

*Всё в религиозной живописи направлено к одному:
в молитве перед иконой верующий должен раскрыть душу для великой Истины:
«Кто верует, что его тело воскреснет в день суда,
тот должен хранить его непорочным и чистым
от всякой скверны и порока».*

Добротолюбие



М. М. Дунаев

О чём говорит
РУССКАЯ ИКОНА

ОЧЕРКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

XII–XX веков



ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОЙ ПАТРИАРХИИ
РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

МОСКВА 2012

*Рекомендовано к публикации
Издательским Советом
Русской Православной Церкви
ИС 12-123-2311*

Дунаев Михаил Михайлович

Д 832 О чём говорит русская икона: Очерки русской культуры XII–XX веков. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. – 216 с.: 97 ил.

Что есть Истина? Ответ на этот важнейший вопрос можно найти в религиозном искусстве. Истина запечатлена в иконах, фресках, архитектуре храмов. В советский период было искажено понимание православной иконы, навязано мирское её осмысление. Автор помогает настроить духовное зрение, указывает, на что может опереться православный человек, стремящийся распознать в иконе отблески Фаворского света, и возвести свой ум от образа к Первообразу. Противопоставляя два типа мировидения и мироосмысления – православный и западный, – автор книги фокусирует внимание на духовной Истине, заключённой в религиозном искусстве, тем самым возвращая на свои места всё, что когда-то было поставлено с ног на голову, вывернуто наизнанку.

© Издательство Московской Патриархии
Русской Православной Церкви, 2012

© Дунаева М. М., текст, 2012

© Клодт Е. Г., художественное оформление, 2011

Что есть Истина? – этот давний вопрос Понтийского Пилата, самоуверенного скептика, останется важнейшим для человечества до скончания времён. Что есть Истина? – то есть в первую очередь: для чего живёт человек? В чём смысл его бытия? Что есть добро и что зло? Как побороть зло, укоренённое в мире? Где искать опору в земных тяготах на жизненном пути? Каков замысел Создателя о мире? Каков этот мир? Каково место человека в замысле? Вот загадки, наполняющие внутреннее пространство нашей личности, – они жалят порою, не дают покоя, наполняют душу безотчётной тревогой, заставляют вновь и вновь осмыслять мир в себе и себя в мире, постигать основную идею творения, искать свой путь ко спасению.

Все нравственные искания личности, связанные с тем или иным типом культуры, все различия национального характера, жизни народной определяются особенностями религиозной жизни, в которых развивалось историческое бытие нации. Даже когда человек рвёт видимую связь с Богом, и тогда коренящиеся в глубинах народной жизни религиозные устои незримо определяют жизненный путь, миропонимание и мировидение каждого.

Что есть Истина? Кажется, вопрос не должен вызывать сомнений и колебаний у любого последователя Христа, ибо Истина – в Откровении Спасителя: *Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать о истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего* (Ин. 18, 37). Истина – Сам Христос Спаситель, Полнота Его Личности. Однако данная человеку произволением свыше свобода выбора позволяет ему, даже побуждает, колебаться в самом осмыслении Слова, в конечном пути спасения. Вопрос об Истине остаётся вековечно открытым. Открытым для человечества, отпавшего от Бога, но не для тех, кто утвердился в Православии. Ибо для них Полнота Истины в их вере пребывает несомненно.

Русский народ был духовно воспитан Православием, и в Православии нужно искать истоки русского осмысления вопросов об Истине. Русское сознание определялось православными догматами, утверждёнными Отцами Церкви семи Вселенских Соборов. Всякое изменение и обновление святоотеческой традиции для русской православной мысли всегда виделось неприемлемым – и уж кому как угодно: называть это консерватизмом, даже косностью, или твёрдостью устоев.

Важно понять, что именно религиозные догматы – предмет для многих отвлечённый и кажущийся необязательным и малоинтересным – определяют, хотя и не всякий это сознаёт, мировидение человека, его мышление, а в конечном итоге и тип поведения в миру. Выясняя ответ, даваемый русской религиозной мыслью на вековечно стоящий перед человечеством вопрос, мы можем выявить

Святитель
Григорий Палама.
Византия.
Начало XV века

Его учение о Фаворском
свете стало прочным
основанием для русских
иконописцев.
Отныне икона
воспринимается
как результат
непосредственного
действия Фаворского
света в мире.

и своеобразие русской культуры вообще, русского способа мышления, национального мироосмысления. Именно выявление своеобразия, а не превознесение и не умаление русского типа культуры и есть наша главная задача.

Православие за тысячу лет своего существования на Руси определило духовную направленность сознания русского человека.

Ф. М. Достоевский утверждал: «Понятие “русский” определяется не составом крови, а отношением к Православию». Внедрившись в стихию народной жизни, эти начала, ставшие нашей национальной особенностью, незаметно и как бы помимо воли определяли миропонимание и поведение каждого (и даже вне видимой связи с верою иногда), поддерживали и вели человека от рождения до смерти. Эти начала народной жизни сохранялись в душе человека как закваска в тесте, как хмель в вине. Даже когда они полностью утрачивали свою религиозную форму – заложенные в соборное сознание человека и народа, они продолжали осуществляться в полноте народной жизни. Пусть, однако, не создастся ни у кого впечатления, будто перед ним – чванливое превознесение русского человека над всеми иными, отрицание самой возможности отступления от правды на Руси. Русский – увы! – не менее грешен, чем любой другой. На долгом историческом пути случались и у нас отступления от Истины, данной нам с принятием Православия. История каждого народа есть история обретения, утрат, поисков ради нового обретения Истины. Русский народ – не исключение. История национального искусства всегда отражает такой путь народа, сопряжена с ним, является своего рода летописью этого исторического пути.

Но искусство, запечатлевающее Истину, становится и хранилищем её, помогает Истине уцелеть во всех исторических бурях и потрясениях. И это прежде всего относится к искусству религиозному, к архитектуре храмов и монастырей, к русской православной иконе, к храмовой фресковой росписи.

К несчастью, советское искусствознание полностью исказило понимание православной иконы, постоянно навязывая мирское её осмысление. Отчасти это совершалось вынужденно. В годы, когда разрушались храмы, сжигались древние иконы, уничтожались книги и рукописи, физически истреблялись духовные пастыри народа, чтобы спасти уцелевшее, предлагалось рассматривать любое искусство с точки зрения исключительно эстетической, без обращения к духовной истине, запечатлённой в иконах, фресках или в архитектуре храмов.

Постепенно это стало искренним убеждением многих, кто по роду деятельности занимался религиозным искусством. Достаточно познакомиться с искусствоведческими трудами, чтобы в том



убедиться. Но ведь это не что иное, как своего рода скрытая форма иконоборчества.

Великие иконы отбирались у Церкви и включались в музейные экспозиции. На святыни стали смотреть как на экспонаты. Даже те исследователи, которые понимали истинную суть иконы, вынуждены были скрывать свои знания либо изъясняться намёками. Казалось, Истина снова надежно сокрыта – и навсегда.

Приходится с горечью признать: всё это обесценивает – полностью или отчасти – работы иных искусствоведов, считающиеся классическими: исследования М. В. Алпатова, В. Н. Лазарева, В. Г. Брюсовой, Г. К. Вагнера, Г. И. Вздорнова, М. А. Ильина и др. Как относиться к трудам учёного, откровенно заявившего, не без оглядки, разумеется, на господствующую идеологию: «Не богословие, а жизнь заставляла вырабатывать новые художественные и даже иконографические формы» (Г. К. Вагнер). Так писалось в 1976 году, но так же пишется и ныне. Те же идеи высказываются в книге «Искусство Древней Руси», вышедшей относительно недавно (М., 1993), тем же автором, обнаружившим роковое для исследователя древней русской иконописи смешение исихастского и гуманистического учений о природе Фаворского света и оттого оказавшимся беспомощным в рассуждении о православном искусстве.

В воззрениях многих и многих искусствоведов проявляется то явно, то в подтексте превознесение европейского Ренессанса как некоего идеала, до которого явно «недотянула», хотя и пыталась, русская культура. В XIV–XV веках, то есть в эпоху расцвета именно церковной живописи, вся она есть якобы некий Предренессанс (термин спорный, не всеми принимаемый, но всё же утвердившийся), то есть как бы нечто неполноценное по отношению к полноте Возрождения. Д. С. Лихачёв же прямо утверждал: «Предренессанс не перешёл в Ренессанс, так как погибли города-коммуны (Новгород, Псков), борьба с ересями оказалась удачной для официальной церкви. Централизованное государство отнимало все духовные силы». Или, другими словами, если бы ереси победили, а Полнота Православия оказалась нарушенной, если бы Русь продолжала оставаться раздробленной – вот тогда духовность восторжествовала бы.

Главным препятствием духовному росту Руси части учёных представляется распространение идей исихазма (речь о нём впереди). На такой «аксиоме» строил свои концепции один из столпов советского искусствознания В. Н. Лазарев. Да и не он один. Чего стоит такое утверждение: «Сергий скоро понял эгоистичность исихастских догм» (М. А. Ильин). И так об одном из величайших исихастов – преподобном Сергии Радонежском.

Всё оказывается вывернутым наизнанку, поставленным с ног на голову, белое объявляется чёрным, чёрное – белым, и повто-

ряется многократно, тиражируется в разных вариантах, подкрепляется громкими званиями, степенями, чинами. Тем не менее работы ведущих отечественных искусствоведов представляют несомненную ценность с точки зрения фактографии и широты охвата материала.

На что опереться человеку, стремящемуся получить подлинно православное осмысление проблем религиозного искусства, иконописи в частности? Заинтересованному учащемуся рекомендуем прежде всего ставший уже классическим труд Л. А. Успенского «Богословие иконы Православной Церкви». Классическими же можно считать в этой области работы отца Павла Флоренского, прежде всего «Иконостас». Многие знакомы с многократно издаваемыми в последние годы трудами Е. Н. Трубецкого, посвящёнными русской иконе. Трудно переоценить значение составленного Н. К. Гаврюшиным сборника «Философия русского религиозного искусства» (М., 1993). Немалый интерес представляет капитальный труд «История иконописи: истоки, традиции, современность» (М., 2002), созданный большим коллективом православных искусствоведов. На основополагающих идеях названных исследований базируются предлагаемые в данной книге рассуждения о православной иконописи.



Часть первая

ОБРЕТЕНИЯ



Особое отношение к иконе – почитание иконы, молитвенное благоговение перед ней – важнейшая особенность Православия. Неправославные конфессии не знают иконы в том смысле, как понимают её православные верующие, хотя в католическом, например, храме имеются изображения Христа, Девы Марии, различных святых, картины и росписи на библейские сюжеты, но отношение к этим изображениям отлично от нашего.

Первое, что бросается в глаза при сравнении иконы древнего православного мастера и западного художника, – самый способ изображения. Западная манера – «реалистичнее», ближе к жизненному правдоподобию, тогда как на иконе, так же, как и на фреске (не будем разделять их, ибо между ними нет принципиальной разницы в осмыслении изображаемого), мы сразу же замечаем целую систему «условностей» – плоскостность, обратную перспективу, нарушение пропорций человеческого тела и многое другое, что резко отличает православную религиозную живопись от западной. Но суть не в этом внешнем различии – есть множество направлений и в светской живописи, также основанных на тех или иных эстетических условностях. Важно осознавать, что стоит за всем этим.

Каждый церковный человек знает, что ныне в храме мы можем увидеть множество икон, по манере ничем не отличающихся от западных изображений. Как к этому относиться? И как воспринимать многие эксперименты, которые предпринимают ныне некоторые художники, мыслящие себя религиозными живописцами? Вопросов возникает множество. Но начинать надо с главного. Чтобы понять сущностную особенность православной религиозной живописи, необходимо вспомнить один важнейший богословский спор, совершившийся в Византии на Соборах середины XIV столетия, – спор о природе Фаворского света, явленного Спасителем Своим ученикам, апостолам Петру, Иакову, Иоанну, в момент Преображения.

И преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет (Мф. 17, 2).

Смысл Преображения Господня стал главным предметом спора между исихастами, во главе которых стоял святитель Григорий Палама, и гуманистами, возглавляемыми калабрийским монахом Варлаамом. Собственно, именно в тех спорах и сложилось окончательно то, к чему были предрасположены, что несли в себе, не всегда в проявленном виде, Православие и западное христианство. Гуманисты, поверженные в спорах и затем давшие своими рассуждениями мощный дополнительный толчок развитию возрожденческих идей, утверждали, что Фаворский свет есть свет тварный, физический, вновь явленный преобразившимся Христом, доступный

земному зрению. Исихасты же учили: Фаворский свет есть свет Божественный, недоступный обычному человеку. Этот свет по самой Божественной природе присущ Спасителю и был невидим в Его земном воплощении, ибо пребывал прикрытый плотью. В момент Преображения Христос отверз очи Своим ученикам, позволив им узреть то, что они земным зрением увидеть прежде не могли. Поистине – не Христос преобразился, но по благодати Господней ученики Его, и преобразённым зрением они узрели Истину.

Цель исихазма заключается именно в таком преображении человека, чтобы его духовному взору оказалось открытым вечно существующее, но, по несовершенству человека, его физическому зрению невидимое и неведомое.

Если же Фаворский свет имел природу тварную, то преобразования духовного, чтобы узреть его, от человека не требуется. Так полемика вокруг, казалось бы, чисто богословской проблемы оказалась связанной с пониманием смысла человеческой жизни.

Напряжённость идеи соборного сознания – а вовсе не «отсталость» русской культуры – стала важной причиной того, что в Древней Руси не могли быть восприняты и усвоены идеи европейского Возрождения, связанные с выделенностью сугубо индивидуалистического начала, с некоторой «противопоставленностью» Творца и творения, опирающейся на неприятие учения о нетварной природе Фаворского света.

Это взаимодействие художника со Светом является своего рода моделью взаимодействия с Истинойю любого человека, носителя того или иного принципа мировосприятия. Искусство отражает систему жизненных ценностей человека и общества – и если вникнуть в их как будто отвлечённые и сугубо религиозные и эстетические проблемы, о которых шла речь, то вдруг становятся отчётливо прояснены и те ситуации, в которых блуждает человек в поисках смысла своего бытия.

Два этих толкования, а точнее, два типа мировидения и мироосмысления, явственно отразились в двух типах религиозной живописи – в православной и западной.

Ясно, что только преобразённым зрением иконописец может увидеть и затем выразить в красках светоносную сущность Горнего мира. Живописцы же Возрождения такой задачи перед собой ставить просто не могли даже теоретически, ибо гуманизм ориентировал их только на то, что доступно обычному зрению. Именно гуманистическое учение о тварной природе Фаворского света определило главные особенности искусства, отразившего мировидение человека нового времени – искусства изображения того, доступно непреобразённому зрению. Это непреобразённое зрение человек ренессансной культуры изошрился до совершенства, но и Горний

мир он оценивал по земным критериям, к Божественному прикладывал земную мерку.

Святитель Игнатий (Брянчанинов) писал об этом:

«Все движения, все позы, все физиономии на итальянских картинах или вообще на картинах, написанных западными еретиками и изображающих священные предметы, – чувственны, страстны, притворны, театральны; ничего в них нет святого, духовного; так и видно, что живописцы были люди вполне плотские, не имевшие

АНДРЕЙ РУБЛЁВ
Спас.
Начало XV века

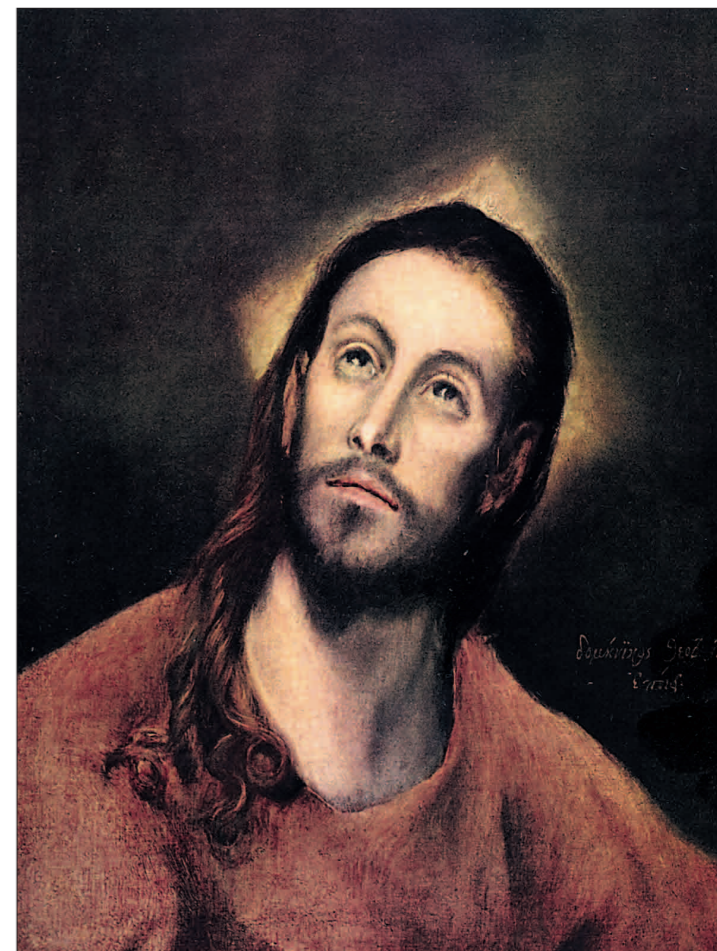


БЕССТРАСТНЫЕ
И ДУХОВНО НАПОЛНЕННЫЕ
ЛИКИ, ПРЕОБРАЖЁННАЯ
ПЛОТЬ, НА РУССКИХ ИКОНАХ
СИЛЬНО КОНТРАСТИРУЮТ
С ДУШЕВНО-
ЭМОЦИОНАЛЬНЫМ
НАЧАЛОМ, ПРЕОБЛАДАЮЩИМ
НА КАРТИНАХ
ВОЗРОЖДЕНИЯ.

ни малейшего понятия о состоянии духовном, никакого сочувствия к нему и потому не имевшие никакой возможности изобразить человека духовного живописью. <...> Изображению святого должны быть чужды изысканная поза, движение, изображающее восторженность, выражение лица романтическое, сентиментальное, с открытым ртом, с закинутой кверху головою или с сильно устремлёнными кверху глазами. Последнее положение, к которому обыкновенно прибегают для изображения молитвенного состояния, именно и воспрещается иметь при молитве Святыми Отцами».

В православном понимании икона есть окно в Горний мир, через икону надмирная святость являет себя земному миру и человек возводит свой ум от образа к Первообразу. Краски православной религиозной живописи суть отблески Фаворского света, распознаваемые земным зрением. Этот свет доступен каждому в чувственных ощущениях – при восприятии святых икон, средневековых росписей древних русских храмов. В этом-то смысле нужно понимать слова отца Павла Флоренского об иконе Троицы преподобного Андрея Рублёва:

«Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительным звучит именно то, о котором даже не поминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: “Есть Троица Рублёва, следовательно, есть Бог”», то есть доказательство существования Бога – в возможности Его лицезрения. Только смотреть нужно иначе, нежели большинство ныне: не как на «произведение искусства» со всеми его эстетическими особенностями и достоинствами, а именно как на отблески Фаворского света. Живопись Возрождения нам такого доказательства представить не может, как бы мы на неё ни смотрели. Она есть лишь доказательство человеческого гения, не более, ибо вся – как и нынешняя наша – есть лишь преломление в разных формах и очертаниях света тварного, материального, земного. Эта живопись есть своего рода эстетический след происходившего в эпоху Возрождения



ЭЛЬ ГРЕКО
Голова Христа.
Конец XVI века



АНДРЕА
МАНТЕНЬЯ
*Мадонна со спящим
младенцем.*
1465–1470 гг.

ИЗОБРАЖЕНИЕ, КОМПОЗИ-
ЦИОННО БЛИЗКОЕ
К ИКОНОПИСНОМУ, ТЕМ
НЕ МЕНЕЕ НАПОЛНЕНО
ЧИСТО ПОРТРЕТНЫМ
ПСИХОЛОГИЗМОМ.

процесса секуляризации, «освобождения» культурной и социальной жизни от духовной опеки Церкви.

Сущность этого процесса глубоко и точно раскрыл И. А. Ильин:

«Человечество за последние века пережило великий иррациональный кризис, который захватил подсознательные корни веры, нравственности, науки, искусства и правосознания. Эти корни стали слабеть и отмирать. Люди охладели к духовному опыту и прилеплялись к чувственному восприятию; они переставали ощущать Божественное в себе и в мире и укреплялись в доверии к рассудку, к естествознанию и технике. Человеческий горизонт всё меньше захватывал иррациональную глубину души и духа и всё определённое ограничивался двумя измерениями дневного сознания».

На Руси это совершалось гораздо позднее. Логично, что приверженцы сокровищ земных объявили

тяготение к духовному, возвышение небесного над земным – косностью и отсталостью. Мы же будем повторять и повторять: между искусством Древней Руси и европейским Ренессансом различия сущностные, принципиальные. Первое не может быть ступенькой ко второму ни теоретически, ни практически. Чтобы лучше осознать это, нужно вспомнить ещё раз известные слова из Нагорной проповеди: *Не собирайте себе сокровищ на земле... но собирайте себе сокровища на небе* (Мф. 6, 19–20). Начиная с эпохи Возрождения западный мир устремляется всё более определённо к собиранию сокровищ на земле, к тому влекут его неудержимо идеи гуманизма. Соблазн цивилизации и концепция прогресса порождены именно гуманизмом. Ибо истинное, хотя и скрытое, не для всех явное название гуманизма – первородный грех, стремление человека устроиться своим разумением, своими силами, и именно на земле, поскольку ни на что иное собственных сил у него, согласно гуманизму, недостаёт. А для устройства на земле потребны и земные блага, сокровища.

Процесс ренессансной секуляризации культуры обозначил разрыв между духовным и душевным. Искусство Ренессанса проявило это как преимущественное внимание к душевному и телесному.

Тем самым оно противостояло христианской ориентации человека в его жизненном пространстве. Недаром антихристианин Ницше с одобрением отмечал это: «Понимают ли в конце концов, хотя бы ли понять, чем был Ренессанс? Переоценкой христианских ценностей, попыткой, предпринятой со всеми средствами, со всеми инстинктами, со всем гением, доставить победу противоположным ценностям, аристократическим ценностям».

Тяга к земному являет себя на всех уровнях бытия, вплоть до того, к примеру, что главным христианским праздником Запада признаётся Рождество Христово, начало земного пути Спасителя, тогда как Православие превозносит над всеми событиями Священной истории Воскресение, Пасху – то, что увлекает человеческий дух к горным высотам, которые стали доступны человеку именно благодаря Воскресению Христову.

Но признаемся: идеал собирания земных благ, стремление к земному благополучию и счастьем ближе, понятнее обыденному человеческому разумению, чем та земная мудрость, которую Апостол назвал *безумием пред Богом* (1 Кор. 3, 19). Для духовного возвышения необходим подвиг веры. *Царство Небесное силою берётся* (Мф. 11, 12). Должно же что-то давать нам эту силу, поддерживать слабеющий дух. Среди многих сокровищ православной духовности – одно из величайших по своей вероучительной энергии – сокровище иконописного наследия. Икона всегда говорит ясно и определённо: *Собирайте сокровища на небесах*. Художники же Возрождения и к небесному прилагают земные мерки. И сколь соблазнительно всё земное на прославленных ренессансных полотнах. Слишком прозрачно поэтому само намерение противопоставить русский

«Предренессанс» полноте идеалов Возрождения, само стремление принизить православное искусство и вообще православное бытие, представить его как нечто недоразвитое, «отсталое», не вполне удавшееся.



Известно, что внутренний мир человека можно передать через отображение лика его, либо лица, либо маски (русское обозначение того же – личина).

Лик способен поведать о неизреченной, высшей духовной сущности человека. Отец Павел Флоренский писал: «Лик есть осуществлённое в лице подобие Божие. Когда перед нами – подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий – значит, и Изображаемый этим образом, Первообраз его. Лик сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство этому Первообразу; и преобразившие своё лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом».

В лике раскрывается святость, поэтому не всякий достоин быть показан через лик. Иконописное изображение основывается на идее святости, как высшей мере человеческого, как идеала, определяющего смысл бытия и духовного стремления человека. Лики изображаются на иконах.

Лицо может рассказать о душе, о психологическом состоянии, о богатстве внутреннего мира человека. «Лицо есть явление некоторой реальности, и оценивается нами именно как посредничающее между познающим и познаваемым, как раскрытие нашему взору и нашему умозрению сущности познаваемого. Вне этой своей функции, то есть вне откровения нам внешней реальности, лицо не имело смысла. Но смысл его делается отрицательным, тогда оно, вместо того чтобы открывать нам образ Божий, не только ничего не даёт в этом направлении, но и обманывает нас, лживо указывая на несуществующее. Тогда оно есть личина... Лицо – это свет, смешанный со тьмою, это тело, местами изъеденное искажающими его прекрасные формы язвами. По мере того как грех овладевает личностью и лицо перестаёт быть окном, откуда сияет свет Божий, и показывает всё определённое грязные пятна на собственных своих стёклах, лицо отщепляется от личности, её творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маскою овладевшей страсти» (отец Павел Флоренский).

Личина есть выражение определённой конкретной эмоции, захватившей человека, – большее маске недоступно. Лицо и маска – принадлежность портрета.

Лик не есть портрет человека, он есть выражение того, что можно узреть лишь духовными очами. Поэтому иконописец изначально не ставит перед собою задачи абсолютного портретного сходства с изображаемым человеком (как того добивается портретист, изображающий лицо) – для него важнее выразить духовное сходство.

Чтобы выразить это как можно полнее, древний мастер особым образом приготавливал себя, очищая душу постом и молитвою,

сам стремился перенести в себя ощущение хотя бы крупинки той святости, которую он должен был передать на иконной доске. Икона есть форма выражения внутреннего молитвенно-аскетического опыта иконописца. Не всякий человек оказывался способен к тому, поэтому не всякий мог стать художником-иконописцем, но лишь достойнейший. Недаром великий иконописец Андрей Рублёв был прославлен нашей Церковью в лике святых. А можно было всю жизнь, до седых волос, проходить в подмастерьях, так и не удостоившись чести писать иконы.

Иной подход к предмету изображения, появившийся в позднее Средневековье, существовал в искусстве Западной Европы. Коснёмся этой темы лишь кратко, для сравнения и прояснения основной мысли. Вспомним художника, чьё искусство общепризнано как образец эстетического совершенства в живописи, – Рафаэля. У Рафаэля, как в искусстве Возрождения вообще, человеческое становилось способом выражения Божественного, мерою Божественного. Святость выражалась через проекцию земного в мир Горней Истины. Русская же икона отображает не душевный подвиг, но духовное, добровольное смирение. Мадонны художников Возрождения несут в себе идеи подвига, совершаемого как героический вызов окружающему миру, как вынужденное противостояние земному злу. Они прекрасны в своём материнстве, в своей женственности, но ни в одной из них мы не сможем увидеть Богородицу.

Замечательно выразил это С. Н. Булгаков, сравнивая своё начальное и более позднее восприятие «Сикстинской мадонны» Рафаэля. В первый раз, когда его духовное зрение ещё не было достаточно воспитано, картина итальянского художника потрясла и вызвала молитвенное состояние. Иным было ощущение от новой встречи с шедевром Возрождения – через много лет, после того как зрение получило настрой от русской иконы:

«К чему таить и лукавить: я не увидел Богоматери. Здесь – красота, лишь дивная человеческая красота, с её религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность. Молиться перед этим изображением? – да это хула и невозможность! ... Одно стало для меня уже с первого взгляда – увы! – несомненно: это не есть образ Богоматери, Пречистой Приснодевы, не есть Её икона. Это – картина, сверхчеловечески гениальная, однако совсем иного смысла и содержания, нежели икона. Здесь явление прекрасной женственности в высшем образе жертвенного самоотдания, но “человеческим, слишком человеческим” кажется оно... В Приснодевстве Марии отсутствует женственность, в женщине сопричастная греху, но всецело царит только девство, в Женском образе. Вот почему бессильным, ибо ложным, оказывается всякий натурализм при Её изображении, сколь бы возвышенным

Возрождение поставило вопрос об искусстве как форме индивидуального самовыражения, чего не могло быть ни в русском, ни в средневековом европейском искусстве. Оно проявило субъективный мир художника, а не истину.

На картинах Рафаэля мы видим прекрасное человеческое лицо, но не лик.

РАФАЭЛЬ САНТИ
Сикстинская мадонна.
Около 1513 г.



и утончённым он ни являлся: он владеет лишь природностью, а последняя знает только женщину. В ведении этого соотношения удивительная мудрость православной иконы: я наглядно почувствовал и понял, что это она обезвкусила для меня Рафаэля вместе со всей натуралистической иконографией, она открыла глаза на это вопиющее несоответствие средств и заданий. В аскетическом символизме строгого иконного письма ведь заключается прежде всего сознательное отвержение и преодоление этого натурализма, как неуютного и неуместного, и просвечивает видение сверхприродного, благодатного состояния мира. ... Теперь я увидел и почувствовал нечистоту, нецеломудрие картины Рафаэля, сладострастие его кисти и кощунственную её нескромность».

Неслучайно поэтому художник Возрождения (и позднейших времен) мог писать Мадонну с обычной земной женщины, часто со своей возлюбленной (как тот же Рафаэль). Для русского иконописца это было невозможно. Он видел изображаемое, повторим ещё раз, духовным зрением. Но что заменяло ему натуру, что помогало? Помимо духовного видения – канон, то есть свод очень жёстких правил, переступать которые он не мог. В этих правилах был запечатлён духовный смысл церковной живописи.

Но не является ли следование канону отсутствием свободы творчества? Нет – и доказательство тому великое искусство, которое было создано русскими иконописцами. Отец Павел Флоренский так писал о каноне: «Художественному творчеству канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлётам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы, или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение. Истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, т. е. художественного воплощения истины вещей, и вовсе не занят мелочным, самолюбивым вопросом, первым или сотым говорит он об истине. Лишь бы была истина, и тогда ценность произведения сама собою установится».

Канон освобождает художника от многих второстепенных формальных забот, помогая сосредоточиться на главной задаче творчества.

Излишняя же раскованность, предпочтение земных вещей оборачиваются порою небрежением к Истине. Раздвоение сознания, отделившего материальный, земной мир от сферы религиозной жизни, давало

Обручник Иосиф
изображён молодым
человеком,
что не соответствует
Евангелию.

РАФАЭЛЬ САНТИ
Обручение Девы
Марии. 1504 г.



- Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Л., 1983.
Багрецов А. Смысл символики, усвояемой свв. отцами и учителями Церкви, христианскому храму. СПб., 1910.
Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995.
Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984.
Булгаков Сергей, протоиер. Икона и иконопочитание. М., 1996.
Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995.
Вагнер Г. К. В поисках Истины. М., 1993.
Вагнер Г. К. Мастера древнерусской скульптуры. М., 1966.
Верещагина А. Г. Николай Николаевич Ге. Л., 1988.
Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. М., 1986.
Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб., 1995.
Деяния VII Вселенского Собора. Казань: Казанская духовная академия, 1873.
Дмитриева Н. А. Михаил Александрович Врубель. Л., 1984.
Живопись Древней Руси XI – начала XIII века. Мозаика. Фрески. Иконы. Л., 1982.
Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублёва. М., 1976.
Иоанн Дамаскин, свт. Слова в защиту святых икон // Точное изложение православной веры. М.; Ростов н/Д., 1992.
Иоанн (Экономцев), игумен. Православие. Византия. Россия. М., 1992.
Иосиф Волоцкий, прп. Послание иконописцу. М., 1994.
История иконописи VI – XX века: Истоки, традиции, современность. М., 2002.
Иулиания, мон. (М. Н. Соколова). Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.
Кураев Андрей, диак. Традиция. Догмат. Обряд. М.; Клин, 1995.
Курочкина Т. Н. Иван Николаевич Крамской. Л., 1989.
Лазарев В. Н. Андрей Рублёв и его школа. М., 1966.
Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947.
Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. М., 1971.
Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. М., 1976.
Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970.
Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961.
Мартынов В. И. История богослужебного пения. М., 1994.
Моргунов Н., Моргунова-Рудницкая Н. В. М. Васнецов. М., 1962.
Настольная книга священнослужителя. Т. 4. М., 1983.
Осипов А. И. Основное богословие. М., 1994.
Пастон Э. В. Василий Дмитриевич Поленов. СПб., 1991.
Раушенбах Б. В. Пространственное построение в древнерусской живописи. М., 1975.
Русакова А. А. Михаил Нестеров. Л., 1990.
Сергеев Валерий. Рублёв. М., 1990.
Сквозь пелену пяти веков: Сокровенная встреча с фресками Дионисия Мудрого. М., 2002.
Современная православная икона. М., 1993.
Современная православная икона. М., 1994.
Троица Андрея Рублёва: антология. М., 1981.
Трубецкой Е. Н., кн. Три очерка о русской иконе. М., 1991.
Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989.
Философия русского религиозного искусства. М., 1993.
Флоренский П. А. Иконостас. М., 1993.
Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.
Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1995.

Оглавление

Введение	5
Часть первая ОБРЕТЕНИЯ	10
Часть вторая УТРАТЫ	94
Часть третья В ПОИСКЕ	126
Заключение	197
Памяти Михаила Михайловича Дунаева	210
Краткая библиография	214

Михаил Михайлович Дунаев

О ЧЁМ ГОВОРИТ РУССКАЯ ИКОНА:
ОЧЕРКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XII–XX ВЕКОВ

Религиозно-просветительское издание

Заведующая редакцией Т. Тарасова
Редакторы: О. Метёлкина, И. Черкесова
Корректоры: О. Назаренко, Е. Пятаева
Технический редактор З. Кондрашова
Художественное оформление Е. Клодт
Верстка: С. Сонько, М. Алимпиев

Подписано в печать 10.08. 2012 г.
Формат 84×108/16. Объем 13,5 печ. л. Тираж 5 000 экз.
Заказ №

Издательство Московской Патриархии
Русской Православной Церкви
119435, Москва, ул. Погодинская, д.18

Оптовый отдел реализации: (499) 246-20-85, 246-52-08
Магазин на ул. Погодинской: (499) 245-30-68
Магазин на ул. Бакунинской: (499) 246-25-35
e-mail: books@rop.ru
http:// www.rop.ru