

*Л. Д. Райгородский*

## ИКОНОПИСЬ И ЖИВОПИСЬ. ИКОНЫ И КАРТИНЫ

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

В статье делается попытка обосновать необходимость рассмотрения иконописи и живописи как двух разных видов искусства. Иконопись посвящена условному, то есть символическому изображению того, что обусловлено неземными причинами. Иконы обладают особым духовным содержанием. Картины по самой своей сути связаны с жизнью людей, их бытом и переживаниями. Сформировался европейский прагматический реализм. В работе сравниваются древнерусские иконы и европейские картины, написанные на одни и те же сюжеты. Новгородская икона «Положение во гроб» сравнивается с картиной «Положение во гроб» Микеланджело Караваджо, новгородская икона «Сретение» с картиной Мемлинга «Принесение в храм», псковская икона «Воскресение. Сошествие во ад» с картиной Анжело Бронзино «Сошествие в ад», псковская икона «Успение Богородицы» с картиной Хуго ван дер Гуса «Смерть Марии». Библиогр. 5 назв. Ил. 9.

*Ключевые слова:* иконы, картины.

### ICON-PAINTING AND PAINTING. ICONS AND PAINTINGS

*L. D. Raigorodski*

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article attempts to justify the necessity to treat icon-painting and painting as two different art forms. Icon-painting is dedicated to conventional, i.e. symbolic representation of something determined by unearthly causes. Icons possess a unique spiritual content. Paintings in their essence are tied with people's lives and their emotions. European pragmatic realism has been formed.

The article compares old Russian icons and European paintings with identical subjects. A Novgorodian icon "The Entombment" is compared with a painting by Michelangelo Caravaggio — "The Entombment", a Novgorodian icon "Presentation of Christ in the Temple" is compared with Memling's "The Presentation in the Temple", a Pskovian icon "Resurrection. Descend to the Limbo" — with Angelo Bronzino's "Descent of Christ to the Limbo", a Pskovian icon "Assumption of the Mother of God" — with Hugo van der Goe's "Death of the Virgin". Refs 5. Figs 9.

*Keywords:* icons, paintings.

Иконы и картины принадлежат совершенно разным видам изобразительного искусства. Иконы не могут быть отнесены к произведениям живописи в обычном смысле, который вкладывается в слово живопись. Иконы нельзя назвать картинами, потому что картины в линиях и красках повествуют о людях и событиях реальной действительности. Природа и жизнь изображаются на картинах посредством иллюзорного воспроизведения красками на плоскости стены или холста трехмерного пространства земного мира и находящихся в нем предметов и существ. И даже если сюжет почерпнут из мифологии, то он переведен на язык земных образов. Даже абстрактная живопись тоже не выводит зрителя в мир иной природы, иных пространственных и временных шкал, иных духовных ценностей.

Эта миссия в истории культуры выпала на долю икон. Икона — это окно в мир иной природы, в котором нет не только обычного пространства, но нет и событий, обусловленных обычными причинно-следственными связями. Лица и предметы на

иконах озарены светом, источник которого вне физического мира. Теней на иконах нет. Все напоено светом. Символическим обозначением пространства не от мира сего был на иконах золотой фон. Предметы в пространстве не от мира сего изображались в обратной перспективе.

Слово икона происходит от греческого слова, значение которого — образ. Творя икону, иконописец не придумывал образ. Он, духовно поднявшись до откровения, *истинствовал*. Икона была его молитвой, высказанной не словами, а красками. Изобразительный «текст» этой молитвы был известен, и его нужно было только записать красками на доске.

Родиной иконописи является Византия. Древнейшие иконы, дошедшие до нашего времени, были созданы в VI веке. Это дает возможность ориентироваться в отношении времени возникновения этого вида искусства.

Иконопись пережила эпоху запрета. Культ икон был запрещен византийским императором Львом III в 730 г., восстановлен частично в 787 г. на VII Вселенском соборе и окончательно в 843 г.

Авторитетным защитником культа икон, чьи аргументы и доводы звучали на VII Вселенском соборе, был Иоанн Дамаскин (~675 — ~750). Здесь мы приведем выдержки из его замечательного труда «Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения». «Бестелесный и не имеющий формы Бог некогда не был изображаем никак, теперь же, когда Бог явился во плоти, я изображаю видимую сторону Бога», «не невидимое Божество изображаю, но посредством образа выражаю плоть Божию, которая была видима». «Сын Божий явился с видом человека». «Изображение есть подобие с отличительными свойствами первообраза». «Если ты не поклоняешься изображению, не поклоняйся и Сыну Божию, который есть живое изображение невидимого Бога и неизменный образ». «Сам Бог — первый сделал изображение». «Мы возводимся к божественному и невещественному созерцанию при посредстве чувственных изображений». «Нам невозможно, помимо телесного, придти к духовному». «Как через чувственные слова, которые мы слышим телесными ушами, мы также понимаем и духовное, так и через телесное созерцание приходим к созерцанию духовному». «Что для слуха — слово, это же для зрения — изображение». «Человеколюбию Божию угодно было облекать в вид и форму то, что лишено всякого образа и вида».

И как само Священное писание есть словесное изображение (образ) священной истории, так и иконы составляют ее изображение (пересказ) линиями и красками. «Если к тебе придет язычник, говоря: “Покажи мне твою веру”, то отведешь его в церковь и поставишь перед разными видами святых изображений».

Икона является не иллюзорным воспроизведением изображаемого, но чувственным символом, при помощи которого мы обретаем способность подняться до постижения бесплотного. «Через символы легче вознестись и горняя помышлять». Икона играет роль мистического посредника между миром земным и миром небесным.

Заметим, что в приведенных цитатах упомянуты два важнейших понятия: *первообраз* и *неизменный образ*. Уже начиная с VII Вселенского собора, стало формироваться требование, согласно которому, икона должна повторять первообраз и потому не может меняться. Новые иконы должны повторять написанные ранее. Утвердилась канонизация образов и их иконография. Иконы закрепились в виде не-

изменных священных формул, построенных из символов, сформировавших как бы специальный алфавит, которым только и можно написать образ.

Лица святых на иконах писались без черт, передающих суетные земные переживания, от которых святые сумели уйти. Их лица стали символами высшей, доступной людям, духовности — *ликами*.

Решения VII Вселенского собора были адресованы всему христианскому миру. Но франкский король Карл Великий (Charlemagne, 742/747–814), конкурент византийского императора, не хотел, чтобы решения VII Вселенского собора, касающиеся статуса икон, были приняты, и благодаря его интригам римский папа их отверг. Было заявлено, что иконы не могут быть приравнены к Священному Писанию и могут служить лишь украшением храмов и использоваться как вспомогательные средства для просвещения безграмотных. Канонизация иконографии образов не признавалась актуальной, и художники, находившиеся на службе Западной (католической) церкви, были в значительной степени вольны давать свою изобразительную интерпретацию ветхозаветных и новозаветных сюжетов. Восток и Запад Европы в изобразительном искусстве пошли двумя совершенно разными путями [1, с. 41].

Долгое время храмы Западной Европы украшались скульптурами, редко фресками. Изобразительное искусство реализовывалось исключительно в миниатюрах, которыми украшались рукописные книги. Новое отношение к этому виду искусства спровоцировал захват крестоносцами Константинополя в 1204 г. Крестоносцы ограбили храмы и в качестве трофеев захватили иконы. Некоторые из этих икон попали папе римскому Гонорию III. В 1218 г. он запросил к себе византийских художников — мозаичистов и иконописцев. Художникам Западной Европы было предложено учиться писать картины подобные византийским иконам, которые стали играть роль образцов. «Из этих образцов вырастает “первое возрождение” — Чимабуэ, Джотто» [2, с. 41]. Но поскольку художники были свободны от канонов, родилось нечто новое — *религиозная живопись*. Стало создаваться множество картин на религиозные темы. Творчество художника, свободного от канонов, это всегда поиск. И это принесло свои плоды: была разработана линейная перспектива, освоена светотеневая моделировка и многое, многое другое.

В Византии и в других православных странах положение в изобразительном искусстве было совершенно иным. Иконописцу не нужен был поиск новых приемов изображения — адекватные вере способы создания образов уже давно сложились и канонизированы.

В культуру Древней Руси иконопись пришла из Византии в конце X века в уже утвердившейся форме. Но русские иконописцы — изографы — не просто переняли у греков традиции созданного ими великого искусства, но и щедро обогатили его. Темперамент молодого народа выразился в ярких и звонких красках, которые сверкали на русских иконах. Авторы древних русских икон нам не известны. Иконы — продукт соборного творчества. Каждый образ восходил к первообразу и отчеканивался многими поколениями. Поскольку икона была молитвой изографа, то называть свое имя было не нужно. Только тончайшими нюансами индивидуального изобразительного языка иконописец мог выразить себя и свой талант в этой молитве, обращенной к Богу<sup>1</sup>. Канонизация образов была принята на Руси как непререка-

<sup>1</sup> До нас, тем не менее, дошло имя одного из первых русских иконописцев — Алимпий. Год его рождения неизвестен. Умер он в 1114 году.

емый догмат иконописи. «Иконы должны быть написаны по существу и подобию, а не по догадкам и самомышлению». Руководством к написанию икон служили *подлинники*. Подлинники с рисунками-образцами именовались *лицевыми*, без рисунков — *толковыми*. Толковые подлинники содержали письменные указания о том, как должно писать тот или иной образ. Вот, например, толковый подлинник образа Святого Николы (Николы Угодника): «Сед, брада невеличка, кручеват, взлызават, плешат <...>, в руце евангелие, благославляет».

Глубоким духовным содержанием обладают многие иконы Древней Руси. И, несмотря на одинаковую иконографию образов, иконы все-таки удивительно разные — должно быть, такие же разные, как люди, их создавшие. Канонизация иконописных образов обрела характер благодатной традиции, воплощением богатого опыта многих поколений и побуждала изографа отрабатывать и делать как можно более ярким и сильным свой собственный индивидуальный художественный почерк, чтобы уметь написать известный «текст» как можно более выразительно, и потому иконопись на Руси действительно была *соборным творчеством* в самом высоком смысле слова. Изограф, пишущий икону, полностью уходил в святую работу: «...творя во вся лета, не даяше себе покоя день и ночь. В нощи бо на бдение и молитвы и поклоны упражняешся. Дню же приспешу, со всяким смирением, нестяжанием, чистотою, терпением, постом, любовью, Богомышлением, прилежаше рукоделию (иконписанию)». Такое самоотречение оправдывалось результатом: «Иконы написаны зело хитре...».

В католической Европе художники работали совершенно в другом творческом русле. Они стремились писать картины на сюжеты из Священного писания как можно более «правдоподобно». Тем самым они «заземляли» события, которые происходили по непостижимой для людей Божьей воле. Великий итальянский художник Джотто (1267–1337) был первым, кто отказался от золотого фона — символа пространства не от мира сего и писал сцены из жизни святых на фоне пейзажа, небо в котором было голубым. Европейская живопись стала на путь освоения художественного реализма. Однако нельзя не отметить, что этот реализм чаще всего не совместим с неземной природой событий священной истории, именно поэтому, глядя на религиозные картины, зритель, прежде всего, оценивает их «правдоподобие», а духовное содержание отходит на второй план или вообще оказывается незамеченным.

Сравним иконы Древней Руси с европейскими религиозными картинами, написанными на одни и те же сюжеты.

Сначала познакомимся с новгородской иконой XV века «Положение во гроб» (рис. 1).

На иконе, «на переднем плане» изображен гроб с лежащим в нем спелёнутым телом Иисуса Христа. К нему припала Богородица, прижавшая свое лицо к лицу Сына. Рядом с ней к телу Учителя склонился его любимый ученик Иоанн Богослов. За Иоанном в скорбных позах застыли Иосиф Аримафейский и Никодим. Слева — жены-мироносицы. Горестная сцена написана на фоне «иконных горок», изображенных в обратной перспективе. Обратная перспектива производит здесь чрезвычайно сильный эффект: пространство разворачивается вширь и вглубь с такой мощью, что происходящее в глазах смотрящего на икону обретает космический масштаб. Поднятые вверх руки Марии Магдалины соединяют место, где находится гроб Господень со всей Вселенной.



Рис. 1. Икона «Положение во гроб».  
Новгород. XV в.

Сверкающая белизной плащаница сразу же притягивает взгляд зрителя к завернутому в нее телу Христа. Детали «исподних» одежд Иоанна Богослова и Марии Магдалины написаны и скомпонованы так, что производят впечатление темных расходящихся сполохов, устремленных вверх. Они увлекают за собой взгляд к воздетым и широко разнесенным в трагическом изломе рукам Марии Магдалины, и выше, «в горняя» — туда, где простирается надземный мир. Но ребра иконных горок лучами сходятся вниз и возвращают наш взгляд к телу Иисуса Христа — средоточию мироздания.

*«Дева Мария, Матерь Божия, объемиши тело Иисусово пречистыма своима рукама плакаше жалостне сице рекуше:*

*О небо и земля и вся тварь, плачите ныне со мною...*

*Плачите ныне со мною (...) вси матери сынов своих, яко сын мой едиnorodный волею умре...*

*Плачите ныне со мною, вдовы и сироты, яко Наставник ваш во гробе полагается.*

*Плачите ныне со мною, юноши и девы, красота ваша изменися, прахом и кровию покрыся.*

*Плачите ныне со мною, старцы, сединами цветущи, яко крепость ваша изнеможе...*

*Плачите ныне со мною, оба светила небесные, Солнце и Луна и звезды многочисленныя, яко Творец ваш во гробе смертным тмою покрывается.*

*Плачите ныне со мною, небеса небес, и живуции на них...*

*Плачите ныне со мною, архангелы и ангелы, херувимы и серафимы и вся силы небесныя, яко Творец ваш кровь Свою за весь мир излия...*

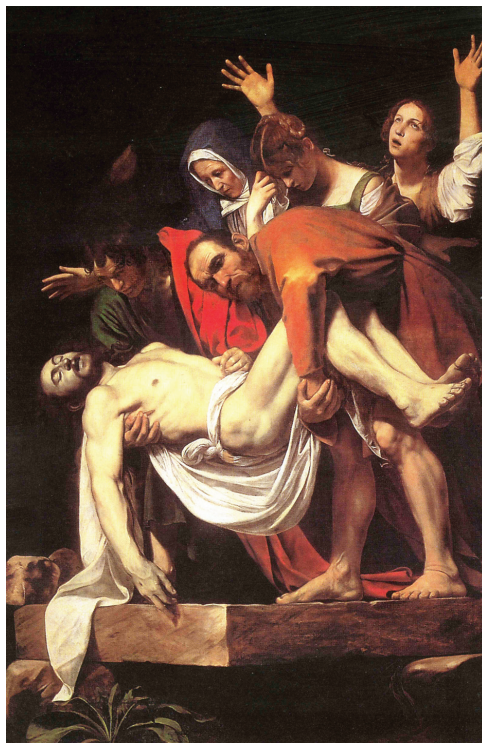


Рис. 2. Картина Микеланджело Караваджо «Положение во гроб» (1602–1604)

*Плачьте ныне со мною, жены мироносицы, яко мой Сын, а ваш Учитель убиен бысть и днесь гробу предается...*

*Увы мне, болю сердцем...» [3, с. 125–127].*

Лаконичность, «немногословность», ясность и выразительность изобразительных приемов сделали эту икону молитвой — плачем, скорбные слова которой обрели очертания и цвет и легли на иконную доску [4, с. 22]. Любой человек, увидев эту замечательную икону, не может не почувствовать величия и горечи изображенного на ней.

А теперь посмотрим на картину выдающегося итальянского художника Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610) «Положение во гроб» (рис. 2).

Картина написана превосходно и является одним из лучших произведений Караваджо. Сильный контраст света и тени (тенебресо — от итал. *tenebroso* — «темный, сумрачный») делает трагизм происходящего чрезвычайно выразительным. Композиция картины построена так, что зритель чувствует себя соучастником происходящего. Мария Магдалина вскинула вверх руки (как и на иконе, которую мы видели выше), но этот жест не связывает происходящее здесь, в этом уголке Земли, со всей Вселенной. Мы чувствуем горе, горе смерти и трагизм похорон. Но это то горе, которое известно жителям земли. «...В полотнах Караваджо преобладали драматические эпизоды, физические страдания и жестокие акты насилия, словно приметы бедной и тяжелой земной жизни, вне которой он не мыслил мира своих образов, вы-



Рис. 3. Икона «Сретение». Новгород. XV–XVI в.

раженных им с предельной, подчас жестокой убедительностью (...“Положение во гроб”») [5, с. 15]. Реализм изображения завораживает — мы боимся пораниться об острый торчащий угол каменной плиты. Но то, что так ярко и убедительно изображено на картине, воспринимается как большое, но сугубо земное несчастье.

Обратимся к новгородской иконе «Сретение» (рис. 3).

*Сретение* — древнерусское слово — *встреча*. На иконе показана встреча старца Симеона с Младенцем Иисусом.

Согласно преданию, Симеон был одним из семидесяти двух переводчиков (толковников), которые по повелению правителя Египта Птолемея II Филадельфа (285–246 гг. до н.э.) перевели Библию (Ветхий Завет) с еврейского языка на греческий (этот перевод называется *септуагинта*). Переводя книгу пророка Исаяи, Симеон не поверил пророчеству (Ис. VII, 14) о рождении Младенца девой. Ему явился ангел, который сказал, что Симеон не умрет, пока не увидит рожденного девой Младенца.

Согласно Ветхому завету, всякий мальчик-первенец должен был быть посвящен Богу, и на сороковой день по рождении родители должны были принести (представить) в храм его и узаконенную жертву — двух горлиц или двух птенцов голубиных.

Богородица Мария и Иосиф принесли младенца Иисуса в храм. Симеон «по вдохновению» тоже пришел в храм. «Престарелся еси в старости, верую же обновляеши (...) юношествуя духом (...) Симеон сподобися видети Младенца Нова, прежде век сущаго Творца (...) взял Его на руки (...) и сказал: ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко (...) ибо видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов». «И сказал Марии, Матери Его: се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле и в предмет пререканий, — и Тебе самой оружие пройдет душу». В сретении участвовала пророчица Анна, дочь Фануилова, «вдова лет восьмидесяти

четырех, которая не отходила от храма, постом и молитвою служа Богу день и ночь».

Симеон держит «невместимого» Младенца над престолом под киворием — навесом, под которым на престоле освящаются дары — в центре храма. Согласно условной иконописной традиции киворий и престол изображены за фигурами Богородицы и Симеона. Лицо Марии и ее поза выражают целую гамму чувств. После слов Симеона «Тебе самой оружие пройдет душу» в ее жизнь вошла тревога за Сына.

Красное полотнище в верхней части иконы означает, что событие происходит под покровом Бога.

Икона дает нам возможность почувствовать, что *сретение символизирует встречу Ветхого завета, «отпускаемого ныне с миром», олицетворяемого старцем Симеоном, с Новым заветом, принесенным Младенцем, рожденным Девой.*

А вот картина крупного нидерландского художника эпохи Возрождения Ханса Мемлинга (1433/35–1494) «Принесение в храм» (рис. 4).

Это один из нескольких вариантов изображения принесения младенца Иисуса в храм, сделанных Мемлингом, которые писались им на правых створках алтарей (триптихов). Они отличаются друг от друга числом людей, находящихся в храме. Есть вариант с четырьмя, кроме Младенца, людьми, а есть и с восемью. Во всех этих картинах прекрасно написаны интерьер храма, красочные одежды людей, узор плиток пола и многие, многие детали. На них рассеивается наше внимание. Предметы земного мира были интересны художникам, пренебрегать ими они не считали нужным и умели эффектно «преподнести» их зрителю. Трепетного порыва старца Симеона, берущего в руки «невместимого Младенца», который мы чувствуем, глядя на икону, здесь нет. Так же нет и выразительного движения рук девы Марии, передающего Сына Симеону. Позы людей на всех вариантах картин Мемлинга «Принесение в храм» спокойны и неподвижны. Никакого символического Божьего покрова не написано, потому что художник стремился передать происходящее максимально реалистично. Осознать в этой реалистической трактовке события и почувствовать глубокий духовный смысл встречи (сретения) старика Симеона и Младенца, олицетворяющей встречу Ветхого и Нового заветов, глядя на картину Мемлинга, совсем не легко.

В Русском музее в Петербурге можно услышать, как экскурсовод, подводя англоязычную группу к иконе «Сретение» произносит: “Presentation in the Temple” («Представление в храм»). Символическое содержание иконы под этим названием теряется.

Обратимся теперь к псковской иконе XIV века «Воскресение. Сошествие во ад» (рис. 5).

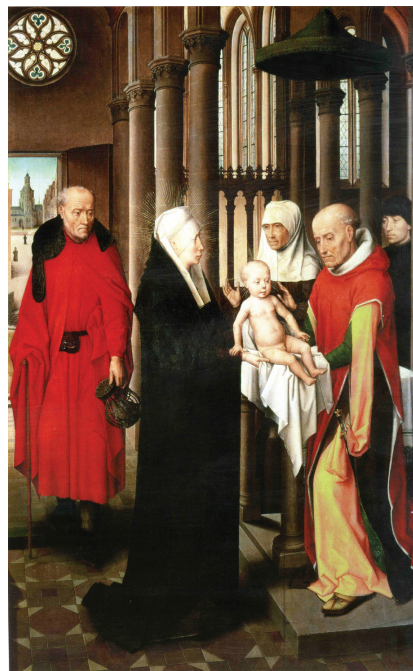


Рис. 4. Картина «Принесение в храм». Ханс Мемлинг (~ 1473 г.)





Рис. 5. Икона «Воскресение. Сошествие во ад». Псков. XIV в.

Для того чтобы приблизиться к пониманию этой иконы узнаем, как происходило воскресение Иисуса Христа и Его сошествие во ад:

*«Воста Господь наш Иисус Христос Сын Божий из мертвых (...) и сниде (сошел) во ад, Диявола гоня. Силы же небесныя (ангелы) предтечаху (неслись) пред Господом, и се (вот) врата адова затвержени бяху (были) крепко (...) И рече ад ко Дияволу: Трехглавниче и Вельзауле<sup>2</sup> преокаянне (...) изыди аще (если) силен еси, срящи (встреть) Его, Царя Славы<sup>3</sup> и борися с Ним, а аз (я) помощи тебе не могу. Диявол же отвеща ко аду, и рече: Помилуй мя (меня), Аде, брате мой, не отвержай Ему врат и держи крепко заклепы вратныя (...)*

*Тогда ангелы огненные с небесе низшедше в недра адская пред Спасителем вопияху, глаголюще: возьмите (уберите) врата вечная и внидет Царь Славы.*

*И блещахуся молния в сокровищих (тайниках) адских (...) и испровержен бысть Дьявол (...) И потрясошася вся основания преисподняя, и падеся ад, не стерпев ярости Божия. И разрушишася вся заклепы, и врата падоша сами. И ад стоняше вельми трепеща. И Диявол плача и рыдая, зубмы (зубами) своими скрежеташе. Господь же Бог и Владыка (...) сниде во ад (...) и спроверг ада и поим Диявола и сведе йи (его) в преисподняя Земли, во юдолю плачевную (...) И мертвыи восташи и възиграшася, слышавшие трепетный глас Спасов (...) Поим (взял) же Господь вся праведники и святыя отцы и пророки и изведе их из ада» [3, с. 134–139].*

Прочитав этот текст, мы узнаем, что ад — это не только крошечная, закрытая воротами бездна, но еще и брат Дьявола, который наделен даром речи («и рече ад ко Дияволу»). Согласно утвердившейся еще в Византии иконографии, ад символически изображается разломом земли, в недрах которого видны тайные адские «сокровищи» — непроглядное мрачное пространство преисподней.

Сошествие во ад на иконе производит впечатление смерча, пронесшегося над адской бездной. Фигура Христа — стремительная, легкая и динамичная, цвета раскаленного железа, светится неземной мощью. Сын Божий всего лишь кончиками пальцев правой ноги попирает и сокрушает ад. Фигура Христа окружена ореолом (мандорла). Мандорла некогда символизировала только «славу» — сияние «светоносной благодати», но постепенно стала обозначать еще и особое пространство — пространство не от мира сего, заполненное невидимыми ангелами — силами небесными. «Невидимые ангелы» условно изображены на иконе. Мы их видим, благодаря

<sup>2</sup> Вельзауле — искаженное Вельзевул — от древнееврейского «Баал зебуб» — Повелитель мух — одно из имен Дьявола.

<sup>3</sup> Царь Славы — один из эпитетов Христа.

тому, что при общении с иконой у нас открывается внутреннее, духовное зрение (для чего и предназначалась икона).

На иконе изображены три пространства: пространство ада, пространство не от мира сего, в котором находится Иисус (мандорла), и земное пространство, куда возвращаются воскресшие. (О сошествии Христа во ад поведали воскресшие и явившиеся в городе Аримафее сыновья старца Симеона Харин и Лентий. Об этом рассказано в не вошедшем в канон Евангелии от Никодима, которое было хорошо известно и пользовалось авторитетом.) Под ногами Христа мы видим попранное Им адское пространство, в котором лежат рухнувшие и развалившиеся на две половинки врата адские, рассыпавшиеся «защелки вратных», ключи и сломанные замки.

Первыми Христос вывел из Ада Адама и Еву. Его правая рука протянута Адаму, левая — Еве. Пробелá на одежде Христа стремительным потоком струятся вверх, как языки пламени, что усиливает впечатление силы и сообщает фигуре Спасителя особую динамичность.

Впечатление, производимое этой иконой, трудно переоценить.

Теперь посмотрим на картину крупного итальянского художника Анджело (Аньоло) Бронзино (1503–1572) «Сошествие в ад» (рис. 6).

Бронзино работал в эпоху, когда идеалы искусства Высокого Возрождения отходили в прошлое, и начались поиски чего-то нового. Это новое будет найдено позже и воплотится в искусстве барокко. Переходный стиль, в котором Анжело Бронзино преуспевал, был назван *маньеризмом*. В произведениях этого стиля можно видеть причудливость примененных художественных приемов, перегруженность композиции, «игры» с перспективой. То, что мы видим на картине, производит впечатление купания и спасения утопающих, которых стараются поднять на «островок». Юноша со штандартом, олицетворяющий Христа, помогает старику (Адаму) подняться. У ног Иисуса в напряженных позах застыли два человека, «выкарабкивающиеся» на «островок». Полуобнаженная женщина на переднем плане внизу справа — кто она? Кому она протянула руку? А стоящая за ней «на островке» обнаженная, разве Ева? Да и вообще, разве похожи все теснящиеся здесь люди на праведников, святых отцов и пророков? Техника, в которой написана картина, быть может, интересна. Но, вероятно, это и все, что, не заставляя себя лукавить, можно сказать об этом произведении.

Еще одним замечательным памятником псковской иконописи является икона «Успение Богородицы» XIII века (рис. 7).

Согласно преданию, архангел Гавриил дал знать Богородице «скорое ее преставление по триех днех быти имущее (...) Желаше же пречистая Владычица видети при



Рис. 6. Картина Анджело Бронзино «Сошествие в ад» (~1565 г.)



Рис. 7. Икона «Успение Богородицы». Псков. XIII в.

своем преставлении святых апостолов по вселенной разшедшихся (...). И по ее желанию «ангелы восхитивше апостолов святых от конец вселенныя (...) от стран в них же проповедаша, внезапно принесоша на облацех во Иеросалим». Апостолы получили возможность проститься с Богородицей и собрались у ее одра. Зажгли множество свечей, но «внезапу облиста храмину свет Божественныя славы неисповедимый от него же свещное светение померче...». Это к одру матери сошел ее Сын — Иисус.

На иконе мы видим усопшую Богородицу в окружении скорбящих апостолов. Маленькие ладони апостолов с тонкими пальцами выражают трепетность и деликатность в проявлении охвативших их чувств. Но апостолы остаются в земной жизни, и грузные ступни их ног тяжелы и устойчивы на поземе<sup>4</sup>. Ложе, на котором покоится Богородица, светится — так изобразил передал светлое и радостное приятие ею успения. Ложе, на котором она возле-

жит, параллельно позему — воспринимается как указание на то, что заканчивается всего лишь земная жизнь Богородицы. Над ее одром возвышается фигура Иисуса Христа, в руках которого в белоснежных пеленах младенец. Это душа Девы Марии. Крупная фигура Христа строго вертикальна. Этим символически утверждается противостояние и победа бессмертия в царствии небесном над упокоением и кончиной земной жизни. Это — «знамение (...) над смертью торжества». Очень важно обратить внимание на то, что апостолы Иисуса Христа не видят. Он — в мандорле, то есть другом пространстве, пространстве царства небесного, где отныне будет жить Матерь Божия. «Побеждаются естества уставы о тебе, Дева чистая (...) и по смерти жива». Икону «Успение Богородицы» было принято приносить в дом умирающего. Этот образ утешал и успокаивал: на иконе непрерываемо утверждается бессмертие души и вечная жизнь в ином мире. (Заметим, что на Руси было построено множество *успенских* соборов.)

Очень ярко и выразительно показана победа бессмертия на новгородской иконе «Успение Богородицы» XV века (рис. 8).

А вот картина значительного нидерландского художника Хуго ван дер Гуса (1420/25–1482) «Смерть Марии» (рис. 9).

Картина очень печальна. Застыли у одра Марии апостолы. Их лица и их позы выражают растерянность, скорбь и отчаяние. Каждый из апостолов переживает кончину Мадонны по-своему и это замечательно показал Ван дер Гус. Многокрасочности одежд апостолов противопоставлено белое помертвевшее лицо умирающей. Кисти

<sup>4</sup> Позем — нижняя горизонталь иконы обозначает землю.

ее рук сложены, чтобы никогда больше не двигаться.

Над головой Девы Марии изображен в светлой мандорле Иисус. На ладонях Его распростертых рук художник счел необходимым отчетливо выписать стигматы. Христос опускается, чтобы взять душу своей матери.

В Европе мандорлу стали часто изображать в виде облака, и это стало традицией.

Картина Хуго ван дер Гуса написана с высоким мастерством. Она не может не вызвать чувства глубокой непреходящей скорби. А вот триумф бессмертия увидеть в ней мы вряд ли сможем.

Завершая сравнение икон и религиозных картин, хочется отметить еще некоторые факты. На византийских и русских иконах «Распятие Иисуса Христа» у основания креста черной краской изображался провал в адскую бездну, а в нем белой краской — череп. Череп обозначал прах первого человека — Адама, согласно преданию похороненного в земле Голгофы, то есть там, где потом был распят Христос. Кровь с пронзенных гвоздями ног Иисуса на иконах стекает на череп. Этим символизируется жертвенное искупление первородного греха. На европейских картинах череп перестали изображать в черном провале, его «вынесли» на поверхность земли недалеко от основания креста. Глубокий символический смысл этой «детали» был утрачен.

Заметим, что в некоторых частях предания, сформировавшиеся и принятые католической церковью, отличаются от преданий церкви православной. Например, в католической церкви принято, чтобы Иисус был прибит к кресту тремя гвоздями (двумя — руки, одним — ноги), а в православной — четырьмя. На православных иконах изображается пещера, в которой был рожден Иисус, а на католических картинах — дом, который, согласно легенде, был построен на руинах дворца царя Давида и превращен в хлев.

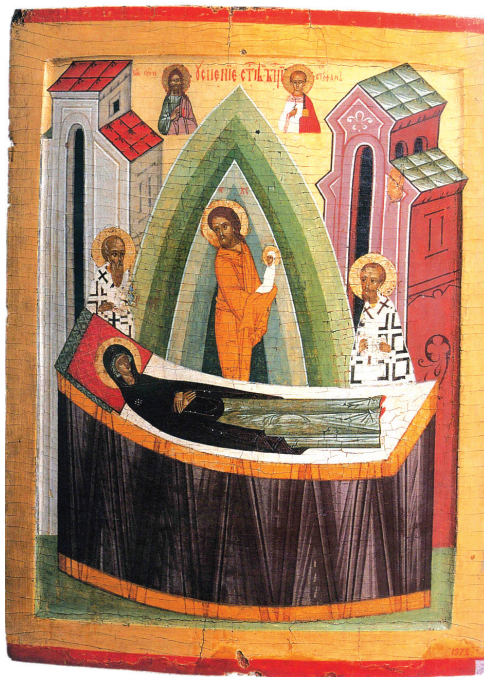


Рис. 8. Икона «Успение Богородицы». Новгород, XV в.



Рис. 9. Картина Хуго ван дер Гуса «Смерть Марии» (1470–1471 гг.)

Сравнение икон и картин, которое мы здесь провели, не следует понимать как противопоставление их друг другу. Важно увидеть и понять, что иконопись и живопись — это две разные грани мирового искусства.

Иконопись на Руси продолжалась в течение семи столетий, была консервативной, строгой и исключительно глубокой в своей духовной сущности. Иконопись воплощает в красках откровение о том, что имеет неземную природу. И потому искусство Древней Руси является драгоценной ветвью мировой культуры, с которой мало что можно сопоставить.

Европейское изобразительное искусство развивалось и изменялось очень быстро и интересно. Менялось понимание задач и возможностей живописи и ее техника. В европейском искусстве обозначился и получил развитие прагматический реализм, поскольку картины европейских художников неразрывно связаны с происходящим и переживаемым в реальном мире. Мы с интересом смотрим на картины, поражаемся правдоподобию того, что на них написано, и восхищаемся мастерством художников. И даже абстрактные картины мы принимаем, потому что они адресованы нашим чувственным зрительным переживаниям.

Мы, как правило, без труда понимаем содержание картин, но только с усилием пытаемся воспринять написанное на иконах. Здесь мы постарались дать представление о той основе, на которой создавался образ неизвестных житейскому человеческому опыту событий.

#### Литература

1. *Gerhard H. P.* The World of Icons. John Murray. London, 1971. 232 p.
2. Лоренцо Гиберти. *Commentarii*. Комментарии. Записки об итальянском искусстве / перевод, примечания и вступительная статья Андрея Губера. М.: ИЗОГИЗ, 1938. 104 с.
3. Книга, нарицаемая Страсти Христовы. (Напечатана полууставом.) Типография Супральской, 1794. 179 с.
4. *Райгородский Л. Д.* Беседы о русских иконах. СПб.: Глаголь, 1996. 124 с.
5. Микеланджело да Караваджо. Документы. Воспоминания современников / вступительная статья, составление и примечания Н. А. Белоусовой. М.: Искусство, 1975. 118 с.

Статья поступила в редакцию 27 сентября 2013 г.

#### Контактная информация

*Райгородский Леонид Дмитриевич* — профессор; raigor-spb@mail.ru

*Raigorodski Leonid D.* — Professor; raigor-spb@mail.ru