

## Слово и образ

Икона суть видимое невидимого и не имеющего образа, но телесно изображаемого ради слабости понимания нашего.

Св. [Иоанн Дамаскин](#)

В системе христианской культуры икона занимает поистине уникальное место, и тем не менее икона никогда не рассматривалась только как произведение искусства.

Икона – прежде всего вероучительный текст, призванный помочь постижению истины. Вероучительную функцию иконы подчеркивали святые отцы, относя иконописание к области богословия. «Что слово повествования предлагает для слуха, то молчаливая живопись показывает через изображения», – отмечал св. Василий Великий. Отстаивая необходимость иконопочитания, особенно для новоначальных в Церкви, папа Григорий Двоеслов называл церковные изображения «Библией для неграмотных», ибо то, что умеющий читать извлекает из книги, неумеющий усваивает через видимые образы.

Св. [Иоанн Дамаскин](#), крупнейший православный апологет иконопочитания, утверждал, что невидимое и труднопостижимое передается в иконе посредством зримого и доступного, «ради слабости понимания нашего». Такое отношение к иконе стало основанием для решений VII Вселенского Собора, утвердившего победу иконопочитателей. Отцы Собора, обосновывая необходимость иконопочитания для православной традиции, предписывали создание иконы богословам, оставляя художникам воплощать замысел в материале.

Заботясь прежде всего о вероучительной стороне иконописания, Собор ничего не говорит ни о художественных критериях изображений, ни о выразительных средствах, ни о предпочтении того или иного материала и т.д., давая художнику в этом свободу выбора.

Иконописный канон складывался постепенно, в течение веков, вырастая из богословского понимания образа, поэтому канон не мыслился как внешние рамки, ограничивающие свободу иконописца, а скорее – как стержень, благодаря которому существует икона как художественное произведение. Однако православная традиция видит в иконе текст, но не схему, поэтому художественная сторона иконы также важна, как и идеологическая.

Икона – это сложный организм, где богословская идея выражена определенными художественными средствами аналогично дереву, укоренному в почве христианского откровения, ветви этого дерева – личный мистический опыт и художественный талант иконописца. Нередко богослов и художник соединялись в одном лице, как это было, скажем, в случае Андрея Рублева или Феофана Грека. На вершинах своего расцвета икона совмещала строгое богословие и высокое искусство, что и позволило Евг. Трубецкому назвать икону «умозрением в красках».

Христианство – религия Слова, этим определяется специфика иконы.

Созерцание иконы не есть акт эстетического любования, хотя эстетические ценности в христианской культуре играют не последнюю роль. Но на первом месте стоит приобщение Слову. Созерцание иконы – это, прежде всего молитвенный акт, в котором постижение смысла красоты переходит в постижение красоты смысла, и в этом процессе внутренний человек растет, а внешний умалется. Эта обратная связь не позволяет иконописи сделаться «искусством для искусства», к чему тяготеет любой род художественной деятельности. Искусство в Церкви в полном смысле слова «служанка богословия», но это не принижает его значение, но уточняет его функции и делает его более целенаправленным и действенным. Еще древние греки считали, что цель искусства – очищение, катарсис (греч.). Для христианского искусства это тем более верно, потому что через икону мы можем не только очищать наши души, но икона способствует преобразению всего нашего естества. Отсюда идея чудотворных икон. **Русское слово «исцеление» имеет тот же корень, что и слово «целый», «цельный», созерцание иконы предполагает собирание человека к тому, что в нем самое главное, к его центру, к образу Божию в нем. «Сам же Бог мира да освятит вас во всей полноте, и ваш дух и душа и тело во всей целостности да сохранится без порока в пришествие Господне нашего Иисуса Христа» (1 Фее. 5.23).**

Икона изначально мыслилась как сакральный текст. И, как всякий текст, она требует определенного навыка прочтения. Еще в ранней Церкви для лучшего усвоения Св. Писания предполагался принцип прочтения на нескольких уровнях. Об этом упоминает Бл. Августин,

называя ступени в следующем порядке: **буквальный, аллегорический, моральный, анагогический**. В определенной мере этот принцип подходит и к прочтению иконы как текста. На первом уровне происходит знакомство с сюжетом (кто или что изображено, сюжет полностью соответствует тексту Библии или житию святого, литургической молитве и т.д.). На втором уровне происходит раскрытие смысла образа, символа, знака (здесь важно как изображено – цвет, свет, жест, пространство, время, детали и проч.). На третьем уровне – обнаруживается связь изображения с предстоящим (зачем, что говорит это лично тебе, уровень обратной связи). Четвертый уровень – анагогия (от греч. возведение, восхождение), уровень чистого созерцания, переход от видимого к невидимому, к непосредственному общению с Первообразом (на этой ступени открывается глубинный смысл – во имя чего существует икона).

Для современного человека, воспитанного вне христианских традиций, уже первая ступень оказывается труднопреодолимой. Вторая ступень соответствует уровню оглашенных в Церкви и требует некоторой подготовки, своего рода катехизиса. На этом уровне и сама икона является катехизисом, той самой «Библией для неграмотных», как ее называли св. отцы. Четвертый уровень соответствует обычной аскетической и молитвенной жизни христианина, в которой требуются не только интеллектуальные усилия, но прежде всего духовная работа, созидание внутреннего человека. На этой ступени уже не мы постигаем образ, но образ начинает действовать в нас. Здесь икона как текст становится не столько носителем информации, сколько возбудителем информации внутри созерцающего. Четвертый уровень открывается на высших ступенях молитвы. Св. [Григорий Палама](#) предполагал, что иные иконы нужны новоначальным, иные мирянам, иные монахам, а истинный исихаст созерцает Бога вне всякого видимого образа. Как видим, вновь выстраивается определенная лестница, взбираясь по которой мы вновь приходим к Прообразу Непостижимому – Богу, дающему всему начало.

Итак, чтобы понять, что такое икона, сосредоточим внимание на первых двух ступенях – буквальном и аллегорическом.

**Икона является своего рода окном в духовный мир. Отсюда ее особый язык, где каждый знак – символ, обозначающий нечто большее, чем он сам.** При помощи знаковой системы икона передает информацию так же, как письменный или печатный текст передает информацию, используя алфавит, который тоже не что иное, как система условных знаков. **Икона – это откровение о новой твари, о новом небе и новой земле, поэтому она всегда тяготеет к принципиальной инаковости, к изображению иноприродности преображенного мира.**

Знак, символ, притча – этот способ выражения Истины хорошо знаком по Библии. Язык религиозной символики способен передавать сложные и глубокие понятия духовной реальности. К языку притч охотно прибегал в Своих проповедях Иисус. Виноградная лоза, потерянная драхма, лепта вдовы, закваска, засохшая смоковница и проч. образы взяты Спасителем из реальной жизни, из окружавшей Его действительности. Близкие, доступные образы стали многозначными символами, через которые Господь учил Своих учеников видеть дальше и глубже бытовой реальности. Языком притч говорили и пророки: видение Божьей славы у Иезекииля, уголь Исаяи, Иосиф, толкующий сны, и т.д. Библия – источник великой поэтической христианской традиции, в ней берет начало и символизм иконы.

Первые христиане, как известно, не имели своих храмов, не писали икон, у них не было никакого культового искусства. Они собирались в домах, в синагогах, на кладбищах, в катакомбах, нередко под угрозой гонений, они чувствовали себя странниками на земле. Первые учителя и апологеты христианства вели непримиримый спор с языческой культурой, отстаивая чистоту христианской веры от любого идолопоклонства. «Дети, храните себя от идолов!» – призывал апостол Иоанн ([1Ин. 5:21](#)). Новой религии было важно не потеряться в языческом мире, наводненном идолами. Ведь отношение к античному наследию людей I-III вв. и наших современников весьма различно. Мы восторгаемся античным искусством, любимемся пропорциями статуй и гармонией храмов, а первые христиане смотрели на все это иными глазами: не с точки зрения эстетической, а с позиции духовной, «глазами веры». Для них языческий храм не был музеем, он был местом, где приносились жертвы, нередко кровавые и даже человеческие. И для христианина соприкосновение с этими культурами было прямой изменой Богу Живому. Языческий мир обожествлял все, даже красоту. Поэтому для сочинений ранних

апологетов характерны антиэстетические тенденции. Языческий мир обожествлял также личность императора. Первые христиане отвергали всякое, даже формальное исполнение государственного культа, которое было зачастую не более чем проверкой на лояльность. Они предпочитали быть растерзанными львами, нежели хоть каким-то образом оказаться причастными идолопоклонству. Однако это не значит, что раннехристианский мир вообще отвергал эстетику и отрицательно относился к культуре. Еще апостол Павел, осматривая достопримечательности Афин, высоко оценил памятник Неизвестному Богу ([Деян. 17:23](#)), но он подчеркнул не эстетическую его ценность, но как свидетельство поиска истинной веры и поклонения афинянами. Таким образом, христианство несло в себе не отрицание культуры вообще, а иной тип культуры, направленный на приоритет смысла над красотой, что было полной противоположностью античному эстетизму, увлеченному, особенно на позднем этапе, внешней красотой при полном нравственном разложении. Увнешневление – вот чего боялась более всего нарождавшаяся христианская культура.

**Первые христиане не знали икон в нашем понимании этого слова, но развитая образность Ветхого и Нового Завета уже несла в себе зачатки иконологии. Римские катакомбы сохранили рисунки на своих стенах, свидетельствующие, что библейский символизм находил выражение в живописном и графическом исполнении. Рыба, якорь, кораблик, птицы с оливковыми ветвями в клюве, виноградная лоза, монограмма Христа и т.д. – эти знаки несли в себе основные понятия христианства.** Постепенно христианская культура осваивала язык античной культуры, по мере разложения последние христианские апологеты все меньше опасались ассимиляции христианства античным миром. Язык античной философии хорошо подошел для изложения догматов христианской веры, для богословия. Язык позднеантичного искусства на первых порах оказался приемлемым для христианского изобразительного искусства. Например, на саркофагах знатных людей появляется сюжет «Добрый Пастырь» – это аллегорическое изображение Христа является знаком принадлежности этих людей к новой вере. В III веке получают распространение рельефные изображения евангельских сюжетов, притч, аллегорий и т.д. Но до иконы еще было далеко. Христианская культура несколько веков искала адекватный способ выражения христианского откровения.

Первые иконы напоминают позднеримский портрет, они написаны энергично, пастозно, в реалистической манере, чувственно. Самые ранние из них найдены были в монастыре св. Екатерины на Синае и относятся к V-VI вв. Как и было принято в античности, написаны они в технике энкаустики. Стилистически они близки фрескам Геркуланума и Помпеи, а также к фаюмскому портрету. Фаюмский портрет некоторые исследователи склонны считать своего рода протоиконой. Это небольшие дощечки с написанными на них лицами умерших людей, их клали на саркофаги при погребении, чтобы живущие сохраняли связь с ушедшими. Действительно, фаюмские портреты обладают удивительной силой – с них смотрят на нас выразительные лица с широко открытыми глазами. И на первый взгляд сходство с иконой значительно. Но значительно и различие. И оно касается не столько изобразительных средств – они менялись со временем, сколько внутренней сущности того и другого явления. Погребальный портрет написан с целью удержать в памяти живых портретные черты близкого человека, ушедшего в иной мир. И это всегда напоминание о смерти, ее неуловимой власти над человеком, чему сопротивляется человеческая память, хранящая облик умершего. Фаюмский портрет всегда трагичен. **Икона же, напротив, всегда свидетельство о жизни, ее победе над смертью. Икона пишется с точки зрения вечности. Икона может сохранять некоторые портретные характеристики изображенного – возраст, пол, социальное положение и проч. Но лицо на иконе – это лик, повернутый к Богу, личность, преображенная в свете вечности. Суть иконы – пасхальная радость, не расставание, а встреча. И икона в своем развитии двигалась от портрета – к лику, от реального и временного – к изображению идеального и вечного.**

**Лик в иконе – самое главное. В практике иконописания стадии работы так и разделяются на «личное» и «доличное».**

Сначала пишется «доличное» – фон, пейзаж (лещадки), архитектура (палаты), одежды и проч. В больших работах эту стадию исполняет мастер второй руки, помощник. Главный мастер, знаменщик, пишет «личное», то есть то, что относится к личности. И соблюдение такого порядка

работы было важно, потому что икона, как и все мироздание, иерархична. «Доличное» и «личное» – это разные ступени бытия, но в «личном» есть еще одна ступень – глаза. Они всегда выделены на лике, особенно в ранних иконах. «Глаза – зеркало души» – известное выражение, и родилось оно в системе христианского мировоззрения. В Нагорной проповеди Иисус говорит так: «святильник для тела око, и если око твоё будет чисто, то все тело твоё будет светло; если же око твоё будет худо, то все тело твоё будет темно» ([Мф. 6:22](#)). Вспомним выразительные глаза домонгольских русских икон «Спас Нерукотворный» (Новгород, XII в.), «Ангел Златые власы» (Новгород, XII в.). **СЛАЙД.**

Начиная с рублевского времени глаза уже не пишут столь преувеличенно крупными, но, тем не менее, им всегда уделяется большое внимание. Вспомним глубокий, проникновенный взгляд Спаса Звенигородского (н. XV в.), бесконечно милующий и вместе с тем непреклонный. **СЛАЙД.**

У Феофана Грека некоторые столпники изображаются с закрытыми глазами или вовсе без глаз. Этим художник подчеркивает значение взгляда, направленного не вовне, а внутрь, на созерцание божественного света. Таким образом, мы видим, какое значение имеют глаза в иконописном изображении. Глаза определяют лик. **СЛАЙД.**

Но «личное» – это не только лик и глаза. Но также и руки. Ибо о личности человека руки говорят многое. В православной литургии сохраняется обычай брать покровенными руками священные предметы, дабы не осквернить святыню. во многих культурах известно, что руки несут информацию о человеке. Известно, что в некоторых странах широко распространен жестовый язык. По-своему осмысливается жест в иконе, он передает своего рода духовный импульс – благословляющий жест Спасителя, молитвенный жест Оранты с воздетыми к небу руками, жест приятия благодати подвижников с раскрытыми на груди ладонями, жест архангела Гавриила, передающего Благою Весть, и т.д. **СЛАЙД**

Каждый жест несет определенную духовную информацию, каждой новой ситуации соответствует свой жест (аналогично этому в литургии – жесты священника и диакона).

Также имеет большое значение предмет в руках изображенного святого как знак его служения или прославления. Так, апостол Павел обычно изображается с книгой в руках – это Евангелие, апостолом которого он является, и одновременно и его собственные послания, составляющие вторую после Евангелия значительную часть Нового Завета (в западной традиции принято изображать Павла с мечом, который символизирует Слово Божье, [Евр. 4:12](#)). У апостола Петра в руках обычно ключи – это ключи Царства Божия, которые вручил ему Спаситель ([Мф. 16:19](#)). Мученики изображаются с крестом в руках или пальмовой ветвью: крест – знак сораспятия со Христом, пальмовая ветвь – принадлежность Царству Небесному. Пророки обычно держат в руках свитки своих пророчеств, Ноя иногда изображают с ковчегом в руках, Исайю с горящим углем, Давида с Псалтирью и т.д.

Лик и руки (карнация) иконописец, как правило, выписывает очень тщательно, пользуясь приемами многослойной плавки, с санкирной подкладкой, подрумянкой, вохрением, светом и т.д. Фигуры же обычно пишутся менее плотно, немногослойно и даже облегченно, так, чтобы тело выглядело невесомым и бесплотным. Тела в иконах словно парят в пространстве, зависая над землей, не касаясь ногами поезда, в многофигурных композициях это особенно заметно, так как персонажи изображены словно наступающими друг другу на ноги. Эта легкость парения возвращает нас к евангельскому образу человека как **хрупкого сосуда** ([2 Кор. 4:7](#)).

Христианство родилось на периферии античной культуры, в период господства совершенно иных представлений о человеке. Девиз античной классики «В здоровом теле – здоровый дух» наиболее ярко выражен в скульптуре, где энергичная телесность передается через пластику атлетической красоты. Все греческие боги – внешне красивы. Красота и здоровье – неперемные атрибуты античного идеала. Напротив, Христос приходит в мир в образе уничиженном, рабском («Он, будучи образом Божиим, унизил себя, приняв образ раба», [Фил. 2:6-7](#); «муж скорбей, изнедавший болезни», [Ис. 53:3](#)). Но эта невыигрышная внешность Христа только подчеркивает Его внутреннюю силу, силу Его Духа и Его Слова, «ибо Он учил их как власть имеющий, а не как книжники и фарисеи» ([Мф. 7:29](#)). **СЛАЙД**

Это соединение внешней хрупкости и внутренней мощи стремится передать иконописное изображение («Сила Божья совершается в немощи», [2 Кор. 12:9](#)).

**Тела на иконах имеют удлинённые пропорции (обычное соотношение головы и тела 1:9, у Дионисия достигает 1:11), что является выражением одухотворенности человека, его преображенного состояния.** Обычно христианству приписывают изречение «Тело – темница для души». Однако это не так. Для христианства ценен цельный человек (целомудренный), в его единстве тела, души и духа ([1Фес. 5:23](#)). Тело в иконе не подвергается уничтожению, но приобретает какое-то новое драгоценное качество. Апостол Павел неоднократно напоминал христианам: «не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа» ([1Кор. 6:19](#)). Здесь подчеркивается не только важнейшая роль тела, но и высокое достоинство самого человека. В отличие от иных религий, особенно восточных, христианство не ищет развоплощения и чистого спиритуализма. Напротив, его цель – преображение человека, обожение, в том числе и тела.

Сам Бог, воплотившись, принял человеческую плоть, реабилитировал человеческую природу, пройдя через страдания, телесные муки, распятие и Воскресение. Явившись по Воскресении ученикам, Он сказал: «Посмотрите на Мои ноги и Мои руки, это Я Сам; осяжите Меня и рассмотрите; ибо дух плоти и костей не имеет, как видите у Меня» ([Лк. 24:39](#)). Но тело не самоценно, оно обретает свой смысл только как вместилище духа, поэтому в Евангелии сказано: «не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить» ([Мф. 10:28](#)). Христос также говорил о храме Своего Тела, который будет разрушен и в три дня вновь воздвигнут ([Ин. 2:19-21](#)). Но человек не должен оставлять свой храм в небрежении, разрушение и созидание производит Сам Бог, поэтому апостол Павел предупреждает: «Если кто разорит храм Божий, того покарает Бог, ибо храм Божий свят, а этот храм – вы» ([1Кор. 3:17](#)). По существу это новое откровение о человеке. Церковь также уподобляется телу – Телу Христову. Эти взаимопересекающиеся ассоциации тело-храм, церковь-тело дали христианской культуре богатый материал для формотворчества и в живописи, и в архитектуре. Отсюда становится понятным, почему в иконе человек изображается иначе, чем в реалистической живописи.

**Икона являет нам образ нового человека, преображенного, целомудренного.** «Душе грешно без тела, как телу без сорочки», – писал русский поэт Арсений Тарковский, творчество которого, несомненно, пропитано христианскими идеями. Но в целом искусство XX века уже не знает этой целомудренности человеческого существа, выраженного в иконе, открытого в тайне Воплощения Слова. Утратив здоровое эллинское начало, пройдя через аскетические крайности средневековья, возгордившись собой как венцом творения в Ренессансе, разложив себя под микроскопом рациональной философии Нового времени, человек на исходе второго тысячелетия нашей эры пришел в полную растерянность относительно собственного «я». Это хорошо выразил чуткий к вселенским духовным процессам Осип Мандельштам:

Дано мне тело, что мне делать с ним —

Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить

Кого, скажите, мне благодарить?

Живопись XX века представляет множество примеров, выражающих ту же растерянность и потерянность человека, полное незнание своей сущности. Образы К. Малевича, П. Пикассо, А. Матисса формально иногда близки иконе (локальный цвет, силуэтность, знаковый характер изображения), но бесконечно далеки по сути. Эти образы всего лишь аморфные деформированные пустые оболочки, зачастую без лиц или с масками вместо лица.

Человек христианской культуры призван хранить в себе образ Божий: «прославляйте Бога в телах ваших и в душах ваших, которые суть Божи» ([1Кор. 6:20](#)). Апостол Павел также говорит: «возвеличится в теле моем Христос» ([Флп. 1:20](#)). **Икона допускает искажение пропорций, иногда деформации человеческого тела, но эти «странности» только подчеркивают приоритет духовного над материальным, утрируя иноприродность преображенной реальности, напоминая, что тела наши суть храмы и сосуды.**

Обычно святые в иконе представлены в одеяниях. **Одеяния** – это также определенный знак: различаются ризы святительские (обычно крестчатые, иногда цветные), священнические, диаконские, апостольские, царские, монашеские и т.д., то есть соответственные каждому чину.

Реже тело представлено обнаженным. Например, Иисуса Христа изображают обнаженным в страстных сценах («Бичевание», «Распятие» и др.), в композиции «Богоявление»/«Крещение».

Святых также изображают нагими в сценах мученичества (например, житийные иконы свв. Георгия, Параскевы). В данном случае обнаженность – это знак полной отданности Богу. Обнаженными и полуобнаженными нередко изображают аскетов, столпников, пустынников, юродивых, ибо они совлекли с себя ветхие одежды, предоставив «тела в жертву живую благоугодную» ([Рим. 12:1](#)). Но есть и противоположная группа персонажей – грешники, которых изображают нагими в композиции «Страшный Суд», их нагота – это нагота Адама, который, согрешив, устыдился своей наготы и попытался спрятаться от Бога ([Быт. 3:10](#)), но всевидящий Бог настигает его. Нагим человек приходит в мир, нагим уходит из него, незащищенным предстает он и в день судный. СЛАЙД. Но в большинстве своем святые на иконах предстают в прекрасных одеяниях, ибо «они омыли одежды свои и убелили одежды свои кровью Агнца» ([Откр. 7:14](#)).

Собственно изображение человека занимает основное пространство иконы. Все остальное – палаты, горки-лещадки, деревья играют второстепенную роль, обозначают среду, и потому знаковая природа этих элементов доведена до концентрированной условности. Так, чтобы иконописцу показать, что действие происходит в интерьере, он поверх архитектурных конструкций, изображающих внешний вид зданий, перебрасывает декоративную ткань – велум. Велум – отголосок античных театральных декораций, так в античном театре изображали интерьерные сцены. Чем древнее икона, тем меньше в ней второстепенных элементов. Вернее, их ровно столько, сколько нужно для обозначения места действия. Начиная с XVI-XVII вв. значение детали возрастает, внимание иконописца, и соответственно зрителя, перемещается с главного на второстепенное. К концу XVII века фон становится пышнодекоративным и человек в нем растворяется.

**Фон классической иконы – золотой.** Как всякое живописное произведение, икона имеет дело с цветом. Но роль цвета не ограничивается декоративными задачами, цвет в иконе прежде всего символичен. Когда-то, на рубеже столетий, открытие иконы произвело настоящую сенсацию именно благодаря удивительной яркости и праздничности ее красок. Иконы в России называли «черными досками», поскольку древние образы были покрыты потемневшей олифой, под которой глаз едва различал контуры и лики. И вдруг однажды из этой темноты хлынул поток цвета! Анри Матисс – один из гениальных колористов XX века признавал влияние русской иконы на свое творчество. Чистый цвет иконы был животворным источником и для художников русского авангарда. Но в иконе красоте всегда предшествует смысл, вернее, целостность христианского мировосприятия делает эту красоту осмысленной, давая не только радость глазам, но и пищу уму и сердцу.

В иерархии цвета первое место занимает золотой. **Это одновременно цвет и свет. Золото обозначает сияние Божественной славы, в которой пребывают святые, это свет нетварный, не знающий дихотомии «свет – тьма». Золото – символ Небесного Иерусалима, о котором в книге Откровений Иоанна Богослова сказано, что его улицы «чистое золото и прозрачное стекло» ([Откр. 21:21](#)).**

Золото в системе христианской символики занимает особое место. Золото принесли волхвы родившемуся Спасителю ([Мф. 2:21](#)). Ковчег Завета древнего Израиля был украшен золотом ([Исх. 25](#)). Спасение и преображение человеческой души также сравнивается с золотом, переплавленным и очищенным в горниле ([Зах. 13:9](#)).

Золото как самый драгоценный материал на земле служит выражением наиболее ценного в мире духа. Золотой фон, золотые нимбы святых, золотое сияние вокруг фигуры Христа, золотые одежды Спасителя и золотой ассист на одеждах Богородицы и ангелов – все это служит выражением святости и принадлежности к миру вечных ценностей.

Золото было всегда дорогим материалом, поэтому в русской иконе золотой фон часто заменялся другими, семантически близкими цветами – красным, зеленым, желтым (охра). Красный цвет особенно любили на Севере и в Новгороде. Краснофонные иконы весьма выразительны. Красный цвет символизирует огонь Духа, которым Господь крестит избранных Своих ([Лк. 12:49](#); [Мф. 3:11](#)), в этом огне выплавляется золото святых душ. Кроме того, в русском

языке слово «красный» означает «красивый», поэтому красный фон также ассоциировался с нетленной красотой Горнего Иерусалима.

Зеленый цвет употреблялся в школах Средней Руси – Тверской и Ростово-Суздальской. Зеленый символизирует вечную жизнь, вечное цветение, это также цвет Святого Духа, цвет надежды. Охра, желтый фон – цвет, наиболее близкий по спектру к золотому, является подчас просто заменой золоту, как напоминание о нем.

Наиболее близким по семантике к золоту стоит белый цвет. Он также выражает трансцендентность и также является цветом и светом одновременно. Но применяется белый цвет гораздо реже золотого. Белым цветом пишутся одежды Христа (например, в композиции «Преображение» – «одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить», [Мк. 9.3](#)). В белые одежды облечены праведники в сцене «Страшный Суд» («они... убелили одежды свои кровию Агнца», [Откр. 7.13-14](#)).

**Золото в своем роде единственный цвет, как едино Божество.** Все остальные цвета выстраиваются по принципу дихотомии – как противоположные (белый – черный) и как дополнительные (красный – синий). Икона исходит из целостности мира в Боге и не принимает деление мира на диалектические пары, вернее, преодолевает, так как через Христа все ранее разделенное и враждующее соединяется в антиномическом единстве ([Еф. 2:15](#)). Но единство мира не исключает, а предполагает многообразие. Выражением этого многообразия и является цвет. Причем цвет очищенный, явленный в своей изначальной сущности, без рефлексий. Цвет дается в иконе локально, его границы строго определены границами предмета, взаимодействие цветов осуществляется на семантическом уровне.

Белый цвет (он же – свет) – соединение всех цветов, символизирует чистоту, непорочность, причастность божественному миру. Ему противостоит черный как не имеющий цвета (света) и поглощающий все цвета. Черный цвет, так же как и белый, употребляется в иконописи редко. Он символизирует ад, максимальную удаленность от Бога, Источника света ([Блаженный Августин](#) в «Исповеди» так обозначает свою оторванность от Бога: «И увидел Я себя далеко от Тебя, в месте неподобия»). Ад в иконе изображается обычно в виде черной зияющей пропасти, бездны. Но этот ад всегда побежден («Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?», [Ос. 13.14; 1 Кор. 15.55](#)). Бездна разверзается под ногами Воскресшего Христа, стоящего на поломанных воротах адовых (композиция «Воскресение»/«Сошествие во ад»). Из ада Христос выводит Адама и Еву, прародителей, чей грех вверг человечество во власть смерти и рабство греху. В композиции «Распятие» под Голгофским Крестом обнажается черная дыра, в которой видна голова Адама – первый человек, Адам, согрешил и умер, второй Адам – Христос, «смертью смерть поправ», безгрешный, воскрес, открывая всем выход из «тьмы в чудный свет» ([1Петр. 2:9](#)). Черным цветом рисуется пещера, из которой выползает змий, поражаемый св. Георгием («Чудо Георгия о змие»). В остальных случаях употребление черного цвета исключено. Например, контур фигур, на расстоянии кажущийся черным, на самом деле пишется обычно темно-красным, коричневым, но не черным. В преображенном мире нет места тьме, ибо «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» ([1Ин. 1:5](#)).

Красный и синий цвет составляют антиномическое единство. Как правило, они выступают вместе. Красный и синий символизируют милость и истину, красоту и добро, земное и небесное, то есть те начала, которые в падшем мире разделены и противостоят, а в Боге соединяются и взаимодействуют ([Пс. 84:11](#)). Красным и синим пишутся одежды Спасителя. Обычно это хитон красного (вишневого) цвета и синий гиматий. Через эти цвета выражена тайна Боговоплощения: красный символизирует земную, человеческую природу, кровь, жизнь, мученичество, страдание, но одновременно это и царский цвет (пурпур); синий цвет передает начало божественное, небесное, непостижимость тайны, глубину откровения. В Иисусе Христе эти противоположные миры соединяются, как соединены в Нем две природы, божественная и человеческая, ибо Он есть совершенный Бог и совершенный Человек.

Цвета одежд Богоматери те же – красный и синий, но расположены они в другом порядке: одеяние синего цвета, поверх которого красный (вишневый) плат, мафорий. Небесное и земное в ней соединены иначе. Если Христос – Предвечный Бог, ставший человеком, то она – земная женщина, родившая Бога. Богочеловечество Христа как бы зеркально отражено в Богоматери.

Тайна Боговоплощения и делает Марию Богородицей. Последняя ступень нисхождения Бога в мир есть первая ступень нашего восхождения к Нему, на этой ступени нас встречает Богородица. В сочетании красного и синего в образе Богородицы открывается еще одна тайна – соединение материнства и девства.

Сочетание красного и синего можно видеть в иконах, которые так или иначе касаются тайны Боговоплощения – «Спас в силах», «Неопалимая Купина», «Св. Троица» (подробно о семантике этих икон см. в других главах).

Красный и синий встречаются в изображении ангельских чинов. Например, нередко архангел Михаил изображается в таких одеждах, что передает символически его имя «Кто, как Бог». Красным цветом пылают образы серафимов («серафим» – значит огненный), синим пишутся херувимы.

Красный цвет встречается в одеждах мучеников как символ крови и огня, приобщение жертве Христовой, символ огненного крещения, через которое они получают нетленный венец Царства Небесного.

«Цвет в живописи, по словам св. Иоанна Дамаскина, влечет к созерцанию и, как луг, улаждая зрение, незаметно вливает в мою душу божественную славу».

**Цвет в иконе неразрывно связан со светом. Икона пишется светом.** Технология иконы предполагает определенные стадии работы, которые соответствуют наложению цветов от темного – к светлому: например, чтобы написать лик, сначала кладут санкирь (темный оливковый цвет), затем производят вохрение (накладывание охр от темной к светлой), затем идет подрумянка и в последнюю очередь пишут пробела, белильные движки. Постепенное высветление лика показывает действие божественного света, преобразующего личность человека, выявляющего в нем свет. Обожение и есть уподобление свету, ибо о Себе Христос сказал: «Я свет миру» ([Ин. 8:12](#)), и ученикам Он говорил то же: «вы – свет мира» ([Мф. 5:14](#)).

Икона не знает светотени, так как изображает мир абсолютного света ([1 Ин. 1:5](#)). Источник света находится не вовне, а внутри, ибо «Царство Божье внутри вас есть» ([Лк. 17:21](#)). Мир иконы – это мир Горнего Иерусалима, который не нуждается «ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает» его ([Откр. 22:5](#)).

Свет выражен в иконе прежде всего через золото фона, а также через светоносность ликов, через нимбы – сияние вокруг головы святого. Христос изображается не только с нимбом, но нередко и с сиянием вокруг всего тела (мандорла), что символизирует и Его святость как человека, и Его святость абсолютную как Бога. Свет в иконе пронизывает все – он падает лучиками на складки одежд, он отражается на горках, на палатах, на предметах.

Средоточием света является лик, а на лике – глаза («светильник для тела ест око...», [Мф. 6:22](#)). Свет может струиться из глаз, заливая светом весь лик святого, как это было принято в византийских и русских иконах XIV века, или скользить острыми лучиками-молниями, будто искры, вспыхивающие из глаз, как это любили изображать новгородские и псковские мастера, а может лавинообразно выливаться на лик, руки, одежды, любую поверхность, как это мы видим в образах Феофана Грека или Кир Эммануила Евгеника. Как бы то ни было – свет и есть «главный герой» иконы, пульсация света составляет жизнь иконы. Икона «умирает» тогда, когда исчезает понятие о внутреннем свете и он заменяется обычной живописной светотенью.

Свет и цвет определяют настроение иконы. Классическая икона всегда радостна. Икона – это праздник, торжество, свидетельство победы. Печальные лики поздних икон свидетельствуют об утрате Церковью пасхальной радости. Само слово «Евангелие» переводится с греческого, как Благая, то есть радостная, весть. И великие иконописцы подтверждали это. Возьмем, к примеру, икону Дионисия «Распятие» из Павло-Обнорского монастыря – самый драматический эпизод земной жизни Христа, но как изображает его художник – светло, радостно, ненадрывно. Смерть Христа на Кресте есть одновременно Его победа. За Крестом следует Воскресение, и радость Пасхи просвечивает через скорбь, делая ее светлой. «Крестом радость прииде всему миру» – поется в церковном песнопении. Этим пафосом движем Дионисий. Основное содержание иконы – свет и любовь: свет, который приходит в мир, и любовь – Сам Господь, который с Креста обнимает человечество.

Пространство и время иконы строятся по своим определенным законам, отличным от законов реалистического искусства и нашего обыденного сознания. Икона открывает нам новое бытие, она пишется с точки зрения вечности, поэтому в ней могут быть совмещены разновременные пласты. Прошлое, настоящее и будущее как бы сконцентрированы и существуют одновременно. Икону можно уподобить киноленте, разворачивающейся перед зрителем. Это – ассоциация современного человека, а в древности был найден другой образ, которому вторит икона, – небо, сворачивающееся в свиток ([Откр. 6:14](#)). Так, например, в композиции «Преображение» нередко кроме центрального эпизода на горе Фавор изображается, как Христос и апостолы восходят на гору и нисходят с нее. И все три момента сосуществуют перед нашим взором одновременно. Другой пример – икона «Рождество Христово» – здесь совмещены не только разновременные эпизоды: рождение младенца, благовестие пастухам, путешествие волхвов и т.д. Но также и происходящее в разных местах собрано вместе, сцены как бы перетекают друг в друга, образуя единую композицию.

Икона являет нам целостный мир, мир преображенный, поэтому что-то в нем может противоречить обычной земной логике. Так, например, в иконе «Усекновение головы св. Иоанна Предтечи» нередко изображается дважды голова Крестителя: на его плечах и на блюде. Это не значит, что у пророка две головы, это значит только то, что голова существует как бы в различных временных и смысловых ипостасях: голова на блюде – символ жертвы Предтечи, прообраз жертвы Христа, голова на его плечах – символ его святости, целомудрия, правды в Боге («не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить», [Мф. 10:28](#)). Отдав себя в жертву, Иоанн Креститель остается неповрежденным.

Пространство и время иконы внеприродны, они не подчинены законам этого мира. Мир на иконе предстает как бы вывернутым, не мы смотрим на него, а он окружает нас, взгляд направлен не извне, а как бы изнутри. Так создается «обратная перспектива». Обратной она названа в противоположность прямой, хотя правильнее было бы назвать ее символической. Прямая перспектива (античность, Возрождение, реалистическая живопись XIX века) выстраивает все предметы по мере их удаления в пространстве от большого к малому, точка схода всех линий находится на плоскости картины. Существование этой точки значит не что иное, как конечность тварного мира. В иконе – напротив: по мере удаления от зрителя предметы не уменьшаются, а часто даже и увеличиваются; чем глубже мы входим в пространство иконы, тем шире становится диапазон видения. Мир иконы бесконечен, как бесконечно познание божественного мира. Точка схода всех линий находится не на плоскости иконы, а вне ее, перед иконой, в том месте, где находится созерцающий. А точнее – в сердце созерцающего. Оттуда линии (условные) расходятся, расширяя его видение. «Прямая» и «обратная» перспективы выражают противоположные представления о мире. Первая описывает мир природный, другая – мир Божественный. И если в первом случае целью является максимальная иллюзорность, то во втором – предельная условность.

Икона, как мы уже отмечали, строится по принципу текста – каждый элемент прочитывается как знак. Основные знаки иконописного языка нам известны – цвет, свет, жест, лик, пространство, время – но процесс прочтения иконы не складывается из этих знаков, как из кубиков. Важен контекст, внутри которого один и тот же элемент (знак, символ) может иметь довольно широкий диапазон толкования. Икона не криптограмма, поэтому процесс ее прочтения не может заключаться в нахождении одноразового ключа; здесь необходимо длительное созерцание, в котором принимают участие и ум, и сердце. Точка схода, о которой мы говорили выше, буквально находится на пересечении двух миров, на грани двух образов – человека и иконы. Процесс созерцания аналогичен перетеканию песка в песочных часах. Чем более целен (целомудрен) человек, созерцающий икону, тем больше он открывает в ней, и наоборот: чем больше человеку открывается в иконе, тем глубже изменения в нем самом. Опасно игнорирование контекста, выдергивание знака из живого организма, где он взаимодействует с другими знаками и символами. Семантический ряд любого знака может включать различные уровни толкования, вплоть до противоположных. Так, например, образ льва может толковаться как аллегория Христа («лев от колена Иудина», [Откр. 5:5](#)) и одновременно как символ евангелиста Марка ([Иез. 1](#)), как олицетворение царской власти ([Прит. 19:12](#)), но также как символ дьявола («дьявол ходит, как

рыкающий лев, ища кого поглотить», [1 Петр. 5.8](#)). Понять, в каком из значений употреблен знак или символ, поможет контекст. В то же время контекст выстраивается из взаимодействия отдельных знаков.

В свою очередь, икона также включена в определенный контекст, т.е. в литургию, в храмовое пространство. Вне этой среды икона не вполне понятна. О том, как икона существует внутри храмово-литургического пространства, следующая глава.

---

Порой человек не очень знакомый с традициями христианского иконописного искусства, смотрит на икону и недоумевает: почему образы, изображенные на ней такие странные и геометрически неправильные? Глупо предполагать, что это проявление непрофессионализма или небрежности художника, скорее в таком способе изображения есть определенный смысл. Привычное реалистичное изображение на картинах, в искусстве называется – прямая или линейная перспектива, когда предмет уменьшается по мере удаления от зрителя. Линии, «удаляясь», стремятся сойтись в одну точку, предметы, удаляясь, уменьшаются в размерах. Обратная перспектива – это метод непосредственного изображения мира. Вид перспективы, применяемый в византийской и древнерусской живописи, при которой изображенные предметы представляются увеличивающимися по мере удаления от зрителя, картина имеет несколько горизонтов и точек зрения, и другие особенности. При изображении в обратной перспективе предметы расширяются при их удалении от зрителя, словно центр схода линий находится не на горизонте, а внутри самого зрителя. Обратная перспектива гораздо старше линейной. Одной из версий как появился такой способ передачи иконописного образа, является факт бытования на Руси непрозрачных (слюдяных) окон. Если в глубине дома горела свеча, лучина или лампадка, то на окне отображались тени людей, как кадры кино на экране. Когда человек приближался к окну из глубины дома, размер его силуэта уменьшался, а когда удалялся – увеличивался. Отсюда один шаг до мысленного образа Бога, который освещает своим светом Мир во мраке, так что вещи и люди в нем видны, как на экране. Не мы смотрим на икону, а икона смотрит на нас. Она подобно Евангелию врывается в нашу жизнь, обращается к нам, к нашей душе, к нашей совести. Когда мы говорим о картине в линейной перспективе, то точка схода и концентрации внимания остается за рамой, на самом зрителе. Своеобразный эгоцентризм совершенно чуждый православной иконописной традиции. Икона устремляет взор человека внутрь, в пространство, не имеющее горизонта, в пространство вечности. Пример прямой и обратной перспективы изображен на рисунках ниже.

При «правильном» прямоперспективном изображении, от зрителя к картине нет моста, точка наблюдения одна, и она всегда субъективна. При обратной перспективе такого не происходит: ракурс задан не нами. Именно это хотели показать иконописцы. В итоге следует отметить, что закон обратной перспективы, применяемый в древнерусской иконописи, уходящей корнями в византийскую традицию, не имеет ничего общего с примитивизмом и непрофессионализмом. В нем есть огромный духовный смысл, раскрывающийся в богословии иконы. Вот, что говорит на этот счет П. А. Флоренский в своем труде: «Обратная перспектива была вполне осознанным принципом художественного творчества в иконописи, позволяющим не глядеть на мир снаружи, из-за рамы картины, разместив точку, схождения лучей зрения где-то там, в происходящем на полотне, не мир полагать средоточием внимания человека, но, напротив, человек есть средоточие того, несуществующего, но сущего, что составляет содержание веры, символ любви, страдания, милосердия» .

В течение многих лет, когда я читаю этот курс, я обычно придерживаюсь хронологического порядка повествования. Но это, оказывается, не всегда удобно, потому что некоторые общие темы никак не укладываются в хронологические рамки, а они очень важны для понимания того, что такое икона, что она собой представляет. Поэтому в этом году я решил немножко изменить порядок изложения и рассказать о некоторых главных моментах того, что мы называем иконоведением.

Нам с вами нужно разобраться в том, чем икона отличается от картины, и как мы ее почитаем.

Мы с вами говорили о библейских корнях иконопочитания, это очень важная тема. В прошлый раз я показывал вам некоторые памятники катакомбной живописи, чтобы подтвердить, что почитание образа (хоть и не такого, как сейчас) идет от первых веков христианства.

Сейчас я хочу поговорить с вами о том, что такое пространство в иконе. Это совсем не историческая тема, и даже кажется совсем не богословской, но эта тема совершенно необходима.

Пространство в иконе.

Вопрос этот очень существенный. Я уже говорил, что наш предмет имеет разные стороны: мы говорим не только о богословии, не только о догматике, но и о художественной стороне. Но при этом говорим не только об эстетике, а говорим о природе этого искусства, более глубокой.

Понятие пространства считается эстетической категорией. Однако сама эстетика как наука возникла только в XVIII в. и при этом в Германии, в условиях уже секулярного восприятия искусства, а ведь искусство существовало всегда. И поэтому вопрос пространства является не только вопросом эстетики - это вопрос более глубокий. Вот перед вами Георгий Победоносец (рубеж XV-XVI вв.). Прошу обратить ваше внимание на то, что прежде всего мы говорим о живописи, которая есть пространственное искусство. Т. е. художник оперирует понятиями о пространстве. Будь это иконописец, будь это Леонардо да Винчи или Микельанджело, будь это скромный академист XIX в., или это японский художник, или художник египетских пирамид, или даже просто ребенок, который берет листок бумаги и начинает кисточкой по нему водить, все равно - каждый из них изображает пространство, в отличие от иероглифа. Иероглиф может мыслить тоже пространственными символами, в иероглифе изображается вода, дерево или солнце - как знак. Но они пространства не передают. А вот когда иероглиф переходит в простую пиктографическую картинку на уровне искусства эскимосов, то это уже пространство. Великие искусства дают нам очень сложное понятие о пространстве, которое можно рассматривать не только в эстетических, но и в философских, всевозможных мировоззренческих категориях. Здесь речь может идти о космосе или об отдельном малом пространстве - но в любом случае большое искусство оперирует пространством. И одаренность художника выражается в первую очередь не только тем, как он чувствует цвет, но еще и тем, как он чувствует пространство.

Пространство в искусстве великих культур соответствует мировоззрению этих культур. Нельзя отделить эти вещи, и это очень важно понять сразу и навсегда. И тогда станет ясно, чем икона отличается от благочестивой картинки: они различаются совершенно разным пониманием пространства. На любой настоящей иконе это видно. Давайте рассуждать так, как будто мы совсем не знаем, что здесь изображено [речь идет об иконе Св. Георгия]. Как будто бы мы в первый раз увидели православную икону и ничего не знаем о православии. И вот будем рассуждать так, как будто мы ничего не понимаем. Но мы видим, что же именно изобразил какой-то неведомый нам художник неведомой эпохи

на неведомый сюжет. Он изобразил человека, скачущего на коне - стремительно скачущего: плащ развивается за его спиной и куда-то летит вверх. Видно, что это воин - он в доспехах. И этот воин поражает копьем какое-то чудовище у его ног - дракона. Дракон этот ползет по земле, и вот по этой же земле скачет всадник. Больше ничего нет, сзади просто светлый фон. Ясно, что внимание акцентируется на битве всадника с этим драконом, который уже побежден, хотя и сопротивляется. И понятно, что битва происходит в каком-то определенном месте, но место это почти никак не обозначено. Никаких особых знаков, по которым мы могли бы представить себе, где же происходит эта битва, в общем нет. Нет никакого состояния природы, которое могло бы что-то рассказать об этой битве - есть только сама битва.

Что про такую битву говорит традиция церковная? Почему здесь нет никаких обозначений пейзажа, никаких дополнительных знаков? В западно-европейских картинах, изображающих Св. Георгия, всегда много подробностей: пещеры, царевна, слуги, оруженосцы, может быть город. А здесь - ничего. Возникает вопрос: хотел ли иконописец сказать что-нибудь кроме того, что он изображает битву? Хотел, несомненно. А чтобы знать, что он хотел сказать, нужно иметь уже некоторую церковную грамотность. Если мы эту церковную грамотность имеем, то мы знаем, что изображается не просто некоторый исторический момент. Конечно, по преданию св. Георгий - конкретная историческая личность, он воин, и по преданию он спасает царевну от дракона. К этому преданию можно относиться по-разному, можно связать его с античной традицией (Персей), с восточной традицией (там тоже есть подобные сюжеты), можно увидеть там общечеловеческую идею победы добра над злом (поскольку дракон всегда символизировал зло, а всадник олицетворяет разумную силу добра). Но здесь есть дополнительные элементы, говорящие нам о чисто христианской основе этого изображения. Например - нимб над головой святого, обозначающий его святость. В прошлый раз мы говорили о том, что нимб использовался и нехристианскими культурами, но христианством он был принят как символ. И вот на этой иконе должна быть надпись, поясняющая, что Георгий - святой (она здесь просто утрачена). Мы говорим о пространстве, но слово здесь тоже имеет очень большое значение - именно потому, что пространство не натуралистично, изображение нужно как-то пояснять. И главным пространственным символом здесь выступает фон, и фон также главный смысловой символ. Светлая поверхность иконы - это главный символ пространства. Фон такой же светлый, как и нимб, они близки друг другу. Что касается земли, то она тоже обозначена простой полосой, без какой бы то ни было детализации. Это некое понимание пространства - пространство делится на землю и вот на этот светлый золотой фон. Слово "фон" - не русское, как и все слова, начинающиеся на букву "ф". Это французское слово, которое вошло в состав русского языка только в XVIII в. А искусство существовало у нас со времен древнейших, даже еще до крещения Руси существовало языческое искусство. "Фон" - это термин, обозначающий заднюю часть изображения (от французского *fond* - глубина). У наших братьев чехов задняя часть картины обозначается славянским, вполне понятным нам словом "позади". Можно подумать, что русский язык оказался настолько беден, что был вынужден в VIII в. заимствовать этот термин у французов. Но на самом деле речь идет о разных пониманиях пространства, разных мировоззренческих концепциях и разных духовных переживаниях. В русской традиции задняя часть иконы именовалась словом "свет". В любом иконописном подлиннике мы это можем прочитать: такое-то изображение "в свету". Иначе говоря, в иконе пространство обозначается как свет. Какой свет, почему свет? Как пространство связано со светом?

Во-первых, здесь нужно обратиться к чисто религиозному пониманию фона - свет, конечно, божественный. Перед нами просто-напросто выражение литургических функций искусства. И это, как видите, теснейшим образом связано с пониманием пространства.

Икона предназначена для молитвы, перед ней молятся, а что такое молитва? Молитва - это обращение к живому лицу. Святой - это живая, реальная личность, перед которой молится человек и просит о помощи. И поскольку это личность живая и реальная, она может ответить на молитву. И она отвечает. Отвечает как? Так, что приходит “яко скорость молнии в ответ на молитву [...]”.

Итак, световой фон иконы означает не что иное, как божественный свет, райский свет, тот свет, куда не проникает человеческий глаз, земной глаз, потому что “не виде глаз и ухо не слыша, что приготовил Господь любящим Его”. Но мы знаем, что там, где “не виде глаз”, пребывают души праведных и святых, которые отвечают на молитву верных. И вот именно об этом свидетельствует икона. Причем изображение как бы выходит из пространства иконы, оно ориентировано на зрителя, даже изображен какой-то действенный сюжет (идет битва, допустим). И с этим связана вся так называемая обратная перспектива. Я думаю, все слышали это выражение, но оно не вполне точное. Перспектива это понятие научное. Перспектива была открыта итальянцами в XV в., она тщательно изучалась ими, строилась, потому что это некое геометрическое построение. А никакого геометрического построения - прямого или обратного - в иконе нет. Но есть движение. Вот движение и пространство - очень тесно связанные друг с другом понятия. Каково движение, таково и пространство. В темноте двигаться очень трудно, потому что не видно пространства. А где свет, там пространство становится ясным, открытым, близким. Но может быть и сверхсветлое пространство, которое должно быть особенно открытым, особенно просторным, но в котором мы можем ослепнуть [от избытка света] и можем его не видеть. Тут возникает масса очень сложных вопросов, касающихся духовной жизни и религиозной мистики. Потому что переживание мира божественного как света свойственно не только христианству, а фактически всем религиям. О божественном свете учат все религии - кроме сатанинских.

Сверхсветлое пространство есть пространство наибольшей свободы и, однако, незримое для человеческого глаза. И вот из этого сверхсветлого пространства выходит св. Георгий. То, что он бьется со змием, является здесь только знаком, но это уже другие функции иконы. А литургическая функция здесь заключается в том, что св. Георгий из сверхсветлого пространства выходит в ответ на молитву верующих. Это одно из важнейших измерений пространственных в иконе. Поэтому когда в качестве икон предлагаются благочестивые картинки, пусть даже с изображением самого прп. Серафима - наверное, почти у каждого есть иконочка, где прп. Серафим стоит на камне, молится, и вокруг дерева. Такая икона возможна как выражение благочестия, но икона как выражение христианского мирозерцания должна быть другой. Можно изобразить так же молящегося прп. Серафима, но чтобы была выражена литургическая функция образа, непременно нужен золотой фон - нужен выход святого из золотого фона в наш грешный мир, нужна вот эта обратная перспектива, движение к зрителю. Иначе это просто благочестивая картинка. Обратимся к слайдам. Вот замечательная византийская икона XIV в. Очень полезно вглядываться в великие памятники культуры вообще, а церковного искусства тем паче. Это Благовещение. Здесь вы тоже видите золотой фон. Но одно дело - однофигурная композиция с золотым фоном, а другое дело - многофигурная, сюжетная, праздничная композиция, где сложное действие и сложные пространственные построения. Такие византийские и древнерусские иконы как раз и выражают собой квинтэссенцию православного духовного опыта Церкви эпохи ее расцвета, выраженную такими художественными средствами. Что мы здесь видим? Опять предположим, что нам ничего не известно. Какие-то две фигуры, дальше какие-то две постройки. Эти две фигуры как бы беседуют, они повернуты к нам в три четверти. Фигуры находятся на переднем плане, а на заднем - очень странные разноярусные постройки, можно сказать, что это стены, а вот какие-то проемы - ворота, наверное, какие-то странные крыши, и вот какая-то красная

полоса, похожая на ткань, которая перекинута с двух башен над всей композицией, а в основе всего, в глубине - этот самый золотой фон, о котором мы уже знаем, что это сверхсветлый свет божественного мира, в который не проникает человеческий глаз. Но что мы видим на переднем плане и почему? Что вышло к нам из этого света?

Мы с вами знаем, что это Благовещение - праздник, и мы молимся перед этой иконой. Но что такое Благовещение, где оно происходит, в каких условиях? Все вы об этом хорошо знаете. И вот иконописцу нужно показать некоторую святость момента. Считается, что Мать Божия в это время пряла, поэтому иногда изображается веретено. Она была в доме Иосифа, но иногда на иконе Благовещение происходит около кладезя. Но дома ли это было, или в саду - не это важно для литургии, для молитвы, для праздника вечности. Разве это главное, что эта сцена происходила в определенном интерьере? Да, действительно, был какой-то дом, какой-то сад, но главное не это, а то, что происходит некоторое таинственное событие, в котором решаются судьбы всего мироздания: Бог изволит воплотиться, вот что главное. Если весь мир не стоит человеческой души, то могут ли изображение святых и мира быть на одном уровне? Нет, не могут. Душа человеческая дороже целого мира, поэтому именно она изображается на первом плане, и в данном случае это не просто душа - это Мать Божия и Архангел. Но все же событие происходит на земле, все-таки оно происходит в некотором пространстве. Если мы забудем, что было это земное пространство, это помещение, то как бы нам не впасть в какую-нибудь гностическую ересь: гностики говорили, что воплощение было призрачно. Икона непременно несет апологетическую функцию - конечно, если она переросла стадию благочестивой картинки - она становится некоторым апологетическим выражением православного учения.

Итак, пространство было. Но каким был дом Иосифа, никто не знает, и это совершенно не важно. Был ли он одноэтажный, или двухэтажный, был ли он с плоской крышей или с двускатной кровлей, были ли там слуховые окна или чердак, или ничего подобного не было - все это не имеет никакого значения для вечности. Важно другое - важно, что Мать Божия все свое детство и юность провела в храме, там, где ее питал Ангел, а когда благочестивый Иосиф к Ней приближается, Она остается Пресвятой Девой, воспитанной ангелами в храме. И архитектура в сюжете навеяна не бытовой архитектурой, а культовой архитектурой. Здесь у иконописца возникает ассоциация с Иерусалимским храмом, а не с домом Иосифа. Хотя событие происходит не в храме, но идет связь с храмом. И тем не менее, все это второстепенно.

Мы молимся Пресвятой Деве и Архангелу Гавриилу, ублажаем их, восхваляем, празднуем. Праздник христианский есть событие вечное. Для нас праздник не есть воспоминание, как у протестантов. Мы с вами - и это очень важно - некоторым таинственным образом являемся соучастниками этого события. Это возможно потому, что праздник имеет литургическое значение. Наступает день Благовещения, совершается Божественная литургия. И мы с вами все прославляем праздник в этой Божественной литургии. И икона должна показать нашу сопричастность - именно поэтому еще и устраняются все второстепенные элементы, все земные детали, все, что может нам напомнить о земном. И архитектура должна напоминать нам о вечном, о сопричастности душ наших к этому вечному торжеству Девы Марии.

Вот этими понятиями определяется узкий круг символики и тематики иконы. Он не может быть расширен, потому что это выведет нас из литургического восприятия в бытовое.

Ткань, которая лежит сверху, часто изображается в иконах. Для чего? Дело в том, что при таком литургическом, богословском осмыслении иконы, о котором мы говорим, иногда

теряется все же понятие о том, что событие происходило внутри помещения, и может родиться впечатление, что Мать Божия и Архангел Гавриил находятся как бы вне этого внутреннего пространства. Но иконописец должен быть точным, он всегда должен следовать Преданию, держаться Предания. По Преданию Благовещение происходило в доме. Поскольку вся метафизика иконы подразумевает такое построение, при котором пространство и действующие в пространстве лица как бы отделяются друг от друга, то нужен какой-то дополнительный знак, связывающий действующих лиц - святых, с достоверным моментом события, о котором сказано, что оно происходило внутри помещения. Для этого иконопись вынуждена была ввести дополнительный знак - так сказать, обстоятельство места, знак пространства, говорящий о том, что событие происходит внутри помещения. Откуда взялся этот знак? Этот покров называется велум. Это латинское обозначение такого покрывала, которое простиралось в античные времена над зрителями в театре, чтобы защитить их от палящего солнца - то, что мы называем тентом. Получалось закрытое помещение, и вот знаком закрытого помещения и является "[...]", который мы видим на многих иконах.

Следующий слайд: здесь перед вами Рождество Спасителя. Все знают такого рода композиции XV-XVI вв. Когда нужно изобразить много фигур, то, естественно, усложняется вся пространственная система. В данном случае перед нами композиция многосюжетная. Здесь помещено все повествование о Рождестве Христовом: и пещера с животными, и Иосиф, сидящий в стороне, и пастыри здесь изображены, и волхвы, и ангелы, и омовение Младенца - совсем уже бытовой момент, - звезда, и природа. Такое изображение носит также литургический характер, характер праздника. Поэтому пространство развернуто вверх, оно как бы опрокидывается на зрителя. Здесь нет никакой перспективы - ни прямой, ни обратной.

Раньше многие любили (и сейчас любят) говорить, что икона есть плоское изображение. Но нам трудно назвать его плоским: оно плоское только с точки зрения академической живописи, с точки зрения перспективы прямой. Это зависит просто от психологии восприятия, от того, что мы знаем о пространстве. Поскольку здесь изображены разные моменты, разные взаимоотношения, разные расположения относительно друг друга изображенных святых и различных объектов, то для нас это изображение не будет плоским объектом. Оно слишком многозначно, чтобы быть плоским. Здесь виден еще один принцип, который имеет значение и для пространственного восприятия искусства. Принцип этот - семантический, т. е. пространство изображается как некая система знаков. И в этой системе все связано со значением сопоставляемых изображений объектов. Важнейшее значение здесь имеют Мать Божия и Младенец, поэтому они изображены в центре. При этом изображение Младенца повторяется еще раз, в сцене омовения. Иконописцу необходимо это бытовое повествование, чтобы подчеркнуть земную реальность события, но вместе с тем звезда указывает нам на то, что это Спаситель.

Итак, фигуры Матери Божией и Богомладенца выделены своей центричностью: все остальное изображено, так сказать, на периферии, все прочие фигуры пространственно отодвинуты от пещеры. Изображения всех этих фигур носят опять-таки знаковый характер - они выражают определенный смысл евангельского повествования в его литургическом восприятии: волхвы приносят дары, ангелы с пастырьми славословят и т. д. И опять золотой фон, который нам напоминает все о том же светлом свете рая. Вот еще одно Рождество - Рождество Иоанна Предтечи - икона XVI в. Перед вами также довольно "странная" композиция. Здесь иконописцу нужно было некий бытовой, так сказать, сюжет перевести на уровень священного. Если в Рождестве Спасителя сразу понятно, что речь идет о воплощении Господа, то когда изображается рождение Матери Божией или святых, на иконе больше бытовых деталей: они рождаются как обычные люди. И все же не все

здесь обычно. Если вы вспомните этот сюжет в какой-нибудь западной картине, там обязательно будет изображена спальня, кровать, пол, окно и т. д. Здесь же - совершенно удивительное построение, оно непостижимо для неискушенного зрителя. Женская фигура на таком странном возвышении, рядом кто-то сидит, какие-то фигуры подходят, совершенно непонятные строения, какие-то ступени - ничего непонятно. Это искусство закрытое в некотором роде, оно требует дополнительных знаний и довольно основательных - необходимо знать Св. Писание или жития святых, и кроме того, еще и понимать литургическую функцию искусства. Вот если вы, будучи европейцем, возьмете китайскую живопись, вам все там будет понятно: китайские пейзажи, китайские люди с косами, дома, лодки, зонтики и т. д. А здесь нужно очень много специальных знаний...  
*конец кассеты.*

... важно наше присутствие в этом таинственном мире, который не похож на наш мир. Там нет тех пространственных законов (например, закона тяготения), которые существуют в нашем мире. Этот мир - мир святой - свободен от законов нашего мира. И художник должен это по возможности показать.

Чем оправдана такая система? Что здесь изображено? Конечно, понятно, что события происходят в доме, в помещении. Но нужно показать, что и мы, и те женские фигуры, которые поздравляют мать, что они и мы находимся в одном пространстве. Но только нужно показать, что не они находятся в нашем пространстве (как это сделает художник западноевропейский), а что мы - в их пространстве. К этому ведет нас литургическое мышление, литургическое переживание - мы должны быть в их пространстве. Это доказывается тем, что ложе обращено к нам. Мы стоим перед ложем, мы молимся перед ним, ему предстоим. Все остальное является системой знаков. Некоторые аналогии можно провести, если хотите, с театральной декорацией (допустим этот очень понижающий образ как рабочее сравнение) - когда в театре нужно показать зрителям сцену определенную, то там убирают стенку и показывают нам эту сцену как бы изнутри. Нечто подобное происходит здесь, только мы находимся не в театре, а в церкви. И тот же красный "[...]" вы видите здесь, который распростерт над башенками. Вот эти башенки являются не чем иным, как двумя сторонами одного входа, одного прохода. И справа, и слева эти проемы - это один и тот же проход. Но только одна сторона внешняя, другая сторона - внутренняя. Для чего так сделано, для чего это нужно? Это нужно, чтобы совместить наше пространство, в котором мы находимся, и пространство, в котором пребывают святые.

Следующий слайд. Это мозаическая композиция (XI в., Греция), расположенная в углу храма, где стены переходят в свод. Что вы здесь видите? Художник старается использовать вогнутую поверхность свода. В центре этой вогнутой поверхности он изображает Младенца Христа, подчеркивая Его центричность. А верующий человек, созерцатель, стоит внизу, как бы охватываемый этим сводом, включается в это пространство архитектурно. Средствами, доступными XI в., Церковь старалась включить человека как бы в контекст Евангелия, т. е. максимально приблизить нас к евангельским событиям. Здесь все изображено так же, как в русской иконе XVI в., но благодаря этой вогнутой поверхности чувство сопричастности здесь гораздо сильнее. И вот этим стремлением к единению, этой сопричастностью отличается икона от благочестивой картинки.

Вот св. Георгий - в отличие от того, которого вы видели, он с несколько более развитым фоном. Здесь хорошо видно, что святой как бы выходит из пространства навстречу. Часть его нимба, кончик копья, переднее копыто коня выходит на повышенное поле. Так же, как художник XI в. создавал композицию Рождества на не прямой поверхности, русский

художник XVI в. использует разные поверхности на разном уровне для того, чтобы создать определенный эффект. Но художник понимал, что нельзя слишком сильно совмещать разные поверхности, разные уровни - это некрасиво. На другой уровень выходят только крайние, незначительные элементы. И такая художественная тактичность говорит об очень высоком культурном уровне.

Пространство здесь сложнее, чем в том, первом Георгии, которого я показал. Здесь глубокая пещера с драконом, развитые горки, здесь есть передний и задний планы, хотя и переданные несколько условно. Все это лишено всякой перспективы, разумеется, и однако мы не должны забывать о земле, о том, что все происходит реально на земле. И очень важным элементом является сегмент в правом верхнем углу, где рука Господня благословляет сражающегося святого. На примере этой иконы очень важно отметить, что каждая икона является изображением космическим - она изображает православное понимание космоса. Этот космос состоит из неба и земли. Земля есть земля, а вот космос состоит из нескольких оболочек. Есть третье небо, есть седьмое небо. И очень часто мы встречаем изображение неба в несколько слоев: как здесь, скажем, рука Господня с неба. Это космос, а свет божественный здесь передан красным цветом, не нужно смущаться, что это не золото, красный цвет имеет ту же самую смысловую нагруженность. И небо, и земля охвачены этим божественным светом, они выступают как бы из света, потому что небесная сфера здесь такого синевато-голубоватого тона, как мы воспринимаем обычно небеса. Но если икона имеет космический аспект, то здесь невозможны никакие элементы пейзажа в своей частности, самое главное здесь - человек, человеческая душа. Человеческая душа ценнее всего мира, поэтому здесь она занимает все пространство - человек сопоставим с этим космосом, со всем этим небом. И потому здесь он так высоко поставлен - конечно, как образ и подобие Божие. Сам сюжет является олицетворением победы добра над злом - той победы, которая присуща человечеству в измерении Церкви, потому что Церковь в себя включает лучшую часть человечества. И вот она борется с драконом - по существу это апокалиптический мотив. Апокалиптико-эсхатологическая направленность иконе вообще свойственна, в силу ее космичности.

И вот еще раз Рождество - Рождество Божией Матери. Опять таинственное построение, которое требует знания и понимания. На ложе лежит мать - Анна, ее поздравляют некие святые жены, омовение младенца здесь же происходит, те же непонятные, таинственные архитектурные сооружения, и все это удалено от быта - все настолько изменено, что мы никак себе не могли бы представить, что это чисто бытовой сюжет. Нужно помнить, с точки зрения церковной наш мир есть очерневшее естество. В каноне службы Преображению так и говорится, что мир - очерневший. Мы с вами просто не понимаем, что ходим среди обугленных головешек. И иконописец должен был это показать - показать разницу между божественным и земным миром. Именно поэтому цвет имеет такое огромное значение, но о цвете, я надеюсь, у нас будет отдельная лекция, а сейчас мы говорим о пространстве. Пространство того мира свободно от трехмерности и подчинено только смысловым соотношениям. В иконе изображаются как бы только чистые смыслы. Самое главное здесь лицо - Анна, она выделена светом. На переднем плане мы видим младенца. Торжество, праздничность выражены фигурами поздравляющих жен. И вот те же самые архитектурные кулисы: мы предстаем перед Анной вместе с теми, кто поздравляет ее на иконе, несем свои приветствия, празднуем, поздравляем, но все это должно быть в измерении вечности.

Следующий слайд - Введение во храм, икона XVI в. Вспомните любую картину западно-европейскую на тему этого сюжета. Там будет непременно роскошное палаццо, ступени дворца, девочка, первосвященник, толпы народа и т. д. Но задача иконописца была не в том, чтобы создать некоторое подобие исторического антуража. Здесь опять то же самое

литургическое измерение - вечность события, отделенность от нашего мира, недоступность происходящего повседневному сознанию. Потому что мы с вами и не можем понять, как это так: она была введена во храм, что это такое. Обычно в литературе пишут так, что она жила при храме, и там были другие девочки, их там учили чему-то, они там пряхей занимались и т. д. Но ведь Пресвятая Богородица была введена в святое святых - это прямо сказано в богослужении празднику: “Дева вниде во святая святых”. В Евангелии этого нет, но есть в церковном Предании. Во святая святых входил только первосвященник и только раз в год, как мы с вами знаем. По Преданию она там жила, во святом святых, и ангелы приносили ей пищу. Что это значит? Это значит, что Матерь Божия была таинственным образом изъята из-под законов нашего бытия, но уже после того, как ей исполнилось три года. И во святое святых - туда, где первосвященнику являлся Господь таинственно - именно туда была введена Пресвятая Дева. Это никакой картиной изобразить нельзя. Но можно попытаться изобразить в знаках. И икона является таким знаком этого непередаваемого и непостижимого момента, и помогает нам понять то, о чем говорится в богослужении, о чем будут говорить св. Отцы - Григорий Богослов, Василий Великий - то, что не может выразить слово, дополняет живопись. Чтобы выразить полноту божественной истины, нужны все дары, данные Богом человеку: и дар слова, и дар художественный, и дар пения, все эти дары только в сопокупности могут нам помочь в понимании божественной истины.

Что еще интересно? Здесь изображаются царские врата православного храма, перед которыми стоит первосвященник в традиционной, восходящей к Ветхому Завету одежде, Дева Мария и дальше сопровождающие Ее фигуры. Дальше какая-то лестница, возвышение - киворий, и Ангел несет Ей пищу. Этот киворий символизирует ветхозаветный храм, а царские врата - это элемент нашего, православного храма. Что знали о ветхозаветном храме иконописцы? Они знали то, что написано в Св. Писании. На Руси Писание знали далеко не все, но иконописцы принадлежали к более образованной прослойке, они именовались философами, и Писание изучали довольно основательно, чтобы знать, что они изображают. И вот по такому символическому уровню иконы мы должны заключить, что они знали много. И мы часто видим в иконе соединение новозаветных и ветхозаветных элементов, потому что иконописец должен был показать преемственность, неразрывную связь Ветхого и Нового Завета. Икона всегда является некоторой апологетикой. Особенно это становится понятным в тот исторический момент, когда распространяются ереси. Обратите внимание на пропорции фигур: они тоже имеют символическое, смысловое значение. Вот Матерь Божия присутствует на иконе в некотором таинственном пространстве, в отделенности от всего остального мира.

А вот еще один сюжет - сюжет Покрова. Историю Покрова вы все знаете, и я не буду вам ее рассказывать. Что здесь важно? Важно, что изображается храм в виде базилики - это некоторый исторический элемент. Русские иконописцы имели понятие о том, что храмы были не только куполообразные, но и базиликальные. Видимо, здесь имеется в виду Влахернский храм, потому что София Константинопольская храм не базиликальный. Но важно то, что имеется в виду не русский храм, а храм византийский, потому что на Руси базиликальных храмов не было. Таким образом иконописец показывает, что событие происходило не на Руси, а в Византии. Все остальное движется в том же направлении, о котором я уже вам сказал. На первый план становятся Матерь Божия и святые, которым мы молимся, и в то же время должна быть “привязка” к историческому моменту и к реальному месту события.

Вот еще Покров, новгородский вариант. Здесь мышление то же самое, но контекст совершенно другой: художник забывает о византийском происхождении праздника, не думает о нем, поэтому изображенный им храм имеет чисто русские главки. Художник

вводит все как бы внутрь храма - он дает храм в разрезе, а в остальном сюжет развивается в таком духовном пространстве, которое свидетельствует о значимости праздника, о его величии. Мы с вами введены в храм и поставлены непосредственно перед царскими вратами, но перед нами не запрестольный образ Божией Матери, а Она сама. Когда искусствоведы пишут об этом сюжете, они рассуждают о том, как повлияла на иконописца византийская иконография, о том, что это в византийских храмах мы видим такие грандиозные запрестольные образы Божией Матери, и вот такая византийская иконография как-то дошла до новгородского иконописца, и тогда он создал икону, как бы иллюстрирующую легенду о Покрове. На самом деле все совсем не так, а наоборот. Потому здесь на иконе не икона изображается, не запрестольный образ византийский, а само явление, которому мы предстоим. И мы все поймем, если вспомним великое значение Покрова для русского церковного сознания. Мать Божия в нашем храме, в русском храме, молится о нас, так же, как Она молилась во Влахернском храме о Византии. Итак, мы убедились, что икона - это такое произведение, в котором выражается литургическое почитание святого, представляемого в божественном свете и исходящего навстречу верующему из совершенно другого пространства, и из другого мира, в котором он пребывает.

Но и благочестивая натуралистическая живопись возможна, просто как некоторое выражение благочестивого чувства. И мы можем эти картины почитать, но это не будет настоящей иконой