

## Проблема традиции и новаторства в современной иконописи

Последнее время процесс иконописания в нашей стране развивается довольно интенсивно. По крайней мере, в количественном отношении. В связи с этим особую остроту приобретает проблема традиции и новаторства в современной иконописи. Подавляющее большинство современных художников-иконописцев говорит о своей приверженности традициям древнерусской иконописи. Однако само понятие древнерусская иконопись далеко не однородно по значимости, по уровню художественного совершенства. Под древнерусской иконописью мы понимаем и иконы домонгольской Киевской Руси, которые в ту пору еще не обрели своей национальной специфики и несли на себе печать сильного влияния византийской традиции; это и живопись периода феодальной раздробленности Руси, где особенно выделяется своей национальной самобытностью новгородская икона; это и московская иконопись XV века, во главе которой, безусловно, стоит А. Рублев – вершина древнерусской иконописи. Наконец, это иконопись переходного XVII века – периода активного «обмирщения» искусства и активного разрушения византийского канона. Это иконопись, утратившая свою былую духовную высоту, изобилующая бытовыми деталями, подменяющая неземную духовность земной «реалистичностью» и внешней «красивостью». В такой ситуации нужно решить, какие именно традиции заслуживают возрождения, нужно ли новаторство сегодня и какова в этом процессе роль личности художника-иконописца. Чтобы ответить на эти и многие другие возникающие вопросы, нужен критерий, который бы позволил подойти по возможности объективно к оценке явлений современной иконописи.

Этим критерием, надо полагать, является иконописный канон, который формировался в Византии на протяжении IV-VII вв., параллельно с формированием ортодоксального состава Священного писания и основных догматов Христианской Церкви. Канон закреплялся в решениях Вселенских соборов и стал критерием истинности иконного изображения, где под истинностью понималось соответствие изображения Священному Писанию.

Формирование канона происходило в полном соответствии с назначением религиозного искусства, которое заключалось в постижении с помощью художественных средств сверхъестественного «горнего» мира, а

отнодь не в отображении земного мира. Поэтому все канонические требования не являлись случайными. За каждым из них стоял глубокий смысл, вытекающий из самого христианского мировоззрения. Бесплотные фигуры, аскетичные лики с большими глазами, прямые складки одежд, скрывающие телесные формы, – все это имело своей целью подчеркнуть неземную сущность небожителей. Этому же способствовало несоблюдение «реальных» масштабов и пропорций изображаемых персонажей и предметов, специфическая трактовка пространства (обратная перспектива) и времени (объединение в одной композиции разновременных событий), символика цвета и т.п. Всё выражало сугубо иррациональный характер изображаемого «горнего» мира, далёкого от наших земных представлений.

На Руси канон был воспринят вместе с христианством и оставался на протяжении многих столетий основой для русской иконы и церковных росписей. При этом древнерусская иконопись не была чем-то застывшим и неизменным. Об этом говорит не только бесконечное разнообразие русских икон в рамках одного иконографического типа, но и само наличие в истории русской иконописи множества иконописных школ и ярких творческих индивидуальностей, известных и неизвестных. Этот факт – свидетельство того, что иконописный канон вовсе не являлся тормозом для проявления творческой самобытности художника-иконописца, как это долго утверждалось в нашем советском искусствоведении.

Очевидно, что русская иконопись никогда не шла по пути копирования, хотя термин «список» и получил широкое распространение. Естественно, такая задача (копирование древних образцов) не может ставиться и перед современными иконописцами: каждая эпоха привносит нечто свое, новое, во всякое искусство, в том числе в иконопись. По словам известного искусствоведа и богослова XX века, ярчайшего представителя «русского зарубежья» Леонида Успенского, «язык древнерусской иконы, естественно, подвержен изменениям, но изменениям внутри иконного «стиля», как мы видим на протяжении почти двух тысячелетий его истории».<sup>1</sup>

Вплоть до XVII века можно говорить лишь о развитии канона в русской иконописи, обогащении его содержания новыми, национальными оттенками, потому что неизменной оставалась сама основа канона, его ядро: высокая, «неземная» духовность, выраженная условными средствами, основанными на символической. Национальные же черты и даже бытовые детали, привнесённые в каноническую иконографию, не снижали общей духовной высоты. С середины XVII века, в результате установления государственных контактов с Западной Европой, знакомства с ее светским

---

<sup>1</sup> Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж., 1989.

искусством, в русскую иконопись проникают «реалистические» элементы: изображение бытовых сцен и княжеских походов, натуральные пейзажные фоны вместо условных «горок» и «лещадок», вместо аскетичных ликов и бесплотных фигур – вполне земные персонажи с выраженным плотским началом. Засилье «бытовизма» влечет за собой перегруженность деталями, утерю композиционной ясности, а вместе с тем – утрату неземного величия и духовной высоты иконописного образа. XVII век – это закат собственно древнерусской иконописи, это переходный этап к живописной манере синодального периода, о которой метко сказал еще в 1920 году историк русской иконописи граф Ю.А. Олсуфьев: «Между стилем XVIII века и иконописным содержанием открылась пропасть, так как иконописные проблемы, диктуемые незыблемостью первообраза, слишком далеки были от стилей Людовиков».<sup>2</sup>

Что касается иконописного стиля XVII века, то он получил исчерпывающую (негативную) оценку еще на рубеже XIX-XX вв., в связи с так называемым «открытием» иконы (расчисткой древних икон от поздних наслоений), в результате чего явственно обозначились художественные и духовные утраты русской иконописи XVII века по сравнению с иконами предыдущих эпох. Параллельно с открытием иконы в буквальном смысле, т.е. восстановлением ее первоначального древнего облика, были предприняты попытки осмысления иконы как богословского феномена. Главная заслуга в этом принадлежит ведущим русским философам и богословам «серебряного века» Е.П. Трубецкому, о. Сергию Булгакову, о. П. Флоренскому. В их трудах, а также трудах основоположников церковного искусствознания Д.А. Ровинского, проф. Н.П. Кондакова, проф. Н.В. Покровского настойчиво подчеркивается необходимость в практике иконописания обращаться как к образцу не к иконописи XVII века, и тем более – XVIII-XIX веков, а к нашему более древнему иконописному наследию, особенно его высшей точке – XV веку. Наша церковная живопись XVII века, за свое яркое многоцветье, бесконечно подробную детализацию изображения и стремление к орнаментализации получившая название «дивное узорочье», в советском искусствоведении признавалась верхом национальной самобытности, в то же время многие ученые в начале XX века указывали на ее западно-европейские истоки, чуждые нашей русско-византийской традиции. В частности, проф. Н.П. Кондаков утверждал, что многие иконы XVII века (Ярославля, Твери, Вологды) исполнены «картинно» – по рисункам Библии Пискатора, изданной в Голландии, «в том вольном западном пошибе, который ничего не имеет общего с иконою, и

---

<sup>2</sup> Олсуфьев Юрий, граф. Иконы Троице-Сергиевой Лавры (1920) // Богословие образа. Икона и иконописцы: Антология / Сост. А.Н. Стрижев. М., С. 452-459.

хотя может давать любопытные иллюстрации в книге, но неуместен на стене храма».<sup>3</sup>

Естественно, возникает сомнение: нужно ли восстанавливать то, что еще столетие назад было признано виднейшими специалистами в области церковного искусства чуждым нашей древней традиции и не соответствующим канону?

Негативное отношение к неканоническому искусству в церкви высказывают многие современные представители нашего духовенства. Так, диакон Н. Чернышев отмечает, что наряду с весьма ценным святоотеческим наследием нам досталось и «иное наследие, вовсе не святоотеческое. Памятники такого рода, отмеченные печатью искажения подлинно православного духа, накапливались в нашем отечестве... вплоть до XX века... В результате появились чуждые православным канонам формы живописи, архитектуры, музыки. Они зачастую вовсе не являлись церковными, однако заполонили русскую Церковь».<sup>4</sup>

Образцом новаторского подхода к иконописи в рамках канона являются работы монахини Иулиании (М.Н. Соколовой), талантливого и самобытного художника советского периода.

Перед нами крупномасштабная икона монахини Иулиании (Соколовой) «Праведные Иоаким и Анна», написанная художницей для Свято-Троице-Сергиевой Лавры. Для иконы характерна особая монументальность (достигается с помощью крупного цветового пятна), лаконизм (никакой мелкой детализации) и певучие линейные ритмы. Все это черты древнерусской иконописи рублевской эпохи. Вместе с тем в иконографии присутствует значительный элемент новизны. Традиционно в русской иконописи святые изображались вполоборота друг к другу и одновременно к предстоящему или же просто фронтально (например, Святые Борис и Глеб). В иконе М.Н. Соколовой фигуры праведных изображены рядом, но в однонаправленном ритмичном движении, с одинаково простертыми руками в моленном жесте. Такое размещение персонажей – не чисто формальный прием в угоду красивым линейным ритмам; за этим угадывается глубокий смысл: в подчеркнутой параллельности, согласованности фигур проявляется предельное согласие этой супружеской четы, их абсолютная духовная близость. Ведь недаром именно эта праведная чета была избрана Богом для великой миссии: дать жизнь Деве Марии, которая станет Богородицей.

---

<sup>3</sup> Кондаков И.П., проф. Московская иконопись XVII века (1933) // Богословие образа. Иконы и иконописцы: Антология / Сост. А.Н. Стрижев. М., 2002. С. 161-221.

<sup>4</sup> Чернышев В., диакон. Связь истины и красоты // Московский журнал. 1991. №12. С. 28-32.

Итак, мы исходим из того, что единственно верным критерием «истинности» в иконописании может быть только иконописный канон, обеспечивающий строгое следование Евангелию, безоговорочное соответствие изображения богословскому образу. С этих позиций попробуем обратиться к анализу некоторых произведений современной иконописи.

К безусловно удачным можно отнести работы современного иконописца архимандрита Зенона, монаха Псково-Печерского монастыря (в миру – Владимир Теодор, р. 1953 г.), широко известного не только в России, но и за рубежом. Наряду с высоким профессионализмом, художника отличает глубокое богословское осмысление образа.

Одной из первых икон, посвящённых крещению Руси и, несомненно, оказавшей влияние на формирование иконографии этого сюжета, является икона архимандрита Зенона (Теодора) «Крещение Руси», написанная им в связи с празднованием этого великого события в 1988 г.

В самом верху иконы помещено поясное изображение Иисуса Христа с руками, поднятыми в благословляющем жесте. По обе стороны от Христа, в круглых медальонах, – Иоанн Креститель, последний ветхозаветный пророк, и его ученик апостол Павел. Они символизируют преемственность Ветхого и Нового Заветов. Ниже художник помещает изображение многоглавого, величественного киевского собора Св. Софии. Выделяясь крупномасштабностью и ярким цветовым пятном, собор занимает центральное место в иконе, ибо это не просто фон великого действия, а важный богословский символ: это София – Божья Премудрость, которая снизошла на Русь.

На фоне белоснежного фасада четко выделяются три фигуры: Андрея Первозванного с высоким крестом в правой руке и по обе стороны от него князя Владимира и княгини Ольги. Все они стоят на горке, из-под которой течет река, а в ней – фигуры полуобнаженных людей, над которыми совершается Таинство Крещения. По берегам Днепра святители в епископских одеждах, князья, в том числе первые русские святые Борис и Глеб. Ниже сидит с развернутым свитком в руках летописец Нестор, как известно, засвидетельствовавший великое событие Крещения Руси. Яркий, чистый цветовой строй иконы (золотисто-желтый фон, белизна собора, красные одежды князей) вызывает чувство торжественной приподнятости, ликования, что соответствует значимости происходящего.

Всецело авторской особенностью архимандрита Зенона является его виртуозное владение линейными ритмами. Верхняя часть иконы знаменует собой «мир горний»: здесь Иисус Христос, Храм – Премудрость Божья, небесные силы, апостолы, святые. Незыблемость этого мира подчеркивается статичными вертикалями архитектуры собора, прямым древком креста, торжественной прямолинейностью фигур святых. Здесь же варьиру-

еся форма круга – символа бесконечности божественного начала: крупные медальоны, нимбы, полукружья куполов и закомар. В нижней половине композиции – «мире дольнем» – ритм задают причудливые линии берегов Днепра, делающие изображение более динамичным. Изысканные линии повторяются в изящных наклонах стоящих и коленопреклоненных фигур, в линиях красиво изогнутых свитков.

Примечательно, что вся эта красота форм, линий, цветов – это не то «украшательство», которое нередко только отвлекает от главного – от духовного содержания. Наоборот, красота форм и красок подчеркивает духовную красоту и значимость изображаемого события. В целом работы архимандрита Зенона можно отнести к лучшим явлениям современной иконописи. В его творчестве «соединились две линии, долго развивавшиеся параллельно, – искусство иконописания и богословское осмысление иконы».<sup>5</sup>

Значительный вклад в разработку иконографии новых сюжетов внесли иконописцы Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва), оставаясь при этом в рамках требований канона. Примером такого удачного подхода является икона в клеймах «Собор Новомучеников и Исповедников Российских XX века», написанная под руководством современной талантливой художницы, ученицы монахини Иулиании – И.В. Ватагиной и группой иконописцев Свято-Тихоновского Богословского института.

Примерно половину средника иконы занимает изображение фасада Храма Христа Спасителя. Выбор именно такого фона не случаен: сам этот собор стал «жертвой» враждебного отношения к церкви в большевистской России – он был взорван в 1931 г. В центре иконы, на фоне храма, возвышается большой жертвенный крест, а по обе стороны от него – бесконечные толпы Новомучеников. Среди них, наряду с мирскими людьми, особенно много священнослужителей. На переднем плане, под сенью креста, – царская семья. В клеймах иконы изображен Соловецкий монастырь со «страстями» Новомучеников.

В композиции иконы мы совершенно отчетливо видим следование канону, использование условных приемов, характерных для древней иконописной традиции. В частности, в решении пространства отсутствует линейная перспектива, изображение как бы стелется снизу вверх. С большим мастерством используется «обратная перспектива»: в изображении престола, возвышения, на котором располагается царская семья, в линиях выстраивания толпы новомучеников – параллельные линии по мере приближения к переднему плану не расходятся, а, наоборот, сходятся, стре-

---

<sup>5</sup> Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1995. С. 163.

мьсь к точке пересечения вне иконного пространства, на предстоящем перед иконой. Лики изображенных и их фигуры по мере удаления не уменьшаются, как того требует линейная перспектива, а выполнены все в одном масштабе.

Статичные, удлиненные фигуры, тяготение к плоскостности (преобладает локальный цвет) – все это отдаляет изображение от земной натуралистичности, придает ему особую одухотворенность.

В колористическом решении иконы господствует красный цвет – цвет мученичества. Однако в сочетании с золотисто-белым фасадом храма, с белыми деталями облачения священнослужителей, пятнами зеленого в клеймах – красный цвет в значительной мере теряет свою напряженность. В целом икона воспринимается в традиционном для древнерусской иконописи ключе «пасхальной радости».

Поиски новых форм в иконописи – процесс сам по себе положительный и закономерный, но плохо, когда он оборачивается конъюнктурой, что даже в светской живописи не приветствуется, а для иконописи вообще губительно.

Перед нами написанная петербургским иконописцем (фамилия его под репродукцией не указана) для Никольской церкви поселка Видяево икона Божьей Матери «Курская Коренная» (2004г.). Ее композиция внешне повторяет «житийную» икону, или икону «в клеймах».

В среднике – распространенный извод изображения Богородицы «Знамение» в окружении святых с развернутыми свитками в руках. в верхней части – изображение Ветхозаветной Троицы. Средник написан в обычной иконописной манере, не претендующей на новизну. Средник заключен в раму, образуемую портретами моряков, трагически погибших в атомной подводной лодке «Курск». Понятно, что гибель моряков – это трагедия, наша общая боль, как и гибель многих других людей – в Афганистане, Чечне, в Беслане и многих других печально известных местах. Погибших нужно помнить, отдавать должное их подвигу, но причем здесь икона? Ведь самые замечательные люди, даже герои, погибшие при трагических обстоятельствах, – с одной стороны, и канонизированные святые, изображаемые на иконах, – с другой стороны, – это совершенно разные понятия.

Изображение моряков на иконе петербургского автора очень далеко от иконописной манеры: портреты фотографически достоверны, однотипны – современные парни в одинаковых белых рубашках. Занимая традиционное место клейм, портреты фактически являются частью иконы. Основной недостаток здесь, как нам представляется, не только в невысоком профессиональном уровне выполнения портретов, но и в самом замысле, игнорирующем вековые традиции и элементарные канонические требования.

Серьезные отступления от канона, ведущие к утрате богословского смысла образа, мы видим в иконе Пресвятой Богородицы «Взыскание погибших со страстями чеченских войн» (авторы – М. Поляков и Л. Малышкин, Ярославль, иконописная мастерская «София», нач. 2000-х гг.).

«Взыскание погибших», как всякий сюжет, имеет совершенно определенный богословский смысл. Богомладенец изображается стоящим на колене Божьей Матери, но его ножки, обнаженные до колен, находятся в шагающем движении, что символизирует Боговоплощение, соединение небесного и земного. Именно это движение подчеркивает богословский смысл иконы: попечение Бога о мире (Бог идет по земле). Само название иконы «Взыскание погибших» означает «попечение о грешниках» и, кстати, не имеет ничего общего с погибшими в войнах.

Композиция ярославской иконы в общих чертах такова. На фоне реалистично написанных боевых действий (чеченские войны) помещено непропорционально маленькое (для средника) изображение Богородицы с Младенцем. Сверху оно увенчано крупномасштабным российским гербом – двуглавым орлом. Непонятна трактовка богословской иерархии: герб выше Богородицы и масштабом соперничает с ее изображением. А еще выше, в круге, наполовину закрытом двуглавым орлом и клубами дыма, Господь, восседающий на Престоле.

Начнем с фона. Как таковые «фоны», часто встречающиеся в поздних средневековых иконах, берут начало от «житий», или «клейм», в которых наглядно рассказывалось о жизни и чудесах святого, изображенного крупным планом в среднике. «Фоновые» события, как и клейма, всегда оставались иллюстрацией событий из жизни и деяний святого, изображенного в среднике иконы. В ярославской же иконе полностью нарушен этот важнейший канонический принцип, ибо чеченские войны к жизни Пресвятой Богородицы отношения не имеют. Сами «чеченские войны» написаны по всем законам светского «батального» жанра: на фоне гор с красивыми снежными вершинами – клубы порохового дыма, стоящие и скачущие всадники – все, как в иллюстрациях к Хаджи-Мурату Л. Толстого. В нижней части доски чеченские войны несколько «осовременены», по сравнению с Хаджи-Муратом, – кроме воинов в папахах, мы видим разрушенные здания с зияющими окнами (привычные телекадры недавнего прошлого), чеченских женщин в скорбных позах.

Теперь о среднике. «Режет глаз» совмещение несовместимого, то есть двух совершенно разных стилей. Богородица – юная, изящная, нежная, круглолицая, с шапкой волос, смело выступающих из-под легкой светлой накидки, едва прикрывающей плечи (вместо ниспадающего тяжелыми складками темного мафория, скрывающего все, кроме лица). Нет в образе и следа той вселенской скорби, которая неотделима от иконопис-



ного изображения Богородицы. Перед нами – типичный реалистический портрет современной юной красавицы, написанный в светской манере, к иконописи никакого отношения не имеющий. Зато изображение Богомладенца полностью взято из иконописи: условная статичная поза, пропорции взрослого человека. Он стоит на коленях, прижавшись к Матери, а не «шагает», как того требует смысл извода,

Таким образом, не только в изображении фона, но и в самом среднике мы видим сплошное нарушение канонических требований. Результат – натуралистичность вместо условного «языка» иконописи и конъюнктура вместо глубинного сакрального смысла.

Нельзя не заметить, что в современном иконописании совершенно четко прослеживается тенденция: иконы, написанные лицами, причастными к церкви, несравнимо выше как по глубине и истинности содержания, так и по художественному уровню, чем работы большинства светских художников, а особенно «коллективные» труды возникающих, как грибы после дождя, сугубо коммерческих иконописных мастерских. В чем причина? Ответ на этот вопрос дает уже упоминавшийся нами выше священник Н.Чернышев. Он считает, что иконописцы должны воссоздать образ Божий вначале в самих себе, а потом на стенах храмов и иконных досках, как это делали великие иконописцы прошлого, византийские и русские, которые «оставили нам единый общеправославный иконописный язык святых Отцов, ставший каноничным уже в первые века христианства. Это своего рода Устав, который каждый иконописец должен изучить и усвоить. Усвоение ... канона позволяет иконописцу...грамотно, выразительно и свободно проявить личный духовный опыт».<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Чернышев В., диакон. Связь истины и красоты // Московский журнал. 1991. № 12. С. 28-32.