

Иконопись нового времени из собрания ТХМ

О. Костина

Сегодня современный зритель, любящий в тиши музейных залов созданиями иконописцев, часто не задумывается над тем, что отношение к иконе как к «искусству живописи», как к «музейному экспонату» сложилось относительно недавно - в начале XX века. Произошло это в первые десятилетия советской власти, когда иконы из разоренных монастырей и национализированных собраний, потеряв свою культовую функцию, обрели новый статус в музейном мире. Став музейным достоянием, вневременная святыня обернулась своеобразным историческим свидетелем.

Судьба иконы в XX веке в России была непростой - три четверти столетия прошли под знаком борьбы государства с церковью и ее культурой. Идеологический пресс ослабили тогда только по отношению к иконам древнего письма, отведя им место в центральных музеях страны. Иконопись позднего времени (особенно ХУШ-Х1Х вв.) оказалась неинтересной и невостребованной, под угрозой гибели она пополняла хранилища провинциальных музеев и оказалась закрытой на долгие десятилетия.

Собрание икон Таганрогского художественного музея приоткрывает одну из интереснейших страниц в развитии русского культового искусства - иконопись Нового времени (ХУП-Х1Х веков). Преодолев необъективное, а порой и пренебрежительное к себе отношение, сегодня она вновь возродила к себе интерес. Изучение, понимание, осмысление этого наследия требует немалых усилий, времени и желания, ведь каждый образ - это драгоценнейшая часть нашего культурного и духовного мира.

Формирование коллекции иконописи в Таганрогском художественном музее началось с поступления 1972 года - тогда, попав в период второй волны перераспределений музейных фондов, Таганрог получил семь икон ХУП-Х1Х веков. На протяжении ряда десятилетий, пополняясь из разных источников, иконописный раздел музея сформировал чрезвычайно интересную коллекцию икон Нового времени. Небольшая по своим размерам она не только целено и полно представляет круг тем и сюжетов иконописи на протяжении трех столетий, но и иллюстрирует отношение к религиозному мировоззрению, являя собой образец новой картины мира.

Икона, будучи «сердцем» православия, всегда была способна тонко «чувствовать» и отражать самые сложные ритмы исторической реальности. Происходящие перемены в мироощущении человека приводили в движение и соответствующие механизмы художественного мышления. Привычный иконографический тип, обрастая психологической многослойностью и особой эмоциональностью, все больше несет на себе печать времени. Убедительным доказательством этому может служить один из ранних образцов раздела иконописи - «Иоанн Предтеча со свитком» (датируется к XVI - н. XVII вв.). В этой иконе логически соединились две черты «исторического портрета» святого - деятельная проповедническая и отшельническая. Последняя выражена в подчеркнуто аскетическом строе образа: исхудалый морщинистый лик, власяница - символ пустынножительства. Гиматий и свиток в руке Крестителя - атрибуты пророка, свидетельствуют о его деятельном учительстве. В распространенном в православной традиции иконографическом типе уже в конце XVI века слышен отголосок трагических нот, близких духу времени, отмеченного реформами Ивана Грозного и дальнейшей Смутой. Густо-зеленый фон, заостренность черт святого, угловатость, ломкость форм, сухость манеры исполнения в этой иконе поддерживают особый эмоциональный строй иконы.

Конец XVI века стал началом заката средневековой традиции. Последний век русского Средневековья сдает свои оплоты самыми неожиданными способами. С одной стороны он

закладывает основы формирования новой художественной концепции иконы, с другой, чудесным образом получает образ Казанской Богоматери, а вместе с ней и новый иконографический канон. Обретенная в 1579 году икона Казанской Богоматери вызвала немалое удивление у верующих - все были вынуждены признать, что у Казанской иконы совершенно иная композиция, чем у всех известных до ее появления изображений - особый поворот головы Богородицы и особое положение Богомладенца. Обретенная икона поразила даже Ивана Грозного и «...царь дивишися зело, яко таковые иконы начертанием нигде не видеша». Известно, что первые списки (копии) с чудотворного образа были исполнены дословно, согласно средневековой традиции, но уже через сто лет иконописцы могли допускать некоторые отклонения. Сегодня по этим иконописным «вольностям» возможно установить, в какое время была сделана та или иная копия со списка известной иконы. В собрании Таганрогского художественного музея находятся две иконы этого извода (обе датируются XVII столетием) и представляют собой канонизированную иконографическую схему. Едва склоненный лик Богоматери ближе по типологии к «грекофильскому» (а не «русифицированному», как это будет в поздних списках). Ее взгляд не обращен к предстоящим, в то время, как на более поздних иконах Богородица смотрит на зрителя, и, наконец, Богомладенец изображен на иконе благословляющим двуперстным знамением, а не именованным, как в последующих столетиях. Иконописец XVII века точно следует чудотворному образцу, и в этом случае мы можем говорить об относительно ранних богородичных иконах этого извода.

Не выходит за рамки устоявшейся схемы и икона того же столетия «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни», один из первых экспонатов раздела. Иоанн изображен в рост в одеянии аскета-пустынника - власянице («Иоанн же носил одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих») и гиматии с распростертыми крыльями. В его левой руке жертвенная чаша, символизирующая Евхаристию и развернутый свиток с надписью. Правая - поднята с указующим жестом пророка. Это один из распространенных типов изображения святого в XVII веке. Излучение золотого света, золотые крылья, нимб, сияющая крапом одежда, свечение красок - весь образный строй иконы косвенно воплощает идею духовной славы, высоты духовного подвига. Золотой ассист (золотые линии-лучи, покрывающие одежду святого) - совершенно нетипичный в трактовке образа Крестителя, торжественно звучит в иконе, напоминая об особом существе Иоанна Предтечи, более значительном, чем пророк или святой, - существе, подобном ангельскому. Пророк представлен на фоне архитектурных строений, которые иконописец стремится выполнить, выражаясь языком того времени «живоподобно». Архитектура трактуется многопланово с уходящим в глубину пространством и с большей долей достоверности. Повествовательный язык усложнен дополнением бытовых деталей. Тяга к реалиям и к естественности в изображении окружающего пространства впервые встречается в русском искусстве как раз в этот период и является характерной для иконописи XVII столетия.

По общепринятому мнению 1700 год стал важнейшим водоразделом русской истории. Набравшие силу реформы Петра I преобразовали не только жизнь России, но и мировоззрение русского народа. Изменение картины в этот период отразилось буквально во всех сферах деятельности человека, и не могло не затронуть искусство. Известно, что эпоха XVIII века внесла определенные коррективы в иконописные традиции.

Иконы все больше несут на себе отпечаток «реализма» - лики святых напоминают человеческие лица, пейзаж становится картографическим, а изображение архитектуры и растительности приближается к натуре, даже сохранение конкретных иконографических признаков не исключает элементов своеобразного натурализма. Лики на иконах XVIII века «набирают» черты «жизнеподобия», в них усиливается психологизм, без сомнения отразивший важные изменения в представлении о святости, человеке и его месте в творении. Даже известная и почитаемая в восточно-христианском мире святыня «Владимирская Богоматерь» в многочисленных списках (копиях) к XVIII столетия преобразуется эффектом «световидности» (светотеневой моделировки формы). В коллекции музея убедительным доказательством к сказанному служит икона «Владимирская Богоматерь», исполненная в начале XVIII века.

Не нарушая привычного извода, барочные интонации в русском периферийном варианте придали образу оттенок приподнятой праздничности. Декоративность, из элементов эстетики барокко, звучит здесь в полную силу - интенсивный глубокий цвет, обильное украшение одежд орнаментом, картуши с изогнутыми краями и золотыми монограммами в них. Лик Девы Марии и трогательная фигурка прильнувшего к Ней Младенца Христа обрамлены декором, всецело соотношенным с декоративной культурой барокко. Стремление к роскоши, пышности, чрезмерности повлекло за собой расширение круга средств художественной выразительности, что лишний раз подчеркивает связь иконы с изобразительной культурой своего времени.

Икона ХУШ-ХІХ вв. была живым организмом, тонко реагирующим на все вкусовые и стилеобразующие изменения. В той или иной степени она была затронута влиянием барокко, рококо, в ней можно заметить и воздействие классицизма. Однако потребность в традиционной иконе на дереве в «византийском» или «древнерусском» стиле по-прежнему была велика во всей широкой и бескрайней России. К середине ХІХ века романтические веяния, проникнутые национальным духом, активизировали интерес к иконе, выполненной именно в древних традициях. Повышенным вниманием были отмечены иконы так называемой старомосковской школы, особенно стиля Андрея Рублева. Строго соблюдался иконографический тип и сама техника исполнения - проработанный плавиями («дымом») лик получал типично рублевскую мягкость и глубину. Хранящийся в музее «Спас Оплечный» по всей видимости был написан мастерами ХІХ столетия в традициях старомосковского письма. Действительно, многие черты вызывают прямые ассоциации с иконами Андрея Рублева. Особая мягкость, так называемая «дымчатость» письма - едва уловимые переходы от теневых частей к высветлениям - свидетельство принадлежности этого образа руке опытного мастера, овладевшего всеми тонкостями рублевского стиля. Он не только выдерживает технические приемы, но и максимально приближается к трактовке образа. Образ спокойный и сияющий, без тени напряжения и малейшей экспрессии. Главная тема - торжество духовной просветленности, великолепие всей материи, пронизанной божественным светом. Во всем обретенная Гармония! Мы живем в другой эпохе, икона в музее стала для нас привычным делом, она давно неотъемлемая часть любого собрания. Икона в музее - это не только часть того целого, чем она была раньше, но и те сохраненные единицы, которые дошли до нас со времен социальных катаклизмов. Конечно, нельзя одинаково созерцать икону в храме и музее, но нельзя забывать и о том, что именно музею удалось не только сохранить, но и извлечь из забвения великие сокровища православия.