

ЗАМЕТКИ О РОЛИ ОБРАЗА В ЦЕРКВИ

Филипп Андреевич Давыдов,
Иконописец



ПЕРВОЕ, ЧТО УДИВЛЯЕТ впервые входящего в православный храм, — это необычный интерьер. Странным кажется даже не столько отсутствие скамей и других привычных предметов общественного удобства, сколько заданная направленность пространства, его неравнозначность. Войдя в православный храм, человек сразу попадает в иерархическую структуру, создаваемую архитектурой и изображениями. Эта много веков формировавшаяся комплексная пространственно-образная система через формы и образы сразу пе-

рестраивает наше мироощущение, даёт чёткий настрой на молитвенное предстояние. Когда долго ходишь в один храм, к этому начинаешь привыкать и уже не отдаёшь себе отчёт в том, как происходит твоё "малое преображение". Как, даже не приложив сознательных усилий, переступая порог храма внутренне собираешься и отрешаешься, как бы вставая на нижнюю ступеньку в иерархии образов.

Храм как дом Божий, как образ Небесного Иерусалима и всей сотворённой Вселенной упоминается у святых отцов не случайно, — вся долгая история христи-

анского храмостроительства может быть описана как история создания материальных образов Дома Божия на Земле. Такая задача до христианства не ставилась ни в одной религии. В античности, как в большинстве других древних религий, человек строил храм не как образ дома Божия, но как место физического пребывания божества. В Ассирии и Древней Греции, как и в огромном большинстве других верований, строитель храма сооружал для своих воплощённых в статуях божеств достойное место для поклонения и возвеличивания. Некоторые из этих

храмов сохранились до наших дней, многие из них, например афинский Акрополь, и сейчас восхищают нас своей удивительной красотой и гармонией. Но идеальная гармония и выразительность земных образов, прекрасные формы и идеальные пропорции были для древних греков фактически божественными атрибутами, тогда как в христианском храме красота есть лишь средство, инструмент или знак.

ЗДАНИЕ ХРАМА, как и икона, не создается для любования или восхищения. Ни труд архитектора, ни труд художника-иконописца, не имеют самостоятельной ценности в церкви, но традиционно носят подчинённый характер. Как музыканты в большом оркестре, как сотрудники какого-нибудь огромного ведомства, зодчий и иконописец, формируя литургическое пространство, в идеале должны вместе работать над решением одной глобальной задачи, — создания такого храма, который был бы самым прекрасным образом дома Божия в конкретных условиях. И качество этого пространства определяется отнюдь не количеством золота и цветных мраморов, но гармонией, единством и выразительностью всех частей храмового пространства. Пере насыщение интерьера храма золотом и прочими украшениями создаёт ощущение китча и безвкусицы.

В Средние века эта задача согласования архитектурной формы и живописного убранства решалась очень по-разному. Из летописных источников нам известно, что архитектурная форма здания храма выбиралась тогда при строительстве отнюдь не произвольно, и даже не по принципу её собственной красоты. Строительством храма коллегиально руководили архитекторы, художники и церковные иерархи, сообща отыскивая для богословских вопросов наилучшие решения в формах и образах. Потребовалось несколько веков совместных поисков, чтобы взятая за основу римская базилика, постепенно трансформируемая в соответствии с богослужебными задачами, примерно к XI веку превратилась в привычный нам тип крестово-купольного храма.

Крестово-купольные церкви мы можем встретить во всех восточнохристианских странах, и несмотря на различия, в них сохраняется единый принцип организации пространства. Вкратце его можно описать так: гармоничная согласованность несущих и несомых элементов позволяют входяще-

му ощутить стены и своды храма как единое пространство. Чтобы сделать впечатление более полным, храм украшают мозаиками или росписями, помогающими осознать реальность присутствия «облака свидетелей» вокруг нас, а также выстроить пространственную иерархию, присваивая разным частям здания разное значение.

ОБРАЗЫ, УКРАШАЮЩИЕ стены и своды, пишутся по возможности просто, чтобы не затруднять молящихся разглядыванием мелких деталей и тонких переходов. Мозаики и росписи, будучи продолжением архитектуры, формируют пространство, они призваны настраивать на богослужение и возвращать к молитве. Созерцая образы подвижников и святых, мы и сами дисциплинируемся, подсознательно стремимся им уподобиться хотя бы на время службы. Традиционно для храмового пространства изображения создаются в уплощённой манере, иконописец не изображает объём, но лишь обозначает его. Плоский фон, условное построение ликов и фигур обусловлены особой ролью, которая отведена обра-

◀ Ангел Господень, свивающий небо. Игорь Кислицын, 80-е гг. XX в., Москва, Россия.

Христос в образе юноши в сверкающих одеждах. Деталь мозаики придела св. Аквилы собора св. Лаврентия. V век. Милан, Италия.





Архангел Гавриил. Деталь иконы Благовещения из праздничного чина. Греческая икона XII века. Монастырь Ватопед, Афон.

зу в православном храме. Росписи и иконы не должны отвлекать молящегося, но должны лишь являть ему образ Невидимого. Чтобы создать такой образ, иконописец не должен писать реалистично, иначе наше воображение будет пытаться достроить увиденное и начать представлять ненужные во вневременном литургическом пространстве исторические детали и бытовые подробности. Отсутствие иллюзорной глубины создаёт впечатление, что всё изображённое на иконе происходит как бы *перед* её плоскостью, то есть в нашем пространстве. В то же время, древние иконописцы никогда не злоупотребляют вниманием молящегося в храме и умело продумывают не только каждый образ в отдельности, но и воздействие всего комплекса храмового убранства. Стенопись не должна брать на себя слишком много внимания. Древние фрески и мозаики подобны короткому конспекту — говорят только главное, поэтому даже краткого взгляда на образ достаточно, чтобы направить наши помыслы к Миру Горнему.

Снятие со креста. Деталь фрески. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря, XII век. Псков, Россия.

Если же каждый фресковый лик будет слишком детальным, внимание входящего в храм будет рассеиваться и отвлекаться от иконостаза.

ИКОНЫ в иконостасе и киотах имеют иное назначение, чем стенопись. Они пишутся для личного предстояния, для молитвы в диалоге и длительном созерцании, поэтому и метод работы над иконой выбирается более сложный, в соответствии с задачей. Для написания иконы дольше чем для фрески делается рисунок, чтобы как можно точнее заложить фундамент будущего образа, найти наилучшие возможные отношения между всеми составляющими образа, между образом и фоном. Для этого иконописец сначала работает почти прозрачной жёлтой охрой, — чтобы иметь возможность себя исправить и уточнить. Постепенно, по мере того как выясняются крупные формы, можно переходить к более детальной проработке, писать черты ликов и складки одежды. Каждая деталь, от крупных до самых малых, находит своё место уже в рисунке, прежде чем начнётся позолота и работа цветом.

Золотой фон в иконописи используется довольно часто, хотя применение золота ни в коей мере нельзя считать правилом, — есть много прекраснейших древних

икон, написанных совершенно без золота. Золото, пусть даже в минимальном количестве, подчёркивает вневременный характер образа, а его плоскостность и условность не позволяют нашему вниманию расслабляться. Оно словно напоминает нам, что изображённое на иконе есть лишь подобие, — малый и рукотворный образ, от которого мы мысленно должны возноситься к Первообразу.

В музеях, пытаясь объяснить смысл иконописи на словах, экскурсоводы часто рассуждают о некоем тайном языке, о символичности цветов и каждого элемента в иконе. Это стремление понятно, — живя в XXI веке мы привыкли всё анализировать и оценивать умом, но икона как зрительный образ не может быть пересказана словами, — также как музыка, архитектура или любой другой род искусства. А символы в церковном искусстве действительно использовались, но это было намного раньше — в росписях катакомб. Кроме того, прежде чем рассуждать о символах, мы должны хорошо понимать разницу между терминами *знак* и *символ*. Разница эта довольно существенна, ведь значение знака гипотетически может быть расшифровано, исходя из него самого, в то время как символ без предварительного знания его значения понять невозможно.





ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СИМВОЛОВ в катакомбах было вынужденной мерой, к которой прибегали христианские художники для того, чтобы ввести в обиход новые понятия. Как примеры таких символов обычно приводят изображения виноградной лозы и якоря, — в раннехристианском искусстве так обозначали Церковь. Рыба — символ Христа (аббревиатура первых букв слов Иисус Христос Сын Божий составляет греческое слово рыба), рыба, хлеб и вино — символ Евхаристии, голубь — символ Святого Духа (единственный, пожалуй, символ, сохранившийся в широком употреблении на протяжении всей истории церковного искусства) и так далее. Позднее, когда христианство приобрело официальный статус, символы были заменены реальными изображениями, но в некоторых случаях для краткости и выразительности художники стали прибегать к использованию знаков.

Например, привычный нам жест благословения, для античных греков и римлян означал — «Слушайте, я говорю». Причём двуперстие и триперстие, обсуждаемые разными христианскими конфессиями, когда-то соответствовали греческому и латинскому языкам.

Таким же понятным для древних христиан было использование ярко-красного цвета одежды, как знака мученичества, а введение в композицию иконы даже небольших домиков и для несведущего зрителя может служить обозначением города. Пустыня может быть представлена одной горкой, а если действие происходит в помещении, то иконописцу достаточно в верхней части иконы протянуть покрывало — велум, и

▲ Роспись купола. Церковь Панагия Аракос. Кон. XII века. Лагудера, о. Кипр.

▼ Спас Пантократор. Мануил Панселин, храм Протат в Карье, гора Афон. Кон. XIII века.



привычный к традиционным условностям иконописи человек уже понимает, о чём идёт речь. Таких знаков в иконописи с веками накопилось довольно много, но это лишь знаки, а отнюдь не "тайный" или "секретный" язык. Икона же пишется не как книга, которую нужно уметь читать или расшифровывать, в иконе прежде всего ценится образ.

Троица преподобного Андрея Рублёва или Богоматерь Владимирская обращаются к нам не че-

нам о том, как должен писаться сам образ. Очень часто современный иконописец, окрылённый древними текстами, прилагает все свои усилия для того, чтобы как можно точнее выполнить «букву закона», забывая, что наши предшественники кроме соблюдения себя в чистоте и молитве, много лет учились своей профессии на практике. Нам известно, что иконописцы работали в бригадах, где подмастерья, в течение многих лет выполняя всё более сложные зада-



рез знаки или символы. Через икону Бог говорит с человеком на зрительном языке, иконописец же в данном случае выступает в роли инструмента. Как и всякий инструмент, человек может выполнять свою задачу по-разному, уделяя больше внимания тому или другому аспекту своего труда. Из истории церкви об иконописцах нам известно мало, но о них говорят нам их иконы и фрески. Так, мы оцениваем качество их труда по тем глубочайшим и удивительным образам, дошедшим до нашего времени, и понимаем, что не мог человек сам по себе, без глубокой веры и содействия Святого Духа создать такие изображения.

ПАРАЛЛЕЛЬНО С возникновением интереса к древним иконам за последние два века возрос интерес и к тем, кто их создавал. Возникло много мифов, например: миф о том, что иконы могут писаться только на коленях или что перед написанием каждой иконы необходимо поститься не менее 40 дней. Эти указания прекрасны, они говорят нам о форме, которая призвана способствовать углублению духовной жизни, но они не говорят

чи, постепенно становились мастерами.

В наше время период обучения, случается, сильно сокращают: вместо нескольких лет человек посещает два-три семидневных курса и после этого считает себя хорошим специалистом. Но дело даже не в количестве дней или лет обучения, а в отношении к работе. Несмотря на то, что иконописцы кормились своим трудом, древние иконы никогда не несут на себе следов унификации и сознательного упрощения. Наоборот, даже на иконах XIX века каждый образ несёт на себе печать внимательного творчества. На древних иконах мы нигде не встретим так привычного в наше время самоуверенного профессионализма, и даже иконы матушки Иулиании Соколовой, которая по праву считается основательницей Сергиево-Посадской иконописной школы, удивительно трепетны и живы. Видимо, здесь сказывается разница в отношении. Сама матушка Иулиания тщательнейшим образом изучала древние образцы, проникаясь жизнью и духом, с которыми они были написаны. И несмотря на то, что в своей книге она много раз повторяет фразу «иконописец должен убить в себе ху-

дожника», все её иконы и росписи лично прожиты и пережиты ею, видно, что они создавались в результате напряжённого творческого труда. Нечто подобное мы можем видеть и в работах о. Киприана (Пыжова), — при глубочайшем уважении к древней традиции, образы, которые создаёт архимандрит Киприан, всегда являются плодом духовного поиска и художественного творчества, слитых воедино.

Думается, что для того чтобы ответить на вопрос о месте творчества в иконописании, можно уподобить иконопись словесной проповеди. Так, если мы будем пытаться воцерковить кого-нибудь с помощью цитат, дальше эстетического восхищения древностью дело, скорее всего, не пойдёт. Если же опыт Библии



Икона Спас Оплечный. Средняя Русь, XII век.
Россия, частное собрание.

и святых отцов станут частью нашей собственной жизни, если мы станем свидетельствовать о Боге на основе личного опыта, такая проповедь, несомненно, принесёт более серьёзный плод.

Как показывает опыт матери Иулиании и архимандрита Киприана, как начинающим, так и опытным иконописцам, изучение традиции совершенно необходимо. Но изучение не может ограничиваться только формами и приёмами, помогающими достичь внешнего сходства с образцом. Важно, чтобы икона перестала быть для нас памятником иконе, но стала живым средством проповеди о Христе и о Церкви, — ведь для этого образы и писались в православных храмах, с древности и до наших дней. ■



Беседа с иконописцем Филиппом Андреевичем Давыдовым

— **Филипп Андреевич, представьтесь, пожалуйста, и расскажите, как Вы пришли к иконописи.**

— Меня зовут Филипп Андреевич Давыдов. Я родился в Москве, сейчас живу и работаю в Санкт-Петербурге, моя мастерская называется «Живая традиция», мы пишем иконы и фрески. Кроме этого, я преподаю в Православном Институте Религиоведения и Церковных искусств при подворье Оптиной пустыни и провожу мастер-классы по иконописи за рубежом. Мой отец

◀ **Выносное Распятие. Иконописная мастерская "Живая Традиция". 2008 г. Санкт-Петербург, Россия.**

ещё в 80-е годы заинтересовался иконописью как художником, в результате чего образовалась небольшая группа единомышленников, человек 10-15 из тех, кому икона была интересна как живое сокровище христианской духовной культуры. Что такое икона? Почему она так непохожа на привычное нам светское искусство? Как так писали древние иконописцы, что их образы свидетельствуют о вере уже столько столетий? Можно ли написать икону самому? Для отца и всех художников его круга, как я сейчас понимаю, не стояла задача научиться гладенько копировать и продавать, как сплошь и рядом бывает

сейчас, для них важно было попытаться начать понимать икону изнутри. Такое отношение передавалось и мне, — отношение к древним образцам не как к идеальным матрицам для воспроизведения, но как к пути духовного поиска. В искусстве Церкви техническое совершенство не так важно, как содержание образа. Например, не секрет, что до нас дошло много простеньких, деревенских, совсем не блестящих внешней красотой образов, но если поставить их в один ряд со сверкающими совершенством позолоты работами наших современников, первые выигрывают в простоте и правде.

— Как Вы себя находите в иконописи, Вы пытаетесь работать в каком-то определённом стиле?

— Так сложилось, что за многие годы работы со своим отцом в его мастерской мне было более привычно учиться у мастеров XII–XIII веков. Особенностью этого периода является то, что работающие в России и в некоторых других странах вместе с греками местные мастера начинают создавать свои местные школы. Но это не значит, что я не люблю другие иконы. Просто этот период мне ближе, и в основном мои образцы относятся именно к этому времени. Есть люди, которые говорят: «О, мы пишем только Византию!» Но если человек так о себе говорит, это значит, что он берёт образцы какого-то определённого времени и умело копирует. Но ведь в древности не было задачи полной копийности. В мастерской у меня имеется большое собрание фотографий разных икон Владимирской Богоматери, около семидесяти, и все они разные. И это не потому, что иконописцы хотели самовыразиться. Для меня это явление скорее сравнимо с проповедью. Так, например, на тот же праздник Крещения проповедь отца настоятеля непременно будет чем-то отличаться от прошлогодней. То же происходит и в иконописи: условия меняются, доска другая, иконы рядом другие, иные пропорции, общий архитектурный контекст, ещё что-то.

— Как вы начали преподавать иконопись за рубежом?

— В Европе и во многих странах за последние годы чрезвычайно вырос интерес к иконе, иконопись как свидетельство Евангелия в образе востребовано во многих христианских конфессиях. Моего отца как преподавателя и меня как ассистента много раз приглашали вести мастер-классы в Италии, несколько лет назад меня пригласили в США, стараюсь оправдывать доверие.

— Какую задачу Вы ставите перед участниками Ваших курсов?

— Задача в двух словах — познакомиться с методом написания иконы. Но кроме практической работы, я стараюсь показывать студентам как можно больше изображений древних икон, показываю фрески, миниатюры, мозаики, а иногда и работы наших современников. Принимая во внимание обилие доступной информации и возможностей работы с ней в настоящее время, я считаю своим долгом показать насколько возможно красоту и разнообразие величайших произведений искусства Церкви. Ведь если мы возьмём римские катакомбы, — это одно, Византия XI века — другое, Россия XV-го — третье, и так далее, — нельзя же замыкаться в своём дворе. Ведь очень часто под словом иконопись в России подразумевается некий ограниченный набор образцов или прорисей XV-го века. Многим даже в голову не приходит, что есть ещё православная Грузия, Италия, Сербия, Румыния и огромное количество других стран, где Церковь много веков пользовалась изобразительным искусством для проповеди. И какие все образы разные! Близки по духу, но какая широта, какое богатство и разнообразие! Вот и пытаюсь всем этим делиться, — расширять кругозор и открывать множество путей к пониманию иконы.

— Какова структура курса?

— Курс организуется следующим образом. Сначала выбираем на всех один образец — древнюю икону, где всё для учащихся видно и понятно. Затем составляем план занятий, например, на неделю. День начинается с молитвы, потом показ слайдов, теория. Лекции по истории иконописи, по важнейшим богословским и художественным вопросам. Причём таких лекций в течение дня может проходить несколько, в зависимости от потребности. Потом практика — я перед классом постепенно пишу свою икону, разбивая ра-

боту на несколько этапов. В частности, икона начинается с рисунка, — я показываю на моей доске, все смотрят. Первый этап завершён, все расходятся по местам и делают на своих досках то же самое. Мне помогает моя жена Ольга, мы с ней и в Петербурге работаем вместе. Ходим по рядам, смотрим кто как работает, показываем, советуем, подправляем немного. Некоторые вещи на словах объяснить почти невозможно, гораздо проще чуть-чуть показать, помочь человеку начать, приноровиться, а дальше уже проще — само пойдёт. После рисунка — позолота, — объясняем, показываем, делаем всё вместе, так шаг за шагом приближаемся к окончанию. У нас все работают с одинаковой скоростью, несмотря на то, что у всех разный опыт. Кто-то себя считает профессионалом, а бывает, что человек вообще раньше никогда кисточку в руках не держал. Но, в первую очередь, наша задача не в том, чтобы создать нечто аккуратное и миловидное, но чтобы научить методу и прилежанию. Это полезно всем: и профессионалам, которые даже лики пишут уже все одинаковые, по привычке, и начинающим, — чтобы сразу прививать трепетное отношение к образу. И практики и теории стараемся дать как можно больше, чтоб уже после курса всё в голове постепенно уложилось и чтобы хотелось продолжить самообразование.

— В чём основная сущность метода, который Вы преподаёте?

— Это самый традиционный метод работы древних художников, чёткая и понятная, как инструмент, структура, которую каждый уже сможет приспособить под себя и для конкретной работы в частности. В принципе, он основан как раз на этой «пошаговости», так как огромная задача по написанию образа заключается в чёткой последовательности посильных задач. Таким образом иконописец не суетится от непосильного бремени, но и

не превращается в ремесленника-исполнителя, работая на каждом этапе максимально творчески и ответственно. В качестве примера приведу ситуацию из реальной жизни. Нужно сделать рисунок — это значит, что мы должны найти для пространства этой доски самые что ни на есть наилучшие размеры и расположение фигуры, а также всех деталей, которые только возможны при наших условиях. Сосредоточились, помолились и сделали, понимая, что в данной ситуации лучше уже не получится. Дальше двигаемся — начинаем думать о лике, о цвете. Как писать лик, какой цвет и тон для этой одежды будет самым лучшим? Подумаем и решаем вопросы, — не всё сразу, а по порядку.

У светских художников метод другой, уж если пишется портрет, то мастер сразу пытается уловить характер, а потом уже разными действиями этот характер уточняется и обогащается. В иконописи задача другая. Поскольку работа ведётся последовательно, законченная икона выглядит не то, чтобы предсказуемой, но скорее ясной и продуманной. В иконе недопустимы случайности, она, как хорошая проповедь, пишется. Повествование автора в ней последовательно. И только в самом конце, как вывод или итог, делаются самые сильные пробелы и тени. Как богословское исследование в красках, если можно так выразиться. Вот этому я и пытаюсь учить своих студентов, — ответственности в работе, и чтобы они не стремились бы к внешней украшенности, но чтобы пытались понять, как именно древний мастер работал в каждом конкретном случае.

— Не кажется ли Вам, что недели для подобного курса мало? Это хорошо для людей, которые уже знакомы с иконописью или имеют какое-то художественное образование?

— Я абсолютно с Вами согласен. Несомненно, этого времени мало. Однако принимая во внимание

ограниченность отпусков в Америке, приходится довольствоваться и этим коротким сроком. В данных условиях наша цель собрать участников на столько насколько возможно и организовать это время как можно более плодотворно. Мы объявляем курс с понедельника до середины дня субботы, но уже в объявлении о курсе, и в процессе работы я с самого начала всем говорю, что мы за неделю никак не сможем достичь удивительных высот, мы только ставим вопросы и учим азбуку. Когда я преподаю в Австралии, нам удаётся собрать группу на более продолжительный срок, около 10-11 дней. Там всё-таки спокойней можно работать, есть возможность пойти на православную службу и почувствовать икону в контексте. Это особенно важно для участников, принадлежащих другим конфессиям, например, Англиканской Церкви. Ещё я всё время моим ученикам повторяю, что икона твоя будет зависеть не только от того, как ты умеешь кисточкой ровные линии проводить, но в первую очередь, от того, какую жизнь ты ведёшь. Древние иконы ведь, повторюсь, все разные. Это как преломление традиции в конкретном её представителе. И хотим мы этого или нет, чем живём

сами, ради чего пишем, — то в наших иконах и проявляется.

— Как получилось, что вы проводите курсы в Джорданвилле? — Ректор нашего Института при подворье Оптиной пустыни, о. Аркадий, знаком с о. Владимиром, деканом семинарии в Джорданвилле, он и настоял, чтобы я непременно с ним встретился. Мы с о. Владимиром познакомились в Петербурге. При встрече он рассказал, что у него есть мечта организовать в Джорданвилле ежегодные летние занятия иконописью. На данный момент мы провели несколько пробных курсов и в будущем планируем продолжать начатое дело каждое лето. Для меня это большая честь, но и возможность через участие в богослужениях более глубокого приобщения моих студентов к богатствам традиции Православной Церкви. ■

Беседовал Иван Денисенко

Иконописец Филипп Андреевич Давыдов неоднократно проводил мастер-классы по иконописи при Свято-Троицкой духовной семинарии. Проведение летних иконописных курсов при семинарии в Джорданвилле планируется в дальнейшем на регулярной основе.

Фото: Сергей Якубов

