

СИМВОЛИЗМ ИКОНЫ В ВОСПРИЯТИИ М. ВОЛОШИНА -
ПОЭТА И ХУДОЖНИКА

В. Лепяхин

Одним из наиболее заметных явлений русской культурной жизни начала XX века было "открытие иконы". Первые расчищенные иконы XIV-XV столетий - этого "золотого века" русского иконописания - были показаны на выставке 1913 года. Многие художники и искусствovedы, писатели и поэты, философы и историки откликнулись на это событие. Среди других посвятил иконам статью, напечатанную в журнале акмеистов "Аполлон", и Волошин. Помещая ее в современном двухтомном собрании стихотворений и поэм поэта, его составители отмечают, что "она наиболее ярко свидетельствует о колористической природе поэтического творчества Волошина" /6, стр. 396/.

Действительно, почти все, кто писал о Волошине, обращают внимание на неразрывную слитность в нем поэта и художника, находят общие черты в природе его живописного и поэтического дара: "Мастер акварели и поэт органически были слиты в Волошине и резко определяли его творческое своеобразие". Его акварели похожи "на строгие и точные стихи", а стихи следуют "всем принципам изобразительного искусства" /8, стр. 114, 115/. С этими наблюдениями нельзя не согласиться. "Впервые я подошел к живописи, - пишет сам поэт, - в Париже в 1901 году" /4, стр. 42/. Французская живопись, в особенности импрессионизм, произвели на Волошина огромное впечатление и оказали заметное влияние на его поэзию. Лирика поэта в первом десятилетии XX века прежде всего живописна. Отдельные стихи кажутся даже перенасыщенными цветовыми образами, в нескольких строках порой можно встретить до шести-семи красочных эпитетов и метафор. Нельзя также не обратить внимания на совпадение по времени между увлечением Волошина импрессионизмом и преобладанием символистских мотивов в его поэзии. Но обращаясь к его живописи, мы не можем не заметить, что рисунок играл в его творчестве важнейшую роль.

"Для того, чтобы дать почувствовать лик земли во всей его сложной жизни, - писал Волошин - мало этого отношения к природе, чисто живописного..." /7, стр. 22/. В автобиографической заметке "О самом себе" он относит начало своих занятий рисунком к 1901 году, а живописью, точнее, акварелью, - лишь к первой мировой войне. И в живописи Волошина видно явное тяготение к четким музыкально-ритмическим линиям. В одном из ранних /1901 или 1902 год/ своих стихотворений он пишет:

Как мне близок и понятен
Этот мир - зеленый, синий,
Мир живых прозрачных пятен
И упругих гибких линий /5, стр. 53/.

Как видно из этих строк, в самом начале творчества художественное видение мира у Волошина было не чисто колористическим, как, скажем, у Малявина или Архипова и не преимущественно графическим, как, например, у Добужинского. Не случайно, несмотря на увлечение импрессионистами, "более близки его душе были художники барбизонской школы и английские пре-рафаэлиты" /7, стр. 22/.

Одни стихи поэта свидетельствуют о победе цвета над линией, о его преобладании или первичности как в процессе восприятия "натуры", так и в процессе ее творческого преобразования. Такие стихи объединяют общее движение от цвета, дающего общий фон, либо отдельные цветочные пятна, к линии, дающей формы. Красочное и графическое изображение пейзажа иногда расходятся у Волошина даже в разные строфы:

Старинным золотом и желчью напитал
Вечерний свет холмы. Зардели, красны, буры,
Клоки косматых трав, как пряди рыжей шкуры.
В огне кустарники, и воды как металл.
А груды валунов и глыбы голых скал
В размытых впадинах загадочны и хмуры.
В крылатых сумерках - намеки и фигуры...
Вот лапа тяжкая, вот челюсти оскал,
Вот холм сомнительный, подобный вздутым
ребрам /5, стр. 118/.

Первое четверостишие противостоит здесь последующему как цвет - линии. Но нередко встречается и обратное движение: от линии к цвету; поэт как бы набрасывает рисунок на листе бумаги, а затем, в соответствии с декоративным пониманием цвета, накладывает краски, что совпадает и с последовательностью его живописной техники:

Дубы нерослые поднимают облак крон,
Таятся в тоще скал теснины, ниши гроты.
И дождь, и ветер, и зной следы глухой работы
На камни врезали. Источен горный склон,
Расцвечен лишаем и мохом обрамлен,
И стены высятся, как древние киоты;
Здесь чернь и киноварь, там - пятна позолоты
И лики стертые неведомых икон... /5, стр. 160/

Ключевые слова первого четверостишия "врезали", "источен" как бы завершают "линейную схему природы", ее графическое оформление, а второе четверостишие открывается ключевым словом "расцвечен" с последующим наложением красочной гаммы на уже готовый рисунок. Но каково бы ни было движение - от линии к цвету или от цвета к линии - важно отметить, что у Волошина, и художника, и поэта как, в самом художественном видении, так и в технике исполнения они нередко разделялись, возможно против воли автора. Его поэтическое творчество складывается из постоянных столкновений, борьбы между пытающимся расплыться, раствориться в свете цветовым пятном неопределенной формы и стремящейся очертить и осмыслить его линией, которая как в живописи, так и в поэзии представляется ему "линейной схемой природы".

Эти особенности художественного видения Волошина наложили отпечаток и на его восприятие и интерпретацию иконописи, что проявилось прежде всего в отдельном анализе цвета и рисунка иконы. Свою статью он начинает с красочных достоинств иконописи, отмечая в ней "красоту тона и колорита", подчеркивая "горение красок". Новизну открытия он видит "главным образом в тоне и цвете" икон /6, стр. 278/. Краски икон воспринимаются и трактуются Волошиным символически, но символизм их он возводит к "реальным основам", подходит к

ним как художник-профессионал, а не как поэт, близкий к символизму, не как, например, Андрей Белый в написанной десятилетием ранее статье "Священные цвета", где делается попытка наметить гносеологические, мифологические и теософские основы цветовой символики /2, стр. 115-129/.

Выделяя три основных тона /красный, соответствующий всему земному, синий - воздуху, желтый - солнечному свету/, Волошин придает им следующие символические значения или, как он сам выражается, "переводит" их в символы: красный будет обозначать глину, из которой сделано тело человека - плоть, кровь, страсть, с ними связанную; синий - дух, мысль, бесконечность, неведомое; желтый - свет, волю, самосознание, царственность /6, стр. 278/. И далее, говоря о дополнительных цветах, Волошин выступает как профессиональный художник. И здесь в своем стремлении дать "реальные основы" цветовой символики, он "следует законам дополнительных цветов" в определенной мере даже механистически. Так дополнительный к красному зеленый образуется от смешения желтого с синим и является цветом успокоения, равновесия, физической радости, надежды. Лиловый /смешение красного с синим/ трактуется художником как цвет молитвы; оранжевый /красный с желтым/ - гордости.

Определив символические значения различных красок, Волошин делает следующие наблюдения. В русской иконописи широко представлены красный и зеленый цвета, в то время как лиловый и синий, выражающие религиозное и мистическое чувство, отсутствуют. На этом основании Волошин называет русскую иконопись "очень простым, земным, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма" /6, стр. 279/, принимая во внимание пока лишь красочную гамму иконы. Замечание Волошина об отсутствии в русской иконописи синего цвета не может не вызвать недоумения, ведь только статьи о васильковой сини Рублева в настоящее время могли бы составить целую книгу. Возможно, он обратил внимание лишь на иконы новгород-

ской школы, в которых действительно преобладают "пламенная киноварь и изумрудная зелень". Но ведь на выставке 1913 года были показаны иконы и московской школы, которые невозможно себе представить без синего цвета. Вероятнее всего Волошин оказался в плену у своей концепции "реального символизма", "земного", "радостного" искусства.

Но совершенно справедливо его замечание об отсутствии лилового цвета, которому он придал значение молитвы. Именно здесь дает себя знать несколько механистический подход к символике цвета. Лиловый цвет широко представлен, например, в витражах европейских соборов, в религиозной живописи Запада, в одежде католической церковной иерархии /11, стр. 152/, о чем пишет и сам Волошин. Но в русской иконописи лиловый цвет употреблялся крайне редко и настолько осторожно, что он никогда не бросается в глаза и тяготеет либо к розоватому и красному, либо к чисто синему /Ср. 12, стр. 148-149/. Нам представляется это связанным с тем, что, возникая из слияния синего и красного, лиловый цвет носит несколько двусмысленный характер. С одной стороны он близок через фиолетовый к черному, являющемуся символом ада и смерти, а с другой - красный как одна из его составных частей, символизируя мученическую кровь и огонь как пламень веры, в соседстве с черным меняет свое значение на противоположное и становится символом адского огня. Молитвенное же настроение, созерцательность выражаются в русской иконописи в согласии с таким авторитетом как Псевдо-Дионисий Ареопагит, чистым синим цветом /1, стр. 7/, вопреки замечанию Волошина широко представленным в русской иконе и очень характерным для нее.

Акцент на "реальные основы" цветовой символики привел Волошина к тому, что в этом плане он рассматривает икону как примитив и сводит весь красочный мир иконописи к расцветке "вышивок и кустарных работ", которые оказались в поле зрения русских художников несколько ранее. За реальным

символизмом, точнее было бы говорить - "психологическим", он не разглядел символизма сверхреального, устремленного в мир запредельный. Конечно, икона оказывает и чисто психологическое воздействие, но и в этом случае оно имеет важную особенность: "Краски в иконах выражают не столько отдельные состояния человека: радость или печаль, покой или возбуждение, они прежде всего выражают духовный подъем", удовлетворяют "человеческую потребность в равновесии и духовной гармонии", - замечает М. Алпатов /1, стр. 8/. Красочная гамма иконописи представляет собой особый мир, не имеющий прямых аналогий с миром видимым, но именно поэтому она открывает человеку "глубинные пласты бытия", ибо она говорит о предметах "доступных только возвышенному созерцанию", в котором раскрывается "истинная реальность мира". "Икона, как магический кристалл, помогала разглядеть самое существо вещей" /1, стр. 10/.

Цветовая символика, как и всякая символика вообще, может рассматриваться на нескольких уровнях, с разных точек зрения. Опираясь на книгу французского ученого Фр. Порталля, П. Флоренский делает интереснейшие наблюдения над символической цвета в разные эпохи и у разных народов. Прежде всего он исходит из того, что символ рассматривается на трех уровнях или в системе трех "языков": на первом уровне в языке "божественном" символ представляет собой как бы еще "бытие в себе", он предельно онтологичен, он слит с тем, что он знаменует собой; на втором уровне в языке "священном" символ "обнаруживает" себя во вне, происходит первое "оплотнение" /от слова "плоть"/ символа, выведение его из области чистого онтологизма, перевод с языка божественного на язык священный, точнее, откровение божественного языка в языке священном; на третьем уровне в языке "мирском" символ приобретает вещественное значение, разрушается его онтологизм, т.е. его связь в сознании людей с миром запре-

дельным, и уже он не помогает созерцанию мира духовного, а как бы зашифровывает его, и поскольку утрачено живое опытно-духовное восприятие символа на высших уровнях, приходится пробиваться к ним через анализ символики третьего уровня, но использование для этого научных методов приводит к релятивизму, а поэтического вдохновения - к психологизму, что означает вырождение собственно символизма. "...Наглядный образ горнего, - пишет П. Флоренский, - стал самодовлеющим, стал схемой дольнего. Другими словами, то, что раньше было знаменуемой реальностью иного мира, теперь стало отвлеченным вспомогательным понятием мира этого, а то, что раньше знаменовало, - т.е. символический язык, самый символ, - теперь стало знаменуемой реальностью, чувственным представлением. Соотношение высшего и низшего бытия извратилось, и теософический символ выродился, таким образом, в физическую или психо-физическую теорию" /11, стр. 560/. П. Флоренский приводит и один из наиболее ярких и характерных примеров: "Цвет небесного свода, лазурь, была в языке божественном символом вечной истины; в языке священном - бессмертия; а в языке народном она делается символом верности" /10, стр. 559/.

Хотя Волошин не различает разные уровни цветовой символики, но его статья об иконах дает возможность сделать заключение, что он в своем понимании символики цвета тяготеет к низшему, т.е. "мирскому" уровню. Начиная анализировать "реальные основы" символики цвета, он говорит на "мирском" языке, вслед за тем "переводит" его на язык "священный", при этом его "психо-физическая" теория становится чисто психологической с заметной долей субъективности, ибо не учитывает региональных, временных, этнографических и религиозных особенностей трактовки цветовой символики и возможности ее разных уровней. Его перевод с "мирского" языка на язык "священный" нередко не совпадает с уже закрепленным в "священном" языке значением цвета, т.к. вместо того, чтобы ис-

ходить из высшего, Волошин объясняет высшее низшим. Яркую кричащую пестроту народных примитивов, проистекающую от использования чистых беспримесных красок, он не смог отделить от иконописной гармонии, которая также основываясь на использовании чистых, интенсивных, лишенных оттенков красок, избегает пестроты примитивов - что по общему признанию является для художника труднейшей задачей.

Обращаясь к иконографии иконы в отрыве от цвета, Волошин именно ей приписывает духовно-мистическую сторону иконописи: рисунок и композиция "так внятно и убедительно говорят о постничестве, аскетизме, умертвлении плоти, ожидании Страшного Суда, исступленных молитвах и покаяниях, о мистическом трепете и ужасе" /6, стр. 280/. Аскетизм рисунка и композиция связывается Волошиным с каноничностью иконописи, но при этом канон, несмотря на строгость и неподвижность своих фундаментальных основ, допускавших лишь комбинации различных уже выработанных форм, понимается им не как фактор, сдерживающий художественное творчество вообще и проявления индивидуальной творческой манеры в частности, а как фактор, направляющий то и другое в определенное русло. И здесь Волошин выступает как поэт и художник. Он сравнивает иконографический канон с сонетом в поэзии, а работу иконописца сопоставляет с творчеством поэта: "Не то же ли самое делает поэт, когда берет строго определенную форму, например, сонет, и вливает в этот заранее данный и выработанный ритмический и логический рисунок лирическое состояние своей души?" /6, стр. 280/.

Волошин одним из первых, если не первый, осознал тот факт, что иконографический канон, иконописный подлинник не сковывает творческую индивидуальность иконописца, так же как любой канон в любом другом виде искусства, а помогает ей раскрыться. Это, на первый взгляд, парадоксальное утверждение, в последнее время все чаще встречающееся в разных работах, было высказано и П. Флоренским: "...Трудные канони-

ческие формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы, или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение". "Ближайшая задача - постигнуть смысл канона, изнутри проникнуть в него, как в сгущенный разум человечества..." /9, стр. 105, 106/.

Как видно из этих высказываний П. Флоренского, в понимании канона вообще и иконописного канона в частности, он делает акцент на его положительные стороны: во-первых, канон - это как бы аккумулятор достигнутого в области формы /конечно, соответствующей определенному содержанию, а не безотносительно к нему/; во-вторых, канон высвобождает ту часть творческой энергии, которая тратится "свободным" художником на поиск формы, которой он, найдя ее, вынужден строго придерживаться, т.е. тут же канонизировать; в-третьих, канон требует от художника предварительного осмысления, интериоризации, осознания как единственной возможной формы для выражения данного содержания, свободно выбираемого, осознание канона как творческой свободы.

Говоря об иконографическом каноне, нередко представляют дело так, что собственно графический канон сковывал творческие возможности иконописца, талант рисовальщика заглушался им, но цветовое решение композиции было в полной воле художника, и именно оно давало возможность проявляться хотя бы таланту колориста. Такой подход замечен и в статье Волошина. Это несколько упрощенное представление не учитывает, что основная расцветка одежд Христа, Богородицы, Ангелов, святых также является частью канона. Причем на разных иконах; например, "Спас Вседержитель", "Спас в силах", "Преоб-

ражение" и др. Христос изображается в разных, но всегда в согласии с канонам, одеждах, и художник не мог произвольно выбирать цвета одежды изображаемого им лица. Нам кажется важно подчеркнуть это, потому что представление о рабстве художника у иконографического канона и свободе в цветовом решении излишне резко противопоставляет линию и цвет. Если такое противопоставление действительно существовало у иконописцев, то становится необъяснимой та гармония между линией и цветом, которой им удавалось достигать. Может быть, точнее было бы говорить о предварительной задаче иконописца как углублении в графически-цветовой канон в их единстве.

Иосиф Волоцкий, рассказывая о Данииле Черном и Андрее Рублеве, подчеркивает, что они все делали для того, чтобы ум и мысль их, или око духовное, всегда возносилось "к невестественному и Божественному свету", "чувственное же око" было возведено "ко еже от вечных веков написанным образом Владыки Христа и Пречистыя Его Матери и всех святых". Именно постижению канона изнутри и служило это созерцание древних, прославленных икон, а вместе с тем и воспитанию "чувственного ока" на лучших образцах: "Яко и на самый праздник светлого Воскресения Христова, - продолжает Иосиф Волоцкий, - на седалищах сидяща и пред собою имуще Божественная и всечестныя иконы, и на тех неуклонно зряще..." При этом Иосиф Волоцкий специально подчеркивает, что созерцание знаменитых икон было не только праздничным занятием, но правилом на всякий день, "егда живописательству не прилежаху", и так проводили свободное время не только Рублев и Даниил Черный, но "и ини мнози таковы же" /3, стр. 17/. И здесь нам хотелось бы обратить внимание на два момента: во-первых, канон постигался на совершенных образцах как идеал, к которому надо стремиться и, следовательно, не мог сковывать творческие возможности, во-вторых, он постигался путем созерцания совершенных икон, т.е. в уже найденной гармонии графического и цветового решения, а не раздельно по иконописным подлинни-

кам. Постичь тайну канона изнутри, воспроизвести его с предельной глубиной или даже превзойти его - в этом видел свою задачу иконописец. Его талант проявлялся в гармонизации линий графического канона, в гармонизации Цветового решения композиции, наконец, в гармонизации графического и цветового канонов, линии и цвета.

Высоко оценивая значение иконографического канона, Волошин все же подходит к нему также несколько односторонне, не учитывая возможности различных уровней понимания и отражения канона в иконе. Как цвет воспринимается Волошиным преимущественно на "мирском" языке, так иконография преимущественно на "священном". Но по аналогии с цветом и иконографический канон можно рассматривать на трех уровнях или в контексте трех языков. "...Иконографические символы, - пишет П. Флоренский, - не только эмблемы, но и некоторые мистические реальности; они, ведь, - не голые значки иного мира, не алгебраические формулы мира духовного, но также - одеяния и картины высшей реальности" /10, стр. 565/. По П. Флоренскому, следовательно, иконографический канон - это прежде всего некая духовная реальность, он онтологичен /"божественный" язык/; затем это собственно подлинник, которым пользуется иконописец /"священный" язык/; наконец, возможный, но не обязательный примитив /"мирской" язык/. Увлеченный противопоставлением цвета и линии в иконе, Волошин, с одной стороны, сводит красочный мир иконы к примитиву, не замечая его высокой духовности и духоносности, а с другой - нагружая способность выражения мира духовного лишь иконографический канон, не видит возможности сведения его к примитиву, что было возможно практически в любую эпоху, но особенно широкое распространение получает в XVII веке, а ранее в некоторой части новгородских икон или икон так называемого "северного письма", "мужицких"; как их несколько небрежительно иногда называют.

Эти особенности восприятия Волошиным иконописи, как нам

представляется, обусловлены несколькими причинами. Во-первых, в поле зрения Волошина попал ограниченный круг икон: прежде всего, как мы уже предположили, новгородские иконы, которые действительно, по сравнению с иконами московской школы, ближе к народному искусству и примитиву. Во-вторых, в его интерпретации сказался психо-физический подход к цветовой символике, не учитывающий ее метафизического обоснования. В-третьих, Волошин, хотя и принимает во внимание, но недостаточно четко разделяет символику разных уровней, проходит мимо возможности интерпретации как символа вообще, так и иконописного символа в частности /и цветового, и графического/ на разных "языках". В-четвертых, отмечая, что открытие иконы дает "урок гармонического равновесия между... линией и краской" /6, стр. 282/, как в своей живописи и поэзии, так и в художественной критике он все же прибегает к приему раздельного анализа красочных и графических достоинств иконы, даже их противопоставлению. Наконец, нельзя не обратить внимания на то, что статья была написана в тот период, когда влияние на Волошина символизма как литературного течения сходит на нет, но вместе с тем все более четко проявляются акмеистические тенденции в его поэзии. Возможно, акцент на "реальные основы" цветовой символики — это своего рода прощание с символизмом и да^{ль} акмеизму, который был Волошину заметно ближе по складу его как поэтического, так и живописного дара.

Примечания

1. М. Аллатов. Краски древнерусской иконописи. М., 1974.
2. А. Белый. Священные цвета. - В сб.: А. Белый. Арабески. М., 1911.
3. Преп. Иосиф Волоцкий. Отвещание любозагорным вкратце о святых отец, бывших в монастырях, иже в Рустей земли сущих. ЧОИДР, № 7, стр. 12 /Цит. по: "Богословские труды", № 22, М., 1981/.
4. М. Волошин. О самом себе. - В сб.: "Максимилиан Волошин - художник". М., 1976.
5. М. Волошин. Стихотворения. Л., 1977.
6. М. Волошин. Чему учат иконы. - В сб.: "М. Волошин. Стихотворения и поэмы в двух томах". Париж, 1984, т. 2.
7. Р.И. Попова. Жизнь и творчество М.А. Волошина. - В сб.: "Максимилиан Волошин - художник". М., 1976.
8. В. Рождественский. Коктебель /М.А. Волошин/. - В сб.: "Максимилиан Волошин - художник". М., 1976.
9. П. Флоренский. Иконостас. - "Богословские труды", сборник девятый. М., 1972.
10. П. Флоренский. Столп и утверждение истины. М., 1914.
11. George Ferguson. Signs and Symbols in Christian Art. New York, 1982.
12. Egon Sendler. Le monde des couleurs - In: Egon Sendler. L'icône image de l'invisible. Paris, 1981.



РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, БИБЛИОГРАФИЯ