

The background of the cover is a detailed fresco. In the upper left, an angel with large, feathered wings is shown in profile, looking towards the right. Below the angel, a landscape unfolds with a path leading up a hillside. In the foreground, a wooden balcony with a decorative railing is visible. On the balcony, a large, ornate vase is filled with a variety of flowers, including tulips and roses. The overall style is characteristic of classical or Renaissance art, with visible cracks and aged textures in the fresco.

Ирина Горбунова-Ломакс

# ИКОНА

ПРАВДА  
И ВЫМЫСЛЫ

Ирина Горбунова-Ломакс  
**Икона. Правда и вымыслы**

Православное издательство "Сатисъ"

2009

## **Горбунова-Ломакс И.**

Икона. Правда и вымыслы / И. Горбунова-Ломакс —  
Православное издательство "Сатись", 2009

ISBN 978-5-7868-0019-7

Эта книга представляет собою серьезное и очень интересное исследование богословско-философского и одновременно искусствоведческого плана. В ней подвергаются критике многие установившиеся стереотипы отношения к иконе, понимания святого образа в его духовном, историческом, художественном и техническом единстве. В книге немало спорных суждений. И не со всеми положениями автора редакция издательства «Сатись» согласна. Но сама книга призывает к дискуссии, к реальным усилиям понять, выявить и утвердить правду и здравомыслие. По благословению Архиепископа Брюссельского и Бельгийского СИМОНА.

ISBN 978-5-7868-0019-7

© Горбунова-Ломакс И., 2009

© Православное издательство  
"Сатись", 2009

## Содержание

Слово о книге	6
Предисловие	7
Материалы, техника и технология иконописи	11
Конец ознакомительного фрагмента.	17

# **Ирина Горбунова-Ломакс**

## **Икона. Правда и вымыслы**

© И.Н. Горбунова-Ломакс, текст, 2009

© Издательство «Сатисъ», 2009

## Слово о книге

Икона сегодня является едва ли не главной точкой соприкосновения между Восточным и Западным христианством, в рамках более широкого контекста диалога и взаимного интереса. Сотни тысяч людей, внешних Православию, испытывают увлечение иконой, посещают выставки, покупают альбомы и даже покушаются заниматься иконописанием. Вполне естественно для Православной Церкви помочь этим людям в постижении всей полноты христианской духовности, заключенной в иконе.

Первая попытка представить и объяснить икону широкой и по большей части неправославной аудитории была предпринята пятьдесят лет тому назад в Париже, в среде русской эмиграции. Несомненно, для того времени это было полезной инициативой. Но древо познается по плодам его: безотрадное состояние западноевропейской иконописи, особенно в сравнении с подлинным возрождением сакрального искусства в нынешней России, ставит перед нами вопрос, не время ли подвергнуть пересмотру парижское «Богословие иконы» и проверить, насколько верны его богословские выводы и искусствоведческие основания. Это и делает в предлагаемой книге Ирина Николаевна Горбунова-Ломакс, иконописец, искусствовед, выпускница Петербургской Академии художеств, основательница первой в Бельгии регулярной иконописной школы и активный популяризатор иконы в Западной Европе.

Эта книга подвергает пересмотру и критике многие укоренившиеся в бытовом сознании стереотипы, связанные с иконой. Возможно, не все будут согласны с выводами автора. Но книга, несомненно, может послужить катализатором серьезной дискуссии об иконе, да и вообще о христианском искусстве, дискуссии, необходимой в наши дни как никогда ранее. Я горячо рекомендую эту работу как новый и значительный вклад в развитие православной мысли.

*Симон, архиепископ Брюссельский и Бельгийский  
Июль 2008*

## Предисловие

Когда сюжет этой книги впервые воочию предстал передо мной (в конце 90-х годов), я ещё ни о чём не догадывалась. Ни о том, что мне придётся жить в Бельгии, ни о том, что мне придётся писать об иконе. Тогда я просто писала иконы – в мастерской моей наставницы матушки N, на берегу Онежского озера, среди бескрайних карельских лесов.

Сюжет предстал передо мной, приняв облик молодой симпатичной корреспондентки французского телевидения. Она проделала сотни километров (самолёт, ночь в поезде, два часа автобусом), чтобы найти наш приход и устроенную при нём мастерскую, где, как ей сказали, **настоящие** иконописцы пишут **настоящие** иконы по всем правилам и канонам.

Едва переступив порог приходского дома, отважная путешественница уже была несколько обескуражена: просторная деревянная изба оказалась внутри благоустроенной и отделанной не хуже иного европейского коттеджа. Мало того, одна из помощниц матушки (автор сей книги) заговорила с гостьей на хорошем французском, так что отпала нужда в нарочно привезённом из Петербурга переводчике. Но главные разочарования ожидали гостью впереди. Войдя в мастерскую, она остановилась почти в ужасе: на столе перед ней лежала... икона XIX в. академического письма, привезённая кем-то на реставрацию.

– Что это?! – спросила гостья. – Разве в России не запрещены такие иконы?

Мы, признаться, даже не поняли поначалу, что причиной её возмущения была академическая манера, в которой икона была писана. А когда поняли, то заверили нашу фундаменталистски настроенную парижанку, что такие иконы никогда не были запрещены и продолжают оставаться в церковном обиходе наряду с «византийскими».

– Но вы ведь не в этой падшей манере пишете? – уточнила гостья.

Пришлось объяснить, что хотя наша мастерская работает не в академическом, а в «византийском» стиле, но мы принимаем также заказы на реставрацию. А реставрировать мы умеем не только темперную, но и масляную живопись, поэтому к нам и привозят иконы, писанные в самых разных стилях и разной технике.

Факт владения техникой масляной живописи явно не возвысил нас в глазах гостьи. Она придирчиво обводила глазами мастерскую. На стенах, на полках, на каждом рабочем столе были разложены, поставлены, приколоты десятки маленьких икон-репродукций, всевозможного происхождения, всевозможных школ и эпох. Одни служили образцом канонической схемы сюжета, с других «списывалось» особо удачное выражение лика или рисунок складок, третьи были кем-то подарены на память, четвёртые чем-то дороги иконописцу лично... Весь этот пёстрый и такой обычный для любой мастерской «иконостас» тоже оказался крамолой: бумажные иконы были **ненастоящими**, перед ними не следовало молиться, они были начисто лишены всякой благодати. И уж тем более ими нельзя было пользоваться как образцами, особенно репродукциями с икон академического письма.

– Но как же быть с образом, например, св. Серафима Саровского, который жил в XIX в. и таким образом никогда не бывал изображён в византийской манере? – попытались мы воззвать к здравому смыслу.

Парижанка без запинки отвечала, что в этом случае следует писать икону по словесному описанию, и вообще сходство не так важно, как святость, – а пишущий икону с фотографии, с живописного портрета или, ещё хуже, с натуры, непоправимо повреждает святость.

Удивляясь столь глубоким познаниям нашей гостьи (номинально она принадлежала к Римо-Католической Церкви, хотя, по её признанию, уже давно «не практиковала»), мы поинтересовались источником оных. Вразумительного ответа мы не получили – оказалось, что попросту «это всем известно», «это носится в воздухе».

В парижском воздухе носилось ещё много удивительных теологуменов о русской иконе. Например, мы, с матушкой во главе, тяжко согрешали, пользуясь готовыми пигментами (нас обличили пузырьки с этикетками «Сеннелье» и «Виндзор энд Ньютон»). Нам следовало вместо этих лишённых всякой духовности искусственных продуктов собирать разноцветные камешки и растирать их в порошок, затем что только таким образом мать-земля приносит свои минералы в дар Богу. Наши робкие заверения в том, что готовые пигменты тоже суть самого земного, а не марсианского происхождения, гостью не убедили. Затем осуждению подверглись и наши фарфоровые палитры (оказалось, пигменты следовало растирать пальцем прямо в яичных скорлупках), и прозрачный современный лак для покрытия икон (оказалось, что подлинной святостью обладала только олифа). Благонадёжными оказались только сами яйца – по счастью, мы покупали их здесь же в деревне, хотя не из богословских соображений, а за их особую свежесть и жирность. Страшно представить себе, что осталось бы от нашей репутации, если бы и яйца оказались ненастоящими, магазинными...

По окончании досмотра «вещественного» гостя поинтересовалась и духовной стороной, т. е. текстами особых молитв, которые мы должны были читать за работой, и сражена была наповал, узнав, что никаких особых молитв мы за работой не читаем, да и не знаем: в приходском доме читается только утреннее и вечернее правило, в воскресные и праздничные дни мы посещаем храм, регулярно причащаемся. А за работой – это уже каждый сам для себя решает, молиться ему или нет и как именно. На это нет предписаний, и никаких «секретных текстов» в наших молитвословах не найти.

За всеми этими дотошными расследованиями поговорить об иконописи как таковой времени не нашлось, да, собственно, художественная сторона нашей работы и не интересовала гостью. Её интересовала – подлинность, а критерии этой подлинности ей были известны лучше нашего. Впрочем, несколькими перлами парижской премудрости она успела с нами поделиться. В частности, письмо ликов на наших иконах она нашла недопустимо светлым – в настоящих иконах ликам надлежало иметь глинистый оттенок, в знак того, что Адам был вылеплен из глины.

– А как же с просветлённостью ликов святых и Самого Господа? – удивились мы.

– Это нужно понимать в духовном смысле! – парировала гостя. Но, так как нам оставалось неясным, почему глинистость нужно понимать в буквальном смысле, а просветлённость – в духовном, она прибавила: – Просветлённость выражается в том, что в иконе нет теней!

– Как нет теней? А это что? – указали мы на репродукцию знаменитой Владимирской Божьей Матери. – Вот тени под бровями Богородицы, под подбородком, вот тень от Её носа...

– Это всё собственные тени, а не падающие! Я говорила о падающих тенях – где здесь они? – торжествуя заявила гостя.

Я взяла кисть и поставила её торчком на ладонь. Кисть отбросила длинную тень.

– Это какая тень, по-вашему? – спросила я специалистку по просветлённости.

– Падающая, конечно!

– А это? – я убрала кисть и вместо неё упёрлась в раскрытую ладонь пальцем другой руки, так что он отбросил точно такую же тень.

– Падающая! – засвидетельствовала гостя.

– Вы уверены? Ведь это моё тело, просто руки разные... Но вот я просто подниму указательный палец, чтобы он отбросил тень на «свою» ладонь, – какая это будет тень?

Гостя засопела. Граница между падающими и собственными тенями на практике оказывалась не такой резкой, как в тех лекциях или трактатах, по которым она знакомилась с иконой. Там всё было так понятно, так доступно...

– Ну, знаете, вся эта ваша оптика и физика ничего не доказывает. Я говорю о духовном смысле иконы! – вывернулась она наконец.

Против этого аргумента мы были бессильны. Очень хотелось спросить, почему тень, отбрасываемая, скажем, ногой персонажа на пол, может разрушить его (персонажа) просветлённость, а тень, отбрасываемая его носом на его же щёку, просветлённости не вредит – но чувствовалось, что терпимость гостя по отношению к нашей бездуховности начинает иссякать.

Между тем пришёл час обеда, мы спустились в трапезную. Отец N, его семья, гости, рабочие столярной мастерской, иконописцы – всего человек двадцать – заняли места за столом. Парижанка озиралась с некоторой опаской, приготавливаясь, видимо, вкусить чёрного хлеба с водой, но по случаю обычного, непостного дня были предложены суп с курицей и битки с кашей. Иконописцы разделили рацион неиконописцев. Последняя иллюзия терпела крах.

– Вы что же, не поститесь по сорок дней перед работой?! – спросила гостя дрожащим голосом.

Я перевела вопрос. Девчонки-ученицы прыснули, рабочие захохотали. Гостю объяснили, что мы работаем каждый день, а не раз в сорок дней, и никакого отдельного от общецерковного постного устава не содержим.

Но она была безутешна. Безутешна и глуха ко всем богословским и культурно-историческим увещаниям отца N (закончившего в своё время искусствоведческий факультет Академии художеств). Она лучше нас всех знала, что такое настоящая икона. Она ехала за тридевять земель, чтобы найти в непроходимых лесах деревянный скит с измождёнными белобородыми старцами в чёрных подрясниках, говорящими исключительно по-церковнославянски и питающимися акридами и диким мёдом. Старцы должны были тесать простым топором липовые доски, толочь в медных ступках охру и киноварь и каждые сорок дней, бормоча заклинания, писать по самой настоящей иконе.

И теперь, не обрета у нас всей этой развесистой клюквы, она чувствовала себя обманутой. Причём обманщиками были не те, кто внушил ей бредовые идеи об иконе, и не те, кто рекомендовал ей мастерскую матушки N, – обманщиками были мы.

– Раз у вас тут не пишут иконы по-настоящему, то и фильма о вас, сами понимаете, мы делать не будем, – внушительно изрекла она свой приговор на прощание.

Парижанка уехала – и, быть может, по сей день ищет настоящих иконописцев своей мечты. А мы посмеялись и забыли об этом забавном эпизоде. Кто мог знать тогда, что пройдёт всего десять лет – и мне станет не до смеха. Что мне своими глазами придётся увидеть выставки бесстыдной неподобной мазни, выдаваемой авторами (десятками авторов!) за традиционную русскую икону. Придётся услышать лекции, на которых благоговейной аудитории внушают: восточнохристианская духовность скрывается в левкашени досок и растирании камешков, в обратной перспективе и различном выражении левой и правой сторон Христова лика. Придётся, при малейшей попытке воззвать к трезвости, выслушивать обвинения не только в бездуховности, но даже... в коммунизме, и не только по моему личному адресу, но и по адресу всего нынешнего Православия России.

И то, что в России было для меня смешным недоразумением, не стоящим внимания эпизодом в жизни приходской мастерской, выросло здесь, в Западной Европе, до грозных размеров. Дикие, ни с чем не сообразные идеи о русской иконе приняли вид церковных догматов. Грубая дилетантская мазня, не только оправдываемая, но прямо порождённая этими лжеучениями, по большей части недостойная не только имени сакрального искусства, но и названия искусства христианского, распространяясь всё шире, принимается миллионами европейцев, христиан и нехристиан, за самую достоподлинную традиционную икону.

Правда, есть и исключения. Есть люди, христианская совесть которых не удовлетворяется ни таким «богословием иконы», ни такой иконописью. И здесь, в Бельгии, у автора есть единомышленники – православные и неправославные, которые серьёзно учатся писать иконы или уже их пишут – хорошо пишут. Эта книга, собственно, родилась из ответов на их вопросы, а также – на вопросы, задаваемые автору на выставках и конференциях.

Не наша вина, что вопросы эти почти всегда задают в форме: «правда ли, что...», а ответы звучат: «неправда, потому что...». В этом вина не наша, а тех лжеучений об иконе, которые до сих пор держат монополию в Европе. И если целый ряд глав этой книги построен на последовательном опровержении тезисов, принимаемых многими за аксиомы, то не следует этим смущаться. Не впервые в истории выработке здравого мнения по тому или иному вопросу предшествовали ни с чем не сообразные гипотезы. Всё православное богословие родилось в значительной мере из полемики с ересями.

Автор к тому же вовсе не претендует на богословие. Суждения о верности и качестве распространенных теорий об иконе могут быть вынесены в пределах истории и теории искусства, поскольку они сами относятся к сфере теории искусства, а богословием считаются лишь по недоразумению. Наша задача – всего лишь рассмотрение посылок к тому лжеучению, которое присваивает себе название богословия иконы.

## Материалы, техника и технология иконописи

В первом из наших очерков о художественном языке иконы пойдёт речь о её материи, о её «плоти» – о традиционных для иконы материалах и технике. Традиционных в такой степени, что в обывательском сознании сочетание залевкашенной деревянной основы и яичной темперы автоматически даёт в сумме – икону. Эта формула, совершенно некорректная ни с церковной, ни с культурно-исторической точки зрения, настолько утвердилась, что служит базовым определением иконы как феномена в энциклопедических словарях.

О добротности современной иконописи часто судят по степени её соответствия этой формуле. Популярная литература об иконе, модные на Западе пособия «сделай сам» немислимы без завлекательных фотографий: цветные камешки, под тяжёлым курантом превращающиеся в яркий порошок, яйцо – символ жизни, в скорлупках – разведенная киноварь и лазер, вкусная текстура свежей доски, суровый холст паволоки, сияющий белизной левкас... За всей этой соблазнительной (и скольких соблаздившей!), столь льстящей зрению, осязанию, обонянию выставкой материалов – стоит ли нечто большее? Какая связь между материально-технологической стороной иконы – и тем, что является её сущностью? Попробуем ответить на этот вопрос трезво, избегая гностических, лирических и других соблазнов.

Но вначале уточним самое понятие иконы. Простой перевод с греческого – образ, подобие – даёт нам термин слишком расширенный: далеко не все подобия суть иконы. Иконой мы называем не любой образ, а **священный** – изображение Господа Иисуса Христа, Матери Божией, Ангелов и других бесплотных сил, святых, событий Священной истории.

Как известно, изображать всё это могут и витражи, и стенные росписи, и скульптура, и книжная миниатюра, и гравюра, и размноженные типографским способом репродукции, и картинки в христианских иллюстрированных изданиях. Из всего этого разнообразия мы должны ограничиться лишь теми изображениями, которые **создаются и служат для молитвенного сосредоточения**, а не просто для информации или украшения.

Но и это ограничение недостаточно – и скульптуры, и монументальные изображения, и тиражированные разными способами образы Божии и святых служат для молитвы и в Восточной, и в Западной Церкви. (Вопрос о том, считать ли иконами репродукции, мы сразу же оставляем в стороне, поскольку, во-первых, церковная практика решает его положительно, во-вторых, репродукция предполагает оригинал, и речь здесь пойдет только об оригиналах.) Нам приходится в третий раз сузить сферу нашего внимания. Иконой мы будем называть лишь **живописное станковое** изображение, т. е. самостоятельное, не включенное в книжный кодекс, не связанное неразрывно с архитектурой.

Следует, однако, помнить следующее: в то время как между скульптурой и живописью действительно существует глубокое различие в изобразительных средствах, сама живопись как таковая достаточно однородна. Приёмы работы, стиль, трактовка ликов, фигур, пространства, композиционные схемы могут быть идентичны для монументальной, станковой, миниатюрной, декоративной живописи – в рамках страны, школы, исторической эпохи. Идентичны настолько, что по репродукции иногда трудно точно определить, что перед нами – настенная роспись, икона или книжная миниатюра. Одни и те же художники часто занимались и тем, и другим, и третьим видом священной живописи. В иконографических и искусствоведческих исследованиях отнюдь не принято, говоря о стилевых особенностях той или иной эпохи или о вопросах иконографии, выделять икону как некий обособленный феномен в сакральном искусстве.

Итак, определяя **икону** – пока лишь вчерне, в самых общих чертах – как **живописное станковое священное изображение, предназначенное для молитвенного сосредоточения**, мы не должны забывать о том, что сакральная монументальная живопись, книж-

ная миниатюра и даже известные виды прикладного искусства суть области весьма близкие к «собственно иконе», близкие до взаимопроникновения, настолько, что в современном научном языке утвердился по отношению к ним условный термин «**иконные изображения**». В некоторой нелепости и тавтологичности этого термина можно видеть именно свидетельство внутреннего единства всего христианского сакрального искусства.

Но действительно ли мы дали исчерпывающее определение, не слишком ли оно расплывчато? Не следует ли прибавить к нему следующие важные (иным представляющиеся даже необходимыми и достаточными) характеристики: а) икона должна быть написана на деревянной залевкашенной доске яичной темперой, б) в так называемом византийском (а не академическом) стиле и в) должна быть канонической?

Анализом последних двух признаков – и именно на предмет их включения в определение иконы – мы займёмся позднее.

Что касается вопроса о необходимости включения в определение иконы пункта о темперной технике и деревянной основе, то мы сразу можем ответить отрицательно. Яичная темпера – лишь одна из многих техник, применявшихся в священной живописи. Тонкотёртые цветные порошки – пигменты – стирали не только с желтком, но и с другими связующими. Самые ранние из дошедших до нас икон написаны в технике энкаустики, где связующим служит пчелиный воск. Именно эта техника была господствующей в станковой живописи вплоть до эпохи иконоборчества. Кроме воска, в качестве связующего применялись различные растительные клеи, а также льняное масло – задолго до «официального» появления масляной живописи. Некоторые синие и зеленые пигменты, химический состав которых не позволяет им входить в соединение с желтком, стирали с камедью, мёдом или маслом и покрывали ими нужные участки в писанных темперой иконах. С появлением собственно масляных красок ими стали пользоваться не только на «католическом Западе», но и на «православном Востоке» – причём вовсе не только в академической сакральной живописи, но и в «византийской», существовали технологии, в которых иконы подмалёвывали маслом и завершали темперой, и, наоборот, наносили масляные лессировки по темперной подготовке. Некоторые локальные иконописные школы разработали технику иконописи маслом на стекле, где последнее служит одновременно и основой, и защитным слоем – с лицевой стороны изображения.

Упомянем здесь же и бытовавшие в различных странах в разные эпохи эмалевые иконы – в технике финифти и перегородчатой эмали, а также иконы мозаичные, популярные в Византийской Империи вплоть до её падения.

Наконец, и собственно яичная темпера имела различный состав в зависимости от школы. Цельнояичная (на смеси желтка и белка) или желтковая, разведенная на воде, уксусе, пиве, приготовляемая заранее или свежесмешанная – все эти виды темперы имели различные технические характеристики, требовали специфических приёмов работы, в значительной мере определяя манеру и стиль художника. Можно со всей ответственностью сказать, что между двумя школами темперной живописи технические различия могут быть более резкими, чем между темперной и масляной живописью.

Как яичный желток был самым распространенным, но вовсе не единственным связующим, используемым в иконописании, так и деревянная доска была самой распространенной, но далеко не единственной основой для иконы. Кроме природных материалов (камня, металлов, кости), применяли и рукотворные – холст, стекло, в последние три столетия – также папье-маше и фарфор. Ещё в Средневековье и в Греции, и в России, наряду с деревом, часто применяли своеобразные плитки, склеенные из нескольких слоёв холста, так называемые таблетки. Тонкие, лёгкие, таблетки сохранялись много лучше дерева. Его слоистая структура неоднородна и капризна, отчего доски легко коробятся и трескаются вдоль волокон и по швам склейки, иногда даже разваливаются на части. Иконы-таблетки надёжно застрахованы от таких неприятностей. Лишь одним недостатком по сравнению с деревом обладали таблетки – этот

старинный прообраз фанеры или древесно-волоконистой плиты: в тогдашних условиях их подготовка была сложнее и дороже и можно было получить только небольшие пластины.

Нелишним будет также вспомнить, что весь трудоёмкий и сложный процесс подготовки деревянной доски направлен, в сущности, на то, чтобы смягчить, а в идеале – свести на нет свойства дерева как материала. Доски медленно и долго сушат, чтобы избавиться от влаги, неравномерно пронизывающей их пористую структуру. Их проклеивают и вновь сушат, чтобы место этой коварной влаги заняли кристаллы клея. Сучки вырезают и отверстия забивают пробками, вырезанными из того же дерева, чтобы вся поверхность доски имела по возможности равномерную пористость. Наклеивают паволоку – иногда даже в два слоя, с диагональным пересечением нитей, – чтобы и следа не осталось от той красивой натуральной текстуры, которая сохраняет гигроскопичность и способна в любой момент преподнести неприятный сюрприз – вздутие, растрескивание, осыпь левкаса. И, наконец, левкасят, тщательно просушивая слой за слоем, чтобы наложенные впоследствии краски не имели ни малейшего контакта с лежащей под ними доской: подлинная основа для темперной живописи есть левкас, а не дерево. Торцы и тыльную сторону доски обязательно красят или олифят – со всех сторон дерево изолируется, теряет свой естественный вид и свойства. Известное высказывание о Павла Флоренского о том, что икона является лишь суррогатом стенописи, попыткой создать «кусочек стены»<sup>1</sup>, совершенно верно в том смысле, что, подражая оштукатуренной стене, иконная доска теряет «своё лицо». А что именно будет «терять своё лицо» под слоем левкаса – холстяная таблетка, пластина из папье-маше или современная древесно-волоконистая плита – не так уж важно.

Иконы всегда писались на тех основах, которые художникам были доступны в их стране в их историческую эпоху. Св. Иоанн Дамаскин в своём труде «Три слова в защиту иконопочитания» утверждал, что всякий материал в руках художника может послужить к славе Божией<sup>2</sup>, и у нас нет никаких оснований считать яичный желток более чистым и священным, чем льняное масло, или липовую доску благородней всякой другой основы. Превосходят материалы друг друга только качеством, пригодностью к исполнению замысла художника, а вовсе не своей «традиционностью».

Из всех материалов, употребляющихся иконописцами, пигменты, казалось бы, должны давать наименьший простор для предрассудков о такой ложной традиционности – ведь их химический состав неизменен, будь то природные минералы или получаемые искусственным путём соединения. Но, как ни странно, и здесь находится место для нелепых представлений, абсолютизации и даже сакрализации вторичного и маловажного – в ущерб насущному.

Известны расхожие легенды о том, что «настоящий иконописец» должен сам собирать по горам и долам цветные камешки и сам тереть их в порошок, чтобы получить тот или иной пигмент. Оставим в стороне нехороший хтонический привкус этих легенд (Мать-Земля, непосредственный контакт с которой якобы увеличивает мистическую силу святой иконы). Обратимся к фактам. Какой-нибудь деревенский богомаз в самом деле был вынужден ограничивать свою палитру печной сажей, местными глинами и ярь-медянкой, натертой с позеленевших гривенников. Но чем выше был профессионализм художника, тем меньше он сам участвовал в приготовлении красок, тем доступнее ему становился рынок готовых пигментов, тем требовательнее он был к их качеству и тем менее склонен был рисковать, растирая в порошок неизвестные минералы, могущие неведомо как отреагировать в смеси с другими пигментами, под воздействием горячей олифы, солнечного света и других факторов.

Драгоценная киноварь и сияющий лазурит рублёвских икон уж наверное были не найдены иноком Андреем в подмосковных лугах, а вывезены из басурманских стран. А чтобы заготовить потребное для росписи Успенского собора во Владимире количество пигментов,

---

<sup>1</sup> П.А. Флоренский. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 130–131.

<sup>2</sup> Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. СПб., 2001. С. 64–65.

преподобному Андрею пришлось бы всю жизнь провести в краскотёрной работе. О другом святом русском иконописце, Алипии Печерском, патерик сообщает, что третью часть денег, выручаемых им за иконы, он тратил на материалы<sup>3</sup>. Как видно, заботой его было качество красок, а не связь с матерью-землёй.

В наше время, когда готовые пигменты в порошках, как натуральные, так и искусственные, доступнее и дешевле «натурального сырья», по меньшей мере странно обязывать иконописцев устраивать в своей мастерской краскотёрную кухню. Это требование – совершенно неоправданное ни с технической, ни с богословской точки зрения. С технической стороны, готовые пигменты соответствуют государственным стандартам и обладают заранее известными опытным художникам свойствами. Их светостойкость, реакции с другими пигментами и с яичной эмульсией, дисперсность, укрывистость и т. п. проверяются специалистами фирмы, производящей пигмент, и учитываются художником в работе. Самодельные же пигменты, даже при самом тщательном отборе сырья и самой кропотливой его обработке, могут иметь не те свойства, на которые рассчитывает живописец. Распространенное мнение о том, что всё натуральное лучше искусственного, справедливо по отношению к пище или одежде. Но с пигментами дело обстоит иначе – очень часто именно искусственные пигменты обладают лучшей, по сравнению с натуральными, светостойкостью, насыщенностью цвета и другими важными качествами. Да и само понятие «натуральный» вовсе не следует отождествлять с понятием «используемый средневековыми мастерами» – химическое производство пигментов было известно с древнейших времен, и рецепты приготовления многих из них в наше время отличаются от средневековых только большей точностью и чистотой выполнения – да кстати и меньшей опасностью для здоровья краскотёра.

«Богословское» же отрицание «нерукодельных» пигментов есть чистейший предрассудок. Мы уже упоминали мнение св. Иоанна Дамаскина о равном достоинстве всех материалов, равно принадлежащих к тварному миру. И никакой контакт сырья или готового пигмента с «нечистыми» веществами или существами не делает их мистически непригодными для иконописи. Напоминаем, что рецепты, приводимые в «Ерминии», классическом руководстве, суммирующем опыт многих поколений афонских мастеров, весьма далеки от какого бы то ни было ложного пуризма. Иконописцам приходилось иметь дело с тухлым яичным белком, разваривать в клейкую массу звериные шкуры, выдерживать под слоем свежего навоза медную стружку<sup>4</sup> – и ни в одном из этих феноменов тварного мира, казалось бы воплощающих самую идею нечистоты и разложения, они не видели никакой мистической скверны.

В конце концов, всякая икона, на чём бы и чем бы она ни была написана, подлежит освящению в храме. Этим обрядом омывается, очищается её «предыстория», её вполне земное происхождение – трудом и волей того или иного смертного человека, из тех или иных бранных земных материалов, по технологии той или иной эпохи или школы. Эти характеристики потому и допускают разнообразие, что они вторичны. Главное в священном изображении – вовсе не материал и не техника исполнения, а нечто иное.

Итак, несмотря на то, что большинство икон действительно писано яичной темперой на дереве, мы никак не можем назвать эти «технические» характеристики определяющими. Тем более мы не можем называть «падшими» и «неистинными» иконы, написанные на иных основах, в иной технике, по другим технологическим предписаниям.

И ещё один пункт, не касающийся прямо иконного письма, но принадлежащий к области техники и технологии – применение золота в иконе. В популярном представлении золото

---

<sup>3</sup> Киево-Печерский патерик по древним рукописям. Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1991. С. 144.

<sup>4</sup> Дионисий Фурноаграфитот. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве. В кн.: Икона. Секреты ремесла. М., 1993. С. 27, 51 и др.

фонов, нимбов, ассиста является ни много ни мало как эквивалентом нетварного света<sup>5</sup>. Поразительна лёгкость, с которой употребляется этот термин! Ведь речь идёт о феномене мира духовного, вещи невидимой по определению. Откуда же эта прямолинейность и уверенность суждений о невещественном божественном свете, о невозможности передать оный какими бы то ни было красками и о необходимости поэтому прибегать к золоту? Насколько – вдвое или всемеро – этот благородный металл способнее к передаче нетварного света, чем те минералы, из которых делаются краски, пока не установлено, но важность применению золота в иконе придаётся исключительная. Редкий автор-популяризатор иконы обходится нынче без лирических пассажей вроде: *«горящие золотые краски иконы однозначно говорили, что мир, открывшийся человеку в иконе, – это мир запредельного, – мир Абсолютного, Вечного»*<sup>6</sup>. Развивая далее эту лирику, случается, приходят и к занятным богословским заключениям: *«Высшая красота теофании не в форме и цвете, а в огне бесформенном и очищающем, дающем жизнь»*<sup>7</sup>.

Между тем обычай употреблять золото в священных изображениях существовал задолго до христианства. Отчасти это объясняется стремлением приносить на алтарь божества самое дорогое и иметь предметами культа объекты большой ценности и высокой долговечности. Но порой и в языческих культах использованию золота приписывался мистический смысл, и блеск металла прямо связывался с солнечным светом, с животворным сиянием солярного божества, как бы оно ни называлось. Считается даже, что в царствование фараона Эхнатона, предпринявшего попытку построить монотеистическую религию на основе культа бога солнца Атона-Ра, концепция этой животворной эманации была весьма близка к идее нетварного света.

Примечательно, однако, что идолы, целиком отлитые из золота (как библейский телец израильтян) или сплошь позолоченные, свойственны лишь примитивным культам. В более развитых дохристианских культах уже предпочитали украшать позолотой или выполнять из золота второстепенные детали священных изображений, а лики божеств ваять в камне, дереве, слоновой кости – материалах, «гуманизирующих» изображение. Христианская икона также последовала этой разумной тенденции: позолота кладется на фон иконы, иногда – в виде тонких линий ассиста – на детали одежд, мебели, архитектуры, растительности. Это сделалось правилом, несмотря на то, что вовсе не упомянутые предметы, а Единое Божество источает тот нетварный свет, который, согласно известным теориям, передается при помощи сплава *аугит* более или менее высокой пробы. Прочитываем здесь некоторые «конкретные наблюдения» и удивительные выводы из них, сделанные столетие назад, на самой заре открытия древнерусской иконы, кн. Е.Н. Трубецким.

*«...в озарении Божьего света нередко прославляется ассистом и его окружение (чѣ? Бога или света? – И. Г.-Л.), – то из окружающего, что уже вошло в божественную жизнь и представляется ей непосредственно близким. Так, ассистом покрываются сверкающие ризы “Софии Премудрости Божией” и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья. Он же во многих иконах золотит верхушки райских деревьев. Иногда ассистом покрываются в иконах и луковичные главы церквей»*<sup>8</sup>.

Неужели Матерь Божия до Её успения менее близка божественной жизни, чем верхушки каких бы то ни было деревьев или луковичные главы? При всём отсутствии правильного богословского образования, мы никак не можем внутренне согласиться с таким мариологическим тезисом. А вот образчик христологии в красках:

*«Вообще, потусторонние краски (сей термин вводится князем – без объяснений и без кавычек – впервые в данной фразе, и лишь из контекста ясно, что речь идёт об ассисте. –*

<sup>5</sup> L. Ouspensky. Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe. Cerf, 1993. С. 155–158, 472–474.

<sup>6</sup> Диакон Андрей Кураев. Традиция, догмат, обряд. Москва – Клин, 1995. С. 318.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Князь Евгений Трубецкой. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 48.

*И. Г.-Л.) употребляют нашей древней иконописью, особенно новгородской, с удивительным художественным тактом. Мы не видим ассиста во всех тех изображениях земной жизни Спасителя, где Божество в Нём сокрыто “под зраком раба”. Но ассист тотчас же выступает в Его облике, как только иконописец видит его (ассист? облик? или Спасителя? – И. Г.-Л.) прославленным или хотя бы хочет дать почувствовать Его грядущее прославление»<sup>9</sup>.*

По этой логике, иконописцы **никогда** не видят Христа прославленным и не хотят дать почувствовать грядущее Его прославление во всех бесчисленных иконах Распятия, ни даже – вопреки названию и надписанию – в более редком иконографическом изводе «Царь Славы», где Христос изображается по снятию со креста, со сложенными крестообразно руками: ассист в этих иконографических типах никогда «не выступает». Почти никогда, согласно Трубецкому, не прославляется Христос и в иконе Спаса Нерукотворного: и там «в облике», представленном лишь ликом, а не одеждами, ассист «не выступает» никогда (крайне редко ассистом прочерчиваются волосы). Следует, вероятно, думать, что только иконографический тип Пантократора, за счёт обычно (но не всегда) покрываемой ассистом полосы клава на плече Христа, таковое прославление выражает...

А вот ещё один образец всё той же безответственной лирики, в конце XX века всё ещё принимавшейся – да и сейчас порой принимаемой – за «первое и доселе единственное целостное, одновременно художественное, историческое и богословское истолкование древней русской иконы»<sup>10</sup>.

*«Особенно сильное художественное впечатление достигается употреблением ассиста там, где иконописцу нужно противопоставить друг другу два мира, оттолкнуть запредельное от здешнего. Это мы видим, например, в древних иконах Успения Богоматери. При первом взгляде на лучшие из этих икон (какие именно? и по каким критериям они лучшие? – И. Г.-Л.) становится очевидным, что лежащая на одре Богоматерь в тёмной ризе со всеми близкими, её (ризу? – И. Г.-Л.) окружающими, телесно пребывает в здешнем плане бытия, который можно осязать и видеть нашими здешними очами. Напротив, Христос, стоящий за одром в белом одеянии, с душою Богоматери в виде младенца на руках (лишь известная искусствоведческая подготовка позволяет нам понять этот пассаж в том смысле, что Христос держит на руках представленную в виде младенца душу Богоматери, а не в том смысле, что Христос имеет душу Богоматери, а сия последняя имеет вид младенца на руках. – И. Г.-Л.), производит столь же ясное впечатление потустороннего видения. Он весь горит, искрится и отделяется от умышленно тяжёлых здешних красок земного плана эфирной лёгкостью покрытых ассистом воздушных линий»<sup>11</sup>.*

Можно, конечно, спросить ещё, что следует понимать под ясным впечатлением потустороннего видения. Большинство смертных, включая автора сих строк, не располагают той глубиной потустороннего опыта, которая позволяет запросто оперировать такой терминологией. Не мешало бы и уточнить, что ассистом покрыты не некие воздушные линии, не лик и не руки, а одежды Христа. Вызывает недоумение и внезапное отыскание некоего умышленно тяжёлого, здешнего, осязаемого плана в иконе, до тех пор трактовавшейся как сплошная область неземного и надмирного... Но нам представляется, что процитированного материала уже с избытком довольно для того, чтобы дать представление об уровне – и научном, и литературном – теорий о золоте как о зримо проступающей в вещественных объектах божественной эманации.

---

<sup>9</sup> Князь Евгений Трубецкой. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 48.

<sup>10</sup> Князь Евгений Трубецкой. Ук. соч. С. 4 (Предисловие издателя).

<sup>11</sup> Князь Евгений Трубецкой. Ук. соч. С. 49.

## **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.