

**Волошина Л.А., кандидат философских наук, заведующая библиотекой Высшей школы народных искусств (академии)», 191186, Санкт-Петербург, набережная канала Грибоедова, д. 2., лит. А, e-mail: voluta@yandex.ru**

**Voloshina L.A., candidate of philosophical sciences, head of the library of Higher school of folk arts (Academy), 191186, St. Petersburg, Griboyedov canal embankment, 2., lit. A, e-mail: voluta@yandex.ru**

**О книге Е.Н. Трубецкого «Этюды по русской иконописи»  
About the book of E.N. Trubetskoy «Etudes on Russian icon painting»**

**Умозрение в красках**

В предисловии к изданию написано, что создавались эти этюды в годы Первой мировой войны. «Именно катастрофические переживания наших дней сделали автору понятным древнее русское религиозное искусство, тоже зародившееся в дни тяжких испытаний» [1, с. 338]. В первом же этюде Е.Н. Трубецкой даёт нам не только искусствоведческий анализ древнерусской иконы, но и философское осмысление того, как в ней отразился поиск смысла жизни.

В человеке во все времена было противопоставление сознания и воли хаотическому и бессмысленному существованию. В чём смысл жизни, когда вокруг столько зла? Для Е.Н. Трубецкого этот вопрос связан с бессмысленной войной, истреблением человека человеком. И ответ на него он находит в живописи старых русских мастеров. Тогда, во времена бесконечных междоусобиц и нашествий Батыя, этот вопрос тоже был злободневным. Религиозное искусство выступило тогда как противостояние царству зверя. В древних иконах в своей первозданной чистоте и ясности сияло другое Царство – красоты и моци.

Трубецкой видит сущность этого противления злу не только в иконе, но и в архитектуре храма в целом. «Здесь мирообъемлющий храм олицетворяет собой иную действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество ещё не достигло» [1, с. 343]. И храм в отдельности, и особенно монастыри с комплексом больших и малых церквей, увенчанных луковицами куполов, – как мерцающие на солнце гигантские свечи, «потустороннее видение града Божьего».

Автор объясняет, с точки зрения религиозно-эстетического смысла, почему в русской храмовой архитектуре прижился именно этот тип купола. Как снаружи, так и внутри, всё в архитектуре храма говорит о том, что здесь обитает сам Бог. «Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человеков, и всякое дыхание земное, – такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства...» [1, с. 346]. Святая Троица – идеал объединения, который нашёл отражение и в церковной архитектуре, и в живописи.

Когда икону открыли от наслоений копоти при помощи современной техники очистки, все увидели её краски. Е.Н. Трубецкой связывает непонимание русской иконы с незнанием этих красок древнерусской живописи. Как совмещаются в иконе аскетизм и яркие полные жизни краски? Аскеза и радость – неотделимые понятия в христианстве. Ведь через скорби, терпение и лишения пролегает путь к радости. «Икона – не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества» [1, с. 349]. Истончённая телесность здесь, по утверждению Е.Н. Трубецкого, – не что иное, как отрицание биологизма, который возводит насыщение плоти в смысл жизни. Физическая неподвижность, скрещенные руки, всё телесное напряжение изображенных святых, связано с тем, что вся жизнь духа, всё движение происходит внутри, и передано только во взгляде.

Аскетизм иконы выражен и всем архитектурным замыслом храма. Е.Н. Трубецкой пишет об архитектурности древнерусской живописи не только внешней, но и внутренней. О внутренней архитектуре иногда говорят сами названия икон («Нерушимая стена»). Архитектурность есть в известных иконах «О Тебе радуется», «Покров пресвятой Богородицы». «В иконописи человеческий образ как бы приносит себя в жертву архитектурным линиям» [1, с. 357]. Примеров соединения аскетизма и высшей радости в древнерусском искусстве множество. Е.Н. Трубецкой показывает нам это на примере московских храмов. Параллельно рассматриваются иконописные памятники, в которых, как в храмовой архитектуре, соединились в прославлении Господа все существа земные и небесные.

Радость и аскетизм в иконе – это естественное сочетание, когда за аскетизмом следует радость воссоединения с Богом, восстановления первоначального райского отношения между человеком и всей тварью. Изобразить же это неземное состояние, сверхбиологический порядок задача для иконописца не простая. И здесь он может использовать только символическое письмо.

Вопрос о смысле жизни особенно остро звучит тогда, когда «обнажается до дна бессмысленная суeta и нестерпимая мука нашей жизни» [1, с. 365]. Именно русская иконопись есть отклик на эту бесконечную скорбь существования. Не что иное, как русская икона, не может знать всю глубину этой скорби. Сколько слёз было пролито перед ней во все времена. «Её символический язык непонятен сырой плоти, недоступен сердцу, полному мечтаний о материальном благополучии» [1, с. 367].

Е.Н. Трубецкой связывает трагические события своей современности с открытием древних икон. И утверждает, что эти краски загорелись сейчас не случайно, а для того, чтобы дать нам веру в победу над хаосом.

### **Два мира в древнерусской иконописи**

Следующий очерк продолжает начатую тему и предлагает нам религиозно-философское осмысление особенностей живописного мастерства древнего художника-иконописца. Как ему удавалось наполнить краски и образы глубиной мистического звучания? Начинается очерк с информации об

открытии древних икон XII – XVII веков от темного налёта. Однако, как утверждает учёный, одного открытия живописи мало для прочтения, чтобы понять смысл икон, нужно расшифровать смысл их символов и образов.

Два мира в русской иконе – это не только мир потусторонний и здешний, но и две России: одна из них – мир священства и монашества, другая – ожидающая Божьей помощи. И вот эта, ожидающая помощи, – Русь земледельческая, которая имеет своих особых небесных покровителей. Е.Н. Трубецкой называет три главных особенности русской иконы: её аскетика, подчинение соборному целому и горение ко кресту. В иконах покровителей русского крестьянина, таких как Георгий Победоносец, Флор и Лавр, Илья Пророк видно, как древний иконописец умеет отделить при помощи красок два мира – потусторонний и здешний. И как бы ни были многообразны эти краски двух миров, это всегда – «небесные краски в двояком, т.е. в простом и вместе символическом значении этого слова. То – краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего» [1, с. 379].

Потусторонние краски древние иконописцы созерцали очами внутренними. Сложность прочтения этих красок, прежде всего в том, что мы утратили это видение. Смысл кроется в их солнечности, запредельной красоте. Все земные цвета – в их подчинении. Цвет солнца, золота – единственный цвет, который достоин изображать Бога, и мы видим его в виде ассиста, покрывающего всё, на что падает отсвет Божественного сияния.

Новгородская икона рассматривается Е.Н. Трубецким как особый стиль письма. Он выделяет в ней множество живописных тонов, назначение которых, показать бесплотное, нездешнее. Отдельно рассматривает исследователь цвет пурпурный, часто встречающийся в иконографии древнерусской живописи. В чём отличие пурпура св. Софии от пурпур других иконописных изображений? Автор приходит к мысли о том, что пурпур св. Софии был найден иконописцем непосредственным озарением, «мистическим сверхсознанием иконописца».

Одна из глав очерка посвящена психологии восприятия Откровения. Высшим обнаружением этой способности, по мнению Е.Н. Трубецкого, является тот «внутренний слух», которому дано слышать неизреченное. Как передается это слышание в иконе, автор разбирает на примере икон евангелистов строгановского письма. Это прислушивание изображается как поворот к невидимому, окружение их светом, который Е.Н. Трубецкой называет «звучавший свет солнечной мистики, преобразовавшейся в мистику светоносного Слова» [1, с. 391]. В этом отнесение всех красок к потустороннему смыслу вечного Слова – и есть правда иконы.

Древний иконописец обладал умением соединять реализм и потусторонность, как отражение встречи Ветхого и Нового Заветов. В качестве примера приведены здесь новгородские житийные иконы Рождества пресвятой Богородицы и псковские иконы Рождества Христова. Как в изображение евангельского сюжета, на первый взгляд, ясного и простого,

впечатана иконописцем извечная тема искушения человека, борьба рационалистической критики, повторяющей, что нет иного мира?

В иконописи отражается борьба двух миров, продолжающаяся всю историю человечества. Иконописец ощущает всю глубину скорби, которая видится как избавление. Подобную скорбь мы видим в лучших иконописных образцах новгородской живописи. Эта скорбь – то самое горение ко кресту, «которое зажигает сердца и тем самым готовит их к принятию солнечного откровения» [1, с. 397].

Горение ко кресту, которое ощутимо во всех иконах, есть и в самой архитектуре храмов, где всё «ищет пламени». И сами формы сводов и, стремящиеся ввысь наружные орнаменты, и сами церковные главы – изображение духовного облика Святой Руси. Е.Н. Трубецкой сравнивает глубоко осмысленную древнерусскую архитектуру с современной храмовой архитектурой, которая лишена вдохновения, утратила смысл и главную идею. Он видит в этом не только утрату вкуса, но нечто устрашающее – глубокое духовное падение. Духовное мещанство – такое определение, характеризующее современное состояние религиозности, звучит со страниц книги. Побороть такое состояние может только всеобщее потрясение, катастрофа. Никакое человеческое творчество, если оно только человеческое, не в состоянии побороть это мещанство.

Последние строки очерка звучат как пророчество: «возможно, что переживаемые нами дни представляют собою лишь «начало болезней», возможно, что они – только первое проявление целого грозового периода всемирной истории.... Среди этих мук открытие иконы явилось вовремя» [1, с. 406]. Это явление автор называет предзнаменованием великого периода нашей страны, благословением к творчеству.

### **«Россия в её иконе».**

Е.Н. Трубецкой считал икону исключительно национальным явлением. Начинается очерк с описания иконы Троице-Сергиевой лавры – покрова на раку преп. Сергия Радонежского. И это имя не сходит со страниц данного очерка о России, т.к. именно с этим русским святым автор соотносит идею соборности русского народа.

Не случайно, расцвет искусства русской иконы приходится на ту пору, когда Россия собирается вокруг обители святого Сергия. Иконы XIV–XV веков дают верное и глубокое отражение духовной жизни страны. Здесь запечатлён общий духовный перелом, который переживала Россия в эпоху до Куликовской битвы – это время робости и упадка духа. Все иконы того времени воспроизводят греческий тип. В XIV веке русская иконописная школа возглавлялась иностранцами. В иконе XV–XVI веков виден полный переворот. В них «всё обруслено». Русский иконописец переживал национальный подъём вместе со своей страной. Русский облик приобрели даже пророки и апостолы. На иконах XV века появляются храмы чисто русской архитектуры и даже элементы русского быта. «Это – не дерзость, а

выражение нового духовного настроения народа, которому подвиг святого Сергия и Дмитрия Донского вернул веру в родину» [1, с. 413].

В дни национального рабства всё русское попиралось, обесценивалось. В XV веке возникла и мечта-идея о Москве – третьем Риме. Грань между двумя видениями Руси проведена была духовным подвигом прп. Сергия. И это откровение о прославленной Руси мы видим в новгородских иконах XV века. Где всё: и сами святые, и архитектура, и родная природа – открываются как неизреченное богатство. Именно в этот период русская иконопись достигла расцвета и стала самобытным явлением. Радость этого самосознания ощущима во всех иконах, даже в скорбных, которые свидетельствуют о победе над страданием. В них ещё свежо воспоминание о пережитом, но в этом стоянии у креста уже уверенность в спасении. Никакие подражания и воспроизведения этих икон не могут дать даже отдалённого представления о красках русской иконы XV века, которые, по мнению Е.Н. Трубецкого не что иное, как отражение неведомой красоты духовной жизни.

Ключом к разгадке символики древних икон и основным первоисточником были, конечно, тексты Священного Писания, акафисты, жития святых. А. Рублёв сумел явить в красках молитвенное предстояние Сергия Радонежского и его печаль за всю русскую землю – так Е.Н. Трубецкой пишет об иконе Святой Троицы А. Рублёва. Все сохранившиеся иконы этого иконописца, говорят о победе над миром, разъединённом ненавистью.

Е.Н. Трубецкой анализирует иконы св. Софии разных времён, и приходит к выводу, что никогда иконы, существующие до и после XV века, не достигали подобного совершенства. В них ощутимо стремление к восстановлению райских отношений между человеком и всякой тварью. Отличительной чертой иконы этого периода является обилие храмов в изображениях. Грядущий мир видится иконописцу как соборное единство. Не будучи основателем «новой школы иконописи», Сергий Радонежский оказал, тем не менее, сильное влияние на икону, на становление её как самобытного явления. Встреча Божеского и человеческого выражена не только в живописи, но и во всей храмовой архитектуре XV, отчасти XVI века.

В конце очерка Е.Н. Трубецкой снова возвращается к событиям своей современности, находя в них немалое сходство со временами Сергия Радонежского. И если святого в его пустыни окружали лесные звери, то сейчас человек стал волком человеку.

Образ св. Троицы, написанный А.Рублём, стал хоругвью, вокруг которой собираются люди в дни великих потрясений. И во всей иконе XV века звучит этот Божий призыв: «да будут едино как и Мы».

Собранные воедино три очерка представляют собой фундаментальное и глубоко одухотворённое произведение о русской иконе – ярчайшему феномену русской культуры.

### **Литература**

1. Трубецкой Е.Н. Этюды по русской иконописи // Избранные произведения. Серия «Выдающиеся мыслители». – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – С.338-442.

### **References**

1. Trubeckoj E.N. Etyudy po russkoj ikonopisi // Izbrannye proizvedeniya. Seriya «Vydayushchiesya mysliteli». – Rostov-na-Donu: Feniks, 1998. – S.338-442.

В оформлении обложки использован фрагмент кружевного платья  
«Розарий». Сцепная техника плетения.  
Автор: студент 6 курса Е.А. Березанцева.  
Руководитель: Ю.Е. Лапина.  
ВШНИ, 2012 год.