Искусство иконы родилось в Византии.

ДОСКИ И ОЛИФА

Иконы писали на досках: в Византии — на тяжёлых кипарисовых, на Руси — на липо­вых и сосновых. Дерево было на Руси доступным и дешёвым материалом. Доску свер­ху покрывали *левкасом* (от *греч.* «леукос» — «белый») — меловым грунтом. Затем на­носили контуры рисунка, по которому писали красками. Краски иконописцы растирали на яичном желтке, поэтому они были очень прочными и яркими. Сверху икону покры­вали *олифой* (от *греч.* «олиефа» — «мазь», «масло») — веществом на основе расти­тельного масла, образующим плёнку. Эта плёнка защищала живопись от влаги и повреж­дений. Олифой в старину пользовались вместо лака.

Но ни византийские, ни русские мастера не догадывались об одном очень ковар­ном свойстве олифы: со временем (через восемьдесят — сто лет) она темнеет. В прош­лом яркие, жизнерадостные краски иконы тускнеют, закрывая живопись чёрной за­весой. На иконе смутно проступает изображение; такую икону в старину считали «непригодной». На Руси существовало несколько способов избавляться от таких «не­пригодных» икон: их пускали в половодье по реке ликом вверх или выносили на пе­рекрёсток и после молебна сжигали. Иногда лоску с потемневшим изображением «за­писывали» новой живописью, сохраняя таким образом на века древнюю. Реставраторы, расчищая иконы, часто обнаруживают несколько слоёв более поздней живописи. Первый образ Христа, согласно традиции, чудесно отпечатался на плате, поднесённом им к лицу. Этот нерукотвор­ный образ, по легенде, исцелил от проказы царя города Эдессы Авгаря, т. е. доказал свою чудотворную силу. Значит, сам Христос заповедал создавать священные образы и поклоняться им.

Для дальнейшего развития византийской живописи очень важ­ным стало утверждение, что через внешний облик запечатлённого на иконе можно передать духовную сущность. Поэтому икона Христа изображала не только Его телесную природу, но единство природы Божественной и человеческой. Перед живописцами вста­ла задача найти художественные средства, с помощью которых мож­но было бы воплотить священную сверхреальность Античные традиции ещё сохраняли свою силу, и икона Богоматери с Младенцем, где тела объёмны почти до осязае­мости и чувственно-красивы, в VI в. скорее напоминала бы портрет ка­кой-нибудь знатной красавицы. В то время иконы писались в основном восковыми расплавленными краска­ми в технике *энкаустики* (от *греч.* «энкайо» — «выжигаю»), создавав­шей блестящую, жирную, реально осязаемую поверхность.

ИКОНА— СВЯЩЕННЫЙ ОБРАЗ

В Дамаске — араб­ском городе, на службе у арабско­го халифа (правителя) находился знатный и образованный христианин Иоанн-Мансур, впоследствии получив­ший прозвище Дамаскин. Он разработал теорию священного образа. По его мнению, можно изображать невидимое и бесте­лесное, но в символическом или алле­горическом виде. Тем более можно и даже нужно изображать то, что сущест­вовало в земной жизни — сцены из Евангелия, из жизни святых, Богома­терь и Христа в том виде, какой они имели на земле. Нельзя писать на ико­нах только Бога-Отца, поскольку никто из смертных не видел его в человече­ском облике. Изображения необходи­мы: они заменяют книги неграмотным, напоминают о священных событиях и вызывают желание подражать их геро­ям, возвышают человеческий ум к ду­ховному созерцанию, украшают храмы. Иконам надо поклоняться, но покло­нение относится не к самой иконе, её де­реву и краскам, не к искусству художни­ка, но к «первообразу», т. е. оригиналу иконы. При этом Иоанн Дамаскин реши­тельно заявил, что икона — не картина, а священный предмет. Она содержит в себе Божественную благодать, данную ей ради изображённого на ней святого, и поэтому икона способна, не будучи идо­лом, творить чудеса. Такое чудо, по жи­тию (церковному жизнеописанию) Иоан­на Дамаскина, произошло и с ним самим. Халиф Дамаска, заподозрив Иоанна в по­собничестве Византии, приказал отсечь ему кисть правой руки. Иоанн, непре­станно молившийся Богоматери, прило­жил отрубленную кисть на место, и на­утро она приросла; напоминанием о казни остался только тонкий красный шрам у запястья. В честь этого исцеления Иоанн заказал художнику икону Богома­тери, к которой в знак благодарности прикрепил серебряное изображение ис­целённой руки. Икона получила название «Богоматерь Троеручица».

**ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА иконы**

Византийские иконописцы обнару­жили, что уплощение фигур, сведе­ние их к простым по очертаниям силуэтам делает персонажи бесте­лесными, подобными ангелам. Разу­меется, тогда пришлось отказаться и от многопланового пейзажного или архитектурного фона, который пре­вращался в своеобразные знаки ар­хитектурного ландшафта или пейза­жа либо же вообще уступал место чистой однотонной плоскости. По­крытие этой плоскости золотом повлекло за собой новый и весьма уместный эффект. Мерцающая позо­лота создала впечатление нематери­альности, погружённости фигур в некое мистическое пространство, напоминавшее о сиянии небес гор­него мира. Поскольку золото в хри­стианской символике означало Бо­жественный свет, его присутствие в священном изображении не требо­вало объяснений.

Разлитое по всей живописной поверхности золотое сияние ис­ключало какой бы то ни было дру­гой источник света — на иконах не изображали ни солнца, ни факелов, ни свеч. Точнее, их могли изобра­жать, но от них не исходило свече­ние, они не влияли на освещение других предметов, представленных на иконе. Поэтому даже та мини­мальная объёмность фигур, которую допускала новая живопись, не мог­ла выявляться светотенью. Возникла



***Богоматерь***

***в одежде византийской***

***императрицы.***

***Византийская эмаль. X—XII***

особая техника последовательного наложения друг на друга высветля­ющихся слоёв краски, когда самой светлой оказывалась самая выпуклая точка поверхности независимо от места её расположения. Так, на­пример, в лице наиболее светлыми красками изображали кончик носа, виски, надбровные дуги, скулы. Кста­ти, и сами краски стали другими: на смену навязчиво-материальной эн­каустике пришла темпера. Мине­ральные пигменты, растёртые на яичном желтке, ровным слоем ложи­лись на загрунтованную доску. Сама доска при этом словно полностью исчезала: для зрителя существовал лишь ускользающе тонкий слой жи­вописного пространства, в котором не столько изображались, сколько являлись священные персонажи.

Произошли изменения и в отно­шениях этих персонажей друг с другом и со зрителем. Зрителя сменил молящийся, который не со­зерцал произведение живописи, а предстоял перед своим Небесным Заступником. Изображение было направлено на человека, стоящего перед иконой, что повлияло на сме­ну перспективных систем. Античная перспектива — разновидность ли­нейной, или прямой, когда линии сходятся как бы позади полотна, в художественном пространстве, ко­торое создавалось иллюзией «глуби­ны» изображённого. Византийские художники пользовались обратным приёмом: линии сходились не за плоскостью иконы, а перед ней — в глазу у зрителя, в его реальном ми­ре. Изображение представлялось словно опрокинутым, нацеленным на смотрящего, зритель включался в систему живописного произведе­ния, а не заглядывал в него, как слу­чайный прохожий в чужое окно.

Помимо «эффекта включения» обратная перспектива способство­вала и уплощению трёхмерных предметов — они будто распла­стывались по поверхности распи­санной стены или иконной доски. Формы становились стилизован­ными, освобождёнными от всего лишнего. Художник писал не сам предмет, а как бы идею предмета, при этом мастер всегда жертвовал видимостью ради существа изобра­жаемого. У пятиглавого храма, например, все пять куполов вы­страивались в одну линию, хотя в реальности две главы оказались бы заслонёнными. Точно так же у сто­ла обязательно должно было быть четыре ножки, несмотря на то что при фронтальном положении зад­ние ножки полностью скрылись бы за передними. Изображённое на иконе открывается человеку во всей своей полноте — таким, каким оно доступно Божественному оку.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН

Упорядоченность системы росписей соответствовала высокой степени регламентации церковной жизни, обряды Гре­ко-Восточной Церкви полностью сформировались и были призна­ны боговдохновенными и неизменяемыми. Отсвет вечности лёг и на церковное искусство, которое придерживалось определённых схем основных композиций — *иконографического канона.*

В основе иконографического канона лежало представление об истинности изображаемого. Если евангельские события были в действительности, их следовало изображать точно так, как они и происходили. Но книги Нового завета (главный источник иконо­писцев) крайне скупы на описание обстановки той или иной сцены; обычно евангелисты дают лишь перечень действий персона­жей, опуская характеристики внешности, одежды, места действия. Поэтому наряду с каноническими текстами образовались и еди­нообразные канонические схемы изображения различных священ­ных сюжетов, ставшие опорой для иконописца. Иконография предписывала, как передавать внешность различных святых. На­пример, Святого Иоанна Златоуста полагалось писать русым и короткобородым Благодаря этому фигуры святых были легко узнаваемыми да­же на большом расстоянии, когда не было видно сопровождаю­щих надписей.

Канон, безусловно, ограничивал свободу художника: он не мог построить композицию и даже выбрать краски по своему усмот­рению. Покрывало Богоматери — мафорий — полагалось писать вишнёвым (реже лиловым или синим), а одеяние — синим; у Хри­ста, наоборот, синим был гиматий (плащ), а вишнёвым — хитон (рубаха). Однако жёсткие рамки, которые предписывала иконо­графия, заставляли мастеров совершенствоваться внутри этих ра­мок: изменять оттенки цвета, детали композиций, ритмическое ре­шение сцен. Поэтому канонические требования вошли в систему художественных средств византийского искусства, благодаря которым оно достигло такой отточенности и совершенства.

ЦBETA ВИЗАНТИЙСКОЙ ИКОНОПИСИ

В отношении цвета иконописец до­вольствовался основной идеей: отка­зывался от полутонов, цветовых пере­ходов, отражений одного цвета в другом. Плоскости закрашивались ло­кально: красный плащ писался исклю­чительно киноварью (так называлась краска, включавшая все оттенки крас­ного цвета), жёлтая горка — жёлтой охрой. При этом основные цвета име­ли символическое значение, изложен­ное в трактате VI в. «О небесной иерархии». В нём сообщалось, что «белый цвет изображает светлость, красный — пламенность, жёлтый — златовидность, зелёный — юность и бодрость; словом, в каждом виде сим­волических образов ты найдёшь таин­ственное изъяснение». Белый и крас­ный цвета занимали исключительное положение по сравнению с другими, поскольку белый означал также чисто­ту Христа и сияние Его Божественной славы, а красный был знаком импера­торского сана, цветом багряницы, в которую облекли Христа при поруга­нии, и крови мучеников и Христа.



***Святой Григорий. XII в. Икона.***

***Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.***

Свои особенности имеет и пере­дача времени в иконе. Святой, пред­стоящий молящемуся, вообще нахо­дится вне времени, в ином мире. Но сюжеты его земной жизни, конечно, разворачиваются и во времени, и в пространстве: в житийных иконах показано рождение будущего свято­го, его крещение, обучение, иногда путешествия, иногда страдания, чу­деса, погребение и перенесение мо­щей... Формой объединения времен­ного и вечного стала житийная икона с клеймами — небольшими картинками, образующими раму во­круг крупной фигуры святого. Одна­ко даже «земные» пространство и время в иконе достаточно условны: в сцене казни, например, может быть изображён палач, который поднял меч над склонившим голову мучеником, и рядом — отрубленная и лежащая на земле голова. Более

важные персонажи нередко оказы­ваются крупнее остальных или не­сколько раз повторяются в пределах одного изображения.

Благодаря этой системе услов­ностей возник язык византийской живописи, хорошо понятный всем ве­рующим. Такие иконы уже не вызы­вали упрёков в язычестве и идолопо­клонстве. Годы иконоборчества не прошли даром: они способствовали напряжённым размышлениям о сути священного образа и формах церков­ной живописи, а в конечном итоге — о создании нового типа искусства.