

Икона и алтарная картина: художественный образ и проблема взаимодействия

Томашева И. Г.

Белорусский государственный университет, Минск



Статья посвящена терминологическим аспектам изучения сакральной живописи Беларуси XVI–XVIII веков. На примере ряда памятников отечественного искусства определяется художественное своеобразие таких феноменов сакрального искусства, как «икона» и «алтарная картина». Сопоставление символических приемов иконописного письма с реалистическими установками алтарной живописи проводится по всем основным критериям формально-стилистического анализа: концепция произведения, технология создания, трактовка времени и пространства, приемы изображения и т. д. Отдельный раздел статьи посвящен вопросам взаимовлияния традиций иконописи и алтарной живописи в белорусском сакральном искусстве XVII–XVIII вв., как одной из определяющих тенденций в его развитии. Параллельно с изложением основного материала в статье затрагиваются отдельные аспекты истории белорусской иконописи: характеризуется художественный образ самых древних «провизантийских» икон, а также специфика белорусских иконописных традиций XVII–XVIII вв.

иконописных традиций XVII–XVIII вв.

Ключевые слова: икона, алтарная картина, сакральное искусство, православие, католичество.

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 6-11)

Icon and altarpiece: artistic image and the problem of interaction

Tomashava I. G.

Belorussian State University, Minsk

The article is dedicated to terminological aspects of the study of the sacred art of the XVI–XVIII centuries in Belarus. A series of valuable works in Belarusian history is taken to define unique artistic qualities of such phenomena of sacred art as «icon» and «altarpiece». Comparison of the symbolic methods of icon painting with the realistic ones of altarpieces is conducted according to all the main criteria of formal-stylistic analysis such as work concept, technique used, artist's treatment of time and space, description of line etc. A separate section of the article is dedicated to the problem of interaction between icon painting and altarpiece tradition in Belarusian sacred art in XVII–XVIII centuries as one of the main tendencies in its development. Along with the presentation of the main material, some aspects of the history of Belarusian icon painting are touched upon in the article: artistic image of the most ancient pro-Byzantine icons is characterized as well as specificity of Belarusian icon traditions of the XVII–XVIII centuries.

Key words: icon, altarpiece, sacred art, Orthodoxy, Catholicism.

(Art and Culture. — 2014 — № 1(13). — P. 6-11)

Сакральное искусство Беларуси богато и разнообразно. Православие, католичество, протестантизм, униатство – вот неполный перечень одних только христианских религиозных конфессий, которые на протяжении длительного времени сосуществовали на наших землях, отстаивая в

искусстве проявления своей самобытности и исподволь влияя на художественные традиции друг друга.

В последнее время, в условиях продолжающегося процесса воцерковления белорусского общества, интерес к изучению сакрального искусства – сложнейшего сег-

Адрес для корреспонденции: e-mail: grigorinna@gmail.com – И. Г. Томашева

мента национальной истории искусства – все более активизируется. В 2007 году вышел новый альбом Н. Ф. Высоцкой «Сакральная живопись Беларуси» [1], в 2012 году совместными усилиями сотрудников Национального художественного музея Республики Беларусь и Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника по результатам работы совместной выставки выпущен каталог белорусских икон «Публикуется впервые. Иконы XVII–XIX вв.» [2].

Изучение сакрального искусства Беларуси затруднено целым рядом факторов: объективной сложностью изучаемого материала (его полистилевой и поликонфессиональной синтетичностью), чрезвычайно малым количеством сохранившихся памятников (особенно древнебелорусского периода), утраченной в отношении многих из них истории бытования и т. д. Имеются в этой области и проблемы теоретического характера. Так, нередко в музейной практике, а порой и в научной литературе, посвященной сакральной живописи Беларуси XVII–XVIII вв. встречаются разночтения в толковании ряда фундаментальных терминов, например, таких, как «икона» и «алтарная картина». Несогласованность в их использовании отражается на объективности результатов научного исследования ряда памятников сакральной живописи и, возможно, в целом тормозит совершенствование методики изучения отечественного искусства.

Цель данной статьи – раскрытие специфики иконного и алтарного художественного образа в национальном искусстве, отражение вариантов их синтетического единства.

Икона и алтарная картина: специфика художественного образа. Икона – один из основных атрибутов православной веры. Почитание икон признается и католической конфессией, однако, именно в православной культуре, традиционно почти неприемлющей монументальные скульптурные изображения ввиду их слишком выраженной телесности, икона изначально выступала как главный объект поклонения.

Традиционно иконы писались на дереве темперной краской, красящие пигменты которой замешивались на яичном желтке. Основным приемом работы темперны-

ми красками является метод наслаивания, т. е. последовательное наложение друг на друга разноцветных слоев краски от более темных к более светлым при обязательном соблюдении одного условия – наносить каждый последующий слой после полного высыхания предыдущего, не позволяя свежим, не застывшим краскам смешиваться на поверхности иконы [3]. Такая технология письма препятствовала созданию объемного натуралистического изображения, что соответствовало догматам православного вероучения.

Окончательно сложившиеся в IX веке в искусстве Византии каноны иконописного изображения касались не только техники написания священных образов. Они представляли собой целостную художественно-богословскую систему, которая была заимствована нашими предками вместе с православной (греческой) верой. На Западе, в лоне католической (латинской) церкви эти каноны никогда строго не соблюдались, а в период Возрождения были решительно отброшены. Западноевропейская живопись Ренессанса стремилась к реализму и правдоподобию, что привело к появлению алтарной картины – особой формы сакральной живописи, созданной по законам реалистического светского искусства.

Разница между иконой и алтарной картиной заключается не столько в том, «что» изображено (в обоих случаях главными объектами изображения являются святые образы и сюжеты из Священного Писания), а в том «как» изображено. Непревзойденными шедеврами западноевропейской живописи эпохи Ренессанса считаются произведения Леонардо да Винчи и Рафаэля, изображающие Мадонну с младенцем. Но их никак нельзя назвать иконами, поскольку святые персонажи на них представлены как реальные, живые люди, а события Св. Писания – как реально, на наших глазах происходящие.

Икона (и в этом ее главное отличие от алтарной картины) – это не реалистическое, а символическое изображение. Это изображение – символ, которое аккумулирует в себе основные догматы христианского вероучения. Основопологающим среди них является догмат о превалировании в человеке духовного начала (высшего, идущего от Бога) над телесным (низшим, идущим от

Природы). Находясь в ситуации их постоянного противоборства, христианин должен через веру, пост и молитву каждодневно побеждать свои плотские желания ради укрепления духа. Аскетизм, как непереносимое условие праведной христианской жизни, находит прямое отражение в художественном языке иконы.

Иконописное изображение – это очень «аскетичное» изображение («Богородица Одигитрия Смоленская» из Пречистенской церкви с. Дубенец под Пинском, XVI в.) [ил. 1]. Оно строится по законам плоскостного письма: в фигурах слабо выявлен объем, они кажутся почти бестелесными, поскольку скрытое под плотными одеждами тело не просматривается. Телесная оболочка образа на иконе истончается, потому что она побеждается духовным началом. Главный смысловой акцент приходится на лики и глаза. Преувеличенно большие, широко распахнутые, напряженно глядящие глаза – отличительная примета древних икон. Они создают удивительный эффект: как будто неверующий смотрит на икону, а икона – на верующего.

Почти непереносимым условием для иконы является обращение иконописного образа к верующему «глаза в глаза». Икона создается для молитвы, для прямого контакта с сакральным миром. Молясь, верующий обращается к святому образу, который своим взглядом принимает молитву и отвечает на нее, что возможно только при фронтальном изображении святого лика. Профильные же изображения (которые в иконе поэтому почти и не встречаются) прерывают общение, ведь профиль – это начало отсутствия.

Принцип фронтальности иконописцы стремились соблюдать даже в многофигурных композициях. На иконе «Успение Богородицы» (XVII в.) из Никольской церкви г. Кричева [ил. 2] все собравшиеся у ложа Марии апостолы, ангелы и сам Иисус Христос обращены к зрителю (априори – к верующему). Скорбя о Богородице и прощаясь с ней, они не забывают о нуждающихся в них верующих и продолжают свое служение им. Единственный профиль в композиции – это изображение отступника Афония, который, по преданию, хотел опрокинуть ложе Марии. Как отрицательный персонаж, выпавший из мира православия, он представ-

лен на иконе в темных одеждах и с резким профилем.

Совсем иначе обстоит дело в алтарной картине «Поклонение волхвов» (ок. 1514 г.) из Петропавловского костела д. Дрисвяты Витебской области [ил. 3]. В этой большой многофигурной композиции никто – ни Мария, ни младенец, ни волхвы, которые узнав о рождении Спасителя, пришли ему поклониться – не обращен к зрителю. Безусловно, это не было специальной установкой в искусстве католической церкви. Просто в алтарной живописи подобные случаи были вполне допустимыми. Ведь главная задача алтарной картины – представить любой сюжет из Священной истории как можно более правдоподобно, написать «как в жизни». А «в жизни» зрители, сегодня смотрящие картину, в сцене поклонения не участвовали, поэтому и Мария, и Иисус, и волхвы их не видят и к ним не обращаются.

Сопоставляя алтарную картину с иконой, можно сказать (немного заостряя в методических целях), что алтарная картина, «заземляя» священный сюжет, Бога низводит на землю, а икона, наоборот, человека поднимает в Горний мир. Она показывает ему этот возвышенный, духовный мир, где все существует по иным, «антиреалистическим» законам. На иконе «Параскева Пятница» (XVI в.) из Слуцка [ил. 4] свиток в руках святой против всяких земных законов разворачивается вверх и остается в этом положении, потому что слово Божие сильнее законов физического мира и иконописный образ им не подчиняется.

В алтарной же картине «Поклонение волхвов» все изображено по законам реальности: и пейзаж, и архитектура, и костюмы, и фигуры. Показательно сравнить изображение младенца Христа на алтарной картине и на уже называвшейся иконе «Богородица Одигитрия Смоленская». Оба эти произведения были созданы в XVI веке, а это означает, что все различия в написании святого образа сугубо конфессиональные. В «Поклонении волхвов» фигура младенца выглядит весьма достоверно. Она написана со знанием законов детской анатомии и специфики детского поведения. В иконописном же изображении Марии и младенца не только игнорируются масштаб и законы правильного пропорционирования, но и

сам младенец не совсем похож на такового. Его недетское выражение лица, глубокий, думающий взгляд, высокий лоб мыслителя указывают на то, что в образе ребенка уже как бы проступают черты того Христа, которого следует именовать Учителем, и в руках которого так уместно выглядит свиток со Словом Божиим.

Это указывает на еще одну особенность иконописного образа – его вневременную сущность. На иконе не изображается какой-то один, конкретный момент времени, а все время сразу, спрессованное и закольцованное так, что его начало и конец оказываются в одном пространстве, а порой и прорастают сквозь друг друга. Неслучайно в иконах извода «Богоматерь Одигитрия» младенец Христос всегда одновременно и Учитель, а Богоматерь, держащая на руках своего малолетнего сына, так печальна, словно она его уже оплакивает, стоя у креста.

Алтарная картина – это, наоборот, изображение конкретного мгновения, сиюминутного состояния. Например, в «Поклонении волхвов» представлен приход волхвов, и только это событие. Причем из всего повествования художником опять-таки выделено только одно, строго зафиксированное мгновение: когда один из поклоняющихся опустился на колени, другой повернулся к своему спутнику и т. д. Мы чувствуем, что вот-вот, через мгновение, вся мизансцена изменится... Изменчивость и движение – категории, которые не отрицаются, а скорее даже приветствуются в алтарной живописи.

Икона же запечатлевает вечные состояния, а потому активность и динамика ей скорее противопоказаны. В иконе любой священный образ стремится сохранить статичность, так как для зрителя он является наглядным примером сосредоточенного молитвенного состояния. Икона учит обращенного к ней человека отринуть все внешнее, преходящее, сиюминутное и постичь вечное через молитву. В отличие от католического искусства, с его порой преувеличенной экспрессивностью и патетикой, православное искусство репродуцирует образы созерцательные и умиротворенные.

Взаимовлияние православной и католической живописи в искусстве Беларуси. Параллельное существование на наших землях православия и католичества при-

вело к тому, что в белорусском искусстве конфессиональная «чистота» художественных произведений одной и другой ветви христианства быстро стиралась. Более подвержена подобной ассимиляции оказалась иконопись.

До конца XVI века белорусская икона достаточно строго придерживалась византийских иконописных канонов. Самые ранние из сохранившихся произведений («Богоматерь Одигитрия» из Слуцкого региона, конец XV в.) [ил. 5] подтверждают это. Явленные на них святые образы написаны на абстрактном золотом фоне – символе божественного света. Они несколько не похожи на реальных людей. Это образы небожителей: возвышенные, суровые, неприступные. Их терракотовые лики моделируются без светотени. Рисунок носа, губ, бровей определяют тонкие и четкие линии. Также схематично прочерчены складки на мафории и гиматии. Художественный язык этих произведений условный, графичный, жесткий. Они написаны темперой, без оттенков и мягких переходов цветов.

Постепенно, уже в конце XVI века, белорусская икона стала меняться. В знаменитом образе «Параскева Пятница» (конец XVI в.) видно, как в структуру иконописного канона начинают проникать отдельные реалистические элементы. Прежде всего, высветляется лик. В его моделировке начинает использоваться светотень, т. е. черты лица и его абрис создаются уже не линиями, а постепенными переходами от светлого к темному, что рождает эффект объемности. Аналогичные изменения заметны и в прописи мафория. Его складки отныне намечаются не линиями, а моделируются оттенками цвета, отчего ткань выглядит более естественно. Так символический язык иконописи начинает подтачиваться реалистическими приемами, что было следствием прямого влияния западноевропейской (католической) живописи эпохи Ренессанса.

Заметно повышаются и декоративные качества иконы. Ее прежде гладкий золотой фон начинает богато орнаментироваться в технике резьбы по левкасу. Образцами для создания пышных растительных композиций становятся бархатные итальянские ткани. Если в XV веке подобная орнаментация встречается только на нимбах свя-

тых персонажей, то с конца XVI века она заполняет все незанятое фигурами пространство иконы.

Появление реалистических моментов в изображении, а также применение в декоре иконы резного по левкасу орнамента стало заметно отличать белорусскую икону не только от византийских, но и от древнерусских образцов. Это свидетельствовало о становлении самобытной школы белорусской иконописи, расцвет которой приходится на XVII век.

Произведения этого времени, например, «Богоматерь Умиление» (1656 г.) из Свято-Троицкой церкви д. Местковичи под Пинском [ил. 6] в полной мере раскрывают своеобразие национальных традиций иконописного письма. В образах ласкающихся Богоматери и младенца не осталось и следа от византийской строгости и суровости святых ликов. Мария и Иисус написаны так правдоподобно и естественно, так по-человечески тепло, что не воспринимаются как недостижимые божественные образы, а кажутся изображением просто матери и ребенка: красивой молодой женщины (вполне земной и очень привлекательной) и шаловливого, розовощекого мальчугана в белой крестьянской рубашечке-кашульке, подпоясанной красным пояском.

Приземленность образов, их бытовизм, фольклоризация стали весьма яркой тенденцией в белорусской иконописи XVII–XVIII вв. Хрестоматийный пример обмирщения иконы (т. е. проникновения в ее художественный язык мирского начала) дает первая в белорусском искусстве подписная икона «Рождество Богоматери» (1649 г.) из Успенской церкви Могилева [ил. 7]. Ее возможный автор Петр Евсеевич из Голынца свободно проинтерпретировал иконографическую схему «Рождества», введя в нее выразительные этнографические детали: намитки на головах женщин, глиняный кувшин на столе, деревянную детскую кроватку на колесиках и т. д.

Параллельно с этим в иконописи XVII–XVIII веков все более заметным становится стремление к внешней красоте образов. Весьма выразительной в этом отношении является икона «Богоматерь Одигитрия Неувядаемый цвет» (XVII в.) из Успенской церкви д. Бастеновичи Могилевской обла-

сти [ил. 8]. Ее повышенная декоративность нам представляется не только следствием распространения эстетики барокко, но и результатом влияния католической иконографии Пресвятой Девы.

Следует отметить, что в православной и католической культурах образ Богородицы трактуется несколько по-разному. Это зафиксировано в тех обращениях, которые были приняты к Пресвятой Деве верующими каждой конфессии. Так, в православии Богоматерь воспринималась, прежде всего, как «Приснодева», т. е. Непорочная Дева. В этом обращении акцент был поставлен на возвышенно-духовном содержании сакрального образа. В католической же культуре уже с XI–XII веков утвердилось более светское представление о Деве Марии как о «Царице небесной», в связи с чем был разработан иконографический извод «Коронование Девы Марии», а в искусстве определяющим стало стремление изображать Марию как царицу, со всеми соответствующими атрибутами: внешней красотой, роскошным царским облачением, короной и т. д. Влияние именно такого подхода к интерпретации образа Богоматери чувствуется в большинстве белорусских икон XVII–XVIII веков.

Сближение иконописных традиций и приемов алтарной живописи можно наблюдать и в трактовке пространства. Икона «Богоматерь Неувядаемый цвет» еще сохраняет абстрактный золотой фон, украшенный в технике резьбы по левкасу, но в некоторых белорусских иконах XVII века, а еще более XVIII века, он постепенно вытесняется реальным изображением пейзажа или интерьера. Это также приближает икону к алтарной картине. Ведь благодаря открытым в эпоху Возрождения законам перспективы западноевропейские художники широко использовали в сакральной живописи концепцию трехмерного пространства. В алтарной картине «Тайная вечеря» (1752 г.) из Несвижского костела [ил. 9] художник К. Д. Гесский помещает собравшихся за круглым столом Иисуса Христа и его учеников в великолепный дворцовый интерьер и мастерски создает на холсте иллюзию глубокого пространства, раскрывающегося за спиной Христа анфиладами арок. На фоне этой величественно-спокойной архитектуры особенно выразительно читает-

ся бурная жестикуляция апостолов, весьма эмоционально реагирующих на пророческие слова о неизбежном предательстве.

Подобные стремления к построению трехмерного пространства можно отметить и в иконе «Целование Иоакима и Анны» (1720-е гг.) [ил. 10], происходящей из Успенской церкви д. Бастеновичи Могилевской обл. Бросается в глаза необычайно сложное для иконы пространственное построение: уверенно уходящий вглубь по законам центральной перспективы беломраморный портик с арками, пространство перед ним, вымощенное красными плитами, данными в перспективном сокращении, виднеющиеся в просвете арок зеленые луга. Произведение бастеновичского мастера настолько прониклось стилистикой алтарной живописи, что его даже трудно назвать иконой. Влиянием западноевропейского искусства объясняется и живоподобие ликов святых, телесная объемность их фигур. Безусловно, католическое происхождение имеет патетическая жестикуляция Иоакима, передающая его взволнованное состояние. Пожалуй, единственное, что связывает данный образ

с иконой – это оставшиеся фрагменты лепного орнамента по левкасу в верхних частях композиции.

Заключение. Приведенные примеры, конечно, не отражают всю картину сложного процесса взаимовлияния православных и католических традиций в белорусской сакральной живописи XVII–XVIII веков. Нельзя упускать из вида существование целого круга икон (прежде всего XVII в.), которые вопреки общей тенденции в искусстве пытались сохранить каноны старого византийского письма («Богоматерь Барколабовская», 1659 г.). Также достаточно красноречивы, хотя и менее известны, примеры обратного порядка – влияния православных традиций на костельную живопись.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая, Н. Сакральная живопись Беларуси / Н. Высоцкая. – Минск, 2007.
2. Публикуются впервые. Иконы XVII–XIX вв. Из коллекций Национального художественного музея Республики Беларусь и Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника. Каталог. – Минск, 2012.
3. Яковлева, И. Техника иконы / И. Яковлева // История иконописи. – М., 2010.

Поступила в редакцию 01.10.2013 г.