

### Иконопись XX века — стилизация или поиск?

В истории русского иконописания иконопись XX века открывает новую страницу. Ее содержание обусловлено тем, что в 1900-1910-х гг., после длительного периода забвения, из-под темной олифы, поздних записей и окладов был освобожден ряд национальных шедевров — древних икон XV-XVI веков. Как писал в 1916 г. один из наиболее тонких исследователей древней иконы Е. Н. Трубецкой: «Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются... Красота иконы уже открылась взору... В ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается. Когда мы проникнем в тайну этих художественных и мистических созерцаний, открытие иконы озарит светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того — ее будущее»<sup>1</sup>.

Однако для восприятия этого великого духовного наследия Древней Руси недостаточно было реставрационных открытий. Требовались особые духовные усилия, поскольку в течение почти 200 лет, с конца XVII в., церковное искусство переживало глубокий кризис. И традиционная иконопись, и распространившаяся в XVIII-XIX вв. западноевропейская по происхождению храмовая живопись находились в это время на периферии духовной и художественной жизни страны. Показательно, что даже интерес к древней иконе, приведший к открытию ее подлинного «лика», возник в России (в первой пол. XIX в.) в русле романтизма — нового общеевропейского мироощущения с его пиететом к древностям вообще, а не только к памятникам христианского средневековья<sup>2</sup>. А. С. Пушкин в то время писал, что даже «бледные» исторические произведения читаются в Европе, «...потому ли, что изображение старины, даже слабое и неверное, имеет неизъяснимую прелесть для воображения, притупленного однообразной пестротой настоящего, ежедневного?»<sup>3</sup>.

Первой попыткой обращения к национальному наследию в русской живописи стали некоторые работы знаменитого художника Александра Андреевича Иванова<sup>4</sup>. Своей основной задачей А. А. Иванов считал «новый иконный род»<sup>5</sup>, что означало для него синтез древней и новой живописи на основе последней. Это дало основание современному исследователю справедливо утверждать, что «...Ивановым сформулирован метод художественной стилизации, предполагающий оперирование чужой, но принадлежащей самому художнику стилистической нормой и точкой зрения на мир»<sup>6</sup>. Необходимо лишь заметить, что стилизация в эпоху романтизма

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Два мира в древнерусской иконописи // Три очерка об иконе. Париж, 1965. С. 60-61.

<sup>2</sup> Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XII век. М., 1986. С. 25.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Сочинения. Л., 1936. С. 716.

<sup>4</sup> Имеются ввиду эскизы запрестольного образа «Воскресение — Сошествие во ад» для храма Христа-Спасителя в Москве (см.: Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. М., 1956. Т. 2. С. 42-47.

<sup>5</sup> Боткин М. П. А. А. Иванов. Его жизнь и переписка. СПб., 1860. С. 214.

<sup>6</sup> Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М., 1980. С. 66-67.

не была данью экзотике, эстетизму в такой степени, как впоследствии. У Иванова она прежде всего выражала стремление не «подглядеть», а почерпнуть в древности то, чего явно не хватало современности. Это обусловило устойчивость и серьезность его интереса к христианской истории и культуре.

Во второй пол. XIX в. к формам древнерусской иконописи обратились В. М. Васнецов, М. В. Нестеров и некоторые другие художники. В их работах (напр., в росписях Владимирского собора в Киеве) уже ощутило значительно более сильное влияние древних образцов — это наличие иконописных нимбов, условных жестов, иногда — уплощение пространства<sup>7</sup>.

В начале XX столетия интерес к древнерусской иконописи в связи с реставрационными открытиями стал повсеместным, может быть даже несколько нездоровым. В этот период было особенно необходимо раскрытие духовных основ иконописания, осмысление значения иконописного канона, без чего подлинное восстановление прерванной традиции не могло совершиться. Большинство исследователей 1900-1920-х гг. касались этой темы лишь в связи со стилистическим анализом, причем для него использовались категории и методология изучения западноевропейского искусства<sup>8</sup>. Поэтому прежде всего хотелось бы выделить труды известных церковных авторов — о. Павла Флоренского и о. Сергия Булгакова, позволяющие сделать непосредственные выводы для нашей темы.

Священник Павел Флоренский основывался на понимании иконописи как цельной духовно-знаковой системы, открывающей метафизическую реальность, относительно которой всякая видимая «натура» является «мнимой», существующей лишь условно<sup>9</sup>. При таком подходе мир живописи, берущей свое начало от итальянского Ренессанса, воспринимался им только как иллюзорный, чисто субъективный. Живопись и иконопись, прямая и обратная перспектива противостоят друг другу в работах о. Павла как две враждебные армии, будучи символами «...разных сторон вещи, разных мировосприятий» (разрядка о. П. Ф.)<sup>10</sup>. Эту же проблему исследовал в своей книге «Икона и иконописание» протоиерей Сергей Булгаков. Для него православное иконное письмо также есть полная противоположность натурализму Ренессанса, поскольку в иконе «... все образы плотского бытия, так сказать, дематериализованы, взяты как бы вне их существования в плоти мира»<sup>11</sup>. Однако он противопоставляет в первую очередь не иконопись и живопись, а иконопись и иконоборчество. По его мнению, узрение в человеке и мире божественного образа возможно в любой форме выражения, поскольку этот образ «...просвечивает ЧЕРЕЗ личину греха и ВОПРЕКИ ей»<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Впрочем, сам глава нового направления — В. М. Васнецов, — оценивал свои произведения достаточно критично: «Перед древней иконой поставлю свечку, — сказал он однажды, — а перед своей — подумаю». Цит. по: Соколова М. П. Картина и икона // ЖМП. 1981. № 7. С. 78.

<sup>8</sup> «...первые высказывания по стилистической проблематике древнерусского искусства... сводились... к сравнению какого-либо явления с одним из западноевропейских стилей» (Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 12. Там же см. проблематику и библиографию вопроса (С. 9-46).

<sup>9</sup> См.: Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. М., 1922.

<sup>10</sup> Флоренский П. А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. Сб. 3. С. 402. Крайняя заостренность высказываний о живописи Ренессанса проходит через многие работы о. П. Флоренского. Например: «Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники... не считали нужным внимать даже... скудным указаниям иконописного предания» (Иконостас // Богословские труды. М., 1972. Сб. 9. С. 100).

<sup>11</sup> Булгаков С., прот. Икона и иконопочитание. Париж, 1931. С. П.

<sup>12</sup> Там же. С. 89.

Наличие двух этих точек зрения соответствует, на наш взгляд, двум возможным и реально существующим на сегодня направлениям в современном иконописании. Первое предполагает максимально строгое следование древним формам иконы на основе возрождения средневековой эстетики, основанной, в свою очередь, на актуализации святоотеческой аскетике. Второе, также ставя иконопись в основу изобразительной системы, не требует полной идентичности этой системы древней. Для него достаточно, как писал о. С. Булгаков, чтобы иконы «...были НЕ ПУСТЫ, имели в себе отобразившийся луч Божества»<sup>13</sup>. Последнее направление основывается также на том, что икона создается не только отрицанием, так сказать, деструкцией чуждого ей исходного материала, сколько преобразованием, «исполнением» его. Так, раннехристианская живопись катакомб, хотя и была противоположна «идеалу апеллесовских яблок, идеалу самой непосредственной телесности»<sup>14</sup>, но родилась она не из отрицания этого идеала, характерного для более раннего периода — зрелой античности<sup>15</sup>, а из живописи поздней античности (II–III вв.), для которой, наоборот, характерно «исчезновение интереса к проблеме тела, к телесной красоте и совершенству»<sup>16</sup>. Историческая реальность этого процесса, кстати говоря, не вошла в софиологические построения о. Сергия Булгакова<sup>17</sup>.

Итак, открытие древнерусской иконы стало своего рода точкой отсчета, мерилom для иконописи XX века, но вместе с тем заставило по-иному взглянуть и на светскую живопись, вновь, как и более 2500 лет назад, включенную в процесс создания церковного образа.

Не имея возможности проанализировать здесь все множество работ современных иконописцев, остановимся на некоторых иконах известных мастеров иконописи — М. Н. Соколовой (монахиня Иулиания, +1981) и русского инока Григория Круга, работавшего во Франции (+1969), связанных с переработкой живописного начала.

М. Н. Соколова училась живописи вначале у отца-художника, затем, в конце 1920-х гг., в студиях А. П. Хотулева и Ф. И. Рерберга, и лишь после этого определился ее интерес к иконописанию<sup>18</sup>. Икона М. Н. Соколовой «Образ всех святых, в земле Русской просиявших», на которую хотелось бы обратить особое внимание, была написана для Троице-Сергиевой Лавры в начале 1950-х годов<sup>19</sup>. Это собор русских святых, изображенных в местах совершения ими своих подвигов, а не по чинам святости, как обычно. Иначе говоря, в основу иконы положен географический принцип: святые Киевские, Новгородские, Соловецкие и т. д. располагаются вокруг Успенского собора Московского Кремля — символа Москвы. С одной стороны, это духовное видение образа. Центром изображенного «космоса» становится Москва, вокруг нее симметрично располагаются все остальные города Руси. Композиция, будучи построена по идеальной круговой схеме, становится созвучной кругу, в котором в верхней части иконы изображена «Троица» Андрея Рублева. С другой стороны, пространство иконы — не обычное для иконописи условное пространство с символическими горками, пещерами, водой. Это действительно Русская земля, по крайней мере,

<sup>13</sup> Там же. С. 106.

<sup>14</sup> Там же. С. 113.

<sup>15</sup> «Индивидуализм, а тем более индивидуалистичность были свойственны не всей античности, а лишь эпохе разложения античного полиса» (т. е. второй пол. V–VI вв. до н. э. — А. К.) (Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. С. 10).

<sup>16</sup> Цит. по: Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. М., 1934. С. 61.

<sup>17</sup> Булгаков С., *прот.* Икона и иконопочитание (соб. глава «Божественный первообраз»). С. 82, 83.

<sup>18</sup> Монахиня Иулиания (Мария Николаевна Соколова) — некролог // ЖМП. 1981. № 7. С. 16.

<sup>19</sup> Там же. Илл. после с. 40.

можно проследить ее отдельные топографические реалии. Например, в верхней части иконы — точные, как на карте, контуры Обской губы Белого моря. Но, введенные в икону, эти реалии подчиняются законам иконописного пространства и теряют свою натуралистичность.

Икона «Всех русских святых» создавалась М. Н. Соколовой с помощью епископа Афанасия (Сахарова), в то время — лучшего знатока церковного устава, т. е. во вполне традиционном единстве иконописца и церковного учителя.

Другой яркий пример — иконы и фрески инока Григория Круга. Он также получил образование как живописец: учился в Парижской Академии художеств у известных художников эпохи модерна К. А. Сомова и Н. Д. Милиоти, входивших в объединение «Мир искусства». Кроме того, он посещал мастерскую Н. С. Гончаровой, познакомившись, таким образом, и с живописью русского экспрессионизма<sup>20</sup>. Призвание к иконописанию он, подобно М. Н. Соколовой, осознал гораздо позже, но никогда не отрицал (как и она<sup>21</sup>) художественного наследия Нового времени. В своей книге «Мысли об иконе» он с удовлетворением констатирует, что «...преемственность иконы от живописи античного мира была, и преемство это бесконечно драгоценно. Так благословила, так не осталась чуждой Церкви культура, не знаящая полноты откровения, так не было отвергнуто усилие многих поколений создать достойное изображение человеческого лица, изображение человека, которое всегда до некоторой степени является священным, вернее, являет в себе, едва зримым образом, эту возможность»<sup>22</sup>. С другой стороны, инок Григорий никогда не смешивал иконопись и живопись. Он уподоблял икону «...снеговой вершине, которая проливает ручьи в долину, наполняя ее и сообщая всему жизнь»<sup>23</sup>.

Его собственные иконы имеют основой древнюю традицию. Помимо естественного для иконописца следования образцам, инок Григорий хорошо знал работы Л. А. Успенского (+1987), одного из самых значительных в наше время «богословов иконы», с которым он имел возможность и непосредственного общения. Но при этом инок Григорий вводил в свои иконы и живописное начало. Такова его икона «Троица Ветхозаветная»<sup>24</sup>. Ее прообразом послужила «Троица» Андрея Рублева. Инок Григорий повторил иконографию рублевской иконы (без Авраама и Сарры), сохранил принцип доминирования фигур Ангелов над предметами второго плана — домом, деревом и горой, которые так же как у Рублева подчинены ритму склонений ангелов. В то же время в изображении на его иконе, в отличие от премирного покоя, исходящего от рублевского образа, ощутима необычная для иконописи динамика. Она появляется прежде всего за счет значительно менее плавных, чем у Рублева, линий контуров фигур, складок их одежд, сильных отклонений от вертикальной оси ангельских посохов, выхода на поля иконы не только крыльев боковых Ангелов, но и вершины дерева, и, наконец, уподобление «горки»-земли (под ногами Ангелов и, особенно, в верхнем правом углу иконы) вздымающейся морской волне. Цвет фона иконы — темный, оливково-зеленый (у Рублева — золотой), одежды ангелов объединены не «голубцом», т. е. глубоким синим, а голубовато-серым цветом, с наложенными поверх широкими интенсивными пробелами — эти цветовые контрасты

<sup>20</sup> Инок Григорий (Круг) — некролог // ЖМП. 1970. № 3.

<sup>21</sup> «Искусство живописи... призвано удовлетворять потребностям и запросам душевной жизни человечества. Видеть не для всех видалую красоту сокровенной жизни мира, воплощать ее в своем творчестве есть дар Божий. Все дары Божии даны на пользу человеку и в помощь на его земном пути» (Соколова М. П. Картина и икона. С. 74).

<sup>22</sup> Григорий (Круг), инок Мысли об иконе. Париж, 1978. С. 20-21.

<sup>23</sup> Там же. С. 135.

<sup>24</sup> Там же.

также отличают новый образ «Троицы» от его знаменитого образца. Но живописная динамика здесь не преобладает, она очищена, гармонизована, ибо подчинена более глубокому смыслу рублевской иконы. Таков, на наш взгляд, и общий метод, лежащий в основе творчества инока Григория Круга.

Даже краткий анализ работ двух крупнейших мастеров современной иконописи (а еще требуют изучения работы архимандрита Алипия (Воронова) и архиепископа Сергия (Голубцова)) показывает, что ситуация, в которой находилась русская иконопись в начале XX века, принципиально изменилась. Если тогда элементы образности иконы вводились в чуждую им среду западной живописи, не соединяясь с ней, то во второй половине столетия иконные приемы письма, будучи правильно поняты и освоены практически, подчинили себе используемые в иконе элементы живописной традиции, изменив их. В известной мере это напоминает эпоху активной переработки западноевропейских образцов в русской иконописи XVI–XVII веков<sup>25</sup>.

Необходимо сказать и о некоторых аспектах творчества современных иконописцев, строго придерживающихся традиционной манеры. Наибольший интерес здесь представляют работы игумена Зинова, инока Псково-Печерского монастыря. Они, безусловно, требуют отдельного рассмотрения. В рамках этой статьи хотелось бы отметить только те из них, которые «возвращают» в храмы всемирно известные шедевры древнерусской иконописи, ныне находящиеся в музеях. Копиями в прямом смысле эти иконы не являются, так как в живописи подлинников часто имеются утраты, которые требуют восполнения, иногда весьма значительного. Часто это бывает фон, отдельные атрибуты, но нередки случаи, когда нужно реконструировать иконы полностью, например, для лишь частично сохранившегося деисусного чина. Примером частичной реконструкции служат «Богоматерь Одигитрия» и «Спас Вседержитель» (оригинал — двухсторонняя икона 1360-х гг. из Государственной Третьяковской Галереи), написанные игуменом Зиновом для храма в честь Всех святых российских, что под Успенским собором Троице-Сергиевой Лавры, а полной — семифигурный деисусный чин (реконструкция знаменитого «Звенигородского чина» Андрея Рублева, от которого дошли только 3 иконы) для Покровского храма Свято-Данилова монастыря в Москве.

Это направление в современной иконописи требует от иконописца серьезных знаний в области русского средневекового искусства. Здесь нельзя ограничиться только иконописными подлинниками, необходимо знать и сами раскрытые реставраторами иконы определенной иконографии, их особенности в зависимости от времени и места создания и т. д. Современный иконописец не может не пользоваться, с одной стороны, научной литературой и консультациями специалистов-искусствоведов, а с другой — богословской литературой и консультациями богословов, особенно в области догматики и литургики. Но все это принесет плод лишь при условии глубокой укорененности иконописца в духовной — аскетической и мистической — традиции Православия<sup>26</sup> и его личной церковности, поскольку задача создания подлинной иконы, как писал о. Сергей Булгаков, «...выводит за пределы искусства в область религиозную, вернее, она соединяет обе эти области. Она требует от иконописца не только искусства, но и религиозного озарения, видения, а это возможно лишь в соединении его артистической и религиозной жизни, т. е. на почве ЦЕРКОВНОЙ. Таким

<sup>25</sup> См., например: *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 100–101; *Овчинникова Е. С.* Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970. С. 118, 122.

<sup>26</sup> Очень глубоко и просто сказала об этом М. Н. Соколов: «...художник прежде всего живет в том мире, который он изучает и изображает... Иконописец предметом своего достижения имеет мир духовный и, чтобы говорить о нем в своем творчестве и языком духа, он должен быть живым в мире духовном» (*Соколова М. П.* Картина и икона. С. 75).

образом, возникает иконопись как ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО, которое соединяет все творческие задания искусства с церковным опытом»<sup>27</sup>. Такой подход к иконописанию позволяет в границах продолжающегося ученичества у древних мастеров использовать их наследие творчески, применительно к конкретным условиям.

Один из наиболее интересных примеров таких поисков в области монументальной живописи — росписи церкви Богородицы Знамение в Аксиньино (Москва), созданные в 1984–1985 годах. Архитектура этого храма, построенного в последней четверти XIX в., в так называемом «русско-византийском» стиле, значительно отличается от традиционного древнерусского зодчества. Поскольку стены храма невысоки и по всему периметру прорезаны широкими прямоугольными окнами, поверхностью для росписей, в основном, могут служить лишь купол и паруса. Паруса, в соответствии с большим размером опирающегося на них купола (даже непропорционально большим — относительно стен), необычайно велики, что является основной особенностью интерьера. По традиции в них написаны четыре евангелиста, но апостолы не пишут, а держат в руках раскрытые Евангелия и обращены непосредственно к молящимся. В фигурах легко узнаются апостолы из композиции «Второе и славное Христово пришествие» в Успенском соборе Владимира, принадлежащей кисти Андрея Рублева<sup>28</sup>. В чем смысл этой замены? Образы евангелистов в средневековых храмах были своего рода связующим звеном между изображениями Пантократора в куполе и «праздников» на сводах. Откровение, воспринятое апостолами непосредственно от Христа и записанное ими, было представлено затем перед молящимися визуально — в виде цикла основных евангельских событий<sup>29</sup>. Особенности архитектуры церкви Знамени не позволили развернуть этот цикл ни на сводах, ни в верхней части стен (место нашлось только для «Тожества Богородицы» и «Успения» под северной и южной боковыми арками). Поэтому художники обратились к поздней (XVIII–XIX вв.) традиции прямоличного изображения евангелистов с их символами, прямо уже не связанными с изображением в куполе, и в то же время — непосредственно к творчеству Андрея Рублева, наложив одно на другое. Результат оказался неожиданным — вместе с фигурами евангелистов Рублева в центральный неф как бы перешла сама его композиция «Второе пришествие». Этому впечатлению способствует и устойчивое соотношение фигур апостолов именно с ней, и то, что композиция «Спас в силах» в куполе, находящаяся непосредственно над евангелистами, также напоминает аналогичное изображение Спасителя в рублевской фреске. Таким образом, система росписи купола и парусов в церкви Знамени приняла на себя дополнительную смысловую нагрузку.

Значение этой росписи как единого сюжета «Второе пришествие — Страшный Суд» подтверждается отсутствием «Страшного Суда» на традиционном месте — западной стене храма. Его заменил там «Покров Богородицы» — образ, знаменующий милость и надежную защиту, что говорит о последовательном развитии авторами росписи, характерной более всего для Рублева «оптимистической» трактовки эсхатологической темы<sup>30</sup>.

Итак, подводя некоторые предварительные и самые общие итоги, можно сказать о значительном и своеобразном пути, который прошла русская иконопись за почти девять десятилетий XX века. Стилизация от недостаточно глубокого знания и понимания подлинников, отношения к иконописи как примитиву или просто одному

<sup>27</sup> Булгаков С., *прот.* Икона и иконопочитание. С. 106–107.

<sup>28</sup> Иллюстрации см.: Алпатов М. Б. Андрей Рублев. М., 1972. Табл. 28, 40, 48.

<sup>29</sup> Внутренняя связь между изображениями евангелистов и «праздников» представляется поэтому более тесной, чем при рассмотрении их как отдельных «иерархических ступеней» (ср.: Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1972. С. 100).

<sup>30</sup> Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. С. 125.

из стилей живописи<sup>31</sup> сменилась сознательным и последовательным подражанием, стала формой благоговейной учебы у «чудных» иконописцев Древней Руси. Она не препятствует поиску новых иконографий и необычным переосмыслениям традиционных образов, не закрывает и путей преобразования поздней «светской» живописи в новую иконопись. Мнение, согласно которому «...эпоха древнерусской иконописи и канонического искусства в целом... давно стала историей. Что осталось, это эстетико-этическая модель многостороннего искусства, которое может воодушевлять во многих направлениях, но вне непосредственной религиозной мотивации»<sup>32</sup>, — представляется сегодня уже не спорным, а устаревшим. Видимо, пришло время начать серьезное изучение опыта лучших современных иконописцев, облегчить им возможность перенимать опыт друг у друга, например, с помощью соответствующих изданий.

Вместе с тем, пути ухода от стилизации не могут быть исчерпаны лишь творческими поисками отдельных иконописцев, их духовным и профессиональным совершенствованием. Результаты их творчества находятся в прямой зависимости не только от них самих, поскольку иконопись — искусство общецерковное. Существующий ныне разрыв между смыслом иконы и ее народным восприятием, иконой и богослужением, пассивная роль иконы в Церкви не позволяют потенциам современной иконописи раскрыться в полную меру.

---

<sup>31</sup> «Искусство М. Д. Дикарева и О. С. Чирикова (известные иконописцы нач. XX в. — А. К.) и других, близких им по творческим устремлениям мастеров — это осознанное переосмысление иконописания как особого художественного стиля, вполне правомерного на фоне стилистического многообразия живописи рубежа XIX–XX вв.» («1000-летие русской художественной культуры» (каталог выставки). М., 1988. С. 311).

<sup>32</sup> Onasch K. *Identity models of Russian sacred art. Medieval Russian Culture*. Berkeley, 1984, p. 205. Цит. по: Культура и общество Древней Руси (X–XVII вв.) (Зарубежная историография). М., 1988. Ч. 1. С. 195.