

Мухин Андрей Сергеевич

кандидат философских наук,
доцент кафедры музеологии
и культурного наследия
Санкт-Петербургского государственного
университета культуры и искусств
dom-hors@mail.ru

ХРАМОВОЕ ПРОСТРАНСТВО И ЦВЕТОВАЯ ДИХОТОМИЯ ПСКОВСКОЙ ИКОНЫ XIV В.

Аннотация:

В статье рассматривается проблема цвета в христианской живописи. Автор изучает вопрос использования черного цвета вместо белого – традиционного для иконографии «Чуда Георгия о змие». При интерпретации колорита одной из икон были учтены как живописная техника исполнения, так и семиотическое содержание цветовой символики. Особое внимание уделено храмовому пространству, которое выступает инспиратором живописно-пластических свойств изображения, обуславливая зачастую выбор цветов и оттенков при создании произведения религиозного искусства. Исследование осуществлено на пересечении культурологической, философской и искусствоведческой проблематиках.

Ключевые слова:

дихотомия, икона, храм, Чудо Св. Георгия о змие, псковская школа живописи, цветовой контраст, конь, хтонический мир.

Mukhin Andrey Sergeevich

PhD,
Assistant Professor of the Museum Study
and Cultural Heritage Department,
Saint-Petersburg State University of
Culture and Arts
dom-hors@mail.ru

THE TEMPLE SPACE AND COLOR DICHOTOMY OF THE 15TH CENTURY PSKOV ICON

Summary:

The article considers the problem of color in the Christian art. The author investigates the question of using black instead of white in the traditional iconography of the "Miracle of St. George and the Dragon". Interpreting the color of one of the icons the author takes into account both the pictorial technique and the semiotic content of the color symbolism. Special attention is paid to the temple space, which acts as a mastermind of pictorial and plastic dimensions of the image, determining the choice of colors and shades when creating works of religious art. The research has been implemented at the intersection of cultural, philosophical and artistic issues.

Keywords:

dichotomy, icon, temple, miracle of St. George and the Dragon, Pskov school of painting, color contrast, horse, chthonic world.

Цвет, как средство эстетического воздействия на зрителя является, не только специфической формой художественно-выразительного языка искусства, но и емким носителем семиотических кодов. Наделение цвета символикой, раскрывающейся через широкий спектр аналогий, аллюзий, метафор – древнейшая традиция, уходящая корнями в палеолитическую эпоху, во времена зарождения живописи и создания наскальных изображений. В художественной практике первобытного мира при существовании, до некоторой степени, колористического многообразия, можно встретить три наиболее часто используемые цвета: черный, красный и белый. Их семиотическое толкование, в виду особых представлений древнего охотника о космосе, жизни, смерти, важнейших установлениях социума (в котором большое значение имела способность к продолжению рода) интерпретирует черный как символ смерти и разложения; красный – крови; белый – семени и материнского молока [1, с. 85]. Подобная колористическая эмблематика сохраняется и в значительно более поздние эпохи, в ритуальных и художественных практиках различных религий мира. В христианской художественной культуре эти три цвета приобретают смысл греха и порока (черный), жертвенной крови Спасителя (красный), божественной эманации, чистоты и святости (белый). Однако как любой символ, цвет наделяется и противоположными значениями, иногда образующими устойчивые бинарные оппозиции. Семиотическая дихотомия цвета становится, порой, неотъемлемым качеством той или иной иконографии, содержательной программы произведения, целых сюжетных циклов христианской живописи. Одним из примеров подобного рода является цветовое решение образа коня в сценах «Чуда Георгия о змие»: в подавляющем большинстве случаев животное изображено светлосерым или белым, однако редко, но встречается использование черного цвета в колористической гамме произведения. Поставим перед собой цель определить причины, побудившие неизвестного мастера выбрать черный цвет для коня, представленного в композиции древней псковской иконы.

В двух известнейших памятниках новгородской школы из собрания Государственного Русского музея, конь под всадником показан белого цвета, являя, таким образом, ясный и звучный колористический акцент на красном фоне ковчега. Однако в псковской иконе XIV в. (Собра-

ние М.В. Розановой), найденной в 1959 г. на р. Пинеге, на золотом фоне написан черный боевой конь святого, что воспринимается и как колористический, и как символический контраст белому коню многих других древнерусских произведений живописи. В сцене сражения Св. Георгия со змеем конь исключительно редко бывает написан черным цветом. Икон подобного рода в XIV столетии известно только три: уже упомянутая псковская икона, «Чудо Георгия о змие» из собрания А.В. Морозова (ГТГ) и «Георгий змееборец» из села Станыли Львовского государственного музея украинского искусства [2, с. 15]. Правда, встречаются и вовсе неожиданные сочетания – зеленый конь в одной из карпатских икон на этот же сюжет. Последнее обстоятельство является следствием лингвистических преобразований в языковой среде славянских этносов Карпат. В средневековом русском языке использовалось словосочетание «конь зелен», что означало «серо-белый в яблоках». Со временем первоначальное лексическое значение этого выражения было утрачено, и «зелен», ввиду фонетической аналогии, стал пониматься в современном смысле слова как «зеленый».

В западноевропейском искусстве обращение к легенде о Св. Георгии получило распространение так же, как и на Руси. Образ этого святого мы встретим в живописи и скульптуре и Средневековья, и Возрождения. Пожалуй, самый знаменитый шедевр среди произведений, посвященных святому, – это изваяние пешего воина, статуя Георгия на фасаде собора Ор-Сан-Микеле во Флоренции, исполненная Донателло в 1415–1417 гг. В тех же случаях, когда художник трактует живописный образ всадника на боевом коне, масть животного передается с использованием белого, подобно тому, что можно видеть в работах Пизанелло (1430-е гг.; Верона, церковь Св. Анастасии), Паоло Учелло (1456 г.; Лондон, Национальная галерея) или Рафаэля (1505 г.; Париж, Лувр). Один пример скульптурного изображения особенно интересен: это конная статуя (1373 г.) из Праги работы Мартина и Георга Клаузенбург [3, с. 137], где Св. Георгий восседает на коне в яблоках. Дымчатая масть здесь изображена посредством колец, выполненных чеканным раппортом на бронзовых боках животного. Таким образом, «конь зелен», то есть серый в яблоках, по всей видимости, является следствием особой художественной традиции Восточной Европы. Прием передачи этой масти с помощью изображения колец был настолько распространен, что встречается и на фресках XIV в. в западных славянских регионах, например, в Словакии (Великой Ломнице) в «истории короля Ладислава» [4, с. 394]. В Новгородских землях такой чешуйчато-кольчужный окрас передан на теле у коня в сцене «Чуда» в южной апсиде староладожского Георгиевского собора еще в XII столетии. В то же время, рельеф на поверхности литейной формы из музея Ключи [5, с. 56], где в образе святого-рыцаря представлен Фридрих III Габсбург герцог Австрийский (император с 1440 г.), лишен такой декоративной трактовки, передающей расцветку животного.

Итак, белый (или светло-серый) – это основной цвет изображения коня, на котором восседает Св. Георгий, хотя, как мы уже успели отметить, встречается и светлая дымчатая в яблоках масть, переданная в живописи посредством серебристых колец. Почему же в псковской иконе XIV в. цвет коня черный? Чем вызван отказ от белого оттенка, приведший на семиотическом уровне к дихотомии цвета: белый-черный. Какие толкования в поисках ответа на этот вопрос могут оказаться приемлемыми?

Толкование первое. Сюжет и композиция данной иконы близки западноевропейской трактовке (вспомним пражскую статую братьев Клаузенбург). Фигуры всадника и змея размещены в условном сценическом пространстве, сформированное позеком и золотым фоном. Изображен кульминационный момент схватки, когда в стремительной атаке, разворачивая коня на скаку, Георгий метко вонзает копьё в пасть змею. Нет, как это бывает в новгородских памятниках, ни болотины, ни стен града, ни самой принцессы Елисавы, спасаемой героем. Подвиг показан мгновением меткого удара. Стремительность движения и боевая удаль переданы точно найденными контрастными цветовыми сочетаниями. Контраст на уровне зрительного восприятия подобен агрессии кавалерийского натиска: цвета таковы, что, эмоционально, молящийся принимает колорит как молниеносную вспышку копеечного укола. Посредством цвета обозначены движение, время, и, даже, боль, пронзающая вьющегося по земле гада. Для такой образно-чувственной передачи как нельзя лучше служат в композиции черный, красный и золотой. Завершенный и ясный силуэт коня «выхватывает» из фона кусок пространства в том месте и в тот миг, где и когда всадник наносит смертельный удар. Красные шаровары и плащ святого вызывают в сочетании с черной мастью животного зрительное напряжение, концентрируя внимание на воине, формируя ощущение оптического «осязания» или того, что в свое время Б. Беренсон называл «осязательной ценностью». Так лаконично и цельно, посредством лишь цветовой гармонии редко удавалось в столь лапидарной сцене передать динамику и опасный характер сражения. Белый цвет, мягкий и спокойный по своей психоэмоциональной интонации, невольно снял бы напряжение битвы и не смог бы так верно передать натиска конной атаки.

Толкование второе. В славянской традиции, как и в языческих верованиях других индоевропейских народов, конь – существо особых сакральных коннотаций. Это животное, охраняющее дом, оберегающее от порчи и сглаза, перевозящее героев в волшебные локации вселенной, провожающее умерших в загробный мир [6, с. 251; 7, с. 229]. Хтонический характер коня хорошо известен, а подземная часть мироздания символизировалась черным цветом. Конь топчет змея и со змеей тесно связан своими хтоническими функциями. Данная связь показана в сказании о вешем Олеге, где змея, гнездящаяся в конском черепе и неожиданно выползающая из своего убежища, становится причиной смерти князя. Очень похожая легенда существует в Англии о сэре Роберте де Шурланде, которому колдунья предрекла смерть от коня. Убив мечом своего четвероногого друга, через много лет сэр Роберт увидел на берегу реки его останки, толкнув череп, он поранил ногу осколком кости и умер от заражения крови. Интересно и то, что скульптурная конская голова украшает надгробие сэра Роберта в Минстерской церкви на о. Шеппи [8, с. 124]. Конь, несущий смерть – ярчайший образ библейского текста (Откр. Иоанна Богослова, гл. 6, ст. 8), в котором апокалипсические всадники предвещают *конец* всему живому. Конь и конец, как мы осмелимся предположить, – слова одного корня, свидетельствующие о переходе или границе между мирами, миром человека и подземных божеств, или миром людей и небесным миром. Конек, коньковая балка – это конец крыши, межа между земным (человеческим) и небесным (божественным), элемент, украшенный в древнерусском деревянном зодчестве головой коня. Пересекает границу миров и пророк Илия, которого возносят кони в огненной колеснице на Небо (4-я Царств, гл. 2, ст. 11–12), нарушая пределы дольного и горнего пространств. Образ Ильи имеет эсхатологический характер и связан с концом времен. В христианской традиции он уподоблен Иоанну Крестителю и даже самому Иисусу Христу [9, с. 240], а у славян он принимает черты сверхъестественного персонажа-громовержца, замещая собой Перуна. Илья разъезжает по небу на колеснице, когда гремит гром, а также выступает как змееборец. Отсюда его связь с фольклорным Ильей Муромцем, победившим змея-Горыныча [10]. Подобное воззрение на героя-змееборца находит аналогии во многих моделях индоевропейской мифологии, например, в образе Аполлона, едущего по небу и сражающего Пифона, или Тора, высекающего молнии своим молотом.

В русской художественной культуре новейшего исторического периода также принято изображать волшебного коня необычным цветом, как, например, у К.С. Петрова-Водкина, испытавшего влияние древнерусской иконописи и, в частности, икон «Чуда Георгия о змие» [11, с. 64]. В «Купании красного коня» (1912 г., ГРМ) этот зверь представлен как фантастический персонаж, везущий в мир детства, туда, куда человек уже не может попасть, разве что на заколдованном транспортном средстве.

Толкование третье. Конь, как особый мистический перевозчик из одного мира в другой, имеет в псковской иконе явно выраженную заупокойную цветовую символику. В известном на Руси варианте жития Св. Георгия говорится, что он был послан несчастным жителям Лаодикии уже после своей мученической смерти [12, с. 107]. Таким образом, черный цвет коня обозначает посмертное существование героя в противовес белому – символу преображающего света вечной жизни, что сравнимо с символикой фаворского света, также в живописи изображаемого белым. Черный и красный в этой иконе – цвета потустороннего бытия. Красный – колористический архетип крови. В древнерусском искусстве алый плащ – не только «принятый атрибут мученичества» [13, с. 171] героя, который претерпел ужасающие пытки и гибель от меча, представленные, в частности, в клеймах житийной новгородской иконы XIV в. (ГРМ), но и является «символом подражания жертве Христа» [14, с. 224–225]. Черный – древнейший знак смерти. Это не столько смерть змия от оружия Св. Георгия, сколько преодоление посредством смерти физической смерти духовной, подобно тому, как об этом поется в тропаре в честь Воскресения Христова: «смертию смерть поправ». Святой бьется не с болотным чудовищем из легенды, а со смертью как понимали ее христиане в эсхатологическом морально-нравственном аспекте. Подвергнутый страшным издевательствам и казненный через усечение головы, Георгий Победоносец совершает величайшую победу: гибелью он преодолевает смерть, делая возможной вечную жизнь не только для своей души, но и для жителей города, которые увидев «чудо о змие» уверовали в Христа и приняли крещение от александрийского епископа, приглашенного к ним Св. Георгием.

Толкование четвертое. Как любой предмет культа, предназначенный для сакрального литургического пространства, икона входит в сложный комплекс храмового действия, понимаемого как синтез искусств, о чем писал еще П.А. Флоренский [15, с. 199–215]. Архитектурная среда церковного интерьера является не только локацией богослужебной утвари христианского ритуала, но и обуславливает характеристики объектов, необходимых для священнодействия, выступая причиной их морфогенеза. Стоит вспомнить, что псковские храмы были, как правило, невелики по размерам, имели значительную инертную массу стен с небольшими оконными проемами, низкие своды и часто одну главу на барабане, окна которого пропускали малое количество света в средокрестие и

виму. Следствием таких конструктивных особенностей являлась слабая освещенность псковских церквей, их почти пещерная [16] сумеречная атмосфера. В темный интерьер свет проникал направленно через небольшие окна в нужные места, где располагались главные участники литургии и предметы богослужебного инвентаря. Солнечными лучами из полумрака выхватывались и живописные изображения – пристолпные иконы, установленные напротив оконных проемов. Свет понимался не только символически, как присутствие божественной эманации в храмовом пространстве, но и помогал усилить чувственное (эстетическое) восприятие некоторых вещей, в том числе и живописную поверхность икон. Для большей выразительности в особых условиях освещения требовалось использование контрастных цветовых и тональных отношений в колористическом строе живописного произведения. Отсюда происходит резкое противопоставление темных и светлых деталей, например, «жемчужные» нити на поверхности темных одежд, пробела на темно-коричневых ликах, цветовая гамма красного, зеленого, желтого оттенков, что было характерно для псковской школы иконописи. Очевидно, что сочетание красного, желтого (аурипигмента), черного и зеленого – звучный мотив, хорошо воспринимаемый в сумеречном пространстве при направленном на поверхность иконы свете. Цветовая гамма сближенных (пастельных) оттенков или «акварельная» манера, свойственная, например, для рязанской школы, не смогли бы помочь не только восприятию идейного содержания иконы, ее семиотического наполнения, но и лучшему оптическому усвоению зрительного образа. Требовался мощный цветовой акцент, где основные позиции – красный, черный и золотой, – определяли бы большую оптическую детерминированность объекта в храмовом пространстве. Белый цвет коня, в данном случае, только снизил бы степень акцентирования, поскольку в сочетании с желтым и красным придал бы изображению светлое звучание. Обратим внимание на то, что черный и золотой воспринимаются на расстоянии при активном точечном освещении из окна почти как черный и белый, то есть как ахроматы в их изначальном контрасте. Контраст насыщал предметы большей оптической резкостью в сумеречных интерьерах псковских церквей. Черный цвет в этом контрасте играл структурообразующую роль. Случайный луч света, коснувшись поверхности иконы, тут же выявлял ее рисунок, контур, границы цветового пятна, графическую ясность персонажей и деталей. Схожие оптические механизмы формирования изображения имели место в интерьере храмов, украшенных, согласно византийской традиции, мозаиками с золотыми фонами, на которых многие темные цвета (пурпур, синий, темно-зеленый) обретали ясность силуэта, словно оттененные лучами света, отраженного от золотофонных смальт. Однако техника смальтовой мозаики была не только очень дорогой, но и по сути забытой к этому времени на Руси. Живописные композиции в архитектурном пространстве выполнялись в значительно более простой технике фрески, а также на деревянных досках темперой с последующим покрытием икон слоем олифы. Прозрачная (еще не потемневшая со временем) пленка олифы выполняла ту же оптическую функцию, что в смальтовой мозаике – стекло. Свет проходил через неокрашенную при варке смальту (кубик тессеры) и отражался от золотой фольги, припаянной к тессере с обратной стороны, передавая информацию об оптических свойствах материала, вызывая в зрительном восприятии эффект яркого блеска металлической поверхности, переливающейся вместе с бликами на стекле яркими сполохами и искрами желтого оттенка. Золотая фольга, впаянная в стекло, рефлексировала свет подобно зеркалу, поэтому покрытый золотофонными мозаиками интерьер становился светлее за счет отражения солнечных лучей от стен и сводов в глубину внутреннего пространства храма. Этот оптический эффект не мог укрыться от византийских мастеров, вероятно, знакомых с ним через практику использования медных зеркал для освещения интерьера, когда полированные пластины устанавливались друг по отношению к другу под определенным углом, благодаря чему лучи света направлялись в нужную сторону. Возможно, так работали древнеегипетские мастера, расписывая скальные гробницы, что было чрезвычайно трудно сделать, применяя масляные лампы, так как их копоть неизбежно оседала на потолке и стенах, скрывала бы живописное изображение.

Вернемся к иконе. Подобно тому, как свет проходил сквозь прозрачную смальту и отражался от фольги, так и в случае с темперной живописью, он проникал через прозрачный же слой олифы, рефлектируя от доски, покрытой аурипигментом, оптически обуславливая игру света и цвета, как и на поверхности смальтовых мозаик. Икона своими эстетическими качествами восполняла отсутствие мозаичных изображений в древнерусских храмах, предлагая такой же яркий оптический эффект, что и смальтовая композиция на стене или своде. Средствами станковой живописи решались задачи живописи монументальной, что кажется вполне уместным ввиду невозможности возродить смальтовую мозаику, с одной стороны, и наличия специфических свойств камерного архитектурного пространства псковских храмов – с другой. Среди художественно-выразительных особенностей псковской иконописи, способных восполнить нехватку средств монументального искусства, был и контраст, которого достигали в колористической структуре произведения применением очень темных цветов, среди прочего – и черного.

Таким образом, подводя итог, делая некоторые выводы, можно отметить, что в замечательном памятнике псковской живописи XIV столетия цветовая дихотомия *черный-белый* приобретает смысл дополнительных символических значений. Черный цвет выполняет функцию мощного художественно-выразительного средства, передающего ярость и динамику боевого столкновения персонажей. Этот же цвет намекает на хтоническую символику коня, обрисовывая сакральное животное как существо магических интерпретаций в мифологических представлениях славян. Черный оттенок в морально-нравственном значении христианской эсхатологии раскрывает смысл спасения через смерть, победы – через поражение. Изложение древнерусским живописцем подобных трактовок цвета, стало возможным как через сознательное обращение к цветовой символике, так и на уровне бессознательной активности архетипа, нашедшего выражение в колористической гамме памятника псковской школы периода ее наивысшего расцвета. Вместе с тем, черный цвет в иконе «Чудо Георгия о змие» был обусловлен не только богатством семиотического содержания, но и спецификой зодчества Древнего Пскова, характером интерьера псковских церквей. Архитектурное сооружение «диктовало» колористические свойства произведению живописи, в том числе и при выборе цвета для конкретного персонажа той или иной сцены.

Ссылки:

1. Семенов В.А. Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. СПб., 2008.
2. Живопись древнего Пскова. XIII–XVI вв. / авт.-сост. А. Овчинников, Н. Кишилов. М., 1971.
3. Entz G. Die Kunst der Gotik. Leipzig, 1981.
4. Dvořáková V., Krása J., Stejskal K. Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha; Bratislava, 1978.
5. Erlande-Brandenburg A., Le Pogam P.-Y., Sandron D. Musée national du Moyen Age. Thermes de Cluny. Guide to the collections. Paris, 1993.
6. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. М., 2001.
7. Петрухин В.Я. Конь // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.
8. Окшотт Э. Рыцарь и его замок. Средневековые крепости и осадные сооружения. М., 2007.
9. Мифологический словарь / под. ред. Е.М. Мелетинского. М., 1991.
10. Там же. С. 240.
11. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство / авт.-сост. Ю.А. Русаков, Н.А. Барабанова. Л., 1986.
12. Кирпичников А.Н., Сарабянов В.Д. Старая Ладога: древняя столица Руси. СПб., 2003.
13. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.
14. Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси. Домонгольский период. СПб., 2007.
15. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Избранные труды по искусству. М., 1996.
16. Живопись древнего Пскова ... С. 7.

References:

1. Semenov, VA 2008, *Prehistoric Art. Stone Age. Bronze Age*, St. Petersburg.
2. Ovchinnikov, A & Kishilov, N (comp.) 1971, *Painting of ancient Pskov. XIII-XVI centuries*, Moscow.
3. Entz, G 1981, *Die Kunst der Gotik*, Leipzig.
4. Dvořáková, V, Krása, J & Stejskal, K 1978, *Středověká nástěnná malba na Slovensku*, Praha; Bratislava.
5. Erlande-Brandenburg, A, Le Pogam, P.-Y & Sandron, D 1993, *Musée national du Moyen Age. Thermes de Cluny. Guide to the collections*, Paris.
6. Andreeva, V, Kuklev, V & Rovner, A (comp.) 2001, *Encyclopedia of symbols, signs, emblems*, Moscow.
7. Petruhin, VY 1995, 'Horse', *Slavic mythology. Encyclopedic Dictionary*, Moscow.
8. Oakeshott, E 2007, *Knight and his castle. Medieval fortresses and siege works*, Moscow.
9. Meletinsky, EM (ed.) 1991, *Mythological Dictionary*, Moscow.
10. Meletinsky, EM (ed.) 1991, *Mythological Dictionary*, Moscow, p. 240.
11. Petrov-Vodkin, Kuzma 1986, *Painting. Graphics. Theatrical decorative art*, Leningrad.
12. Kirpichnikov, AN & Sarabyanov, VD 2003, *Staraya Ladoga: ancient capital of Russia*, St. Petersburg.
13. Barskaya, NA 1993, *Stories and images of ancient Russian painting*, Moscow.
14. Kolpakova, GS 2007, *Art of Ancient Russia. Pre-Mongol period*, St. Petersburg.
15. Florensky, PA 1996, 'The temple acts as a synthesis of the arts', *Selected Works of Art*, Moscow.
16. Ovchinnikov, A & Kishilov, N (comp.) 1971, *Painting of ancient Pskov. XIII-XVI centuries*, Moscow, p. 7.