

УДК 7.072.2

## МЕХАНИЗМ ТРАНСЛЯЦІЇ ПЛАСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В КАНОНИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Д.искусств., проф. А.В. Шило

Харьковский национальный университет строительства и архитектуры

Рецензенты: д.искусств., проф. ХГАК З.И. Алфёрова;

д.архитект., проф. ХНУСА В.П. Мироненко

*Сопоставление процесса создания изображений известных исторических лиц на иконах и их жизнеописаний в посвященных им «Житиях» позволяет выявить механизм формирования и трансляции пластического образа в условиях канонической художественной деятельности.*

*До нас дошло уникальное свидетельство о необходимых для его создания кооперативно-коммуникативных связях – рассказ о том, как создавался образ св. Александра Ошевенского.*

*Икона «Преподобный Кирилл Белозерский с житием» наглядно демонстрирует, как однажды созданное изображение затем трансформировалось во времени. Случай уникальный и едва ли не единственный в истории русского иконописания: первое изображение Кирилла создается за три года до его смерти. Впоследствии на его основе было создано множество изображений Кирилла. Они демонстрируют единые принципы работы над образом: в неприкосновенности сохраняется формула лика, периферийные же элементы изображения достаточно свободно варьируются.*

*Этот исторически апробированный механизм складывания и последующей трансляции во времени пластического образа, дополняясь многочисленными рефлексивными и проблематизирующими творческую ситуацию позициями, сохраняет свое значение и в условиях неканонической художественной деятельности, почему его изучение и освоение оказываются полезными, в частности, в современной художественной практике и педагогике.*

**Ключевые слова:** художник, ремесленник, икона.

*Зіставлення процесу створення зображень відомих історичних осіб на іконах та їхніх життєписів у присвячених ним «Житіях» дозволяє виявити механізм формування і трансляції пластичного образу в умовах канонічної художньої діяльності.*

*До нас дійшло унікальне свідчення про необхідні для його створення кооперативно-комунікативні зв'язки – розповідь про те, як створювався образ св. Олександра Ошевенського.*

*Икона «Преподібний Кирило Белозерський з житієм» наочно демонструє, як створене одного разу зображення потім трансформувалося в часі. Випадок унікальний і єдиний в історії російського іконопису: перше зображення Кирила створюється за три роки до його смерті. Згодом на його основі було створено безліч зображень Кирила. Вони демонструють єдині принципи роботи над образом: у непорушності зберігається формула лику, периферійні ж елементи зображення досить вільно варіюються.*

*Цей історично апробований механізм складання й наступної трансляції в часі пластичного образу, поповнюючись численними рефлексивними й проблематизуючими творчу ситуацію позиціями, зберігає своє значення і в умовах неканонічної художньої діяльності, чому його вивчення й освоєння виявляються корисними, зокрема, у сучасній художній практиці й педагогіці.*

**Ключові слова:** художник, ремісник, ікона.

*The comparison of the representations of the important historic persons on the icons and they hagiography are bring to light a mechanism of a translations of a plastic image in the canonic artistic activity.*

*The unique evidence about co-operation and communication connections of the creation of a plastic image come to us. It is the story about the icon of st. Alexander Oshevensky.*

*The icon «St. Cyril Belozersky with his life» demonstrates as picture which was created ones after that transformed in the time. The first picture of Cyril was created at three years before he was dead. It's the unique case in the history of the Russian icon creations. After that many images of Cyril where created. All these images are demonstrated united principles of the image's creation. The inviolable formula of face is remain. The periphery elements of picture are variations.*

*This mechanism of a translation of a plastic image in the time is completed by many reflexion's and problematisation's positin's In the noncanonic artistic activity. That's why the study of these regularity is important in the modern artistic practice and pedagogic.*

**Keywords:** *artist, artisan, icon.*

Вопрос о том, как создавался и передавался во времени пластический образ житийной иконы в канонической художественной деятельности, имеет как исторический, так и теоретический интерес в плане выявления тех механизмов пластического мышления, которые не утратили своего значения и в современной художественной педагогике и практике. Именно практикосообразность изучения механизмов творческого мышления представляет сегодня наиболее актуальный аспект исторических исследований в сфере искусства.

Если в историко-описательном плане встречается достаточно значительный корпус исследований, посвященных анализу и сюжетных, и изобразительных аспектов житийных икон, то при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что именно практико-оперативный план их создания сегодня практически не изучен в отечественном искусствоведении.

Целью данной статьи является ликвидация этого пробела.

В рамках средневекового уклада деятельность художника в своих организационно-структурных формах практически ничем не отличается от общепринятых форм канонической деятельности ремесленника [3, с. 18-19]. Изобразительное искусство, равно как и литературное творчество, имело слабо выраженный личностный характер. Индивидуальный стиль, творческая манера художника, при несомненном их наличии, выступает значитель-

но слабее, чем жанровая, традиционная характеристика произведения: «Авторы не стремятся к самовыражению в стиле, но следуют сложившейся в избранном жанре традиции <...> Нет стремления к обновлению стиля. Отсутствует четкое представление об авторской собственности. Авторская принадлежность тех или иных произведений ценилась только тогда, когда автор обладал внелитературным авторитетом – церковным или светским», – отмечал Д.С. Лихачев [10, с. 15]. Проявление авторской индивидуальности воспринималось современниками скорее как недостаток художественного произведения, чем его достоинство.

В полной мере это касается и писания житийных икон. Сопоставление процесса создания изображений известных исторических лиц на иконах и их жизнеописаний в посвященных им «Житиях» позволяет выявить механизм формирования и трансляции пластического образа в условиях канонической художественной деятельности.

По данным В.О. Ключевского, в состав канонизированных русской церковью лиц, изображения которых в иконописи нам известны, входили 16 князей и княгинь, 14 высших иерархов церкви, митрополитов и епископов, 4 юродивых, свыше 70 основателей монастырей [6, с. 237-238]. Об их жизни повествуют соответствующие «Жития», составление которых было особой работой, требующей специфических навыков и квалифи-

кации их авторов [7, с. 370-400]. «Люди, о которых повествуют жития, – пишет В.О. Ключевский, – были все более или менее исторические лица, привлёкшие на себя внимание современников или воспоминания потомков <...> В народной памяти они образовали сонм новых сильных людей, заслонивших собой богатырей, в которых языческая Русь воплотила свое представление о сильном человеке <...> («Житие» – А.Ш.) описывает действительную, былевую жизнь только с известным подбором материала, в потребных типических, можно было бы сказать – стереотипных, ее проявлениях. Оно описывает индивидуальную личность, личную жизнь, но эта случайность ценится не сама по себе, не как одно из многообразных проявлений человеческой природы, а лишь как воплощение вечного идеала. Цель жития – наглядно на отдельном существовании показать, что все, чего требует от нас заповедь, не только исполнимо, но не раз и исполнялось, стало быть, обязательно для совести, ибо из всех требований добра для совести необязательно только невозможное» [6, с. 239-240].

«<...> Не всякая биография заслуживала названия жития, и не всякое лицо, заслуживающее биографии <...>, могло стать достойным предметом жития, – отмечал В.О. Ключевский, – Житие было неразлучно с представлением о святой жизни, и только она имела право на такое изображение. Единственный интерес <...> к судьбам отдельной жизни <...> состоял в тех общих чертах или нравственных схемах, которые составляют содержание христианского идеала и осуществление которых <...> можно найти не во всякой отдельной жизни» [7, с. 366].

Говоря о соотносительности литературного «Жития» и житийной иконы [8], необходимо отметить связь литературного и изобразительного начал в культуре Древней Руси в це-

лом. «Даже в основе портретных изображений святых, князей и государей, античных философов или ветхозаветных и новозаветных персонажей, – пишет Д.С. Лихачев, – лежала не только живописная традиция, но и литературная. Словесный портрет был для художника не менее важен, чем изобразительный канон. Художник <...> стремился увидеть то, что не могли увидеть по условиям своего художественного метода древнерусские авторы письменных произведений <...>. Реальное наблюдение очень часто сказывалось в произведениях изобразительного искусства не непосредственно, а через литературный источник, через сюжет, уже отразившийся в письменности» [10, с. 23]. Эту же особенность подчеркивает и В.О. Ключевский: «<...> время подвигов святого обыкновенно хорошо было известно агиографу по устному преданию, письменным воспоминаниям очевидцев, даже по личным наблюдениям» [6, с. 24].

Но, вместе с тем, «в самой форме распространения житий лежал элемент редакции <...>. По своему сложному строению жития были наиболее доступны изменению, а по содержанию своему они преимущественно составляли тот отдел произведений, который переписывали для собственной душевной пользы или для тесного кружка: согласно с таким ограниченным назначением считали естественным сокращать или дополнять их при переписке по личному разумению или вкусу и с такими переменами пускать в дальнейшее обращение» [7, с. 359].

Из этого видно, что в неприкосновенности сохранялся смысл изображаемого (описываемого), тогда как внешняя его форма могла претерпевать некоторые изменения. Однако в каких пределах и с какой степенью обязательности?

Возникает, казалось бы, парадоксальная ситуация: при изображении конкретных исто-

рических лиц вовсе не было необходимым наблюдать их, достаточны были их описания. Но именно благодаря этому открывался широкий простор для интерпретаций изображения, которое, тем не менее, не теряло своей конкретности.

Объяснение этому противоречию находится в общей мировоззренческой установке средневекового ремесленника: поскольку важным было не личностное, а общественно-значимое начало, постольку личностные характеристики подчинялись типизации. Именно она и устанавливала допустимые пределы интерпретации, «настраивала» и глаз, и ухо как создающего образ, так и воспринимающего его. «Житие» – «назидание в живых лицах, а потому живые лица являются в нем поучительными типами», – отмечал В.О. Ключевский [6, с. 240]. То же в полной мере относимо и к изображению на житийной иконе.

Это значит, что для узнавания святого необходим был лишь некий минимум конкретных, присущих именно ему знаков, черт, которые отличали бы его от других святых. Таким образом, складывался тот тип лика, который, в конечном счете, содержал описание характерных черт изображаемого лица. Этот «описательный» тип лика и перекладывался на язык изобразительной условности. Идеографические знаки этого языка, по наблюдениям Б.А. Успенского, содержат следующие характерные черты: «<...> «доличное» (т.е. все, кроме лика святого – А.Ш.) в изображении святого, в частности, его одежда, представляет обычно признаки, характеризующие не его индивидуальность, а тот чин («лик»), к которому он относится, (т.е. разряд праотцев, мучеников, преподобных, святителей, священномучеников и т.п.); в то же время «личные» признаки и, в первую очередь, форма бороды, строго регламентированная для различных ликов, – являлись уже индивидуаль-

ными признаками, служащими для опознания того или иного святого.

<...> С другой стороны <...>, такие, казалось бы, индивидуальные признаки как смуглость кожи, изможденность форм, строгость выражения лица представляют собой необходимый атрибут святости, т.е. по существу такой же общий признак святых, каким, опять-таки, является нимб» [15, с. 185-186].

Аналогично строится и литературное «Житие»: «Общие места житий не ограничиваются назидательными отступлениями: они открываются там, где при первом взгляде могут показаться биографические факты. Типичный образ святого, как он рисуется в житиях, слишком известен, чтобы воспроизводить его здесь во всей полноте. В нем рядом с чертами индивидуальными, имеющими значение действительных фактов, легко заметить черты общие, однообразно повторяющиеся едва ли не в каждом житии. Эти последние по характеру своему двоякого рода. Одни настолько широки, что не характеризуют жизни одного лица, и, разумеясь сами собою, не дают ничего нового для его биографии <...>. Другие черты, не столь широкие по объему, имеют условное значение: это биографические гипотезы, необходимые для полноты картины. <...> Есть, наконец, третий элемент, входящий в характеристику искусственного стиля житий. Это известный выбор биографического содержания <...>. Житие есть лишь ряд отдельных эпизодов, изображающих торжественные минуты жизни святого; будничные промежутки между ними оно обходило или вскользь бросало на них бедный свет» [7, с. 429-431].

Процесс создания пластического образа канонизированного лица в связи с вышеизложенным представляется так.

Во-первых, происходит выделение из массы исторических лиц личности изобра-

жаемого: средневековье еще не знает портрета всякого лица, которое может представлять интерес лишь как некий пластический случай. Изображаемая личность должна была быть достойна изображения. Это требование является обязательным. В то же время, сама она может быть представлена как непосредственно «лицом», так и различными описаниями его, в которых специально разделены ее индивидуальные и общие социально-значимые характеристики.

Во-вторых, происходит как бы «наложение» полученных описаний на существующий канонический образец соответствующих изображений. Исторически формы подобного «наложения» могли быть различными. В первую очередь, здесь мы видим руководства для иконописцев, т.н. «подлинники». В них содержались либо словесные описания с указанием, как писать того или иного святого (т.н. «толковые» подлинники), либо готовые прописи (т.н. «лицевые» подлинники). Они появились на Руси в 15–16 в.в., до этого соответствующие описания входили в т.н. Толковые псалтыри и азбуковники, возникновение которых относится к 11 в. [15, с. 178-179, 185]. Они, в свою очередь, заимствовались из византийских образцов 9–10 вв. [2, с. 222-223; 12, с. 257-267].

Наконец, в-третьих, осуществляется собственно создание изображения и, в-четвертых, – его опознание.

Создание иконного образа сопрягалось с колоссальным духовным напряжением. На это, в частности, указывает Н.К. Рерих: «Вспомним экстаз написания иконы: «...дали ему святую воду и святые мощи, чтобы, смешав святую воду и святые мощи с красками, написал святую и освященную икону. И он писал сию святую икону и только по субботам и воскресеньям приобщался пищи и с великим радением и бдением в тишине великой

совершал ее...» [14, с. 17]. У Ф.И. Буслаева встречаем упоминание из гл. 43 «Стоглава» 16 в.: «Подобает живописцу быть <...> смиренну, кротку, благоговейну, не празднословну и не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грешнику, не убийце. Наипаче же хранить чистоту душевную и телесную <...>, и приходиться часто к духовным отцам, и во всем с ними совещаться, и по их наставлению жить, в посте и молитве и воздержании, со смиренномудрием, удаляясь всякого зазора и бесчинства <...>; и которому Бог даст – учнет писать по образу и по подобию, и тот бы писал, а которому Бог не даст, и тому в конец от такого дела престати, да не похуляется имя Божие такового ради письма <...>, не всем человекам иконописцами быти <...>» [2, с. 333].

В.О. Ключевский указывает на аналогичную экстаичность писания «Житий». Он пишет, что это напряжение в результате выливалось в появление мистических видений – особой действительности, постигаемой в экстаическом состоянии. В ней достигалось полное слияние описаний святого и его визуального пластического образа. Собственно, все последующее – писание ли «Жития» или житийной иконы – было лишь стремлением воплотить эту достигнутую духовную достоверность.

«До церковной канонизации, – пишет В.О. Ключевский, – жизнеописатель имел больше простора для своего пера: он и тогда искал в описываемом лице знакомых ему черт идеального типа, но ничто не заставляло его избегать и простых житейских подробностей, не подходивших под принятые в житиях обобщения, ибо он писал свою повесть не для церковной службы, делавшей такие обобщения обязательными для биографа, а для читателей-современников, в памяти которых подробности о жизни знакомого им человека и в

своём реальном виде еще не потеряли живого интереса <...>» [7, с. 367-368].

Иначе обстояло дело с канонизированным святым: «<...> Духовное присутствие среди нас человека, давно отошедшего в иную жизнь, которая для нас имеет метафорическое значение теплого воспоминания, для древнерусского биографа было впечатлением живой действительности. Он постоянно чувствовал над собой его строгий отеческий взгляд, беседовал с ним «аки яве» и при этом неясно сознавал, где кончается деятельность бодрствующего воображения и начинается сонное мечтание. Видения святого вызывали в нем вопрос, не сонные ли это мечты на самом деле; но он спешил отогнать этот вопрос, как внушение неверия. То, что он на самом деле переживал из описываемой им авторской борьбы своей, было усилием подняться на такую высоту созерцания, (где было возможно укорять себя за неверие – А.Ш.), и в этом усилии мысль его незаметно переходила черту, отделяющую мир действительных житейских явлений от мира, где нет истории, а живут одни идеалы» [7, с. 406-407].

Реализм видения, реализм духовного опыта оказывается принципиально иным, чем реализм непосредственно созерцаемой природы, на что, в частности, неоднократно указывал П.А. Флоренский [16, с. 83-148]. Экстатическое состояние иконописца было способом прорваться от обыденности житейского опыта к опыту метафизическому: «Небо от земли, горнее от дольнего, алтарь от храма может быть отделен только видимыми свидетелями мира невидимого, живыми символами соединения того и другого, иначе – святыми тварями. Это они, зримые в видимом, свободные от сообразия веку сему, преобразовали свое тело и, обновив свой ум, пребывают «превыше мирского слития», в невидимом. Потому-то они и свидетели невидимому – свидетели са-

ми собою, самым видом своим, ликом своим. Они живут с нами и доступны общению <...>. Но они – не только они – не кончаются <...> тут же, на земле; они – идеи, живые идеи мира невидимого <...>. И, являясь восхищенному умному взору, святые свидетельствуют о Божьем тайнодействии, свидетельствуют своими ликами: духовное видение символично, и эмпирическая кора насквозь пронизана в них светом свыше» [16, с. 96-97].

До нас дошло уникальное свидетельство о необходимых для создания пластического образа кооперативно-коммуникативных связях, которое подтверждает высказанную гипотезу. Оно встречается в статье Ф.И. Буслаева «Литература русских иконописных подлинников» [2, с. 330-390]. Приведем его здесь почти полностью (орфография и пунктуация источника сохраняется):

«<...> почитаю уместным коснуться вопроса о том, как составлялись иконописные подобию русских людей. За отсутствием иконописцев в большей части местностей, где они подвизались и померли, подобию их могли составить вследствие разных случайностей, которые трудно определить с точностью. Сверх того, некоторые из подвижников жили в совершенной безвестности, и прославились уже спустя столетия и больше после своей кончины. Потому напрасно было бы искать их портретов, если только не явились они какому-нибудь живописцу в вещем, вдохновенном видении. Самый достоверный источник – это образа благочестивых подвижников <...> (несколько выше Ф.И. Буслаев пишет о них: «многие подобию русских угодников сняты были с образов их, находившихся преимущественно на их могилах. Этот последний факт неоднократно подтверждается свидетельством многих житий святых» – А.Ш.). Но и образа делались большей частью уже по смерти тех, кого изображали, стало

быть, по воспоминанию, конечно, очень живому по благочестивому чувству иконописца <...>.

По счастливому случаю, в одном житии дошли до нас любопытнейшие подробности о том, как составлялось иконописное подобие подвижника спустя долгое время после его смерти, только на основании предания, сообщенного иконописцу одним стариком, видевшим некогда того подвижника. Из жития видно, что иконописцу совершенно было достаточно этого рассказа, и он, не зная оригинала, но сообразив все типические особенности его подобия, написал образ, который вполне удовлетворил заказчиков.

Этот любопытный факт приводится в житии Александра Ошевенского (ум. 1489 г.), которое было составлено в 1568 г. Феодосием, иеромонахом обители Ошевенской <...>.

«Был в то время в монастыре Александра Ошевенского некоторый старец от древних, именем Тимофей, простой человек; книгам не учился, но духовен был и трудолюбив. И был ему обычай всегда на дело монастырское выходить и трудиться своего ради спасения. Раз случилось ему по вечерней молитве и по своем келейном правиле лечь отдохнуть немного легким сном, дневного ради труда. И вдруг, будто наяву, видит пришедшего к нему старца, умильна образом и вполседа, и так сказавшего: «Брате Тимофей! Иди к игумену и братии и рцы им, да повелят написать образ игумена Александра, начальника обители сей, и да положат в притвор на гробе моем. Аз есмь Александр, якоже мя видеши». И сказав это, стал он невидим. Старец же тот, как бы очнувшись от видения, скоро встал, славя Бога и преподобного Александра. На утро пошел и поведал о том игумену; игумен же после заутрени сказал братии о видении того старца, и свидетелем его поставил тому видению. Старец исповедал всей братии, и все

прославили Бога и его угодника, преподобного Александра. И повелели иконописцу Симеону написать образ начальника Александра. Симеон же иконописец не знал, как по образу подобно написать, потому что уже много лет прошло по преставлении святого. И много спрашивали от древних иноков, в обители пребывающих, и от людей живущих в окрестных местах, но никого не нашли, кто был бы самовидец преподобного; так что приходилось только от сказанного видения того старца увериться. Прещедрый же Бог все творит, что хочет. В то самое время пришел в монастырь некоторый человек, именем Никифор, сын Филипов, посетить братию, а жил он на Онеге реке веси Пияле. Тот Никифор известный самовидец был блаженного Александра, и великую веру к нему имел, потому и по его смерти братию посещал. Он-то и поведал все игумену и братии, и иконописцу Симеону о преподобном, говоря: «Александр был человек возрастом (т.е. ростом – А.Ш.) средний, лицом сух, образом умилен, очи имел влущены, борода невелика и не очень густа, волосы русые, вполы-сед». Игумен же и братия и иконописец, услышав все это от Никифора, исполнились радостью, потому что искомое обрели и желаемое получили. Иконописец с радостью и со тщанием написал образ преподобного, и положил тот образ на гроб святого, иже есть и доныне: с верою приходящим многие исцеления от него бывают благодатию Христовою и молитвами преподобного Александра».

Из этого свидетельства видно, что: 1) иногда составлялись подобия только на основании вещего видения, какое было старцу Тимофею; 2) братия вменяли себе в обязанность заказывать иконописцам образа своих преподобных начальников после их кончины; 3) <...> подобия большею частью составлялись по преданию (т.е. по описанию, по тек-

сту – А.Ш.), которое сообщало художнику только общий иконописный тип. Это был не портрет, а идеальное воссоздание личности по характеристическим ее приметам, удержанным в памяти» [2, с. 358-360].

Нетрудно заметить, что приведенный отрывок содержит практически все выделенные нами позиции, связанные с созданием образа.

1. Александр Ошевенский был канонизирован как подвижник – основатель Ошевенского монастыря. Тем самым, косвенно были обозначены те общественно-значимые характеристики, которым должен был соответствовать изображаемый святой угодник.

2. Обстоятельством канонизации определялся тот канонический образец, которому должно было соответствовать изображение на житийной иконе: это т.н. преподобнический чин. Соответствующий ему тип иконы изображал прямостоящую фигуру, одетую в преподобническую ризу, как правило, одной рукой благословляющую зрителя, другой – держащую свиток со священным текстом. Первоначальное ее описание выделяло те общие черты, расположенные в определенном порядке, которые необходимо было затем уточнить. Такими чертами были: рост (т.е. пропорции фигуры); характер лица (круглое или удлиненное); форма бороды; цвет волос. Дальнейшее уточнение описания определяло эти черты, складывая формулу изображения: средний рост, вытянутое лицо, небольшая и негустая борода, русые с проседью волосы.

3. Вещее видение, явившееся старцу Тимофею, синтезировало эти аналитические описания, составленные очевидцем святого Никифором Филипповичем, и было основанием для опознания изображения. Художник Симеон перевел сообщенные ему вербальные тексты на язык иконических знаков, создав на основе мистического видения и описаний требуемое изображение.

4. Чудотворность созданной иконы доказывала верность полученного изображения.

Любопытно, что художнику в приведенном отрывке отведена лишь технологическая функция – непосредственного начертания изображения. Другие персонажи – старец Тимофей, очевидец Никифор и другие – также выступают лишь как носители определенных описательных функций. Их кооперативно-коммуникативное взаимодействие и составляет в совокупности тот «агрегат» иконописной практики, в результате действия которого возникает иконный образ.

Однажды созданное изображение претерпело затем трансформацию во времени. Этот процесс наглядно представлен примером иконы «Преподобный Кирилл Белозерский с житием».

Кирилл Белозерский был канонизирован как создатель одного из крупнейших северных русских монастырей.

Кирилл (в миру Косма или Козьма, 1337–1427) происходил из боярского рода, до пострига служил казначеем у своего родственника Тимофея Вельяминова, окольного Дмитрия Донского. Приняв постриг в 1380 г., стал иноком Симонова монастыря, где не раз был собеседником Сергия Радонежского [13, с. 18], и уже через несколько лет возводится в сан архимандрита. Состоит в переписке с московскими вельможами, позже, уже из белозерской обители, переписывается с великим князем Василием Дмитриевичем, другими сыновьями Дмитрия Донского. «Степенная книга» митрополита Макария относит Кирилла к «благим советникам князя» [5, с. 280], его перу принадлежат поучения, духовные грамоты. Но, несмотря на быструю и удачную церковную и политическую карьеру, Кирилл неожиданно покидает Симонов монастырь и в поисках уединения вместе с иноком Ферапонтом удаляется на Север.

Отшельничество Кирилла продолжается недолго: к нему начинают стекаться монахи и крестьяне, складывается братия, которая «упрашивает» Кирилла срубить церковь. Так в 1397 г. кладется начало Кирилло-Белозерскому монастырю, устраивавшемуся по образцу московского Симонова монастыря.

Деятельность Кирилла по колонизации Северного края пользовалась поддержкой московских великих князей [1, с. 163; 9, с. 10].

Внутри монастыря авторитет Кирилла был непререкаем. Пахомий Серб, автор «Жития и подвигов преподобного отца нашего игумена Кирилла», составленного по словам «самовидцев» в 1461–62 гг. [13, с. 9], рассказывает о жестком уставе, введенном Кириллом: в церкви никто не смел беседовать и никто не должен был выходить из нее до окончания службы; причащение осуществлялось только по старшинству; та же иерархия соблюдалась и при трапезе; строго контролировалась переписка; братия беспрекословно подчинялась игумену; недовольные изгонялись [4, с. 87-97].

Житие рисует образ строгого и волевого аскета, человека властного и умного.

Иконописный подлинник содержит следующее описание Кирилла: «Июнь, 9. <...> И преставление преподобного отца нашего Кирилла игумена Белозерского, чудотворца сед, брада доле Сергиевы и шире, испод вохра з белилами, свиток держит обема руками, а в нем писано: не скорбите братие, но по сему разумеите, аще будут угодна дела моя, то не оскудее место сие» [11, с. 110].

Уже при жизни Кирилл снискал репутацию чудотворца. Потому естественно было стремление запечатлеть его зримый облик. Здесь мы сталкиваемся со случаем уникальным и едва ли не единственным в истории русского иконописания. Согласно преданию, в 1424 г., за три года до смерти Кирилла, соз-

дается первое его изображение. Надпись, что он «святой», была добавлена позже [13, с. 43]. Автором этого прижизненного изображения являлся игумен Глушицкого монастыря, что у Кубенского озера близ Вологды, Дионисий [1, с. 171; 13, с. 42]. Дионисий Глушицкий, в свою очередь, также был канонизирован [7, с. 192-195], и изображения его дошли до нас [9, с. 109]. Он был учеником выходца из Константинополя, афонского постриженника византийца Дионисия, игумена Спасо-Каменного островного монастыря у Вологды. «По всей видимости, – пишет Г.М. Прохоров, – игумен Дионисий был живописцем, от которого вологжанин Дионисий воспринял как само искусство, так и мысль написать портрет живого человека. Эта идея была естественной для Византии, но не для Руси (по крайней мере, до 16 в.)» [13, с. 42].

Изображение, созданное Дионисием Глушицким, находится в Государственной Третьяковской галерее. На небольшой, чуть вытянутой вертикально доске изображен кряжистый старик небольшого роста с большой, непропорциональной фигуре, круглой головой, в ризе преподобнического чина. Характерно, что волосы его темны, проседь только в бороде, имеющей вытянутую округлую форму.

Важным обстоятельством является здесь то, что Кирилл еще не был канонизирован официально, его «Житие» еще не было создано [7, с. 123, 158-161], не был еще сформулирован и тот иконописный тип, который зафиксирован подлинником. Таким образом, Дионисий Глушицкий соотносил жизнь и деятельность Кирилла с существующими нормами жизненного уклада Руси 15 в. и выделял его в ряду других исторических лиц как фигуру, требующую (и достойную) запечатленности образа. Далее, образ этот представлен им не в бытовых житейских реалиях, в которых

Дионисий наблюдал старца, но вычленен из окружающей среды и дан в прямостоящей «анфас» позе явления.

Ко времени, когда создавалось изображение, Кириллу было 87 лет. Это был уже дряхлый старик, изнуренный многолетними постами и воздержанием настолько, что самостоятельно не мог стоять. Пахомий Серб пишет об этом так: «Поскольку же от великого воздержания и стояния ноги его не могли ему служить стоя, то он исполнял свое правило сидя <...>. Хотя и слабел он телесной силой, но ничего из правила своего подвига не оставял. Нemoшь не давала ему ходить в церковь, как прежде, на своих ногах, за исключением только случаев, когда он хотел служить божественную литургию. Ибо никогда не переставал он совершать службы по праздникам, а его ученики поддерживали его немощные члены руками и в церковь его приносили. Пробыл он в такой болезни, стараясь ничего из своего правила не оставить, время немалое, а затем телесные силы его покинули <...>» [4, с. 131].

Что касается диспропорции изображения головы и фигуры: Кирилл был человеком высокого роста, о чем свидетельствует дошедшая до нашего времени его одежда [13, с. 43]. Платье Кирилла хранится ныне в музее г. Кириллов в Кирилло-Белозерском монастыре. Укрупненный размер головы в работе Дионисия Глушицкого говорит о том, что художник стремился выделить главное, что характеризовало изображаемого – его лицо. В то же время он не уделял внимания индивидуальным признакам тела, полагая их общезнаемыми и, в конце концов, неважными. В его изображении они представлялись своего рода «фигурами умолчания».

Фактически, Дионисий складывал ту образительную формулу, которая впоследствии будет зафиксирована в подлинниках и пропи-

сях, где канонический образец будет усилен отнесением к образу Сергия Радонежского. Далее, он закреплял промысленные им описания в языке существующих традиций северного иконного письма.

Этот процесс мог осознаваться или не осознаваться самим художником, но он непременно имел место. В косвенной форме это подтверждается изображением сцены написания иконы на киоте, находящемся в Кирилло-Белозерском монастыре. На киоте имеется резная надпись: «Образ чудотворца Кирилла списан преподобным Дионисием Глушицким еще живу сущу чудотворцу Кириллу в лето 6932 (1424). Зделан сей киот в дом пречистый чудотворца Кирилла в лето 7122 (1614) по благословению игумена Матфея слава Богу а<минь>». Роспись на внутренних стенках створок, выполненная в 1614 г. белозерским художником Никитой Ермоловым, представляет события из жизни Кирилла: рождение, явление Кириллу Богоматери, водружение Кириллом креста при основании обители и, наконец, Дионисия, пишущего образ Кирилла. Дионисий сидит возле стола, на котором лежит доска иконы. С другой стороны стола стоит Кирилл, как бы позируя художнику. Фоном служат монастырские постройки. Изображение на доске точно воспроизводит стоящего перед художником человека – черты лица, одежду, позу. Вверху композиции помещена надпись: «Преподобный Дионис<ий> напис<а> святого Кирилла зря на святого» [1, с. 220-222].

Не следует, однако, буквально понимать слова надписи, как делают это многие авторы [1, с. 220-222; 13, с. 43].

Перед художником стоит не сам Кирилл в позе «явления», что крайне неестественно для живого человека, и чего, как мы видели, не могло быть на самом деле вследствие старче-

ских немощей преподобного, а явление Кирилла, видение, вдохновляющее Дионисия.

Этот мотив – вдохновенного видения – достаточно распространен в иконографии евангелиста Иоанна, явления Богородицы святым и т.п. Он подтверждает истинность записанного или изображенного события. Уникальность рассматриваемой сцены в том, что является еще живой человек – это-то и вводит в заблуждение последующих исследователей, провоцируя их на модернизации, связанные с перенесением современного нам опыта рисования с натуры на иконописную практику 15 в. Как известно, такого рода опыта в работе иконописца принципиально быть не могло. Здесь не изображение похоже на Кирилла, а Кирилл похож на свое изображение. Кирилл в своем явлении художнику представлен таким, каким он должен запечатлеться в сознании, устремленном к созерцанию идеала, вне сиюминутных забот и немощей.

И еще одно важное обстоятельство: это должное Дионисий Глушицкий не сам выбирает из различных характерных черт Кирилла по своему произволу, а оно уже как бы присутствует в его сознании еще до начала работы – в виде канонического образца, закрепленного традицией. Дионисий здесь – только лишь орудие реализации этой традиции, связывающее ее с обликом конкретного человека, – в данном случае, Кирилла. Поэтому и поза, и жест, и даже те признаки лица, которым необходимо было придать характерные черты облика Кирилла, не являлись предметом индивидуального авторского выбора Дионисия – их набор уже существовал в иконописной традиции.

Видение же в синтезированном виде представляло это должное именно в облике Кирилла. Оно непременно должно было вдохновлять Дионисия. Причем, вдохновлять

не в современном – субъективистском – смысле этого слова, а в смысле онтологическом – Божественного вдохновения, наполненности мастера надмирным духом. Сам факт явления ему видения говорит о том, что он избран свыше и призван на свой труд. Здесь не Дионисий выбирает объект изображения, но высшие силы выбирают орудие своего промысла: изображение и изображенный в нем лик выбирают своего художника. И, будучи первым, кто запечатлевает этот лик, Дионисий создает ту формулу изображения Кирилла, которая затем будет включена в кооперативно-коммуникативный механизм трансляции канонического образца и станет воспроизводиться во времени.

Сохранилось множество изображений Кирилла. Наиболее выдающимися из них стали две житийные иконы, созданные около 1500 г. и приписываемые Дионисию Московскому – гениальному автору росписей Ферапонтова монастыря – и его школе. Они хранятся сейчас в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге [1, с. 214; 9, с. 82; 4, вкладыш].

Изображения Кирилла создаются также в стенописи Святых ворот Кирилло-Белозерского монастыря (1585) [1, с. 195], в иконостасе Успенского собора монастыря (17 в.) [1, с. 215], на резных деревянных крестах (16 в., Государственный Исторический музей (Москва) и музей г. Кириллов) [1, с. 228; 9, с. 163] и др.

В 16–17 в.в. создаются несколько тканых изображений преподобного Кирилла. Среди них – хранящаяся в ГРМ пелена с образом святого и изображением сцен его жития, расположенных на каймах, которая происходит из мастерской Соломонии Сабуровой. Ее создание относится к 1514–1520 гг. Она сходна с датированным 1514 г. покровом на раку святого (ГРМ). Существует также покров 1587 г.

В 17 в. создается скульптурное изображение Кирилла. Это – возведенная в 1643 г. над его могилой серебряная рака (хранится в музеях Московского Кремля). Предполагаемый ее создатель – чеканщик Оружейной палаты Гаврила Овдокимов [9, с. 169].

Во всех этих примерах мы наблюдаем единые принципы работы над образом. В неприкосновенности сохраняется смысловое ядро один раз полученной формулы лика. Периферийные же элементы изображения достаточно свободно варьируются, часто они изобилуют легко изменяемыми бытовыми деталями: складками риз, орнаментами одежд, отделкой обуви и т.п.

Первоначально в процессе получения формулы лика инвариантным выступает то описание, которое восходит к каноническому образцу и потому является общезнаемым и часто не проговаривается или не прописывается в тексте подлинника вообще: оно оказывается фигурой умолчания в процессе создания образа. С другой стороны, художник ищет – выбирает и перебирает – те черты, которые сообщают общезнаемому индивидуально-конкретную характеристику. Выбор этих черт осуществляется по принципу «вычитания» из общезнаемого канонического об-

разца признаков, общих для всех индивидов данного типа, и сохранения того, что отличает именно изображаемое лицо. В результате отбора определяется некий минимально необходимый для его опознания набор черт, складывающих формулу лика.

Когда же эта формула возникла, оказывается возможной трансформация изображения. Здесь легко изменяемыми элементами будут как раз те, которые не несут индивидуально-конкретных признаков и являются общезнаемыми. С другой стороны, описание значащих черт, сжатое до формулы лика, остается в неприкосновенности и позволяет сохранять признаки изображаемого лица в различных изображаемых ситуациях.

Этот исторически апробированный механизм складывания и последующей трансляции во времени пластического образа, дополняясь многочисленными рефлексивными и проблематизирующими творческую ситуацию позициями, сохраняет свое значение и в условиях неканонической художественной деятельности, почему его изучение и освоение оказываются полезными, в частности, в современной художественной практике и педагогике.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров, Г.Н. Вологда – Кириллов – Ферапонтово – Белозерск [Текст] / Г.Н. Бочаров, В.П. Выполов – М.: Искусство, 1979. – 352 с.
2. Буслаев, Ф.И. Исторические очерки народной словесности и искусства [Текст] / Буслаев Ф.И. – Т. 2. – СПб: Т-во «Общественная польза», 1861. – 429 с.
3. Глазычев, В.Л. Искусство и профессия [Текст] / В.Л. Глазычев // Декоративное искусство СССР. – 1974. – №6. – С. 18-29.
4. Житие Кирилла Белозерского [Текст] // Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. – СПб.: Глаголь, 1993. – С. 56-168.
5. Кирилл Белозерский [Текст] // Сов. историческая энциклопедия. – Т. 7. – М.: Сов. энциклопедия, 1965. – С. 280.
6. Ключевский, В.О. Курс русской истории. Часть 2 [Текст] / В.О. Ключевский // Соч. в 9-ти тт. – Т. 2 – М.: Мысль, 1988. – 447 с.
7. Ключевский, В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. [Текст] / В.О. Ключевский – М.: Наука, 1988. – 509 с.

8. *Кочетков, И.А.* Житийная икона и ее отношение к тексту жития [Текст]: Автореферат дисс. <...> канд. искусствоведения / И.А. Кочетков – М.: 1974.
9. *Кочетков, И.А.* Кирилло-Белозерский монастырь [Текст] / И.А. Кочетков, О.В. Лелекова, С.С. Подъяпольский – Л.: Художник РСФСР, 1979. – 183 с.
10. *Лихачев, Д.С.* Поэтика древнерусской литературы (3-е изд.) [Текст] / Д.С. Лихачев– М.: Наука, 1979. – 360 с.
11. Подлинник иконописный [Текст] / изд. С.Т. Большакова; под ред. А.И. Успенского. – М., 1903. – 445 с.
12. *Покровский, Н.В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства [Текст] / Н.В. Покровский – СПб.: 1900. – 481 с.
13. *Прохоров, Г.М.* Преподобный Кирилл Белозерский – деятель православного возрождения [Текст] / Г.М. Прохоров // Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. – СПб.: Глаголь, 1993. – С. 4-50.
14. *Рерих, Н.К.* Письмо художника [Текст] / Н.К. Рерих // Русская икона. – СПб.: 1914. – С.14-19.
15. *Успенский, Б.А.* О семиотике иконы [Текст] / Б.А. Успенский // Труды по знаковым системам. – Т. 5 / Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – Тарту: Изд. Тарт.ГУ, 1971. – С. 178-222.
16. *Флоренский, П.А.* Иконостас [Текст] / П.А. Флоренский // Богословские труды. – Вып. 9. – М.: 1972. – С. 83-148.