



Содержание

- 5** *Икона в свете духовного и практического опыта (В. В. Лепяхин)*
- 15** *Предисловие*
- 17** *Об истинном и ложном в древней и поздней русской иконописи (понимание красоты и драгоценности в эти эпохи)*
- 53** *Движение и пространство в иконе раннего периода (XII — XIII вв.)*
- 61** *Построение объекта в пространстве и роль движения в иконе XIV — XVI вв.*
- 83** *Пространство иконы и художественные средства его выражения*
- 97** *Образное восприятие, его творческое осмысление и выражение*
- 115** *Цикличность в историческом развитии мировых искусств*
- 132** *Послесловие*
- 135** *Список сокращений*

А. А. Кокорин

ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНА



и культура
Запада

Заметки художника



Издательство Московской Патриархии
Русской Православной Церкви
Москва 2012

УДК 247.3
ББК 86-372
К 59

Рекоменовано к публикации
Издательским Советом
Русской Православной Церкви
ИС 12-213-1265

Кокорин А.А. Древнерусская икона и культура Запада: Заметки художника. — М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. — 136 с.: илл.
ISBN 978-5-88017-305-1

На основе более чем полувекового творческого опыта автор не просто рассматривает, но буквально лично переживает историю русской иконописи. Глубоко своеобразные особенности русской иконы сопоставляются с характерными чертами западной религиозной живописи, а также с определенными моментами развития светского изобразительного искусства. Предлагая интересные, оригинальные наблюдения и выводы искусствоведческого плана, автор в то же время передает опыт постижения иконы «изнутри», как образного выражения духовных глубин православной традиции.

Русская иконопись предстает в книге не только как уникальное явление мировой культуры, но и как сжатое, концентрированное выражение самой России, всей Руси.

УДК 247.3
ББК 86-372

© Издательство Московской Патриархии
Русской Православной Церкви, 2012
© Кокорин А., 2012

ISBN 978-5-88017-305-1

ИКОНА В СВЕТЕ ДУХОВНОГО И ПРАКТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Интерес к русской иконе не ослабевает вот уже в течение многих и многих десятилетий. Об этом свидетельствуют все новые научные монографии и популярные книги, регулярно проходящие выставки и научные конференции. Особенность книги А. Кокорина, ее отличие от множества других состоит в том, что она написана не ученым, не богословом или философом, не популяризатором или журналистом, а художником, реставратором и иконописцем. Преимущество автора — взгляд на икону «изнутри», что очень важно для понимания сути любого произведения искусства, но особенно ценно при истолковании церковного образа. В лучших образцах русской иконы древними мастерами найдено уникальное органичное единство богословской точности, литургийности и молитвенности, сочетание удивительно музыкальной линии и чистого незамутненного цвета, гармония своеобразных способов передачи православного понимания вечности, времени и приемов изображения духовного пространства.

Книга А. Кокорина исходит из личного опыта открытия, узнавания и понимания иконы. При определенных условиях икона сама ведет человека к познанию себя и открывается перед ним. Если ученый подходит к иконе «извне», пытается проникнуть в нее с помощью научного аппарата, выразить ее особенности через создание новых категорий и терминов, то иконописец-практик, не отрицая возможностей такого подхода, но сознавая его ограниченность, стремится не проникнуть, а вникнуть в икону, он «погружается» в ее мир, обретая на этом пути опыт ее постижения изнутри, и уже оттуда — из духовных глубин иконы и личного духовного опыта ведения и видения церковного образа — обращается к тем, кто желает постичь великую тайну мирового искусства и его вершину — русскую икону.

Другое достоинство книги — православный подход к теме. Секуляризованное мировидение при анализе проблем времени,

пространства и движения, цвета и колорита в иконе часто не позволяет заметить важных деталей, которые открываются православному взгляду. На конференциях мне не раз приходилось слышать удивленный вопрос: неужели иконой могут заниматься (в другом варианте — имеют право) только православные? Ответ прост: иконой может заниматься любой человек, но открывается икона во всей своей полноте и глубине воцерковленному человеку, молитвенной душе, духовным очам сердца, поскольку это особый, церковный вид искусства. Икона — как айсберг. Светский исследователь видит в ней только «надводную часть», нередко даже не подозревая, что большая часть этой глыбы находится «под водой» и недоступна физическому зрению. Или другая аналогия. Если представить себе, что я никогда не пробовал яблока, но мне необходимо написать о нем, то что я могу сказать? Оно круглое, красно-зеленое, умещается на ладони, хорошо пахнет, не слишком тяжелое, не слишком легкое. И все. Чтобы понять, что такое яблоко, надо хотя бы кусочек откусить. Насколько же богаче будет наше знание или, скорее, ведение яблока после вкушения его сочной плоти! Так и с иконой. Можно досконально изучить иконопись с использованием самых разных методик: богословских, философских, геометрических, оптических, эстетических — и остаться вне духовной сути иконы, которую не взломать научными методами, но которая сама открывается в молитвенном опыте, когда приходит время, когда душа человека очищается, когда в человеке восстанавливается образ Божий. И тогда рождается неслышный, но внятный диалог между образом Божиим, запечатленным в иконе, и образом Божиим, живущим в человеке. Этот диалог возводит их к небесному Первообразу, а душа вспоминает псалом: «Вкусите, и видите, яко благ Господь!» (Пс. 33, 9).

Почти каждое наблюдение А. Кокорина или вывод подтверждаются анализом конкретного произведения древнерусской иконописи. Точны и ценны наблюдения автора относительно иконописи конца XVI—XVII веков. В силу внутренних причин и под влиянием религиозного европейского искусства того времени в русскую иконопись XVII века вошла мощная струя секуляризации, поскольку западное церковное искусство в ту эпоху осталось религиозным

лишь в своих сюжетах, по сути же оно прошло все этапы обмирщения, переняв также и технику и приемы светской живописи. Казалось бы, как может повредить иконе перенесение в нее одних лишь формальных приемов? Но в том и дело, как показывает автор книги, что в иконе органично взаимосвязано все: техника передачи определенного духовного содержания здесь вырабатывалась столетиями, так что если где и можно говорить о «содержательной форме», то именно в иконе.

Приемы передачи пространственных отношений в иконописи несут в себе православное понимание самого пространства. Механическое перенесение в икону «достижений» европейской живописи, например прямой перспективы, не было простым и безобидным заимствованием формального приема. По истории русской иконописи можно проследить, как прямая перспектива постепенно принижала, а потом уничтожала высокий духовный смысл иконы, приземляла его, поскольку стремилась передать земное, физическое пространство, создать иллюзию третьего измерения на двухмерной плоскости образа. Изображенный на иконе святой пребывает в Царстве Небесном, то есть в ином, духовном пространстве, облеченный, согласно апостолу Павлу, в новое, духовное тело. И иконописец призван изобразить именно это новое тело, а не иллюзорно-трехмерную земную, пусть и красивую, плоть.

От выполнения этой сверхтрудной задачи — изображения духовного тела в духовном пространстве — европейская живопись бессознательно или сознательно отказалась в эпоху Возрождения. Увлечение прямой перспективой и светотеневой моделировкой повело художников по пути идеализации земной красоты. Предполагалось, что она в своем предельном выражении сочетается с красотой духовной или даже переходит, перетекает в нее. Как убедительно показывает автор книги, в европейской культуре Возрождения кардинально изменилось само представление о сущности красоты.

Таким образом, историю развития европейского искусства, начиная с периода Кватроченто, можно назвать историей ухода от непомерной задачи изображения духовного мира. Духовность начала подменяться душевностью, тогда как истинная духовность рождается и живет лишь при содействии Святого Духа. Душа

может быть искажена и исковеркана, может стать грешной и черной. Но то, что не способно потемнеть в человеке, от чего он не может отказаться, чего не волен «продать лукавому», — это «душа души», или дух Божий, пребывающий в человеке.

Такую оценку не следует принимать как критику, тем более как упрек в адрес европейской религиозной живописи. Это констатация принципиальных различий православия и католичества — как в церковном учении о Боге и Его творении, так и в понимании сущности церковного образа. Католичество фактически пошло за искусством, позади него, отказавшись от естественного права вдохнуть в него церковную жизнь, призвать к церковному бытию, поставить перед ним сверхзадачу: изобразить Царство Небесное, святость, тело духовное, дух человеческий, а не душевность.

Православная Церковь всегда призывала иконописное искусство всеми возможными средствами изображать Спасителя, Богородицу, святых пребывающими в Царстве Небесном. Очень рано эти средства и приемы были открыты, разработаны, освящены и в течение многих столетий хранили и выражали церковное понимание Бога, мира и человека, формируя новые поколения мастеров-иконников внутри этого иконописного предания.

Секуляризация религиозной живописи в католичестве привела к трактовке церковного образа как иллюстрации к Библии, причем нередко иллюстрации, выражающей собственное понимание художником библейского события. В итоге у религиозного образа осталось лишь несколько простейших задач: иллюстративная, историческая, эмоциональная. Не случайно в Европе стало популярным понимание иконы как «книги для неграмотных». В православии гораздо важнее другие смыслы иконы. Прежде всего, она имеет вероучительное значение, в ней явно или скрыто присутствует православная догматика, она учит и проповедует. Не менее важно то, что икона вдохновляет на молитву, участвует в богослужении, в литургической жизни Церкви. Наконец, икона освящает государственные деяния, весь быт православного человека и мир Божий в его целостности. В этом смысле православная икона имеет не только церковное, но универсальное культурное значение. Через икону можно понять и древнюю, и современную русскую

культуру, Русь в ее историческом и современном бытии, как неоднократно подчеркивал автор ряда ценных этюдов о русской иконе князь Е. Трубецкой.

Православный церковный образ покоится на уникальной иконографии — концентрированном выражении православного учения и духа. Использование в русской иконописи иллюстрированной Библии Пискаatora, как ни пытались ее обрусить и оправославить, стало настоящим убийством православной иконографии, выработанной в Византии и веками совершенствовавшейся на Руси. Главное — было утеряно чувство глубинного смысла иконы, ее непосредственной связи с самим духом православия и ее бесспорного превосходства над европейским религиозным — уже лишь по форме — искусством. Позже эта утрата выразилась и в архитектуре: православные храмы, изначально являвшие уникальное, органичное единство всей традиционной церковной культуры с ее иконографией, пением, богослужением, — стали строиться по образцу католических...

В данной книге читатель найдет точные наблюдения относительно рисунка и цвета в европейской живописи той поры, когда западный художник увлекся игрой света и светотеневой моделировкой, превратив их в самоцель. Можно сказать, что в европейской религиозной живописи свет природный победил свет духовный. Мастерство художника уходило на то, чтобы показать в картине игру внешнего, физического света в природе, на одежде, на лице изображенного. Духовный свет, подаваемый лишь Святым Духом и идущий изнутри, был предан забвению, тогда как именно его призвана передавать икона. Автор проанализировал эти процессы на конкретных примерах.

Очень удачны наблюдения А. Кокорина относительно изображения страданий в европейской живописи и православной иконописи, что также связано с мировосприятием эпохи, мировоззрением художника и церковным учением. Западный художник всегда любил и любит изображать страдание Спасителя на кресте, он стремится перенести зрителя в то время, поставить у подножия креста, возбудив как можно более острое чувство сопереживания, сострадания. Поэтому такие изображения перегружены натуралистическими,

а в более поздней живописи даже экспрессионистическими деталями — искаженное лицо Распятого, обвисшее тело, кровь и т. п. Более глубокое понимание выражают православные распятия. Ведь смерть Спасителя на кресте не была самоцелью. Ее великий смысл состоял в том, что Господь умер, «смертию смерть поправ». Поэтому православные иконописцы во многих случаях стремились передать в Распятии не столько страдания Христа, сколько радость победы над смертью, радость Воскресения Христова. Если католическое Распятие — это Страстная пятница, то православное Распятие — это воскресенье и Воскресение, в котором Пятница изображена, можно сказать, в «обратной перспективе» — с точки зрения попрания смерти и светлой победительной Пасхи.

В XIX веке отрицание православной традиции (не без влияния западной культуры того времени) ярко проявилось, например, в творчестве Н. Н. Ге. В «Дневнике писателя» Достоевский оценивает его картину «Тайная вечеря» на художественной выставке 1873 года: «Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, — но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились Его друзья утешать Его; но спрашивается: где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?» Я позволил себе привести столь длинную цитату потому, что в ней отражено православное понимание задач религиозного искусства. Главная мысль Достоевского следующая: на картине Ге не Тот Христос, Которого мы знаем, а знаем мы Христа прежде всего из Евангелия; если же речь идет об изобразительном искусстве, то мы знаем Его по иконописным ликам Спасителя; кроме того, на полотне не видно присутствия всей последующей истории христианства, а это, согласно Достоевскому, обязательное условие: на картине с изображением Спасителя все должно быть «соразмерно» и «пропорционально» будущему, вечности.

Интересно, что единомышленником Достоевского в данном вопросе оказался Толстой. Хотя, с одной стороны, он кощунственно ставил Спасителя в один ряд с другими «великими учителями человечества», но, с другой стороны, в романе «Анна Каренина» устами Голенищева резко критиковал «ивановско-штраусовско-ренановское отношение ко Христу», стремление свести Богочеловека на уровень исторического лица. Спустя несколько лет после Достоевского Толстой высказал ту же мысль другими словами: «Для нас из христианства все человеческие унижающие реалистические подробности исчезали потому же... почему все исчезает, что не вечно». Этот краткий экскурс в историю русской живописи и литературы я позволил себе, чтобы подтвердить выводы автора, его взгляды на упомянутую проблему.

Очень интересны наблюдения А. Кокорина относительно движения в иконе, убедительно показана специфика его передачи, в частности, роль диагонали в построении образа. По сравнению с европейской живописью икона выглядит более статичной, и на это обращали внимание многие специалисты. У Теофиля Готье, который в середине XIX века приезжал в Россию собирать материал для книги о русской иконописи, вначале возникло впечатление статичности, неподвижности, «застывшей архаики» изображенных на иконах и фресках фигур. Лишь некоторое время спустя взгляд писателя начал различать движение, динамику в священных композициях. Он почувствовал, что святые в храме «окружают» зрителя «молчаливой толпой», они «восходят и нисходят» по стенам, как по холмам, «склоняются» на сводах, двигаются цепочкой. Готье признает, что в этих внешне статичных фигурах теплится своеобразная таинственная жизнь — святые «живут на стенах своей жизнью», они «пристально смотрят», благословляют, призывают, грозят. То, что в отдельно взятых фигурах показалось ему застывшим схематизмом, вдруг, в своем подчинении архитектурным формам, раскрылось как удивительная, по-своему гармоничная внутренняя жизнь и — динамика. Оказалось, что динамика выразима через статику, мало того, она уже наглядно выражена в русской иконе, в древнерусских храмовых росписях и иконостасах.

В иконе мы видим не только то «протяженное» движение, на которое обратил внимание Готье (остановившись при этом лишь на его эмоционально-психологическом восприятии), но и движение духовное, на котором сосредоточил свое внимание автор книги. Это касается положения и разворотов предметов и тел, особенностей изображения ликов, сочетания и переплетения линий рисунка, соотношения частей композиции и гармоничного или контрастного сочетания цветовых масс, красочных пятен в иконе, которые придают особую неповторимую «статичную динамику» или «динамичную статику» иконному пространству.

Весьма поучителен тот факт, что автор практически полностью обошелся без понятия «обратная перспектива». Напомню, что само понятие возникло как термин европейской эстетики лишь в конце XIX века, иконописцы же на протяжении многих столетий обходились без него. Как свидетельствует данная книга, можно и ныне описать сложнейшие пространственные отношения в иконе без употребления этого термина. Я не призываю отказаться от него (мне лично не позволит это сделать блестящая работа о. Павла Флоренского, которая так и называется «Обратная перспектива»), хотелось лишь подчеркнуть, что категориальный аппарат, разработанный для анализа пространственных отношений в иконе, не должен замыкаться в понятии и термине «обратная перспектива», его можно и нужно пересматривать, дополнять, совершенствовать, как это делал, например, академик Б. Раушенбах.

Очень точны некоторые замечания автора книги, сделанные мимоходом, например, о современной иконописи. Конечно, никто не возьмется судить о современной иконописи в ее целом, но недостатки, о которых пишет автор, очевидны. Можно сказать, что современная иконопись несет на себе родимые пятна нашей истории. Во-первых, надо напомнить, что традиция русского иконописания была насильственно прервана большевистским переворотом. Во-вторых, как только она начала возрождаться, часто с нуля, ее естественное развитие и совершенствование попало под пресс массового производства, поскольку после возвращения Церкви храмов возник огромный спрос на икону. И вот в качестве предло-

жения, отвечающего на этот спрос, появились работы целой армии иконописцев-ремесленников, которые быстро и относительно дешево начали удовлетворять новые потребности. Повторилась ситуация, знакомая по XVI и XVII векам, когда постановления Стоглава, а через столетие указ царя Алексея Михайловича пытались, с одной стороны, бороться против «плохописания», налаживали контроль за работой иконописных центров, с другой — принимали меры для обучения нужного количества иконописцев. Ныне примеры «плохописания» можно найти во многих храмах, стоит чуть подальше отъехать от Москвы.

Характерно, что многие современные иконописцы подражают иконам именно XVII века и более поздним, то есть периода заката — произведениям, которые никак нельзя брать за образцы. Причина здесь проста: поздней иконе легче подражать, ее легче копировать.

Выделяет автор и еще одну важную беду современной иконописи. Даже если для современной иконы взята образцом композиция эпохи расцвета русской иконописи, в итоге получается лишь более или менее точная копия оригинала, лишенная, пользуясь выражением апостола Павла, «силы и духа» древнего образа. В связи с этим совершенно справедливо автор ставит проблему необходимости не только художественной, но и духовной, молитвенной подготовки современных иконописцев.

К сожалению, и в кругу иконописцев, и среди искусствоведов появилась заметная группа единомышленников, которые отрицают необходимость иконописного канона, восхваляют позднюю иконопись, утверждая, что никаких соборных постановлений о каноне не существует, что право на существование имеет всякое религиозное искусство, то есть отстаивают европейский взгляд на церковную живопись, не желая видеть, что европейское церковное искусство, отданное на откуп личности, мировоззрению и таланту художника, постепенно полностью секуляризовалось. Используя религиозные сюжеты, оно по сути стало светским, а в XX веке в него стали проникать и антихристианские элементы, то есть оно начало косвенно или прямо, тайно или открыто бороться против Церкви и ее главы — Христа Спасителя. Ложно понятая свобода

творчества ставится в нем выше Священного Писания и соборного христианского церковного учения и предания.

Наряду со многими интересными и точными наблюдениями в книге есть и спорные высказывания, которые придают ей нужную здоровую полемичность. Автор затронул много других вопросов, о которых не удалось упомянуть в этом кратком предисловии. Например, им выделены и точно охарактеризованы основные этапы истории русской иконописи от ее начала до расцвета и постепенного заката к концу XVII века, разработан интересный вопрос о драгоценном и драгоценности в иконе и в искусстве в целом, показаны изменения, происходившие в отношении к драгоценному с течением времени. В книге имеются тонкие наблюдения относительно истории западноевропейской религиозной живописи, представляют интерес меткие характеристики возрожденческого искусства и особенно средневековой готической живописи. Читатель найдет здесь точную оценку творчества Петрова-Водкина, Фаворского, Ван Гога; встречаются удивительно глубокие наблюдения о цвете, красках, колорите в иконе, а также о кажущейся небрежности в разработке иконописцем отдельных деталей, как в рисунке, так и в цвете; наконец, нельзя не отметить удачные противопоставления в понимании задач и смысла цвета в западной живописи и в русской иконе.

Вслед за князем Е. Трубецким автор книги утверждает, что русская икона — не просто вершина мирового искусства. Этого мало. В русской иконе в сжатом концентрированном виде выразилась сама Россия, вся Русь. Многие согласятся с этой точкой зрения, которая поднимает древнерусскую икону на недостижимую высоту, но вместе с тем приближает ее к нам, к нашей повседневной жизни, делает ее бесспорным ориентиром в нашем духовном бытии.

Уверен, что многие специалисты и просто почитатели русской иконы, верующие и неверующие, найдут для себя немало интересного и полезного в этой небольшой, но значительной книге.

Валерий ЛЕПАХИН,
профессор, доктор
филологических наук

ПРЕДИСЛОВИЕ

То, чем я хочу поделиться с читателем, не претендует на систематический анализ искусства иконописи. Это именно заметки, очерки, наблюдения, но в то же время содержащие и ряд важных для меня обобщений и выводов, так что далеко не везде я сумел выдержать эскизно-зарисовочный стиль. Во многих местах мне пришлось углубляться в историю искусств, давать художественные характеристики отдельных стилей и направлений, а также конкретных произведений, выявлять их задачи, цели, исследовать их язык, чтобы уяснить, что же представляет собой икона, главным образом русская, как явление уникальное, чем продиктованы особенности ее образов, средств выражения, передачи пространства и движения. Наряду с этим здесь затронута проблема художественного восприятия и сделана попытка разобраться в его механизмах.

Это заметки не искусствоведа, не богослова, не человека науки, а просто художника, за сравнительно короткий период времени сменившего в своем творчестве множество увлечений и настоящих любовей, и наконец остановившегося в немом изумлении перед иконой. Перед тем, что долгие годы просто не принимало всерьез наше соцреалистическое воспитание. Я и сам не раз проходил, не задерживаясь, эти залы Третьяковки с полным равнодушием и непониманием...

Да, был в свое время короткий всплеск страстного увлечения древнерусской иконой. После целого исторического периода полного забвения и непонимания ее истинной ценности (начавшегося еще в XVII веке!), к концу XIX и особенно в первой четверти XX века были раскрыты сотни великих произведений. Тогда и множество наших художников, и некоторые западные (Матисс) с восторгом приняли это вновь открытое искусство. Но затем снова наступил долгий и тягостный мертвый период.

И вот я, воспитанный родителями-художниками на западном искусстве, открывший для себя целый пласт — Возрождение — и к соцреализму никаких добрых чувств не питавший, где-то в начале 1960-х придя в Третьяковку, вдруг остановился (именно в немом изумлении!) перед русской иконой и сказал себе примерно так: «Вот оно, то самое, что нужно!» Правда, одновременно проползла в голове мыслишка: «Но все же рисовать-то они, конечно, не слишком умели...» Воспоминание скорее грустное, чем забавное.

Сейчас для меня икона, главным образом русская — это не просто картина (как для художника) и не просто святыня (как для православного человека). Это даже не просто высочайшее и прекраснейшее из искусств всех времен и народов. Для меня каждая древняя русская икона — это вся Россия: не какой-то отдельный ее кусочек, частица, а именно вся Россия, ее природа, ее культура, ее история, душа ее народа, и, само собой, ее православная вера.

Как в разбитом зеркале каждый его осколок, самый малый, отражает не частичку мира, а весь мир — стоит только поближе поднести этот осколок к глазу, так и древняя икона, самая маленькая и неприметная, несет в себе образ всей нашей великой и прекрасной Родины.



ОБ ИСТИННОЙ И ЛОЖНОЙ В ДРЕВНЕЙ И ПОЗДНЕЙ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ (ПОНИМАНИЕ КРАСОТЫ И ДРАГОЦЕННОСТИ В ЭТИ ЭПОХИ)

Когда в наши дни начинают сравнивать икону, скажем, XVI или самого начала XVII века с иконой XVII века, но более поздней, часто возникает множество разногласий в атрибуции. Все ищут каких-то «признаков», имевших место только в XVI или только XVII веке и, как правило, их не находят, а если находят, то весьма надуманные и несостоятельные. Ибо таковых конкретных признаков (кроме появившихся в период явного увлечения западной, «фряжской» живописью), как правило, почти не существует. Существуют лишь стилистические различия, различия в отношении к изображаемому. Для меня основным критерием такого различия является определение понятий красоты и драгоценности, которое где-то с середины XVII века начало меняться и в конце концов в корне трансформировалось.

Дело в том, что в любом виде изобразительного искусства понимание красоты и драгоценности определяется, в частности, красотой и драгоценностью самого материала и того, как он обработан, оформлен. Обработка должна максимально выявить его красоту и драгоценность (будь то

ювелирное искусство или работы по текстилю, металлу, дереву и прочие прикладные искусства).

Драгоценная ткань сама по себе красива — своей фактурой, блестящей или матовой, переливающейся различными оттенками, или, наоборот, глубокой, поглощающей свет, как бархат, игрой своих складок, то четких и резких, то плавных и мягких. Можно эту драгоценную ткань еще более украсить различными вышивками, оторочками, узорами, лишь бы это не убило ее самоценной красоты. Можно и простую ткань (например, лен) сделать благородной и драгоценной (вспомним предметы народного быта — одежды, полотенца, скатерти), местами украсив ее вышивкой. Так же можно поступить с материалом и в любом другом виде искусства, если только не перегрузить этот материал украшениями и добавлениями настолько, что под ними потеряется его самоценность.

Понятие красоты и драгоценности материала полностью применимо и к иконе. Поставим рядом икону XVI века или более древнюю и икону, скажем, второй половины XVII века, лучше всего одной и той же иконографии. Внешне все одинаково: иконографический извод, рисунок фигур, архитектуры (хотя в архитектуре возможны отклонения в сторону западной трактовки), вся система письма (складок, пробелов, охрений и т. д.). Есть незначительные особенности в написании, скажем, горок, еще каких-то элементов (чего может и не быть, например, во многих северных иконах XVII века). Однако для человека, не лишённого определенной чуткости восприятия, различие будет очевидно.

Что характерно для древнего художника — это его бережное отношение к самому материалу, к живописным средствам и компонентам — цвету, линии, силуэту, форме. Он дорожит непосредственно самим цветом, его красотой, отношениями цветов, как ребенок, еще не наученный натуралистическому видению, радуется открытым, чистым цветам, не забывает их различными ненужными

подробностями. Для древнего иконописца даже какой-нибудь дверной или оконный проем — это не просто дыра в стене, но имеющий определенную форму черный цвет, красиво и выразительно вставленный в более светлую (белую, розовую, зеленую, желтую) плоскость стены.

В средневековой иконописи драгоценны и сами красители — пигменты и их смеси: лазурит, азурит, киноварь, малахит, аурипигмент, реальгар. То в чистом виде, то в смесях с другими пигментами, разной степени помола, иногда в сложных и неожиданных комбинациях (скажем, в синих и зеленых цветах есть добавки киновари или оранжевого реальгара, во многие смеси добавляется аурипигмент, мерцающий золотыми блестками, почти во всех смесях присутствуют белила разной степени помола, также мерцающие наподобие Млечного пути) — все это искрится и играет мельчайшими многочисленными гранями и плоскостями (особенно хорошо это видно в биноклярный микроскоп), создавая неповторимый оптический эффект. Не всегда мы обращаем на него внимание, но он становится явным, если поставить рядом две иконы: одну древнюю, а другую — старообрядческого письма XIX века, строго соответствующую древним иконописным канонам и в той же живописной технике (исключая вышеперечисленные особенности). Разница будет очевидной: в первом случае — живые, драгоценные, трепетные краски, во втором — мертвые, глухие «заслонки».

Вот и современных иконописцев как-то совсем не интересует ни самоценность цвета, ни красота самих красочных смесей.

Говоря о материале, хотелось бы сказать несколько слов о вошедших сейчас в моду иконостахах и киотах из некрашеного резного дерева. Эта мода появилась еще где-то в конце XIX века, затем в послереволюционные годы прервалась, как прервалось все церковное строительство. Постараюсь объяснить, в чем я вижу несоответствие подобного сочетания некрашеного резного дерева и писанной иконы.

Вплоть до XX века резные деревянные иконостасы всегда золотились. Более старые (XV — XVII вв.) часто обивались серебряной или медной золоченой басмой. В северных деревянных церквях иконные тябла обычно были крашенные и расписывались орнаментами. Икона же писаная, даже самая простая, всегда мыслилась вонне, как драгоценный предмет. Так она и смотрится с первого взгляда, с ее золотом или без него, с ее кажущимися драгоценными красками, их сочетаниями и т. д.

Иконы, особенно чтимые, часто вставляли в рамы — киоты, иногда еще более драгоценные, чем сама икона. Их делали из резного или гладкого раскрашенного дерева, резные золотили, покрывали серебром с позолотой, украшали драгоценными камнями, чеканными и гравированными изображениями в клеймах и дробицах.

И киот, и иконостас (его «тело») являются оправой иконы или икон — подобно тому, как в ювелирном искусстве имеет оправу драгоценный камень. Невозможно представить себе такой камень, вставленный в деревянную (резную или гладкую) оправу. Технически это выполнимо, но никому, кажется, еще не приходило в голову подобное решение. А вот в случае с современными иконостасами и киотами это оказалось возможным и приемлемым.

Конечно, в древнем церковном ювелирном искусстве существует множество иконок, крестов, вырезанных из дерева целиком и в таком виде существовавших. Здесь само дерево, обработанное с глубоким чувством красоты этого материала, самодостаточно, самоценно. Существует также множество деревянных резных крестов, образков, панагий, вставленных в ювелирные оправы (серебряные, позолоченные, с камнями, резьбой, чернью, сканью и т.д.). Здесь также нет противоречия. Резное дерево, причем небольших размеров, замыкается драгоценной оправой и само становится драгоценным, подобно тому, как даже простой поделочный отполированный камень, яшма, например, также смотрится как драгоцен-

ный, когда заключен в драгоценную оправу. Или, скажем, половина скорлупы кокосового ореха, оправленная в серебро в виде чаши. Все сказанное напрямую касается иконостасов и киотов. Не может оправа (некрашеное дерево) быть или выглядеть дешевле предмета, который она оправляет (писаная икона). Мне могут возразить, что расписные деревянные тябла или киоты всегда будут выглядеть проще и дешевле, чем сам образ. Это неверно. Существует множество икон XVI — XVII веков с полями, украшенными орнаментом. Поля — это, по существу, та же рама, и тем не менее такие поля смотрятся как единое живописное целое с живописью самой иконы.

Коснемся теперь вопроса колористического построения живописной картины вообще и иконы в частности. Тут нужно начать с азов, хотя, надеюсь, большинство иконописцев с ними знакомы. В природе (в радуге, например) существуют три основных цвета — красный, желтый и синий, и три дополнительных, контрастных им — это, соответственно, зеленый (смесь синего и желтого), оранжевый (красный и желтый) и фиолетовый (красный и синий). На этих трех парах, как на основе, строится цветное решение любого живописного произведения.

Такое решение может быть более открытым, как, скажем, в ростовских иконах XV — первой половины XVI века. Они построены обычно на сочетаниях трех основных цветов — красного, темно- или светло-синего (бирюзово-голубого) и желтого (часто вместо синего присутствует зеленый), дополненных и обогащенных розовыми, светло- и темно-зелеными. Цветовая гамма здесь достаточно яркая, светлая, контрастная. Однако все эти цвета гармонизированы, взаимно подчинены, не кричат каждый о себе (ил. 1).

Икона псковская (XV век) более сурова и аскетична, цветовой контраст в ней сведен до минимума. Это красный, темно-зеленый и вишнево-коричневый, в сочетании с желтыми (аурипигмент) или золотыми фонами. Живопись



1. Дмитрий Солунский в житии. Нач. XVI в. Музей-заповедник «Ростовский кремль»

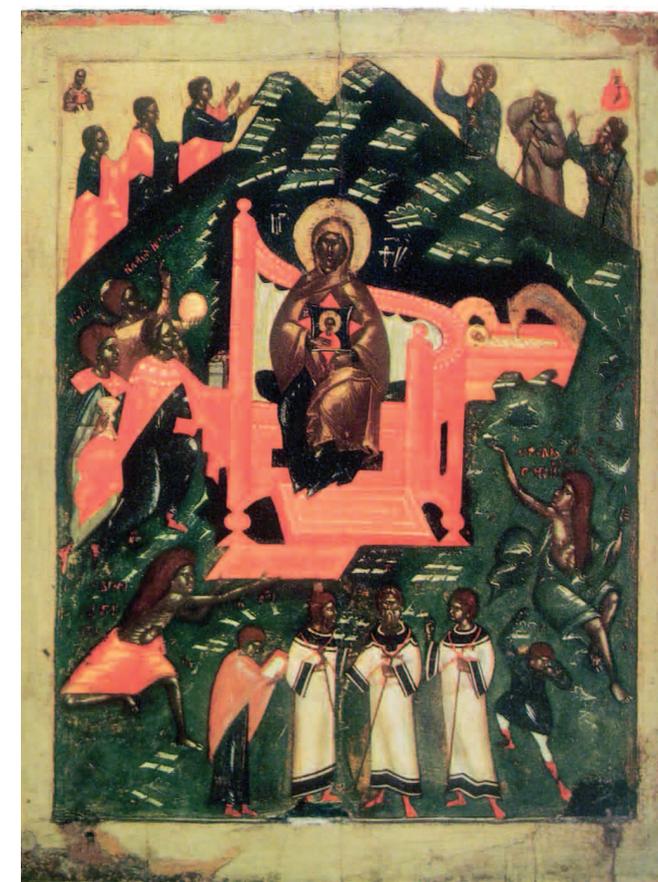
часто покрыта тонкой сеткой золотой инокопи (ассиста). Основной контраст здесь — красный — зеленый, а также желтый — вишнево-коричневый (вместо дополнительного фиолетового). Этим достигается особое внутреннее напряжение, ощущение погруженности в глубину изображаемого, так отличающее псковскую икону от остальных «школ». Древние псковские иконописцы многое взяли от византийской иконы, образцами которой любили пользоваться,

однако наполнили ее своей неповторимой образностью (ил. 2).

Особенно интересна для понимания закономерностей колористического построения икона московская дионисиевской и постдионисиевской (до середины XVI века) эпохи. Здесь уже нет той яркости, открытости цветовых сочетаний, нет здесь и напряженности цветовой гаммы иконы псковской. Московская икона этой поры построена на тончайших нюансах сближенных цветовых сочетаний светлых, в основном, разбеленных, цветов, различных оттенков серого, серо-голубого, розового, разбеленного желтого, светло- и темно-коричневого, сизовато-коричневого, бирюзового (ил. 3).

Здесь часто трудно с первого взгляда найти цветовой контраст, на котором держится цветовое решение (и без которого невозможно построить колорит), настолько сближены все цвета. Наконец, находишь его в сочетании, скажем, светло-розового (смесь даже не киновари и белил, а, например, коричневого, типа гематита, и белил) и серого, который рядом с розовым кажется чуть зеленоватым. Или же — бирюзово-голубого в сочетании со светлым розово-желтым (белила-охра-гематит), либо просто с вишнево-коричневым.

Часто в эту нежную сближенную гамму вклинивается ярко-красная киноварь (велум, престол, одежда и т. д.),



2. Собор Богоматери. Кон. XIV–XV в. ГТГ

она выглядит), убежден в том, что икона, особенно древнерусская — это не просто уникальное явление в исторической перспективе мирового искусства, но что она одна-единственная из всех его видов и направлений вообще имеет право на существование. Она единственно истинна, ибо единственно возможными средствами, в единственно адекватной форме дает нам в образах представление об Абсолютной Истине, возможность прикоснуться к Ней, войти в этот дольний, земной, но исполненный Божественного Духа и преображенный Им мир — и преобразиться самим. Все же прочее — как в жизни, так и в искусстве — «суета сует» и «томление духа».



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ГВСМЗ — Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
 ГИМ — Государственный Исторический музей
 ГРМ — Государственный Русский музей
 ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
 ГЭ — Государственный Эрмитаж
 ЦМиАР — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева



КОКОРИН АНАТОЛИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

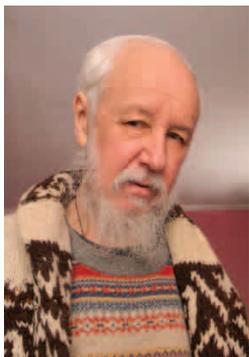
ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНА И КУЛЬТУРА ЗАПАДА

Заметки художника

Заведующая редакцией *Т. Тарасова*. Редактор *Б. Понкратов*. Технический редактор *З. Кондрашова*. Корректор *В. Ильичева*. Художественное оформление, подбор иллюстративного материала *А. Кокорин, А. Кулемин, Р. Поляков*. Дизайн обложки *А. Кокорин*. Верстка *А. Кулемин, Р. Поляков*.

Подписано в печать 15.08.2012. Формат 70x100/16. Объем 8,5 печ. л. Печать офсетная. Тираж 3000 экз. Заказ № . Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви. 119435, Москва, ул. Погодинская, д. 18.

Оптовый отдел реализации: (499) 246-20-85, 246-52-08. Магазин на ул. Погодинской: (499) 245-30-68. Магазин на ул. Бакунинской: (499) 246-25-35. E-mail: books@rop.ru. <http://www.rop.ru>



КОКОРИН АНАТОЛИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

Родился в 1938 г. в Москве в семье художников.

В 1955–1961 гг. учился на художественном факультете ВГИКа по специальности «Художник рисованного фильма».

В 1963 г. вступает в Союз художников.

Занимается живописью, графикой, литографией, резьбой по дереву, прикладным искусством, работает на студии «Диафильм», в детских журналах. Участник московских, республиканских и всесоюзных художественных выставок.

В 1972–1973 гг. приобретает навыки ювелирного дела и долгое время работает в этом виде искусства.

С 1977 по 1980 гг. работает научным сотрудником отдела экспертизы темперной живописи ГОСНИИРа (тогда — ВЦНИЛКР).

В 1960–1980-е годы совершает множество поездок по России, ее городам и весям.

К древнерусской иконописи приобщился в 1960-е гг. Занимается ее изучением и реставрацией икон по сей день.