**О природе иконописного образа**

Казанцева С. А.

“Вопрос церковного искусства есть вопрос веры, и нет тому более выразительного свидетельства, чем икона”.

Леонид Успенский

В старину иконы называли “книгами для неграмотных”. Сегодня, напротив, тому, Кто и как изображен на иконе, необходимо обучать не только детей, но и взрослых, владеющих грамотой чтения и письма, но отнюдь не “чтения” иконописного изображения. За долгие годы атеистического лихолетья большинство современных людей разучились понимать иконописный образ: им незнакомы ни сюжеты Св. Писания, ни особенности условного символического языка иконы и всего храмового искусства.

Икона (греч. “эйкон”) - “образ”, “изображение”. Икона - это каноническое (живописное) изображение образа Иисуса Христа, Богоматери, святых, а также событий из Священного Писания и Священного Предания, утвержденного Церковью на VII Вселенском Соборе. Икона является неотъемлемой частью религиозного культа в Православной Церкви, в отличие от протестантов, а также представителей других конфессий, отрицающих необходимость и возможность изображения и почитания лика Бога как, например, в исламе, иудаизме и других религиях.

История иконы свидетельствует, что вопрос о возможности изображать лик Бога на протяжении многих веков в раннем христианстве обсуждался очень остро. Не случайно первые иконописцы подвергались гонениям, а их иконы уничтожались, считались идолами, подобными языческим богам, которым поклонялись в античности. Ранних икон практически не сохранилось, и тем большую ценность представляют немногие из них - как, например, чудом сохранившиеся т.н. “синайские иконы” VI-VII в.в. из монастыря Св.Екатерины на Синае. Выполненные в древней технике «энкаустика», когда в разогретый до жидкого состояния воск добавлялись красители и затем слоями наносились на деревянную основу (бук и другие породы деревьев). Размеры ранних икон были сравнительно небольшие. Техника письма восковыми красками была не нова. Подобным способом, как известно, были написаны фаюмские портреты, датируемые II-III вв. В более позднее время иконописцы стали работать в иной технике - «темперы», когда краски замешивались на яичном желтке.

Важнейшим условием для написания иконы уже в древнехристианские времена являлось требование к иконописцу «жити в посте и молитвах и воздержании со смиренномудрием», а также «с превеликим тщанием писати» икону.3 Иконописцы придерживались Догмата «О иконопочитании», принятого VII Никейским Вселенским Собором Св. Отцов Церкви в VIII в., который содержал следующие основные требования:

Иконописное изображение должно быть основано на Св. Писании или Церковном Предании: ”яко повествованию евангельския проповеди согласующее, и служащее нам ко уверению истиннаго, а не воображаемого Бога Слова”, а посему, “со всякою достоверностию и тщательным рассмотрением определяем: подобно изображению Честнаго и Животворящего Креста полагати во святых Божиих Церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях, честныя и святые иконы, написанные красками и из дробных камений и из другаго способного к тому вещества устрояемые” образы Иисуса Христа, Богоматери, ангелов и всех святых преподобных, “честь, создаваемая образу, преходит к первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется существу изображеннаго на ней”.4

Из этого Догмата следовало, что Образ Божий не “доказуется”, а “показуется”, поэтому именно иконе среди других видов храмового искусства отводится особая роль. Для иконописца самым важным являлась святость жизни и особая мистическая интуиция, способность воспринимать и переживать духовный мир, а уже затем ценилось мастерство художника. Духовный опыт общения с миром высших сущностей способствовал “умному деланию”, преображению человеческой личности, и это являлось истинным содержанием иконы. А образец, с которого снимался список, подчинялся канону.

Даже краткий экскурс в историю возникновения иконописного образа свидетельствует о религиозной сущности иконописного образа. Основным назначением иконы является ее участие в богослужении. Являясь неотъемлемой частью литургии, икона выступает посредником между молящимся и Образом, к которому верующий обращает свою молитву.

Однако в иконе, как многосложном явлении, можно обнаружить и эстетический аспект: икона является также особым видом церковного, храмового искусства. Но икона - высшее из искусств. Именно иконописный образ содержит во всей своей полноте метафизическое бытие иной, пре-ображенной духовным светом вещественной реальности, которая является началом всех существующих индивидуальных феноменов окружающего нас мира. Это иное бытие высших сущностей предстает в иконописном образе в превосходной степени во всех лучших своих качествах и характеристиках. Визуально являемый образ в иконописи свидетельствует о присутствии Иного в каждом из них, о связи с Иным, и содержит в себе в символической форме модель этого Иного бытия. Универсальное и типичное содержится в индивидуальном образе-лике через феноменологию предстоящего образа. При этом именно метафизическое составляет основу феноменального, позволяя говорить об образе, как о субстанции столь же истинной и абсолютной, сколь ее основание и первопричина. Само же метафизическое укоренено в сакральные глубины, подверженные лишь историческому их постижению и символическому прочтению и закреплению в образе-знаке, характеризующем природу иконописного образа.

Чтобы «глазами взирая на образ, умом восходить к первообразу», необходимо определенное усилие (и, прежде всего, молитвенное) от воспринимающего иконописный образ. Все, созданное Богом, поистине красиво, ибо святость прекрасна и в ней воплощено единство Истины, Добра и Красоты. Это подлинное единство миропорядка и духовного устроения человека закреплено в икононографическом каноне, который, несмотря на консерватизм своего содержания и формы, никогда не служил помехой для подлинного творчества художника - иконописца.

Требование следовать канонической форме, в которой закреплено «постижение истины, проверенное и очищенное собором», является не стеснением, а разумным ограничением в рамках его подлинно свободного и в то же время смиренного духовного выбора. Все случайное и несовершенное в индивидуальном (подчас, хаотичном) выборе, которое нередко отождествляют со свободой творчества, в рамках этого естественного и добровольного для духовного человека самоограничения благодаря следованию канону отметается, что позволяет оградить себя от возможных ненужных ошибок и обрести твердую почву под ногами. Истинный художник стремится воплотить в своем творчестве не только свое, индивидуальное видение мира, но и объективно прекрасное в приоткрывшемся ему мире горнем. Далеко не все, созданное художником, несет на себе печать божественной красоты. И только пребраженный духовно, художник способен создать творение, подобное божественному - в противном случае и красота может явиться красотой только плоти, искушая и не спасая человека.

Истинным местом пребывания иконы, ее «домом», является храм, а не музей, не личная коллекция «ценителей» старины. И тем более, не аукцион, где иконе назначается цена в зависимости от ее художественных достоинств, сохранности и проч. В старину на Руси не принято было продавать икону, но только дарить и хранить ее как зеницу ока, относясь к ней как к величайшей святыне и ценности.

Подчеркивая своеобразие иконописного образа как явления многосложного, воплощающего в себе единство религиозных и эстетических черт, икону не следует в то же время рассматривать в одном ряду даже с выдающимися произведениями религиозного искусства, созданными в России и Европе последние несколько столетий. В иерархии высших ценностей они не могут претендовать на ту недосягаемую высоту, которую по праву занимает икона. Образы и сюжеты иконы строго каноничны, соборны, т.е. являются плодом многовекового и даже более чем двухтысячелетнего опыта Православной Церкви. Не только содержание иконописного образа строго канонизировано и определено, но и художественный язык, которым написана икона, особый, условно-символический, содержащий в себе единство божественного и временного, исторического. Отсюда существование такого великого множества иконописных образов Богочеловека, Богоматери, святых, написанных разнообразными иконописными школами, существовавшими в разное время в различных регионах канонического православия, и в самой России.

В то время как образы, написанные не иконописцами, а художниками на религиозные сюжеты, в лучшем случае, являются лишь иллюстрацией тем и сюжетов Св. Писания. Кроме того, художники нередко отступают от канонического содержания и формы и пользуются не символическим, а художественным языком светского искусства - прямой перспективой, свободой в выборе цвета и проч.(как, например, Рафаэль, Васнецов, Нестеров и другие европейские и отечественные художники).

Если от иконописца требуется особое «молитвенное усилие», достигаемое постом, молитвой и благословением, то художники, создававшие картины на религиозные сюжеты, не всегда являлись по-настоящему верующими и воцерковленными. Темы евангельских сюжетов волновали и известных художников XX в. Даже у П. Пикассо и С. Дали можно встретить полотна на тему «Распятия».

Таким образом, не только религиозные, но и светские художники намеренно отходили от традиционного иконописного канона, больше обращая внимания на человеческую, а не божественную сущность в образе святых, их страстную сторону, и создавали произведения, которые уже не могли претендовать на постижение глубины сакрального духовного опыта. В этих произведениях, в отличие от иконы, преобладала эстетическая функция, которая нередко освобождалась от религиозной и нередко доминировала. Превращение иконы в картину на религиозные темы сопровождается подменой духовного уровня телесно-психическим или душевным. “Единство в духе молитвы и созерцания заменяется единством настроения”.5 Живопись на религиозные сюжеты бессильна выразить глубину молитвенного устремления, которая присутствует в иконе. Она может выразить лишь человеческую страстность и привязанность к миру дольнему, с которым она не в силах расстаться, хотя мысленно и стремится к миру горнему. Отсюда та бесстрастность и холодность евангельских образов в картинах С. Дали и П. Пикассо, та сентиментальность и трогательность образов Богоматери у Рафаэля и В. Васнецова. Картины этих художников наполнены, скорее, музыкой душевных ритмов и несут, прежде всего, глубину человеческих чувств и переживаний (хотя нередко это и называют духовной сферой), однако “молящееся сердце почувствует в ней фальшь, сентиментальность, лиричность, самолюбование, чувственную плаксивость, тонкий запах тления.”6

В то время как иконопись – творчество особого рода, соотносимое с определенными правилами, не просто ставшими формальной формой и механически усвоенными иконописцем, но каноническими правилами содержательного, глубинного, метафизического свойства. В иконе отражены онтологические пласты православия, самой сути христианского вероучения и культа, фокусирующего в себе всю историю возникновения Христианской Церкви. Более того, в иконописном визуальном образе символически запечатлена сама история христианства – от споров о возможности выразить невыразимое – до того, какими специфическими средствами это возможно. И если в ранние христианские времена до разделения Церкви на восточную и западную и канон был един, то со временем католический канон стал все более отличаться от канона православного, что явилось отражением в иконописании всего церковного богослужения. В католической церкви канон отразил богочеловеческий образ и всех святых через призму человеческой природы, а не божественной его сущности. Поэтому и образ Богоматери и в поэзии и на картинах художников в послевозрожденческую эпоху все более трактовался в образе Прекрасной Дамы с проявлением чувственности и сентиментальности, в отличие от строгого иконописного образа-лика древних мастеров греческого и византийского письма.

В иконе удивительным и чудесным образом сочетается божественное с человеческим, в том числе и с индивидуальным видением художника-иконописца. Если достигнутое мастерство художника не заслоняет его искренность и веру, то из-под кисти иконописца выходят молитвенные образы. И в этом иконе заметно уступают произведения религиозной живописи (как и всего религиозного искусства), служащие лишь иллюстрацией сцен из Св. Писания или вольной их трактовкой. Являясь неканоническими, они отягощены плотью, индивидуальным видением, что подчеркивает их в первую очередь человеческую, а не божественную суть.

Каковы же границы канонического и неканонического в иконописи и религиозном искусстве, границы эстетического и религиозного, соборного и индивидуального видения и усвоения канона? Почему возникает такое множество школ в иконописании даже внутри одной национальной традиции (как, например, в русской иконописи существуют московская, новгородская, псковская, ярославская и др. школы)? Несмотря на своеобразие каждой школы, есть и нечто общее, что отличают русскую икону от византийской. Эта разница существует в рамках единства – единого канона, творчески усвоенного каждой школой. В то время как иконописание и живописный образ на религиозные темы и сюжеты отличается порядком постижения духовной реальности – метафизическим (в иконе) или, скорее, феноменальным (в живописи), религиозно-эстетическим (в первом случае) или ограничиваясь лишь последним (во втором).

В иконе «внешняя красота принесена в жертву религиозной идее», - как справедливо отмечает русский исследователь иконы Ф.Буслаев.7 В русской иконе отсутствует сознательное стремление к изяществу: «Она не знает и не хочет знать красоты самой по себе, и если спасается от безобразия, то потому только, что проникнута благоговением к святости и божественности изображаемых личностей, она сообщает им какое-то величие, соответствующее в иконе благоговению молящегося…Красоту заменяет она благородством».8 И, напротив, чувственность, перешедшая меру грациозного, присутствует во многих произведениях даже выдающихся мастеров мировой живописи (как, например, у Леонардо да Винчи, Рафаэля и других художников). В противовес произведениям религиозного искусства, русские иконы, написанные пусть «неумело» (например, т.н. «северные письма» художников-самоучек Старой Ладоги, Великого Устюга, и других северных отдаленных окраин Древней Руси), лишь на первый взгляд, уступающими в профессиональном мастерстве известным изографам (иконописцам), являются в то же время своего рода шедеврами иконописания. Они подкупают своей непосредственностью и искренностью, своей душевной простотой и сердечностью. Они самобытны и неподражаемы, хотя и написаны пусть неумелой рукой, но художником с молящимся сердцем, устремленным к Богу. Многие из них явили собой примеры чудотворений. Поистине, «Дух Божий дышит идеже хощет» (Ин. 3, 8).

Итак, какой бы красивой и совершенной не являлся иконописный образ, эстетическая функция иконы не имеет того самостоятельного значения, которая эта функция имеет в светском произведении искусства. Ибо икона - не предмет эстетического созерцания и любования, каким является произведение искусства, а, прежде всего, явление культовое, религиозное. Икона - тайна, участвующая в литургическом богослужении, которому подчинено все, происходящее в Храме и сам храм, как некий синтез различных видов религиозного искусства - архитектуры, живописи, музыки, и др. Являясь органической и неотъемлемой частью храмового искусства, икона созвучна покою, вечности и тишине. Она лишена всего временного и преходящего. Так же, как и все храмовое искусство, она построена на камне, а не на песке.

Заметным культурным и историческим событием всей духовной жизни России и Западной Европы стало «открытие» чуда древнерусского иконописания, которое произошло в конце XIX – XX в.в. И сегодня русская икона остается непревзойденным образцом совершенства в создании визуального образа подлинной духовности. Вновь открытая для взора в начале XX в., икона словно является ориентиром и напоминанием художнику и всему миру о том высоком призвании и предназначении, которое он должен выполнить перед людьми, чтобы они не забывали по какому Образу и подобию был сотворен сам человек.

Нередко икону сравнивают с искусством авангарда, усматривая некоторые схожие стороны их языка и даже ставя в один ряд оба явления по своим «художественным достоинствам». Однако следует иметь в виду огромную разницу в природе этих двух феноменов. В действительности, русская икона и русский авангард принадлежат двум разным духовным полюсам. Остановимся на этом подробнее.

Во-1-х, икона - это не только искусство и не столько искусство. У нее множество других функций, помимо художественно-эстетической. Сравнение иконы с авангардом заметно обедняет ее смысл и назначение. Во- 2-х, икона сакральна, т. е. содержит в себе тайну создания Богообраза и святых. Она участвует в молитве как посредник. Икона принадлежит, прежде всего, Церкви и ее главным назначением является богослужебная (литургическая) функция. Поэтому местом пребывания иконы является не музеи и частные коллекции, как в случае с произведениями авангардного искусства, а храм, который и есть ее истинным «дом». В-3-х, икона строго подчинена канону, т.е. определенным законам и правилам, по которым она была создана и которые коллективно (соборно) были установлены Церковью на Вселенских Соборах (напомним, что важнейшими для иконописцев являются II и VII). В-4-х, икона содержит в себе не просто некий смысл, некую духовность, но передает с помощью особого языка содержание Св. Писания.

Что касается авангардного искусства, то это явление целиком принадлежащее светскому миру – миру искусства и современной культуры и не должно претендовать на некую особую роль в жизни человека. Правда, на заре рождения авангардизма, наряду с художественной функцией, ему отводили также активную социальную роль в революционном переустройстве общества. Огромная роль при этом принадлежала самому художнику, его субъективному вкусу и идеологическим устремлениям. Авангардное искусство – это, скорее, эксперимент в области творческого раскрепощения художника, буйство энергии, часто неосознаваемой. В то время как иконописание требует особого «молитвенного усилия» и концентрации всех духовных сил, которым подчинены также душевно-телесные. Имена ранних иконописцев часто безымянны, они были столь смиренны, что не смели ставить свои подписи рядом с образами святых. Этого нельзя сказать о художниках-авангардистах, которые открыто мечтали о славе и еще при жизни были хорошо известны. Конечно, испытывая уважение к отечественной традиции, некоторые художники, возможно, впитали и бессознательно усвоили определенные приемы русских иконописцев, испытали их влияние (как, например, П. Водкин или Н. Гончарова), но это сходство чисто внешнее и не затрагивает сути и глубины создания образа, в котором все едино и взаимообусловлено. Напротив, авангардное искусство как раз стремилось и стремится возможными средствами нарушить эту целостность, перекроить действительность, изменить самого человека. Авангард прежде всего отразил бунт, революцию, жажду всепоглощающего эксперимента, который витал над европейским миром в начале XX в.

Таким образом, даже самое общее сравнение иконы и произведений светского искусства, включая авангард, показывает существенную разницу между двумя этими феноменами, которые не следует ставить в один ряд и не забывать, что природа иконописного образа несравнимо более сложна и многообразна, чем даже самые выдающиеся произведения мирового искусства, являющиеся творениями рук человеческих. И при этом не следует забывать, что литургической функции иконы подчинено все многообразие других, в том числе и художественно-эстетических.9

**Список литературы**

1. Цит. по кн.: Православная икона. Канон и стиль. Москва 1998, с.6

2. См.: Из Соборного определения о живописцах и о честных иконах 1551 г.- в кн.: Православная икона…с.9

3. там же, с.8

4. там же, с. 75.

5. там же

6. Ф.Буслаев. «Иконе чужда красота»- в кн. Православная икона…. с.187

7. там же

8. там же, стр.190

9. Лепахин В. Значение и предназначение иконы. Спб., 2003.