
СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ ДРЕВНЕРУССКИХ ИКОН

В первые века нашей эры иконой называли любое изображение на христианскую тему, созданное в технике мозаики, фрески или написанное на доске. Слову «икона», происходящему от греческого *εἰκόν* — «изображение», противопоставляли слово «идол», которое означало всякое произведение, посвященное языческой теме. Много позднее стали называть иконами только произведения, написанные на доске.

Первые иконы особенно широко распространились в Сирии и Египте. Это не случайно. Сакральные изображения произошли от так называемых фаюмских портретов (такого рода памятники впервые были обнаружены в оазисе Фаюм в Нижнем Египте). Единственный известный до возникновения икон вид станковой живописи — «фаюмский портрет» появился во II в. до н. э. в Египте. Его возникновение было связано с заупокойным культом. Постепенно утрачивая секрет мумифицирования, но стремясь как можно дольше сохранить черты покойного для потомства, египтяне стали класть на лицо усопшего дощечку с его портретом.

В этих изображениях художники стремились достичь предельного сходства с портретируемым, душа которого должна была найти через несколько дней после смерти покинутое ею тело. Живописцы старались подчеркнуть в изображенном лице глаза как символ вечной духовной жизни. Композиция такого портрета, предназначенного для того, чтобы лежать на лице умершего, отличалась подчеркнутой фронтальностью. Краски, которыми писались эти портреты, отличались долговечностью, не менялись от времени; это была энкаустика — краска, разведенная на воске, а в первые века новой эры стали иногда применять и темперу — краску, разведенную на яичном желтке.

От этих портретов до икон всего один шаг. Икона вначале мало отличалась от светского портрета: та же фронтальность изображения, та же погрудная композиция, то же выделение глаз как признака богатой внутренней жизни. Первые христианские

станковые произведения близки к фаюмскому портрету и по технике исполнения: живописцы обычно употребляли темпера. Только христианские атрибуты (крест в руке мученика, евангелие в руке епископа) или жест, а также круглый нимб¹ делали непохожим христианское изображение на светский портрет.

Через несколько столетий (точно определить время не позволяет малое число сохранившихся памятников) возникли иконы с многофигурными сценами. К этому времени христианская иконография была в своих основных чертах уже выработана. Ее создавали художники христианского искусства главным образом в миниатюрах, а иногда и в произведениях монументальной живописи. Так, например, особое значение для создания цикла жизни Богоматери имели мозаики триумфальной арки церкви Санта Мария Маджоре в Риме (V в.). Они возникли сразу же после того, как на третьем вселенском соборе в Эфесе (431 г.) Мария после долгих споров была признана родившей бога (Богородицей).

К средневизантийскому периоду, к X—XI вв., окончательно установились особенности композиционного построения икон. Древнерусские художники уже в первых известных нам памятниках иконописи (XI—XII вв.) унаследовали эти черты.

Живописцы древней Руси должны были, как и современные им художники Византии, следовать иконографическому канону, который обуславливал в основных чертах общую композиционную схему изображения, некоторые детали и их цвета. Для поддержания канона и его сохранения создавались иконописные подлинники, т. е. руководства, в которых указывалось, как нужно изображать те или иные сцены из жизни святых, отдельные священные сюжеты. Среди этих руководств особое значение для изобразительного искусства имели так называемые лицевые подлинники, т. е. такие, в которых текст сопровождался «лицами» — изображениями.

Несмотря на существование иконописных подлинников, колористическое решение всего произведения, манера письма, характер линии, особенности рисунка, выражающиеся в пропорциях фигур, в чертах лиц, в соотношении элементов композиции, зависели не столько от канона, сколько отражали стилистические особенности того времени, в которое создавался памятник, и индивидуальность его автора. Иконописцы не были копировщиками — они были творцами своих произведений.

Композиции икон отличаются почти геометрической четкостью, которой не знали ни миниатюры, ни фрески. Композиционная структура связана с определением положения фигур на плоскости иконы. Возможно, это построение начиналось с выбора места для нимба, размер которого давал первоначальное представление

¹ В раннехристианский период светские персонажи часто изображались с квадратными нимбами.

о всей фигуре. Нимб главной фигуры помещался в вершине равно-стороннего треугольника, образованного композиционной схемой. Каждая сторона треугольника равна ширине иконы. Например, в сцене «Крещение» вершиной такого треугольника служит нимб Иисуса Христа, в «Троице» — нимб среднего ангела, в «Сошествии во ад» — нимб Иисуса Христа, в «Покрове» — нимб Богоматери. При выборе масштаба фигур чаще всего брали размер в половину диагонали композиции. Эти приемы, взятые за основу, при различных формах изображения приводили к бесконечному разнообразию композиционных решений.²

Но особое значение в объединении элементов композиции древнерусских икон, так же как и фресок, приобрела так называемая обратная перспектива. Ее особенности до сих пор мало изучены. Прежде всего само название, введенное впервые О. Вульфом,³ неточно и условно. Определив средневековую перспективу как обратную, О. Вульф хотел подчеркнуть, что она искажает, как бы «переворачивает» ту перспективу, которую единственно следует считать правильной и которую впервые стали последовательно применять итальянские художники XV столетия. Тем самым было ограничено значение средневековой перспективы: она признавалась не совсем точной, как бы перевернутой.

Исследование перспективы в произведениях средневекового искусства до сих пор шло по двум направлениям. Из них первое, несколько ранее возникшее, рассматривало исключительно философско-богословское значение перспективы. Только в последние десятилетия обратились к изучению роли перспективы как одного из средств создания композиции и организации пространства иконы. На примере памятников византийского и древнерусского искусства определялись композиционная функция перспективы⁴ и значение ракурса.⁵ Следует отметить работы, в которых указывалась роль перспективы в семантической композиции произведений живописи.⁶

Особое значение для изучения средневекового искусства приобрела впервые опубликованная в 1967 г. работа П. А. Фло-

² См.: И. В. Гусев. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII веков. — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», М., 1968, стр. 127—128.

³ См.: O. Wulff. 1) Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Kunstwissenschaft Beiträge. Leipzig, 1907; 2) Altchristliche und Byzantinische Kunst. I, Berlin, 1913, S. 168.

⁴ См.: P. A. Michélis. Esthétique de l'art byzantin. Paris, 1959; G. Mathew. Byzantine aesthetics. London, 1963.

⁵ См.: А. И. Некрасов. О явлениях ракурса в древнерусской живописи. — Труды Отделения искусствоведения Института археологии и искусствоведения, М., 1926.

⁶ См.: Б. А. Успенский. К системе передачи изображения в русской иконописи. — Ученые записки Тартуск. гос. унив., вып. 181, 1965; А. Ф. Жегин. 1) Пространственно-временное единство живописного произведения. Там же; 2) Язык живописного произведения. М., 1970.

ренского.⁷ В ней доказывалось существование определенной системы перспективы в произведениях древнерусской живописи XIV—XVI вв.

Е. Пановский⁸ первым поставил вопрос о связи перспективы именно с философским значением изображенного. Однако нельзя согласиться с его точкой зрения, согласно которой перспективная система в каждую эпоху представляет только символическую форму видения мира художником. Из этого можно сделать заключение, что в каждую эпоху теоретическая концепция пространства и его художественное восприятие совпадают. По этой теории впервые в средние века стали в произведениях искусства передавать бесконечное и равномерно построенное пространство. Это произошло, по мнению Е. Пановского, потому, что богословие выдвинуло идею единого бога вселенной. Отсутствие же целостного пространства в эллинистической живописи связано, согласно концепции Е. Пановского, с политеизмом язычества. Идеалистическая теория Е. Пановского несостоятельна прежде всего потому, что в средневековье не было в произведениях живописи единого пространства. Кроме того, перспектива в средние века стала средством выразительного и наиболее правильного раскрытия всего содержания изображения, а не его символом. Действительно, высокий или низкий горизонт, выбор углового или фронтального вида отдельного предмета, условия освещения организуют созерцание произведения живописи. О тех способах, которые с этой целью применяет художник, и пойдет ниже речь.

Перспектива в древнерусской живописи предполагает наличие нескольких точек зрения. Зритель рассматривает предметы, изображенные с разных точек. Это необходимо для полного их восприятия. Вводя разные точки зрения, художник с их помощью подчеркивает самые значительные места в композиции произведения. Примером этого широко распространенного в древнерусском искусстве приема может служить изображение архитектуры в иконах. Обычно здания располагаются по краям композиции. Они часто повернуты так, что правое строение живописец изображает, как бы находясь справа от него; левое он представляет, располагаясь слева. Горизонтальные линии, образующие эти здания, если их мысленно продолжить, сойдутся на фигурах, представленных в центре. Каждый объект изображается с наиболее выгодной для него точки зрения. Поэтому в иконе столько точек зрения, сколько наиболее значительных объектов.

Аналогичное архитектурное значение приобретает в иконах иногда и пейзаж. Четкие геометрические формы площадок гор,

⁷ См.: П. С. Флоренский. Обратная перспектива. — Ученые записки Тартуск. гос. унив., вып. 198, 1967.

⁸ См.: Е. Panofsky. Die Perspektive als symbolische Form. Vorträge der Bibliothek, Warburg, 1921—1925.

так называемые лещадки, изображаются с правой и левой точек зрения. Образующие их линии обычно сходятся при мысленном продолжении в центре композиции, где помещается самый важный для данной темы персонаж.

Прием выделения центрального персонажа композиции с помощью соответствующих перспективных изменений статичного антуража близок к другому, не менее распространенному в древнерусской иконописи способу подчеркнуть значение центрального персонажа. Он состоит в том, что значительность центральной фигуры отмечается с помощью обращенных к ней фигур второстепенных персонажей. Ракурс боковых фигур создает движение, направляемое к центру изображения. Рассматриваемый способ создания композиции один из самых распространенных в средневековом искусстве, не только русском и византийском, но романском и особенно готическом. Один из многочисленных примеров тому — «Богородица-Знамение» (XIII в.; рис. 7), хранящаяся в Государственной Третьяковской галерее (ГТГ). Значительность Богородицы подчеркивается не только ее центральным положением, но и тем, что к ней обращены ангелы, представленные в медальонах справа и слева от нее.

В первом случае при введении архитектуры и пейзажа неподвижные предметы представлены с разных точек зрения, во втором случае фигуры изображены движущимися. В обоих примерах с помощью ракурсных изменений боковых элементов композиции отмечается значительность того персонажа или даже той сцены, которые представлены в центре. В произведениях древнерусской живописи, как и византийской, фигуры основных персонажей подвергаются меньшим перспективным изменениям, нежели второстепенные изображения.⁹

Введение нескольких точек зрения в композицию помогает художнику не только направить внимание зрителя на самое значительное место в изображении, но и наиболее полно, всесторонне показать объект. Живописец изображает его не так, как он его видит в тот или иной случайный момент, а как он его знает вообще. Художник, создающий древнерусскую икону, всегда стремится сообщить зрителю максимум информации об изображенном объекте.

По этой причине средневековые живописцы предпочитали соединять две точки зрения: сверху и с высоты человеческого роста. Скажем, стол всегда представляют так, что зритель целиком видит плоскость его столешницы как бы сверху. Это создает возможность показать все предметы, находящиеся на столе, их расположение. Сами же предметы изображаются художником таким образом, что зритель их видит не сверху, а в прямой проек-

⁹ См.: Б. А. Успенский. К системе передачи изображения в русской иконописи.

ции. Благодаря этому мы получаем самое точное из возможных представление о форме предмета и его силуэте, не искаженном ракурсом.

В связи с тем, что в иконе отсутствует строго построенное, единое перспективное изображение предметов в пространстве, мы лишены возможности точно определить положение горизонта. Его можно наметить только приблизительно. Обычно горизонт завышен. Высоко расположенный горизонт не только позволяет лучше изобразить отдельные предметы не заслоняющими друг друга, но он придает композиции особую значительность и репрезентативность.

Со стремлением передать суть явления связано одновременное введение в композицию внутреннего и внешнего вида архитектурного стаффажа. Действие, совершаемое, как известно зрителю из Библии, внутри здания («Благовещение», «Сошествие святого духа», «Введение Богоматери во храм», «Сретение»), всегда изображается на фоне здания. Художник стремится дать зрителю самое полное и точное представление о всем здании, в котором происходит событие. Вот почему он изображает главный, характерный вид строения, его экстерьер, а не переносит сцену внутрь здания.

Передать сущность явления помогает художнику та система светотени, которую он применяет. Художник никогда не изображает объект, освещая с одной точки. Ведь при определенном источнике освещения могут оказаться в тени самые важные детали изображения и быть освещены второстепенные. Резкие тени, четкие границы, отделяющие их от освещенных частей, могут придать предмету случайную, мгновенную характеристику. Рассеянное же, «общее» освещение способствует передаче постоянной, вечной сущности явления.

Художник стремится передать не свое впечатление от цвета, а присущую данному объекту окраску: листья зеленые, море синее, облака белые, горы желтые. Стены здания могут быть разного цвета, но одежда дается в ее постоянной окраске: ангелы в белых одеждах, Богоматерь в пурпурном или синем мафории. Каждый цвет имеет в иконе свое значение. Не случайно так часто применяют древнерусские мастера белый и синий цвет, золото, пурпур. Золото и пурпур — символы царственности. Синий цвет означает божественность, а белый — чистоту и невинность.

При условном изображении, т. е. при отсутствии воздушной перспективы и многих из признаков линейной (дальние предметы не уменьшаются в размерах), плановость остается единственным средством, которым можно показать отношение предметов в пространстве. Пространство в древнерусских иконах передается с помощью введения нескольких планов. Обычно это два плана: план фигуры (передний) и план фона. В сложных композициях возникает многоплановость.

В древнерусской живописи, в том числе и в иконописи, размер изображенного предмета в отличие от произведений, построенных по принципу линейной перспективы, не зависит от его положения в пространстве. Художник не знает перспективного сокращения размера предметов, с помощью которого подчеркивается глубина. Размер фигуры зависит по преимуществу от ее смысловой роли в изображенном сюжете. Так, в новгородской иконе «Рождество Богоматери» (XIV в., ГТГ) масштаб выделена Анна. Каждый же из остальных включенных в эту сцену персонажей имеет меньший размер. Величина изображенной фигуры очень часто зависит от положения персонажа в иерархии христианских святых. Несколько меньше Анны Иоаким, и еще меньше прислуживающие при омовении женщины.

Таким образом, художники древней Руси обладали своей системой изображения пространства, которая служила определенным целям: эстетической и идейной сущности средневековой живописи.

Рассматриваемые черты древнерусской перспективы связаны также с тем, что иконописец строит свой мир со своим пространством в размерах иконы. Этим он отличен от художников Возрождения и последующих эпох, которые стремились создать иллюзию реального пространства. В ренессансной живописи размеры показанных предметов менее важны, чем в древнерусской: главное не как изображено, а что изображено. Зритель как бы должен забыть, что перед ним картина, и видеть на холсте только повторенную реальность. Икона же важна сама по себе: она объект молитвы, она священна, с ней связаны легенды, от нее могут исходить чудеса, она — священный предмет. Все изображенные объекты как бы вложены в икону, размещены в ней. Поэтому расположение объектов в иконе имеет большое значение.

Таким образом, пространство иконы — это не только пространство само по себе, но оно связано с размерами изображаемых предметов. В картине эпохи Возрождения величина объектов «задана» действительностью: действительность в перспективном изображении нового времени вся целиком пропорционально сокращается до размеров холста. В иконе размеры предметов и персонажей сокращаются не равномерно, а по своему метафизическому значению. Размеры предметов имеют метафизический смысл. Отсюда особая значительность, которую приобретает само пространство.

Посредством композиции в иконе может выражаться и художественное время. Так, изображая сцену, происходящую внутри здания, на фоне его экстерьера, о чем уже шла речь, художник этим способом совмещает два события, которые в реальной действительности можно наблюдать только в разное время. Тем самым художник вносит в произведение живописи известную дли-

тельность. Изображается не один момент в событии, а все событие, вся его длительность.

Обычно в иконе мы видим собранные вместе самые различные моменты действия: причину, следствие и цепь событий между ними. На одной доске изображаются разновременные события. Например, на хранящейся в Государственном Русском музее (ГРМ) иконе первой половины XVI в. «Чудо о Флоре и Лавре, Власий и Спиридоний» из Вознесенской церкви в селе Типиницы Медвежьегорского района изображены Флор и Лавр по сторонам от архангела Михаила, которому они поклоняются (рис. 8). Здесь же Власий и Спиридоний представлены едущими верхом, а затем благословляющими скот.

Линию развития многособытийных икон, какой является икона «Флор и Лавр», логично продолжают иконы с клеймами. Здесь все эпизоды, начиная со дня появления святого на свет и кончая его смертью, выносятся на поля, компануются в отдельные самостоятельные сцены. Но каждое клеймо не дает полного представления о святом. Оно лишь часть целого, дополняющего и объясняющего его.

Время, передаваемое в иконах, символично. Оно выражает вечный порядок вещей. Недаром Иоанн Креститель изображается держащим чашу со своей отсеченной головой, как например на иконе середины XVI в. из Стефано-Махрищского монастыря в Музее им. Андрея Рублева в Москве (рис. 9). Художник дает не случайные эпизоды из жизни святого, но только основные, имеющие глубокий смысл. Так, в сцену «Рождество Иисуса Христа» обычно вводится момент омовения новорожденного. Этот эпизод включается в композицию в качестве прообраза не только будущего крещения Иисуса Христа на реке Иордан, но и прихода всего человечества к христианству. Этот символ связан с человеческой сущностью Иисуса Христа. Здесь же изображается эпизод поклонения ангелов младенцу Иисусу Христу. Один из представленных в этом эпизоде ангелов — тот, который привел волхвов к Вифлеемской пещере. Младенцу Иисусу Христу поклоняются бык и осел, введение которых в композицию означает, что даже самые глупые из животных признали божественную сущность Иисуса Христа. Нередко в сцену «Рождество Иисуса Христа» включается эпизод поклонения волхвов. Три восточных мудреца принесли с собой мирту (символ той жертвы, которую Спаситель должен совершить в будущем, искупая грехи людей), фимиам (символ божественности Иисуса Христа), золото (символ царственности Иисуса Христа). Таким образом, каждый из эпизодов, включаемых в изображение темы «Рождества», не случаен. Все они не только предвещают земной путь Иисуса Христа, но раскрывают его божественную и человеческую сущность, его двойную, бого-человеческую природу.

Совместимость на одной доске разновременных событий связана с особым пониманием художественного пространства иконы, в котором выражено представление о безгранично идеальной протяженности, а не об ограниченном куске или небольшой части естественного пространства.

В ренессансной же живописи иллюзорное пространство соответствует иллюзорности изображения времени. Здесь изображается мгновение. Зритель не может перенестись в пространство, показанное художником, не перейдя и в схваченное им мгновение: конкретное пространство соединено с конкретным временем. Между тем икона не связана с конкретным пространством, а потому она и не изображает конкретного мгновения. Каждый предмет передается «вообще» как таковой, создается не иллюзия предмета, а как бы его модель.

*

Многие из художников XX столетия обратились к изучению древнерусской живописи. В 1904 г. по поручению монахов Троице-Сергиевой лавры иконописец Гурьянов очищает от потемневшей со временем олифы икону «Троица» Андрея Рублева. Снова после многих веков она засияла яркими, как первоначально, красками. С этого времени начинается реставрация древнерусских икон и одновременно развивается их коллекционирование, до того существовавшее только в среде богатых старообрядцев.

Из русских художников, проявивших в этот период интерес к иконописи, пожалуй, глубже всех понял ее колористическое и композиционное значение К. С. Петров-Водкин (1878—1939). Он изучал законы переперспективной системы иконописи и использовал их в своих картинах, обосновав теоретически в «Пространстве Эвклида».¹⁰

Петров-Водкин выступил против изображения на холсте только того, что можно увидеть с одной точки зрения, не двигаясь, как бы в одно остановившееся мгновение жизни. В реальной жизни предметы и явления познаются в постоянном движении и изменении точек зрения. Последнее необходимо для полного, всестороннего восприятия предмета. Подобно древнерусским иконописцам, художник стремился вводить несколько точек зрения при создании композиции, что особенно хорошо можно проследить в его натюрмортах, таких как «Селедка» (1918 г., ГРМ, рис. 10), «Утренний натюрморт» (1918 г., ГРМ, рис. 11). К. С. Петров-Водкин придавал значение месту горизонта в композиции для более глубокого раскрытия содержания. Так, например, для «Смерти комиссара» (1928 г., ГРМ, рис. 12), как и для мно-

¹⁰ См.: К. С. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970.

гих его картин, характерен повышенный горизонт. Это так называемое «сферическое» восприятие пространства, благодаря которому возникает ощущение огромных просторов родной страны.

Художник изучал не только особенности средневековой перспективной системы, но и отображение времени в иконописи. Как и древнерусские живописцы, Петров-Водкин ставил своей целью передать не одно мгновение в изображении. Он стремился отразить в своих работах динамику жизни. Например, в картине «Спящий ребенок» (1924 г., Гос. музей изобразительного искусства, Ашхабад, рис. 13) он дает зрителю с помощью определенных композиционных приемов представление о том, что мать, войдя в спальню из соседней комнаты, прошла мимо ребенка и собирается уйти. Петров-Водкин создавал композиции своих полотен так, чтобы зритель мог почувствовать, что предшествовало представленному событию и что должно произойти в дальнейшем.

В 1913 г., когда Петров-Водкин работал над своей картиной «Купание красного коня» (ГТГ), была первая выставка древнерусской живописи в Москве. С этого времени его работы стали иметь прямую связь с гаммой икон. Колорит его картин отныне строился на гармонии чистых и ярких цветов: красного, желтого, синего или зеленого. Художника не привлекало изображение меняющихся явлений жизни, изменчивой игры света и тени на поверхности предметов. Как и древнерусские иконописцы, он понимал цвет только как локальный, т. е. воспринимаемый в условиях рассеянного освещения.¹¹ Под влиянием икон возникла и определенная монументальность в его работах, которая ярче всего определилась в картине «Мать» (1915 г., ГРМ, рис. 14).¹² Несомненно под влиянием древнерусской живописи образ материнства стал самым популярным в творчестве художника. Последняя картина на эту тему была им написана в 1927 г. («Мать и дитя», ГРМ).

Однако нельзя считать, что влияние иконописи было единственным, испытываемым художником. Петров-Водкин, особенно в ранний период своего творчества, высоко оценил искусство художников раннего Возрождения, связанных еще во многом со средневековой традицией. Несомненно, что если бы он знал средневековые иконы Испании, так называемые антепендиумы, он ощутил бы, что они во многом ему близки своими колористическими и композиционными решениями. Но эти, находящиеся в большинстве своем в маленьких горных церквах, алтарные иконы стали известны культурному миру всего лишь в последнее десятилетие.

После выставки в Москве в 1913 г. испытывает особенно сильное влияние древнерусской живописи Н. Гончарова (1881—1962),

¹¹ См.: В. И. Костин. К. С. Петров-Водкин. М., 1966, стр. 19, 52—54.

¹² См.: там же, стр. 54.

которая еще и ранее изучала роль цвета и ритма в иконах. Благодаря художнице испытал значительное воздействие иконописи в этот же период, а затем и в последние годы жизни В. Татлин (1885—1953).

Происходивший из старинного рода крестьян-иконописцев села Палеха П. Д. Корин (1892—1967) справедливо считал, что «без традиции и преемственности нет искусства, нет новаторства».¹³ Произведения художника могут служить ярким примером творческого использования достижений древнерусской живописи. От иконы П. Д. Корин берет только то, что помогает ему глубже раскрыть психологию модели; от средневековых фресок и мозаик — те черты, которые придают монументальный характер его произведениям. Подчеркнутая монументальность присуща не только витражам и мозаикам советского художника, но и его станковым работам.

В созданном П. Д. Кориным для выставки «Великая Отечественная война» триптихе «Александр Невский» (1943—1944 гг., рис. 15) идущая от древних росписей монументальность проявилась в развертывании композиции по плоскости, в подчеркивании вертикального ритма, во введении низкого горизонта, в усилении роли силуэта, в обобщении колорита. В некоторых деталях можно увидеть прямое воздействие определенных памятников древнерусского искусства. Лик Спаса на знамени (средник) создан под влиянием росписей храма Спаса-Нередицы, образ воина (левая часть триптиха) навеян фресками церкви Бориса и Глеба в Кидекше. Однако П. Д. Корину близок творческий метод не только древних живописцев, но и А. Иванова, М. В. Нестерова, В. И. Сурикова, а также художников итальянского проторенессанса и кватроченто — Симоне Мартини, фра Беато Анджелико, Боноццо Гоццоли. К их работам, как и к древнерусским иконам, художник подходит творчески, создавая произведения остро современные не только по темам и образам, но и по стилю.

Особенно большой интерес проявили к древнерусскому искусству западноевропейские художники XX столетия. В связи с этим не случаен тот успех, которым пользуются выставки древнерусской иконы за рубежом. Начиная с показа икон из советских собраний в 1929 г. в Лондоне в Виктория и Альберт музеем, выставки устраиваются довольно часто.

Западноевропейские художники используют в своих работах отдельные достижения древнерусских иконописцев. Так, Анри Матисс (1869—1954), который приезжал в Москву в октябре 1911 г. по приглашению С. И. Щукина, впервые открыл для себя древнерусскую икону. Он обратил основное внимание на ее цвет. Жорж Брак (1882) и Жан Гри (1887—1927) в своих ранних, еще

¹³ П. Д. Корин. Палеху 40 лет. — Декоративное искусство СССР, 1964, XII, стр. 1.

докубистических, натюрмортах использовали композиционные приемы иконописцев: введение разных точек зрения, передачу пространства. Но такое вырывание отдельных стилистических элементов, без осмысления их глубокой символики, связано с формалистическими чертами искусства этих художников.

Очень часто художники применяют отдельные приемы иконописи без достаточного понимания их смысла, их идейного значения и связи с содержанием. В результате их произведения страдают плоскостностью, бессодержательной подражательностью, отличаются худшими чертами поверхностной стилизации. Современные подражания иконе немногим лучше, чем ропетовский «стиль рюсс» времени Александра III.