили бы создавать в изобразительном искусстве новое на основе уже имеющихся высоких достижений.

Для российского искусства таким высоким ориентиром является древнерусская живопись, которая на протяжении семи веков была только церковной и лишь начиная с петровской эпохи в изобразительном искусстве стала развиваться светская живопись. На этом новом пути русское искусство достигло больших высот. Двадцатый век своим атеистическим наклоном изменил условия дальнейшего совершенствования искусства реалистической живописи. Вектор направленности ее развития изменился в сторону, ничего общего не имеющую с русскими традициями. Это не позволяло получать новое и современное искусство, опирающееся на устойчивые традиции живописи прошлого, на традиции, признанные высочайшей верши-

ной мирового искусства. Такой вехой изобразительного искусства является древнерусская иконопись и фресковая живопись.

Современное изобразительное искусство России находится в благоприятных условиях для своего развития. Возрождение православия, воссоздание разрушенных и строительство новых храмов способствуют дальнейшему раскрытию феноменальности древнерусской живописи. С другой стороны, древнерусская живопись является плодотворным источником, обогащающим и одухотворяющим сущность современной станковой реалистической живописи России. Это актуально также потому, что открывает современным художникам, не идущим по пути «коммерческого», в большинстве случаев неfigurативного искусства, перспективы становления новой русской станковой и монументальной живописи. Для этого, в частности, необходимо проводить искусствоведческие исследования древнерусской иконописи в двух ракурсах: а) с точки зрения образов, способствующих духовному предстоянию; б) в аспекте образов эстетического созерцания фактора, способствующего духовному предстоянию сакральных сторон. Изучение иконописи обстоятельно исследовалось в богословии. Художественные стороны древне-

русской живописи в меньшей мере изучались с позиций теории композиции. При этом обе стороны (сакральная и эстетическая) в их единстве в искусствознании нечасто рассматривались. Естественно, что такое двуединство сторон следует обсуждать исходя прежде всего из богословских основ иконописи.

Церковная живопись как мистическое и художественное явление составляла важную часть жизненного уклада православных народов России, имела настолько всеобъемлющее значение, что, оказывала существенное влияние на некоторые государственные процессы, во многом определяла культуру страны, при этом иконе всегда отводилась особая роль. Икона – это Образ Первообраза, что означает наличие в иконе определенных свойств оригинала.

*Первый род иконы (как Образа).* В учении пр. Иоанна Дамаскина (VII в.) описано шесть родов икон [4, с. 37–48], отражающих ипостась невидимого Бога Отца через его Сына – Иисуса Христа. Это дает возможность человеку как образу Божию восходить к Отцу через Сына, пребывавшего на земле в видимом, тварном мире. *Второй род иконы* дает возможность человеку соотносить духовным оком все видимые образы тварного мира к их первообразам, которые уже предсуществуют в Боге. Такое понимание данного рода иконы коренным образом отличается от учения Платона о «идеях». *Третий род иконы* представляет человека как образ Божий. Но человек – творение всегда существующего Бога, следовательно, он не может быть одной и той же природы с Несозданным. *Четвертый род иконы* выражает священные символические образы бестелесных первообразов, например: ум, сущность, жизнь, беспредельное и т. п., через посредство видимых предметов. Тем самым икона как «духовный костыль» помогает восходить от тварного, видимого к нетварному, невидимому. *Пятый род иконы* являет события как «образы – свершения» земной жизни Сына Божия. Иконы этого рода характеризуются конкретностью событий и их разрешенностью во времени. *Шестой род иконы* установлен как единение словесного и живописного (иконо-

писного) представления откровений, данных в Евангелии. То, что Евангелие описывает словом, живопись исполняет сюжетом, пластикой, цветом.

В богословии при раскрытии этих шести родов икон были определены функции каждой из них, независимо от того, где находится икона – в Церкви, в государственной или общественной жизни, в православном быту. Среди более чем двадцати функций икон ниже выделены семь по принципу значимости их иконической роли. Прежде всего следует назвать одну функцию, которая выделяется тем, что служит основанием всех икон, независимо от их функционального назначения. Именуется данная функция *догматической*.

В отличие от науки вера не приемлет сомнений, колебаний. Основные положения православного вероучения основываются на многовековом опыте старцев, передающих сущность явлений, полученных ими в безмолвии затворничества, сформулированных и утвержденных на Вселенских Соборах. Именно поэтому основные положения вероучения не подлежат критике, становятся ортодоксальными, догматическими. Отсюда главной ролью иконы (функцией вне функций) признается ее догматическая предназначенность.

Известно, что при создании иконы определенного рода (жанра) и функционального назначения не всегда удается достичь ее догматической ясности и чистоты. Например, икона, известная как «Пресвятая Троица», создавалась как историческая и именовалась «Гостеприимство Авраама» и «Троица Ветхозаветная». В ней изображались три Ангела, Авраам, Сара, слуга, телец, дуб «маврикийский», фрагмент их жилища. Стол был уставлен посудой. При дальнейшем развитии композиционно-образного строя этой иконы запечатленная в ней основа вероучения освобождалась от тех подробностей, которые были хорошо известны всем верующим, но «маскировали» ясное проявление ее догматичности. В древнерусской живописи эта проблема была успешно решена иконописцем Андреем Рублевым. Написанная им икона «Пресвятая Троица» – шедевр православ-

ной иконописи – не содержит ничего, что не связано напрямую с ее догматичностью. Молящихся здесь ничто не отвлекает от главного, вероучительного. Все важнейшие атрибуты сущности содержания иконы представлены в своей последовательности, соподчиненности. Икона, достигшая совершенства в раскрытии догматического содержания, всегда будет соответствовать своему функциональному назначению. Такой иконой на Руси является «Владимирская икона Божией Матери». Согласно Лаврентьевской и Ипатьевской летописям икону доставили на корабле из Константинополя в 1130 г. Дата создания первой иконы неизвестна, по преданию, ее написал апостол Лука.

Рассмотрим кратко следующие семь основных функций (назначений) иконы: *молитвенная, чудотворная, богослужебная, историческая, хозяйственная, родовая, эстетическая*. Разумеется, все эти функциональные назначения икон взаимосвязаны между собой и взаимообуславливают друг друга. Не говоря уже о том, что у них общее функциональное основание – *догматичность*.

*Молитвенная функция*. Молиться можно без иконы, перед иконой с закрытыми глазами, перед иконой, не отвечающей высоким эстетическим требованиям. Тем не менее икона способствует возникновению у молящегося чувства реального общения с Богом, Матерью Божией, святыми. В богословии отмечается, что в результате многовекового молитвенного обращения к конкретной иконе этот образ становится «намоленным», что от поколения к поколению передается верующими.

*Чудотворная функция*. С богословских позиций почти все иконы потенциально чудотворные. При этом замечается, что иконы, не обладающие этими качествами, или имеют какие-либо недостатки в ее догматической основе, или создатели этих образов с неизбежностью отразили в них свою личную телесную и духовную нечистоту. В православной литературе описываются многочисленные чудеса, связанные с чудотворными иконами, например истечение от поверхности икон мира, крови, слез.

*Богослужебная функция*. Икона в храме предназначена для синергийного единения

молящихся с первообразами, к которым восходит ее функциональное содержание. Храмовая икона – это важнейшая часть богослужения. Ее размеры часто согласуются с масштабной величиной иконостаса, а последний – с пространством храма. Поэтому храмовые иконы, выполненные на доске, иногда достигают внушительных размеров (2 м и более). К примеру, величина иконы Андрея Рублева «Пресвятая Троица» – 142 × 115 см, что хорошо соотносится с иконостасом Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.

*Историческая функция*. Существуют сказания о иконах Божией Матери, своей чудотворной силой ограждающих земли русские, государство русское. В войнах Древней Руси, в Отечественных войнах 1812 и 1941–1945 гг. особенно часто упоминаются иконы Богородицы как защитницы России: с Востока – Владимирская и Казанская; с Запада – Смоленская и Почаевская; с Юга – Донская и Курская; с Севера – Тихвинская и Валаамская. Центр и в целом государство российское бережет икона Божией Матери «Державная».

*Хозяйственная функция*. В жизни русского народа икона в ее хозяйственном значении была необычайно востребована (до периода государственного атеизма). В определенные дни возносились молитвы покровителю рыбного промысла апостолу Петру. Св. Георгий считался покровителем земледелия и скотоводства. В день памяти преп. Зосимы и Савватия Соловецких проходил сбор нового меда, которым лечились. К помощи икон прибегали в дни засухи, дождливой погоды, при пожаре и в других подобных случаях. С иконой, часто храмовой, шли крестным ходом вокруг деревни, храма, по городу.

*Родовая функция*. Русского православного человека икона сопровождала всю жизнь, от момента его рождения. С появлением на свет нового члена семьи родители заказывали «мерную» икону в соответствии с его ростом. Икона являет образ святого, именем которого назывался младенец. Помимо икон для новорожденных в семье хранились и почитались образа, которыми благослов-

ляли на брак и венчались в церкви. В письменных завещаниях иконы стояли на первом месте. Данную функцию иконы можно еще назвать «семейно-наследственной».

*Эстетическая функция.* В настоящей статье данная функция иконы выделена тем, что рассматривается в большей мере не с богословских позиций, а в аспекте изобразительного искусства. Красота иконы может пониматься как единое, составленное из двух частей: красоты духовно-догматической и композиционно-художественной. Красота духовная – это наивысшая любовь к Богу. Вполне естественно, что чем более в этом качестве сущность иконы «приземляется», тем все более ее несказанная внутренняя теплота и свет меркнут. История православного иконописания свидетельствует: икона, в которой догматическая функция выражена с особенной ясностью и кристальной чистотой, обладает и большой духовной красотой. Именно это создает основу ее эстетического совершенства. Но из этого определения не следует обратное суждение: икона, являющаяся эстетически прекрасной, представляет собой образец ее догматической функции. Приведем пример. Священник Сергей Булгаков в юношеские годы «исповедовал» марксизм. В эти годы он посетил Дрезденскую галерею, где впервые увидел «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля. Встреча с шедевром мировой живописи «явилась *событием* моей жизни, – вернее сказать, то было настоящее духовное потрясение» [1, с. 380]. Прошло 25 лет. Уже в сане священника о. Сергей в 1924 г. снова посетил Цвингер и так описал свою вторую встречу с «Сикстинской Мадонной»: «Здесь – красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но ... безблагодатность» [1, с. 382]. О. Сергей осознал, что молиться, например, Варваре, с ее полуулыбкой, невозможно. Для него стало несомненно: «Это не есть образ Богородицы, Пречистой Приснодевы, не есть Ее икона. Это – картина, сверхчеловечески гениальная, однако совсем иного смысла и содержания, нежели икона» [1, с. 382]. В «Мадонне» не явлено Приснодевство Марии, т. е. девство в Женском образе.

И этим отличается католическая религиозная живопись от православной иконописи. В искусстве Ренессанса создавались художественные произведения человеческой гениальности, но не святые образы для восхождения к божественному. Православная иконопись не поощряет чувственность и ее тончайших услаждений. На икону должно молиться трезвенно и без соблазна. В иконе нет и быть не может того, что можно встретить в ренессансной религиозной живописи: «очеловечения божественного»; эстетизма, уводящего в иное от Первообраза; мистической эротики, вытесняющей религию; натуралистического реализма, выступающего в роли средства иконографии.

На рубеже XVI–XVII вв. в иконописи акцентируется физическая «красивость» иконы, что снижает ее вероучительную основу, замещает формально-эстетическими качествами ее догматическую сущность. Духовная красота иконы уходит на второй план, вытесняется процессом любования ее красотой. Признается, что это негативное явление в иконописи образовалось в результате двух побудительных причин. Во-первых, это внедрение в православную иконопись (темперную) католической ренессансной живописи (масляной), что обуславливалось церковными реформами Петра I. Вместе с этим в догматику иконы проникает и аллегоризм, который широко раскрывает перспективы для проявления «буйной» творческой фантазии у иконописцев. Этим разрушаются выработанные десятилетиями веков каноны, в задачу которых входит отбор необходимых и достаточных художественно-эстетических средств для создания такой иконы, которая не будет отвлекать молящихся внешней красотой образа, а, наоборот, помогать возвыситься к Первообразу.

Во-вторых, петровская церковная реформа в корне изменила орган управления Русской православной церковью. Вместо Патриарха и Собора был учрежден Синод – собрание духовных и светских лиц, решающих церковные дела. Это подобие государственного чиновничьего учреждения просуществовало до революции 1917 г. Мирские чи-

новники Синода, подчас ничего общего не имевшие с православием, а нередко – католики и протестанты, поощряли переход иконописных мастерских на «фряжское» (западно-церковное) поточное производство икон. Тем самым мастерские иконописи из класса высшего духовного мастерства (например, иконы Новгородской и Строгановской школы) стали в больших масштабах переходить в разряд примитивных мастерских поделочного ремесла. Преобладание эстетической функции иконы, в том числе – широкое распространение серебряных и золотых окладов, не способствовало синергичному единению функций иконы, а вследствие этого духовному предстоянию молящихся перед Образом.

Главенство эстетической функции – «красивости иконы» – активизирует восприятие на художественную направленность, приковывает внимание к тому, что возвышается на поверхности. Следовательно, глубинная и большая часть иконы, в соответствии с психологическими процессами внимания, остается вне поля духовного зрения. Перед художником-иконописцем стоит задача поиска меры выражения отдельных персонажей иконы в порядке их соподчиненности, а для теоретика изобразительного искусства возникает проблема философско-богословского и художественно-эстетического обоснования путей развития иконописи. Икона должна вызывать у молящихся состояние духовного предстояния, тогда эстетическое созерцание будет способствовать устремленности к Первообразу. Это хорошо понимали художники Древнего Китая. Они утверждали, что истинное искусство представляют те произведения живописи, в которых подлинный (и сокрытый) образ находится за внешним, доступным взору образом. В их формулировке это представлено как «образ за образом».

В эстетике о. Павла Флоренского [7, с. 75–198] показывается, что молящийся при восприятии иконы восходит от будничной жизни к небесному. В этом восхождении происходит восторг переживания возвышенного и вместе с тем трагического, с последующим катарсисом – покаянием, ожиданием прощения, разрешения от грехов и духов-

ным очищением. Созерцание иконы верующими во время их предстояния перед образом (следовательно, Первообразом!) именно этим и отличается от восприятия картины, созданной на религиозную тему. Поэтому картина Рафаэля «Сикстинская Мадонна» не может быть иконой, ибо в ней резко нарушена ее догматическая функция. Из Евангелия известно, что Иисус Христос прошел жертвенный путь на земле по воле Бога-Отца, но отнюдь не Папы Сикста, указующего своим перстом Божественному Младенцу его земной путь.

Отсутствие падающей тени в иконе является вторым ее отличием от религиозной картины. Свет в иконе исходит от ликов святых, исполненных божественной благодати, так как Бог есть свет и любовь. Тень в картине, падающая от предметов и фигур, есть то, что противоположно божественному, святости. В иконе форма образуется за счет собственных притененностей и высветленностей, источник которых не выявляется и не определяется. Вопрос передачи света – полутона и света – тени в картине принципиальный. Особенности применения этого формообразующего композиционно-художественного средства являются одним из критериев в определении отличий православной иконы от иконы католической, возрожденческой, а также картины с религиозным содержанием. В православной литературе описывается множество примеров, когда «Господь отверзает очи» старцам-затворникам и они видят все в «нетварном свете». По описанию таких старцев-исихастов (исихасты, *греч.* – безмолвствующие) в этом благодатном свете мир во всей своей красоте не имеет теней.

Есть еще один критерий отличия православной иконы от католической. В католической иконе над головой святого изображается нимб святости, как бы парящий в пространстве. Ореол, венец святости вокруг головы православного святого проявляется изнутри, он неотделим от Образа. Икона являет собой образ сокрытой, а не внешне проявленной, Божественной сущности. Картина открывает человеку гармонию мира, поэтому любование красотой картины мастера живописи также спасительно, ибо видимый мир есть творение Божие.

Принципы создания колорита в иконе и картине существенно отличаются друг от друга. Эта особенность является третьим видом различия между иконописью и мирской живописью. Колорит в картине создает зрителю общий эмоционально-чувственный настрой. В соответствии с видом напряженности художественного образа колорит в картине может быть по преимуществу теплых или холодных цветовых тонов, темным или светлым. Выражение эмоций в иконе недопустимо, так как это есть привнесение страстей человеческих в Лики Божественного. Но в церковной живописи на религиозные темы (в картине, фресках) разнообразие напряженностей колорита вполне допустимо, например, в росписях храма на тему «Страшный Суд» Микеланджело.

Колорит в иконе достигается путем гармонического согласования локальных цветов. Высшая гармония при этом создается за счет колористической обогатенности каждого отдельного цвета такими цветовыми добавками, которые образуют синергичное, полностью слитное соединение всех сложно-составленных цветов иконы. В результате этого в иконе возникает наивысшая гармония цветов. Данное утверждение обосновывается тем, что цвета в картине нелокализованные. Они образуются вследствие рефлексии изображаемых форм друг на друга, отражения лучей от одних объемно-пространственных форм на соседние поверхности предметов. Это с «роковой» неизбежностью значительно снижает относительную чистоту сложно-составленных тонов, их яркую насыщенность. В гармонии локализованных цветов иконописи этот недостаток не может проявиться по определению. В иконе все создается так, в том числе колорит, чтобы все способствовало переходу молящегося от поверхности образа к восхождению в Горнее.

Четвертая особенность иконы состоит в том, что при изображении многоявленных и одновременно происходящих событий все они показываются одновременно, симультанно. Наиболее часто это встречается в иконах праздничного чина. Такое допущение оправдано тем, что события Священной истории,

проходившие на земле в разное время, но в реальном пространстве – времени, по-иному существуют в пространстве духовном, вне-временном. Другой важной характеристикой пространственно-временного выражения сущности иконы является особенное отношение к ее левой и правой стороне, относительно вертикальной оси симметрии.

Когда человек находится внутри храма, тогда все формы и пространства он осознает на основе богословской сущности изображаемого. Поэтому на иконостасе образ Иисуса Христа помещается по отношению к молящемуся в правой части иконостаса, а образ Матери Божией – в его левой стороне, т. е. «одесную» Сына. В противоположность этому, когда молящийся смотрит на икону со стороны, тогда правая часть иконы (более важная) будет по отношению к человеку слева от него. Поэтому в росписи Миланской церкви Санта Мария деле Грацие «Тайная Вечеря» Леонардо да Винчи поместил по правую руку Иисуса более значимых для христианства апостолов – Иоанна и Петра, и существенного для фрески – Иуду Искарюта. Это полностью согласуется с православным Символом веры, в котором говорится о Иисусе Христе как о возшедшем «на небеса, и сидя одесную Отца» (одесную – справа, слав.).

Если молящийся углубится в созерцание событий, изображенных в иконе в обратной перспективе, тогда он сможет представить себя находящимся в показанном сакральном мире, следовательно, точка схода форм-пространств для него будет находиться в мире реальном. Нечто подобное происходит в психологическом эксперименте по выявлению эффекта колебания внимания при восприятии структурированного пространства куба. Человек, неотрывно смотрящий на такой куб, периодически видит его измененным, как бы воспринимаемым то с одной, внешней, точки зрения, то с другой – внутренней точки схода. Эта аналогия неполная, но достаточная для понимания сказанного о восприятии иконы молящимся. В работе художника над картиной нередко возникает подобный эффект восприятия и внимания.

## **КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

---

В тиши мастерской и неярком освещении художника посещает состояние «присутствия» в том пространстве, которое он изображает. Такого же рода состояние возникает у читателя (в особенности юного) при чтении интересной книги и у писателя, создающего богатый событиями роман.

При восприятии скульптуры святых эффект сопричастности Божественным событиям выражен в меньшей степени и

масштабе. В православии объемные фигуры святых в храме не присутствуют. В католичестве, напротив, скульптура, изображающая святых, распространена в значительно большей степени, нежели иконопись. Сакральная скульптура и картина выступают прежде всего как эстетический фактор становления религиозного человека. Икона являет собой путь спасения верующего человека.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. *Булгаков С. Н.* Первообраз и образ: Соч: В 2 т. Т. 2: Икона и иконопочитание. СПб.: Инапресс; М.: Искусство, 1999.
2. *Бычков В. В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. М.: Ладомир, 1994. 366 с.
3. *Зенько Ю. М.* Основы христианской антропологии и психологии. СПб.: Речь, 2007. 912 с.
4. *Лепяхин В. В.* Икона и иконичность. СПб.: Изд-во «Успенское подворье Оптиной пустыни», 2002. 400 с.
5. *Лосский Н. О.* Мир как осуществление красоты. М.: Прогресс – традиция, 1998. 416 с.
6. *Феофан Затворник, еп.* Православие и наука. М.: Даниловский благовестник, 2005. 680 с.
7. *Флоренский Павел, свящ.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 335 с.