Смысловые особенности цвета в иконе «Святая Троица» преподобного Андрея Рублева

С 21 декабря 2010 по 27 февраля 2011 года в Государственной Третьяковской галерее открыта выставка «Андрей Рублёв. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника». В экспозиции впервые собраны вместе сравнительно немногочисленные, но исключительные по художественному качеству произведения, которые традиционно связываются с именем преподобного Андрея Рублёва или могли быть созданы в его ближайшем окружении.

Свой посильный вклад в изучение творчества самого прославленного из средневековых русских художников вносит и член Союза художников России, искусствовед, кандидат философских наук Виктор Семенович Кутковой.

\*\*\*

Ил. 1. Преподобный Андрей Рублев. Святая Троица. Первая четверть XV в.

Общеизвестный факт: в православной иконописи любой цвет имеет символическое значение. Многие ученые пытались дать этому обоснование с тех или иных позиций, это и понятно, ибо последние исследования в области генетики «показывают, что за цвет отвечает у человека десять пигментных генов, составляющих определенный набор – у каждого свой, поэтому два человека могут смотреть на один и тот же предмет, но воспринимать его цвет по-разному»[1]. Но в Православии не может быть большого разброса мнений в толковании культового искусства, поэтому нам хотелось бы предложить взглянуть на всемирно известную икону преподобного Андрея Рублева примерно так, как мог посмотреть на нее человек средневековья.

Известный исследователь из Санкт-Петербурга Владимир Колесов, анализируя цветопись «Слова о полку Игореве», обратил внимание на то, что русичи синим называли все сияющее темным наблеском: вино, например, будучи красным, получало эпитет «синее». В древнерусском языке «один и тот же цвет спокойно именуется по-разному, потому что не цвет был важен, а другие особенности реального мира: <…> синяк попросту багров, а синец, как звали тогда негров, совсем не синий», поэтому «естественно было использовать это определение только в тех случаях, когда было необходимо подчеркнуть внутренний блеск, свечение темного предмета или вещества». Слово зеленый же «в древнерусском языке могло обозначать и желтый, и зеленый, и голубой цвет, вообще всякий светлый, яркий оттенок этих цветов: сочетания типа “чаша зелена вина” – одновременно и зелье, и зелень, и яркий наблеск светлого цвета, в отличие от синего вина – белое вино». В средневековой речи не существовало «слов, связанных только с цветом, – не было и самостоятельно важных признаков цвета. Важнее было обозначить не цвет самой вещи, а ее существенные характеристики: светимость и яркость (зеленый и синий) или отсутствие этого качества. Признак цвета слит еще со всеми другими признаками предмета или существа, но уж если он извлечен и показан в поэтическом тексте как важное свойство их, тогда такой признак – не просто цвет, как сегодня у нас, он – символ»[2]. Для нашей темы это важно.

Ученый из Сомбатхея (Венгрия) Виктор Моисеенко, говоря о восприятии цвета, заключает: «Желто-синий канал – это один из важнейших физических элементов цветового зрения, который был первично зафиксирован в языковом сознании древнего человека»[3]. Причем «желтый и синий ведут себя по-особому при изменении цветового тона в зависимости от яркости. В цветоведении это является своеобразным правилом: а) при увеличении яркости сверх нормативной спектральные цвета сдвигаются к желтому и голубому, б) при очень больших яркостях (соответствующих полуденному солнечному свету в южных широтах) цветовой тон сохраняется без существенных изменений только у желтого и у голубого, остальные “выцветают”»[4].

Для понимания цвета иконы Андрея Рублева «Святая Троица» (несмотря на внесенные поновления ее и реставрационные изменения в течение последних 300–400 лет[5]) эти замечания весьма существенны. Ибо основной авторский замысел, касающийся цвета, прочитывается достаточно хорошо. Глядя на икону, именно упомянутые Моисеенко цвета из всех хроматических видишь самыми интенсивными, в то время как остальные приглушены. Золотисто-желтые троны и крылья Ангелов, голубые подпапоротки и рефлексы на одеждах, синие хитоны и гиматий сразу создают праздничное настроение.

Ил. 2. Преподобный Андрей Рублев. Воскрешение Лазаря. 1405 г. Благовещенский собор Московского Кремля

Обращает на себя внимание следующее обстоятельство: предшественники Рублева и его последователи в данной композиции, насколько нам известно, концептуально не писали белыми нимбы Ангелов (речь не идет о копиистах). Вспомним ранние памятники, где встречается сюжет «Гостеприимство Авраама»: живопись катакомб на Виа Латина (IV в.), ранние мозаики в церкви Санта Мария Маджоре в Риме (V в.), в церкви Сан-Витале в Равенне (VI в.); вспомним известные памятники послеиконоборческой эпохи: фреску Софии Киевской (XI в.), мозаику собора в Монреале (Италия, XII в.), фреску в капелле Богоматери монастыря святого Иоанна Богослова на Патмосе (Греция, XIII в.), живопись южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале (XIII в.), икону, приписываемую кругу святителя Стефана Пермского и получившую наименование Зырянской Троицы (XIV в.), знаменитую фреску Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице, что в Новгороде (XIV в.), церковь 40 мучеников в Тырново (Болгария, XV в.), храм Святой Софии в Охриде (Сербия, XV в.) – везде нимбы исключительно золотого цвета или цветов, его имитирующих. Не являются исключением и миниатюры на этот сюжет: Псалтирь XI столетия из собрания Британского музея, «Слова Иакова Коккиновакского» из библиотеки Ватикана (XII в.), Псалтирь Гамильтон (XIII в.), лист из Сочинений Иоанна Кантакузина с двойным портретом самого императора Иоанна (XIV в.) и др. В прикладном искусстве подобных композиций также великое множество. И нигде нет белых нимбов. Не найти их и в послерублевское время. Нет их даже на тех иконах, которые были написаны почти эпигонски в подражание Рублеву[6], нет на одноименной новгородской таблетке (конец XV в.). Искать же в более поздних памятниках напрасно тем более.

Преподобный Андрей был не понят современниками.

Сомневаться в том, что на его иконе нимбы изначально задумывались белыми, напрасно. Ведь сусальное золото наносилось сразу на все те участки, где оно должно быть. Русские мастера нимбы обычно вызолачивали не отдельно, а вместе с фоном. Но на Рублевском шедевре золотой фон местами хоть и стерт, тем не менее, границы золочения вполне заметны. Они не заходят на плоскости нимбов. Да и могло ли быть золото утрачено сразу на всех трех нимбах, причем строго в пределах отчетливых кругов? Разумеется, нет.

К тому же на иконе «Святая Троица» обозначены белым цветом не только нимбы, но и Престол. Сейчас это якобы просто левкас с совсем мелкими остатками высветленной охры, как сообщает Юрий Малков[7]. Но не остатки ли это поновлений и реставраций? Как бы там ни было, все равно четко выстраивается цветовой треугольник: белый – желтый – синий. Связь этих цветов очевидна. Выцветание остальных – находится в зависимости от белого, указывающего на очень большую яркость, связанную с прообразовательным откровением Святой Троицы. Белый цвет сам по себе имеет наивысшую яркость. Библия свидетельствует: «И явился ему (Аврааму. – В.К.) Господь у дубравы Мамре, когда он сидел при входе в шатер [свой], во время зноя дневного» (Быт. 18: 1). Речь, скорее всего, идет о полдне: на Востоке «дневной зной» и является синонимом полдня. Но было бы наивно видеть некий бытовой реализм у Рублева, тем более что изограф исключает из композиции фигуры Авраама и Сарры. Иконописец осмысливает явление Ангелов как знаменательный символический полдень в истории человечества.

Вот и Х.Э. Керлот обращает внимание на производность белого от солнца во многих культурах[8]. Задолго до Керлота известный русский славист Александр Потебня установил, что эпитет «белый» применительно ко дню русичи связывали напрямую с мистикой солнца.

Если это так, то данная мысль указывает, прежде всего, на явление из небесного мира в мир земной – мир, который пребывает «под солнцем», ведь русское свет означает еще вселенную и семасиологически соотносится со словами, имеющими отношение к ритуальному действию. Жить на белом свете означает вообще быть, принадлежать бытию. Само слово «свет» –праслав. \*svĕtъ – родственно др.-инд. çvētás – «светлый, белый»[9].

Закономерно возникает связь белого цвета со святостью, духовностью, невинностью и т.д. Что имеет под собой основание. Святость не есть та или иная сумма нравственных совершенств – она каждый раз личностно неповторима. Белый спектрально аналогичен цвету солнца и тоже уникален, ибо его невозможно получить, смешивая какие бы то ни было другие основные цвета. Вне всяких сомнений, это твердо знал Рублев. Однако он не мог бы заявить обратное – о высоком потенциале белого, заключающего в себе весь спектр радуги. Первые опыты дисперсии света, когда солнечный луч, проходя через призму, разлагается на различные цвета, были впервые проведены англичанином Хариотом (1560–1621) и чуть позже чешским естествоиспытателем Марци (1595–1667), а системно стали изучаться только Ньютоном. Хотя русский изограф, несомненно, любовался на небе радугой. Тем не менее, судя по творчеству, белый он воспринимал просто, а не сложно, не синтетично, явно осмысливая белизну как свет и связывая ее символику с Божеством.

«Бог есть свет, и это – не в смысле нравоучительном, а как суждение восприятия – духовного, но конкретного, непосредственного восприятия славы Божией: созерцая ее, мы зрим единый, непрерывный, неделимый свет», – писал отец Павел Флоренский[10].

Ил. 3. Преподобный Андрей Рублев. Святая Троица. Фрагмент

Белый в нашем случае – своеобразный художественный синоним трансцендентного Божественного света, проникающего по сю сторону бытия.

Такое понимание для Рублева не случайность. Достаточно обратиться к его иконе «Воскрешение Лазаря» из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, где Лазарь, выходящий из пещеры в белом саване, изображен в нарушение традиции не на черном фоне пещеры, а на белом. Это еще один пример, когда преподобный Андрей был не понят современниками и потомками, ибо никто из иконописцев не повторил в данной композиции белой пещеры. Случай действительно неординарный для средневековой иконописи, о чем писал в свое время Владимир Плугин: «Это настолько неожиданно, что мы тщательно осмотрели икону с целью выяснить сохранность красочного слоя. Можно уверенно сказать, что фон пещеры изначально был белым»[11].

Икона «Святая Троица» принадлежит к более позднему времени, значит, можно настаивать на особом, устойчивом осмыслении Рублевым белого цвета, его увязке с Божественным светом, который получил литургическое название «свете тихий» и который превращает человека в «светильник мира светлейший, светом сияя Троицы» (кондак святителю Андрею Критскому). Причем символика белого цвета иконописцем понималась равнозначной золотому, с той лишь разницей, что белым условно передавался Божественный свет именно по эту сторону бытия, золотым – по другую.

И для сути вопроса столь ли существенно, как была написана верхняя плоскость Престола: белым или высветленной охрой? Оставляя на середине лишь одну жертвенную чашу, Рублев вводит прием особого выделения предмета по важности: чаша настолько акцентирована, что становится вневременным символом. Эта вневременность и подчеркивается белизной стола, не познавшей теней, идентичной цвету непосредственно нимбов; ибо белизна условно обозначает свет, льющийся от Божественного Престола – все тот же свет вечности, явленный в земной мир, то есть саму благодать.

Даже с точки зрения формальной организации живописного произведения белые нимбы требовали соответственного ответа на других участках, что особенно понятно практикам-иконописцам. И такое соответствие мы прочитываем в верхней белой плоскости Престола, в то время как на пластически сходные плоскости подножий нанесена действительно высветленная охра. Владимир Колесов в восприятии цвета средневековым русичем обнаруживает «вполне определенное различие между тем, что является златозарным, и тем, что всегда светозарно. Златозарный – озаряющий все вокруг блеск земного, простого, мирского света; тогда как светозарный – носитель собственного света, не отраженного через блеск другого предмета (небесные силы)»[12]. Данная мысль ученого свидетельствует в пользу того, что Престол изначально задумывался белым. Не случайно ведь последователи великого изографа писали белым его в данном сюжете уже концу XV века[13], а сольвычегодцы во второй половине XVI столетия – даже в другом изводе[14], то есть в послерублевское время сложилась устойчивая связь белого цвета с верхней плоскостью Престола. С нашей стороны было бы странным не замечать этого.

Преподобный Андрей Рублев находился, вне всяких сомнений, в границах средневековых представлений о цвете.

Ил. 4. Гостеприимство Авраама. Вторая половина XVI в. Сольвычегодск

А.А. Потебня отмечал, что «зеленый» означает «веселый», но мы знаем: зеленый в данном случае, несмотря на не очень значительную насыщенность, еще есть светимость и яркость. Это наблюдение подтверждается цветоведением Демокрита: «Лазоревый (isatis) состоит из сильно-черного[15] и желто-зеленого, содержа большую долю черного. Зеленое (prasinon) – из пурпурного [ближе к оранжевому] и лазоревого или из желто-зеленого и пурпуроподобного. Такой цвет божественный, и ему присущ блеск»[16]. Опыт Демокрита оказался для Византии, а затем и Руси небесполезным, ибо философ находил нечто «божественное» в темно-синем, причем тоже с «блеском». Через Византию синий древнерусской ментальностью оформился как «внутренний блеск, свечение темного предмета или вещества». Во всяком случае, знаменитый «рублевский голубец», очевидно, был обусловлен именно названными качествами синего цвета. Поэтому у правого Ангела гиматий зеленый, а хитоны у правого, левого и гиматий у центрального Ангелов – ярко-синие. То есть на иконе задуманы светящимися – наряду с золотом фона, желтыми (то есть златовидными) крыльями, тронами, плоскостями подножий и Престолом – не только теплые тени, что для древнерусской иконописи типично, а даже холодные – на синих облачениях. Совершенно очевидно: икона представлялась преподобному Андрею неким сплошным светоносным окном. Свой замысел изограф построил, конечно, не на учении Демокрита о цветах, а на символическом отражении Божественного нетварного света. Метафизика цвета становится здесь метафизикой света. В шедевре Рублева, как ни в какой другой его работе, нашло выражение исихастское мировоззрение иконописца. Мысль не нова, но в ее правоте убеждаешься много раз.

Для Демокрита характерен вещественный, телесный подход к цвету, но русский изограф цвета «развеществляет» и одухотворяет. Отсюда гиматий левого Ангела, изображаемый в большинстве памятников обычно красным, становится сложным бледно-розовым, а зеленый гиматий правого получил вышеупомянутую приглушенность. Причем, как ни парадоксально, плохая сохранность иконы вовсе не мешает прочитывать замысел иконописца. Напротив, лишь выявляет его еще четче. По степени тональной плотности изображения Ангелов раскладываются на три ступени: 1) фигура среднего Ангела фактически не подверглась высветлению, 2) фигура правого Ангела явно светлее среднего, 3) фигура левого Ангела светлее правого и составляет прямой контраст фигуре среднего. Налицо прием «дематериализации» тона и цвета. Для чего это понадобилось изографу? Объяснять влиянием обратной перспективы (что дальше, то темнее и четче по тону) бессмысленно: главная идея иконы – выражение православного вероучения о Троице Единой и Нераздельной: все три Ипостаси равночестны и единосущны. Чем Они могут отличаться друг от друга по своему естеству? То или иное определение будет здесь попыткой ипостазирования на иконе Лиц Святой Троицы.

Тема метафизики цвета Андрея Рублева неизменно выводит нас на постановку выше означенных вопросов. Но эти вопросы неизбежно уводят нас от темы цвета в великой иконе прославленного древнерусского иконописца.

Подведем итоги. Цветовое восприятие гения-изографа неразрывно связано с национальным восприятием и пониманием цвета, что можно обозначить, наверное, выражением «цветовая русская ментальность». Но преподобный Андрей не просто остается в ее границах, а значительно обогащает древнерусское цветовое мышление. Колористические находки Дионисия (особенно в житийных иконах) были бы невозможны без художественных достижений Рублева. Икона Святой Троицы – их бесспорная вершина. Но данный образ не безмолвствует сам в себе, а через шесть столетий продолжает обращаться к русским людям – к нам, потерявшим опору в национальных основаниях культуры, опять упорно сползающим к розни мира сего, и служит молчаливым требованием исцеления национального духа. Рублев предлагает даже не лекарство, а нечто существенно большее. Он создает условие для богосозерцания. Без глубокого осмысления древнерусского наследия не может быть нашего движения вперед.

Виктор Кутковой

20 декабря 2010 года