**Традиционная живопись**

А.В.Грунтовский

Иконопись, фреска, мозаика, книжная миниатюра... - вот все то, что объединяется понятием церковная живопись. А еще живопись народная - роспись изб, утвари, прялок, игрушек, .. лубок, наконец.

Когда мы говорим о Древней Руси, то никакой иной живописи, кроме церковной и народной мы не знаем. В дохристианский период они вообще представляют из себя одно целое. Авторская (светская) живопись появляется в России в XVII веке. Если говорить о языке живописи, о ее приемах, то церковная живопись ничем от народной не отличается. Различает их содержание. Содержание христианской живописи есть богословие, по ставшему классическим определению Е.Трубецкого: "умозрение в красках". Говорить о содержании - значит излагать словами то, что является предметом веры. Это не сводимо к философии, это нельзя изложить в какой-либо логической системе, каким-либо логическим языком. Предание и Писание передают Учение образно, символически - через боговдохновенную поэзию и... через поэзию живописную. Поэтому не о содержании (смысл которого в достижении религиозного опыта, в стяжании Духа), а о языке мы и будем говорить, имея в виду единство традиционной - народной и церковной живописи.

Живописный язык Традиции был дан человеку изначально. Едва возник человек, как сразу - живопись. Все будущее величие фресок и икон мы видим уже в наскальной живописи палеолита. В дальнейшем живописный язык будет развиваться, совершенствоваться вместе со своим содержанием, но ничего нового в самом языке не будет. Принципиальным будет только шаг к живописи авторской, который ошибкою отождествляют часто с шагом к реализму, к некоему "прозрению", к "обретению мастерства". В сущности, этот шаг говорит об утрате веры. (Другое дело как оценить это: как беду или как освобождение...) Отождествление реализма с эпохой авторской (светской) живописи обусловлено, видимо, секуляризацией мышления. В традиционной живописи, как и в современной, присутствуют - хотя и по-разному - все стили: от реализма до абстракции). И эта потеря, этот шаг повторялись снова и снова - античные культуры, переросшие свои культы, приходили (и это у историков называется "расцветом") к светскому искусству. Таков итог развития письменной цивилизации, ведь живопись - язык дописьменный. Явившееся на закате античности христианство не восприняло авторской живописи своего времени и обратилось к опыту раннеантичного символизма. Когда современный искусствовед называет такую живопись примитивом, взяв этот термин без кавычек, он только демонстрирует собственное невидение предмета.

Что главное в языке традиционной живописи - рассказ о событии. Поэтому функционально и наскальный рисунок и икона остаются рисуночным письмом, смысл которого поведать или, говоря языком евангелия, свидетельствовать, а не изобразить - "остановить мгновение" (помните, Фауст продавал душу, чтобы "остановить"). И другой подход - "я помню чудное мгновенье" - его и не надо останавливать, его надо пом-нить, передавать целиком, сутью, а не деталями.

Совмещение различных полуоборотов, "нарушение" пропорций, иное применение (не отсутствие, отнюдь!) светотени и пр. и пр. - все это не ошибки "примитивиста", а особенности его языка. Для того, чтобы сделать перевод с одного языка на другой, надо принять систему мышления творца, уверовать в то, во что он верил, иначе мы обречены скользить по поверхности иконы при всей видимости усилий заглянуть в это "окно в иной мир" (о. П.Флоренский).

Для успеха этого "перевода" небесполезны достижения фольклористики. Действительно, понятия: формула, эпизод, вариант, известные в отношении фольклорных текстов, полностью применимы к фрескам и иконам. Более того, очевиден единый тип самого творческого процесса: ведь иконописец писал чистыми красками, не мешая их на палитре, не подправлял мазки, и не стирая резинкой "неверные" линии; как и певец былины, он должен был всю черновую работу оставить "за кадром" и выдать сразу "окончательный вариант" с тем, чтобы потомки, варьируя, сохранили главное - содержание этого послания к нам.

Неточными, в этом смысле, кажутся нам рассуждения Флоренского о "соборности письма". Дело не в соборности - этой лебединой песне серебряного века - а в ином типе мышления. Иконописец "соборен" не с товарищами по артели, а со своими предшественниками и последователями в деле "письма". Если говорить о собственно живописных приемах традиционной (или иначе - символической) живописи, то их не так мно-го...

Не верно говорить о "несоблюдении" масштабов, о "нарушении" пропорций, об "обратной" перспективе, "плоском" рисунке и пр. Правильнее говорить о владении масштабами, пропорциями, перспективой, объемом...

Масштаб фигуры определяется ее содержанием (значением), что было характерно для всех древнейших культур Египта, Вавилона, Ассирии, .. В иконописной практике масштаб также зависит от значения изображаемого, но там, где это мешает (не построению композиции, а передаче содержания), т.е. затемняет смысл - масштабы соблюдаются. Поэтому мы говорим, что традиционный живописец владеет масштабами, а не подчиняется им в рамках начертательной геометрии. Так же "деформируются" и пропорции тел, когда символическим языком решаются проблемы статики и динамики. "Деформация" определяется еще и местом, где располагается икона или фреска - многие изображения в храме (а храм это всегда целостная сис-тема письма - "единая книга") почти недоступны (в современном понимании) для обзора. Для книжной миниатюры это не страшно, но там - и еще в большей степени - "деформация" фигур подчинена идее создания динамики движения или статики (Так у скачущего коня ноги удлинены, а у всадника, покоящегося в седле - укорочены и т.п.).

Наконец, об "обратной" перспективе. В свое время о. П.Флоренский показал ("Обратная перспектива"), что древнейшие культуры Египта, Греции, Китая имели понятие о перспективе (во всяком случае, достигли необходимого уровня геометрических знаний), но не применяли ее в искусстве. Впервые перспективные изображения используются с V в. до Р. Х. в декорациях греческого театра. В живопись перспектива приходит лишь в эпоху Возрождения. Со времен Флоренского об "обратной" перспективе говорено столь много, что хочется добавить только одно: а не выдумана ли она восхищенными "первооткрывателями"? Традиционный живописец и здесь именно владеет перспективами. Ведь там, где надо, иконник применяет прямую "итальянскую" перспективу, но мы этого не замечаем. "Обратная" перспектива служит лишь средством выделения смысловых знаков, предметов (книги, престола, алтаря...) требующих в прямом смысле всестороннего внимания, но никогда не организует композицию в целом. Порой, одинаковый масштаб разных планов (говорящий о равной значимости последовательных во времени событий) сбивает нас с толку - нас, но не средневекового "зрителя". Даже если говорить о ликах, то ведь и они не плоские: просто нам мешает стереотип моделировки (хороший профессиональный термин, выдающий творимую иллюзию) объема с помощью свето- и цветотени. Иконопись, как верно замечает Флоренский, генетически восходит к древнейшим раскрашенным скульптурам, где светотень создается естественным образом, да еще и меняется в течение суток, являя удивительную динамику лика (как, например, у Николы Можайского). Прямая перспектива, годящаяся для изображения пустых пространств, оказывается бессильной перед ликом. Древний живописец смотрел на него двумя глазами, видел лицо, как и мы с вами, в объеме, - также и писал. Буквальное применение прямой перспективы делается искусством для циклопов.

Со светом и тенью у традиционной живописи отношения вообще особые, ведь присутствие света и тьмы (конкретно тень, как побочный продукт физики, никого не интересует) есть предмет содержания "текста". В этом смысле живопись реализма более примитивна - она дает, причем только статично, присутствие света с помощью системы теней - т.е. косвенно, а не непосредственно, как живописец традиции, у которого под рукой множество вариантов "света"... От прозрачной охры или сетки ассиста до золотой фольги, а может быть и темного фона и светящихся фигур... а еще можно добавить в олифу толченый янтарь ("с искрой"), а еще... Да мало ли что еще. А у нас одни светотени... Еще труднее в реалистическом режиме имитировать тьму, а традиционная живопись справляется с этой задачей прекрасно.

С точки зрения древнего живописца - мы рабы собственных правил, открытых нами "объективных" закономерностей. Мы утратили способность воспринимать искусство в его изменчивости, вариативности, подменяя это индивидуальностью. Возможно, кто-то напомнит нам о жестких рамках традиции. Что же - это главное в традиционной живописи, но это не рабство, а проявление веры. Для художника, утратившего ее, самовыражение действительно делается смыслом творчества. Приводит ли оно к вере отчаявшихся - это открытый вопрос. Выражение богооткровенной истины и самовыражение... како веруешь...

Тут мы хотели бы поставить точку, но видимо надо сказать и о другом... Религиозное восприятие церковной живописи исключает восприятие эстетическое (в котором человек традиционной культуры не нуждался и о котором не подозревал). На протяжении веков и технически, и содержательно, живопись оставалась самодостаточной. Самодостаточным было и восприятие ее молящимися. Любое не богомольное разглядывание выглядело бы кощунственно. По Преданию церковная живопись есть часть тела Церкви, наряду с верующим собором, храмами, книгами, Писанием и Преданием. Глава этого "тела" Христос. Таким образом, икона, сам верующий человек и Бог Творец - все это поставлено в один ряд. Где же тут место эстетической оценке? Однако...

Да, иконы закрывались окладами, да, висят они порой так, что их не видно (не говоря уже об отсутствии подсветки). Но ведь не для рассматривания, а для свидетельствования. И не совсем был прав Трубецкой, когда полагал, что укрыть икону ризами - невежество. Она и так дорога и любима, и укрыть ее - значит защитить. Здесь есть потаенность. Когда по старым фрескам писались новые, а потемневшие иконы убирали в подвал или даже сжигали - в этом никто безбожия не предполагал. Икона не была вещью и, тем более, про-изведением искусства.

Для того чтобы рассмотреть и увидеть икону, нам следовало утратить веру. Собственно, этот процесс и привел на Западе к появлению светской живописи уже на заре Ренессанса. "По воле Бога тайной" открытие икон и фресок состоялось. Наше сознание изменилось, верить "как дети" стало уделом немногих. "Открытие" древнерусской церковной культуры, совпавшее, заметим, с революцией, служит и продолжает служить нашему возврату в православное лоно, если не на уровне веры, то хотя бы на уровне мировоззрения. В этом смысле сейчас осознается Достоевский: "красота спасет мир". Почему не сказал: "святость"? - Для русской интеллигенции она была уже незрима, красота - отсвет святости - заслоняла ее. Эстетическая оценка у народа на самом деле была, но мы оказались "страшно далеки" от нее и от него...

Вся эта история с "открытием икон" печально осмысляется ныне: сто лет прошло, а мы все еще не вернулись к своему народу...