

ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ

ДВА МИРА В
ДРЕВНЕРУССКОЙ
ИКОНОПИСИ

Евгений Трубецкой

**Два мира в
древнерусской иконописи**

«Public Domain»

1916

Трубецкой Е. Н.

Два мира в древнерусской иконописи / Е. Н. Трубецкой —
«Public Domain», 1916

«Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются. И в самой золотой броне окладов, несмотря на отчаянное сопротивление отечественного невежества, кое-где пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тут мы всего чаще остаемся на полдороге. Икона остается у нас сплошь да рядом предметом того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее духовный смысл. А между тем в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается. Кто видит лишь внешнюю оболочку этого содержания, тот недалеко ушел от почитателей золоченых риз и темных пятен. Ибо в конце концов роскошь этих риз обязана своим происхождением другой разновидности того же поверхностного эстетизма...»

Содержание

I	5
II	8
III	17
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Евгений Трубецкой

Два мира в древнерусской иконописи

I

Совершившееся на наших глазах открытие иконы – одно из самых крупных и вместе с тем одно из самых парадоксальных событий новейшей истории русской культуры. Приходится говорить именно об открытии, так как до самого последнего времени в иконе все оставалось скрытым от нашего взора – и линии, и краски, и в особенности *духовный смысл* этого единственного в мире искусства. А между тем это – тот самый смысл, которым жила вся наша русская старина.

Мы проходили мимо иконы, но не видели ее. Она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада; лишь в качестве таковой мы ее знали. И вдруг – полная переоценка ценностей. Золотая или серебряная риза, закрывшая икону, оказалась весьма поздним изобретением конца XVI в.; она, прежде всего, – произведение того благочестивого безвкусия, которое свидетельствует об утрате религиозного и художественного смысла. В сущности, мы имеем здесь как бы бессознательное иконоборчество: ибо заковывать икону в ризу – значит отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и краски как на что-то безразличное как в эстетическом, так и в особенности – в религиозном отношении. И, чем богаче оклад, чем он роскошнее, тем ярче он иллюстрирует ту бездну житейского непонимания, которое построило эту непроницаемую золотую перегородку между нами и иконой.

Что сказали бы мы, если бы увидели закованную в золото и сверкающую самоцветными камнями мадонну Боттичелли или Рафаэля?! А между тем над великими произведениями древнерусской иконописи совершались преступления не меньше этого; уже недалеко время, когда это станет всем нам понятным.



Огненное восхождение пророка Илии. Вторая половина XVI в.

Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются. И в самой золотой броне окладов, несмотря на отчаянное сопротивление отечественного невежества, кое-где пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тут мы всего чаще остаемся на полдороге. Икона остается у нас сплошь да рядом предметом того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее духовный смысл. А между тем в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается. Кто видит лишь внешнюю оболочку этого содержания, тот недалеко ушел от почитателей золоченых риз и темных пятен. Ибо в конце концов роскошь этих риз обязана своим происхождением другой разновидности того же поверхностного эстетизма.

Открытие иконы все еще остается незавершенным. На наших глазах оно, можно сказать, только начинается. Когда мы расшифруем непонятый доселе и все еще темный для нас язык этих символических начертаний и образов, нам придется заново писать не только историю русского искусства, но и историю всей древнерусской культуры. Ибо доселе взор наш был прикован к ее поверхности. В ней, как и в иконе, мы созерцали ее ризу, но всего меньше понимали ее живую душу. И вот теперь открытие иконы дает нам возможность глубоко заглянуть в душу русского народа, подслушать ее исповедь, выразившуюся в дивных произведениях искусства. В этих произведениях выявилось все жизнепонимание и все мирочувствие русского человека с XII по XVII в. Из них мы узнаем, как он мыслил и что он любил, как судила его совесть и как она разрешала ту глубокую жизненную драму, которую он переживал.

Когда мы проникнем в тайну этих художественных и мистических созерцаний, открытие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того, *ее будущее*. Ибо в этих созерцаниях выразилась не какая-либо переходящая стадия в развитии русской жизни, а ее непреходящий смысл. Пусть этот смысл был временно скрыт от нас и даже утрачен. Он вновь нам открывается. А открыть его – значит понять, какие богатства, какие еще не явленные современному миру возможности таятся в русской душе. Мы оставим в стороне всякие произвольные гадания об этих возможностях и постараемся узнать их в их иконописных отражениях.

II

Не один только потусторонний мир Божественной славы нашел себе изображение в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны, – потусторонний вечный покой; с другой стороны – страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование, – мир ищущий, но еще не нашедший Бога. И соответственно этим двум мирам в иконе отражаются и противоплагаются друг другу две России. Одна уже утвердилась в форме вечного покоя; в ней немолчно раздается глас: «Всякое ныне житейское отложим попечение». Другая – *прислонившаяся* к храму, стремящаяся к нему, чающая от него заступления и помощи. Вокруг него она возводит свое временное мирское строение.

Это прежде всего – *Русь земледельческая*; во храме мы находим живой отклик на ее моления и надежды. Среди святых она имеет своих особых покровителей и молитвенников. Кому неизвестно непосредственно близкое отношение к земледелию святого громовержца – пророка Илии, Георгия Победоносца, коего самое греческое имя говорит о земледелии, и особо чтимых угодников – Флора и Лавра. Протестантское высокомерие, огульно обвиняющее нас в «язычестве», очевидно, прежде всего имеет в виду имена святых этого типа и их в самом деле как будто соблазнительное сходство с языческими богами – громовержцами или же покровителями полей и стад. Но ознакомление с лучшими образцами древней новгородской иконописи тотчас изобличает удивительную поверхностность такого сопоставления. Наиболее интересными в иконописных изображениях святых являются именно те черты, которые проводят резкую грань между ними и человекообразными языческими богами.



Илия Пророк. Начало XV в.

Эти черты отличия заключаются, *во-первых*, в аскетической *неотмирности* иконописных ликов, *во-вторых*, в их подчинении храмовому архитектурному, *соборному целому* и, наконец, *в-третьих*, в том специфическом *горении* ко кресту, которое составляет яркую особенность всей нашей церковной архитектуры и иконописи.

Начнем с пророка Илии. Новгородская иконопись любит изображать его уносящимся в огненной колеснице, в ярком пурпуровом окружении грозового неба. Соприкосновение со

здешним, *земным* планом существования ярко подчеркивается, во-первых, *русскою дугою его коней*, уносящихся прямо в небо, а во-вторых, той простотою и естественностью, с которой он передает из этого грозowego неба свой плащ оставшемуся на земле ученику – Елисею. Но отличие от языческого понимания неба сказывается уже тут. *Илия не имеет своей воли*. Он вместе со своею колесницей и молнией следует вихревому полету ангела, который держит и ведет на поводу его коней. Другое, еще более резкое отличие от богов-громовержцев бросается в глаза *в пояском* образе Илии в коллекции И. С. Остроухова. Здесь поражает в особенности аскетический облик пророка. Все земное от него отсохло. Пурпуровый грозовой фон, которым он окружен, и в особенности мощный внутренний пламень его очей свидетельствуют о том, что он сохранил свою власть над небесными громами. Кажется, вот он встанет, загремит и низведет на землю огонь или небесную влагу. Но изможденный лик его свидетельствует, что эта власть – действие нездешней, духовной силы. В нем чувствуется все тот же полет влекущего его и направляющего его ангела. Печать недвижимого вечного покоя легла на его черты. И Божья благодать, и Божий гнев ниспосылается им не из посюстороннего неба, а из бесконечно далекой и бесконечно возвышающей *над грозою* небесной сферы.

Другое явление того же громового облика в нашей иконописи – святой Георгий Победоносец. И ослепительное блистание его вихрем несущегося белого коня, и огневой пурпур его развевающейся мантии, и рассекающее воздух копье, которым он поражает дракона, – все это указывает на него, как на яркий, одухотворенный образ Божьей грозы и сверкающей с неба молнии. Но опять-таки и здесь мы видим аскетического всадника, управляющего одухотворенным конем. Конь этот – явление не стихийной, а сознательной, *зрячей* силы: это ясно изображено в духовном выражении его глаз, которые устремлены не вперед, а назад, на всадника, словно они ждут от него какого-то откровения. Кроме того, и здесь над грозою и вихрем иконописец видит благословляющую с неба десницу, которой подчиняются и всадник, и конь.



Чудо Георгия о змие. XV в.

Наконец, ту же победу над языческим пониманием неба мы находим и в иконах Флора и Лавра. Когда мы видим этих святых среди многоцветного табуна коней, играющих и скачущих, может показаться, что в этой жизнерадостной картине мы имеем посредствующую ступень между иконописным и сказочным стилем. И это – в особенности потому, что именно Флор и Лавр более, чем какие-либо другие святые, сохранили народный русский, даже прямо крестьянский облик; но и они, властвуя над конями, сами, в свою очередь, имеют своего руководящего ангела, изображаемого на иконе. Еще поучительнее поясные их изображения у С. П.

Рябушинского. Там их ясные, русские глаза просветляются тем молитвенным горением, которое уносит их в запредельную, бесконечную высь и даль. Не остается никакого сомнения в том, что они – не самостоятельные носители силы небесной, а только милосердные ходатаи о нуждах земледельца, потерявшего или боящегося потерять свое главное богатство – лошадь. Здесь опять-таки – то же гармоническое сочетание *отрешения от здеишего и моления о здеишем*, тот же недвижный покой, снисходящий к человеческой мольбе о хлебе насущном.

Я уже сказал, что другое отличие вышеназванных святых от языческих человекобогов – в их подчинении храмовому целому или, что то же, в их архитектурной соборности. Каждый из них имеет свое особое, но всегда подчиненное место в той храмовой иконописной лестнице, которая восходит ко Христу. В православном иконостасе эта иерархическая лестница святых вокруг Христа носит характерное название *чина*. В действительности, во храме все ангелы и святые причислены к тому или другому чину – и в том числе вышеназванные.



Чудо о Флоре и Лавре. XV в.

Все они одухотворены ярко выраженным стремлением ко Христу. В иконописи это особенно наглядно обнаруживается на примере Илии Пророка. В иконе «Преображения» он непосредственно предстоит преобразившемуся Христу, склоняясь перед ним. И что же, в этом предстоянии он утрачивает свое специфическое световое окружение: его грозовой пурпур блекнет в соседстве с фаворским светом. Здесь все залито блеском солнечных лучей; и самый гром небесный, повергающий ниц апостолов, раздается не из свинцовой тучи, а из лучезарного окружения Спасителя¹. Весь религиозный смысл фигуры Илии в нашей иконописи всех веков

– именно в подчинении ее общему «Начальнику жизни». И в этом отношении Илия, конечно, не составляет исключения. Как в православной храмовой архитектуре ее смысл выразится в том «горении ко кресту», которое столь ярко выражается в золотых церковных главах, так и в иконах: все в них горит к тому же сверхвременному смыслу человеческого существования и все на него указывает. Все здесь охвачено стремлением к той запредельной небесной тверди, где умолкает житейское. И в этом стремлении уносится ко кресту вместе с святыми все, что есть лучшего, духовного, в бытовой Руси, от царя до нищего.

Вот, например, перед нами яркий образ нищеты земной в лице нагого юродивого Василия Блаженного. На замечательной иконе московского письма XVI в. (в московской коллекции И. С. Остроухова) мы видим его молящимся на беспросветно сером фоне московского ноябрьского неба. Его изможденная постом и всяческим самобичеванием фигура – настоящие живые мощи – находится в полной гармонии с этим фоном. В молитве перед ним как бы разверзается окно в другой мир. И что же! Он видит там блистающие золотыми солнечными лучами крылья трех ангелов: они сидят за накрытым столом, уставленным яствами. То – Божья трапеза Св. Троицы, в этом самом образе явившейся Аврааму. И всякий раз, когда перед иконописцем приподнимается завеса, скрывающая от нас горний мир, он видит там то же солнечное блистание горящего, искрящегося неба.



Преображение

Мы можем наблюдать совершенно то же явление, когда в иконописном изображении соприкасается с небом другой, противоположный конец общественной лестницы. Молится нищий, молится и царь; окно в другой мир открывается обоим, но неодинаково в обоих случаях его явление. В последнем случае задача иконописца – неизмеримо труднее и сложнее, ибо здесь краса небес выступает уже не на сером, будничном фоне: она вступает в спор с земным величием и блеском царского одеяния.

В московском Румянцевском музее в отделе древностей (№ 336) есть икона ярославского письма XVII в., где мы находим замечательное решение этой задачи. То князь Михаил

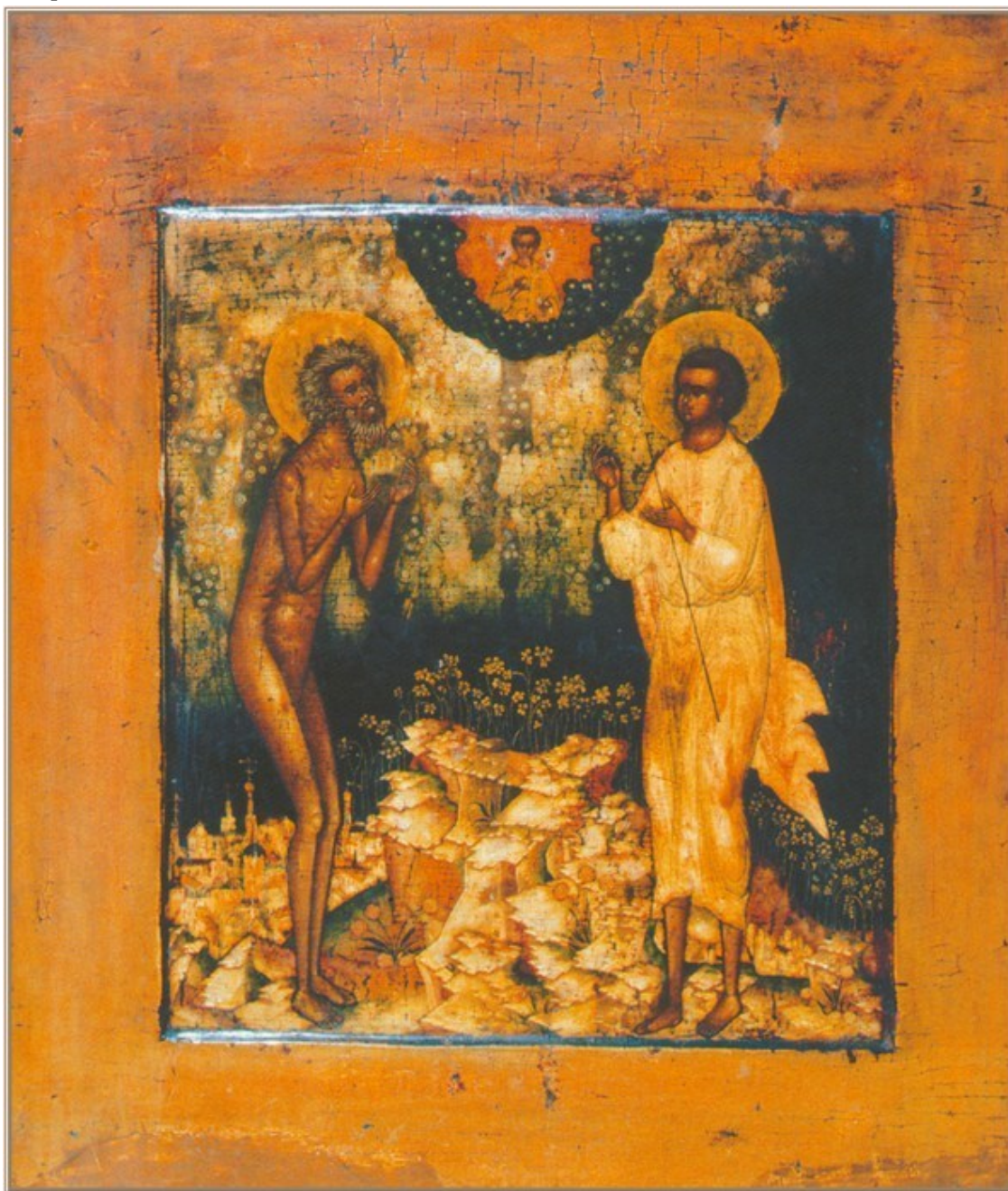
Ярославский в предстоянии облачному Спасу. Роскошный узор царственной парчи выписан с поразительной яркостью и вместе с тем – с какой-то умышленной тщательностью, которая подчеркивает мелочность мишурного земного великолепия. Это – вполне правильное, реальное изображение царского облачения. И что же! Это массивное царское золото в иконе побеждено и посрамлено простыми и благородными воздушными линиями облачного Спаса с немногими золотыми блестками. Всякая просящая и ищущая душа находит на небесах именно то, чего ей недостает и чем она спасается. Нищий юродивый – страдалец и постник – видит там нездешнюю роскошь божественной трапезы. А царь, возносясь молитвой к небесам, освобождается там от тяжести земного богатства и, в предстоянии облачному Спасу, обретает *легкость духа*, парящего над облаками.

Так отражается в нашей древней иконописи жизненное соприкосновение с небесами мирской России, земледельческой, нищей и царской.

III

В этом святом горении России – вся тайна древних иконописных красок. Ряд приведенных только что примеров показывает нам, как иконописец умеет *красками* разделить два плана существования – потусторонний и здешний.

Мы видели, что эти краски – весьма различны. То это – пурпур небесной грозы, то это – ослепительный солнечный свет, или блистание лучезарного, светоносного облика. Но как бы ни были многообразны эти краски, кладущие грань между двумя мирами, это всегда – *небесные краски* в двояком, т. е. в простом и вместе *символическом* значении этого слова. То – *краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего.*



Василий Блаженный и Артемий

Великие художники нашей древней иконописи так же, как родоначальники этой символики, иконописцы греческие, были, без сомнения, тонкими и глубокими *наблюдателями неба* в обоих значениях этого слова. одно из них, *небо здешнее*, открывалось их телесным очам; другое, *потустороннее*, они созерцали очами умными. Оно жило в их внутреннем, религиозном переживании. И их художественное творчество связывало то и другое. Потустороннее небо для них окрашивалось многоцветной радугой поюсторонних, здешних тонов. И в этом окрашивании не было ничего случайного, произвольного. Каждый цветовой оттенок имеет в своем месте свое особое смысловое оправдание и значение. Если этот смысл нам не всегда виден и ясен, это обуславливается единственно тем, что *мы* его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства.

Смысловая гамма иконописных красок – необозрима, как и передаваемая ею *природная* гамма небесных цветов. Прежде всего, иконописец знает великое многообразие оттенков голубого – и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых. Нам, жителям севера, очень часто приходится наблюдать эти зеленоватые тона после захода солнца. Но голубым представляется лишь тот *общий фон* неба, на котором разворачивается бесконечное разнообразие небесных красок: и ночное звездное блистание, и пурпур зари, и пурпур ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и многоцветная радуга, и, наконец, яркое золото полуденного, достигшего зенита солнца.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.