



ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ • СЕРГИЙ БУЛГАКОВ • НИКОЛАЙ ПОКРОВСКИЙ

# ИКОНЫ ВЕЛИКОЙ РОССИИ

ЗОЛОТОЙ ФОНД  
РУССКОЙ  
КУЛЬТУРЫ







...Икона открывается как одно из величайших сокровищ мирового искусства, для одних как наследие далекого прошлого, для других как предмет эстетического любования... Вызванное катастрофами и потрясениями духовное пробуждение толкает к возвращению к ней, заставляет ее почувствовать: она уже не только открывается как прошлое, но и оживает как настоящее...

А. А. УСПЕНСКИЙ, «БОГОСЛОВИЕ ИКОНЫ».

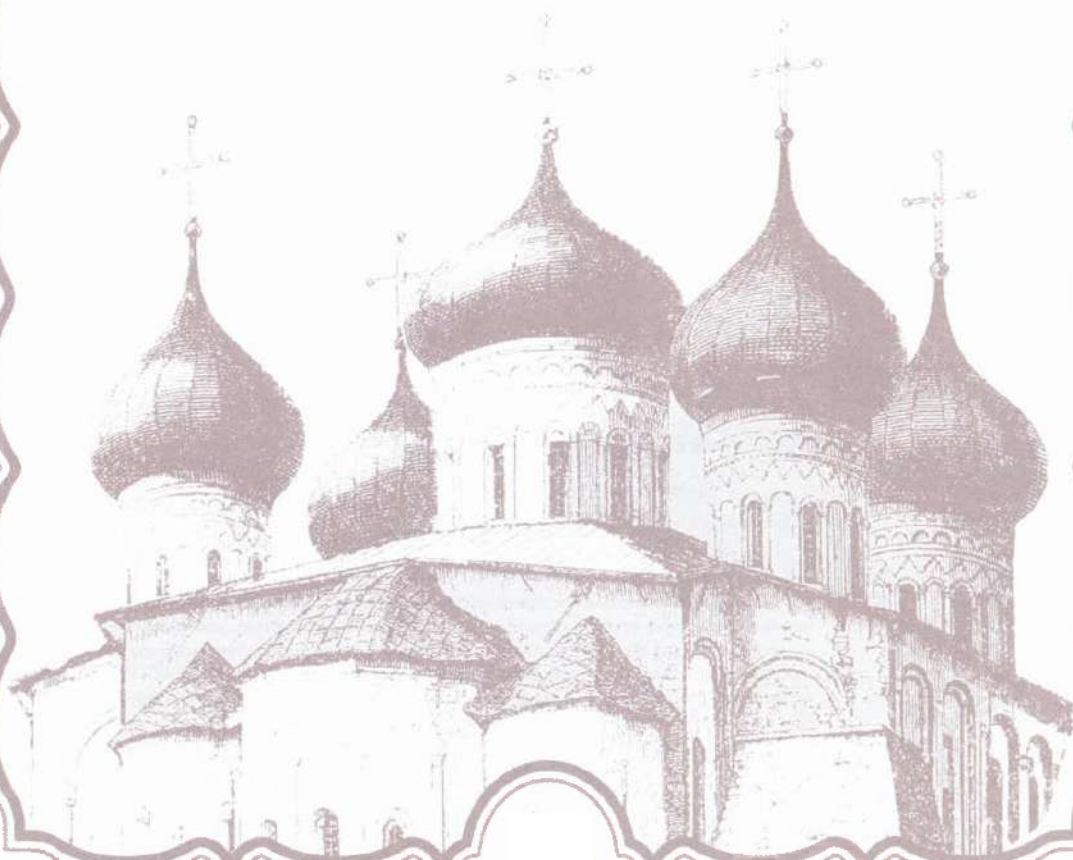
ЕВГЕНИЙ  
ТРУБЕЦКОЙ

СЕРГИЙ  
БУЛАКОВ

НИКОЛАЙ  
ПОКРОВСКИЙ

# ИКОНЫ ВЕЛИКОЙ РОССИИ

ВТОРОЕ, ДОПОЛНЕННОЕ ИЗДАНИЕ



Оформление серии *А. Бизяева*

**Трубецкой Е. Н.**  
**Т 77** Иконы великой России / Е. Трубецкой, С. Булгаков, Н. Покровский. — М. : Эксмо, 2011. — 416 с. : ил. — (Подарочные издания. Мир православия).

ISBN 978-5-699-48301-3

В этой книге впервые под одной обложкой собраны классические работы об иконописи и иконах величайших русских мыслителей и исследователей христианской культуры и древнерусского искусства. Вы узнаете, для чего нужны иконы, как они создавались и как понимать их символический язык, какое место занимала икона в жизни русского человека в прошлые столетия, какие народные поверья и обычаи связаны с иконами, откуда берется чудодейственная сила святых чудотворных икон. Это красочное подарочное издание адресовано широкой читательской аудитории. Второе издание книги значительно дополнено.

УДК 27-256.62  
ББК 86.37

ISBN 978-5-699-48301-3

© Бизяев А. Ю., художественное оформление, 2011  
© ООО «Альди-Принт», текст, 2011  
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2011



# СОДЕРЖАНИЕ

---

*Дмитрий Соснин*

О СВЯТЫХ ЧУДОТВОРНЫХ ИКОНАХ В ЦЕРКВИ ХРИСТИАНСКОЙ

7

*Николай Надеждин*

ИЗОБРАЖЕНИЕ БОЖИЕЙ МАТЕРИ

14

*Анатолий (Мартыновский)*

О ИКОНОПИСАНИИ

24

*Иван Снегирев*

ВЗГЛЯД НА ПРАВОСЛАВНОЕ ИКОНОПИСАНИЕ

66

*Федор Буслаев*

ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ О РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

90

*Елпидифор Барсов*

ХРИСТИАНСКАЯ ПОЭЗИЯ И ИСКУССТВО  
В СВЯЗИ С НОВОЗАВЕТНЫМИ АПОКРИФАМИ

110

*Василий Арсеньев*

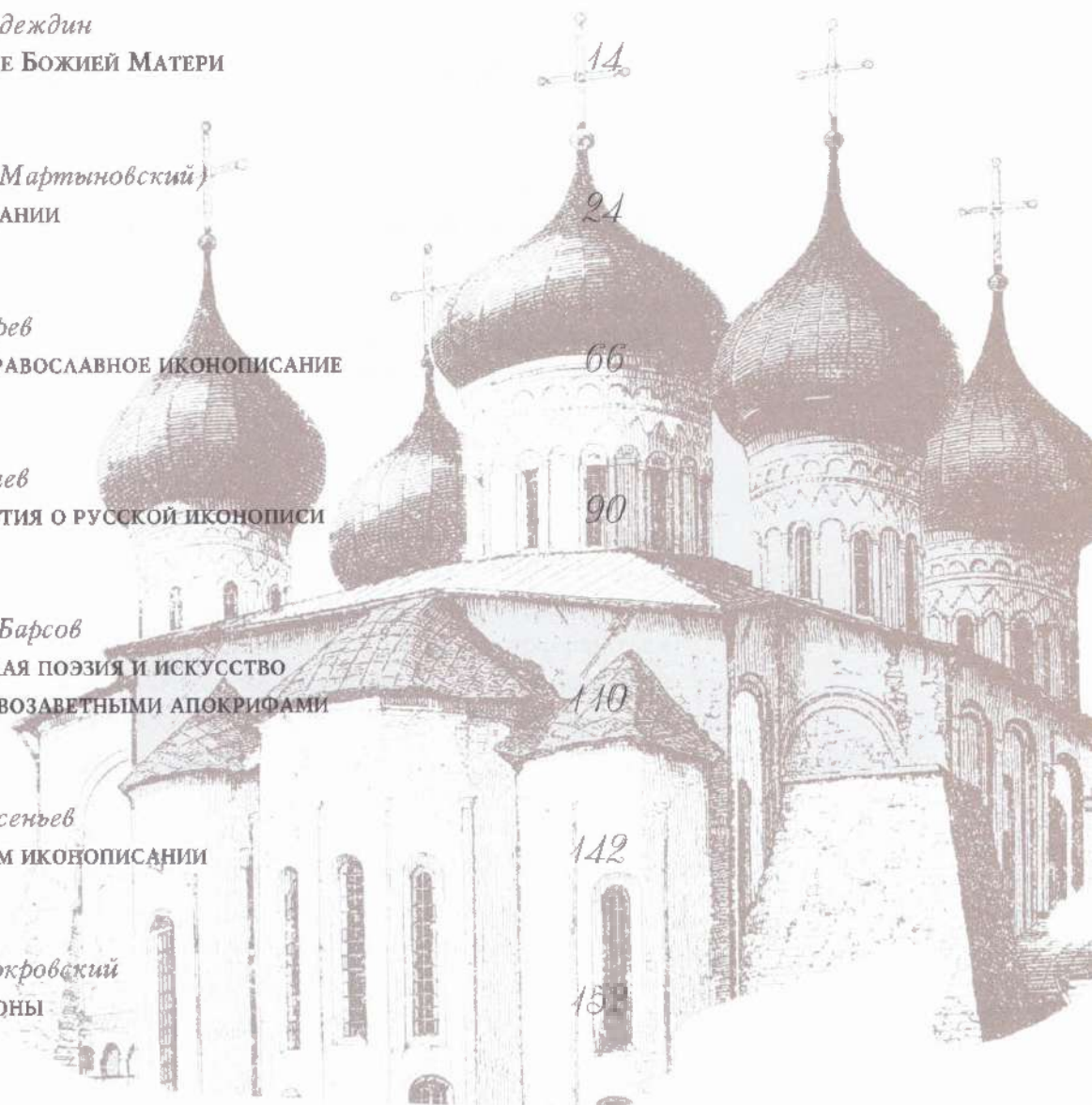
О ЦЕРКОВНОМ ИКОНОПИСАНИИ

142

*Николай Покровский*

РУССКИЕ ИКОНЫ

158



<i>Евгений Трубецкой</i> УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи	188
--	-----

<i>Евгений Трубецкой</i> ДВА МИРА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ	238
--	-----

<i>Евгений Трубецкой</i> РОССИЯ В ЕЕ ИКОНЕ	294
---	-----

<i>Сергий Булгаков</i> ИКОНА, ЕЕ СОДЕРЖАНИЕ И ГРАНИЦЫ	342
--	-----

<i>Николай Андреев</i> О «ДЕЛЕ ДЬЯКА ВИСКОВАТОГО»	360
--	-----

ПРИМЕЧАНИЯ	397
------------	-----





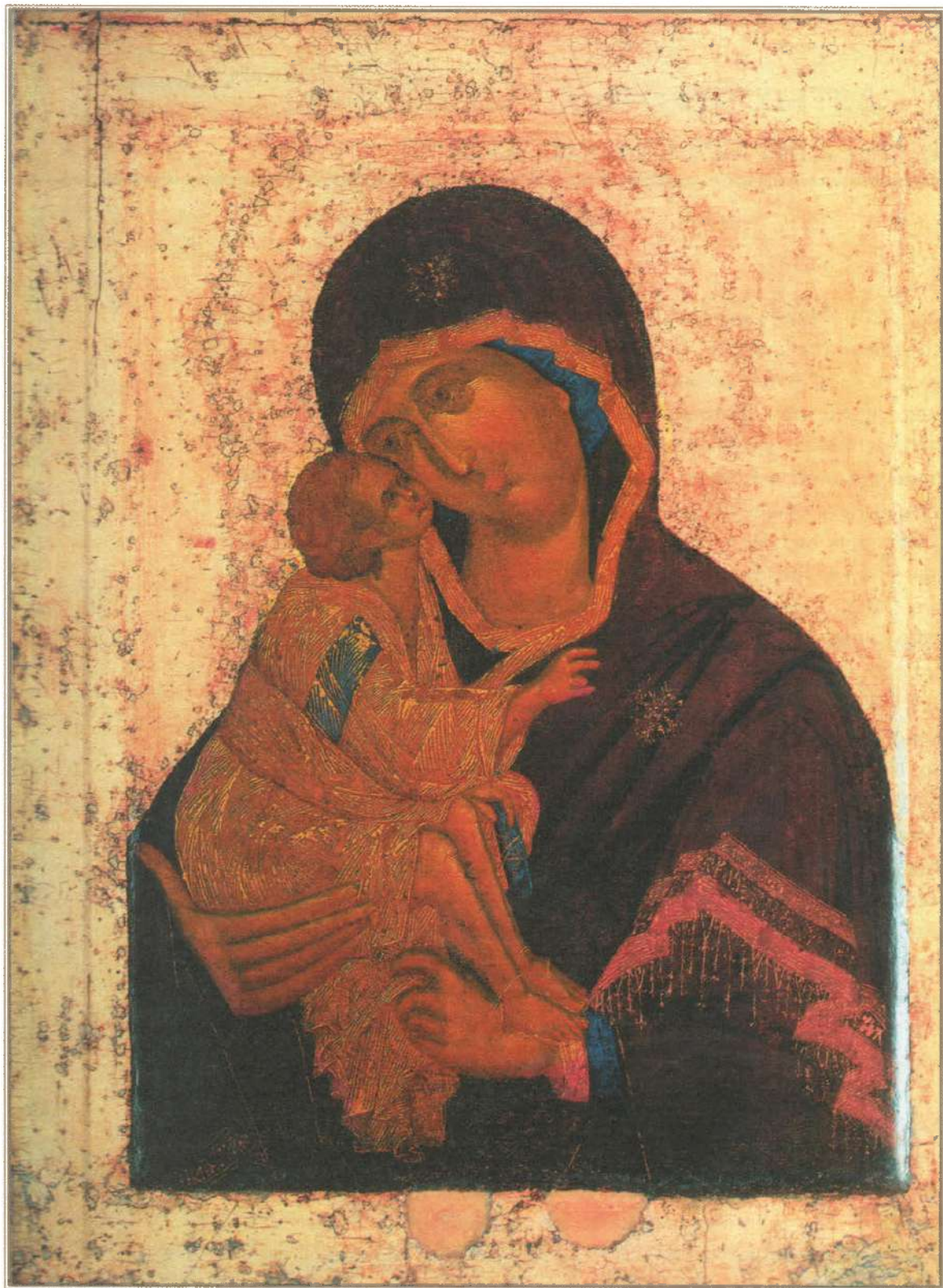
# О СВЯТЫХ ЧУДОТВОРНЫХ ИКОНАХ В ЦЕРКВИ ХРИСТИАНСКОЙ

Дмитрий  
Соснин

<...> Чудеса вообще не должны быть слишком часты. Они совершаются для достижения высочайших целей в царстве Благодати, для исполнения премудрейших Божественных планов о человеке: следовательно они и могут быть при обстоятельствах, особенно важных, которые бы могли расположить нас к нравственной перемене и обращению к Богу. Они должны потрясать все существо наше, ослабленное и усыпленное грехом, и поражая видимою своею частию, как небесным светом, внешнее чувство наше, проникать в дух наш, и как *живое и действенное Слово Божие* не письменем, но самым делом проповедуемое, *проходить* даже *до разделения души же и духа, членов же и мозгов, и судить помышлениям и мыслям сердечным*. Посему должно, чтобы такие высокие явления непосредственного содействия Божия человекам не были учащаемы: дабы наше чувство от частого потрясения или совсем не расстроилось, если оно слабо, или не привыкло к ним, если твердо и жестоко, и не стало почитать их за нечто обыкновенное в бытии мира и человеков. Так, гром сильный и частый или приводит в совершенное расстройство слух и ум человека, или совсем перестает производить в нем впечатления. Итак, чудеса не могут совершаться от всех икон, коими благочестие людей украшает во множестве храмы и дома свои: ибо в таком случае надлежало бы быть непрестанным чудесам на земле, освященной почти бесчисленным множеством икон.

Того же требует обязанность с нашей стороны особенного, глубочайшего благоговения к чудотворным иконам. Непосредственные орудия и вместилища Божественной силы должны быть от нас чтимы с особенным благоговением. Припомним, в каком уважении был священный Кивот у Евреев. Зная, что он есть жилище Господа, сидящего на Херувимах (2 Цар 6:2), евреи





Феофан Грек. Богоматерь Донская. Конец XIV в.



не смели без священного трепета взирать на него, и когда надлежало переносить его в скинию или в храм, то совершали сие не иначе, как при всеобщем священнейшем торжестве всего народа. Таковое же уважение мы должны оказывать к Св. Иконам, в которых Бог, видимо, открывает Свое присутствие, и чтить оные с глубочайшим благоговением, возводя свое почитание от Изображения к Тому, Кто изображен, и кто в нем обитает. Но по сему самому таковые иконы и должны быть редки. Ибо, если бы мы везде сретали непосредственные орудия силы Божией, то сие самое ослабило бы в нас чувство уважения к ним, а затем легко и к самому Действующему чрез них. Ибо естественно, что, чем чаще встречается нашему взору какой-либо предмет, тем менее он нас трогает и поражает, сколько бы сам по себе ни был величествен. Это видно на всех предметах естественных, чрез которые так же, в известном смысле, постоянно совершаются чудеса над нами, но которые по тому самому мы хладнокровно и без уважения употребляем в жизни. Так, пища и питье чудесно споспешествуют продолжению нашей жизни, равно как возрастанию и укреплению тела: но мы принимаем их часто, совсем не представляя, что в них и чрез них действует сила Божия, без которой мы сами и *локтя росту своему приложить не можем* (Мф 6:27).

Но главнейшая причина того, что чудеса могут совершаться и совершаются только при некоторых иконах, а не при всех, заключается в состоянии духа большей части людей. Мы уже заметили, что многие из христиан имеют веру, саму по себе слабую, которая, впрочем, милосердным Господом не отвергается, а при явлении пред ними опытов Божественного чудодействия может соделаться живою и крепкою, как вера Фомы. Посему, когда таковые, приходя в храм, приближаются к священным иконам с молитвою к Богу о подаянии скорой помощи в различных обстоятельствах, в коих всякая земная помощь и сила недействительны, то для возбуждения в них живой и крепкой веры и приведения ее в то высокое состояние, где она соединяется с Божьей силой, нужно, чтобы от иконы, которой предстоят, уже были им известны совершившиеся прежде различные чудеса, которые бы и не позволяли душе нимало сомневаться в



Божественной готовности вспомоществовать и в настоящее время, и в возможности человека принять сию помощь. Чем более таковых опытов и чем ближе они к нашему времени, тем сильнее и пламеннее бывает и вера наша. Они, подобно светлым лучам неба, разгоняют в душе, требующей небесной помощи, мрак сомнения и неизвестности о будущей судьбе и исполнении желаемого, и сильнее всякого слова уверяют, что *как прежде всеблагий Бог творил здесь чудеса, подавая помощь и милость Свою человекам по молитве и вере их, так и ныне Он, яко вечная и неизменяющаяся Любовь, готов и силен подать помощь всякому вопиющему к Нему*. Перед иконой, от которой не видели исходящей силы чудес, мы менее имеем священного трепета, и надежда получения скорой и видимой помощи свыше менее действует в нашем сердце. Но когда бываем в храме, в котором уже многократно видим был чудодействующий Перст Божий; предстоим священной иконе, от которой уже многие, лишенные человеческой помощи, получали чрезвычайную небесную помощь; когда с нами вместе предстоят тысячи, с надеждою такой же помощи, тогда всякое сомнение ума должно исчезнуть, и во всяком сердце неожесточенном должна раскрыться во всей силе Вера (в коей, собственно говоря, и заключается причина чудес). Еще более сия сила веры возбуждается в нас тогда, когда обдержимые какою-либо напастью или недугом, мы приступаем к такой иконе, которая прославилась чудесами в избавлении людей именно от сего бедствия или болезни. Тогда, если только чисто сердце человека и не высокоумствует разум, как бы невольно возбуждается вся сила духа к верованию, по мере того, сколь тяжка напасть или болезнь, побуждающая вопиять к Богу, и сколь величественно Бог являл при иконе Свою помощь и избавление. Отсюда изъясняется то, что внимательные читатели священных сказаний находят в описании чудес от икон; то есть, что многие из них, хотя прославились чудесами всякого рода, но некоторыми преимущественно, так что Православный народ, в известных состояниях духа и тела, и спешит более к ним, нежели к другим, для получения помощи<sup>1</sup>. Так мы, подвергшись болезни, хотя внемлем всякому подающему нам совет, но без надлежащей доверенности: когда же является врач, изве-







*Богоматерь Толгская*





*Богородица Тихвинская с чудесами*

ственный множеством опытов исцеления обдержавшей нас болезни, то получаем доверие к нему и надежду на его опытность; и сие доверие чрезвычайно много содействует силе употребляемых им врачеств к нашему исцелению. Различие здесь только то, что в последнем случае наша доверенность к врачу, действуя на все расположение нашего духа, а чрез него и на сложение тела, производит часто в нем переворот и сама служит *непосредственным* пособием к скорейшему восстановлению здоровья, а в первом вера служит только *средством* к скорейшему призванию Божией помощи, избавляющей от всякого зла; но в обоих избавление бывает по мере нашей веры. Посему Дух Святой, как в первые Богосветлые времена христианства не во всех, достойных дара Благодати, являлся видимо чудодействующим, но во множестве Святых Своих разделял дарования, и только некоторым сообщал *действия сил по мере веры* (1 Кор 12:4—11), так и во времена последующие, когда взор и ум человеков вместо одушевленных орудий небесного милосердия стал обращаться к неодушевленным, хотя при всех священных иконах присущ Своею силою, но некоторые избрал особенными для Себя орудиями, дабы вера смертных, вековыми опытами чудотворения при оных возбуждаемая, могла вполне раскрываться и утверждаться. Посему же, в древние особенно времена, когда люди еще не знали, где, при каких Изображениях угодно Богу преподавать смертным Свою благодатную чудодейственную силу, и куда преимущественно им должно обращаться с молитвами, Он сам на некоторые иконы, особливо писанные рукою чистою и святою, как на действительнейшие орудия Его милосердия указывал им, предваряя Своими чудесами молитвы их, и нередко Сам являл нам новые, неизвестною рукою писанные Свои Изображения: и вот вероятное происхождение Икон *Явленных*! Впрочем, если где вера человека может быть жива и действенна и без пособия прежде содеянных чудес, там она по свойству своему может производить новые чудеса. Почему и в наши времена иногда прославляются чудотворениями иконы, которые прежде сего дара в себе не являли<sup>2</sup>.





<...> Полная и подробная история художественных изображений Пресвятой Девы была бы в высшей степени занимательна и поучительна. Она доставила бы любопытнейшую главу общей истории искусства и с тем вместе дала бы столько пищи благочестивому размышлению, столько наслаждения благоговейному чувству. В ней изобразилась бы четкими, красноречными буквами внутренняя история развития христианских идей и проявления христианской жизни во все эпохи, у всех народов европейского Запада.

Кто-то из современных мыслителей сделал уже весьма справедливое замечание, что Западная Европа как бы разделяется между двумя основными символами христианства: Распятием и Мадонною. Это разделение соответствует двум главным народностям, из которых составляется население европейского Запада. Суровый гений тевтонский, сильный более мыслию, нежели чувством, расположенный преимущественнее к высоким потрясениям, чем к впечатлениям тихо, сладостно изящным, есть по превосходству читатель Креста. Напротив, светлое изображение народов происхождения романского предпочтительнее услаждается ликом Мадонны. Различие, имеющее глубокий смысл и неисчислимые во всех отношениях последствия! Ограничиваясь одним только искусством, нельзя не заметить, что там, где господствует знамение Креста, и все прочие явления художественного творчества отличаются преобладанием идеи над формой, отпечатлевают на себе предпочтительно характер высокого: там архитектура возводит колоссальные готические громады, вонзающиеся в небеса гигантскими шпицами, оставляющие земле только мрачные, таинственные святилища, из глубины которых душа, смятенная благоговейным трепетом, невольно сама рвется выпрыг, забывая все дальнее; там и поэзия изливается преимущественно в мистических гимнах, звучащих





*Всех Скорбящих Радость. XVIII в.*

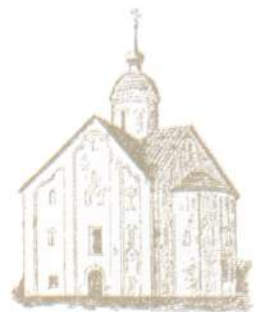
неуловимыми тонами воздушной эоловой арфы, уносящимися и уносящими в беспредельность. Напротив, где царствует Мадонна, все дышит кротким, мирным очарованием, запечатлено пленительною границею, светлым, отрадным, упоительным изыществом. Возьмите Кельнский Минстер и Миланский Домо! Сравните «Мессиаду» Клопштока и «Божественную Комедию» Данта! Здесь еще можно видеть и черты сходства; но с какими разительно противоположными оттенками! Зато «Освобожденный Иерусалим» Тасса, или древний классический Пантеон, заброшенный на рамена Ватиканского Святилища исполинским гением Микельанджело!..

Нельзя также не заметить, что Италия, страна, предпочтительно из всех романских стран посвятившая себя Мадонне, отличается на всем пространстве европейского Запада постоянством и обилием религиозного чувства. В нее не проникают бури и мраки, возмущающие мирный покой веры в других частях Западной Европы. Лик Божественного Младенца, покоящегося в объятиях Пресвятой Девы, точно служит для ней заветным палладиумом, обеспечивающим ей непоколебимую безмятежность младенческого доверия и девственной преданности таинственному, животворному водительству христианства.

На Востоке, к которому принадлежим мы по праву духовного рождения, искусство не приняло участия в движении Запада. Там священная живопись осталась непоколебимо верна своему древнему символическому характеру. Но благоговение к Пресвятой Деве нашло себе другие неистощимые способы достойного выражения. Вместо палитры и красок призвано было к служению живое слово, живописное, конечно, не меньше, если не больше кисти.

Вслушайтесь в наши церковные песни, которых богатством и звучностью можем мы справедливо гордиться пред всем христианским миром. Их высокая, божественная поэзия нигде не выражается с таким блеском, с такою силою, как в молитвенно-хвалебных гимнах Богоматери.

Впрочем, и священная живопись Востока позволяет себе особенное разнообразие именно при изображении таинственного лика Пресвятой Девы. В особенности у нас, на святой, бла-





гочестивой Руси, образ Богоматери имеет множество особых форм, освященных издревле благословением Церкви.

Невозможно исчислить всех наименований, которыми ласкающееся дитя осыпает любимую мать. Точно так же неисчислимы и те изображения, в которых Православная Церковь представляет взорам и сердцу младенчаствующих во Христе образ Той, в Которой все, прибегающие с детскою любовью, обретают нежнейшую, попечительнейшую Матерь. Эти изображения, в которых, собственно говоря, переводятся на полотно восторги благочестивого чувства, так красноречиво выражающиеся в наших церковных песнях, можно назвать «лирическими». Каждое из них есть не что иное, как воплощенное в чертах и красках приветствие любви, преданности, молитвы. Сверх того нельзя не заметить, что все они отличаются характером нежного, растроганного чувства, ищущего потопить свои земные скорби и печали в лучах небесного идеала, представляемого благодатным ликом Святой Пренепорочной Девы. Это доказывают самые наименования, принятые Церковью для разных изображений Богоматери; как-то: Всех Скорбящих Радость, Утоление Печалей, Взыскание Погибших и т. п. На дне морей, раздираемых свирепыми бурями, зарождается драгоценный перл. В тайниках души, истерзанных пытками скорбей, воспитывается молитва и упование, вера и любовь, поэзия и искусство...

В наше время искусство, поэзия, гений, вдохновение если не на душе, то на языке у каждого, кто только имеет притязания на образованность, кто принимает или хочет казаться принимающим участие в успехах века. Странно, но тем не менее справедливо, что современное общество, единогласно обвиняемое в грубой положительности, в сухом и холодном эгоизме, в отсутствии всех чистых, бескорыстных, святых помыслов и порывов, что оно, в то же время, столь же основательно может подвергнуться укоризне в чрезмерном пристрастии и предпочтении, в привязанности безотчетной и часто безрассудной, почти фантастической, к тому, что относится прямо к сердцу, чуждо по существу своему всех расчетов и видов, имеет корень и питание непосредственно в чувстве: к творчеству, к искусству, к поэзии! В самом деле, в нынешнем мире нет, по-видимому,





Всех Скорбящих Радость. XIX в.

другого увлечения, другой страсти, другого энтузиазма, кроме как к созданиям, ознаменованным печатью изящества, облитым сиянием художественного, единственного в наше время вдохновения. Счастливый стих, поэтический аккорд, своеобразный удар резца или кисти возбуждают всеобщий восторг. Оригинальное произведение искусства — будет ли то поэма или оратория, статуя или картина — составляет эпоху! Герой, перед которым все преклоняется с благоговением, на которого отовсюду сыплются венки и рукоплескания, есть художник!

Самая строгая мораль ничего не может сказать против этого направления, рассматриваемого в своей сущности, в своих основных началах, в своем внутреннем значении. Чувство эстетическое, симпатия к прекрасному и высокому есть одна из высших, благороднейших стихий нашей природы. Развитие ее всегда более или менее знаменует торжество духовного элемента жизни человеческой. Красота есть подруга истины и добродетели. В ее светлом образе истина становится привлекательнее, добродетель любезнее.

Но всему должны быть границы, все должно иметь свою меру. Всякое излишество есть уклонение от законного порядка, ибо нарушает гармонию, которая составляет основу бытия, есть душа жизни. В области чувства, которого характер есть беспредельность, законность выражается строгою разборчивостью относительно предметов. Расточать чувство на предметы недостойные значит употреблять во зло его святыню. Горе, если божественный огонь возжигается на алтаре кумиров, вылепленных из земной грязи и пыли, обольщающих только слепую, плотскую чувственность! Горе, если в лучшие минуты одушевления сердце вместо истинной красоты обнимает пустой, лживый, бессущный призрак!

Итак, пусть любовь к прекрасному, сочувствие к гениальным вдохновениям, страсть к искусству горит и согревает наше холодное, равнодушное, бесчувственное время! Но разливаемая им теплота должна иметь свой источник в животворном солнце истинной красоты, не в темных горнилах мирской, лживой прелести! И здесь-то искусству предлежит показать всю высоту своего смысла, оправдать всю важность своего назначе-







Федор Бруни. Богородица с младенцем, отдыхающая на пути в Египет

ния. Оно должно своими созданиями направлять порывы чувства к святой, единственно достойной их цели. Оно должно служить красоте, в тесной непосредственной связи с истиною и благом.

В религии истина и благо достигают высшей степени своего проявления на земле, своего приближения к человечеству. Сюда, следовательно, должно стремиться искусство. Здесь единственно достойный храм для высоких священнодействий творящего гения.

Так действительно и было в те счастливые времена, которые остались в воспоминаниях истории с блистательным именем «золотых веков» искусства. В эти золотые веки поэзия, музыка, зодчество, скульптура, живопись были непрерывным славословием Божества. Древние языческие Музы в век эсхилов и софоклов, фидиасов и праксителей, апеллесов и зевксисов жили на священных высотах Олимпа. Христианское искусство при дантах и тассах, при рафаэлях и микельанджелах было если не исключительно священно-служебное, то, по крайней мере, во всех своих проявлениях глубоко религиозное.

С благородной патриотической гордостью мы, русские, можем сказать, что у нас искусство, при всей своей юности, не совратилось с пути, который один вполне его достоин. Это особенно замечательно в живописи, которой лучшие, блистательнейшие создания освящены религиозным, благочестивым вдохновением. Кто хочет видеть торжество кисти русской, тот должен идти в храмы, которые сами по себе составляют великолепнейшее украшение нашей северной Пальмиры, и здесь, склонясь в восторженной молитве пред святыми иконами, уносить потом признательное благоговение к могучей руке Брюлова, Шебуева, Басина и Бруни...

Конечно, могущество веры так полно, так всеильно, так живо и действенно в самом себе, что ему нет нужды ни в каких сторонних пособиях, ни в каких внешних украшениях. У нас, еще больше, чем где-либо, молитва не требует художественных усилий кисти, чтобы изливаться со всей искренностью, со всем жаром, пред святою иконою. Сердцу, из детства напоенному благочестием, достаточно всякого символа, лишь бы он изображал



точно и верно свою идею, лишь бы он был принят и освящен материнским благословением Церкви.

Даже, говоря искренне и беспристрастно: не больше ли примеров истинной веры и истинного одушевления встречается в мирных сельских храмах, или под скромной крышей бедной деревенской хижины, перед домашней киотой, наполненной простыми, бесхитростными изображениями христианской святыни? И одно ли кроткое, патриархальное чувство простого поселанина так непритязательно? Кто из нас, как бы глубоко ни отведал от чаши современного просвещения и образованности, кто в свою очередь не испытывал сладкого умиления, преклоняясь пред заветным благословением отца или лобызая крест, повешенный рукой любящей матери?..

Благословенна сила веры, преклоняющая в прах нашу суетную гордыню пред одним могуществом нагой, неукрашенной ничем мысли; разливающая тусклым блеском лампадки, щеплющейся пред простым образом Святой Девы, божественный свет и небесную тишину в душах, для которых темно и тревожно при ярком пламени мирской мудрости, при потешных огнях земного соблазна!..

Но благословенно и искусство, когда оно другими, ему одному известными путями достигает той же цели, производит те же благотворные, спасительные впечатления! В суетах и тревогах светской жизни, к несчастью так тесно связанных с современною образованностью общества, когда-то еще выпадут светлые минуты, доступные торжеству нагой мысли над огрубевшим, развращенным или, по крайней мере рассеянным, безрассудно истощенным и изможденным чувством? Но вот слух проходит о лике Святой Девы, воспроизведенном кистью знаменитого художника... Толпа стекается вокруг чудного полотна: одних влечет любопытство, других избыток праздного времени, третьих просто раболепство общественному мнению, требования приличия, каприз моды. Никто не идет с тем, чтобы молиться; мало даже ищущих прямого эстетического наслаждения. Вот собрались они, эти представители и представительницы века, эти львы и львицы высшего, образованного общества, с воспоминаниями о вчерашнем бале, с надеждой на сегодняшний кон-





церт или спектакль... Минута внимания... и волшебное могущество искусства начинает действовать... Нет сил противиться. В тусклых, полусонных глазах загорается живое, яркое пламя. Сердце расширяется, объемлется благоговейным волнением, проникается сладостным трепетом. Священный образ невольно внедряется в потрясенную душу, наполняет ее собой, овладевает ею безусловно и безгранично... Новые чистейшие помыслы возникают, новые возвышеннейшие чувства воздымают грудь; и — уста невольно шепчут тайную, святую, благоуханную молитву...

Вот истинная цель, вот истинное значение и торжество искусства!..

1845



## ДЛЯ КАКИХ ЦЕЛЕЙ СВ. ЦЕРКОВЬ ВВЕЛА В УПОТРЕБЛЕНИЕ СВ. ИКОНЫ?

Св. Церковь призвала в свою область живописное художество с тем, чтобы возвысить его до тех высоких идей, которые едва доступны уму человеческому, чтобы сообщить живописи направление, достойное всех усилий дарования, ниспосылаемого свыше, именно: чтобы произведения живописи сделать сообразными с теми самыми целями, для достижения коих Церковь употребляет Священное Писание и проповедание истин Христианской веры и деятельности живым словом.

1. Главная цель иконописания содействовать живому проповеданию предметов веры и Священных событий, благодетельных для всего человеческого рода, к насаждению и углублению их в сердце человеческом. Древние Греки искусство выражать письменах мысли и живопись называли одним словом *γραφῆ* — *письмо*. По сей причине и у римлян, вместо нашего выражения *рассматривать*, употреблялось слово *legere* — *читать* изображения<sup>1</sup>. Может быть, такой образ выражения произошел от того, что до изобретения букв у некоторых народов понятия о вещах изображались знаками, имевшими некое сходство с предметами, на которые хотели указать. Такие знаки сперва сокращены в иероглифические начертания, а потом заменены буквами или условными чертами, означающими звуки, из коих состоит человеческое слово. Но не входя в исследование о сем предмете, нельзя не заметить, что хорошо написанные иконы можно уподобить буквам, чрез которые духовные предметы как бы исходят в мир явлений. И опыт доказывает, что «живопись, как говорит св. Григорий Великий, для незнающих письмен такую же приносит пользу, какую писание умеющим читать: потому что необра-





Иоанн Предтеча — Ангел пустыни в житии. Конец XVII в.



зованные, взирая на произведения живописи, усматривают то, чему по вере должны следовать, так что по ним учатся незнающие письмен»<sup>2</sup>.

От сего происходит, что в древности многие иконы писали почти иероглифически, т. е. с такими символами, которые при воззрении на икону скорее могли сообщить понятие изображаемого предмета, например, Иоанна Крестителя изображали с крыльями<sup>3</sup>, потому что о нем чрез пророка Малахию Дух Святой предрек: *Се аз посылаю Ангела моего пред лицем моим*<sup>4</sup>. И доселе иконописцы, по известным причинам, Апостола Петра пишут с ключами<sup>5</sup>, Павла с мечом, каждого из четырех Евангелистов — с одним из четырех лиц херувимов, явившихся в видении Пророку Иезекиилю<sup>6</sup>. Будучи орудием Церкви к озарению людей светом истинной веры, которая везде, куда только проникла, разогнала мрак языческих заблуждений, иконописание не только не подвергает верующих опасности впасть в идолопоклонство, но даже предохраняет от него, так что История не представляет примера, чтобы где-либо христиане такое же имели понятие о иконах, какое язычники о своих идолах. Как портрета какого-либо знаменитого лица, например, Государя, ни один самый необразованный христианин не почтет за самое то лицо, которое представлено на портрете; так не сочтет он иконы за тот самый предмет, который на ней изображен». Он только не в состоянии выразить ученым образом своих мыслей, но понятия его верны. В истине сего сомневающийся легко может удостовериться, вслушавшись в беседы наших простолюдинов, какие между ними бывают при стечении их в храмы или знаменитые монашеские обители. При взгляде на изображения, обратившие на себя их внимание, они, если сами не знают, всегда стараются найти кого-либо, кто бы им изъяснил предмет, представленный на иконе. Таким образом, иконописание становится для простого сословия людей как бы иероглифическим Катехизисом, по которому народ приобретает понятия о предметах религии.

2. Также доказано опытом, что по причине повреждения нашей природы, всегда склонной ко злу, в мире сем, исполненном соблазнов, и высшего сословия люди, самые образованные, для



преспеяния в святости жизни сознают потребность окружать себя символами Божественного вседеприсутствия, возбуждающими благочестивые чувствования. А можно ли для сей цели придумать символы поразительнее икон? В сем смысле говорит Григорий Великий в письме к некоему Секундину: «Я послал тебе иконы (Спасителя, Божией Матери, св. Апостолов Петра и Павла), которые ты просил написать для тебя. Ибо мне весьма приятно твое требование, так как ты всем сердцем и желанием ищешь того, коего образ желаешь иметь пред очами своими, чтобы ежедневное чувственное созерцание соделало тебя опытным (в деле спасения), и взирая на икону, ты пылал любовью к тому, коего желал иметь образ»<sup>7</sup>.

С противной стороны, не оттого ли с усилением растления нравов в ином доме вовсе не видно икон, чтобы они не напоминали живущим в доме о суде Божием, о вечности и других истинах Христианства, страшных для нераскаявшегося грешника?

3. Производя в нас благочестивые ощущения, иконы служат сверх того сильным побуждением к подражанию добродетелям, как бы олицетворенным в жизни Спасителя и благоугодивших Богу своими подвигами. Еще язычники утверждали, что преспеянию в добродетели много содействует живое воспоминание, по которому бы, как бы пред очами нашими, представлялся образ какого-либо важного, добродетельного мужа<sup>8</sup>, без



Апостол Петр из деисусного ряда. XVII в.

сомнения потому, что «как живописцы, — по замечанию св. Василия Великого, — когда снимают с каких-нибудь изображений копии, часто взирая на образцы, стараются перенести с них подобие на свое произведение, так и старающиеся об усовершенствовании себя в каждой в частности и вообще во всех добродетелях, как на живые некие и действующие изображения должны взирать на жизнь святых и подражать тому, что в них хорошо»<sup>9</sup>. Греки и римляне выставляли в открытых местах изображения и статуи своих героев для поощрения соотечественников к подвигам самопожертвования в пользу своего отечества. Тем более для блага всего человечества необходимы побуждения к подражанию христианским добродетелям праведников, прославляемых Церковью<sup>10</sup>.

4. По опыту известно, что, возбудив в сердце нашем благочестивые ощущения, иконы, написанные соответственно своему назначению, окрыляют дух наш благоговением и молитвой к Богу, что устремленный на них взор, сосредоточивая наши мысли, укрепляет душевные силы в молитвенном подвиге. Если же испытывая столь благодатное от икон одушевление, христиане, руководствуемые Св. Церковью, благоговейно чествуют самые иконы, то воздаваемое им чествование не есть ли только выражение нашего благоговения к самому Богу и любви в отношении к тем, коих лики представлены на иконах? Менее ли оно естественно признательности, по которой добрый сын целует изображение своих родителей, а верноподданный с почтительной любовью взирает на портрет своего Государя? «Мы, верные, — говорит св. Афанасий, — не по иному побуждению чествуем иконы, как по любви к тем, которые изображены на иконе. И в этом случае поступаем подобно тому, как поступает сын, приветствуя родителей»<sup>11</sup>. А по словам св. Григория Папы, «мы не пред иконою, как пред Божеством, повергаемся; но воздаем поклонение Тому, коего посредством иконы воспоминаем или рождение, или страдание, или сидение на Престоле [славы]»<sup>12</sup>.

Вот для каких целей Св. Церковь освятила употребление икон и предписала чествовать их. Она желает, чтобы они были поучительны, возжигали в нас дух благочестия, возбуждали к





подражанию добродетелям, как бы олицетворенным в жизни Спасителя и Святых, доставляли нам подкрепление в молитве и были как бы проводниками нашего благоговения к Богу и общения со Святыми. «Аки Царским путем шествующе, — говорят св. Отцы седмого Вселенского собора, — последующе Богоглаголивому учению св. Отец наших и преданию Св. Церкви (вемы бо, яко сия есть Духа Св. в ней живущаго) со всякою достоверностию и тщательным рассмотрением определяем: подобно изображению честнаго креста, полагати во Святах Божиих Церквах, на Священных сосудах и одеждах, на стенах и на деках, в домах и на путях, честные и Святые Иконы, написанные красками и из дробных камней и из другого способного к тому вещества устроенные, якоже иконы Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, и непорочныя Владычицы нашея Св. Богородицы, такожде, и честных Ангелов, и всех Святых и Преподобных мужей. Елико бо часто чрез изображение на Святах иконах видимы бывают, потолику взирающий на оные подвизаемы бывают воспоминати и любити первообразных им и чествовати их лобызанием и почтительным поклонением, не истинным по вере нашей Богопоклонением, еже подобает единому Божественному естеству, но почитанием по тому образу, яко же изображению честнаго и животворящего креста и Св. Евангелию и прочим Святым, фимиамом, и постановлением свещей честь воздается, яковый и у древних благочестивый обычай был»<sup>13</sup>. Ибо честь «воздаваемая образу, преходит к первообразу, и поклоняющиеся иконе поклоняются существу изображенного на ней»<sup>14</sup>. Сообразно с сим и на Соборе, состоявшемся в Москве 1667 года, на коем кроме Московского, присутствовали Патриархи Паисий Александрийский и Макарий Антиохийский, положено: «еже призрети оком благоразсмотрения на писание честных и Святых икон и на иконописатели, да оныя лепо, честно, со достойным украшением искусным рассмотром художества пишемы будут, воеже бы всякаго возраста верным, благовейная очеса на ня возводящим к сокрушению сердца, ко слезам покаяния, к любви Божий и Святых его угодников, и подражанию житию их Богоугодному возбуждаться, и предстояще им мнети бы на небеси стояти себе пред лица самых первообразных»<sup>15</sup>. <...>



## КРИТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ЦЕРКОВНО-ИСТОРИЧЕСКУЮ ЖИВОПИСЬ ШКОЛ ИТАЛЬЯНСКИХ И ВООБЩЕ НОВЕЙШУЮ

Правильность и свобода рисунка, глубокое изучение анатомии человеческого тела, искусное размещение света и тени, правильность в подборе цветов, верность и чистота кисти, искусство в расположении и соблюдении разнообразия лиц, знание перспективы или оптического расстояния предметов, усовершенствование механизма и знание всех новейших открытий и способов живописного художества, бесспорно, в большей или в меньшей мере принадлежит исторической живописи, называемой вообще Итальянской. Она произвела многие лики Апостолов почти образцовые, создала многие идеалы Святых в духе Римской Церкви, стараясь с напряженным усилием увековечить подвиги своих францисков, домиников, лойлов, розалий, терезий и проч., выставила многие исторические картины, отличные по сочинению и размещению на них действующих лиц и по искусному сочетанию светотени и т. д. Но образовавшись под влиянием истуканов и барельефов, представляющих противные христианскому духу предметы языческой религии, во время господствовавшего в Италии растления нравов, ввела в свои произведения своеволие, оскорбительное для истинно христианского чувства, изменила облачения (костюмы) Богоматери и других Святых, освященные древностию, и воспламененная пластическими произведениями языческих художников, без всякой нужды, кстати и некстати стала выказывать свое искусство в обнажении различных членов человеческого тела; а под именем Ангелов на всех своих произведениях изображать языческих гениев в таких своевольных положениях, в каких не представляли их и языческие художники.

Доведенная на таких условиях до высочайшего совершенства, итальянская живопись сделалась образцовой для живописцев других стран, так что все почти безотчетно принялись превозносить ее произведения и подражать им. А как всякое подражание, естественно, слабее своих подлинников, то оно в области живописи породило множество произведений уродливых, предосудительнее изделий итальянской кисти. Казалось



бы, что время и беспристрастное соображение, чего требует Св. Церковь от живописного художества, постепенно должны были охладить фанатическое удивление вместе с безотчетным подражанием произведениям Итальянской живописи. Но оно с равною силою, как в других странах Европы, так и в нашем отечестве, доселе господствует оттого, что призванные природным влечением в область художеств вступают на поприще живописного и продолжают свои подвиги, не получив предварительно основательного религиозного воспитания, не стараясь приобрести сведений о духе Св. Писания, о жизни первобытных христиан, о подвигах благоугодивших Богу своею жизнью. Между тем как, если бы наши живописцы отвергли тот предрассудок, будто Итальянская живопись достигла крайнего предела совершенства, будто предписанные ею условия суть непреложные правила, будто формы, в каких явились ее произведения, неизменны; с другой стороны, если б избравшие для себя церковно-историческую живопись были проникнуты духом истинного Православия, духом восточной Церкви, старались быть христианами в полном значении слова, и с бескорыстным самоотвержением посвятили себя олицетворению великих идеалов Христианства, то в прославленных, возвеличенных именем образцовых произведениях итальянских школ усмотрели бы столь неизвинительные недостатки и погрешности, что сии образцы представились бы не более как плодами жалкой восторженности и болезненного воображения Итальянских художников, нимало не соответствующими той цели, для достижения коей Св. Церковь призвала в свою область живописное художество.

В подтверждение сказанного взглянем беспристрастно на прославляемые до бесконечности произведения живописи итальянских школ. Во главу их обыкновенно ставят известные картины Рафаэля, представляющие Преображение Господне и Богоматерь, или как художники обывкли говорить, Мадонну, хранящуюся в Дрезденской картинной галерее. В первой картине, как известно, Рафаэль представил два события, совершающиеся, по его предположению, в одном мгновении — Преображение Господне и беснование сына некоего человека. Так как, по свидетельству Евангелия, когда Спаситель сошел с Фаворской горы, на







Рафаэль. Преображение Господне

которой Он преобразился пред учениками своими, отец беснующегося, подойдя с несчастным сыном своим к Господу<sup>16</sup>, со скорбью жаловался, что Апостолы не могли исцелить сына его, то Рафаэль вообразил, что этот отец приводил беснующегося своего отрока к Апостолам во время самого Преображения Господня, и что демон, обладавший отроком, как бы ощущая славу Преображения Христова, с большим насилием терзал свою жертву. Но по свидетельству Евангелиста Луки, отец привел к Спасителю беснуемого своего сына на другой уже день по сошествии Господа с горы преображения<sup>17</sup>, и ниоткуда не видно, что он приводил отрока к Апостолам во время самого Преображения Господня.

Могло случиться, что приводил его в другое время, например, когда Спаситель восходил на гору или сходил с нее. В отношении к самому искусству эта картина представляет ту несообразность, что гора, на коей совершается Преображение, изображена в столь близком расстоянии от местопребывания других Апостолов, коих Спаситель не благоволил сделать свидетелями своего Преображения, что и они, подобно Апостолам Петру, Иакову и Иоанну вместе с окружающим их народом, не могли не видеть, что лицо Спасителя воссияло наподобие солнца, и ризы Его возблистали подобно снегу, потому что лики Спасителя и Апостолов, бывших на Фаворе, мало чем меньше лиц изображенных группами под горой, а сия последняя не только на гору, но и на холм порядочный не похожа. Картина, известная под именем Дрезденской Мадонны, по изобретению и выполнению едва ли не превосходнее картины Преображения. Но это чисто плод фантазии. Богоматерь, держащая Богомладенца, представлена на небесах, или лучше в вечности, окружена бесчисленным множеством умных сил, едва приметных в беспредельности небесного мира. Но Богоматерь носила в своих объятиях Спасителя на земле, а не на небе, где предстоит теперь Престолу Сына своего и Бога. Богомладенец представлен нагим, разве потому только, что Рафаэлю хотелось выказать свое искусство в изображении нагого младенческого тела. Спрашивается еще: по какому побуждению из числа всех Святых Рафаэль поместил на этой картине в такой близости к Богоматери только Великомученицу Варвару и



Папу Сикста? Что за преимущество их пред другими святыми? Подлинно ли это изображена Рафаэлем Варвара? Едва ли. Потому что это лицо частенько любил он повторять в своих произведениях; или разве потому это Великомученица Варвара, что при ней изображена башенка с тремя окнами, которая неизвестно как очутилась на небе? Ангелы ли, или языческие Амуры изображены внизу сей картины? При таком соображении явно, что комментарий на эту картину г. Жуковского, по своей восторженности и теплоте чувства, более достоин удивления, нежели сама картина.

На картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», изящнейшей по выражению смятения в лицах Апостолов, пораженных изречением Спасителя: *един от вас предаст мя*, — Спаситель и Апостолы изображены сидящими на скамейках, тогда как по свидетельству Евангелия и восточному обычаю, общему с обыкновением древних греков и римлян, они *возлежали* на одрах, похожих на наши софы. Подобно сему почти невозможно найти церковно-исторической картины какой бы то ни было итальянской школы, в которой не было бы или очевидных анахронизмов, или чего-либо такого, что еще предосудительнее, оскорбительнее для чувства истинно благочестивого. Так, в противность свидетельству всей христианской древности, итальянские живописцы нередко изображают Спасителя, приобщающего Апостолов на Тайной вечере опресноком, Пастырей, воздающих, по указанию Ангела, поклонение Богомладенцу, лежащему в яслях, представляют в виде итальянских пастухов, греческих святителей первых восьми веков в облачениях римских епископов новейшего времени, Богоматерь и святых жен в одеждах самых прихотливых, своевольных, в положениях изысканных, позорищных. Спасителя воскрешающего, преобразующегося и возносящегося на небо, также ангелов и святых, возносящихся в горня или нисходящих на землю, пишут чуть не в положении балансеров, прыгающих на канате. Как будто бы подобные действия стоят Спасителю, ангелам и духам праведников, достигших совершенства, каких-либо усилий. По понятиям христианским, Вездесущий по Божеству является, где хочет, в одно мгновение, без малейшего усилия, подобно сему святые и бесплотные духи почти с такой же удоб-







Леонардо да Винчи. Тайная вечеря

ностью по воле Божией восходят на небо и нисходят на землю, если то нужно, с какою мысль наша обтекает небо и землю.

Подобных несообразностей церковно-исторической итальянской живописи невозможно исчислить. Но нельзя умолчать о том, что многие изображения святых, написанные живописцами Римской Церкви, как исторически известно, не что иное, как портреты лиц самых обыкновенных; картину, например, известную под именем *Madonna della Seoggiola*, Рафаэль написал с одной молодой женщины, дочери бочара, которую он, случайно увидев с младенцем на коленях, за неимением при себе ни бумаги, ни холста, первоначально сделал углем очерк ее на дне бочонка. Некоторые изображения святых были даже списаны с лиц не очень похвального поведения, например, картина под именем Магдалины, стоявшая до революции в парижской церкви Кармелитского монастыря, написана Ле Брюном с известной Ла Вальер<sup>18</sup>. Можно с достоверностью подобные делать заключения о многих других картинах церковно-исторической итальянской живописи, потому что при рассматривании их очевидно, что живописцы старались о соблюдении одной естественности в своих произведениях, нимало не думая о том, что изображали предме-



ты духовного мира и таких людей, которые хотя жили в настоящем мире, но не были от мира сего. Какая же польза для Христианства, для самого общежития от таких произведений? Слава художников? Но что в ней, когда их произведения тонкий яд для нравственности? Если, по мнению св. Исидора Пилусиота, «не достойны названия искусств те упражнения, которые не имеют целию пользы общежития»<sup>20</sup>, то подобные упомянутым произведения итальянских школ не должно ли почесть злоупотреблением высокого таланта, данного человеку Богом во славу пресвятого Своего имени?

Произведения в этом роде русских художников, даже самых лучших, как подражание образцам итальянской школы, по сему самому, ниже своих подлинников. Ни из чего не видно, чтобы кто-либо из даровитых наших живописцев решился проложить для себя особенный путь в области церковно-исторической живописи, стать выше образцов итальянских школ. Кажется, будто враждебный некий дух удостоверил их, что художник не в состоянии приобрести другой славы, кроме той, что он может сравниться с итальянскими живописцами. От этого произошло, что многие произведения русских художников и по сочинению и по манере кажутся копиями каких-нибудь итальянских картин и на них похожи, как почерки одной руки; что на каждом почти произведении образованнейших наших живописцев можно усматривать те же анахронизмы и несообразности с духом истинного христианства, какими запечатлены картины итальянских школ. Если же некоторые из русских художников хотели, по чувству народности, сделаться как будто оригинальными, то по недостатку точных познаний о тех предметах, которые предпринимали выразить своей кистью, впали в другие ошибки. Представим на это доказательства.

Один, впрочем знаменитый, живописец, желая изобразить тот момент, когда Спаситель на Тайной вечери сказал ученикам своим: *един от вас предаст мя*, поставив Апостола Петра у порога горницы, заставил его кивать рукой — Апостолу Иоанну, в том предположении, что Евангельское слово, выражение: *поману же Петр ученику, его же любящие Иисус*, означает *кивать рукою*. Но слово *поману* означает *дал знак* и конечно такой, ради коего



Апостолу Петру не было нужды выходить из-за стола и кивать рукою Евангелисту Иоанну. Вошло еще у наших живописцев в обычай, неизвестно на каком основании, писать Марию Магдалину почти в юношеской красоте, белокурою, посреди цветущей пустыни, в новом, как будто только что вынутом из ларца платье, с распущенными волосами; иные пишут ее в костюме почти модном, с вуалем на голове, с каким-нибудь сосудцем в руках. Спасителя изображают с Евангелием Московской печати, с закладками из лент. Святителей четвертого и пятого веков представляют в саккосах и митрах; Иоанна Крестителя, Апостолов и многих мучеников в формах атлетических, тучными и румяными наподобие мясников; ангелов одних облачают по образцам Нимф языческих, других изображают в виде совершенно нагих младенцев<sup>19</sup>. Правда, все это пишут весьма натурально, до той степени натурально, что взиравшему на подобные изображения кажется, что это портреты, что в самом деле будто где-то видел он подобные лица, и художники достигают такими произведениями хоть минутной газетной славы; так как журналисты рады случаю выказать свои богословские и эстетические познания и наполнить журналы восклицательными, вопросительными и другими строчными знаками. Но какое впечатление подобные изображения производят на зрителей? Чему поучаются рассматривающие их? Возжигают ли в них такие изображения дух благочестия? Возбуждают ли к подражанию жизни Спасителя и добродетелям Святых, к сокрушению сердца, к слезам покаяния и любви Божией? Могут ли своей Святолепностью укреплять нас в молитвенном подвиге и достойно служить проводниками нашего благоговения к Богу? Не удивительно было бы, если б произведения наших художников выходили из рук их несоответствующими своему назначению от скудости способов к усовершенствованию своего искусства. Но, при беспримерных поощрениях и покровительстве правительства, все роды живописного художества, кроме иконного, достигли у нас такого совершенства, что, кажется, ни в одном из них современные европейские художники не в состоянии ничего представить лучше произведений наших художников. Между тем как скоро кисть их коснется предметов христианских, тотчас усматривается недостаток образования в





сем отношении. Доказательством сей истины, кроме представленных, может служить беспримерная по сочинению и исполнению известная картина *Последний день Помпеи*. На левой стороне этой картины художник, поистине великий, в противоположность смятению язычников, находившихся в отчаянии от всеобщей гибели, представил, с какою преданностью в волю Божию и с каким упованием на Промысл тогдашние Христиане встретили страшное потрясение природы. Мысль сию художник выразил изображением матери-христианки в объятиях своих дочерей и, кажется, священника или дьячка, уносящего Священные сосуды и церковную утварь. Мать с детьми представлена стоящею на коленях со взором, устремленным на небо. Хорошо! Но как у матери, так и у дочерей руки обнажены по самые плечи. Нельзя сказать, что это случилось от суматохи, спросонок, потому что на картине виден какой-то язычник жених, который успел в последний день Помпеи обвенчаться по своему языческому обряду. Между тем как из истории первых веков Христианства известно, что нравы тогдашних христиан были столь строги, что христианские жены и девы не только не обнажали своих рук наподобие язычниц, но даже не являлись открыто без покрывала на лице<sup>20</sup>. Священник ли, или дьячок, спокойно взирающий на извержение Везувия, изображен в виде какого-то драбанта с обнаженною рукою и ногою почти до голени. Разве таким образом ходили когда-либо христианские Священнослужители? Как судить о подобном своеволии наших художников, оскорбляющем христианские чувства? Что сказали бы христиане, пострадавшие за иконопочитание, взглянув на подобные изображения? «Не посрамляйте Матери нашей Церкви, — взывал в свое время св. Иоанн Дамаскин к Иконоборцам, — не лишайте ее украшения!» Теперь бы он умолял наших художников не посрамлять Церкви такими изображениями. Оставьте лучше, сказал бы он, стены храмов наших обнаженными. Церковь не престанет существовать и без вашего искусства, а с подобными его произведениями принуждена будет оплакивать вечную гибель детей своих!

Нет сомнения, что причины указанного своеволия живописных произведений должно искать не столько в самих художни-

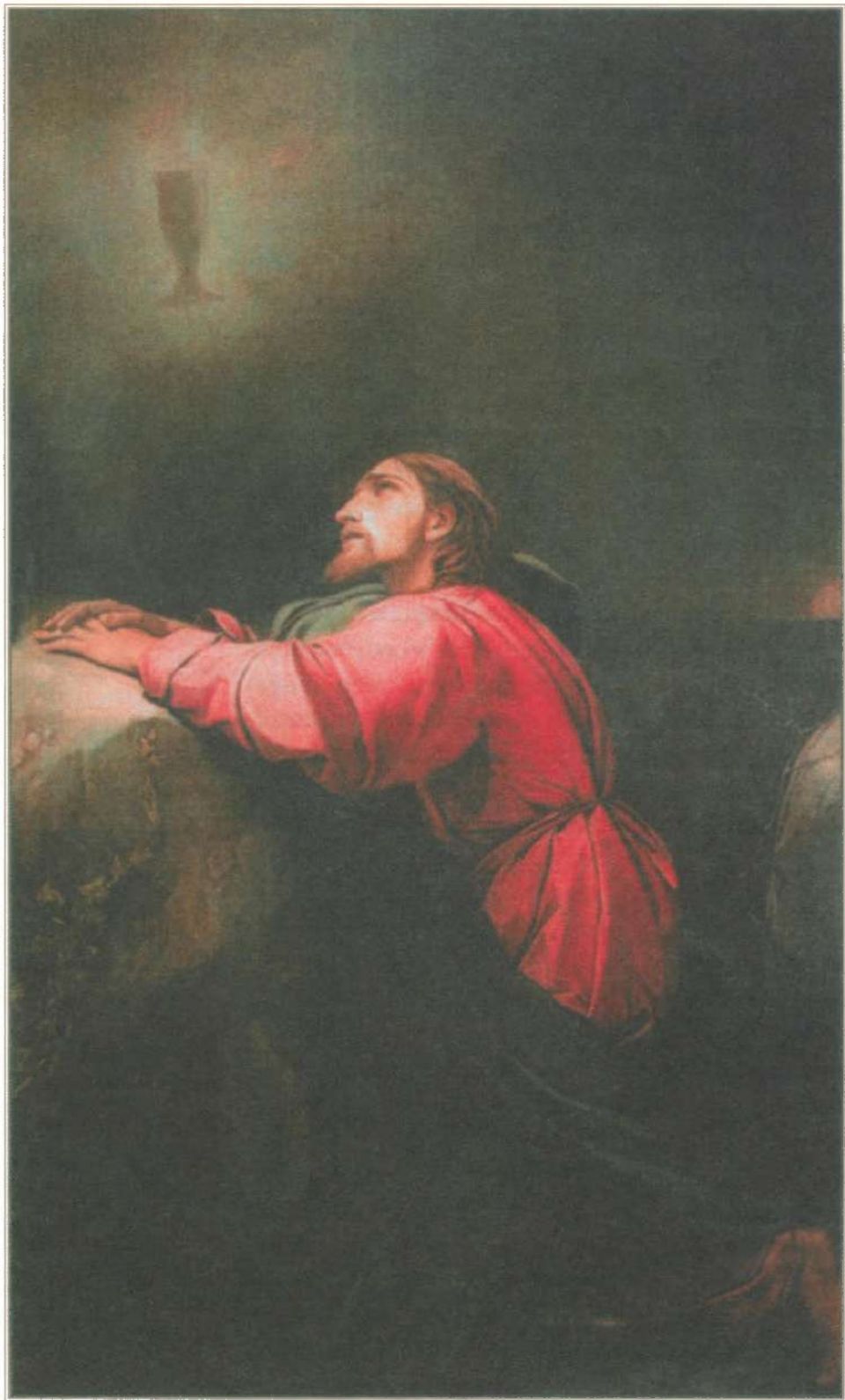


ках, сколько в данном ими направлении; но зачем они, не потрудившись узнать, что требуется от иконописания, жалуются на равнодушие публики к их произведениям; вопиют, что на Руси не знают вкуса (?); не умеют ценить их высоких талантов! Напрасно! Нет народа, который бы столько любил благолепие храмов Божиих, как русский; нет народа, который бы более восхищался произведениями живописи в духе истинно религиозном; и может быть, нет народа, который бы с такой сметливостью постигал все истинно высокое и прекрасное, как народ русский. Так, едва явился образ академика Бруни, представляющий моление Спасителя о чаше, как всякий, видевший тот образ, старался иметь с него список, по крайней мере, литографированный, и эстампы с него распространились по всей России. Значит, доколе наши живописцы не усвоят себе народного благочестия, не приобретут сведений, требуемых иконописанием, доколе их произведения не будут соответствовать той цели, для достижения коей Св. Церковь приняла в свою область живописное художество, доколе, как бы ни было оно покровительствуемо правительством, какие бы художники ни прилагали усилия, сколько бы ни жаловались, народ, пока будет еще благочестивым, останется равнодушным к их произведениям, а с упадком благочестия погибнут и художества.

### ОТ ИКОНОПИСЦА ТРЕБУЮТСЯ ОБРАЗОВАНИЕ И ЖИЗНЬ, СООТВЕТСТВУЮЩИЕ ПОНЯТИЯМ ХРИСТИАНСКОГО УЧЕНИЯ

Если произведения церковно-исторической живописи, обыкновенно почитаемые отличнейшими, при беспристрастном на них взгляде оказываются не соответствующими тем целям, для коих Св. Церковь приняла в свои недра живописное художество, то явно, что для достижения сих целей недостаточно быть просто живописцем; что иконописание требует от художника, чтобы он был всецело проникнут высокими истинами веры и деятельности христианской, чтобы он имел достаточные понятия о том,





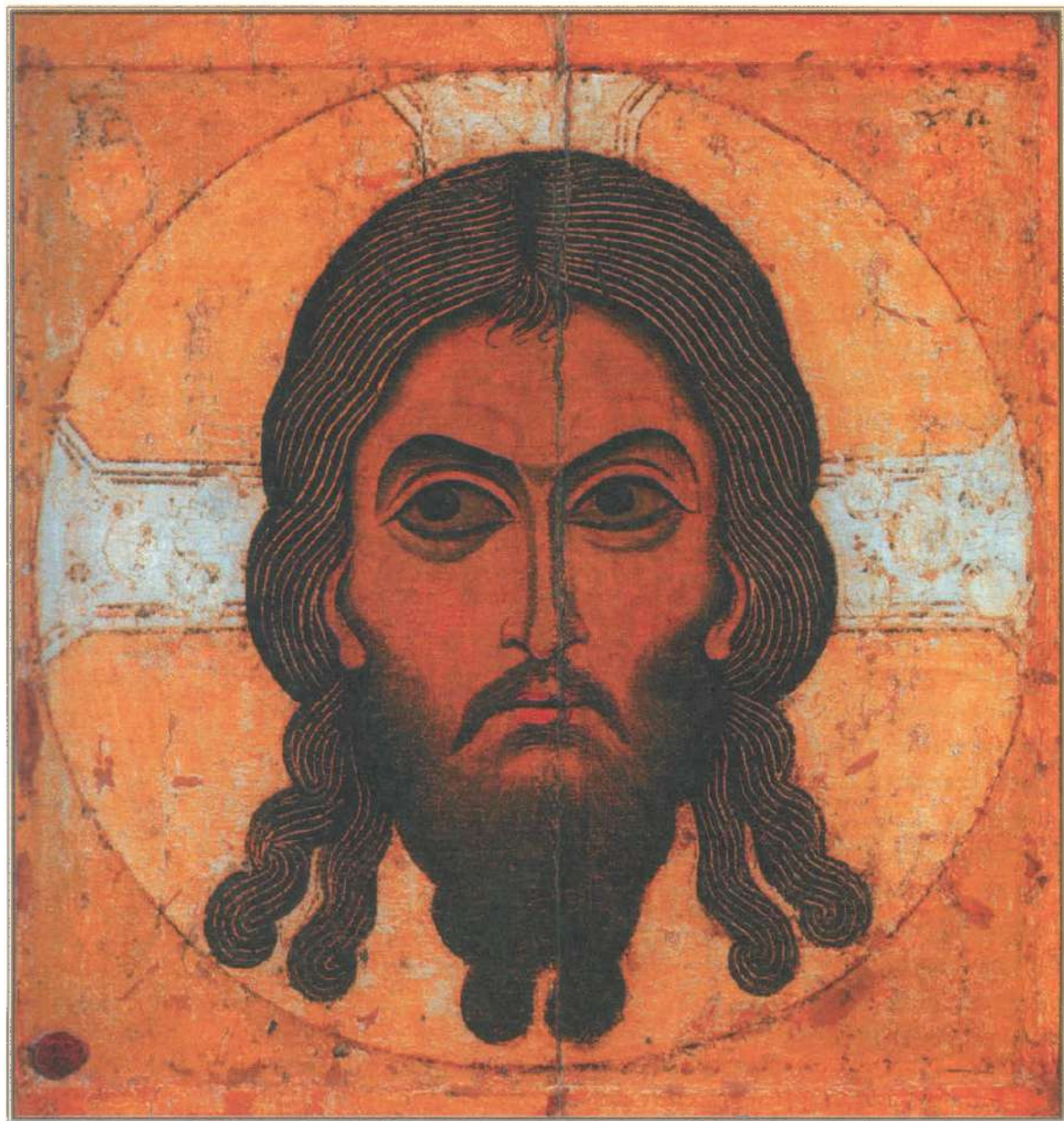
*Федор Бруни. Моление о чаше*



какое богатство премудрости, благости и любви Божией к роду человеческому открыто в Богопознании истинно христианском, какая высота святости указана Спасителем для деятельности человеческой; как благодетельно и возвышенно назначение человека. Необходимо, чтобы художник самую жизнь свою соответствовал таким понятиям. Нельзя не удивляться, с какою верною судили о сем наши предки под конец XVI столетия, когда в Италии господствовало растление нравов и чрез произведения живописи в самых храмах, посвященных имени Божию, проявлялось обновленное язычество, прикрытое именем Христианства. Так, в сочинении, именуемом «Стоглав», неизвестный его писатель говорит: «Подобает быти живописцу смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабежнику, не убийце, наипачеже хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением. Не могущим же тако до конца пребыти, по закону жениться и браком сочетатися, и приходити ко отцем Духовным почаще, и во всем извещатися, и по их показанию и учению жити в посте и молитве и воздержании со смиренномудрием, кроме всякого зазора и бесчинства, и с превеликим тщанием писати образ Господа и Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа и Пречистыя Его Богоматери и Всех Святых, Пророков и Апостолов, и Священномучеников, Преподобных жен и Святителей и Преподобных Отцов». Ниже сочинитель, сказав, что живописец не должен подражать тем «иже суть последующе обычаем скверным», присовокупляет: «Понеже на сицевое (иконописное) святое дело таковым (дерзати) не прощено есть; якоже и древле рече Господь Моисею, еже Веселеила наполних Духа Божия. Сей же Веселеил делатель бысть скинии свидения закона ветхого, кольми паче нынешняя благодати пишушим образ Спаса Христа Бога нашего и Пречистыя Его Богоматери и Святых Его тщатися к восприятию Духа Божия».

Можно ли не ощущать истины такого образа мыслей относительно того, что преимущественно необходимо иконописцу, размыслить, что иконописание, по своему предмету и целям, ради коих освящено Церковью, столько же должно превосходить все роды живописи, сколько Евангельское учение превосходит





*Спас Неукотворный. Вторая половина XII в.*

все верования и науки, сколько дух материю? Обнимая небо и землю, иконописание должно стремиться к проявлению нетленного, вечного. Ибо, хотя это непреложная истина, что «Бога бестелесного, не вещественного, не имеющего вида, неограниченного и непостижимого в Его сущности, поистине, как говорит св. Иоанн Дамаскин, — изобразить невозможно», потому что *Бог живет во свете непреступном*<sup>26</sup> для взора самих ангелов; при всем том, почти все, что в христианской религии подлежит мышлению, составляет предмет иконописания: «чтобы, — говоря словами св. Иоанна Дамаскина, — как слушая телесными ушами чувственные слова, мы постигаем вещи духовные, так чрез телесное созерцание (икон) восходили к созерцанию духовному». Таким образом, иконописание берет на себя как бы воплотить духовное, одухотворить земное, осуществить, подобно вере, ожидаемое, проявить невидимое, вечное, вознести мысль и сердце человека в область мира духовного, приблизить к душе нашей вечность. Посему кисть иконописца должна быть непорочною, святою, как провозвестница великих истин и деятельности христианской. Если же когда-либо осквернилась она изображением языческих мерзостей и растленных человеческих действий, то не иначе должна приниматься за изображение священных предметов, как измытая в слезах истинного покаяния. В противном случае произведения ее не будут соответствовать требованиям чистого Христианства, и хотя бы художник называл свои изделия духовными и священными, они останутся плотскими, нечистыми.

Так, если иконописец, по цели своей, есть проповедник высоких истин Христианства, то христианское вероучение требует от него, как от своего служителя, чтобы он самую жизнь соответствовал внушениям Евангелия. Ибо если еще язычники требовали от своих ораторов доброты сердца<sup>21</sup>, требовали, чтобы оратор, желая тронуть своих слушателей, наперед сам был тронут до глубины души предметом своего слова<sup>22</sup>, то можно ли ожидать, чтобы произведения иконописца соответствовали цели своего назначения и возбуждали в зрителях христианские чувствования, если он сам, изображая их, не был проникнут духом мыслей, желаний и чувствований христианских? Даже можно сказать, что





чем более времени требуется для изображения кистью Священных предметов веры, тем более требуется от иконописца истинно христианского одушевления, или, лучше, постоянного стремления к изображению святости, нежели от оратора, которому не нужно много времени для сочинения слова. Мгновенная религиозная теплота сердца или возбужденное чем-либо скоропреходящее набожное чувство как не может согреть сердца постоянной любовью добра, так не в состоянии произвести ничего подлинно соответствующего требованиям чистого Христианства в области иконописания. Только тогда иконописец будет приближаться к идеалам христианского вероисповедания и произведения его час от часу будут совершеннее, когда он, вполне обладая механизмом своего художества, более и более будет достигать совершенства в христианской деятельности<sup>23</sup>.

### **КАКИЕ ПОЗНАНИЯ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО МОГУТ СПОСОБСТВОВАТЬ ЖИВОПИСЦУ ВОЗВЫСИТЬСЯ ДО ИДЕАЛЬНОСТИ, ТРЕБУЕМОЙ ИКОНОПИСАНИЕМ?**

Неусыпно совершенствуясь в исправлении и святости жизни своей, иконописец должен стараться приобрести такие познания, которые могут способствовать возвыситься до идеальности, требуемой иконописанием. Из сохранившихся до наших времен так называемых антиков или пластических произведений язычества легко убедиться, что художники Эллады глубоко изучали творения своих сказочников-поэтов, которых мечты они олицетворяли резцом своим. Греческие скульпторы умели до идеальности возвысить бредни своей мифологии, представляя вымышленных богов своих в некоей как бы бесстрастной красоте, спокойствии и величии. Вообще же древние справедливо думали, что в видимой природе нет красоты, выше которой не могло бы представить воображение, что изящнейшие произведения всякого рода художников суть только осуществление идеалов, представившихся внутреннему созерцанию души их<sup>24</sup>.



Тем более иконописец как служитель небесной истины должен стараться усвоить душе своей высокие идеи христианского учения, чтобы его мысли, воображение и чувства могли возвыситься до созерцания христианских идеалов, приводить его в состояние такого вдохновения, которое содействовало бы к проявлению их посредством его искусства, потому что предметы его кисти почти исключительно предметы мира духовного, небесного, обладающие красотой и совершенствами сверхчувственными, едва мыслимо созерцаемыми. Для сей цели иконописец имеет нужду, освящаясь прилежным чтением Св. Писания, жизнеописаний людей, благоугодивших Богу своею жизнью, и исторических церковных памятников, изучать размышлением своим те места Писаний, которые могут быть предметами иконописания. Но чтобы, читая жития святых, особенно Св. Писание, по неопытности не уклониться в мысли, несообразные с сущностию предмета, на иконописца художество его возлагает обязанность иметь общение с благочестивыми людьми, особенно из духовного звания, чтобы их суждениями о предметах веры и истории христианской мог он поверить свой образ мыслей, разумение Св. Писания и церковных книг. В противном случае иконописец, при всем своем искусстве, не избежит погрешностей, станет олицетворять свою мечту, а не сущность, или, подражая другим, будет повторять их ошибки и погрешности.

Но как, с другой стороны, иконописец, до какой бы ни возвысился идеальности, обдумывая свой предмет, всегда будет иметь в мыслях своих какой-либо чувственный, хотя изящнейший его образ, потому что мы о предметах мира духовного не можем иметь чисто духовных понятий, и хотя вера научает нас, что Бог есть чистейший дух и ангелы есть духи, однако ж не иначе можем представлять их в своем воображении, как в каких-либо формах и преимущественно человеческих, то, подражая св. писателям, которые для сообщения нам понятия о предметах мира духовного заимствовали слова из круга наименований предметов и действий мира чувственного, иконописец также для приближения к понятию зрителей изображаемых своею кистью предметов мира духовного вынужден заимствовать черты и краски из круга предметов видимой природы, т. е. подражать ей, не потому, что,



как заметил еще святой Афанасий, «все толкуют, что всякое искусство есть подражание природе»<sup>25</sup>, но потому, что без сего пособия иконописец не в состоянии олицетворить своего идеала. Однако ж, обращая свой взор на окружающую его природу, художник должен сознавать, что природа, как некто справедливо сказал, хороша, когда ее умоют; с другой стороны, что, несмотря на разнообразие вкусов, в ней еще есть такие общие черты красоты и величия, из коих одни доставляют чистое безмятежное удовольствие, другие проникают нас благоговением к премудрости и благодати Всемогущего и как бы возносят дух наш в область мира беспредельного, вечного. Долг иконописца избирать в видимой природе черты и краски, подмечать свет и тени такие, которые могли бы сообщать взирающим на произведения его кисти сколь возможно близкие понятия о предметах мира духовного, и в чертах плотских, видимых проявлять духовное, невидимое. Мало сего, восхищаясь созерцанием природы, иконописец как служитель Евангелия ни на одно мгновение не должен забывать, что грехопадением первобытных наших прародителей не только повреждена человеческая природа, но и *вся тварь*, по выражению Апостола Павла, *подверглась суете*, а посему то, что по духу мира сего может почестся красотой и величием, по духу Евангелия будет отвратительно и низко. Например, тучность человеческого тела скорее есть признак болезненного состояния, если не самого тела, то души нашей, нежели здоровья и совершенства нашей природы. Мясистость и преобладающая краснота, усматриваемая в изображениях итальянских школ Богомладенца, Богоматери и Святых, несообразна с понятием, какое о Спасителе и святых представляют предания и их жизнеописания. Обнажение без очевидной нужды различных частей человеческого тела, изысканное положение лиц, так называемые живописцами ракурсы, страстные взгляды, напряженность мускулов, атлетические формы тела не пристали тем, которые изнурениями и всякого рода лишениями старались приобрести царствие небесное. Из таких соображений легко убедиться, что наш язык не даром для означения красоты, приличной святым, имеет особые выражения: *Святолепность*, *Святолепный*, *Боголепный*, *Боголепно* и т. п., и самые живописцы совершенно в другом





виде представляли предметы иконописания, если бы имели об них понятия, сообразные с самою истиною. Рубенс, например, в картине, изображающей отлучение от Церкви Императора Феодосия, не представил бы святого Амвросия Медиоланского столь тучным и надменным, если бы знал, что вся сила Святителей того времени состояла в молитве, смирении, строгом последовании Евангелию и правилам Св. Церкви.

### ЧАСТНЫЕ ПОНЯТИЯ О ПРЕДМЕТАХ ИКОНОПИСАНИЯ

В частности, иконописец посредством своей кисти или сообщает чадам Св. Церкви те понятия о Всевышнем Существе, которые сам Бог открыл нам о себе в Св. Писании, или изображает бесплотных духов и людей, благоугодивших Богу своею верою и добродетелями. Древнейшим символом Бога во Всесвятой Троице, поклоняемого в откровении и в области иконописания, можно почтить явление Господа Аврааму в виде трех мужей, которым он оказал гостеприимство, приняв их как странников.

Но как Пророку Даниилу Отец Небесный явил Себя в образе ветхого деннми в одежде снеговидной, Второе лице ради нашего спасения вочеловечилось, а Третье лице Св. Троицы являлось в виде голубином и огненных языков, то вошло в обычай и в таких образах посредством иконописного художества представлять понятие о Всесвятом существе Божиим, в Троице Святой прославляемом.

Какая совокупность величия, премудрости и благодати требуется в изображении Первого лица Св. Троицы, иконописцу внушает самое Св. Писание, которое Отца Небесного именует Отцем едиnorodного Сына своего, Господа нашего Иисуса Христа, данного Им миру, по одной любви к роду человеческому, Отцем всякого отечества на небесах и на земле, Отцем щедрот, Богом любви и всякие утехы. Посему живописцы Западной Церкви погрешают, представляя Бога Отца в виде сурового и грозного старца, разделяющего при создании хаос творения как бы с





Симон Ушаков. Троица Ветхозаветная

напряженным усилием. Такое изображение противно как выше-приведенным слововыражениям о Боге Отце Св. Писания, так и тому учению откровения, что все создано единым словом Божиим и все творение есть только как бы осуществленная мысль Божия, для приведения коей в действие Всемогущий, Премудрый и Всеблагий не имел нужды ни в малейшем усилии.

Второе лицо Св. Троицы Св. Писание именует Богом, Единородным Сыном Отца Небесного, рожденным прежде всех веков, изображает Единодушным Отцу по Божеству и Сыном человеческим, потому что Он для спасения рода человеческого от чистейшей крови Пренепорочная Девы воплотился, или, по выражению Апостола, *принял на себя зрак раба*, т. е. был *в подобии нашей плоти*, *кроме греха*, обитал между людьми, открыл им истинное Богопознание, претерпел от людей крестные страдания, умер, погребен, воскрес из мертвых, вознесся на небо, воссел одесную Отца Небесного, придет судить живых и мертвых. Такие сообщаемые нам Св. Писанием понятия о Втором лице Св. Троицы позволяют иконописцу изображать Спасителя в человеческом виде от младенческого до мужского возраста, от положения в Вифлеемских яслях до крестных страданий и погребения, также нисходящим во ад, воскресшим, возносящимся на небо, восседающим одесную Отца Небесного, грядущим на облаках судить и сужающим весь род человеческий. Но иконописец не должен забывать, что в лице Спасителя и во время открытого пребывания Его на земле *имевшие очи видети* усматривали славу яко *Единородного от Отца* Небесного, что Иисус Христос есть Богочеловек. Посему от Иконописца требуется глубокое изучение Евангелия, неутолимое усилие и самая зрелая обдуманность в изображении лица Господа нашего. Иконописец должен знать, что, как все Ветхозаветные Праведники предъизображали своими добродетелями лицо Христово, так добродетели святых, благоугодивших Богу своею жизнью в Новом Завете, суть только подражание и как бы отражение добродетелей и совершенств Иисуса Христа. Следовательно, как Пророки, Апостолы и вся Церковь главной целью своей проповеди и учения во все времена имели Господа нашего Иисуса Христа, так иконописец должен иметь в предмете преимущественно то, чтобы в уме и в сердце взирающих на изо-





бражаемые его кистью иконы Спасителя вообразил Христос, чтобы в выражаемых кистью осанке, взоре, лице, движениях, во всем теле Спасителя можно было созерцать величие, бесстрастие, божественную любовь, благость, милосердие, смирение и кротость Господа. Из сего легко усмотреть, что только в чистой душе, озаренной наитием благодати, может представиться идеал, в котором должно быть изображаемо лицо Спасителя нашего, что иконописец не найдет для сей цели ни одной черты посреди суеты мирской, что в сем отношении не только не могут быть для него пособием так называемые антики, или уцелевшие до наших времен истуканы Зевеса, Аполлона и подобных богов языческих, но если б художник дерзнул подражать их формам, то, по достоинству, подвергся бы той участи, которая во дни св. Геннадия Патриарха постигла, как свидетельствует история, некоего константинопольского живописца, дерзнувшего написать образ Иисуса Христа наподобие языческого бога Дия. За такую дерзость сему живописцу усохла рука и только покаянием и молитвами св. Геннадия Патриарха он получил исцеление.

Для сообщения некоего понятия о Духе Св., Третьем лице Св. Троицы, кроме символов голубя и огненных языков и притом или в совокупности с первыми лицами существа Божия или с теми событиями, в коих Он под такими видами являлся или мог действовать, иконописец не имеет права употреблять других символов; особенно должен беречься представлять Третье лицо Св. Троицы отдельно в виде юноши, как дерзали изображать Духа Св. некоторые живописцы Западной Церкви, которою и осуждено такое своеволие.

Добрых ангелов представляет Слово Божие и жития святых в виде мужей и юношей, весьма редко в виде отроков, но нигде не говорится, чтобы они кому-либо являлись под видом младенцев и притом нагих, как обыкновенно изображают их художники римской Церкви. Наименование их добрыми святыми, Божиими, дает разуметь, что их лики должны быть оттенены святолепною красотою, кротостию и добротою. Для означения их духовности и быстроты, с которой они совершают волю Божию, издревле иконописцами ангелам всех девяти чинов усвоены крылья, хотя, по свидетельству Св. Писания, только



серафимы и херувимы являлись окрыленные шестью крыльями. Греческие иконописцы представляли ангелов в диаконском облачении, опоясанными орарем, так что сим на плечах и груди образуется крест, потому что в церковной иерархии диаконы при совершении священнодействий, по таинственному изъяснению, образуют собою служение на небесах ангелов. Но как ниоткуда не видно, чтобы ангелы являлись кому-либо в диаконском облачении, то иконописец не погрешит, изображая их просто в светлых, как бы эфирных одеждах, коих складки (как представляли ангелов некоторые живописцы Средних веков) скрывают их ноги.

Один чин ангелов Св. Писание именует силами, в церковных книгах они означаются названием умных сил. Их изображают иконописцы в виде младенческих человек с крыльями. Символ сей не только не заключает в себе ничего предосудительного, но даже весьма близко выражает их наименование.

В каких видах являлись херувимы и серафимы, иконописец может усмотреть из самого Священного Писания. Символические атрибуты, с коими издревле изображались архангелы, описаны в Четье Минее под 26 числом месяца Марта.

В сонме святых, благоугодивших Богу своей жизнью на земле, Первое лицо Препоблагословенной Матери Господа нашего, о которой предсказал Пророк Исайя, что Она, будучи Приснодевою, зачнет и родит Еммануила, потому что, как говорит св. Амвросий: «Та, которая могла зачать, могла и родить, не переставая быть Девкою, так как зачатие всегда предшествует рождению»<sup>26</sup>. Благоговей пред непостижимою тайною воплощения Спасителя, коего орудием соделалась Пресвятая, вся вселенская Церковь исповедует Ее Пренепорочной Матерью, без всякого сравнения честнейшей Херувимов и славнейшей Серафимов, Царицею неба и земли, высшею небес, светлейшею лучей солнечных, Ходатайцею и Споручницей нашего спасения пред Престолом Сына своего и Бога. Такие понятия о лице Богоматери достаточны к возбуждению в иконописце ощущений и мыслей, долженствующих вдохновить его и просветить ум к изображению Богоматери. Изображает ли он Пренепорочную внимающею благовестию Архангела во время его благовестия, полагающею в яслях или



держащую в своих объятиях Богомладенца, сопутствующую Спасителю во время служения Его роду человеческому или стоящую у креста Его и, наконец, в небесной славе пред Престолом Сына своего и Бога — смирение, любовь, терпение, сострадание и кротость в соединении с величием и Боголепностью в высочайшей степени должны быть отличительными чертами лика Приснодевственной Матери.

Представляя Ветхозаветных патриархов, Пророков, Апостолов, Святителей, Отшельников, Преподобных жен и дев, иконописец должен иметь в виду, что хотя Святые были людьми подобострастные, но они из любви к Богу перенесли бесчисленные труды, изнурения, скорби, гонения, преследования, что они постоянно пребывали в посте, молитвах и бдении, что многие из них, еще в сей жизни достигши бесстрастия, были земными ангелами и при содействии благодати Божией соделались небесными человеками. Следовательно, лица их сияли горячайшей любовью к Богу, терпением и кротостью; тела их были истощены Богоугодными подвигами, в их взорах просияло небесное упование, что им готовится венец правды, которым увенчает их праведный Судия, в день торжественного явления своего.

На иконах св. мучеников и мучениц, представляющих страдальческие их подвиги, по необходимости допускаются обнажения некоторых частей тела. Но иконописцу надлежит помнить, что св. мученики не были отчаянные атлеты с геркулесовскими формами тела, что они, быв вынуждены обстоятельствами времени свидетельствовать истину своей веры и упования на Бога претерпением мучений, были укрепляемы в своих подвигах Божественною благодатию; посему с таким спокойствием и кротостью переносили свои страдания, что приводили в изумление и, наконец, терпением победили своих мучителей. Понятие об их сверхъестественном терпении можно почерпнуть из церковной истории, из творений древних христианских писателей, а частью из Четий Миней. Так, например, св. мученик Лаврентий, жегомый на железной решетке, не вопиял, не стонал, не испустил ни одного вздоха, и когда половина его тела, обращенная к огню, совершенно испеклась, он только сказал







*Святая Мария Египетская с житием. Вторая половина XVII в.*

мучителю: поверни на другую сторону, эта уже изжарилась! Вообще же иконописец должен помнить, что христианское целомудрие допускает обнажение тела только в неизбежных случаях, притом изможденного страданиями и ношением, следовательно, немогущего действовать на волнение чувственности.

Лики тех святых, которые заблуждения своей жизни загладили продолжительным покаянием, так как они, стараясь наказать в себе прежнее своеволие жизни своей, истощили плоть свою чрезвычайными подвигами и лишениями, не только должны быть изображаемы без малейших следов страстей, волновавших сердце их, но напротив, так, чтобы взирающему на их изображения можно было иметь хотя некоторое понятие, до какого изнурения доводили они себя, быв воспламенены любовью Божьей.

Даже тех блаженных ныне небожителей, которые земную жизнь свою провели в грубых беззакониях, наконец, чудным содействием благодати принесли хотя кратковременное, но всеискреннее покаяние, как, например, разбойника, исповедавшего на кресте Господа, — живописец не имеет права изображать резкими чертами, придавать им вакхическую красноту, гигантские формы, дикие взгляды и т. п., потому что если сильная скорбь в самое короткое время может довести человека до совершенной дряхлости, то тем более благодать Божия в одно мгновение сильна переродить человека и сообщить ему новый, небесный вид. Лицам такого рода святых приличествует выражение сознания своей виновности, смирения, радости о помиловании и ощущение милосердия Божия.

Наконец бывают случаи, заставляющие иконописца представлять посредством своего искусства понятие об отпадших злых духах. Им приписывает Св. Писание лживость, коварство, зависть, злобу, лукавство, хитрость, вечное противление Богу и постоянную ненависть к людям, по которой они употребляют все усилия, чтобы привести человеческий род в бедственное состояние как в сей, так особенно в будущей жизни; в Четьях Минеях и вообще в жизнеописаниях святых злые духи изображаются гнусными, самыми отвратительными и уродливыми чудовищами.



Посему иконописцу легко подобрать черты для сообщения понятия о злых духах. <...>

## ИКОНОПИСЕЦ ДОЛЖЕН УСТРАНЯТЬ ОТ СЕБЯ ПРЕДМЕТЫ, ВРАЖДЕБНЫЕ ДУХУ ХРИСТИАНСТВА

Углубившись в свой предмет, сообразив критически все отношения и назначение его и приведя дух свой молитвой и размышлением в состояние как бы некоего вдохновения свыше, которое могло бы возвысить его до идеального созерцания предмета иконописания, искусный художник может, в уповании на содействие благодати Божией, приняться за дело. Но как всегда, так особенно во время своих занятий, он должен всемерно избегать страстных волнений, суетной рассеянности и всего того, что может привести дух его в смущение, ослабить душевные силы и возбудить в нем мысли и ощущения, враждебные духу Христианства. С сей целью, между прочим, из лаборатории иконописца должны быть изгнаны всякого рода изображения языческих, так называемых зевсов, венер, сатурнов, нимф, бахусов, наяд и всего их нечистого племени<sup>27</sup>, потому что если, по выражению Св. Писания, из одного и того же источника не может истекать сладкая и горькая вода, если с терновника не собирают винограда, а с репейника смокв, то грязные произведения языческой фантазии всегда будут охлаждать в иконописце теплоту веры и благочестия, должныствующих одушевлять его во время его занятий, погрузят сердце его в облате низких, недостойных кисти помыслов, а от сего произведения, вышедшие из рук его в таком состоянии духа, не будут соответствовать тем целям, для достижения коих Церковь освятила иконописное художество. *Кое бо, вопрошает Апостол, причастие правде к беззаконию, или кое общение свету ко тме? Кое же согласие Христовы с Велиаром, или кая часть верну с неверным? или кое сложение Церкви Божией со идолами*<sup>28</sup>. <...>



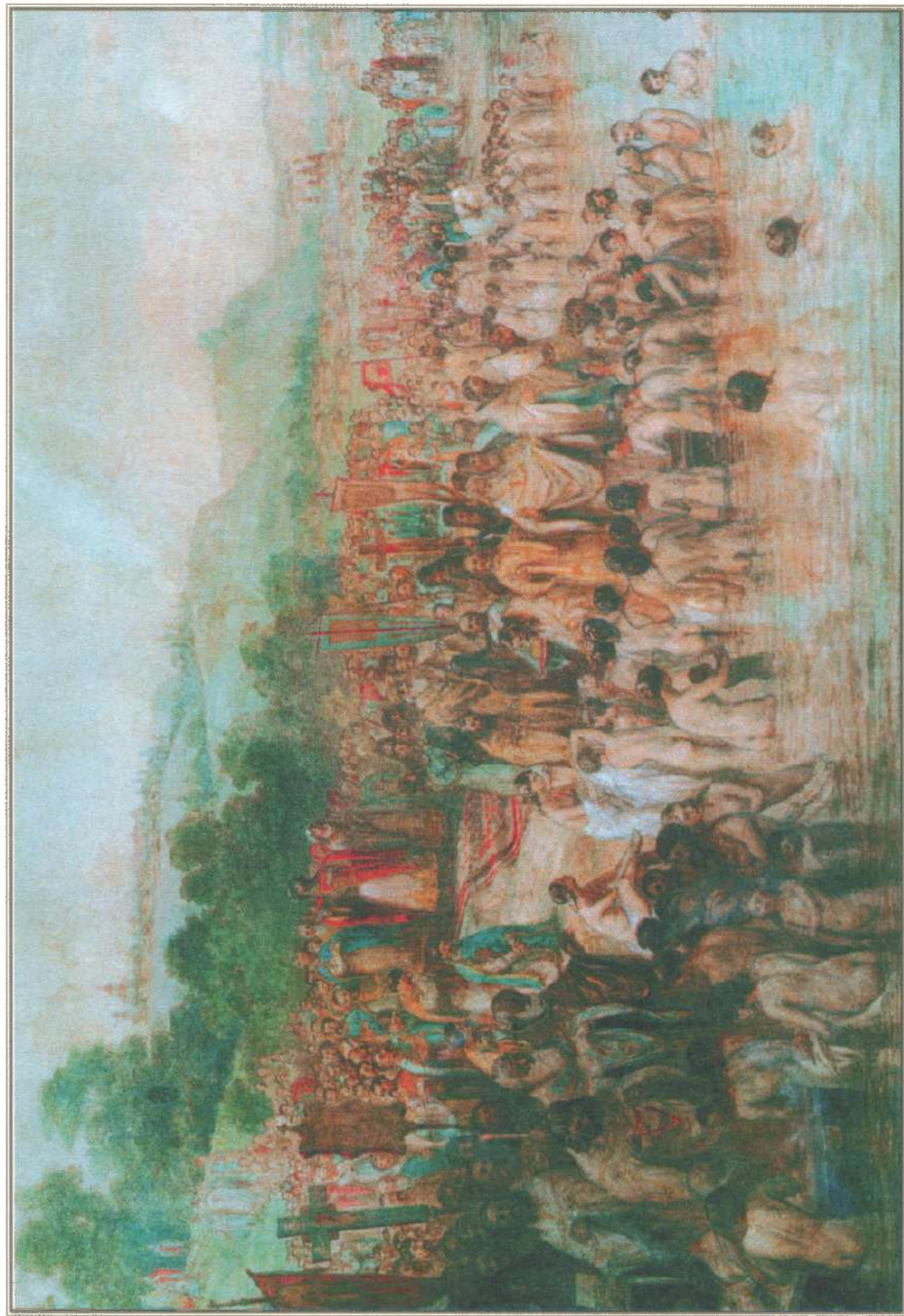


## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сочинитель сих записок позволяет себе думать, что на изложенных им условиях иконописное художество будет соответствовать своим целям. Но как оно на таких условиях сблизится с иконописанием византийского стиля, которого не жалуют новейшие художники и вообще люди, привыкшие восхищаться произведениями живописи итальянских школ, то легко могут возразить: не охладает ли от сего вкус к исторической священной живописи?

Странное опасение, тем более, что о живописном художестве всех мыслей невозможно выразить словом. Это доскажет кисть талантливых художников, когда они все усилия свои направят к тому, чтобы их произведения соответствовали тем целям, для достижения коих Церковь освятила их художество. Впрочем, с одной стороны, излишнее неблаговоление новейших художников и любителей новейшей живописи к иконописанию византийского стиля проистекает от предубеждения, похожего на то, по которому раскольники нашей Церкви отвергают всякое произведение живописи, если оно не написано в греческом стиле; с другой стороны, если бы иконописное художество, утвердившись на правилах, вытекающих из сущности предмета, действительно сблизилось с иконописанием византийским, то едва ли бы от сего охладел вкус к истинно образцовым произведениям священно-исторической живописи<sup>29</sup>. Хотя и в сем последнем случае иконописец как служитель истины с самоотвержением должен следовать указаниям ее одной, не работая прихотям, несовместным с духом истинного Христианства. Но сообразив ход священно-исторической живописи, легко усмотреть, что подобные опасения не основательны. Ибо не оттого ли в домах, славившихся благочестием и отечественными добродетелями, в старину составляли преимущественное украшение теремов св. иконы византийского стиля; не оттого ли и теперь во внутренних клетях благочестивых домов души, благоговеющие к Святыне, изливают свои молитвы ко Господу преимущественно пред иконами греческого письма, что оне,





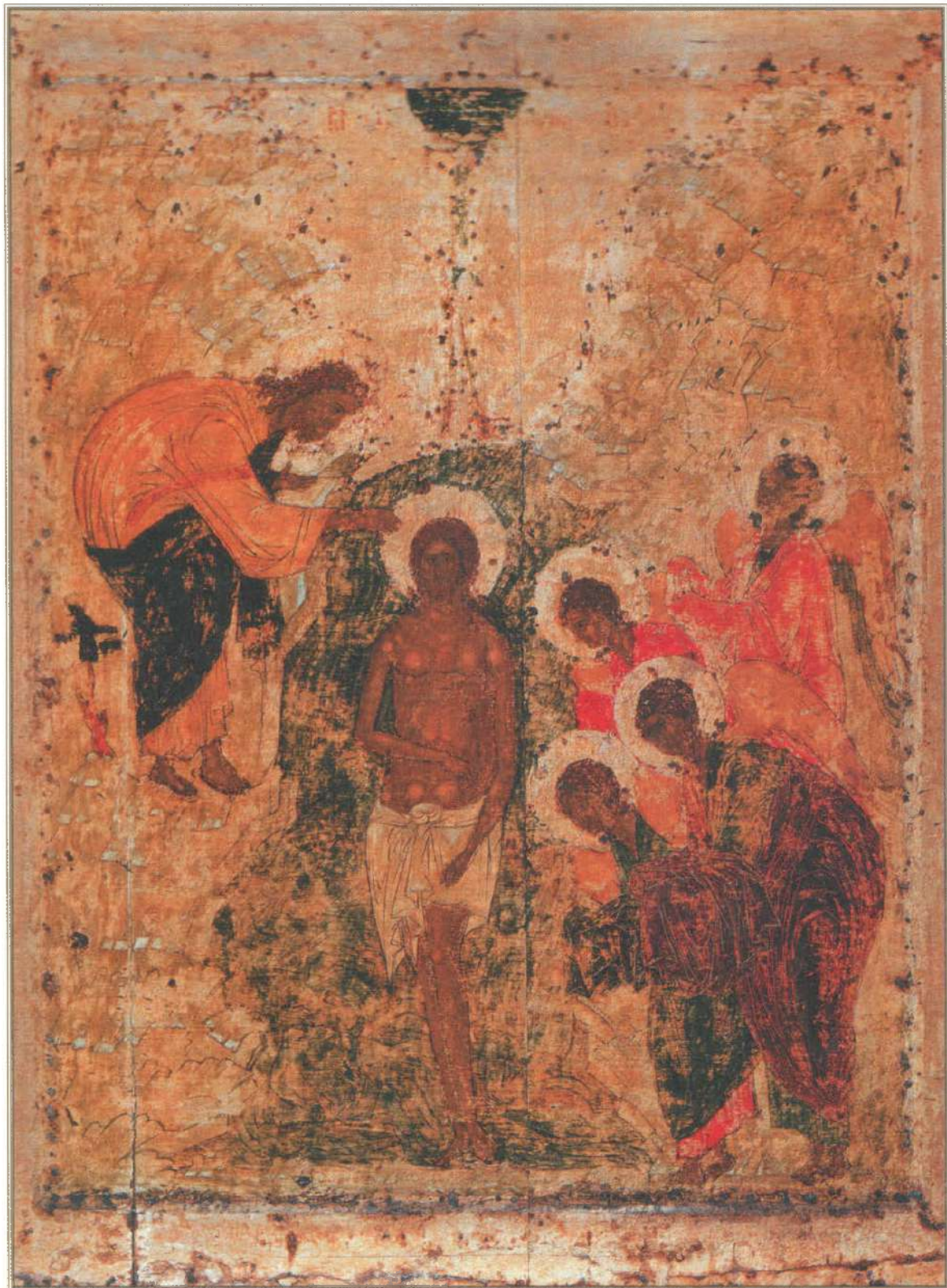
Василий Перов. Крещение Руси

хотя неискусно, однако ближе подходят к христианским идеям, нежели произведения итальянской кисти? Не оттого ли в высшем сословии людей охладел вкус к исторической, не только Священной, но и светской живописи, что многие произведения итальянских школ, представлявшие, как будто, священные предметы, мало чем различались от мифологических фантазий? Так, итальянские картины священно-исторической живописи, заставив старинные иконы перейти из некоторых богатейших домов частию в храмы Божии, а частию в хижины, и сами должны были уступить присвоенное себе место изображениям языческих басней. Но вымыслы идолопоклонников, как противные здравому озаренному христианским учением смыслу, не могли уже восстановить прежних, насильственных прав своих, коими пользовались во мраке язычества, но которые навсегда уничтожены Христианством; посему, произведя на время судорожные потрясения в душах, страдавших вольномыслием, не только снова обратились в ничтожество, но с падением своим увлекли с собой вкус людей высшего сословия и ко всякой исторической живописи, который тщетно стараются снова воспламенить восклицания журналистов и общества поощрения художеств.

Правда, еще английские лорды для излечения от сплина, подобно древним языческим богачам<sup>30</sup>, отличаются безрасчетным расточением своих сокровищ на покупку прославленных произведений итальянских школ, но в самой Италии подобный восторг давно охладел, так что она не производит более рафаэлей, доминикинов, карачиев, и если еще сохраняет в своих галереях их произведения, то единственно из видов на сиятельные английские и русские кошельки. Что касается до России, то опыт показал, что в ней священно-историческая живопись во вкусе итальянских художников всегда будет подобна растению, перенесенному в чуждый для него климат, на почву земли, не свойственную ему, которое хотя при неусыпных попечениях садовника усиленными способами искусства будет прозябать, произведет цветы, даже принесет какие-нибудь плоды, но, быв оставлено без надзора своего воспитателя на одно мгновение, немедленно вянет и засыхает до корня. Нужны ли доказательства? С лишком сто лет прошло от основания Академии







Андрей Рублев. Крещение

художеств, а далеко ли за пределами Петербурга и Москвы распространился вкус к исторической итальянской живописи во всех ее родах? В первых губернских городах на пути в Москву редко где-нибудь можно увидеть бедную копию с какой-либо посредственной итальянской картины. В самом Петербурге весьма немногие дома украшены произведениями исторической живописи, а если где можно видеть их в большем количестве, то разве в отдельных галереях, вроде вывески, гласящей о богатстве и великолепии хозяина дома.

Отчего такое равнодушие к произведениям исторической живописи во вкусе итальянских художников? Зная способности русского народа к искусствам, любовь, которую он питает к другого рода художественным произведениям, никто не станет утверждать, что русские не имеют врожденного дара ощущать изящное. Нет, в этом отношении народ русский одарен удивительным инстинктом и сметливостию. Но произведения священо-исторической итальянской живописи не находят в его сердце сочувствия, потому что русский, молясь из детства пред иконами византийского стиля, при первом взгляде на картину во вкусе итальянском усматривает нескромность в положении лиц, в самом выражении их что-то страстное, обыкновенное, слишком натуральное, нечто просто человеческое, и он отвращает от нее взор свой, как от предмета противного его вере и благочестию. Из этого следует, что произведения живописи тогда только найдут в нашем народе сочувствие и распространятся в России повсеместно, когда будут приспособлены к требованиям отечественного вероисповедания. К другим же родам живописи, кроме портретной, и то немногоценной, на Руси вообще так же равнодушны, как к религиозной во вкусе итальянском. Русский улыбнется, смотря на картину, представляющую квасника или девушку с тамбурином, посмотрит с удовольствием на какой-нибудь пейзаж, но редко решится приобрести такого рода картины, оттого, что он мысленно задает себе вопрос: к чему это? какая с этого польза? и скажет: уж лучше купить лубочную картину кота с мышами.

По признанию необходимом, чтобы иконописание вполне соответствовало требованиям отечественного вероисповедания,



может возникнуть возражение, что как учение истинно христианского вероисповедания по свойству своему должно быть таково, чтобы удобно могло быть усвоено каждым народом, так иконописание истинной Церкви Христовой должно быть таково, чтобы легко могло сделаться в мире повсеместным. Но будет ли оно иметь такой характер, когда, соответствуя требованиям отечественного вероисповедания, сделается русским, национальным? Если б и это последовало, живописное искусство от сего нимало не потеряло бы, как ничего не потеряло от того, что были школы живописи испанская, фламандская и другие. Впрочем, такое опасение неуместно, потому что нет ни одного рода церковно-исторической живописи, который бы ближе подходил к всеобщему истинно религиозному чувству, как иконописание, сообразное с духом восточной, единой, истинной Церкви Христовой, даже в таком виде, в каком оно образовалось византийскими художниками. Живое доказательство этой истины представляет ныне царствующий король Баварский, который, воздвигнув под названием Глиптотеки и Пинакотеки великолепнейшие здания для помещения в них тщательно собираемых им произведений скульптуры и живописи во всех родах того и другого искусства, не только созидает храмы по образцам византийской архитектуры, какова в Мюнхене церковь Всех Святых, но и украшает их изображениями вроде византийского иконописания, так что даже латинские их надписания означаются буквами, подобными греческим. Для сообщения понятия о качестве такой живописи Г. Греч приложил к путевым запискам своим очерк образа Благовещения, которое представлено точно почти в таком виде, в каком можно усматривать еще изображение Благовещения на многих старинных русских иконах. Г. Греч присовокупляет, что он, несколько раз приходя в мюнхенский храм Всех Святых, погружался в созерцание изящного, направленного, по его словам, к главной и единственной цели — возбуждению веры и благоговения к Божеству; между тем как это одна только из целей, для достижения коих Св. Церковь приняла в свои недра иконописное искусство<sup>31</sup>.

Таким образом и на Западе возникла мысль, что иконописание византийского стиля более других родов живописи прибли-





жается к предназначению, соответствующему видам Св. Церкви. Еще ли ожидать, пока иностранцы скажут нам, что у нас сладко или горько, хорошо или дурно? Если к сему присовокупить, что каждый живописец, к какому бы он ни принадлежал христианскому вероисповеданию, желая сохранить в своих произведениях историческую верность, изображая Иисуса Христа, Богоматерь, Св. Апостолов, Мучеников, Святителей и Преподобных первых восьми веков Христианства, необходимо должен представить лики их точно в таких облачениях, в каких они усматриваются на иконах византийского стиля, что бритые святые явились в Западной Церкви после того уже, как членам ее иерархии вздумалось брить бороды, между тем как еще на Тридентинском соборе почти все епископы их были с бородами; что Священные облачения, ныне употребляемые в Западной Церкви, по своей форме принадлежат к нововведениям папизма, а в древние времена во всем сходны были с церковными одеждами восточной церкви, как сие доказывают печатные эстампы, приложенные к творениям древних Отцев Римской церкви, например, Григория Двоеслова, Льва Великого и других, изданных в Париже; что разнокалиберные костюмы римских монахов явились уже по разделении Церкви и от желания знаменитейших из них приобрести славу учредителей нового монашеского ордена; что ни одного христианского общества иконописание не может быть сообразнее с духом первобытной Церкви Христовой и, следовательно, не может быть повсеместнее в христианском мире, как иконописание, соответствующее потребностям нашего отечественного вероисповедания, а вместе с тем восточной единой истинной вселенской Церкви Христовой. Против этой истины самые жаркие ревнители папизма ничего возразить не в состоянии<sup>32</sup>.

Но в этом отношении может представиться новое возражение: не потеряет ли живописное искусство само по себе, т. е. не сделается ли оно вялым, безжизненным, неподвижным в стремлении своем к идеальному совершенству, если художники перестанут учиться по живописным образцам итальянской школы, будут изображать лики святых в положениях бесстрастных, устранять из области иконописания мясистость, красноту лиц,





*Устюжское Благовещение. Вторая половина XII в.*

изысканные движения и т. д.? На это можно отвечать, что, с одной стороны, в отношении ко всякому роду занятий и, следовательно, живописному искусству христианин имеет общее правило: все испытывать, а только хорошего держаться. Руководствуясь сим правилом и приобретя ясные понятия о том, чего ожидает Св. Церковь от иконописания, художник отличит лучшее, сообразное с духом истинного Христианства и в произведениях итальянских художников. С другой стороны, тот не знает духа человеческого, не знает его способностей, не размышлял о высоких идеях истинного Христианства, кто бы стал утверждать, что живописное художество итальянских школ в олицетворении предметов христианской религии достигло крайнего предела совершенства.

Не только иконописание, но и других родов живописное искусство может и будет совершенствоваться до бесконечности; в противном случае не было бы тех порывов и постоянных усилий, которыми одушевляются, живут художества; гениальные художники не тяготились бы списыванием самых образцовых картин, не желали бы создавать новые, невидимые в области художеств творения, не старались бы осуществить идеалы, таящиеся в неясном мерцании души их, и притом так, что сколько бы ни усовершенствовали свои произведения, какими бы сии ни превозносились похвалами в мире, сами художники всегда недовольны своими творениями и внутренне сознают, что оне далеко отстоят еще от той идеи, которую хотели осуществить, которая представляется во внутреннем святилище души их. Таков удел всех произведений человеческих в сем мире. «Возьми, если хочешь, — говорит Иосиф Флавий, — какое только изобретено искусство, большое или малое, и самого превосходного в своем искусстве художника, потом исследуй: соответствует ли требованиям искусства произведение художника? Рассматривая, ты удостоверись, что последнее от первого не на малое, но на большее отстоит расстояние; что почти невозможно в каком бы то ни было искусстве быть окончательно совершенным; что искусства, наподобие никогда неисчерпаемого источника, изобилуют идеями многообразных Божественных предметов»<sup>33</sup>.





Если же олицетворение столь высоких идей по преимуществу лежит на иконописании, то оно не достигло еще всей полноты совершенства, к которому оно должно стремиться соответственно своему назначению и ожиданиям Св. Церкви. Даже оно едва ли достигнет пределов крайнего совершенства, потому что, как в христианской деятельности, сколько бы человек ни старался о своем усовершенствовании, при свете озаренной Евангелием совести всегда будет находить в себе какие-нибудь недостатки, так при свете христианских понятий об иконописном искусстве вообще и о предметах его в частности, при свете вековых опытов и пособия других отраслей живописи в иконописных произведениях человеческих всегда можно будет находить какие-нибудь недостатки; посему невозможно определить, до какой степени совершенства может возвыситься иконописное искусство: когда усилия истинных его гениев будут иметь в предмете не свою, а Божию славу, станут трудиться не для своекорыстных видов, но для преспеяния Царствия Божия; не будут забывать ни на одно мгновение, что Бог строго потребует от них отчета в употреблении данного им с их бытием таланта.



Церковная живопись, или иконопись, внушаемая духом веры христианской и возникшая во времена апостольские, достойна внимания и исследования не по одной только художественной части, но и по внутренней ее связи с догматами, таинствами и священнодействиями православной восточной Церкви, по влиянию на религиозную жизнь русского народа. Под ее священным знаменем столько веков идет русская народность по пути своего умственного и нравственного образования. «Икона для русского народа, — по выражению Стэнли, — то же, что Библия для реформата».

Источники нашей иконописи — история и предание. Содержание свое она заимствует из Св. Писания, из деяний св. соборов, из отеческих книг и житейников; а образцы из Подлинников, о которых скажем впоследствии. Древнейшие образцы этой иконописи на Востоке более соответствуют духу христианства, чем на Западе произвольные вымыслы художников, которые с XIV по XV век стали уклоняться от этих образцов, от истории и предания. Гонимая за естественностью и красотой, предпочитая чувственное духовному, они давали лицам древним окраску своей страны, своего века и своего вкуса; между тем как греко-русская иконопись отличалась от их произведений своим содержанием и целью, своеобразным пошибом, завещанным ей православной восточной Церковью.

В недра свои она приняла и себе усвоила иконописание с целью впечатлеть в уме и памяти верующих дела Божии и святых Божиих, олицетворять догматы и таинства Церкви; живым и наглядным изображением предметов верования она возбуждает к ним благоговейные чувствования. Лики святых, как молитвенников за нас, служат нам и напоминанием об их христианских добродетелях, и побуждением к подражанию им. «Иконопись, — говорит св. Григорий Нисский, — есть грамота для





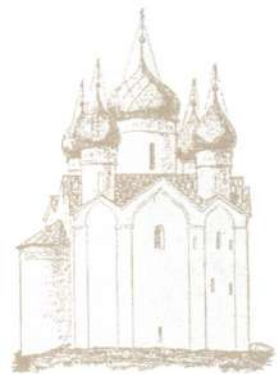
Страшный суд. 1580-е гг.



неграмотных». В этом смысле «св. иконы суть книги, написанные, вместо букв, липами и вещами; в них неграмотные усматривают то, чему должны по вере следовать; из них они учатся»<sup>1</sup>. Для такой-то цели VII Вселенский собор подтвердил: иметь в храмах лики Спасителя, Божией Матери и других святых. Сего предписания неуклонно держится наша отечественная Церковь. Вслед за торжеством православия и иконопочитания в христианском мире, Русь приняла от православной Греции христианскую веру, а с нею иконопочитание и благодать чудотворения от св. икон.

Имея в виду обозрение иконописи на святой Руси, известных иконописцев и замечательных их произведений, сперва коснемся значения св. икон в жизни церковной и народной по отношению к вере и благочестию.

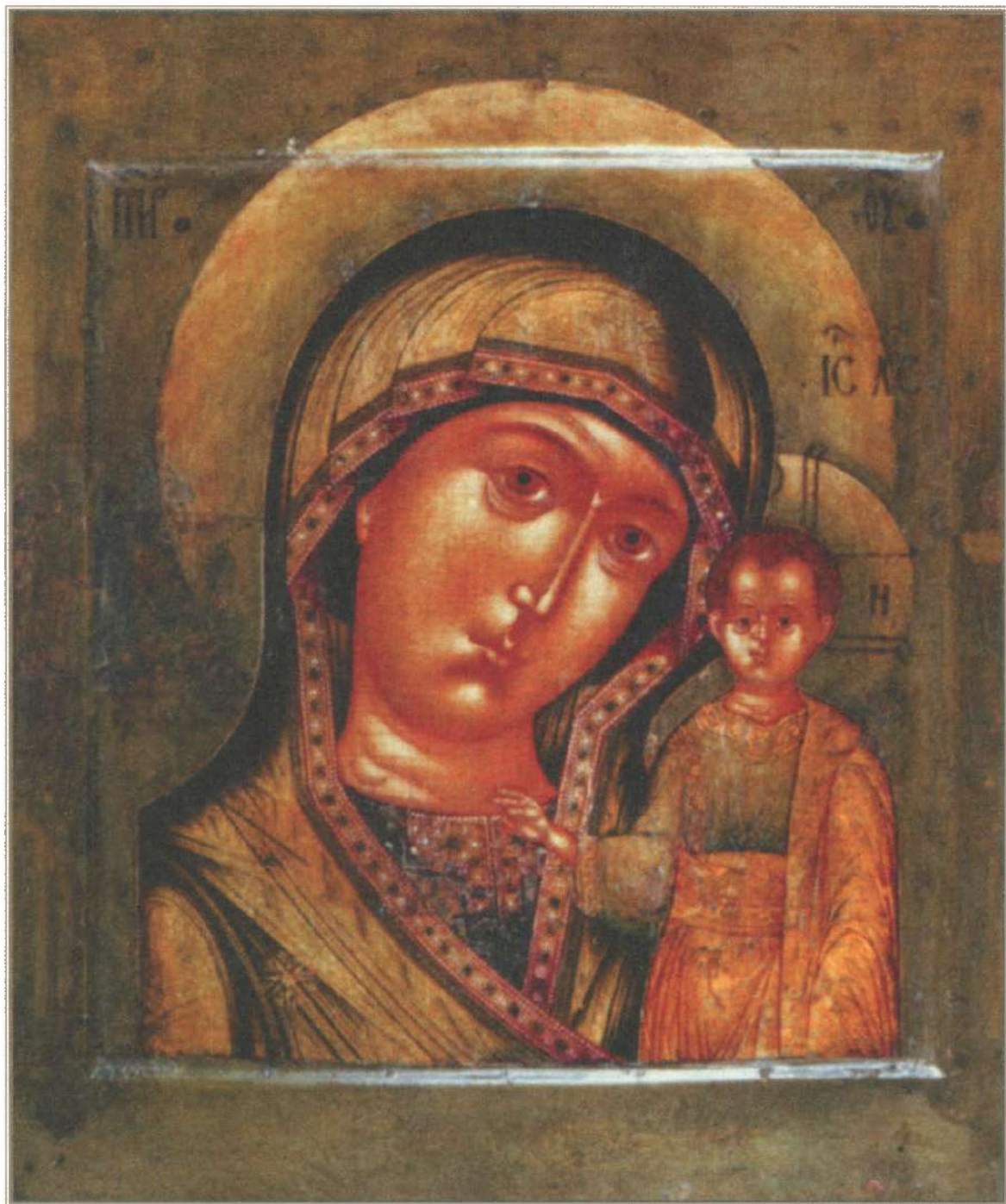
В православной Церкви, содержащей иконопочитание как догмат, чествуют между прочим св. иконы *чудотворные* и *явленные*. Преимущественно ознаменованные чудесами и, по вере молящихся, чудодействующие, именуются *чудотворными*. В них Бог, «дивный во святых Своих», становится для нас присущ уже не в одном изображении, а можно сказать, в животворящей силе. Хотя Он присущ Своей силой всем священным иконам, но некоторые избирает для Себя особенными орудиями, дабы вера смертных, вековыми от них чудотворениями возбуждаемая, могла вполне раскрываться и утверждаться: а где вера, там и чудеса<sup>2</sup>. Много бы нам здесь надлежало привести примеров тому из летописей христианства, но ограничимся только некоторыми, более к нам близкими, из отечественного бытописания, которое ясно доказывает, что в чудотворных иконах история спасения нашего отечества. Икона Страшного суда обратила великого князя Владимира и с ним всю Русь от идолов к Богу истинному; икона Спасителя дала Андрею Боголюбскому победу над болгарами<sup>3</sup>; икона Знамения Божией Матери защитила беззащитный Новгород; Владимирская икона Божией Матери обратила вспять Тамерлана с его полчищем; Казанская икона Божией Матери избавила царствующий град Москву от плена польско-литовского, и в то же время среди отчаянной битвы русских дружин с вражьими полчищами под стенами Москвы,





*Богородица Владимирская. XII в.*





*Богоматерь Казанская. 1606 г.*



имя и образ преподобного Сергия «охрабрили» первых и увенчали их победою<sup>4</sup>.

При этом нельзя не заметить, что к чудотворным иконам, по древнему обычаю, присоединяются и обетные *привески* как свидетельства чудесных исцелений по вере молящихся. Получали кто исцеление от болезни головы, глаз, рук, ног, привешивая к образу их изображения, сделанные из золота и серебра. Древнейший тому пример видим в св. Иоанне Дамаскине. Этому ревнителю веры и благочестия, поборнику иконопочитания враги отрубили кисть правой руки, столь много послужившей писаниями православию; он велел привязать отрубленную свою кисть к руке своей убрусом от образа Божией Матери, и она чудесно срослась. В память этого он сделал из серебра руку и привесил ее к св. иконе, которая оттого и называется Троеручицей<sup>5</sup>. Но что всего удивительнее, язычник Батый, неистовый гонитель христиан, в 1337 г., вследствие испытанного им чуда, привесил в рязанском Богословском монастыре к образу св. Иоанна Богослова свою золотую печать, в прошлом столетии употребленную настоятелем на позолоту водосвятной чаши<sup>6</sup>. Сколько было на чудотворных иконах в одном Московском Успенском соборе древних обетных привесок!<sup>7</sup> Но они, по указу Петра I в 1722 году апреля 20, сняты и отосланы в С.-Петербург для разбора.

Что же касается до *явленных* икон, то под этим названием известны чудесно обретенные, по особенному устройству Промысла Божия, который нередко сам являл верующим иконы, неизвестной рукою написанные<sup>8</sup>. Таковы *небошественная* Тихвинская икона Божией Матери в Тихвине, св. Никола Явленный в Новгороде и многие другие, которые причисляются к чудотворным, потому что явление их ознаменовано чудесами. В церковных богослужебных книгах они вообще называются *явлением*.

В церковной истории и в преданиях еще упоминается о само-написанных, само-изображенных иконах. В Лидийском храме, сооруженном Апостолами, над северными воротами на столпе изобразился не руками человеческими, но Божественною силою лик Богоматери с Предвечным Младенцем. Когда





Богоматерь Тихвинская

Апостолы призывали Богоматерь на освящение храма, она отвечала: «Идите, дети, и я с вами там буду». Там они с великой радостью увидели ее изображение на столпе. Затем явилась туда и сама Богоматерь и, узрев свое изображение, сказала: «Благодать и сила моя да будет с ним»! Сколько ни старался Юлиан-отступник истребить это изображение, но оно оставалось невредимым<sup>9</sup>. Четья-Миней нам свидетельствует о самоизображенной иконе Богоматери в Киево-Печерской церкви. Так в Москве предание выдает за самонаписанные иконы: Спасителя на внешней южной стене в паперти Благовещенского собора и Благовещения Божией Матери в церкви на Житном дворе.

По занимаемому св. иконами месту, они — *храмовые*, или вообще принадлежащие церкви, *домовные*, *градские*, *полковые* и *корабельные*.

1. В церквах главное вместилище для св. икон есть предалтарный иконостас; в летописях наших он называется и *кивотом*, и *деисусом* от греческого слова δέησις — моление. Полный иконостас, олицетворяющий торжествующую небесную Церковь, кроме храмового и местных образов, обыкновенно состоит из четырех поясов, где помещаются праздники Господские, ликостояния Апостолов, Пророков и Праотцов; в середине их иконы Бога Отца с исходящим от Него Св. Духом, Бога Сына в Силах, на престоле славы, и Божией Матери с изображением на персях Ее Богомладенца Иисуса, именуемой *Знамением*. Деисусом также называется изображение Иисуса Христа с предстоящими Божией Матерью и Иоанном Предтечею, нередко поставляемое над царскими вратами. Доселе еще ведется на Руси в селах, несмотря на неоднократные запрещения указами<sup>10</sup>, ставить в трапезе на полках у стен *домовые иконы*, пред которыми, при зажженной свечке, поселяне любят молиться.

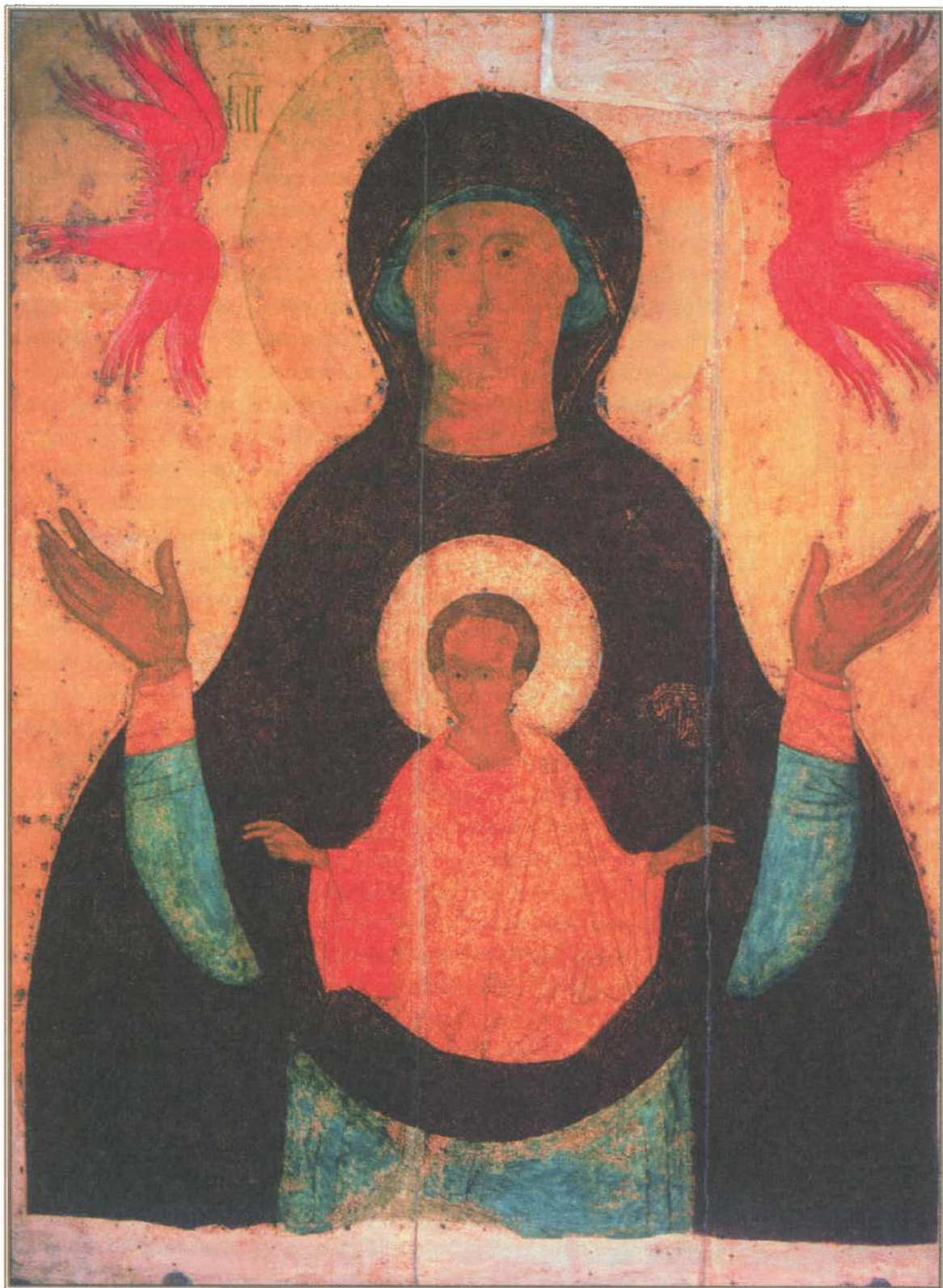
2. Так как жилище христианина есть домашняя церковь, то освящением и святолепным украшением ему служат св. иконы, или так называемое народом *Божие милосердие*. Сильвестров Домострой изображает нам, как в XVI в., ему современном, и конечно еще и прежде, украшали дома св. ликами и с каким благоговением их чествовали. «В дому своем, — говорит он, —





всякому христианину во всякой храмине святые и честные образы, написаны на иконах по существу, ставити на стенах, устроив благолепно со всяким украшением и со светильники, в них же свечи пред святыми образы, возжигаются на всяком славословии Божии, и по отпении, погашают, завесою закрываются всякие ради нечистоты и от пыли, благочиния ради и брежения, а завсегда чистым крылышком ометати и мягкою губкою вытирати их, и храм тот чист держати всегда, а к св. образам касаться достойным, в чистой совести, и на славословии Божии и в святом пении и молитве, свечи вжигати и кадити благовонном ладоном и фимиамом, а образы святые поставляются иже в начале, по чину, свято почитаеми суть имена прежереченными; в молитвах и во бдениях и в поклонах и во всяком славословии Божии, всегда почитати их; со слезами и с рыданием и сокрушенным сердцем исповедаяся о своих согрешениях, просяще отпущения грехов»<sup>11</sup>. Таковой благочестивый обычай отчасти и донныне сохраняется, но более в среднем сословии. Святые иконы обыкновенно ставятся в переднем углу каждого покоя, также над крыльцами и воротами, как бы в исповедание веры и в отличие от жилищ иноверных. Выходя из дому и входя, молятся пред этими святынями о сохранении жилища и о благословении свыше входов и исходов. Несмотря на разные причудливые переделки старых домов, еще уцелели в Москве немногие, у которых на воротах и даже на стенах киоты с св. иконами. Укажем на известные нам: в Охотном ряду на гостинице «Лондон» (бывшем доме Годунова) большой образ Спасителя с предстоящими; в Егорьевском переулке Белого города на доме г. Горностаева такой же величины икона Знамения Божией Матери; над въездными воротами дома г. Сорокина, бывшей суконной фабрики; на берегу Москвы-реки, у Каменного моста икона Спаса Нерукотворного, в которую, как бы в цель, стреляли из ружей неприятели в 1812 году, но пули не коснулись божественного лика и засели только вокруг его на полях доски. Перед такими настенными и надворотными иконами теплятся в фонаре лампы. Это драгоценный остаток старого быта и обычая. В городах, селениях и на перекрестках дорог в часовнях исстари поставляются св. иконы и кресты для поклонения проходящих. В царских пала-





Богородица Знамение

тах, в боярских и купеческих домах находились *образные, мо-  
лельни, крестовые*, куда уединялись на молитву утром и вече-  
ром. Там хранились при иконостасе разные святыни: мощи,  
богоявленская и иорданская вода, крещенские и венчальные  
свечи, артос и просфоры, ладан и проч. Но теперь мода изгнала  
из жилищ православных такие святыни; украшенные золотом и  
серебром, жемчугами и драгоценными камнями праотческие  
иконы, прославленные в семействах чудесами, сопутствовавшие  
предкам в битвах и походах, избавлявшие их от очевидной поги-  
бели, уступили место барельефам из языческого мира и карти-  
нам, приманчивым для чувственности, или перешли в меняльные  
лавки, или скрыты в кладовых. Но, благодарение Богу, еще не  
перевелись дома, которые хранят святыне обычаи отечественной  
старины и соблюдают заветные иконы отцов своих как святыни  
благословения родительского, и пред ними не угасает лампада  
молитвы и веры. В родовых иконах история многих знаменитых  
фамилий; в именах святых имена предков, которыми славятся  
их потомки.

Из царских дворцов и боярских палат перейдем в крестьян-  
скую избу; там в ее переднем, святом углу занимает почетное  
место *божница* с св. крестами и иконами, которые поселянин, по  
простоте своей и неведению, иногда называет *богами*. Здесь  
домашний его жертвенник, пред которым он возносит свои мо-  
литвы, изрекает задушевные обеты. Здесь благословляется он к  
брачному венцу, здесь ставится свадебная трапеза, здесь одр  
для умирающего и гроб для усопшего. Закладка дома на пепели-  
ще или на новом месте делается пред св. образами, с хлебом и  
солью; с ними же вступают хозяева на свое новоселье. Случится  
ли в доме пожар, прежде всего выносят и спасают Божие мило-  
сердие; потом обносят вокруг дома св. икону, особенно Неопали-  
мую Купину, и держат ее против сильного напора ветра. Сколь-  
ко было случаев, что живая вера «угасала пламень огнен-  
ный», давая противное направление ветру! В самом выражении  
общенародном *выменять* образ, вместо купить, проявляется  
опасение смешать предмет благоговения с пошлыми вещами  
домашнего обихода. Обветшает ли он от времени, изгладится ли  
его лик, его пускают на воду<sup>12</sup>. Присутствие святыни в доме под-





держивало нравственный в нем порядок и благочиние, которое не осмеливались нарушать при таких свидетелях. Если же в доме начинались ссоры, буйство и бесчиние, то говорили, и ныне говорят: оттуда *хоть святых вон понеси*, т. е. образа: это значит, что дом становится недостойным присутствия в нем святыни и обитающей в ней благодати.

Сопутствуя православному христианину от его рождения до смерти, св. икона имела неотразимое влияние на дух его во всех важнейших обстоятельствах его жизни. Родится ли в семействе младенец, в меру возраста его писали образ тезоименитого ему святого. Такие *родимые, мерные* иконы можно видеть над царскими гробницами в московском Архангельском соборе и в некоторых домах, не оставляющих праотеческого благочестивого обычая. Хочет ли кто сочетаться браком, — родители или посаженный отец благословляют его образом, с которым он отпускается в церковь на бракосочетание и с ним же сопровождается в дом, где отец или мать, или близкие родные встречают новобрачных с образом же, с хлебом и солью, символом благословенного изобилия в доме. В росписях приданому первое место занимает *Божие милосердие*, которым родители наделяют дочь свою в замужество. Умирает ли кто, в изголовье его зажигается свеча пред образом. При выносе усопшего в церковь для отпевания, а на кладбище для погребения предшествует ему св. икона, которая иногда осеняет самое надгробие, подобно надмогильному кресту, и когда живые покидают отжившего, она его не оставляет, охраняя, как верный страж, его могилу и день и ночь. На некоторых надгробных памятниках и в наше время, по усердию родных, теплится неугасимая лампада пред надгробной иконой. Но это не новое, а велось из глубокой старины, только не на кладбищах, но в церквях и усыпальницах, или подцерковьях<sup>13</sup>. *Выносные и поставные* иконы ставились на святительских, княжеских и царских гробницах; пред ними теплились неугасимые свечи. Из русских грамот XIV и XV веков очевидна благочестивая забота почтительных потомков о том, чтобы «память родителей не перестала и свеча их на гробах родительских не угасла». При этом не можем здесь выпустить из виду свидетельства летописей о благоговении к





Дионисий. Богоматерь Одигитрия. XV в.

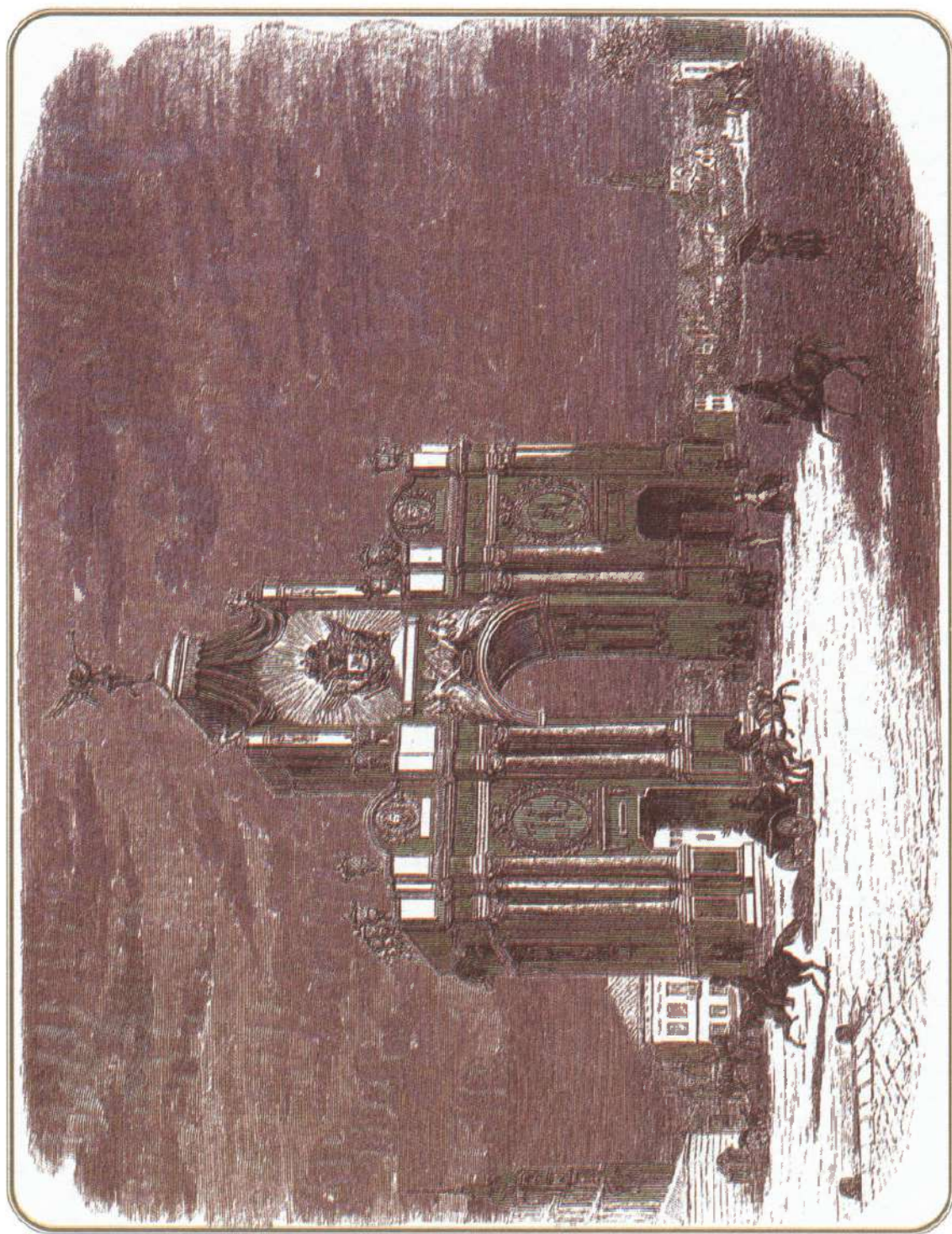
святыне отцовских могил. Киевский князь Ростислав, по смерти отца своего, раздав все свое имение по монастырям, церквам, затворам и нищим, оставил себе только честный крест родителя и столько денег, чем *свечу его подбеты*, т. е. поддержать<sup>14</sup>. Ипатьевская летопись, под 1288 годом, повествует нам: «посол Льва, епископ перемышльский Мемнон говорит князю Владимиру Васильевичу: «Брат ти, господине, молвит: старый твой (дядя) Данило король, а мой отец лежит на Холме у святыне Богородицы и сынове ее о братья моа и твоа Роман и Шварно и всих кости туто лежат, а ныне, брате, слышал твою немочь великую, а бы ты, брат мой, *не изгасил свече* над гробом стрыя своего и братьи своей, а бы дал город твой Берестий, то бы *твоя свеща была*». Такие надгробные, заупокойные свечи горели пред поставными образами на гробницах.

Родители, пред кончиною своей, благословляют детей той же иконой, какую благословляли их предки. Преимущественно доставаясь во владение старшему в роде, она составляла наследственную святыню. Такая заветная икона бывала посредницей в семейных спорах, обличительницей неправды, свидетельницей обетов и условий. Теплая вера в силу родительского благословения подкрепляла, одушевляла и руководила детей в жизни. Непредвиденное спасение от угрожавшей напасти, исполнение благих желаний или неожиданное благополучие увековечивались написанием образа во имя того святого, к помощи которого прибегали в молитвах. Это *образа обетные*.

3. По исконному, благочестивому обычаю на святой Руси, городские ворота, даже иногда башни и бойницы, осеняемы были св. иконами, от которых первые принимали свое прозвание. Так от образов Спасителя наименованы в Москве Спасские ворота, от Св. Троицы — Троицкие, от св. Николая — Никольские, от св. пророка Ильи — Ильинские и проч.<sup>15</sup> То же самое найдем и в других русских городах. Но с XVIII века уже видим в общественных зданиях отступление от такого обычая. Красные ворота, сооруженные в память коронования императрицы Елисаветы Петровны в 1742 году, осенены не св. иконою, но статуей Славы, а триумфальные Тверские ворота, воздвигнутые императором Николаем в память изгнания врагов в 1812 году, —







*Красные ворота*

изваянием Феба на четырехконной колеснице. Св. икона была бы здесь и неуместной среди мифических и символических фигур из языческого мира.

В древности на городских торжищах стояли св. иконы, особенно св. Параскевы Пятницы, покровительницы торговли. В Новгороде, в XII веке, при церкви св. Иоанна Предтечи на дворе были весы, меры и торговый суд с тремя старостами от житейх людей, с тысяцким от черных, двумя старостами от купцов, которые сидели в торговом суде, заправляли торговыми и гостинными делами<sup>16</sup>. Торжище в Смоленске находилось у Смоленской Богородицы на горе. На торгу выставялась св. икона, избранная покровительницей ему, или в часовне, или в киоте. Не отсюда ли ведет свое начало на Москве благочестивый обычай иметь в каждом купеческом ряду общую св. икону, перед которой от всего ряда теплится лампада и служат молебны с водоосвящением, особенно с 1831 холерного года?

Не только частные лица, но даже государства, города и области имели особые иконы Господа и Святых своими покровителями и заступниками: так в Киеве Печерская Божия Матерь, в Новгороде — София, в Покрове — Троица, во Владимире на Клязьме — Боголюбская Божия Матерь, в Смоленске — Смоленская Божия Матерь, в Москве Владимирская, в С.-Петербурге — Казанская и т. д. Это местные святыни, охранительницы и как бы представительницы государства, народа, общины. В летописях нередко встречаются нам символические выражения: «постоять за св. Софию» вместо за великий Новгород, «за дом Пресвятые Богородицы» вместо за Успенский собор и Москву<sup>17</sup>. Как в древние, так и в Средние века известен обычай вывозить из завоеванных городов святыни, равно достойные для победителей и побежденных. Первые, отнимая у последних покровителей, обрекали покоренных силою оружия жребию войны. Таковы обычаи, освященные незапамятной давностью! Им следовали и державцы русской земли. С покорением Московскому Государству и с присоединением к нему разных областей и городов московские государи в первопрестольном храме своей столицы совмещали заветные святыни некогда стольного града Владимира, самосудных Новгорода и







Богородица Одигитрия Смоленская. 1570-е гг.



Пскова, Смоленска, Устюга; там видите взятые из Владимира — Владимирскую чудотворную икону Божией Матери и Спасителя во славе, даровавшего победу Боголюбскому; из Новгорода — икону Спасителя, писанную Мануилом; из Устюга — икону Благовещения Пресвятыя Богородицы, спасшую город от каменной тучи; из Киева — икону Алимпиева письма: Иисус Христос с предстоящими и проч. Отечественные летописи нам передают, с какими слезами смоляне провожали в Москву свою чудотворную икону Одигитрии и с какой радостью встречали ее, когда великий князь Василий, по их умолению, возвратил им эту святыню. В московском соборе святынь русской земли, вместе с благоговением к ним, выразилась политическая мысль единодержавия, возникающая и утвердившаяся в средоточии русского мира — Москве<sup>18</sup>.

4. В каждом полку, даже и в роте, так как и на корабле, есть свой образ, всюду их сопровождающий. В артиллерии особенно чувствуется преподобный Сергей. Московская в Пушкарях церковь во имя преподобного Сергия, сего ревнителя о благе отечества, прежде была первенствующей во всех полках артиллерийских; в нее производилось от них подаяние на церковное строение, но после третья часть сего дохода отделилась на Сергиевскую церковь в Санкт-Петербурге, на Литейной улице, именуемой также в Пушкарях<sup>19</sup>.

В войске и полках на *стягах*, знаменах и хоругвях издревле изображаемы были лики святых, покровительству которых они поручались: то Спаситель, как на большом черном знамени великого князя Дмитрия Донского, то святитель Николай с предстоящим ему в молении этим князем, то Иисус Навин, оставивший солнце, то Михаил Архангел и победитель Голиафа Давид, то Божия Мать, то Московские святители, то Логгин Сотник, «помощник всему роду московских Государей»<sup>20</sup>. При взятии Казани, в 1552 году, на святой хоругви написан был Иисус Христос, а сверху ее водружен животворящий крест, бывший на Дону с великим князем Димитрием. Таким образом, святые иконы на знаменах служили предводителями полков: ими означаемы были все их движения и положения (как у римлян *signa*), и самые полки назывались *стягами*<sup>21</sup>. С Петра I





Сергий Радонежский. 1669 г.

место св. икон на знаменах заступил Российский герб — двуглавый орел под тремя коронами.

Кому не известен древний христианский обычай святителей благословлять св. иконами великих князей и царей? По свидетельству царских выходов, в XVII веке духовные власти подносили государям образа на утро царского венчания, по случаю рождения царских детей, на Светлой неделе<sup>22</sup>. Святителям подносили св. иконы настоятели монастырей, им подвластных. Таковы *образа подписные*.

Святыми иконами цари и святители благословляли военачальников и воинства, ополчаемые на брань! Не вдаваясь вглубь древних времен, укажем только на близкие Москве примеры. 1654 г. мая 15 царь Алексей Михайлович отпустил с Москвы из соборной церкви в Вязьму против поляков чудотворную икону Пречистые Богородицы Иверские, которая принесена в царствующий град Москву от Парфения патриарха цареградского<sup>23</sup>. В поход против Стеньки Разина отправлен был чудотворный образ всемилостивого Спаса из Новоспасского монастыря, а в поход против крымцев образ св. победоносца Георгия из церкви сего великомученика, что в Ендовах. В Троицком соборе Сергиевой лавры хранится в предалтарном иконостасе чудотворная икона Сергиева видения, писанная на гробовой доске чудотворца; ее брал себе путеводительницей в польский поход 1654 года царь Алексей Михайлович, а в 1709 г. Петр I на Полтавскую битву, увенчавшую его славной победой над шведами. В незабвенном 1812 году престарелый митрополит Платон, посылая эту святыню в напутствие императору Александру I, писал к нему в духе пророческом: «Пусть дерзкий и наглый Голиаф от пределов Франции обносит на краях России смертоносные ужасы; но кроткая вера, сия праща российского Давида, сразит внезапно главу кровожаждущей его гордыни. Се образ преподобного Сергия, древнего ревнителя о благе нашего отечества, приносится Вашему Императорскому Величеству». Государь благословил московское ополчение изображением «святого поборника российских военных сил», которое, по изгнании врагов из России, возвращено в Сергиеву обитель. Этой же святыней в 1855 году благословил московский митрополит Филарет импе-





ратора Александра II на брань с тремя державами; по заключении мира она возвращена на свое место<sup>24</sup>.

Гробница Кутузова-Смоленского в Санкт-Петербургском Казанском соборе осенена святой иконой Одигитрии Смоленской Божией Матери, сопутствовавшей ему «в великой войне против двадцати язык». Эта святая путеводительница напоминает нам чудесное сближение евангельских слов с отечественными событиями и даже с самыми числами времени. Августа 6, когда русские войска уступили Смоленск напору неприятеля, чудотворная икона Одигитрии Смоленской Божией Матери была вынесена из собора; при этом священник заключил молебен словами Евангелия от Луки: «пребысть же Мариам с нею яко три месяцы, и возвратися в дом свой». Ровно чрез три месяца, 6 ноября того же года, лик Богоматери взят был из 3-й пехотной дивизии и возвращен в ее смоленский дом<sup>25</sup>.

В жизни государственной и гражданской даваемо было св. иконам значение дипломатическое и юридическое. Они принимались иногда в поруки и свидетели при заключении мирных трактовок и при разрешении споров. Великий князь Василий Темный привел в поруки ненарушимости договора хану Улу Махмету чудотворный образ Николая Гостунского. Но когда Темный нарушил этот договор, тогда Улу Махмет обратился с жалобой на него к самому поручителю, как бы к живому. «Человек святой и праведный, — сказал лику святителя Улу Махмет, — ты был порукою и свидетелем нашего договора; видишь мою правду и неправду московского князя! Он первый напал на меня! Будь же мне заступником и помощником!» Хан пошел с малочисленным войском против московского многочисленного и одержал победу<sup>26</sup>. *Никольский крестец*, на Никольской улице в Москве, у церкви, теперь часовне, святителя Николая возобновляет в памяти нашей судебный обряд крестного целования как присяги в спорных делах, когда в свидетельство правоты целовали крест и образ св. Чудотворца Николая. Для русского православного *снять образ со стены* то же, что поклясться и побожиться. При размежевании земель в старину ходили с иконой по межам, но при спорах о земле «не велось, чтобы иноческому чину земля велети отводить с образом»<sup>27</sup>.





Иверская Богоматерь





Николай Чудотворец в житии. Начало XV в.



При заключении с шведами Столбовского мира 1617 года, февраля 10, с русской стороны дан им, вместо поруки, список с Тихвинской иконы Божией Матери, находящейся ныне в московском Успенском соборе<sup>28</sup>.

Нельзя, впрочем, не заметить, что при всеобщем, укоренившемся в русском народе иконопочитании, иногда стригольники, жидовствующие, немногие последователи лютерова и кальвинова учения покушались проповедовать иконоборство; но оно не привилось к русской душе. Это были случайные явления, которые скоро исчезали, не оставив следов по себе.

Таким образом, в нашем обозрении св. икон в жизни народной открывается ближайшее, догматическое их отношение к православию, к Церкви, к государству, селению и дому; вместе с тем, осязательное влияние на дух народа, на дела общественные, военные, гражданские и семейные. Неиссякаемым источником тому вера и благочестие, сближающие поклоняющегося с поклоняемым и земное с небесным.



## ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ О РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

<...> Недавно полагали, что до времени Петра Великого у нас вовсе не было литературы. Относительно русского искусства и теперь большинство образованной публики того же мнения. Однообразие и неразвитость Древней Руси вследствие многовекового застоя, сравнительно с быстрым развитием Запада, дали повод к составлению таких взглядов на русскую литературу и искусство.

Но история неопровержимо доказывает, как излишнее развитие западного искусства повредило его религиозному направлению, как уже непосредственные ученики Рафаэля бросились в грубый материализм и язычество, как сам Микеланджело, увлекшись анатомией, исказил в своем «Страшном суде» образ Иисуса Христа, как Реформация заменила глубину религиозного вдохновения пошлою сентиментальностью и как, наконец, бессмысленны и жалки стали все эти карикатуры на святыню, которые даже такими великими мастерами, как Рубенс и Рембрандт, были выдаваемы за иконы и предназначались для церковных алтарей.

Все, что было сделано западным искусством с середины XVI в., может иметь неоспоримые достоинства во всех других отношениях, кроме религиозного. Наша иконопись, в своем многовековом коснении, всеми своими недостатками искупила себе чистоту строгого церковного стиля. Этого могла она достигнуть по пути только своей собственной истории, которая предохранила ее от той заманчивой последовательности в развитии художественных сил, которую так блистательно открыло себе западное искусство в готическом стиле и в великих школах итальянской скульптуры и живописи XV и XVI столетий. В истории всякое позднейшее явление связано законами необходимой последовательности с предыдущими, и мы не должны сожалеть, что у нас не было Джотто или Беато Анжелико Фье-





Алекса Петров. Никола Липенский. XIII в.



золийского, потому что рано или поздно они привели бы за собой чувственную школу венецианскую и приторно-сентиментальную и изысканную болонскую.

Итак, неразвитость нашей иконописи в художественном отношении составляет не только ее отличительный характер, но и ее превосходство перед искусством западным в отношении религиозном.

В наше просвещенное время стали наконец отдавать должную справедливость ранним произведениям грубого средневекового искусства; и если немцы и французы с уважением и любовью обращаются к своим очень невзрачным, часто уродливым миниатюрам и скульптурным украшениям так называемого романского стиля, искупающим в глазах знатоков свое безобразие религиозной идеей и искренностью чувства, то в глазах наших соотечественников еще большего уважения заслуживают произведения древней русской иконописи, в которых жизненное брожение форм изящных с безобразными и наивная смесь величия и красоты с безвкусицей служат явным признаком молодого, свежего и неиспорченного роскошью искусства, когда оно, еще слабое и неопытное в технических средствах, отважно стремится к достижению высоких целей и в неразвитости своих элементов является прямым выражением неистощимого богатства идей, в такой же неразвитости сомкнутого в таинственной области верования.

Чтобы эта общая характеристика русской иконописи не оставалась голословной фразой, необходимо войти в анализ некоторых подробностей.

Как бы высоко ни ценилось художественное достоинство какой-нибудь из старинных русских икон, никогда она не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса не только по своим ошибкам в рисунке и в колорите, но и особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на душу художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идее, подчиненной богословскому учению; так что, сравнивая с живописью западную произведения русской иконописи, мы можем говорить вообще о принципах этой последней, не ставя отдельных ее экземпляров наряду с образцами знаме-



нитых мастеров западного искусства. Итак, первый признак русской иконописи — отсутствие сознательного стремления к изяществу. Она не знает и не хочет знать красоты самой по себе, и если спасается от безобразия, то потому только, что, будучи проникнута благоговением к святости и божественности изображаемых личностей, она сообщает им какое-то величие, соответствующее в иконе благоговению молящегося. Вследствие этого красоту заменяет она благородством. Взгляните на лучшие из лицевых святцев XVI или XVII в. — при всей неуклюжести многих фигур в постановке и движениях, при очевидных ошибках против природы, при невзрачности большей части лиц, все же ни одному из тысячи изображений не откажете в том благородстве характера, которое мог сообщить им художник только под тем условием, когда сам он был глубоко проникнут сознанием святости изображаемых им лиц. Это художественные идеалы, высоко поставленные над всем житейским, идеалы, в которых русский народ выразил свои понятия о человеческом достоинстве и к которым, вместе с молитвой, обращался он как к образцам и руководителям в своей жизни. И тем дороже для нас эти иконописные идеалы, что Древняя Русь, до самого XVII столетия, за отсутствием искусственной поэзии, не знала других поэтических идеалов, кроме полумифических личностей древнего богатырского эпоса, так что только в произведениях иконописи наши предки вполне могли выразить свою творческую фантазию, вдохновенную христианством.

Чтобы определить господствующий характер этих иконописных идеалов, надобно обратить внимание на выбор самих сюжетов и на точку зрения, с которой они изображались. Взгляните опять на лицевые святцы или на любой из старинных иконостасов и тотчас же увидите, какие личности более господствуют в нашей иконописи: юные и свежие или старческие и изможденные, красивые и женственные или мужественные и строгие? Во-первых, вы заметите, что иконопись предпочитает мужские идеалы женским, придавая большее разнообразие первым и не умея и не желая изображать женскую красоту и грацию, так что женские фигуры в нашей иконописи вообще незначительны, мало развиты и однообразны. Во-вторых, из



мужских фигур лучше удаются старческие или, по крайней мере, зрелые, характеры вполне сложившиеся, лица с бородою, которую так любит разнообразить наша иконопись, и с резкими очертаниями, придающими иконописному типу индивидуальность портрета, как это можно видеть, например, из <...> иконы Николая Чудотворца, известной под названием келейной иконы преподобного Сергия Радонежского. <...> Менее удаются юноши, потому что их очертания, по неопределенности нежных, переливающихся линий, сближаются с девическими. Впрочем, изображения ангелов нередко являются в нашей иконописи замечательным в этом отношении исключением, удивляя необыкновенным благородством своей неземной натуры. Еще меньше мужских юношеских фигур удаются фигуры детские, для изображения которых требуется еще больше нежности и мягкости, нежели в фигурах женственных. Эту сторону нашей иконописи лучше всего можно оценить в изображениях Христа-Младенца, который обыкновенно больше походит на маленького взрослого человека, с резкими чертами вполне сложившегося характера, как бы для выражения той богословской идеи, что Предвечный Младенец, не разделяя с смертными слабостей детского возраста, и в младенческом своем образе являет строгий характер искупителя и небесного Судии.

Потому в изображении Богородицы с Христом-Младенцем иконопись избегает намеков на природные, наивные отношения, в которых с такой грацией высказываются нежные инстинкты между обыкновенными матерями и их детьми. Древний тип Богородицы-Млекопитательницы, общий Западу и Востоку, на Западе получил самое разнообразное развитие; на Востоке же хотя и сохранился как остаток предания, но менее занимал воображение художников, нежели тип строгий, отрешенный от всяких намеков на земные отношения между матерью и ее младенцем. С этой целью Богородица изображается в нашей иконописи более задумчивой и углубленной в себя, нежели внимательною к носимому ею, и только наклоном головы иногда сопровождает она выражение на лице какого-то скорбного предчувствия, обыкновенно называемое «*умилением*». Вообще в ней слишком много мужественного и строгого, чтоб могла она







Богородица Одигитрия. Конец XV — начало XVI вв.

низойти до слабостей материнского сердца, равно как в самом Младенце столько возмужалого и зрелого, что с его величием была бы уже несовместна резвая игривость неразумного младенца; для этого и изображается он обыкновенно ребенком не самого раннего возраста, а уже несколько развившимся, чтобы зрелость господствующей в его лице мысли менее противоречила детской фигуре.

Отрешенность от житейских условий, принятая за принцип в нашей иконописи, выразилась в этой священной группе заменой семейных уз неземным союзом, в котором Богоматерь представляется мистическим престолом, на котором восседает ее Божественный Сын, благословляющий своей десницей. Эта мысль нашла себе самое полное выражение в *вбиме*, так называемом «*Знамении*», в одном из древнейших на Руси, местное чествование которого с ранних времен Новгород разделял с Афонской горой.

Если нашу иконопись в группе Богоматери с Христом-Младенцем упрекают в недостатке жизненных отношений семейной любви, то еще больших упреков заслуживает живопись западная в тех крайностях, до которых она доходит в изображении этих житейских отношений, заставляя Богородицу забавлять своего Предвечного Младенца птичкой или цветком, кормить его ягодами и плодами, держать его у своих ног, в то время как он хотя и грациозно, но неразумно резвится или обнимается и играет со своим товарищем, маленьким Иоанном Предтечей. Сами ангелы, которых католическое искусство часто вводит в эту группу, играют роль слишком наивную. Они забавляют Младенца не только музыкой, но и плодами, к которым он протирает свои ручки. Уже и совмещение в одной картине Христа-Младенца и дитяти Иоанна Предтечи с их святыми матерями, столь обыкновенное в живописи католической, нарушает посторонней примесью идею о Предвечном Младенце, носимом Богоматерью. Эта идея совсем исчезает в странном изображении, особенно распространенном в древней живописи голландской и кёльнской и известном под именем «*Святого Родства*» (*die heiligen Sippen*). Богородица с Христом-Младенцем сидит окруженная детьми — будущими Апостолами с их матерями; позади



стоят их мужья. Дети играют в игрушки, делят между собой лакомства, учатся у своих матерей читать. Правда, что свобода наивной фантазии иногда внушала художникам самые грациозные идеи, как, например, в знаменитом кёльнском образе Мадонны в «Саду Роз»; но вообще идея религиозная, возвышенная и строгая погрязала в мелочах действительности, принимая характер сентиментальный и женоподобный именно вследствие развития женственного чувства в Богоматери, как в идеале всех смертных матерей. Этот принцип имеет свою добрую сторону в жизненности типа Богоматери, в его применимости к вседневной обстановке действительности, но вместе с тем предлагает для фантазии слишком заманчивый путь заглушить божественную идею житейскими мелочами.

В противоположность излишней строгости и мужественности, до которых часто доводится тип Богоматери в русской иконописи, живопись западная склонна к излишней сентиментальности и женственности, которую эта живопись иногда будто намеренно играет. В этом отношении заслуживает внимания один странный мистический сюжет, встречающийся и в итальянском, и в немецком, и даже в чешском искусстве и, кажется, особенно распространенный в древнеголландском. Это, если можно так выразиться, «*Женская Троица*», состоящая в изображении группы из трех фигур: Христос-Младенец сидит на руках Богородицы, а сама Богородица, иногда как ребенок, иногда как взрослая девица, сидит на руках своей Матери Анны. Особенно поражает своей крайней наивностью этот сюжет в изображениях искусства неразвитого, представляющего Христа-Младенца в виде куклы, которою будто забавляется девочка, сидящая на руках своей матери.

Чтобы изъять священные изображения из мелочной обстановки ежедневной жизни, наша иконопись возводит их в область молитвенного чествования. Величавые фигуры апостолов, пророков и праотцев с обеих сторон ярусов иконостаса с благоговением молитвы притекают к Господу Богу, восседающему на престоле. Святые в лицевых святцах или молятся сами, или благословляют обращающихся к ним с молитвой; иные держат в руках Священное Писание в виде книги или свитка с







начертанным на нем священным текстом. *Деяния*, то есть события из их жизни, остаются на заднем плане и потому изображаются мелким письмом вокруг самого святого, написанного в значительно больших размерах. Само собой разумеется, что молитвенное настроение налагает заметную печать однообразия на все эти священные лица, зато предохраняет иконописца от падения в тривиальность и в оскорбительную для религиозного чувства наивность, которые неминуемо обнаружились бы, если бы его слабое и неразвитое искусство отказалось от служения молитве.

Однообразие молитвенной постановки усиливается однообразием разрядов, на которые делятся изображаемые фигуры в их определенных преданием костюмах; это праотцы, апостолы, мученики, святители, отшельники, монахи, цари и царицы и т. д. Присовокупление собственно русских святых к циклу общехристианскому, заимствованному из Византии, мало внесло разнообразия в эту систему, как потому, что русские святые писались на образец типов, заимствованных из Византии, так и потому, что круг русских святых ограничивается, за немногими исключениями, князьями и монахами. Так как, по средневековому обычаю, светские люди под конец своей жизни для спасения души принимали монашеский чин, то и некоторые князья и княгини чествуются и изображаются святыми только в их монашеском виде, как, например, Александр Невский<sup>1</sup>, Петр и Феврония Муромские.

Монастырское и аскетическое направление, вообще господствующее в лицевых русских святцах, очевидно, указывает на их развитие под влиянием церковных властей и монахов. Сношения с монастырями Афонской горы, хотя и нечастые, могли способствовать этому направлению. Отчуждение иконописи от природы и от всего нежного, цветущего и молодого соответствовало аскетическим идеям о покорении плоти духу и о ее измождении и умерщвлении. Потому русская иконопись, дав значительное дополнение восточным святцам типами аскетическими и монашескими, почти вовсе не развила русских типов женских, которых в наших лицевых святцах не насчитывается и до десятка. Этому излишнему презрению к женщине на Востоке







Петр и Феврония



опять противопоставляется направление католическое, которое, примирив с догматами церкви вежливость к дамам трубадуров и миннезингеров, внушило Данте свою возлюбленную возвести в мистический образ Богословия и которое создало Кьяру Ассизскую, Екатерину Сиенскую и столько других грациозных, восторженных и сентиментальных женских идеалов, размножив их наконец до одиннадцати тысяч святых девиц, будто бы погибших вместе с св. Урсулой, их предводительницей, — сюжет знаменитых икон, которыми Мемлинг украсил раку этой святой<sup>2</sup>. Напротив того, скромную и небогатую фантазию русского иконописца воспитывали строгие типы Варлаама Хутынского, Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, Зосимы и Савватия Соловецких, Антония и Феодосия Печерских и других монашествующих подвижников Русской земли, которых однообразные характеры, результат одинакового призвания и одинаковых условий жизни усиливали однообразный строй русской иконописи.

Было бы вопиющей несправедливостью против условий изящного вкуса не согласиться с теми, которые видят один из существенных недостатков нашей иконописи именно в этой суровости аскетизма; но вместе с тем, на основании тех же условий изящного, следует упомянуть, что и католическая изнеженность, несмотря на привлекательные формы, в которых она выражалась, настолько же оказалась далеко от своей цели в искусстве церковном, даже, может быть, еще дальше, нежели восточная суровость; потому что эта изнеженность так сильно способствовала *профанации* церковного стиля, что уже в XV в. стало входить в обычай у западных живописцев писать Богородицу по портретам своих жен, знакомых дам и даже любовниц. Крайность развития художественности в ущерб религии довела наконец художников до того, что они находили для себя очень естественным скандальный прием изображать Мадонну в своих этюдах сначала обнаженную с ног до головы и потом уже драпировать ее одеянием<sup>3</sup>.

Переходя от отдельных фигур к изображению целых событий и сцен, мы находим в нашей иконописи то же однообразие и ту же бедность в противоположность неистощимому разнообразию



разию сюжетов в церковном искусстве католическом. И в том и другом искусстве выразились условия исторической жизни и цивилизации. Только Прологом и Святцами ограничивалось все воспитание фантазии древнерусского иконописца, не знавшего ни повестей, ни романов, ни духовных драм, всего этого поэтического обаяния, в среде которого созревало искусство на Западе. С благоговейной боязнью относились наши предки к религиозным сюжетам, не смея видоизменять их изображения, завещанные от старины, считая всякое удаление от общепринятого в иконописи такой же ересью, как изменение текста Священного Писания. От этого принципа русское искусство, без сомнения, много потерпело в отношении к своему развитию; оно намеренно наложило на себя узы коснения и застоя и, вместо того чтобы питать воображение, держало его целые столетия в заповедном кругу однообразно повторяющихся иконописных сюжетов из Библии и житий святых, и если не впало оно в совершенную апатию, то потому только, что находило для себя жизненный источник в религиозном благочестии.

Если бы изобретательность католической фантазии умела удержаться в границах той счастливой середины, в которой разнообразие действительности, не нарушая торжественности священного события, сообщает ему живость свежего впечатления, то искусство католическое безусловно можно бы предпочесть нашему. Но это так рано стало переступать эти границы, что уже в самых благочестивых произведениях готического стиля XIII в. встречается странная примесь игры фантазии, необузданной должным уважением к святыне; например, в церковных рельефах, рядом с ангелами и святыми, в назидание публики помещалась скандальная сцена, как любовница Александра Македонского едет верхом на Аристотеле, взнуздав его, будто коня, или как поэта Вергилия спускают из окна в корзине, и тому подобные забавные сюжеты, заимствованные из шутливых рассказов труверов. Напротив того, наша иконопись, ограждая себя от чуждой примеси, вменяет иконописцу в обязанность ничего другого не писать, кроме священных предметов, как можно это видеть в следующем правиле из вышеупомянутого наставления иконописцам в Подлиннике г. Большакова с





*Зосима и Савватий Соловецкие*





Прорцвѣтшее древо Христа (Плоды страданий Христовых). Начало XIX в.

лицевыми святыми: «Аще убо кто таковое святое дело, еже есть иконное воображение, всяко сподобится искусен быти, тогда не подобает ему кроме святых воображений ничтоже начертывати, рекше воображати, еже есть на глумлении человеком, ни зверска образа, ни змиева, ниже ино что плещущих (т. е. пресмыкающихся) или рода гмышевска, кроме где-либо в прилучшихся деяниях, якоже есть удобно и подобно». Западное же искусство, чем больше совершенствовалось, тем больше входила в религиозные сюжеты примесь светская, тем дальше отклонялось искусство от строгости религиозного стиля, развиваясь на той языческой почве, которая уже во времена Данте давала повод Христа называть Юпитером, а Христианский рай — Олимпом. Если в искусстве итальянском религиозный стиль XVI в. окончательно был заглушен античной мифологией и чувственностью, то искусство древнефламандское, следуя по тому же пути профанации религиозного чувства, стремилось его уберечь в большей чистоте искренностью в воспроизведении действительности, озаренной сиянием религии. Потому оно предложило себе для решения великую задачу — совместить религию с материализмом и события и идеи Евангельские с домашним обиходом. С этой целью оно великие тайны Священного Писания объясняет случаями ежедневной жизни и вместе с тем как бы освящает ежедневность домашнего быта, возводя ее пошлые формы до сюжетов Евангельских. Для примера можно указать на одну из бесподобных Мадонн Ван-Эйка<sup>4</sup>. Она сидит на престоле, в ногах разостлан пышный ковер — подробность, отлично удающаяся этой школе. Христос-Младенец сосет ее грудь, а в левой руке держит яблоко. Чувственности его выражения, приличного самому занятию, соответствует чувственное наслаждение, с которым на него смотрит мать. Это — возведение в идеал момента вполне чувственного. Налево от престола на окне лежат два яблока, направо, на окне же, — таз с водой, а повыше, в нише, — подсвечник без свечи и графин с водой: одним словом, точно будто бы царственный престол перенесен в голландскую кухню, освященную неземным присутствием самой Мадонны. Много искреннего благочестия в портретах, которыми фламандский художник наполняет Евангельские сцены;







Питер Брейгеля. Несение креста



и отсутствие идеальности, соответствующей сюжету, восполняется правдой и искренностью. Его вдохновляет только жизнь, только действительность, в которой он стремится прозреть Евангельские идеалы, но вместо их пишет портреты граждан Гента и Антверпена. Потому религиозный идеал и портрет соединяются для него в одно нераздельное целое, а самая прилежная, дагерротипная отделка подробностей является в нем знаком столько же любви к природе, сколько и религиозного благоговения к изображаемому священному предмету во всех его мельчайших подробностях.

Посторонние примеси к религиозным сюжетам, умножаясь более и более вместе с развитием западного искусства, мало-помалу отодвигают назад интерес религиозный, и таким образом икона переходит в картину и живопись церковная в историческую, портретную, ландшафтную и жанровую. Этот переход во всей ясности выражается во множестве произведений, в которых религиозный сюжет берется только поводом для изображения чего-нибудь другого, что больше интересует художника. Так, например, Брейгель берет из Евангелия Голгофское событие для того только, чтобы загромоздить свою картину разнообразными сценами из быта народного, с толпами зевак, продавцов всякой всячины и вообще со всеми шумными развлечениями базарной толкотни, в которой Евангельское событие сокращается до пошлых размеров торговой казни. Павел Веронез любил писать Брак в Кане Галилейской потому, что этот сюжет давал его исторической кисти самый полный простор для изображения роскошных пиров венецианских и современного ему общества дам, кавалеров, в их современных костюмах, с собаками, пажами, арапами и служителями, которые суетятся около пышного стола. Рубенс под предлогом Святого Семейства писал семейные портреты, в которых его жена заменяла Богородицу, он сам Иосифа, а двое белокурых толстых ребят, играющих в соломенной люльке, — Христа-Младенца и маленького Предтечу.

Итак, основываясь на исторических данных, следует вывести, из сравнения искусства на Западе и у нас, тот результат, что церковное искусство на Западе было только явлением времен-





Паоло Веронезе. Брак в Канне Галилейской

ным, переходным, для того чтобы уступить место искусству светскому, живописи исторической, жанру, ландшафту; напротив того, искусство русское, самыми недостатками к развитию удержанное в пределах религиозного стиля до позднейшего времени во всей чистоте без всяких посторонних примесей, осталось искусством церковным. Со всей осязательностью внешней формы в нем отразилась твердая самостоятельность и своеобразность русской народности во всем ее несокрушимом могуществе, воспитанном многими веками коснения и застоя, в ее непоколебимой верности однажды принятым принципам, в ее первобытной простоте и суровости нравов. Строгие личности иконописных типов, мужественные подвижники и самоотверженные старики-аскеты, отсутствие всякой нежности и соблазнов женской красоты, невозмутимое однообразие иконописных сюжетов, соответствующее однообразию молитвы, — все это вполне соответствовало суровому сельскому народу, медленно слагавшемуся в великое политическое целое, народу трудолюбивому, прозаическому и незатейливому на изобретения ума и воображения, который, при малосложности своих умственных интересов, был так мало способен к развитию, что многие века довольствовался однообразными преданиями старины, бережно их сохраняя в первобытной чистоте.

1866





## ХРИСТИАНСКАЯ ПОЭЗИЯ И ИСКУССТВО В СВЯЗИ С НОВОЗАВЕТНЫМИ АПОКРИФАМИ

Древнехристианская апокрифическая литература имеет громадное значение в истории христианской церкви. Она знакомит нас с преданиями и обычаями древних христиан, с верованиями и направлением их образования, с доктринами разных сект, партий и отдельных христианских общин. Первые апокрифические Евангелия чрезвычайно важны и для критики евангельского канона. Драгоценны они уже потому, что строго научное их изучение неотразимо убеждает в подлинности и истинном значении Евангелий канонических.

Было время, когда на Западе услаждались апокрифическими Евангелиями для того, чтобы возбудить подозрение насчет верности Евангелий канонических. Отсюда возникло, с другой стороны, крайнее отрицание их значения: они были публично запрещены под угрозой читающим церковной анафемы. В последнее время на Западе они снова стали являться на свет литературный и уже в полнейшем всеоружии науки.

У нас на Руси апокрифические Евангелия, начиная с XV в., распространены были в древних славянских переводах во множестве стихов и помещались здесь под именами: «Слово на Рождество Богородицы», «Слово на день Введения во Храм Богородицы», «Слово в Великую Субботу на сошествие Христа во ад» и т. п. «Православное Обозрение» впервые стало было издавать апокрифические Евангелия в русском переводе в 1860 г. Затем, в последнее время, в духовной литературе явилось уже несколько замечательных исследований относительно этих памятников, но все они касаются только их происхождения и отношения их к Евангелиям каноническим. Вопрос о том, какое значение они имеют в истории церковного обряда и как воздействовали на христианское искусство, остается малоисследован-





*Рождество Богоматери*

ным. Вопрос сколько чрезвычайно важный, столько же сложный и трудный. Мы, со своей стороны, высказываем здесь только свои соображения, насколько этот вопрос заинтересовал нас и насколько мы успели ознакомиться с данными, к нему относящимися<sup>1</sup>.

Два взгляда существуют на происхождение апокрифических Евангелий. Тишендорфа некоторые Евангелия — как-то: Иакова, Фомы и Сошествие Христа во ад — приписывает гностикам: первое — Евинею, другое — Маркиону и третье — христианину из иудеев, достаточно напоенному гностическими понятиями. Иной взгляд на них развивает и доказывает аббат Фреппельб. Он указывает, прежде всего, на тот психологический закон, что всякий деятель, которого явление было событием для человеческого рода, в произведениях народного воображения получает поэтическое дополнение своей действительной жизни. Легенда становится рядом с историей, иногда искажая ее, но всегда дополняя. Если есть какой-нибудь пробел в истории его жизни, то на этот пункт его существования, который более или менее неизвестен, непременно и обращается ум, склонный к легендам. Христианство, несмотря на свой божественный характер, не могло избежать этого общего закона. Круг народных легенд был следствием потребности чудесного, которое волнует дух человеческий. Апокрифические Евангелия восполняют собой то, что опущено в повествованиях евангельских — и рассказывают о детстве Христа, Его пребывании в Египте, о смерти Иосифа, рождении и жизни Св. Девы. Это есть, так сказать, поэзия рождающегося христианства, и начиная с самых приятных форм идиллии и элегии здесь можно найти все то, что язык поэзии имеет наиболее живого и прекрасного.

Но оба эти воззрения не противоречат одно другому. Гносис не был религиозной философией, как думает Баурв, не вытекал он и из чисто практических оснований, как полагает Мёлерг. Гностики это были люди спекулятивного и созерцательного направления, исполненные предчувствий и увлеченные стремлениями того великого времени; они не довольствовались философскими системами, как старыми системами азиатских религий, так и преданиями иудейства. В них сильно было чувст-







Андрей Рублев. Апостол Павел

во нравственного раздвоения, и теоретически сказывалось в них сознание в необходимости искупления. Они чувствовали, что христианство решало задачу мира как никакая другая религия. Они признавали великий мировой факт искупления во Христе, но, чувствуя себя далекими от него, они хотели свою прежнюю созерцательность соединить с христианством. Само собой разумеется, что это могло быть только тогда, когда христианство мощно охватило собою жизнь восточных народов и когда начались к нему притоки западного образования.

Мы не будем излагать здесь систем гносиса, но заметим только, что эпическая поэзия древнейших христиан, сказывавшаяся в апокрифических повестях о Христе и ближайших к нему лицах, вполне отвечала поэтическим созерцаниям гносиса.

Гностики, как известно, прежде всего, пользовались Евангелиями каноническими, переделывая их по-своему; точно так же, составляя новые, они, естественно, могли пользоваться готовыми преданиями и легендами и усвоить их авторитету имен апостольских. Что в этих древних готовых преданиях было исторического и что было народным вымыслом, — им не было до того дела: они пользовались ими только для того, чтобы религиозность верующих возводить к высокой созерцательности, постижению великой идеи искупления во Христе.

Во всяком случае — были ли эти предания выдуманы гностиками или были только взяты из народного христианского эпоса и внесены в их произведения, — во всяком случае апокрифические Евангелия должны были служить к утверждению и распространению этих преданий в христианском обществе. Потребность веры была в то время так сильна и разнообразна, что не было недостатка в лицах, готовых верить в творения, лишь бы они носили имена апостолов и мужей апостольских. Даже самый гносис соответствовал настроению тогдашних верующих иудеев и эллинов и привлекал к себе одним своим именем таинственной мудрости. Благодаря, говорим, этим обстоятельствам, апокрифические Евангелия распространяли и утверждали в христианском обществе весьма многие предания о лице Иисуса Христа, Его родителях и братьях, о Его детстве и Его судьбах, не содержащиеся в Евангелиях канонических.



Таким образом, для историко-археологического исследователя апокрифы представляют тот пункт, исходя из которого он может изучать эти предания, следя за ними по христианским памятникам письменности и искусства.

Начнем с преданий о рождении Богоматери и изложим их по сказанию Первоевангелия Иакова. Этот памятник относится к глубочайшей древности — ко второй половине II в., и был первоисточником для позднейших апокрифов. Продолжительное неплодство Анны, матери Св. Девы, обещание посвятить младенца на служение Богу, введение ее во храм, воспитание, какое она получила в обществе дев израильских, живших в Святом месте, обет пребывания в девстве, обряды обручения ее Иосифу, все эти и подобные сим данные, изложенные в Первоевангелии, встречаются почти в том же самом виде и в Евангелии о рождении Марии и в истории рождения и детства Спасителя. Особенно начало одно и то же и напоминает собою драматическое описание рождения Самуила, заключающееся в Первой книге Царств. Родители Марии, Иоаким и Анна, дожили благочестиво до глубокой старости и были бездетны. Этим как иудейская, так и христианская древность хотели показать, что поздно рожденное дитя уже не плод чувственной похоти, а настоящий дар Неба. Как Элкана в книге Царств, так Иоаким идет в Иерусалим, чтобы принести дары свои Господу.

Был муж во Израиле, богат весьма, Иоаким именем, и приносил он сугубые дары свои Господу, говоря: «Станет избытка от имения моего за отпущение грехов моих Господу Богу моему». То был день великий — все сыны Израилевы приносили дары свои. Но жертва Иоакима была презрительно отвергнута на том основании, что у него нет потомства. «И стал пред ним Рувим», говоря: «Не подобает тебе прежде нас приносить даров твоих, яко чад не имаши во Израиле». И вот он, оскорбленный перед сонмом израильским, оставил храм, удалился в пустыню и постился здесь сорок дней и сорок ночей. «Не приступлю, — говорит, — ни к пище, ни к питию, пока не воззрит на меня Господь Бог мой».

Во время его отсутствия Анна также двойным плачем плакала и двумя стенаниями стенала о вдовстве своем и бесчадии.







*Введение во храм с житием Богоматери, Иоакима и Анны*

Пришел праздник, и вместо того, чтобы веселиться вместе с израильтянами, она предалась печали. Но вот служанка утешает ее и убеждает снять печальные одежды и надеть праздничные. И сложила Анна одежды свои печальные и обрядила свою голову и одела одежды обручальные, и около часу девятого вошла в сад свой прохладиться и села под единым древом под дафною — и начала молиться: «Господи Саваофе, услыши молитву мою, благослови ложесна мои, как благословил Сарины!» И узрела Анна гнездо птичье на древе дафне и возопила, со слезами взывая: «Горе мне! Кому уподобилась я окаянная! Заключенною родилась я пред сынами Израилевыми. Поносили меня, раздражали меня и наконец вон изгнали из церкви Бога моего. Горе мне убогой! Кому уподобилась я? Птицам ли? Но и птицы небесные плодовиты пред Тобою, Господи! О, горе мне! Кому я подобна! Зверям ли? Но и звери земные плодовиты пред Тобою, Господи! Даже море, и то родит волны за волной и быстрины его веселящиеся текут. Даже земля, и та приносит плоды свои каждый год и благословляет Тебя, Господи!»

Во время этой высокой молитвы предстал ей ангел и объявил, что услышал Господь молитву ее. И воскликнула Анна: «Жив Господь Бог мой: еще приживу мужеский пол или женский, принесу плод Господу Богу моему и будет служить он в церкви его все дни живота моего». В то же время явился он Иоакиму и возвестил, что жена его во чреве примет и родит, и славен будет плод ее по всей земле — и повелел ему идти в дом свой.

И сошел Иоаким с горы и призвал пастырей своих и сказал им: «Приведите мне девять агнцев чистых и непорочных и двенадцать тельцов чистых и непорочных — да будут они двенадцати иереям и старцам, и сто козлов — и да будут они для всех людей».

И пришли к Анне два вестника и сказали: «Се Иоаким, муж твой, идет со стадами». И дожидалась Анна при вратах Иоакима, и как увидела его со стадами идуща, и потекла к нему и охапилась о выю и воскликнула: «Господь благослови мя: я вдовица безчадная во чреве приму». И почил Иоаким в дому своем первый день и поразумел жену свою Анну, и на



утро принес Иоаким дары свои. И исполнились дни родити Анне, и родила она и спросила бабу: «Что родила?» «Женский пол», отвечала баба. И исполнились дни и измылась Анна и дала сосец девице и назвала ее Марией. И день от дня укреплялась девица.

Итак, время поношения ее миновало: Анна — мать, Анна смело может теперь явить лицо свое пред женами Израиля! «Кто возвестит сынам Рувима, — говорит она, — что Анна кормит грудью. Слышите, слышите, двенадцать колен Израилевых, что Анна кормит грудью».

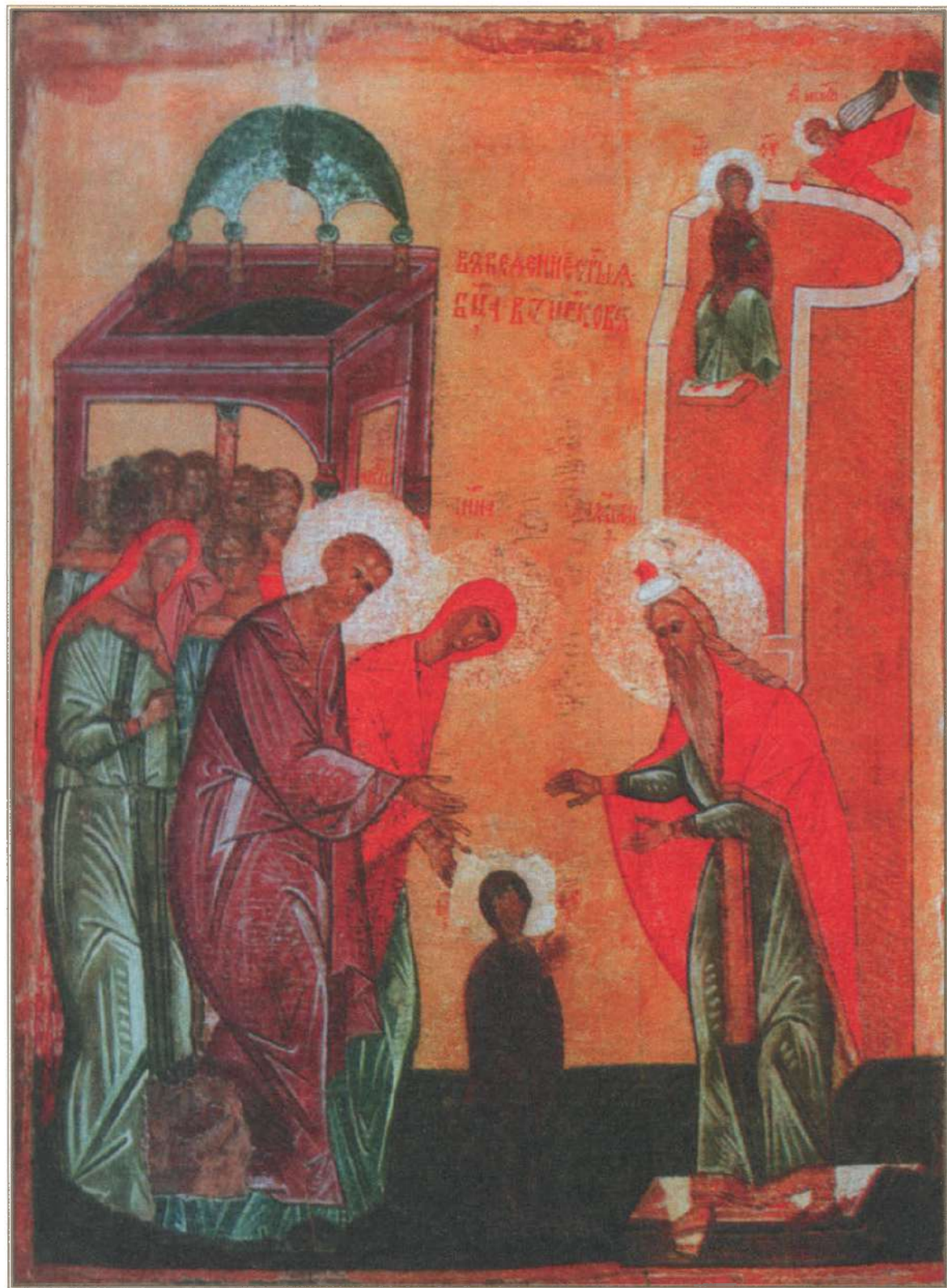
Мы намеренно изложили подробно рассказ Первоевангелия о рождении Богоматери. Нам кажется, что один уже основной тон и характер этого повествования, помимо всяких других доказательств, вполне подтверждают мнение Тишендорфа, что он обязан своим происхождением евиониту, проникнутому гностическими понятиями. По нашему мнению, только для иудея вполне было понятно нравственное значение бесчадия, и только из его души могли появиться эти поэтические вопли, эти жалостные и отчаянные плачи иудейской женщины, скорбящей о своем бесплодии. Самая основа повествования, как мы уже сказали, кроется в драматическом описании рождения Самуила, содержащемся в Первой книге Царств. Подражание очевидное. Притом же автор старался провести мысль, что и зачатие Святой Девы, так же как и Спасителя, было возведено ангелом и совершилось *praeter morem humanum*.

Если Клименту Александрийскому<sup>2</sup>, Иустину мученику<sup>3</sup> и Оригену<sup>4</sup> известна была та самая апокрифическая книга Иакова, которую мы имеем под именем Первоевангелия, то очевидно, сказания о рождении Богоматери уже достаточно были известны в III в. после Р. Х.

В IV в. сказания эти стали так обиходны, что св. Еленой сооружен был особый храм в честь Рождества Пресвятой Богородицы, и существовал уже и праздник под сим именем. О нем упоминается уже в 418 правиле Номоканона, заимствованного у отцов Неокесарийского собора, бывшего в 315 г.<sup>5</sup>, и в sacramентарии папы Льва Великого в 461 г., и, наконец, в беседах Златоуста, Августина, Амвросия и других. По сказанию Запад-







*Введение Богоматери во храм*

ной церкви, особенным поводом к введению этого праздника было следующее обстоятельство: будто бы в продолжение многих лет с ночи пред настоящим праздником Рождества Пресвятые Богородицы слышен был голос ангелов, торжествовавших на небесах рождение Девы Марии, и потому будто бы папа Сергий установил на земле праздновать Рождество Пресвятые Богородицы. Это обстоятельство указывает нам на то, с какой силой действовали тогда предания об этом событии.

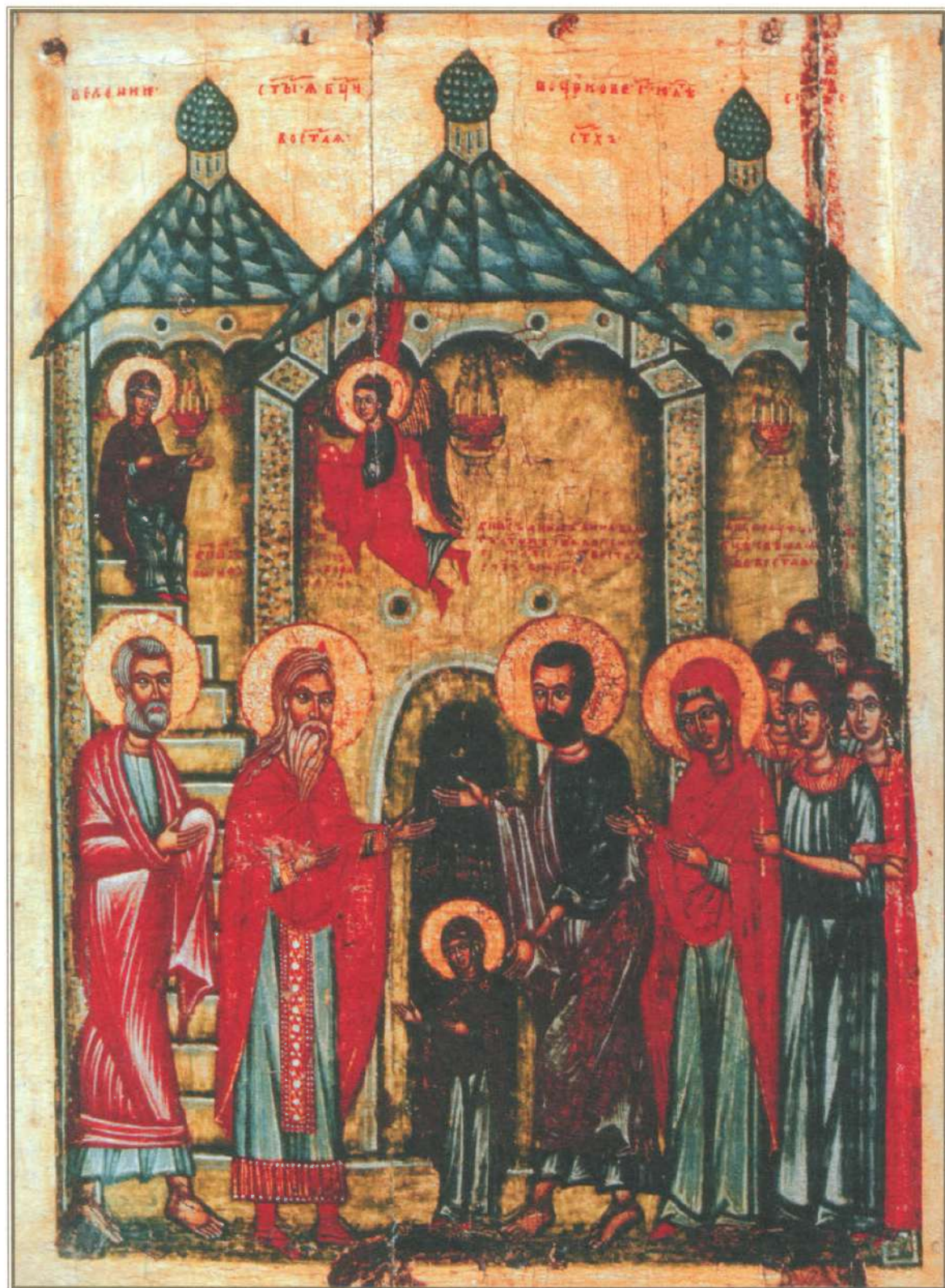
Беседы некоторых отцов и учителей церкви разъясняют для нас внутренний смысл и содержание этого праздника. В этом отношении особенно замечательны слова Тарасия, архиепископа Константина-града, о Пресвятой Богородице. Рассказывать содержание этого повествования значило бы повторять то, что мы сказали о рождении словами апокрифа. Здесь только подробнее излагаются мольбы Иоакима на горе и воздыхания Анны «в своей овощнице», и притом уже не столько поэтически, сколько ораторски. Пять панегириков Св. Деве Дамаскина также указывают, как ходячи были эти предания на Востоке. Беседы на Рождество Богородицы Андрея Критского и отчасти Дамаскина исполнены уже хвалебных чувств, разукрашены цветами витийства и образами вдохновенного чувства и составляют ближайший переход к песнопениям. Каноны Андрея Критского, составленные им на Рождество Богородицы и на зачатие св. Анны, находятся в самой внутренней связи с его беседами на эти дни. Св. Герман († 740) составил самогласную стихиру на этот праздник. Св. Дамаскин († 776) составил канон в честь Рождества Богородицы, Стефан Савваит († 786—795) составил пять стихир на тот праздник. Есть еще стихира на этот день, которая принадлежит Сергию Святоградцу (жившему при императоре Феофиле).

Изучая церковные песнопения на этот праздник, мы видим, что здесь воспевается более всего чудесное разрешение неплодства праведных Богоотцев Иоакима и Анны и указываются все главные черты известной уже нам «Апокрифической истории о Рождестве Богоматери».

«Иоаким и Анна дары принесоста древним священником и неприяты быша, яко неплоди сущи, и молитву принесоша да-







Введение во храм. XIV в.



телю всяческим. О, Божественное вещание, о, странное глаголение! Ко ангелу иже к ней послану бывшу, Анна дивящися велегласно вопияше, аще аз зачну, Богови моему слава... Иоаким чудный и Анна Богомудрая, оба живущи во всяком благочестии — по закону Моисееву, неплодна бысть и молящаяся Богу от всея души глаголюще: Господи Саваофе, преблагий, всяким чаяние, бесчадствия болезнь и поношения веси печаль, подаждь убо нам плод от чрева и принесем того в церковь твою дар священ и приношение исполнено. Услыша Аннино Бог стонание и внят глас молитвы ее и неплодствия облак раззорь. На разумных престолах почиваяй Бог, от неплоднаго корене израсти нам мать свою. Приидите любодеуственнии вси и чистоте рачители, приидите, подымите любовию девству похвалу... Днесь неплодная врата отверзаются и дверь девическая, Божественная предгрядет. Днесь неплодная Анна рождает отроковицу... Ко Господу в скорби неплодства возописта Божия Матери Богомудрая родителя... Детей лишена содетеля моляще... Ов бо молитву на горе творяще, *ова же в саде поношение ношаше...* «Колена вся срадуйтемя Израилева! Се во чреве ношу и поношение бесчадства отлагаю». Поем святое ти рождество, чем и непорочное зачатие твое, Богозванная Дево!»

Христианское искусство, так же как и песнопения, имеет тесную связь с содержанием апокрифов. Еще в 550 г. император Юстиниан воздвиг в Константинополе храм в честь Иоакима и Анны и украсил его ваянием и живописью по сказанию апокрифической истории о рождении Марии. По свидетельству Анастасия библиотекаря, папа Лев III украсил подобными же изображениями церковь святого Павла в Риме. Истинная, высокая поэзия Средних веков действительно заключалась в тех обширных эпопеях, которые воспевали героический возраст христианства, увековеченный резцом ваятеля. Очень естественно, что апокрифические легенды должны были занять свое место в этой поэтической стороне религии, первоначальные дела которой были изображаемы от входов и до сводов храма. И если бы мы потеряли эту поэзию легенд рождающегося христианства, то могли бы хотя часть ее найти на стенах храмов, которые сохранили очень значительные рисунки апокрифических историй.



Подобно христианской древности, и наши русские православные храмы издревле не чужды были подобных изображений. На фресках Киево-Софийского собора изображена, например, Анна пред птичьим гнездом, скорбящая о своем неплодстве и получающая благовестие от ангела о рождении от нее Богородицы. По русским Подлинникам, Иоаким и Анна, встретившись у золотых врат Иерусалима, обнимались согласно с древнейшими изображениями на Западе, и при самом рождении святая Анна окружается девицами, чего, конечно, не было в обычае между иудеями. «Анна лежит на одре, а девицы стоят перед нею, держат дары, а инии солнечник и свечи; девица же держит святую Анну под плеча, а Иоаким из палаты зрит из верхния. Баба обмывает Богородицу в купели до пояса, а девица в купель воду льет из сосуда».

Теперь обратимся к «Введению во храм Пресвятые Богородицы». В Первоевангелии Иакова так описывается это событие: Новорожденную Марию посвящают Господу и с третьего года воспитывают в храме. Когда было ей два года, Иоаким хотел было отвести ее в храм, но Анна упросила отсрочить исполнение обета еще на год. По исполнении трех лет призвали дочерей еврейских непорочных и со свечами в руках их повели отроковицу в церковь. Встретил ее иерей, облобызал и благословил. Посадили ее на третьей ступени алтарной, и потрепа Мария от радости ногами своими. И пошли родители ее и дивились и прославляли Бога, что не оборотилась отроковица назад. И была отроковица в церкви Господней, как голубица, и принимала она там пищу от руки ангелов. Когда же созрела она невестой, архиерей, по велению ангелову, сзывает всех холостых мужчин и велит каждому принести с собою жезл, на котором Бог и откроет, кому из них взять за себя Марию. Из Иосифова жезла расцветает лилия, и из него же вылетает голубь. «Се я стар, — говорил Иосиф, — а се юна — да и детей уже имею, не быть бы посмешищем пред сынами Израилевыми». Но священник сказал ему: «Побойся Бога, о Иосифе, вспомни, что было Дафану и Авирону за прекословие». И взял он девицу на соблюдение. «Се я приял тебя, — сказал он Марии, — от церкви Бога моего и оставляю тебя в дому своем: иду я здания здити и по-



времени, прииду к тебе, Господь да сохранит тебя от ныне и до века!»

Содержание этого рассказа впервые передается в слове Германа, архиепископа Константинопольского, жившего в VIII в. Отсюда можно заключить, что и праздник Введения установлен не ранее этого времени. Слово это известно под следующим заглавием: «Похвала Пресвятой нашей Госпоже и Богородице, егда принесена бысть в церковь родителем своим тремя леты сущи». «Идите, — взывает он, — к Богородице; приидем и созерцаем, како Пречистая отроковица от обещания трех лет в церковь Божью приносится привождая девицами со свещами и пророческими руками приемлется». «Приими убо, пророче, — говорит Анна, — яко дар мою благодатную дочь и введь посади во место священства». «Благословен корень, творяй честная», — отвечает ей Захария, и ввел ее в горнюю и неходимую человеки. «Отроковица же играючи и зело веселяюще хоужаше в церкви Божьей, аки в чертозе — и пребываше во святых святая от ангела кормимая». Затем речь об обручении Иосифу старейшине древоделю.

Еще ближе, почти словами Первоевангелия Иакова, рассказ о введении во храм передается у Константинопольского епископа Тарасия в его «Слове о Пресвятей Владычице нашей Богородице, егда приведена бысть в церковь», и у многих других отцов церкви в словах и поучениях на этот праздник.

Введению во храм Богородицы известны два канона. Один составлен Георгием Никомидийским (IX в.), и этот отличается особенностью. Акростих его: Благодать даруй, Владычица, слову. По сему акростиху расположены все семь песней. Тропари 8-й и 9-й песней расположены по алфавиту, хотя и в обратном порядке. Другой предпраздственный тожественный принадлежит иноку Иосифу, творцу канонов († 883) с алфавитом в акростихе. В службе воспеваются те же самые предания, которые преподавались в церковных беседах и которые встречаем мы в Первоевангелии Иакова:

«От Бога приимши обещания плод Иоаким и Анна Божию Матерь в церковь приведоша. Анна Господу Богу приносит жертву, данную ей обещания святую дочь. Предходят ей отро-







Андрей Рублев. Благовещение



Андрей Рублев. Архангел Гавриил

ковицы свечи носящи и глаголюще: пойдичадо, Спасу да будеши приношение, выйди в незаходима и увеждь тайны и уготовися быти Исусово вместилище... Пречистую приводяще в дом Божий и вопиюще с верою рече ко священнику: «чадо от Бога мне данное, приими ныне в церковь Зиждителя моего...» Рече ко Анне Захария: животу мать вводиши истинную. Раба Божья бых аз, отвеща Анна, призывающи сего верою и молитвою: приеми убо Пречистую в церковь Создателя Своего. И Захария ту подъемлет. Плотию трилетствующи Богородица Господеву приносится — и яко юница во святое святых святым духом вводится. В храм святой возлюбила еси вселитися и со ангелы дева собеседование чающе... Странен образ возвращения твоего. Тогда и Гавриил послан бысть к тебе Всенепорочней, пищу ти приношаше... Воспитавшаяся во святая святых от руки ангелов, вышнии явися твари. Златая кадильнице бысть, огонь бо во утробе твоей явися. От корене Иесеова супруг возсия, от негоже прозябе жезл, цвет носящий... Сию яко непорочну голубицу, любовьию воспитатися во святая возлагают. Всю тебе освяти Дух Пресвятый, внутри церкви пребывающую, и питаему пищею небесною, питаему рукою Ангеловою».

Изображение этого праздника на иконах вполне соответствует содержанию церковных песнопений. Принесение ангелом пищи и питья Деве Марии в Иерусалимском храме встречается в Афонской горе на панагии XII в. с сла-



вянскими подписями. По нашим Подлинникам так изображается этот праздник: «Трие лету сущи приведена бысть Богородица родителем своим в церковь и Пречистая идет с девы, девы мало по мене за Иакимом и Анною Захария приемлет и церковь стоит о трех главах, а в ней пять столпов, а чистая сидит на месте в церкви, аки во шатре; ангел же приносит ей свыше пищу — просфору, а по пред чистую от шатра семь ступеней». Или же так: «Анна воззре на Иакима; пред ними семь девиц — мало больше Богородицы, а прочий за ними. Пречистая держит руже к Захарии; стоит пред самою дверью». В Подлинниках новые вариации: «Анна мало наклонилась с руками простертыми к Богородице, за Богородицей семь девиц с свечами, а инии девицы за самою Анной». Захария простер ко Пречистой левую руку, а правую благословляет — а сверху ангел приносит ей пищу. Наконец, есть и еще видоизменения: Захария одной рукой благословляет, а в другой держит свиток с надписью (из Первоевангелия Иакова): «возвеличит тя Господь во всех родех и в последняя дни»; Пречистая стоит на ступени; ангел приносит ей пищу, а пред Пречистою каморка о четырех столпах.

Несмотря на все эти незначительные разности, встречающиеся в разных русских Подлинниках, сущность изображения преданий остается одна и та же.

Праздник Благовещения имеет истинное и твердое свое основание в канонических Евангелиях, но тем не менее



Андрей Рублев. Архангел Михаил из деисусного чина. 1405 г.



некоторые апокрифические предания не остались бесследными и в истории искусств, и в истории церковных песнопений. Нужно было прясть пурпуровые нити для храмовой завесы и по призыву иерея отыскать семь непорочных девиц. Вспомнил при этом иерей про Марию, и привели и ее в церковь. Метнули жребий, кто должен был прясть пурпуровые нити, и пал жребий на Марию. И взяла она дело то и возвратилась в дом свой. Однажды взяла она водонос свой и пошла почерпнуть воды, и се был глас к ней: «Радуйся обрадованная, Господь с тобою, благословенна ты в женах». Мария обозрела все кругом одесную и ошую и убоявшись пошла в дом свой. Поставила водонос с водою, села на своем седалище и прядла пурпуровые нити: и се ангел Господень опять стал пред нею, говоря: «Не бойся, Мариам, обрела бо ты благодать от Бога: зачнеши бо во чреве и родиши сына и наречеши ему имя Исус». Мария, услышав сие, помыслила: «Како будет мне сие, егда мужа не знаю». И отвечал ей ангел, говоря: «Сила бо Господня осенит тя» и пр.

Итак, по сказанию Первоевангелия Иакова Богородице было два благовестия, по апокрифу же иному было еще третье предвестие — в кругу девиц, которые приглашены были прясть пурпуровые нити для церковной завесы.

Начиная с IV в. есть много бесед и поучений святых отцов на праздник Благовещения Пресвятой Богородицы, но в них не выражается изложенных апокрифических преданий. К разъяснению их смысла может разве послужить слово на Благовещение Пресвятой Богородицы Иоанна Дамаскина. Оно представляет обширное собеседование между архангелом и Богородицей. Архангел уверяет ее в истине своего благовестия, а Богородица смущается, недоумевает, колеблется, пока наконец убеждается и со смирением рабы Господней приемлет благовестие.

Нет сомнения, что основанием для составления вышеизложенных преданий послужило недоумение, выраженное Богородицей по поводу архангельского благовестия в канонических Евангелиях. Казалось, необходимо нужны были еще иные явления, архангеловы, предваряющие «сущее благовестие». В первый раз Мария испугалась и приняла его за привидение; только



уже после неоднократных явлений она спокойно могла беседовать с ним и выражать пред ним свои недоумения, хотя, конечно, странно слышать об ее страхе и испуге, после того как она девять лет питалась в храме от руки того же архангела. В церковных службах также нет ясных указаний на эти явления: в одной только песне поется: «Да речет убо Гавриил: буди на приятие готова Богу». Такая речь может относиться только к предваряющему благовестию. Во всяком случае предание об этих явлениях не осталось без влияния на церковную иконопись. С древнейших времен оно изображалось в трех моментах: благовещение в храме, благовещение на колодце, благовещение с веретеном. Благовещение в храме: Богородица или стоит, как на одном из диптихов, или сидит, как, например, на мозаике Либериевой V в. Благовещение на колодце между прочим изображено на диптихе VI в., сохранившемся на окладе Евангелия Миланского собора, на вратах св. Павла вне римских стен XI в.; Благовещение — с пряжей или веретеном на Византийских миниатюрах и мозаиках от IX в. и позднее. В России на мозаике Софийского собора встречаем двукратное благовестие: однажды у колодца, и в другой раз — с веретеном. На местной иконе Владимирской Божией Матери в московском Данилове монастыре есть подобное же изображение Благовещения. Мать Божия вышла из здания с кувшином почерпнуть воды. Сверху здания летит архангел, простерши указательный палец на Божию Матерь, которая, черпая воду, лицом обратилась к нему. Два момента Благовещения изображены и на иконе Богородицы Петровской, не позднее 1520 года, в Сергиевой Троицкой ризнице: во-первых, Богородица стоит у колодца, как на Даниловской иконе, и во-вторых, Благовещение в храме, где Богородица представлена сидящей. Кроме указанных моментов Благовещения, в одном из принадлежащих мне Подлинников указывается следующая подпись Благовещения Пресвятой Богородицы: «В лето 5695 марта в 25 дня в 9 час молящесь святей Богородице предста ей ангел и рече». Наконец, нам следует сказать об изображениях Благовещения чистого гностического характера, возникшего из апокрифических преданий и апокрифической письменности. Уже и Первоевангелие Иакова группи-





*Богоматерь Петровская. XIV в.*



ровкою фактов направлено к тому, чтобы главным образом доказать, что Христос есть Сын Божий, а не сын Иосифов, и что рождение его было вне всяких человеческих законов. В Евангелии Фомы Христос является уже в полной односторонности Его Божественной природы, соответствовавшей воззрению гностиков докетов: «Это дитя, — говорится здесь, — не испытало рождения; оно родилось прежде создания мира», и толпа о нем восклицает: «конечно, он или Бог, или ангел Божий».

Есть две в высшей степени замечательные иконы Благовещения, отвечающие миросозерцанию докетов и за ними манихеев. Одна принадлежит графу А. Уварову, другая находится в деревянной Троицкой церкви в селе Выксине Череповецкого уезда Новгородской губернии. На иконе гр. Уварова — эон, или ангел, сый прежде мира, получает благословение от Бога-Отца на шествие в мир — и затем летит с небес к Богородице. Выксинская икона восполняет этот момент воплощения новыми чертами. Эон, или ангел, после благословения слетевши на землю, становится пред человеческим плотским образом, который он должен воспринять на себя, и вот в ужасе от этой мысли склоняет свою голову, стоит и плачет: ему тяжело идти в эту *злую* материю, ему не хочется воспринять на себя *грубую плоть* и сделаться человеком. Затем уже в третий момент тот же эон, или ангел — является с благовестием к Богородице, когда она сидит с веретеном и прядет пурпуровые нити.

Икона эта очень древняя, но нельзя не пожалеть, что в последнее время она поновлена и перемазана местными богомазами<sup>6</sup>.

Праздник Рождества Христова также основывается на факте ангельского канона; но к воспоминаниям этого факта также примешиваются некоторые апокрифические подробности. Это, во-первых, сказание о бабе Соломии, которая хотела было убедиться в девстве Богоматери, вложила руку свою в утробу ее — и огнем была поражена рука ее; только молитва и прикосновение к младенцу спасли ее; и во-вторых, сказание о магах, которые были, будто бы, цари восточные — оно, кажется, приурочено к словам псалма: цари Шавы и Савы принесут тебе дань. Здесь сохраняются и сами имена их: Мельхиора, Гаспара и Валтасара.



На Рождество Христово, начиная с IV в., отцами церкви написано множество проповедей, в которых передаются иногда и эти предания. Поэтому несколько не удивительно, если мы встречаем их затем и в церковном песнотворчестве и в иконописных изображениях. «Звезда уже возсия, — поется в одной песне на Рождество Христово, — от колена иудова, ее же увидевши царие, движение от востока творят, постигнути тщатся, яко да узрят Христа в Вифлееме. Дары, тебе приносяще сыну, царие приидоша восточнии, царя тя увидевше родитися, ливан и смирну и злато, и се стоят пред дверьми твоими: повели видети тя. Преста прелесть Перская. От Персиды царие злато смирну и ливан рожденному Царю и Богу принесоша». Точно так же не раз в церковных песнях призывается к радости и баба Соломия.

Поклонение волхвов в древнейших изображениях не соединялось с Рождеством Христовым, а представляло отдельный сюжет; но затем оно стало всегда связываться в изображении с сим последним. Волхвы и баба Соломия являются уже на каждой иконе Рождества Христова. В Подлинниках оно очерчивается различно: «ясли, близ же яслей вертеп, жребя же и вол. Пониже девица поклонна льет на руки, руки по локти голы; стоит же за бабою, у бабы глава обвита; у среднего волхва колпак. Или же иначе: вертеп черн, а в него глядит конь до половины, а с другой стороны корова; три ангела над вертепом; волхвы первый и третий в шапке; все по сосуду держат; под ними гора, а в горе вертеп, а в вертепе сидит Иосиф, в подолии горы баба Соломия держит Христа рукой, а другую руку омочила в купель, — а девица наливает воду в купель».

Нужно ли распространяться о тех преданиях, которые заимствованы из так называемого Евангелия Никодима? Здесь поэзия легенд сказывается уже во всей силе. Это первая попытка представить христианские идеи в форме и характере эпической поэзии. Сцена в преисподней, где души праведных ожидали пришествия Избавителя. Вдруг небесный свет озаряет все части ада. Прежде всех воспрянул Адам, увидев луч надежды, после ожидания; потом вместе с Исаией и Иоанном Крестителем возвышают голос пророки и повторяют один за





Рождество Христово



другим те пророчества, которые они некогда возвещали на земле. Но тогда как в этой части подземных царствует радость, противоположная сцена происходит во глубине самого ада. Там князь ада и сатана, начальники смерти, упрекают друг друга в неудачах, какие Иосиф заставил их испытать. Во время этого подземного разговора неожиданно раздается голос, подобный гласу грома и шуму урагана: «Поднимите князи врата ваша и поднимитесь враты вечныя и войдет царь славы». Но во второй раз раздается голос: «Поднимите врата князя ваша». И Спаситель входит в полном величии, освещая мрачные места осиятельным сиянием. При Его появлении адские силы поняли свою погибель и воскликнули: «Горе нам, мы побеждены. Но кто ты, имеющий власть и силы? Кто ты, пришедый без греха? Не ты ли Иисус, о котором говорил нам начальник наш сатана, что крестом и смертию ты имеешь наследовать весь мир».

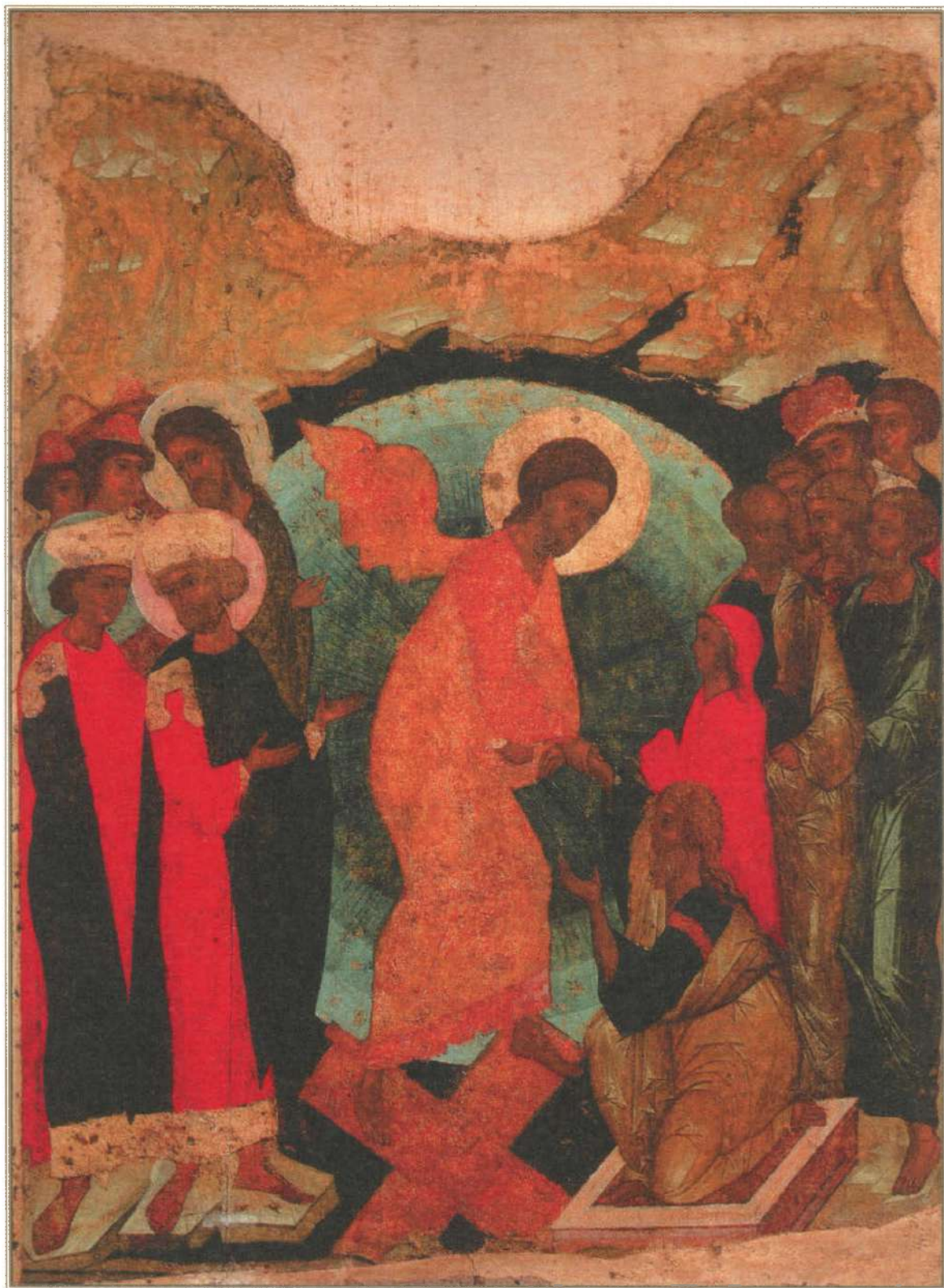
Потом начинается шествие в рай. Спаситель идет из ада, держа правой рукой Адама. Давид, Аввакум, Михей, все пророки поют песни радости, которые находятся в их пророчествах, и множество святых повторяют эти песни. В раю выходят им навстречу Исая и Энох, которые не видели смерти, но сохранены до пришествия антихриста. Наконец, следует последнее явление. При входе в жилище избранных святые встречают человека, несущего на плечах знамя креста: это разбойник, которому сказано было: «днесь со мною будеши в раю». При виде этого величайшего доказательства божественного милосердия, все святые воскликнули велиим гласом: «Велик Господь наш и велика слава Его!»

Все русские повести о страстях Христовых, читавшиеся на последних днях Страстной недели, на службах в церквах в Древней Руси, наполнены апокрифическими фактами из Никодимова Евангелия.

Кому не известно слово на погребение Христово, на Великую Субботу Павла, епископа Самосатского! Оно еще глубже вводит нас в тот родник преданий о сошествии Христа во ад, который таится в Евангелии Никодима.

Стихиры на «Господи воззвах», воспеваемые в Великую Субботу, повторяют пред нами те же предания.





Андрей Рублев. Воскресение. Сошествие в ад

«Днесь ад стена вопиет, — поет Церковь в этот день, — уне ми бяше, аще бых от Марии родшагося неприял; пришед бо на мя державу мою разруши, врата медная сокруши, души яже содержах прежде, Бог сый воскреси! Днесь ад стена вопиет: приях яко мертвец единого от умерших, сего же держати отнюдь не могу и аз имех мертвец от века, но сей всех воздвизает. Днесь ад стена вопиет: пожерта ми бысть держава: пастырь распялся и Адама воскреси и имиже царствовах лишихся и яже пожрати возмог всех изблевах».

Известно, что икона воскресения в древности всегда изображалась в виде сошествия Христа во ад и изведения Им ветхозаветных праотцов из ада.

Наконец, мы остановим свое внимание на апокрифах и смерти Божией Матери и на отношении их к церковным песнопениям и иконописи.

Три главные апокрифа послужили для развития преданий о смерти Богоматери: это, во-первых, Святого Иоанна Богослова сказание об Успении Святой Богородицы — сочинение неизвестного автора, по мнению Тишендорфа, конца III или начала IV в.; все другие сказания составлены или под его прямым, или посредствующим влиянием; важнейшие из сих последних — два латинских, оба под одним заглавием: «Преставление Марии».

Не вдаваясь в подробности этих сказаний, мы изложим только главные предания, в них развиваемые.

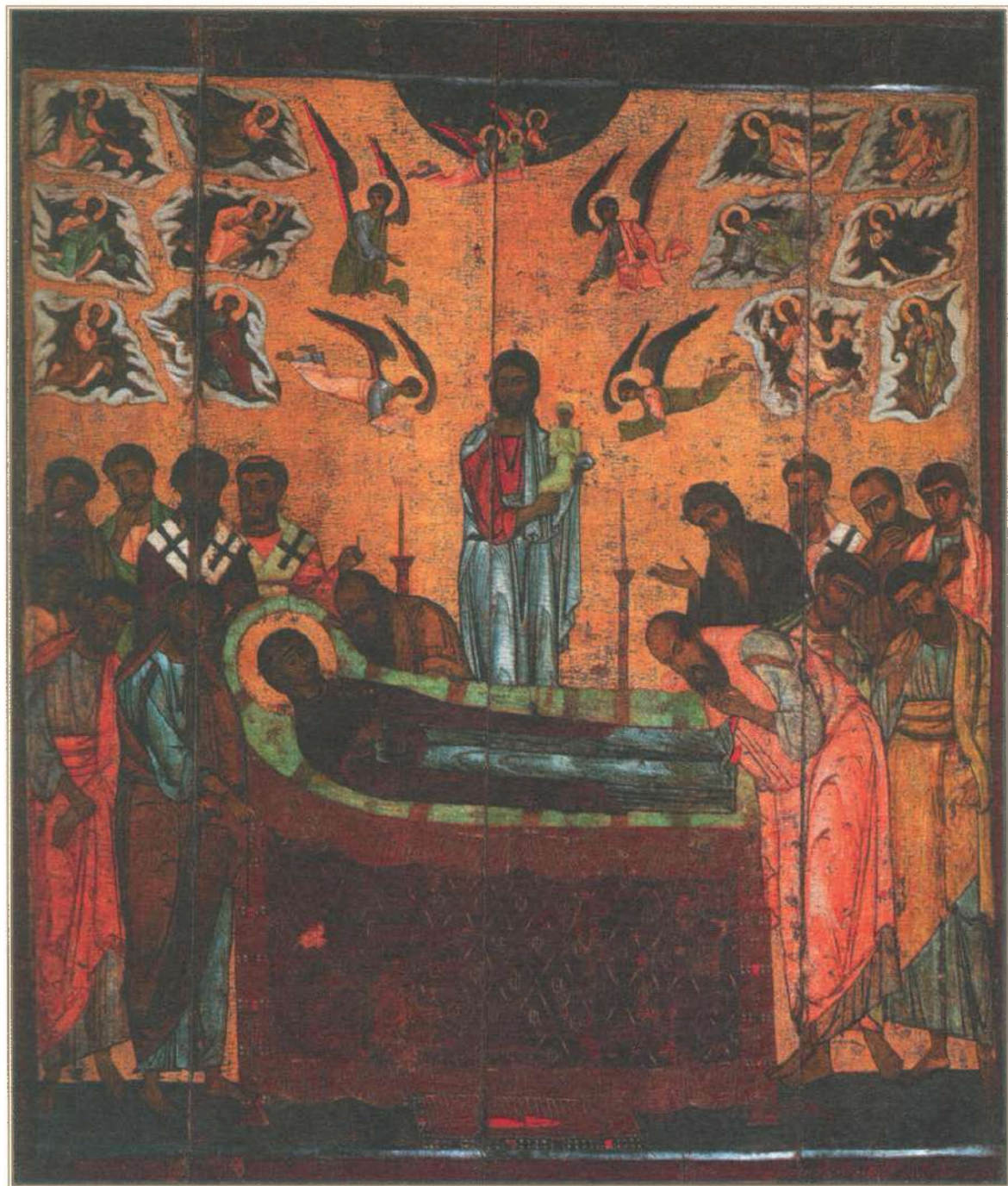
1) Однажды, когда Св. Мария, по обычаю, пришла ко Гробу Господа, отверзлись пред нею небеса, слетел к ней архангел Гавриил. «Вот тебе, — сказал он, — пальмовая ветвь. Я принес тебе оную из рая Господня. Вели ее нести пред своим гробом, когда в третий день будешь разлучена с телом».

2) Ученики Господа были рассеяны по всем концам мира, но вот ради преставления Дух восхищает каждого из них, и они летят в облаках во св. Вифлеем, чтобы воздать достодолжную честь и погребение Пресвятой Деве.

3) Священники же иудейские и архиерей именем кесаря заставляли игемона послать противу апостолов тысяченачальника, но вот апостолы вышли из дома, неся одр Богородицы, и, мгно-







*Успение Богоматери. Начало XIII в.*

венно поднятые облаком, они очутились в Иерусалиме, в доме Пречистыя Богородицы.

4) Во время погребения один знатный еврей, по имени Иефония, устремился было ко гробу с тем, чтобы повергнуть его на землю вместе с телом блаженной Марии. Но ангел Господень невидимо огненным мечом отсек у него обе руки, начиная с плеч, и оставил их висящими в воздухе. И только по обращении и раскаянии Иефонии и по слову Петра руки, висящие на гробе Владычицы, отделились от него и присоединились к Иефонии. Тот же передал ему пальмовую ветвь, владея коею Иефония исцелил множество народа и обратил его ко Господу.

5) Сам Господь явился со множеством ангелов и взял душу Богоматери и велел ангелам отнести ее в рай.

6) По позднейшим вариантам, Фома успел явиться ко гробу Божией Матери уже только на седьмой день после ее преставления.

7) Возносящаяся на небо Божия Матерь бросила блаженному Фоме тот пояс, каким опоясали ангелы Ее святейшее тело, и прочим ангелам он заявил, что нет там ее пречистого тела, где они положили. Разгневанные его неверием свидетельству их, они приступили ко гробу и отвалили камень, но тела там не нашли и не знали, что сказать, побежденные речами Фомы.

8) За трапезой апостолов со времени воскресения был такой обычай: они оставляли незанятым одно место и на нем полагали часть хлеба в память Иисуса Христа, называвшуюся частью Господа. Встав из-за стола и подняв часть Господню, они славили великое имя Пресвятыя Троицы и оканчивали молитвою: Господи Иисусе Христе, помоги нам, и потом съедали часть Господню как благословение Божие. Так было и в Гефсимании, когда апостолы собрались и сидели за столом и лишь думали и беседовали только о том, куда девалось из гроба Ее пречистое тело. По окончании стола, когда славили они Пресвятую Троицу, пред ними стояла в воздухе Пречистая Дева со множеством ангелов. «Радуйтесь! — сказала она. — Я есмь с вами во вся дни!» Апостолы же, исполнившись радости, вместо «Господи Иисусе Христе», воскликнули: «Пресвятая Богородица, помогай нам!» И с того времени уверили апостолы святую



Церковь, что Матерь Божия в третий день воскрешена и ангелами взята на небеса.

Наконец, 9) после того апостолы на облаках возвратились каждый в свою сторону.

Праздник Успения, в честь Успения Божией Матери, несомненно, существует с IV в.

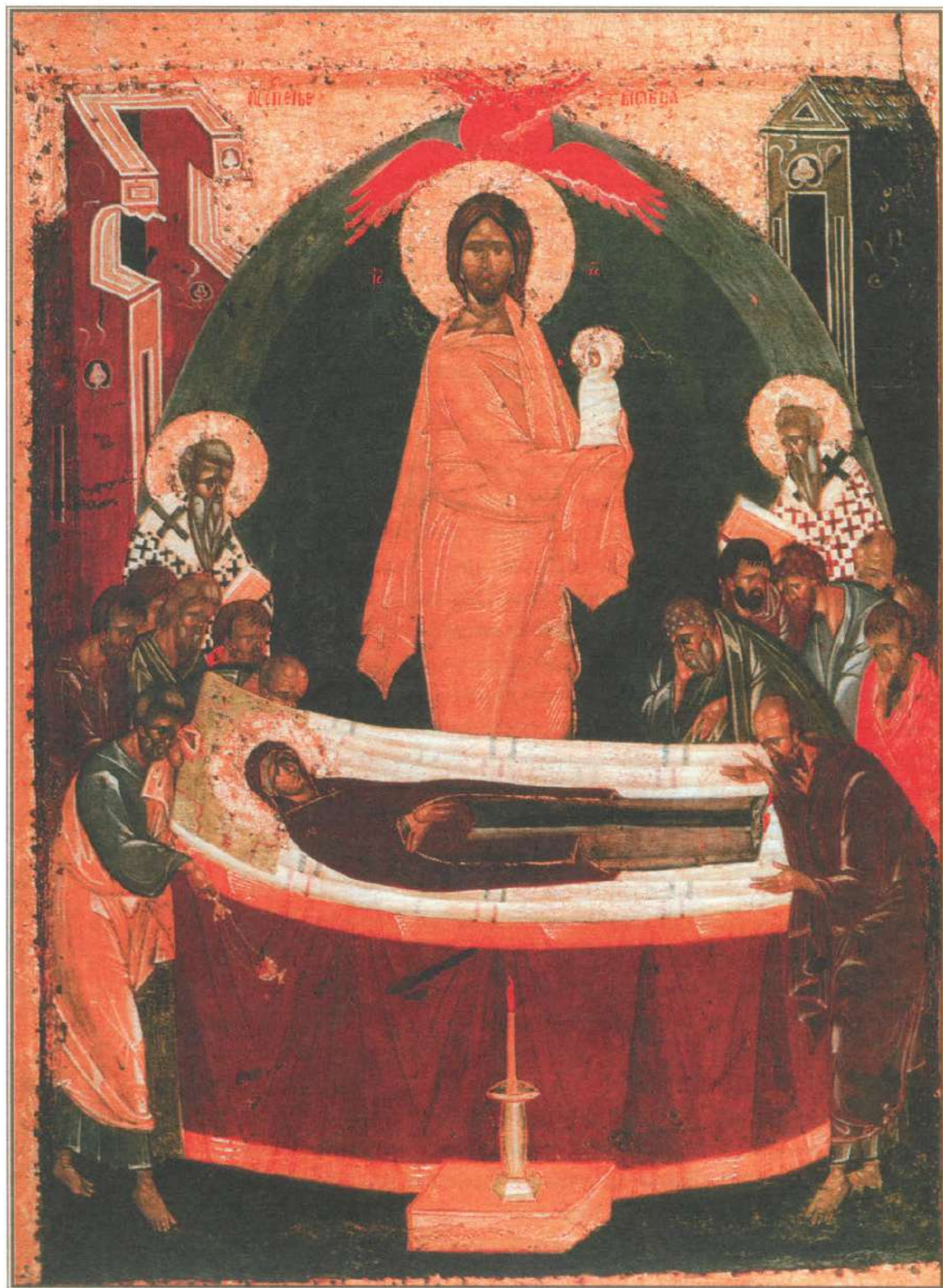
Слова на этот праздник Златоуста Иоанна, архиепископа Солунского Климента, Дамаскина, Андрея Критского, Епифания, иеромонаха обители Каллистратовы, поддерживают и более или менее развивают предания апокрифического слова Иоанна Богослова об Успении Божией Матери.

Понятно, что и церковная поэзия воплощает в себе то, о чем проповедует церковное красноречие. Между церковными песнопениями в этом отношении особенно замечателен канон Космы Маюмского († 1776 г.) Он полон торжественного величия. Певец живо изображает, как лик апостолов по воздуху переносится послужить облаку легкому, из коего свет воссиял для сидящих во тьме, как благоговейно предстоят они богоприятному селению, и руки дерзновенного осуждаются на отсечение хранящим честь одушевленного кивота, как полки ангелов сретают царицу Деву, возносящуюся от земли, и Сам Господь принимает Ее душу, как чудесно сохраняется нетленным самый сосуд духа и возносится на небо. Еще полнее и подробнее воспеваются апокрифические сказания на блаженных в навечерии Успения Богоматери в Гефсимании близ Иерусалима, и на всенощном бдении в честь сего праздника. Здесь поется и читается почти сполна и буквально все слово Иоанна Богослова об Успении Пресвятой Богородицы.

Церковным песнопениям почти вполне соответствует и икона Успения Богоматери. Вот как предписывается писать ее в русских Подлинниках: «Пречистая на одре лежит мертва, над нею Спас стоит, держит своими руками душу Ее; над Спасом херувим огнен; в правую руку Спаса Иаков брат Божий со многими святителями, и по левую епископ Трирский; двенадцать ангелов на облаках, каждо их един по единому по воздуху со вселенныя летят на погребение; у главы Богородицы стоит Петр со апостолы, в руках держит кадило, а у ног Богородицы стоит







Феофан Грек. Успение. Обратная сторона иконы Богоматерь Донская. Около 1392 г.

Павел со апостолы; некто же богомерзкий еретик пришед под одр Богородицы, хотящи опроверщи тело; ангел же Господень мечем удари его и отсече руце его, висящие на гробе. По сторонам стоят палаты».

Известный чин о панагии, помещаемый во всяком месяцеслове, обязан своим происхождением апокрифическим повестям об Успении Богородицы.

Такова внутренняя связь древнейших христианских апокрифов с церковными песнопениями и иконописными изображениями. Если апокрифическим сказаниям нельзя придавать значение строго исторических фактов, то, очевидно, песни и иконопись получают уже несколько иное значение, чем какое мы привыкли придавать им. Признавая в апокрифах прежде всего произведение благочестивого поэтического чувства и созерцательной творческой мысли, мы должны прийти к убеждению, что и иконопись и церковное песнопение суть прежде всего воплощения той же христианской поэзии и того же восторженного, парящего и созерцающего христианского духа.



<...> Символизм как важный способ выражения высоких истин издревле употреблялся Церковью, которая то искала напечатлеть поглубже буквенного способа невидимые, духовные предметы веры и созерцания посредством аналогических начертаний и изображения предметов, взятых из внешней натуры, то и охранять истину от профанов или от недостаточно подготовленных к познанию ее, — под эмблематическими покровами, направляющими к ней через возбуждение внимания. «От земного, — говорит св. Кирилл Александрийский<sup>1</sup>, — как от изображающего, восходить должно к предметам духовным, им изобразуемым».

Это — образный язык истины, способ выражения, принадлежавший мудрости издревле и понятный и мыслящему духу, и сердечному чувству; вместе с тем и необходимый для возбуждения внутренней работы духа человеческого, этим же и фиксировались конкретным представлением спасительные для человека истины, изображаемые для усиления впечатлений по мере возможности наглядно. Потому-то символизм и сопровождал всегда и христианское учение, и иконописание, сообщая последнему характер хранилища церковного предания. Если «рисование есть вторая грамотность» (как сказал Астерий, церковный писатель IV в.), то иконописание есть, можно сказать, второе исповедание веры, сопровождаемое передачей истины ее, не звуком слов и буквами, а наглядным выражением, доступным как образованному, так и неграмотному, для которого иконы и суть единственные книги. Такова символическая иконопись как средний памятник между писанием и преданием. Для несознющего же за иконописанием такого значения оно будет полно загадок; а для разрешения таковых-то загадок и прибегают к гипотетическому воззрению на иконописание как на простое олицетворение легендарных сказаний и т. п. или







*Преображение. Первая половина XV в.*

хотят, например, видеть анахронизмы там, где не перестановка исторических событий, а известное сочетание сродных истин облакаемо было такими изображениями.

Возьмем хотя несколько примеров символизма древней иконописи.

Так, например, на древнейших иконах, представляющих Господа Саваофа, сияние около главы Его изображаемо было треугольником, — символизировало чрез то истину Божественного Троиинства; при этом прямоугольность треугольника служила указанием на Отчую Ипостась.

На других иконах, изображавших Ипостаси Святой Троицы: Бога Отца с Сыном на лоне Его и с Духом Святым между ликами Их, — иногда бывали сияния квадратной формы, символизируя тем четверобуквенное имя Божие, «неизреченное в Ветхом Завете, но изрекшееся в Новом, чрез воплощение Бога-Слова».

На столь же древних иконных изображениях Спасителя, на престоле вселенной сидящего, сияние вокруг Него изображалось иногда двумя треугольниками, соединенными звездообразно в одной общей им центральной точке, символизируя чрез это тайну соединения двух естеств: Божеского и человеческого в едином лице воплощенного Слова (Логоса)<sup>2</sup> (с таким-то сиянием изображен Господь, например, на иконе Преображения № 1504, бывшей на археологической выставке, работы Андрея Рублева). Иногда изображался Богочеловек в овальном нимбе, образующемся от встречи двух сфер, которых дуги взаимно пересекаются, что также символически указывало на соединение во Христе сферы Божества со сферой человеческой. На большей части древних икон эмблемой двоякого естества Христова служит и изображение разделенной надвое брады Его, в особенности на образе Спаса Нерукотворного.

Круги концентричные, или сферы в разрезе, которыми на древнейших иконах всегда окружен Спаситель (представляемый в таких круглых сияниях даже и тогда, когда изображались исторические евангельские события), символизировали сосредоточение всех Божеских свойств в Первородном, как-то: премудрости, всемогущества, правосудия, милосердия, царской власти, силы, славы и др., представленных в виде кругов, из одного



центра описанных. А еще таковые свойства означались и тремя лучами около главы его с именем Божиим: «Сущий».

Богоматерь изображаема была всегда с тремя звездочками на Ее покрывале, из которых одна помещалась на главе, а две на раменах, символизируя тем тройственное Ее приснодевство: до рождения, в рождество Спасителя мира и по рождении Его.

Св. Иоанн Предтеча изображаем был на древних иконах с двумя крылами ангельскими, для символизации духовной высоты жизни «из рожденных женами больша».

Он же был изображаем указующим на Богомладенца, представленного в чаше лежащим, в ознаменование чрез то евхаристической тайны, и к ней, в данном случае, относя слова проповедания: «Се агнец Божий, взявляй грехи мира». Эта самая мысль выражена и на одной из богородичных икон, а именно на «Никейской», на которой Богоматерь изображена как бы священнодействующею пред чашею, в которой стоит Богомладенец.

Архангел Михаил был изображаем держащим сферу, в которой представлен Богомладенец, а вокруг Него собраны верные ангелы; такие изображения назывались у нас «Собором св. архистратига Михаила».

Св. Николай Чудотворец, поправитель арианства, изображался на древних иконах с церковью на руке и с обнаженным на защиту ее мечом.

Св. Георгий Победоносец, символизируя иногда победу христианства над язычеством, представляем был с крестом или монограммой Христа на вершине копья, которым дракона поражает. В таком случае предстоящая венчанная девица изображала собою Церковь; и это не исключало применения изображения к житию самих святых великомученика Георгия и мученицы Александры, так как совпадение разных иносказательных значений в иконных изображениях бывало нередким явлением.

Существовали иконы и прямо догматические, например, изображения истин двенадцати членов символа веры в лицах и эмблемах, как например на старинных фресках в церкви Св. Григория Неокессарийского в Москве, на Полянке (изобража-







Иоанн Предтеча — Ангел пустыни в житии. XVIII в.

ющие члены символа); там же и икона, изображающая семь таинств, свидетельствует о том же направлении.

Были и дошли до нас и чисто символические, тайно-зрительные иконы. Таковы изображения, называемые «София Премудрость Божия», которой храм поставлен был в центре православия — Византии, и которой икона была главной и в Новгороде, и повторялась издревле в главных городах наших. Уважение к этому изображению свидетельствует об отношении и философии христианской к церковному иконописанию, чрез вынашивание истин синтетических, охватных, хотя без объяснений, кроме нравственного их смысла<sup>3</sup>.

Изображения Софии представляют, по большей части, следующее: на всеокружающем световом круге, на верху иконы, изображено «Слово Божие в вышних», в виде книги на престоле, которой поклоняются все силы; а в середине иконы Оно изображено как воплощенный Логос над живым престолом Своим, Софией, во всем Ему послушную. Сияние Мессии есть и здесь — шестиугольная звезда. Господь представлен благословляющим обеими руками, в означение благодати, исходящей от двух Его естеств: Божеского и человеческого. София как огнеобразный живой Его престол изображена и окрыленную, для означения быстроты исполнения велений правящего силами природы. При ее ушах так называемые «тороцы» — эмблема послушания. Свиток повелений Господних держит она в одной руке, тогда как в другой у нее жезл правления миром, и на жезле том монограмма имени Христа, Царя вселенной, «Ему же дадеся всяка власть на небеси и на земли» (Мф 28:19). К этой символизации всеобъемлющей власти Слова воплощенного и вместе и отношения Его к Своей Церкви как святому человечеству, — как невесте Логоса (Апок 21:9), присоединено и означение действия Творца на вселенную чрез семь духов, или семь центральных сил. Это изображено семью столпами, поддерживающими и трон Софии и доходящими до материальности, изображенной под ногами Софии как ее подножие<sup>4</sup>. Престол Софии опирается в разных сферах или мирах (как это видно, например, на стенном изображении Софии над алтарем московского Успенского собора). Наконец, на световой окружности







София Премудрость Божия. Конец XVIII в.



изображены Пресвятая Богородица (с Богомладенцем в лоне Ее, как на иконах Знамения) и Св. Иоанн Предтеча с коронами (последнее на иконе № 3107, XVI в., Постниковской коллекции, бывшей на археологической выставке. Эта икона представляла вариант в том отношении, что в верхней части ее изображен Бог-Отец). Исключение из приведенных иконографических условий изображения Софии составляет особое изображение Софии Киевской, на котором все сосредоточено в представлении одной Пресвятой Девы Марии, без символизации других предметов; причем она изображена стоящею в семи-колонном храме добродетелей.

Другая символическая икона, известная под именем «Неопалимой Купины», соединяет вокруг Богоматери и Спасителя квадраты, обозначающие миры: физический, ангельский и престольно-духовный, а символизирует сосредоточение плана домостроительства Божия в тайне воплощения Сына Божия. При этом изображенная в руке Богородицы лестница есть эмблема духовного восхождения, возвращения к Нему падших. На выступающих лучевых краях квадратов, имеющих в нем свое общее средоточие, представлены четыре херувима с четырехтипными лицами, как четыре апокалипсические животные или жизненные силы вокруг Божией колесницы видения Иезекиилева, а также ангелы с обозначением их различных действий на природу. Известно, что Церковь признает это несомненное действие, основываясь на Священном Писании (например, на текстах Пс 103:4; Ин 5:4; Евр 1:14; Апок 16:1, 5 и др.).

Различные краски на иконе Неопалимой Купины, как-то: зеленая для означения физического мира, голубая — для означения мира ангельского, огненно-красная — для означения сферы престольной, служили и для различения ангельских иерархий и свойств, а не для разнообразия в орнаментовке, и это же надлежит отнести и к многим изображениям ангелов на церковных фресках, с лицами красными, зелеными, белыми, голубыми, равно как и на иконах, подобных выставленной под № 3241 (Постниковской коллекции), под названием «Честнейшая Херувим», к XVI в. относимой.





*Богоматерь Неопалимая Купина*

Некоторые иконы были не столько символические, сколько иносказательные; для примера о последних упомяну лишь об одной, относящейся к церковно-иерархическим понятиям, старинной иконе св. апостолов Петра и Павла (бывшей на археологической выставке), изображенных лишь на откосах скалы или камня Церкви, между тем как нам вершиной ее изображен один только Богочеловек.

Но я увлекся бы за пределы реферата, если бы вдался в большие подробности об иконах. Заканчиваю замечанием, что богатейшую многообразность икон представляют изображения Пресвятой Богородицы, охарактеризованные различными оттенками созерцания отношений Богоматери к Богочеловеку и сближениями между благодатью и разными человеческими обстоятельствами, потребностями, скорбями и надеждами. Обилие и разнообразие таких икон, веками повсеместно чтимых и поддерживающих и согревающих религиозное наше народное чувство, обнимает почти десять столетий православного иконописания <...>

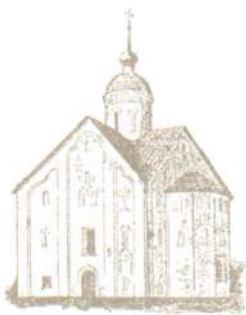
1890





Как соборные определения XVI и XVII вв., так и другие распоряжения властей, касающиеся русского иконописания, раскрывают нам главным образом теневую сторону этого дела: они говорят о недостатках иконописи, о неправдах в иконографии, о сторонних влияниях; отмечают внешние меры к упорядочению этого дела, но цельного представления о предмете не дают. Между тем в этом предмете немало и светлых сторон, и любопытных особенностей в технике производства и в иконописных приемах и пошибах, неточно называемых школами.

Древнерусские иконы, писанные на дереве, дошли до нас в огромном количестве: русские музеи, например Русский музей в Санкт-Петербурге, Церковно-Археологический музей в Киеве, заключают в себе обширные собрания их; немало их и в других столичных и провинциальных музеях, общественных и частных, в каждой старинной церкви встречаются они в иконостасах; нередко и в божницах частных лиц. По одному этому изобилию памятников, а также и по разнообразию иконы представляют обширнейший материал для художественно-археологических исследований. Но разобраться в этой массе, обследовать ее критически нелегко. Уже решение первого основного археологического вопроса о древности той или другой иконы сопряжено со значительными затруднениями. Большая часть древнейших икон подверглась неоднократному исправлению в древнее и новое время, а это ослабляет значение памятника и затрудняет его исследование. Далее, если в произведениях западной живописи определение древности памятника облегчается подписями имен или условных знаков художников, то на иконах, за весьма редкими исключениями, относящимися притом к поздней эпохе — XVI—XVII вв., мы не встречаем этого признака, облегчающего труд исследования. Старинные русские иконописцы не выставляли на иконах ни года написания, ни своих имен: икона —



предмет священного поклонения православных христиан, по русским понятиям, не должна была иметь на себе никаких ни живописных, ни письменных добавлений, не имеющих священного или исторического характера. С другой стороны, обозначение имени иконописца на иконе считалось признаком чрезмерного высокомерия, ничем не оправдываемого: когда русский иконописец писал икону, в огромном большинстве случаев он не создавал лично ничего нового; сюжет иконо-графический заимствовал он с готового образца и чаще всего переводил его механически, основные указания относительно стиля и техники даны были также в предании и готовых образцах; никакого творчества и оригинальности в икону он не вносил, не считая это удобным ввиду установившегося воззрения на икону как предмет религиозного почитания, не допускающий произвольного изменения его форм. Икона — дело святое, и выставлять на ней иконописцу свое имя не подобает, — такова логика доброго старого времени.

Ввиду всего этого каждый раз при решении вопроса о древности той или другой иконы приходится пользоваться всеми возможными и разнообразными средствами. Указать общие руководящие приемы, которые бы имели значение в каждом отдельном случае, нельзя. Равным образом при настоящем состоянии наличного знания и опыта не представляется возможным довести решение вопроса о древности иконы, например, до десятилетней точности: обычно археологи определяют лишь столетие, в лучшем случае полстолетия, когда, например, говорят, что такая-то икона написана в конце XVI или в начале XVII в. Обычный ученый аппарат, которым пользуются в этих случаях, обширен, и это весьма важно: отсутствие или неясность признаков древности иконы при рассмотрении ее с одной точки зрения, например со стороны стиля и техники, сменяются иногда ясными признаками древности при рассмотрении той же иконы, например, со стороны иконографической композиции и палеографии надписей. Одна точка зрения проверяет другую. Стиль — один из наиболее верных показателей эпохи, к которой относится икона. Но при настоящем состоянии художественно-археологической критики мы не имеем еще возможности извлечь из него





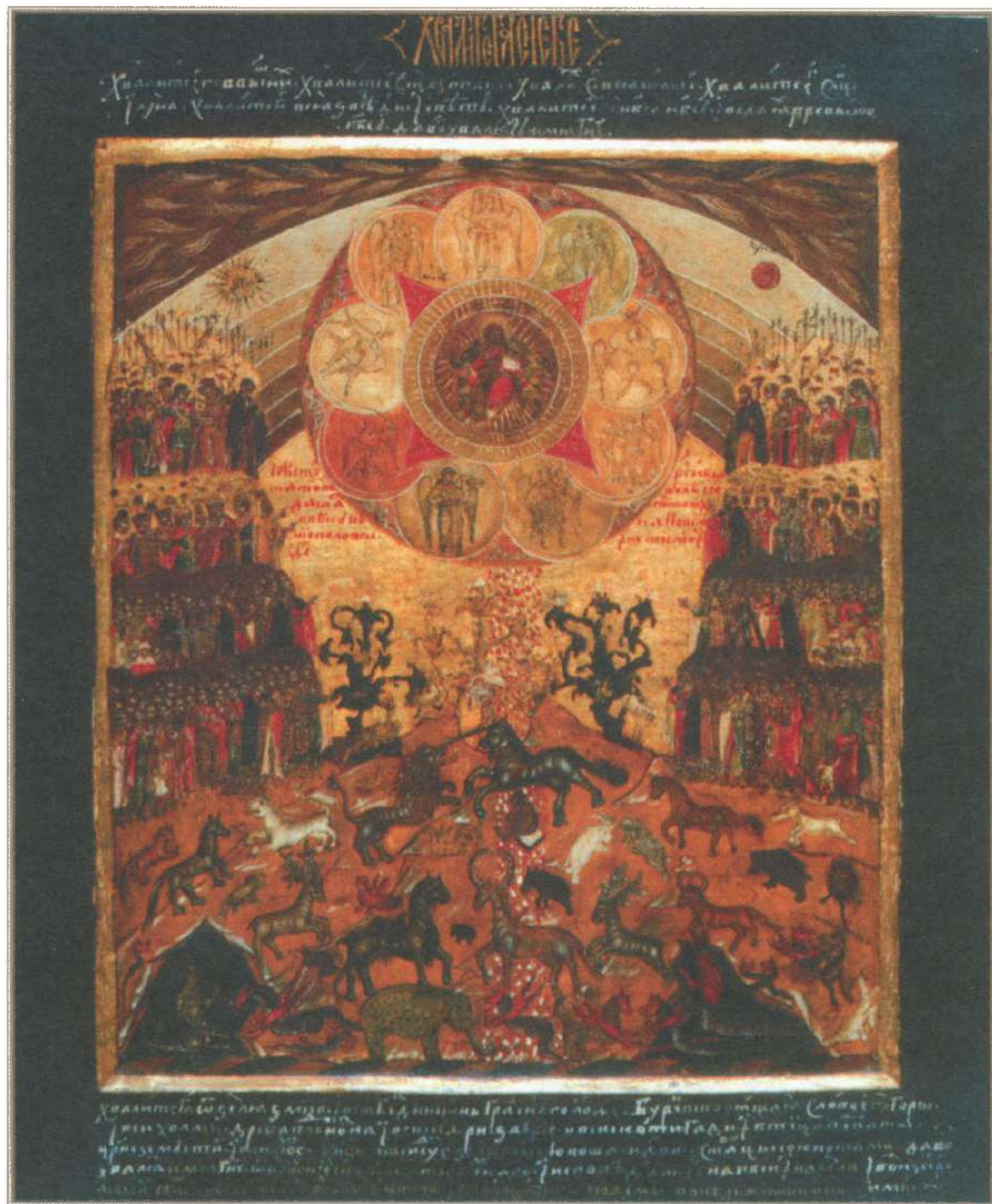
Иван Максимов. Благовещение. 1670 г.



тех точных показаний, какие он может дать. По одним признакам стиля легко определить эпоху, к которой должен быть отнесен памятник, но не всегда легко определить столетие, тем более — полстолетия. Подтверждение тому встречается постоянно в практике археологов. Так, в Русском музее в Санкт-Петербурге находится икона Голубицкой Богоматери, близко подходящая по своим изящным формам и свежести колорита к памятникам второй половины XVII в.; между тем на оборотной стороне ее находится подлинная собственноручная греческая запись архиепископа Арсения Элассонского, из которой видно, что икона эта подарена была архиепископом Арсением на Афон в Хиландарский монастырь в 1592 г.

Важнейшие эпохи в истории русских икон устанавливаются довольно твердо: древнейшая эпоха, которую можно назвать Новгородской, характеризуется строгостью выражения в типах и композициях, некоторой угловатостью форм, простотой замысла и композиций, незначительным числом красок, недостатком переходных тонов и теми техническими признаками, которыми специалисты до последнего времени определяли так называемую новгородскую школу, о чем речь ниже. Эпоха эта продолжается от начала христианства до XV в. Она может быть названа первичной эпохой русской иконописи, сложившейся под воздействием Византии. Следующая эпоха захватывает XVI и XVII вв. и может быть признана эпохой высшего развития русской иконописи на началах самобытных. Она характеризуется свободой изобретения, изяществом форм, склонностью к сложным символическим и историческим композициям, разнообразием светлых колеров и теми техническими признаками, какими обычно определяется школа московская. Третья эпоха, переходная, продолжается с конца XVII до начала XVIII в. Полное ослабление старых иконописных традиций в смысле стиля и иконографии, явное склонение к подражанию западноевропейской живописи в трактовании сюжетов и живописи форм составляют ее главные признаки. Разграничение этих эпох создается как на исследовании самих икон, по достоверным преданиям и приметам относящихся именно к этим временам, так и на основании сравнения икон со стенописями и





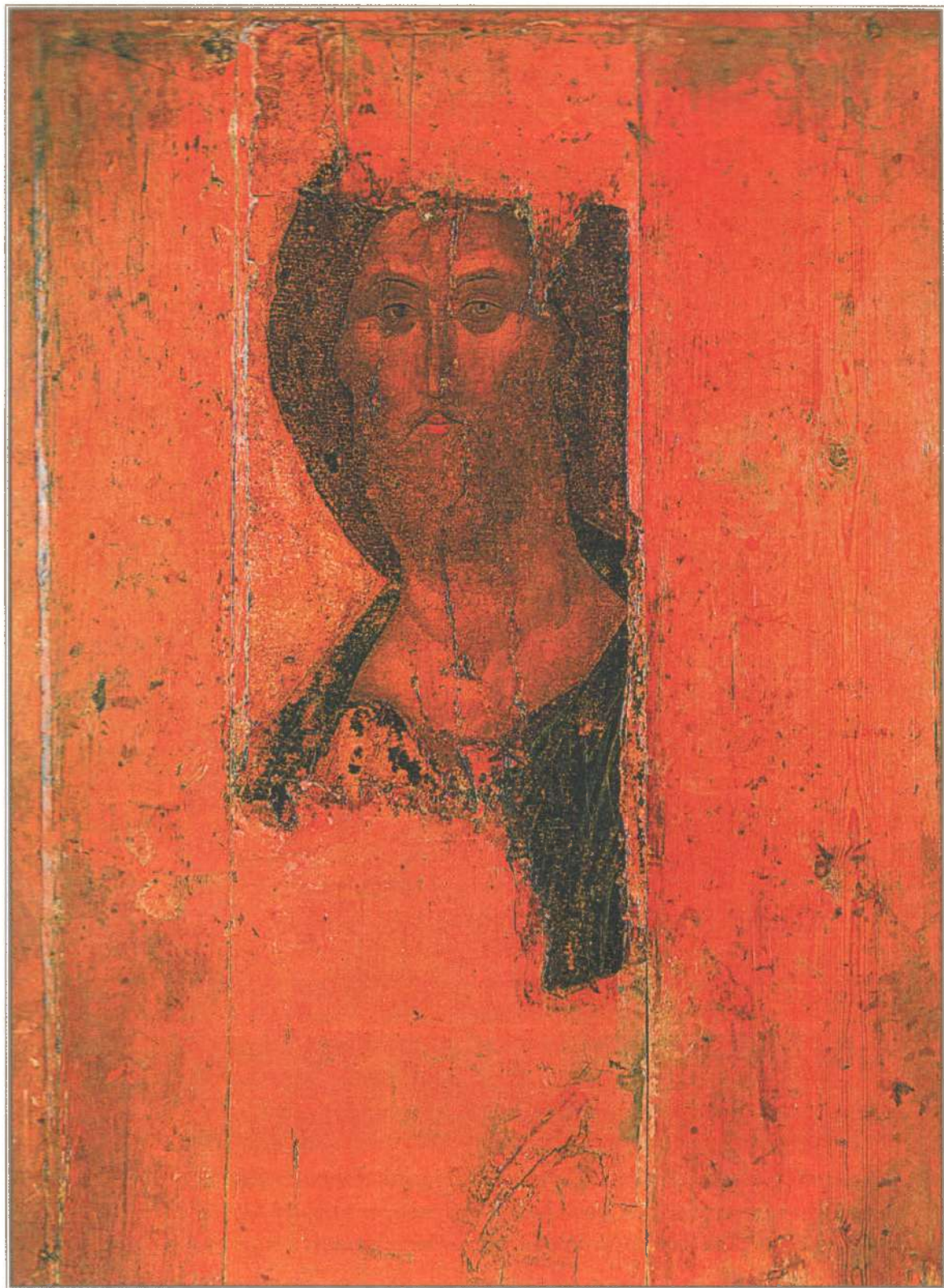
Хвалите Господа с небес. Конец XVIII в.

миниатюрами, которые имеют большую, чем иконы, а иногда и совершенно точную хронологическую определенность в различных записях и пометах. Рядом с признаками стиля должны стоять признаки иконографических композиций и форм икон, которые нередко дают ясные указания на время написания иконы. Благовещение с книгой — явление сравнительно позднее; как и Рождество Христово с Коленопреклоненной Богородицей, Распятие с обвислым телом распятого Иисуса Христа; сложная композиция «Хвалите Господа с небес» не ранее XVI в. и т. д. Очевидно, что для успешного пользования этими признаками в вопросах классификации икон по эпохам необходимо вполне основательное и широкое знакомство с историей христианской иконографии, и не только русской, но и византийской, и древнехристианской, и западноевропейской: здесь из множества форм нередко одна какая-нибудь подробность, или отдельная второстепенная фигура, или положение одной из фигур дают руководительную нить к определению эпохи. На помощь здесь приходят также и палеографические признаки в находящихся на иконе надписях. Пусть и палеография дает указания лишь приблизительные, а не совершенно точные, все же она вместе с другими признаками служит одним из средств к определению древности иконы. Наконец, и сама доска, на которой написана икона, дает на этот счет некоторые показания. Степень сохранности дерева почти ничего не доказывает: бывают иконы новые, но доски их обветшалые, встречаются и древние иконы с досками прекрасной сохранности: здесь многое зависит от свойств и качеств дерева и условий, при которых сохранялась икона. Один только признак проходит здесь последовательно: старые иконы писаны на досках более тонких, чем позднейшие.

Наиболее сильное затруднение в деле исследования старых икон представляет та или другая реставрация их; таких реставрированных икон находится великое множество как в публичных музеях, так и в частных любительских собраниях и особенно в коллекциях, предназначенных на сбыт. Старообрядец, украшающий свою молельню старинными дониконианскими иконами, желает, чтобы они выглядели красиво, и потому исправляет поврежденные места; продавец также старается при-







Андрей Рублев. Спас из деисусного чина. Начало XV в.

дать старой иконе изящество с целью заинтересовать покупателя. Бывает и так, что на старой доске пишется вновь икона в старом стиле, подвергается некоторым манипуляциям и выдается за древнюю. Не говоря уже об этом явном подлоге, все реставрации икон составляют положительное зло и тормозят дело научного исследования их. Допустим, что мы в состоянии отличить на иконе реставрированные места и тем более грубые ошибки, допущенные реставратором; но какой вид имела икона до реставрации, что стерто иконописцем, какую форму имела та часть иконы, которая реставрирована, — все это составляет загадку, нередко совсем неразрешимую. Допустим, что реставрация произведена правильно, поврежденные от времени формы не искажены реставратором, однако и в этом случае нанесен старой иконе некоторый ущерб: освежены краски, снова прояснены контуры, переписаны надписи, — и икона производит уже не то впечатление, что прежде, до реставрации, подобно тому как старинная рукопись со стертыми буквами и словами, исправленная вновь. Но в действительности таких хороших реставраторов у нас мало, наши реставраторы — обыкновенные иконописцы, присмотревшиеся к старым иконам и усвоившие себе приемы старого иконописания. Они восстанавливают испорченные на иконе места по догадкам, нередко случайным, не обращая внимания на то, согласна ли вновь введенная ими в композицию иконы подробность с древним иконографическим преданием, верно ли понята поврежденная часть иконы; допускают произвол и смешение эпох, руководствуясь лишь общим шаблонным представлением о старине; иногда впадают в другую крайность: предположив, на основании примет случайных, что подлежащая реставрации икона принадлежит к так называемой школе новгородской, строгановской, греческой и прочим, реставраторы стараются усилить на иконе те или другие особенности иконного письма, применительно к существующей характеристике названных школ, незаметно изменяют старую икону, подводя письмо ее «под новгородское, под строгановское, под греческое», хотя в действительности старая икона, быть может, написана была в Палехе или Мстере. Реставрация совершеннейшая требует многих основательных знаний. Реставрировать



икону — не значит просто исправить ее. Реставрация предполагает точное восстановление утраченных или поврежденных частей иконы в том виде, в каком она вышла в первый раз из иконописной мастерской. Чем более повреждений на иконе, тем труднее задача реставратора, тем больше требуется от него знаний и опыта.

Реставратор иконы на основании одной-двух примет должен воспроизвести цельную композицию старой иконы, цельный иконографический тип. Он должен прежде всего определить эпоху, к которой относится подлежащая реставрации икона, узнать характер этой эпохи, стать на точку зрения иконописца той эпохи и, пользуясь знанием его приемов, приступить к работе. Он должен знать иконописную технику того времени: состав красок, охрение, золочение, палеографию надписей, типы святых или подобию, характер композиций. Чем в большей мере он располагает этими знаниями и способностью практического применения их, тем ближе подойдет к данной эпохе, тем совершеннее будет его реставрация. Но чтобы достигнуть такой высоты, реставратор предварительно должен пройти хорошую школу, получить научную подготовку, пользуясь теми средствами, которые может предоставить ему современное научное знание. Доколе этого нет, до тех пор реставрация будет простой «починкой» или ремесленной подделкой, рассчитанной на спекуляцию, как это иногда и бывает на самом деле.

Обращаясь теперь к истории русских икон, мы, ввиду всего сказанного, должны в изложении этого предмета ограничиться фактами и мнениями, имеющими сравнительно большую степень достоверности.

Исторические данные позволяют нам установить факт изначального употребления икон в русских храмах и частных домах. Летописец, под 986 г. говоря о создании Владимиром Святым церкви Пресвятой Богородицы в Киеве, замечает, что строитель призвал для этой цели греческих мастеров и взял для новой церкви несколько икон из Корсуни. Отсель пошли у нас корсунские иконы и греческие мастера; они утвердились не только в Киеве, но и в Новгороде, а со временем — во Владимире и Москве. От греков научились писать иконы и русские. Патерик Пе-







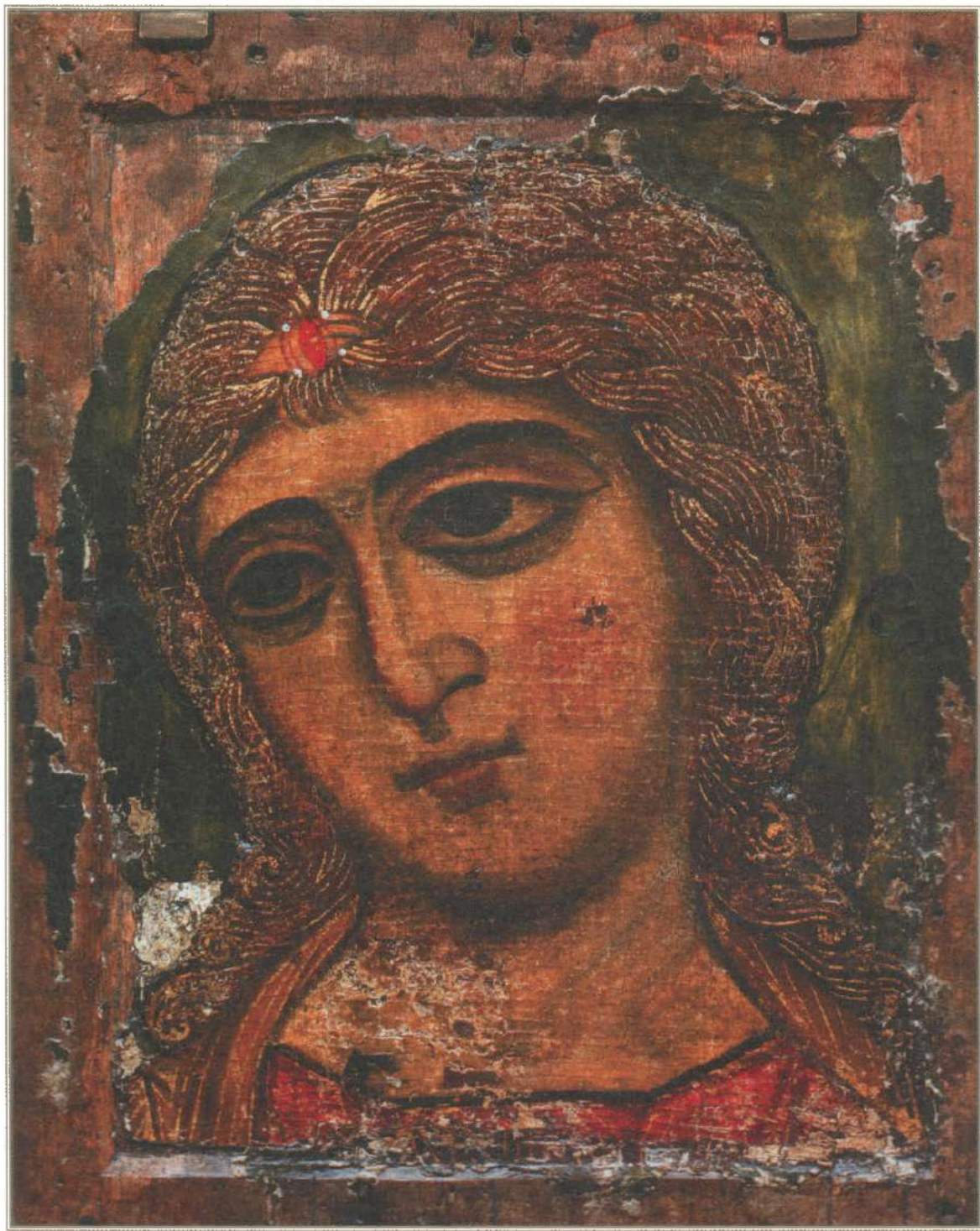
Лono Авраамово. XVIII в.

черский сообщает о киево-печерском монахе Алипии (Алимпии; XI в.) как о хорошем иконописце, писавшем, между прочим, иконы на досках. В канонических ответах митрополита Иоанна II (1080, 1089 гг.) предлагается совет обновлять старые иконы, а в случае их непригодности — хоронить в уединенных местах. В вопросах Кирика (XII в.) отмечается обычай держать иконы и кресты в клетях.

В XII в. украшена была многоразличными иконами церковь Пресвятой Богородицы во Владимире; здесь же поставлена была Андреем Боголюбским икона Богоматери, писанная, по преданию, евангелистом Лукой и принесенная сюда из Киева. В XII и XIII вв., по всей вероятности, были уже иконописные мастерские: в Киеве — при Печерском монастыре, в Новгороде — при монастырях Юрьевом, Антониевом и Хутынском и при архиерейском доме. Там работали, вероятно, и греки, и русские вместе: первые, говоря вообще, были опытнее русских, но и в числе русских были мастера лучше греков. Те и другие сходились между собой на том, что писали иконы по преданию и по лучшим греческим образцам, поэтому древнейшие русские иконы должны были отличаться единообразием сюжетов и композиций. Как у всякого народа в известные периоды культурного состояния не проводится должная граница между внешним культом и религиозной идеей, между изображением Божества и самим Божеством, так и в России в первоначальную эпоху христианства внешняя обрядовая форма религии имела слишком большое значение для непосредственного чувства простого русского человека. Черта эта с течением времени нашла свое выражение в истории раскола; отсюда же и склонность к единообразию в иконописи: изменение в иконе влекло за собой опасение изменить в чем-нибудь саму веру. Если икона есть внешнее выражение веры и предмет религиозного почитания, то понятно, что она должна выражать прежде всего ту или другую догматическую или нравственную мысль: ее красота должна быть красотой внутреннего выражения. Прихотливые требования изменчивой человеческой природы отходят на задний план. Скрамность и смирение в изображениях святых ликов, изнурение плоти и подвижничество, большие выразительные глаза,







*Ангел Златые власы. XII в.*





Апостол Петр. Конец XIV в.

полная драпировка, тщательность в отделке всех частей фигуры, строгость и выразительность, надписи греческие и русские — качества эти удовлетворяли религиозному чувству древнерусского человека.

Техническая сторона древнерусского иконописания обследована была И. П. Сахаровым в его исследованиях о русском иконописании, И. М. Снегиревым в «Древностях Российского государства» и Д. А. Ровинским в его «Истории русских иконописных школ». Сущность дела здесь заключается в следующем. Прежде всего для иконы выбиралась крепкая сухая доска — липовая, кипарисовая, чинаровая или дубовая; она почти всегда имела форму четверугольную, но величина ее не всегда была одинакова: иногда равнялась она одной пяди, иногда доходила до аршина и более; от этого различия в величине произошли названия икон: пядница, локотница, пятилистовая, шестилистовая, восьмилистовая... Последние три названия истолковываются неодинаково: Снегирев и Ровинский видят здесь указания на число листов золота, которое может поместиться на иконе, а Буслаев истолковывает их в смысле указания на количество вершков, так как в нашей современной практике иконописцев размер иконы обыкновенно определяется вершками (икона шестивершковая, восьмивершковая и т. д.). Толщина иконы небольшого размера около полвершка, больших икон — не более одного вершка.

Выбранную доску нужно было приготовить для иконного письма; приготовление состояло в следующем. На лицевой стороне иконной доски делали выемку в середине, оставляя широкие выпуклые поля; с задней стороны скрепляли доску одной или двумя поперечными шпонами, лицевую сторону доски проклеивали с целью предохранения ее от сырости, в противном случае влажный воздух, проникая в нее, мог бы испортить левкасный грунт изображения. Затем брали кусок холстины, ветоши или серпянки, величиной в иконную доску, и наклеивали ее на доску, чтобы лучше держался левкас. Наклейка эта называется паволокой: по мнению Ровинского, она перешла к нам с Запада в XVI в., но это едва ли верно. На паволоку накладывали левкас, состоящий из толченого алебастра с клеем: алебастровый левкас



греческого происхождения отличается необычайной твердостью и способностью к сопротивлению влияниям воздуха. В новой иконописной практике он заменяется обычно левкасом меловым. Левкас составляет грунт изображения. После того как он высыхал, его скребли ножами и выглаживали хвощом и на нем писали изображение: сперва выводили острой иглой по левкасу рисунок изображения и потом раскрашивали его. Краски назывались вапами или шарами (отсюда «шаровое письмо», «повапленный гроб») и разводились на яичном желтке. Для плавки лиц употреблялись главным образом вохра, белила, умбра (темнее вохры), а для доличного — вохра, киноварь и празелень. Колорит старинных икон вообще темный от изобилия вохры. Фон на иконах покрывался санкиром (смесь вохры с чернилами), праззеленью и листовым золотом; доличное иногда украшалось золотом на гвентах, т. е. чертах или складках одежды; венцы по санкиру растушевывались зеленью и жженой вохрой или багрецом; подписи по золоту делались киноварью, а по краскам — сусальным золотом или белилами. Когда икона была готова, ее покрывали олифой, вследствие чего краски на ней скоро темнели. Краски на старинных иконах очень крепки, плотно прилегают к доске и сохраняются даже под несколькими слоями обновлений: отсюда возможность реставрации икон через снятие вновь наложенных на первоначальное письмо красок.

В эпоху высшего развития русской иконописи, в XVI—XVII вв., употреблялись в иконописной практике бакан венецейский, блягиль (сурик, жженый на железе), киноварь, голубец, ярь венецейская, ярь медянка (зеленая), белила немецкие, вохра слизуха, празелень немецкая, червлень немецкая, багор немецкий, вохра греческая, празелень греческая и белила кашинские.

Иконописцы по различию специальностей делились на несколько групп: одни из них занимались составлением рисунка иконы и назывались знаменщиками; это первое и главное дело в иконописи, от знаменщика требуется талант, знание рисунка и иконографии; другие писали одни только головы и лица и назывались лицевщиками; третьи писали части изображений от головы или лица до ног и назывались доличными; иные писали обстановочные изображения — палаты, деревья, травы, — и на-

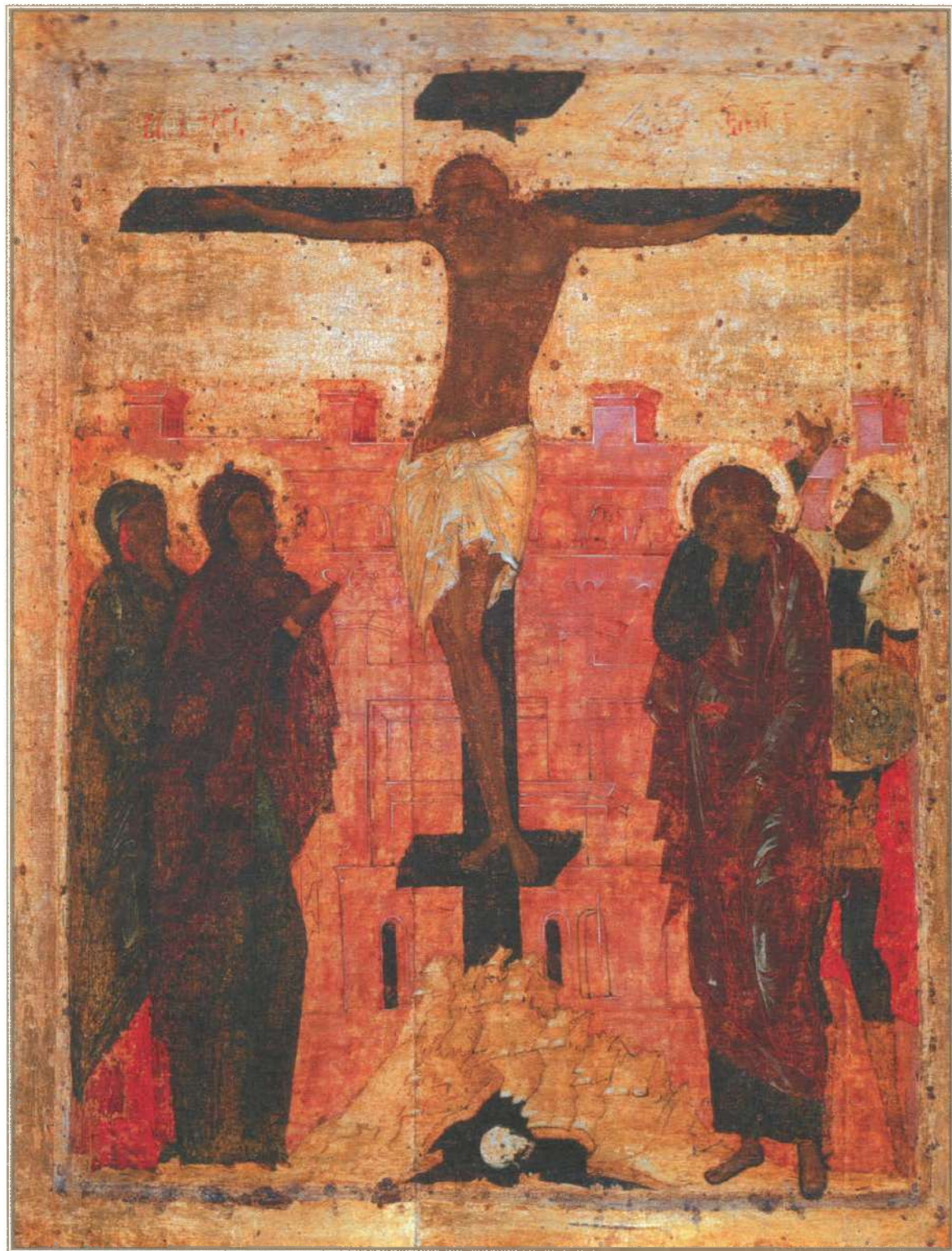






*Георгий Победоносец, Начало XII в.*





Прохор с Городца. Распятие

зывались травщиками; золото на икону клали златописцы, левкас — левкащики, краски растирали терщики и т. д. Одна и та же икона, прежде чем появлялась она на свет Божий, должна была пройти через несколько рук иконописцев с разными задатками таланта, знания и технического умения. А это так или иначе должно было отразиться на иконе. Единство и цельность иконе сообщал главным образом знаменщик: его художественный талант, знание, вкус должны были отражаться и в цельной композиции, и в идее, и, отчасти, в техническом исполнении; он мог наложить на икону отпечаток личного творчества. Однако коль скоро нам известны основные традиционные начала русской иконописи, то мы должны и в данном случае ограничить меру личного участия иконописца: в большинстве случаев знаменщик брал композицию с готового образца, переводя ее на новую икону механически или изменяя, дополняя, сокращая ее в подробностях. В общем и целом как знаменщики, так и лицевщики, доличные, травщики, следовали преданию; но одни из них предпочитали одни краски, другие — иные, одни писали мелко, другие — крупно, одни любили строгие мрачные иконы, другие — светозарные и красивые. Отсюда и различие так называемых русских иконописных школ не есть различие художественных направлений в смысле западноевропейском. Художественная школа на западе Европы представляла собою тесно сплоченный около выдающегося художника кружок: она имела свой взгляд на задачи искусства, имела свои симпатии к тем или другим идеалам и формам и являлась школою то идеалистическою, то реальною, то старалась примирить оба эти направления; одна изображала преимущественно религиозные сюжеты, другая — бытовые сцены, третья — ландшафты; наконец, она вырабатывала свои технические приемы, усваивала себе известное понятие о колорите, перспективе и пр. Полная свобода творчества, как по отношению к идее картины, так и по выполнению ее, составляет основной принцип, определяющий то или другое направление западноевропейской школы. Не то в России: основное начало — писать иконы по преданию и по лучшим образцам — естественно, сдерживало свободу личного «измышления»; оно нарушалось только в Москве и некоторых других





центрах русского просвещения, притом в период XVI—XVII вв., но и здесь свобода была условной. Изменение размеров иконы, состава красок, пропорций фигур, даже изменение композиции в деталях не составляет еще принципа художественной школы; тем более что эти различия проходят не всегда последовательно даже в одной и той же местности, в одной и той же мастерской. Отсюда происходит то, что любители и даже знатоки старых икон смешивают нередко, например, иконы устюжские с первыми московскими, суздальские с кинешемскими и монастырскими, московские со строгановскими и т. д.; иные, ввиду неясности и неопределенности примет, чрезмерно увеличивают число школ, что особенно заметно в среде практиков торгово-промышленного мира. Главных иконописных школ, по мнению специалистов, у нас было три: новгородская, московская и строгановская, — остальные менее заметны или по незначительной древности (сибирская), или по недостатку высоких качеств (суздальская), или по тому, что вообще близко подходят к одной из трех названных школ. Какие же отличительные особенности главных школ? В ответ на этот вопрос приведем обычно и давно повторяемые характеристики их.

«Отличительные признаки новгородского письма, — говорит Ровинский, — составляют: рисунок резкий, длинными прямыми чертами, фигуры по большей части короткие в семь или семь с половиной голов, лицо длинное, нос опущенный на губы. Выражение лица строгое, но вместе величественное и спокойное; одежды, по большей части, писаны в две краски; складки и оттенки одежд не отличаются особою тщательностью, и обозначались просто одними толстыми чертами, сделанными посредством белил и чернил. Оттенки на волосах и бороде сделаны по белилам и вохре. Колорит новгородских икон вообще мрачный. По сравнению с греческими иконами новгородские стоят гораздо ниже; правда, они удерживают те же иконографические приемы и греческие надписи, но они не имеют той смелости кисти, той свободы рисунка, которыми отличались древнегреческие иконы; нет в них тщательности и чистоты греческих писем, и даже краски их не отличаются той светлостью и яркостью, какие наблюдаются в греческих иконах».



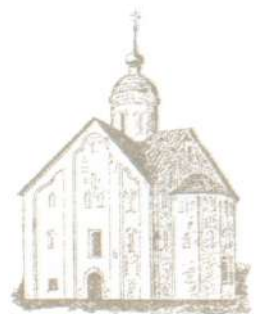


Отечество с избранными святыми. Начало XV в. (Икона Новгородского письма)

Московская иконописная школа представляет два периода в своей истории. Первоначальные московские иконы в общих чертах близко подходят к новгородским и устюжским, без сомнения потому, что новгородцы и устюжцы были в Москве главными руководителями иконописного дела; в них наблюдают тот же мрачный или желтый вид: вохра в лицах, вохра в ризах, вохра в палатах, наконец, в свете та же вохра; но иконы позднейшие московские имеют уже преимущества перед новгородскими. Тогда как на новгородских лица изображаемых святых отличались серьезностью и даже суровостью выражения, на иконах московских они представляются более мягкими: там важность, здесь — умиление. Колорит новгородских икон по большей части мрачный, в московских — светлый; там поля темные, здесь — светлые. В целом московская икона представляет больше сходства с живописью в собственном смысле, чем новгородская; она ближе к светлой и живой картине, между тем как новгородская икона напоминает мрачную аскетическую картину.

Школа строгановская, организованная известными именитыми людьми Строгановыми, сходна с московской в общем стиле. К числу ее более или менее характерных отличий относят тщательность в отделке фигур, разнообразие в изображаемых лицах и яркость красок. Особенно высокой степени совершенства строгановские живописцы достигли в изображениях мелких предметов: на незначительном пространстве они могли воспроизводить множество мелких фигур, снабжали их многочисленными надписями, которые могут быть разобраны только вооруженным глазом, и отделявали все мельчайшие детали с замечательной чистотой.

Характеристика эта первоначально появилась среди коллекционеров-любителей, иконописцев и продавцов старых икон; от них перенята была Снегиревым, Сахаровым, Ровинским и др. Главные черты ее основаны на непосредственном изучении памятников, но они недостаточны для того, чтобы на них обосновать научное заключение о художественных школах: черты эти имеют детальный характер, строгая последовательность их в памятниках встречается не всегда; художники, признаваемые







Никита-воин, предстоящий Богоматери с Младенцем, с житием в 20 клеймах.  
XVII в. (Строгановская школа)

строгановскими, как, например, Прокопий Чирин, Яков Казанец, Назарий Истомин, были в действительности царскими иконописцами, как это подтверждается документами Оружейной палаты и другими данными. Нельзя отрицать того, что иконописцы разных мест и времен по навыку усваивали себе известные иконописные приемы, которыми и отличались одни от других, подобно тому как различаются шрифты или почерки разных времен, отдельных лиц, а иногда и школ; но эти различия не дают права говорить о существовании школ или художественных направлений в русской иконописи, это лишь «пошибы», или особые приемы, манеры, а не направления. С достаточной определенностью возможно говорить лишь об одной школе московской в эпоху ее процветания в XVI—XVII вв. и особенно о школе царской. Школа эта была правительственным учреждением со специальными целями, ранговыми отличиями иконописцев и инструкциями. Лица, принадлежащие к этой школе, находились в ближайшем распоряжении царя: они исполняли, по его приказанию, различные иконописные работы в московских соборах, монастырях, приходских церквах и палатах и, подобно чиновникам, пользовались казенным жалованьем и выдачей натурой корма в виде хлеба, ржи, питья разного и пр.

В случаях экстренных, когда наличные работы превышали силы этой корпорации, выписывались еще из разных мест России кормовые иконописцы, которые во время исполнения работ пользовались кормовыми выдачами, а затем, по окончании дела, возвращались к своим обычным занятиям. Художественный ценз для этих иконописцев был очень невысок. От них требовалось умение писать иконы под руководством избранных знаменщиков и с готовых образцов. В то же время, может быть, по указанию опыта, предъявлялись к ним некоторые требования нравственного характера: при вступлении в должность царского иконописца эти лица должны были давать удостоверение в том, что они не будут пить и бражничать и будут честно и добросовестно относиться к своим обязанностям. Выделяясь из ряда других по своему внешнему положению, школа эта в отношении художественном стояла так же невысоко, как и все другие. И только во второй половине XVII в. счастливые обсто-







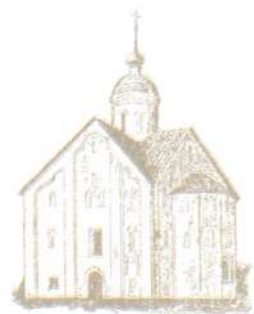
Симон Ушаков, Гурий Никитин. Символ веры

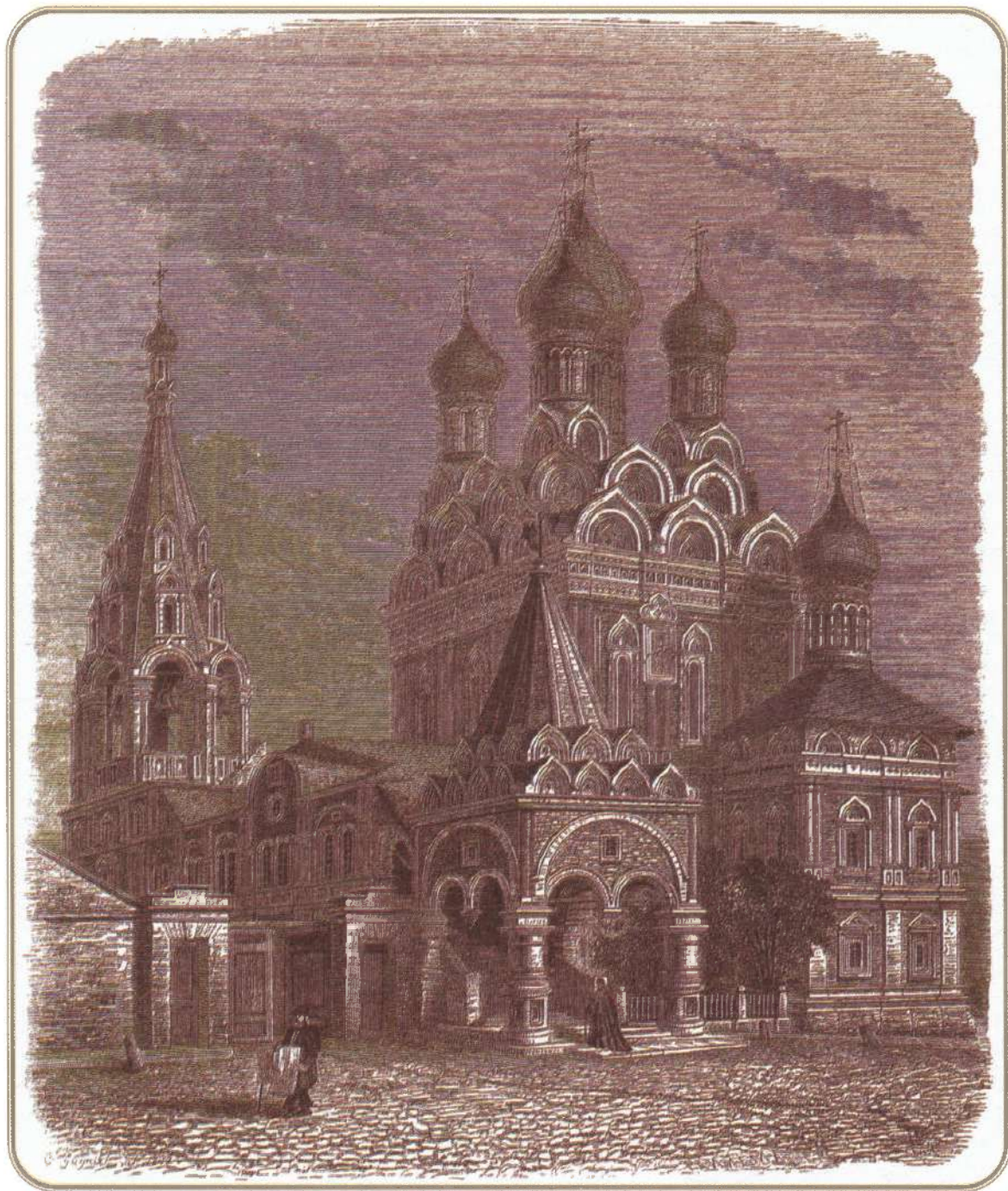


ательства выдвинули из среды заурядных мастеров этой школы несколько талантливых умельцев: они внесли в рутинное ремесло некоторую искру оживления, хотя ей и не суждено было разлиться в сильное пламя возрождения. Мы имеем в виду царскую школу времен Алексея Михайловича с ее талантливым иконописцем Симоном Ушаковым во главе.

Симон Ушаков принадлежал к числу жалованных царских иконописцев. Знаменщик по профессии, он выделялся из среды сотоварищей оригинальностью своего воззрения на церковное искусство. Образовав вокруг себя небольшую группу иконописцев, он явился последовательным новатором в русской иконописи и старался поколебать в принципе устарелые воззрения на иконопись. Устарелое русское воззрение на иконопись как ремесло, предполагающее подражательность древним образцам, оставалось еще в силе ко времени вступления на художественное поприще Симона Ушакова, и он, как воспитавший свой художественный вкус на тех же древних образцах, а с произведениями иностранных художников познакомившийся лишь через посредство заезжих мастеров, не мечтал о совершенной реформе русской иконописи; он признавал важность русских традиционных форм, и все его новшество заключалось в требовании изящества и красоты этих форм. В чем именно заключалась сущность его стремлений, видно из одного сочинения, приписываемого разным лицам и в том числе Иосифу Владимирову, сотоварищу Симона Ушакова.

Оно состоит из двух частей, из которых одна представляет характеристику тогдашнего состояния иконописи и указывает ее недостатки; эта часть носит название «О премудрой майстроте живописующих»; вторая часть направлена против сербского диакона Иоанна Плешковича, который, живя в Москве, держался старых воззрений на иконопись и вооружался против световидных икон; эта часть озаглавлена «Вспак на уничтожающий святых икон живописание или возраз некоему хульнику Иоаннови вредоумному». Приведем в перифразе наиболее характерные места из этого послания. «Нигде в других странах, — пишет автор в 11-й главе, — не видно такого бесчинства, как ныне у нас. Честное и премудрое иконное художество подверглось по-

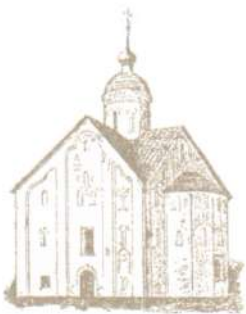




*Церковь Грузинской Божией Матери в Москве*

ношению и унижению по следующей причине. Всюду по деревням и селам прасолы развозят иконы целыми корзинами, а письмо этих икон до такой степени «ругательно», что иные более похожи на диких людей, чем на человеческие образы. И что всего бесчестнее — прасол у прасола перекупает их, что щепки в кострах, сотнями и тысячами. Шуяне, холуяне, палешане продают их по базарам, развозят по глухим деревням, меняют по мелочам на яйца, лук, как детские игрушки, а большею частью на опойки и разную рухлядь. А простой народ начинает думать, что хорошее иконное письмо не спасет человека, и сельские жители не стараются приобретать хорошие иконы, а ищут дешевых». Все эти жалобы подтверждаются и другими письменными памятниками того времени. Но что особенно важно — это ссылка автора на иностранцев, которые заботятся о тщательности своей живописи и насмеваются над русским иконописанием; ссылка эта важна потому, что она указывает нам источник, из которого вышел протест в школе Ушакова против современной рутины. «Не по этим ли причинам, — продолжает автор в 29-й главе, — осуждают нас иностранцы; они не иконы хулят, не надругаются над ними, но насмеваются над дурным письмом и нашим непониманием истины. Я говорю это не для того, чтобы хвалить иностранную веру, но для того, чтобы показать, что нельзя осуждать нам хорошие обычаи, хотя бы они были и иностранные, ибо и иностранцы, хотя они и маловерные, тщательно изображают святых апостолов и пророков на листах и стенах... Неужели ты скажешь, — обращается он к сербскому диакону, — что только одним русским предоставлено право писать иконы, и только одним русским иконам следует поклоняться, а от прочих земель икон не принимать и не почитать?.. Напротив, и у иностранцев немало хороших икон. Когда у соотечественников или иноземцев мы видим изображение Христа и Богоматери выдруковано или премудрым живописанием написано, тогда мы радуемся, а не завидуем иностранцам, видя у них хорошие иконы...

Ты один осуждаешь нас за то, что мы принимаем иконы от иноземцев, а между тем сам принимаешь иноземные хитроделия. Спроси у своего отца, пусть он тебе скажет, пусть







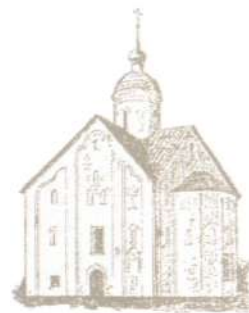
Благовещение. Копия середины XIX в. с иконы Симона Ушакова

скажут тебе и твои старцы, что во всех наших русских церквах вся церковная утварь, фелони и омофоры, пелены и покровы, и всякая «хитроткань» и «златоплетенья», и драгоценные камни и жемчуг, — все это ты принимаешь от иностранцев, вносишь в церковь, украшаешь тем престол и иконы и не называешь это скверною». Итак, по смыслу этого послания, крайний консерватизм в русской иконописи не есть явление нормальное. Такое воззрение явилось у автора, очевидно, под влиянием знакомства с произведениями западного искусства; он вполне сочувствует достойным произведениям иностранцев, рекомендует почитать их и принимать их в храмы. Мысль сама по себе не новая: следы западных влияний у нас замечаются уже и в более раннее время, но здесь новооткрытое и настойчивое заявление о необходимости реформы. Автор послания старается установить новый художественный принцип: он открыто протестует против рутины, рекомендует уничтожить ее совершенно и на месте ее утвердить новую художественную школу. В сущности, он не хотел совершенного уничтожения византийско-русских иконописных преданий, но, приглядевшись к западным образцам, желал стряхнуть с русской иконописи копоть и грязь. «Где нашли такое правило, — пишет он в предисловии, — чтобы на один манер смугло и темновидно изображать святые лица? Не весь род человеческий имеет одно лицо; не все святые имели смуглые и тощие лица. Если некоторые святые при жизни, вследствие небрежения тела, и лишены были здорового человеческого вида, то после смерти, удостоенные венца праведников, они должны были изменить свой вид на светлый и ясный, так как праведникам приличествует светлый вид, а грешникам мрачный. Наконец, многие святые и при жизни отличались необыкновенной красотой, не изображать же их с темными лицами? Правда, за темное изображение стоит древнее предание; однако же, неужели истина должна быть в рабском подчинении у старины? Притом и самая эта старина дошла до нас не в первоначальном своем виде, а в искаженном, доказательством чему служат испорченные иконописные подлинники». Таким воззрением была проникнута школа Ушакова.



Что оно не оставалось лишь теоретическим мечтанием, но применялось к делу, доказательством этому служат дошедшие до нас произведения Симона Ушакова. Состоя на государственной службе, Ушаков писал иконы и вообще занимался искусством по заказу царя; но вместе с тем он находил время и для частных работ; эти-то частные работы и сохранились до нас. Главнейшая часть иконописных произведений Ушакова находится в московской церкви Грузинской Божией Матери, к приходу которой принадлежал наш художник. Одно из самых видных мест занимает здесь икона Благовещения, писанная Ушаковым в 1659 г. Она имеет следующую надпись: «Написася сия икона к ц[еркви] Св[ятыя] Троицы, строение гостя Григория Никитникова, что в Китае-городе. Писа до лиц сей образ Яков Казанец до лиц же (ону) икону довершил Гавриил Кондратьев, лица у кои иконы писал Симон Федоров, сын Ушаков. Написася от создания мира 7167 г., от Воплощения Сына Божия 1659 г. июля в 28 день». Таким образом, икона эта написана тремя иконописцами того времени, иконописцами лучшими, как это видно из документов Оружейной палаты. Но участие самого Ушакова не ограничилось здесь писанием одних ликов: он, как знаменщик, составлял рисунок для иконы, следовательно, ему принадлежит самая видная художественная часть ее.

В обычном иконописном ремесле перевод рисунка с готового образца, конечно, не представляет никакого затруднения, но Ушаков смотрел на это иначе. Удерживая основные иконографические формы, завещанные преданием, он в то же время не подчинялся рабски этому преданию и в многочисленных деталях традиционных форм позволял себе отступления и творчество. Центр иконы составляет изображение Благовещения. Художник взял обычный древний перевод «с рукодельем», но так как в то время входил уже в употребление и другой перевод, «с книгою», то Ушаков присоединил и книгу и таким образом соединил два перевода в одной картине. Не описывая подробностей этой картины, отметим лишь то, что ее исполнение отличалось особенной тщательностью: все мельчайшие детали обработаны тонко и старательно; особенно хороши палаты, представляющие смешение разнообразных стилей. Вокруг этого







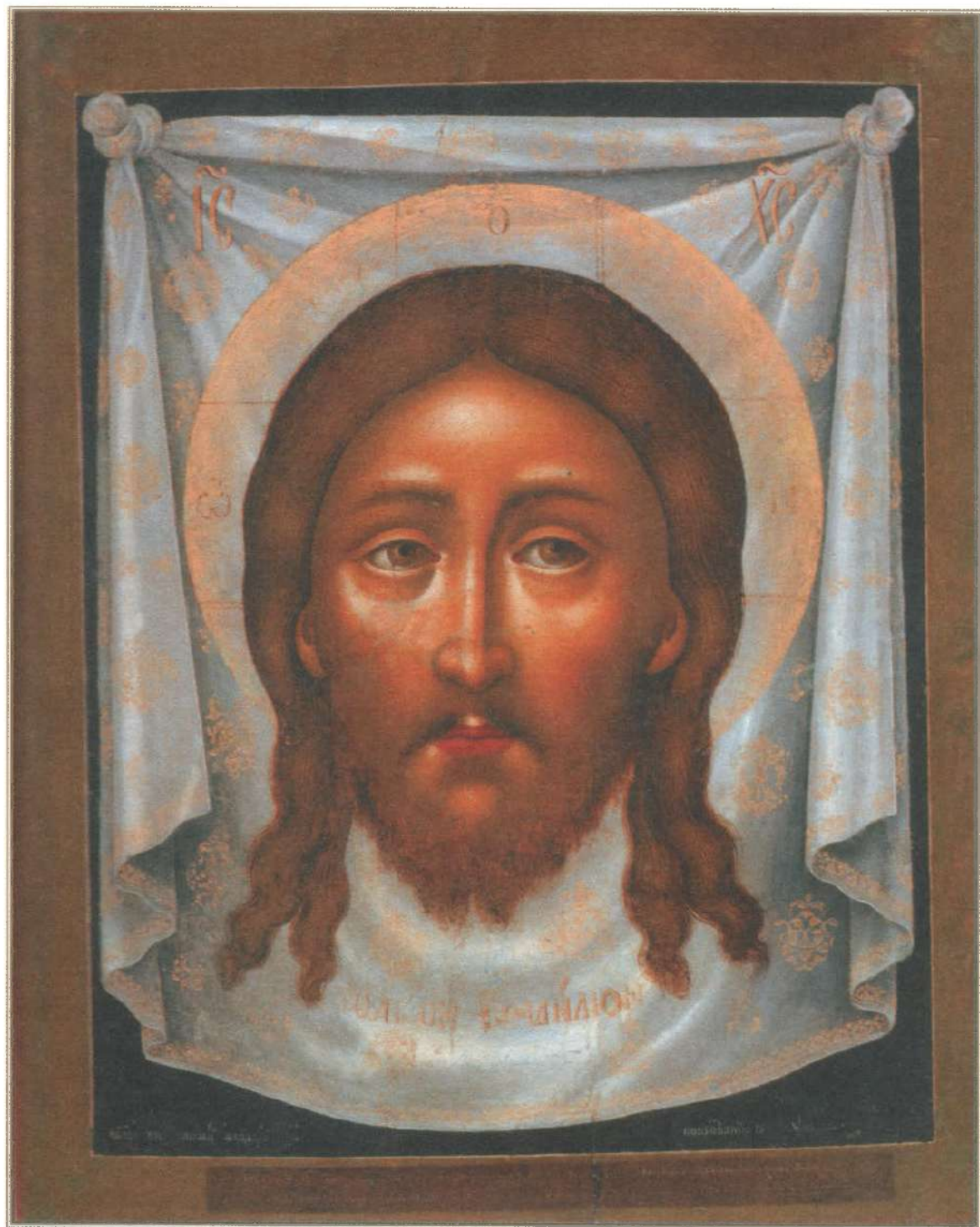
Симон Ушаков. Богоматерь Елеуса-Киккская. 1668 г.

центра размещены 11 клейм меньших, представляющих 11 кондаков акафиста. Из них особенно замечательно по драматизму сюжета первое клеймо: «Взбранной воеводе победительная». Картина представляет избавление Константинополя от неприятелей. Вдали виден город с церквями и башнями вроде минаретов; справа другой город, в котором изображено Благовещение; тут же — целый ландшафт — горы и деревья, внизу бурное море. Из городских ворот выезжает толпа греческих всадников и вступает в битву с неприятельской конницей. Неприятель взбирается на стены города, но встречает сопротивление греков. Далее из города выступает священная процессия с иконами Нерукотворенного Образа и Богоматери и множеством духовенства; процессия приближается к морю; патриарх погружает в воду часть ризы Богоматери, и неожиданно совершается чудо: море взволновалось; неприятельские корабли пошли ко дну, только мачты их и головы неприятельских воинов там и сям мелькают среди разъяренных волн.

Следующее, второе клеймо, олицетворяющее третий кондак «Сила Вышняго осенит тогда к зачатию браку неискусней», представляет Благовещение. Третье, «Бурю внутри имея помышлений неверных целомудренный Иосиф смутися», представляет Иосифа, смутившегося зачатием Богоматери без мужа, и пред ним ангела, разрешающего его недоумение. Четвертое, «Боготечную звезду видевшие волсви и тоя последовавшие зари», представляет шествие волхвов по указанию звезды на поклонение родившемуся Спасителю. Пятое, «Проповедницы богоноснии бывше волсви», изображает волхвов, возвещающих Ироду об явлении необыкновенной звезды и ее знаменовании. Шестое, «Хотящу Симеону от нынешняго века преставитися», представляет Сретение Симеоном Господа по обычному иконографическому переводу. Седьмое, «Странное Рождество видевшие», представляет Рождество Христово. Восьмое, «Всякое естество ангельское удивися великому Твоего вочеловечения делу», изображает несколько рядов ангелов, с удивлением смотрящих вверх, а вверху изображены Бог Отец в восьмиугольном нимбе и несколько ниже — Бог Сын благословляющий. Девятое, «Спаси хотя мир», изображает Бога Отца и внизу город и три







Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1678 г.



креста — символ искупления мира крестною смертью Спасителя. Десятое, «Пение всяко побеждается», представляет общее моление Спасителю, восседающему вверху, на троне; в числе молящихся — митрополит и духовенство; с левой стороны от зрителя — царь, стоящий на царском месте в царском одеянии и короне; с правой стороны в такой же обстановке — царица. Картина обрамлена затейливой архитектурой, в которой нельзя не признать некоторых элементов московской архитектуры XVII в. (кокошники, маковицы, узкие окна, замкнутые сверху арками). Одиннадцатое клеймо, «Благодать дати восхотев», представляет Самого Христа в двух видах: «вверху в ореоле со Знаменем Победы (крестом), внизу — в таком же ореоле на вратах адовых в момент изведения из ада ветхозаветных праведников. Ад олицетворен группой скованных цепями бесов». Двенадцатое, «О Всепетая Мати»: в здании изящной архитектуры со многими русскими мотивами изображена Богоматерь с воздетыми руками, с Младенцем Иисусом в недрах; ниже — престол с книгою; по сторонам его духовенство, цари, царицы и народ: одни коленопреклоненные, другие стоят прямо с воздетыми руками. Это последнее изображение представляет сам процесс пения акафиста.

Такова одна из икон Ушакова.

К числу ее бесспорных достоинств относится, во-первых, рисунок, хорошо сочиненный Ушаковым, во-вторых, тщательность и чистота отделки, которая ввиду сложности изображений соединена была со значительными затруднениями. Однако, несмотря на все эти достоинства, описанная икона Ушакова не может быть названа художественным произведением свободного творчества: в рисунке сильно пробивается иконописная традиция; в лицах нет индивидуальности; в фигурах нет свободы движений; нет воздушной перспективы; драпировка условна. Это — красивая икона, но не картина в западноевропейском смысле. Далее требований изящества форм школа Ушакова не простирала своих новшеств, а потому было бы ошибочно оценивать иконы Ушакова с точки зрения академических понятий о живописи. Теми же достоинствами отличается и другая икона Владимирской Богоматери в той же Грузинской церкви. На ней



находится собственноручная подпись Ушакова, из которой видно, что вся икона написана им самим в 1668 г. Композиция иконы весьма любопытна. Внизу представлены стены Московского Кремля сходно с оригиналом. За стенами возвышается пятиглавый храм: это Успенский собор. Внутри храма видно дерево, при корне которого стоят, нагнувшись к нему, князь Иоанн Данилович Калита и митрополит Московский Петр. Первый охватывает дерево руками, как насадитель его, второй поливает его водою из кувшина. Надпись: «Господи, призри с небесе и виждь и посети виноград сей и соверши, его же насади десница Твоя».

Это символическое изображение первоначального зарождения Московского государства. От Калиты и митрополита Петра пошла история московских государей и иерархов; корень дерева разросся. И вот мы видим здесь, что ствол дерева разделяется на три части: средняя ветвь своими отпрысками образует в центре иконы овал, в котором помещено изображение Владимирской Богоматери, Покровительницы Москвы; две боковые ветви, расположенные по сторонам главного овала, своими многочисленными отпрысками образуют по десяти меньших овалов, в которых изображены иконные портреты исторических деятелей Москвы — царей, князей, патриархов, митрополитов и других; таковы: Дмитрий-царевич, Феодор Иоаннович, Михаил Феодорович (?) в княжеских костюмах, со свитками в руках, благоверный князь Александр Невский (?), преподобные Никон, Сергей, Савва, Пафнутий, Симон, Андроник, блаженные Василий и Максим и святой Иоанн (Колов?). Внизу иконы, по обеим сторонам дерева, на кремлевской стене, стоят царь Алексей Михайлович, царица Мария Ильинична с сыновьями Алексеем Алексеевичем и Феодором Алексеевичем. Вверху иконы — Спаситель с покровом в деснице и короною в шуйце. Основная идея картины — историческое зарождение Московского государства и его благоденствие под защиту Богоматери. Художественный мотив композиции не есть личное изобретение Ушакова: в подобных формах изображалось у нас в XVII в. древо Иессея — композиция, распространенная также и в западной России. Ушаков воспользовался этим мотивом и применил его к названной картине, видоизменив его детали.



От Ушакова и его школы осталось значительное число икон, гравюр и рисунков. Те из его икон, которые относятся к ранней эпохе его деятельности, примыкают больше к старой иконописи, а иконы последней эпохи — к живописи, или, как говорили в старину, «к живству, к фрязи».

В конце XVII в. царская школа прекратилась, но направление ее поддерживалось еще некоторое время в Москве. В это время получили значительное распространение походные иконостасы, так называемые чины, складни разного вида, полотняные двусторонние иконы.

1909





ВОПРОС О СМЫСЛЕ ЖИЗНИ  
В ДРЕВНЕРУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ

I

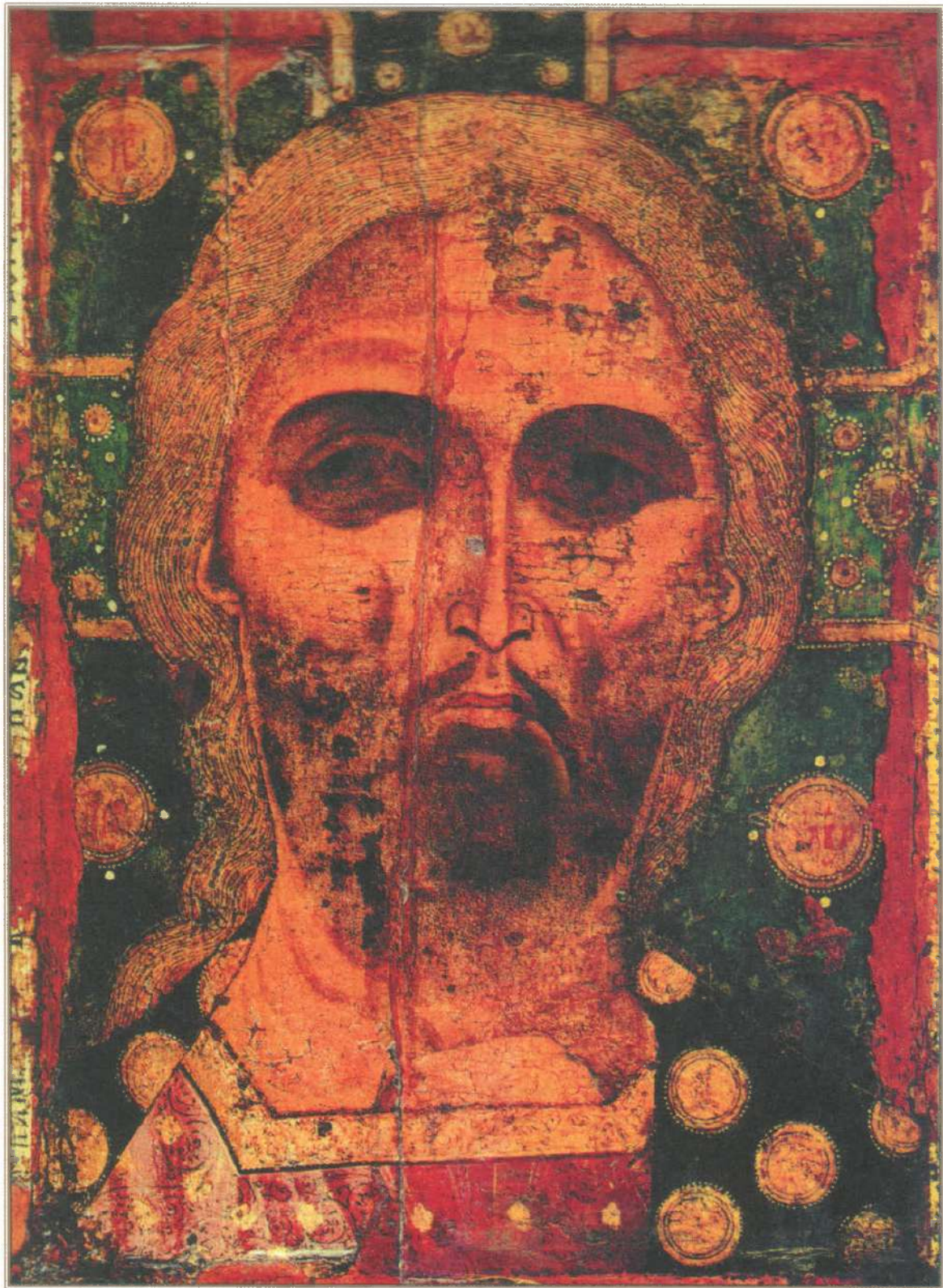
Вопрос о смысле жизни, быть может, никогда не ставился более резко, чем в настоящие дни обнажения мирового зла и бессмыслицы.

Помнится, года четыре тому назад я посетил в Берлине синематограф, где демонстрировалось дно аквариума, показывались сцены из жизни хищного водяного жука. Перед нами проходили картины взаимного пожирания существ — яркие иллюстрации той всеобщей беспощадной борьбы за существование, которая наполняет жизнь природы. И победителем в борьбе с рыбами, моллюсками, саламандрами неизменно оказывался водяной жук, благодаря техническому совершенству двух орудий истребления: могущественной челюсти, которой он сокрушал противника, и ядовитым веществам, которыми он отравлял его.

Такова была в течение серии веков жизнь природы, такова она есть и таковою будет в течение неопределенного будущего. Если нас возмущает это зрелище, если при виде описанных здесь сцен в аквариуме в нас зарождается чувство нравственной тошноты, это доказывает, что в человеке есть зачатки другого мира, *другого плана бытия*. Ведь самое наше человеческое возмущение не было бы возможно, если бы этот тип животной жизни представлялся нам единственной в мире возможностью и если бы мы не чувствовали в себе призвания — осуществить другое.

Этой бессознательной, слепой и хаотичной жизни внешней природы противопоставляется в человеке иное, высшее веление, обращенное к его *сознанию* и *воле*. Но, несмотря на это, призвание пока остается только призванием: мало того, сознание и воля человека на наших глазах низводятся на степень орудий





*Спас Златые власы. Успенский собор. Первая четверть XIII в.*

тех темных, низших животных влечений, против которых они призваны бороться. Отсюда — то ужасающее зрелище, которое мы наблюдаем.

Чувство нравственной тошноты и отвращения достигает в нас высшего предела, когда мы видим, что, вопреки призванию, жизнь человечества в его целом поразительно напоминает то, что можно видеть на дне аквариума. В мирное время это роковое сходство скрыто, замазано культурой; напротив, в дни вооруженной борьбы народов оно выступает с цинической откровенностью; мало того, оно не затемняется, а наоборот, *подчеркивается* культурой: ибо в дни войны самая культура становится орудием злой, хищной жизни, утилизируется по преимуществу для той же роли, как челюсть в жизни водяного жука. И принципы, фактически управляющие жизнью человечества, поразительно уподобляются тем законам, которые властвуют в мире животном: такие правила, как «горе побежденным» и «у кого сильнее челюсть, тот и прав», которые в наши дни провозглашаются как руководящие начала жизни народов, суть не более и не менее как возведенные в принципы биологические законы.

И в этом превращении законов природы в принципы, — в этом возведении биологической необходимости в этическое начало — сказывается существенное различие между миром животным и человеческим, — различие не в пользу человека.

В мире животном техника орудий истребления выражает собой простое *отсутствие* духовной жизни: эти орудия достаются животному как дар природы, помимо его сознания и воли. Наоборот, в мире человеческом они — всецело изобретения человеческого ума. На наших глазах целые народы все свои помыслы сосредоточивают преимущественно на этой одной цели — создания большой челюсти для сокрушения и пожирания других народов. Порабощение человеческого духа низшим материальным влечением ни в чем не сказывается так сильно, как в господстве этой одной цели над жизнью человечества, — господстве, которое неизбежно принимает характер принудительный. Когда появляется на мировой арене какой-нибудь один народ-хищник, который отдает все свои силы технике истребления, все





остальные в целях самообороны вынуждены ему подражать, потому что отстать в вооружении — значит рисковать быть съеденными. Все должны заботиться о том, чтобы иметь челюсть не меньшую, чем у противника. В большей или меньшей степени все должны усвоить себе образ звериный.

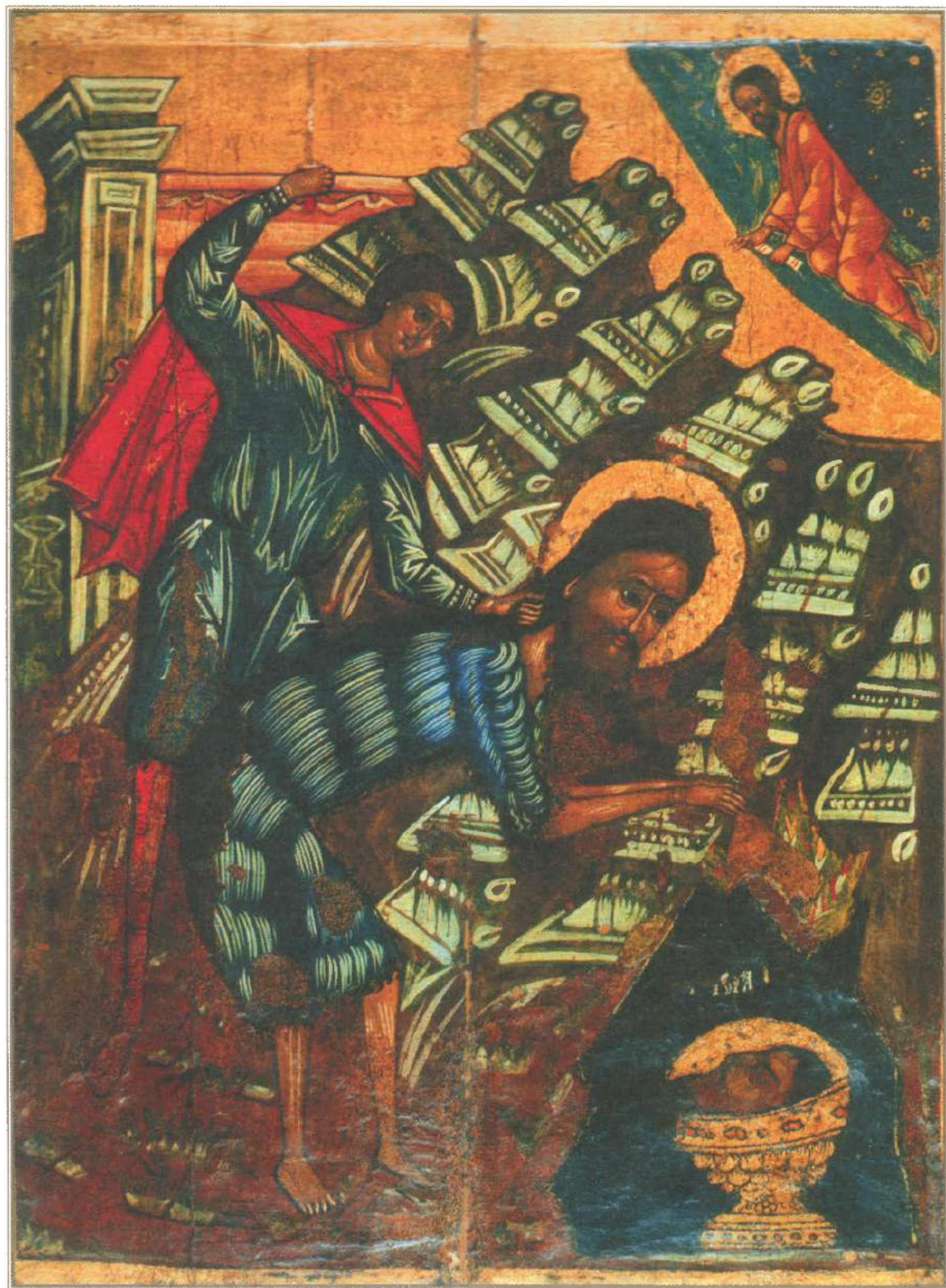
Именно в этом падении человека заключается тот главный и основной ужас войны, перед которым бледнеют все остальные. Даже потоки крови, наводняющие вселенную, представляют собою зло меньшее по сравнению с этим искажением человеческого облика!

Всем этим с необычайной силой ставится вопрос, который всегда был основным для человека, — вопрос о смысле жизни. Сущность его — всегда одна и та же: он не может изменяться в зависимости от тех или других преходящих условий времени. Но он тем определеннее ставится и тем яснее сознается человеком, чем ярче выступают в жизни те злые силы, которые стремятся утвердить в мире кровавый хаос и бессмыслицу.

В течение беспредельной серии веков в мире царствовал ад — в форме роковой необходимости смерти и убийства. Что же сделал в мире человек, этот носитель надежды всей твари, свидетель иного высшего замысла? Вместо того, чтобы бороться против этой «державы смерти», он изрек ей свое «аминь». И вот, ад царствует в мире с одобрения и согласия человека, — единственного существа, призванного против него бороться: он вооружен всеми средствами человеческой техники. Народы живьем глотают друг друга: народ, вооруженный для всеобщего истребления, — вот тот идеал, который периодически торжествует в истории. И всякий раз его торжество возвещается одним и тем же гимном в честь победителя: «Кто подобен зверю сему!»

Если в самом деле вся жизнь природы и вся история человечества завершаются этим апофеозом злого начала, то где же тот смысл жизни, ради которого мы живем и ради которого стоит жить? Я воздержусь от собственного ответа на этот вопрос. Я предпочитаю напомнить то его решение, которое было высказано отдаленными нашими предками. То были не философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не в словах, а в крас-





*Усекновение главы Иоанна Предтечи. XVI в.*

ках. И тем не менее, их живопись представляет собою прямой ответ на наш вопрос. Ибо в их дни он ставился не менее резко, чем теперь. Тот ужас войны, который мы теперь воспринимаем так остро, для них был злом хроническим. Об «образе зверином» в их времена напоминали бесчисленные орды, терзавшие Русь. Звериное царство и тогда приступало к народам все с тем же вековечным искушением: «все сие дам тебе, егда поклонишися мне».

Все древнерусское религиозное искусство зародилось и выросло в борьбе с этим искушением. В ответ на него древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу — видение иной жизненной правды и иного смысла мира. Пытаясь выразить в словах сущность их ответа, я, конечно, сознаю, что никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов.

## II

Сущность той жизненной правды, которая противопоставляется древнерусским религиозным искусством образу звериному, находит себе исчерпывающее выражение не в том или ином иконописном изображении, а в древнерусском храме в его целом. Здесь именно храм поднимается как то начало, которое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь. И именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противопоставляется факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты. Нам предстоит проследить здесь развитие этой темы в древнерусском религиозном искусстве.

Здесь мирообъемлющий храм выражает собою не действительность, а идеал, не осуществленную еще надежду всей твари. В мире, в котором мы живем, низшая тварь и большая часть человечества пребывает пока вне храма. И постольку храм оли-





цетворяет собою *иную* действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество еще не достигло. Мысль эта с неподражаемым совершенством выражается архитектурой наших древних храмов, в особенности новгородских.

Недавно в ясный зимний день мне пришлось побывать в окрестностях Новгорода. Со всех сторон я видел бесконечную снежную пустыню — наиболее яркое из всех возможных изображений здешней нищеты и скудости. А над нею, как отдаленные образы потустороннего богатства, жаром горели на темно-синем фоне золотые главы белокаменных храмов. Я никогда не видел более наглядной иллюстрации той религиозной идеи, которая олицетворяется русской формой купола-луковицы. Ее значение выясняется из сопоставления.

Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпиг выражает собою неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады. И, наконец, наша отечественная «луковица» воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма — как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. При взгляде на наш московский Иван-Великий кажется, что мы имеем перед собой как бы гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою; а многоглавые кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвечники. И не одни только золотые главы выражают собою эту идею молитвенного подъема. Когда смотришь издали при ярком солнечном освещении на старинный русский монастырь или город, со множеством возвышающихся над ним храмов, кажется, что он весь горит многоцветными огнями. А когда эти огни мерцают издали среди необозримых снежных полей, они манят к себе, как дальнее потустороннее видение града Божьего. Всякие попытки объяснить луковичную форму наших церковных куполов какими-либо утилитарными целями (например, необходимостью заострять вершину храма, чтобы на ней не залеживался снег и не задерживалась влага) не объясняют в ней самого главного, —





*Колокольня Ивана Великого*



*религиозно-эстетического* значения луковичы в нашей церковной архитектуре. Ведь существует множество других способов достигнуть того же практического результата, в том числе завершение храма острием, в готическом стиле. Почему же из всех этих возможных способов в древнерусской религиозной архитектуре было избрано именно завершение в виде луковичы? Это объясняется, конечно, тем, что оно производило некоторое эстетическое впечатление, соответствовавшее определенному религиозному настроению. Сущность этого религиозно-эстетического переживания прекрасно передается народным выражением — «жаром горят» — в применении к церковным главам. Объяснение же луковичы «восточным влиянием», какова бы ни была степень его правдоподобности, очевидно, не исключает того, которое здесь дано, так как тот же религиозно-эстетический мотив мог повлиять и на архитектуру восточную.

В связи со сказанным здесь о луковичных вершинах русских храмов необходимо указать, что во внутренней и в наружной архитектуре древнерусских церквей эти вершины выражают различные стороны одной и той же религиозной идеи; и в этом объединении различных моментов религиозной жизни заключается весьма интересная черта нашей церковной архитектуры. Внутри древнерусского храма луковичные главы сохраняют традиционное значение всякого купола, т. е. изображают собой неподвижный свод небесный; как же с этим совмещается тот вид движущегося кверху пламени, который они имеют снаружи?

Нетрудно убедиться, что в данном случае мы имеем противоречие только кажущееся. Внутренняя архитектура церкви выражает собою идеал мирообъемлющего храма, в котором обитает Сам Бог и за пределами которого ничего нет; естественно, что тут купол должен выражать собою крайний и высший предел вселенной, ту небесную сферу, ее завершающую, где царствует Сам Бог Саваоф. Иное дело — снаружи: там над храмом есть иной, подлинный небесный свод, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом; для достижения его нужен новый подъем, новое горение, и вот почему снаружи тот же купол принимает подвижную форму заостряющегося кверху пламени.







*Успенский собор во Владимире*

Нужно ли доказывать, что между наружным и внутренним тут существует полное соответствие: именно через это видимое снаружи горение небо сходит на землю, проводится внутрь храма и становится здесь тем его завершением, где все земное покрывается рукою Всевышнего, благословляющей из темно-синего свода. И эта рука, побеждающая мирскую рознь, все приводящая к единству соборного целого, держит в себе судьбы людские.

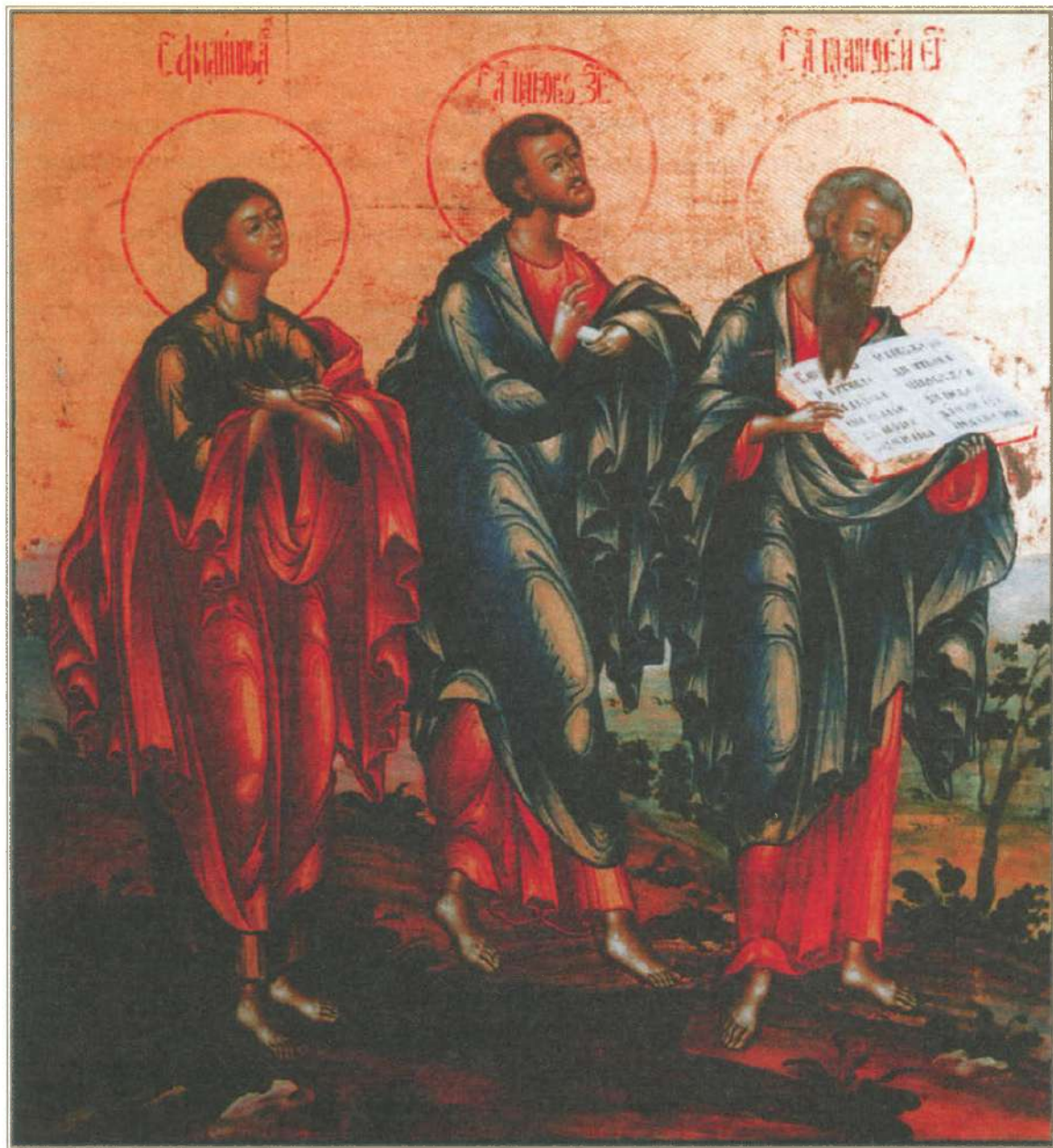
Мысль эта нашла себе замечательное образное выражение в древнем новгородском храме Св. Софии (XI в.). Там не удалась многократные попытки живописцев изобразить благословляющую десницу Спаса в главном куполе: вопреки их стараниям, получилась рука, зажатая в кулак; по преданию, работы в конце концов были остановлены голосом с неба, который запретил исправлять изображение и возвестил, что в руке Спасителя зажат сам град Великий Новгород: когда разожмется рука — надлежит погибнуть граду тому.

Замечательный вариант той же темы можно видеть в Успенском соборе во Владимире на Клязьме: там на древней фреске, писанной знаменитым Рублевым, есть изображение — «праведницы в руце Божией» — множество святых в венцах, зажатых в могучей руке на вершине небесного свода; и к этой руке со всех концов стремятся сонмы праведников, созываемые трубою ангелов, трубящих кверху и книзу.

Так утверждается во храме то внутреннее соборное объединение, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. *Собор всей твари* как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и людей, и всякое дыхание земное, — такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства, господствовавшая и в древней нашей архитектуре, и в живописи. Она была вполне сознательно и замечательно глубоко выражена самым святым Сергием Радонежским. По выражению его жизнеописателя, преподобный Сергей, основав свою монашескую общину, «поставил храм Троицы, как зеркало для собранных им в единожитие, дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистною раздельностью мира». Св. Сергей здесь вдохнов-







Андрей Рублев. Апостолы Матфей и Лука из сцены Страшный суд. 1408 г.  
Роспись свода центрального нефа Успенского собора во Владимире



лялся молитвой Христа и Его учеников: «да будут едино яко же и мы». Его идеалом было преображение вселенной по образу и подобию Св. Троицы, т. е. внутреннее объединение всех существ в Боге. Тем же идеалом вдохновлялось все древнерусское благочестие; им же жила и наша иконопись. Преодоление ненавистного разделения мира, преображение вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божеском Существо три лица Св. Троицы, — такова та основная тема, которой в древнерусской религиозной живописи все подчиняется. Чтобы понять своеобразный язык ее символических изображений, необходимо сказать несколько слов о том главном препятствии, которое доселе затрудняло для нас его понимание.

Нет ни малейшего сомнения в том, что эта иконопись выражает собой глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, *мировых* сокровищ религиозного искусства. И однако до самого последнего времени икона была совершенно непонятною русскому образованному человеку. Он равнодушно проходил мимо нее, не удостоивая ее даже мимолетного внимания. Он просто-напросто не отличал иконы от густо покрывавшей ее копоти старины. Только в самые последние годы у нас открылись глаза на необычайную красоту и яркость красок, скрывавшихся под этой копотью. Только теперь, благодаря изумительным успехам современной техники очистки, мы увидели эти краски отдаленных веков, и миф о «темной иконе» разлетелся окончательно. Оказывается, что лики святых в наших древних храмах потемнели единственно потому, что они стали нам чуждыми; копоть на них нарастала частью вследствие нашего невнимания и равнодушия к сохранению святыни, частью вследствие нашего неумения хранить эти памятники старины.

С этим нашим незнанием красок древней иконописи до сих пор связывалось и полнейшее непонимание ее духа. Ее господствующая тенденция односторонне характеризовалась неопределенным выражением «аскетизм» и в качестве «аскетической» отбрасывалась как отжившая ветошь. А рядом с этим оставалось непонятым самое существенное и важное, что есть в русской



иконе, — та несравненная радость, которую она возвещает миру. Теперь, когда икона оказалась одним из самых красочных созданий живописи всех веков, нам часто приходится слышать об изумительной ее жизнерадостности; с другой стороны, вследствие невозможности отвергать присущего ей аскетизма, мы стоим перед одной из самых интересных загадок, какие когда-либо ставились перед художественною критикою. Как совместить этот аскетизм с этими необычайно живыми красками? В чем заключается тайна этого сочетания высшей скорби и высшей радости? Понять эту тайну и значит ответить на основной вопрос настоящего доклада: какое понимание смысла жизни воплотилось в нашей древней иконописи.

Безо всякого сомнения, мы имеем здесь две тесно между собою связанные стороны одной и той же религиозной идеи: ведь нет Пасхи без Страстной седмицы и к радости всеобщего воскресения нельзя пройти мимо Животворящего Креста Господня. Поэтому в нашей иконописи мотивы радостные и скорбные, *аскетические*, совершенно одинаково необходимы. Я останавлиюсь сначала на последних, так как в наше время именно *аскетизм* русской иконы всего больше затрудняет ее понимание.

Когда в XVII в. в связи с другими церковными новшествами в русские храмы вторглась реалистическая живопись, следовавшая западным образцам, поборник древнего благочестия известный протопоп Аввакум в замечательном послании противопоставлял этим образцам именно аскетический дух древней иконописи. «По попущению Божию умножилось в русской земле иконного письма неподобнаго. Изографы пишут, а власти соблаговоляют им, и все грядут в пропасть погибели, друг за друга уцепившиеся. Пишут Спасов образ Эммануила — лицо одутловато, уста червонныя, власы кудрявые, руки и мышцы толстыя; тако же и у ног бедра толстыя, и весь яко Немчин учинен, лишь сабли при бедре не написано. А все то Никон враг умыслил, будто живых писати»... «Старые добрые изографы писали не так подобие святых: лицо и руки и все чувства отончали, измождали от поста и труда и всякия скорби. А вы ныне подобие их изменили, пишете таковых же, каковы сами».





Видение Иоанна Лествичника



Эти слова протопопы Аввакума дают классически точное выражение одной из важнейших тенденций древнерусской иконописи; хотя следует все время помнить, что этот ее скорбно аскетический аспект имеет лишь подчиненное и притом подготовительное значение. Важнейшее в ней, конечно, — радость окончательной победы Богочеловека над зверочеловеком, введение во храм всего человечества и всей твари; но к этой радости человек должен быть подготовлен подвигом: он не может войти в состав Божьего храма таким, каков он есть, потому что для необрезанного сердца и для разжиревшей, самодовлеющей плоти в этом храме нет места: *и вот почему иконы нельзя писать с живых людей.*

Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а *только угадываем*, икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это — резко выраженное отрицание того самого биологизма, который возводит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. Ведь именно этой заповедью оправдывается не только грубо-утилитарное и жестокое отношение человека к низшей твари, но и право каждого данного народа на кровавую расправу с другими народами, препятствующими его насыщению. Изможденные лики святых на иконах противопоставляют этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только «истонченные чувства», но прежде всего — новую норму жизненных отношений. Это — то царство, которого плоть и кровь не наследуют.

Воздержание от еды и в особенности от мяса тут достигает двоякой цели: во-первых, это смирение плоти служит непременным условием одухотворения человеческого облика; во-вторых, оно тем самым prepares грядущий мир человека с человеком и человека с низшею тварью. В древнерусских иконах замечательно выражена как та, так и другая мысль. Мы пока сосредоточим наше внимание на первой из них. Поверхностному наблюдателю эти аскетические лики могут показаться безжизненными, окончательно иссохшими. На самом деле, именно благодаря воспрещению «червонных уст» и «одутловатых щек»



в них с несравненной силой просвечивает выражение духовной жизни, и это — несмотря на необычайную строгость традиционных, условных форм, ограничивающих свободу иконописца. Казалось бы, в этой живописи не какие-либо несущественные штрихи, а именно существенные черты предусмотрены и освящены иконами: и положение туловища святого, и взаимоотношение его крест-накрест сложенных рук, и сложение его благословляющих пальцев; движение стеснено до крайности, исключено все то, что могло бы сделать Спасителя и святых похожими «на таковых же, каковы мы сами». Даже там, где движение допущено, оно введено в какие-то неподвижные рамки, которыми оно словно сковано. Но даже там, где оно совсем отсутствует, во власти иконописца все-таки остается взгляд святого, выражение его глаз, т. е. то самое, что составляет высшее средоточие духовной жизни человеческого лица. И именно здесь сказывается во всей своей поразительной силе то высшее творчество религиозного искусства, которое низводит огонь с неба и освещает им изнутри весь человеческий облик, каким бы неподвижным он ни казался. Я не знаю, например, более сильного выражения святой скорби о всей твари поднебесной, об ее грехах и страданиях, чем то, которое дано в шитом шелками образе Никиты великомученика, хранящемся в музее архивной комиссии во Владимире на Клязьме: по преданию, образ вышит женой Иоанна Грозного Анастасией, родом Романовой. Другие несравненные образцы скорбных ликов имеются в коллекции И. С. Остроухова в Москве: это — образ праведного Симеона Богоприимца и «Положение во гроб», где изображение скорби Богоматери по силе может сравниться разве с произведениями Джотто, вообще с высшими образцами флорентийского искусства. А рядом с этим в древнерусской иконописи мы встречаемся с неподражаемой передачей таких душевных настроений, как пламенная надежда или успокоение в Боге.

В течение многих лет я находился под сильным впечатлением знаменитой фрески Васнецова «Радость праведных о Господе» в киевском соборе Св. Владимира (этюды к этой фреске имеются, как известно, в Третьяковской галерее в Москве). Признаюсь, что это впечатление несколько ослабело, когда я





*Не рыдай мене, Мати. Конец XVI — начало XVII в.*



познакомился с разработкой той же темы в рублевской фреске Успенского собора во Владимире на Клязьме. И преимущество этой древней фрески перед творением Васнецова весьма характерно для древней иконописи. У Васнецова полет праведных в рай имеет чересчур естественный характер *физического* движения: праведники устремляются в рай не только мыслями, но и всем туловищем: это, а также болезненно-истерическое выражение некоторых лиц, сообщает всему изображению тот слишком реалистический для храма характер, который ослабляет впечатление.

Совсем другое мы видим в древней рублевской фреске в Успенском соборе во Владимире. Там необычайно сосредоточенная сила надежды передается исключительно движением глаз, устремленных вперед. Крестообразно сложенные руки праведных совершенно неподвижны, так же как и ноги и туловище. Их *шествие* в рай выражается *исключительно их глазами*, в которых не чувствуется истерического восторга, а есть глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели; но именно этой-то кажущейся *физической* неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа, ибо мир телесный становится его прозрачной оболочкой. И именно в том, что духовная жизнь передается *одними глазами* совершенно неподвижного облика, символически выражается необычайная сила и власть духа над телом. Получается впечатление, точно вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал призыв «да молчит всякая плоть человеческая». И только, когда этот призыв доходит до нашего слуха, человеческий облик одухотворяется: *у него отверзаются очи*. Они не только открыты для другого мира, но отверзают его другим: именно это сочетание совершенной неподвижности тела и духовного смысла очей, часто повторяющееся в высших созданиях нашей иконописи, производит потрясающее впечатление.





Преображение. 1480-е гг.

Ошибочно было бы думать, однако, что неподвижность в древних иконах составляет свойство всего человеческого: в нашей иконописи она усвоена не человеческому облику вообще, а только определенным его состояниям: он неподвижен, когда он преисполняется сверхчеловеческим, Божественным содержанием, когда он так или иначе вводится в неподвижный покой Божественной жизни. Наоборот, человек в состоянии безблагодатном или же доблагодатном, человек, еще не «успокоившийся» в Боге или просто не достигший цели своего жизненного пути, часто изображается в иконах чрезвычайно подвижным. Особенно типичны в этом отношении многие древние новгородские изображения Преображения Господня. Там неподвижны Спаситель, Моисей и Илия. Наоборот, поверженные ниц апостолы, предоставленные собственному чисто человеческому аффекту ужаса перед небесным громом, поражают смелостью своих телодвижений; на многих иконах они изображаются лежащими буквально вниз головой. На замечательной иконе «Видение Иоанна Лествичника», хранящейся в Петрограде в музее Александра III (ныне Русский музей в Санкт-Петербурге. — *Прим. ред.*), можно наблюдать движение, выраженное еще более резко: это — стремительное падение вверх ногами грешников, сорвавшихся с лестницы, ведущей в рай. Неподвижность в иконах усвоена лишь тем изображениям, где не только плоть, но и самое естество человеческое приведено к молчанию, где оно живет уже не собственной, а *надчеловеческою* жизнью.

Разумеется, это состояние выражает собою не прекращение жизни, а как раз наоборот, высшее ее напряжение и силу. Только сознанию безрелигиозному или поверхностному древнерусская икона может показаться безжизненной. Известная холодность и какая-то отвлеченность есть, пожалуй, в иконе древнегреческой. Но как раз в этом отношении русская иконопись представляет полную противоположность греческой. В замечательном собрании икон в петроградском музее Александра III особенно удобно делать это сопоставление, потому что там, рядом с четырьмя русскими, есть одна греческая зала. Там в особенности поражаешься тем, насколько русская иконо-







Петр Костромитин. Спас Нерукотворный со сказанием. Не рыдай мене, Мати. 1650 г.

пись согрета чуждой грекам теплотою чувства. То же можно испытать при осмотре московской коллекции И. С. Остроухова, где также рядом с русскими образцами есть греческие или древнейшие русские, еще сохраняющие греческий тип. При этом сопоставлении нас поражает, что именно в русской иконописи, в отличие от греческой, жизнь человеческого лица не убивается, а получает высшее одухотворение и смысл; например, что может быть неподвижнее лика «нерукотворенного Спаса» или «Ильи Пророка» в коллекции И. С. Остроухова! А между тем для внимательного взгляда становится ясным, что в них просвечивает одухотворенный народно-русский облик. Не только общечеловеческое, но и национальное таким образом вводится в недвижный покой Творца и сохраняется в проставленном виде на этой предельной высоте религиозного творчества.

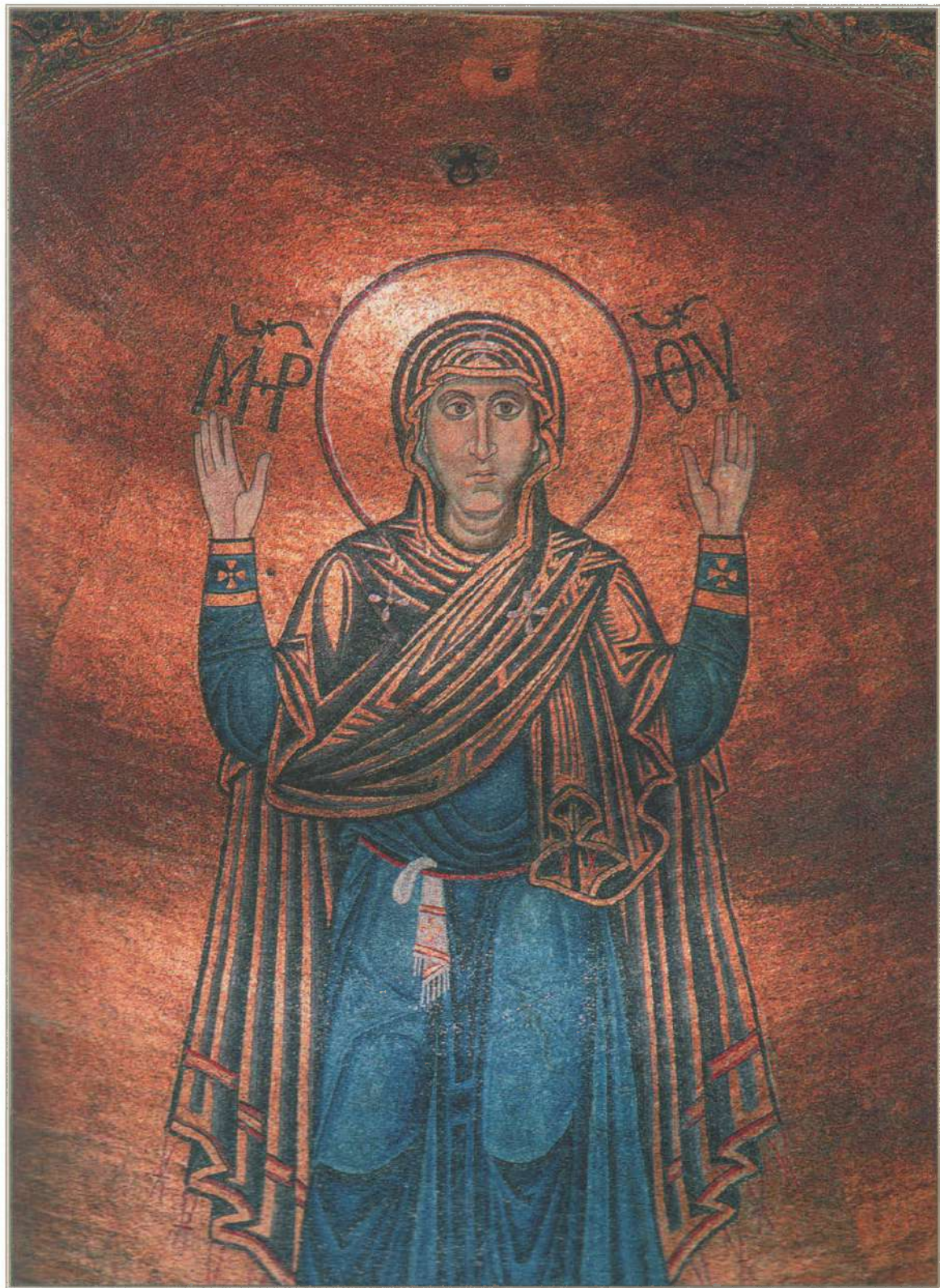
### III

Говоря об аскетизме русской иконы, невозможно умолчать и о другой ее черте, органически связанной с аскетизмом. Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его *архитектурному замыслу*. Отсюда — изумительная *архитектурность* нашей религиозной живописи. Подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую, внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и вне непосредственной связи ее с церковным зданием в тесном смысле слова.

Этот архитектурный замысел чувствуется и в отдельных ликах и в особенности — в их группах — в иконах, изображающих собрание многих святых. Архитектурному впечатлению наших икон способствует та неподвижность божественного покоя, в который введены отдельные лики: именно благодаря ей в нашей храмовой живописи осуществляется мысль, выраженная в первом послании св. Петра. Неподвижные или застывшие в позе поклонения пророки, апостолы и святые, собравшиеся вокруг Христа, «камня живого, человеками отверженного, но Богом







*Богородица Нерушимая стена. Мозаика центральной апсиды собора Св. Софии в Киеве. 1040-е гг.*



избранного», в этом предстоянии как бы сами превращаются в «камни живые, устрояющие из себя дом духовный» (I Петра, II, 4—5).

Эта черта больше, чем какая-либо другая, углубляет пропасть между древней иконописью и живописью реалистической. Мы видим перед собою, в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив, неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы иногда чрезмерно удлинняются; голова получается непропорционально маленькая по сравнению с туловищем; последнее становится неестественно узким в плечах, чем подчеркивается аскетическая истонченность всего облика. Глазу, воспитанному на реалистической живописи, всегда кажется, что эти стройные ряды прямолинейных фигур собираются вокруг главного образа чересчур тесно.

Быть может, еще труднее неопытному глазу привыкнуть к необычайной симметричности этих живописных линий. Не только в храмах, — в отдельных иконах, где группируются многие святые, — есть некоторый архитектурный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра непременно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли архитектурного центра, вокруг которого собирается этот многоликий собор, является то Спаситель, то Богородица, то София Премудрость Божия. Иногда, симметрии ради, самый центральный образ раздвояется. Так, на древних изображениях Евхаристии Христос изображается вдвойне, с одной стороны дающим апостолам хлеб, а с другой стороны святую чашу. И к Нему с обеих сторон движутся симметричными рядами однообразно изогнутые и наклоненные к нему апостолы. Есть иконописные изображения, самое название коих указывает на архитектурный замысел. Такова, например, «Богородица Нерушимая Стена» в киевском Софийском соборе: поднятыми кверху руками она как бы держит на себе свод главного алтаря.

Особенно сильно сказывается господство архитектурного стиля в тех иконах, которые сами представляют собою как





Дионисий. О Тебе радуется. XV в.

бы маленькие иконостасы. Таковы, например, иконы «Софии Премудрости Божией», «Покрова Св. Богородицы», «О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь» и многие другие. Здесь мы неизменно видим симметричные группы вокруг одной главной фигуры. В иконах «Софии» мы видим симметрию в фигурах Богоматери и Иоанна Предтечи, с двух сторон склоняющихся перед сидящей на престоле Софией, а также в совершенно одинаковых с обеих сторон движениях и фигурах ангельских крыльев. А в богородичных иконах, только что названных, архитектурная идея, помимо симметрического расположения фигур вокруг Богоматери, выдается изображением собора сзади нее. Симметрия тут выражает собою не более и не менее как утверждение соборного единства в человеках и ангелах: их индивидуальная жизнь подчиняется общему *соборному* плану.

Этим объясняется, впрочем, не одна симметричность иконы. Подчинение живописи архитектуре вообще обуславливается здесь не какими-либо посторонними и случайными соображениями архитектурного удобства. Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись по существу соборную; в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которое в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется *общей* архитектуре целого.

В иконописи мы находим изображение грядущего храмового или *соборного* человечества. Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле. В действительности в человечестве царствует раздор и хаос: оно не является единым храмом Божиим; чтобы ввести его во храм и осуществить в нем подлинную соборность, нужен «пост и труд и теснота и всякие скорби».

От этой скорби иконы мы теперь перейдем к ее радости: последняя может быть понята только в связи с первой.





## IV

Шопенгауэру принадлежит замечательно верное изречение, что к великим произведениям живописи нужно относиться как к высочайшим особам. Было бы дерзостью, если бы мы сами первые с ними заговорили; вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока *они* удостоят нас с нами заговорить. По отношению к иконе это изречение сугубо верно именно потому, что икона — больше чем искусство. Ждать, чтобы она с нами заговорила, приходится долго, в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет.

Чувство расстояния — это первое впечатление, которое мы испытываем, когда мы осматриваем древние храмы. В этих строгих ликах есть что-то, что влечет к себе и в то же время отталкивает. Их сложенные в благословение персты зовут нас и в то же время преграждают нам путь; чтобы последовать их призыву, нужно отказаться от целой большой линии жизни, от той самой, которая фактически господствует в мире.

В чем же эта отталкивающая сила иконы и что, собственно, она отталкивает? Я в особенности осязательно это понял, когда после осмотра икон в музее Александра III в Петрограде случайно слишком скоро попал в Императорский Эрмитаж. Чувство острой тошноты, которое я испытал при виде рубенсовских вакханалий, тотчас объяснило мне то самое свойство икон, о котором я думал: вакханалия и есть крайнее олицетворение той жизни, которая отталкивается иконой. Разжиревшая трясущаяся плоть, которая услаждается собою, жрет и непременно убивает, чтобы пожираться, — это то самое, чему прежде всего преграждают путь благословляющие персты. Но этого мало: они требуют от нас, чтобы мы оставили за порогом и всякую пошлость житейскую, потому что «житейския попечения», которые требуется отложить, также утверждают господство сытой плоти. Пока мы не освободимся от ее чар, икона не заговорит с нами. А когда она заговорит, она возвестит нам высшую радость — сверхбиологический смысл жизни и конец звериному царству.

Радость эта выражается нашим религиозным искусством не в словах, а в неподражаемых красочных видениях. Из них наибо-





*Иоанн Предтеча из деисусного чина. Вторая четверть XV в.*

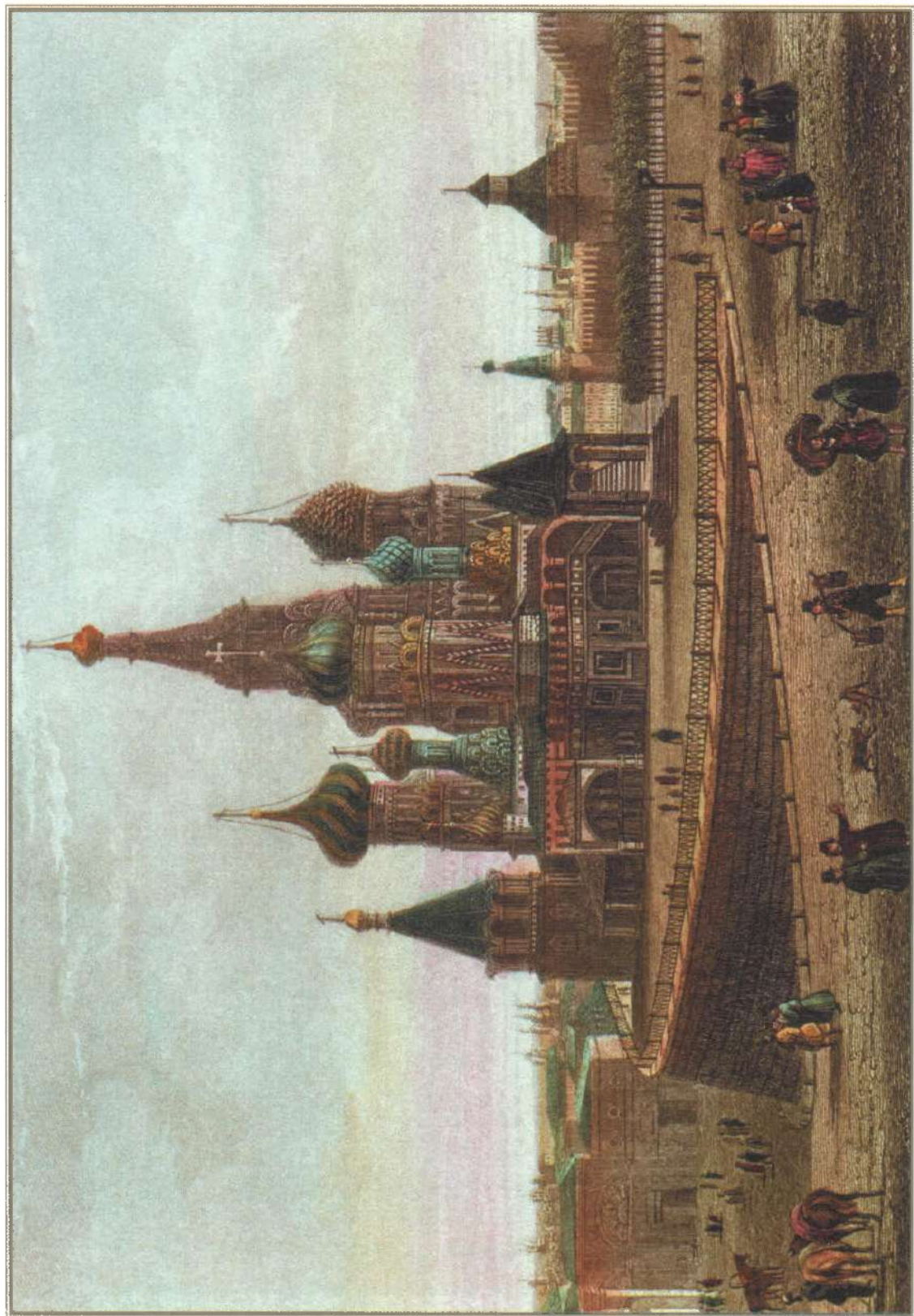
лее яркое и радостное — то самое, в котором раскрывается во всей своей полноте новое жизнепонимание, идущее на смену зверопоклонству — видение мирообъемлющего храма. Здесь самая скорбь претворяется в радость. Как уже было сказано раньше, в иконописи человеческий образ как бы приносит себя в жертву архитектурным линиям. И вот мы видим, как храмовая архитектура, которая уносит человека под небеса, оправдывает эту жертву. Да будет мне позволено пояснить эту мысль несколькими примерами.

Быть может, во всей нашей иконописи нет более яркого олицетворения аскетической идеи, нежели лик Иоанна Крестителя. А между тем именно с именем этого святого связан один из самых жизнерадостных памятников нашей религиозной архитектуры — храм Св. Иоанна Предтечи в Ярославле. И именно здесь всего легче проследить, как скорбь и радость соединяются в одно храмовое и органическое целое.

Соединение этих двух мотивов выражается в самом иконописном изображении святого, о чем мне пришлось уже вскользь говорить в другом месте. С одной стороны, как Предтеча Христов, он олицетворяет собою идею отречения от мира: он готовит людей к восприятию нового смысла жизни проповедью покаянья, поста и всяческого воздержания; эта мысль передается в его изображении его изможденным ликом с неестественно истонченными руками и ногами. С другой стороны, именно в этом изнурении плоти он находит в себе силу для радостного духовного подъема: в иконе это выражается его могучими, прекрасными крыльями. И именно этот подъем к высшей радости изображается всей архитектурой храма, его пестрыми изразцами, красочными узорами его причудливых орнаментов с фантастическими прекрасными цветами. Цветы эти обвивают наружные колонны здания и уносятся кверху к его горящим золотым чешуйчатым луковицам. То же сочетание аскетизма и невероятной, *нездешней* радуги красок мы находим и в московском храме Василия Блаженного. Это — в сущности та же мысль о блаженстве, которое вырастает из страданий, о новой храмовой архитектуре вселенной, которая, возносясь над скорбью людской, все уносит кверху, вьется к куполам, а по пути расцветает райскою растительностью.







Храм Василия Блаженного

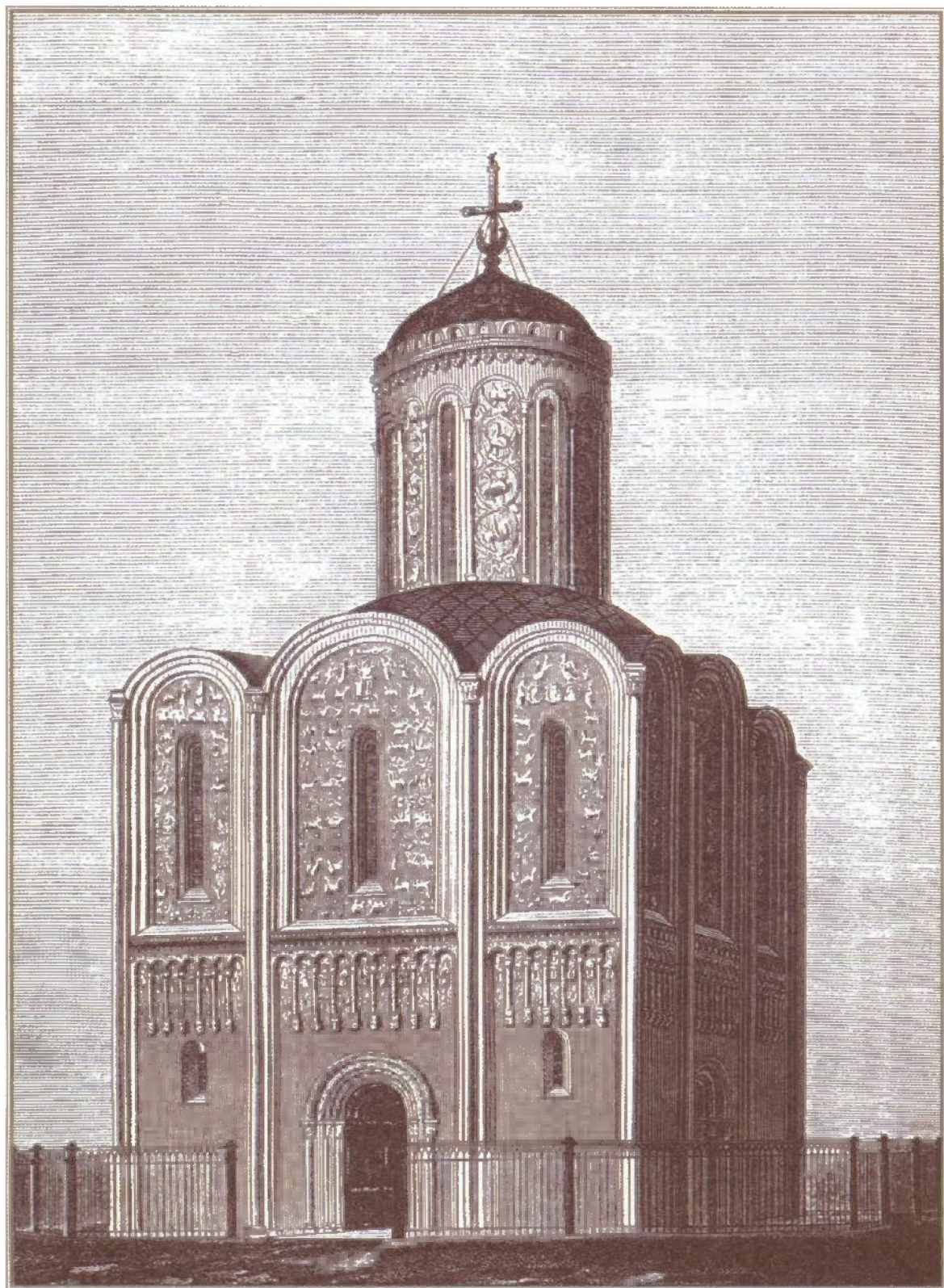
Эта архитектура есть вместе с тем и проповедь, она возвещает собою тот новый жизненный стиль, который должен прийти на смену стилю звериному: она представляет собою положительную идейную противоположность тому биологизму, который утверждает свое безграничное господство над низшей природой и над человеком. Она выражает собою тот новый мировой порядок и лад, где прекращается кровавая борьба за существование и вся тварь с человечеством во главе собирается во храм.

Мысль эта развивается во множестве архитектурных и иконописных изображений, которые не оставляют сомнения в том, что древнерусский храм в идее являет собою не только собор святых и ангелов, но собор *всей твари*. Особенно замечателен в этом отношении древний Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме (XII в.). Там наружные стены покрыты лепными изображениями зверей и птиц среди роскошной растительности. Это — не реальные изображения твари, как она существует в нашей земной действительности, а прекрасные идеализированные образы. Тот факт, что в центре всех этих образов помещена фигура царя Соломона, сидящего на престоле, дает нам совершенно ясное откровение их духовного смысла. Царь Соломон здесь царствует как глашатай Божественной Премудрости, сотворившей мир; и именно в этом качестве он собирает вокруг своего престола всю тварь поднебесную. Это — не та тварь, которую мы видим *теперь* на земле, а тварь, какую ее замыслил Бог в Своей Премудрости, прославленная и собранная во храм, в живое и вместе с тем архитектурное целое.

В параллель к этому памятнику церковной архитектуры можно привести целый ряд иконописных изображений на темы «Всякое дыхание да хвалит Господа», «Хвалите имя Господне» и «О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь». Там точно так же можно видеть *всю тварь* поднебесную, объединенную в прославлении бегающих зверей, поющих птиц и даже рыб, плавающих в воде<sup>1</sup>. И во всех этих иконах тот архитектурный замысел, которому подчиняется *вся тварь*, неизменно изображается в виде храма-*собора*: к нему стремятся ангелы, в нем собираются святые, вокруг него вьется райская растительность, а у его подножия или вокруг него толпятся животные. Насколько тесно







*Дмитровский собор во Владимире*



этот радостный мотив нашей иконописи связан с ее аскетическим мотивом, это ясно для всякого, кто хоть сколько-нибудь знаком с нашими и греческими «житиями святых». И тут и там мы одинаково часто встречаем образ святого, вокруг которого собираются звери лесные и доверчиво лижут ему руки. По объяснению св. Исаака Сирина, здесь восстанавливается то первоначальное райское отношение, которое существовало когда-то между человеком и тварью. Звери идут к святому, потому что они чувствуют в нем «ту воню», которая исходила от Адама до грехопадения. А со стороны человека переворот в отношении к низшей твари еще полнее и глубже. На смену тому узко утилитарному воззрению, которое ценит животное лишь в качестве пищи или орудия человеческого хозяйства, здесь идет то новое мироощущение, для которого животные суть меньшие братья человека. Тут аскетическое воздержание от мясной пищи и любящее, глубоко жалостливое отношение ко всей твари представляют различные стороны одной и той же жизненной правды, — той самой, которая противопоставляется узкобиологическому непониманию. Сущность этого нового мироощущения как нельзя лучше передается словами св. Исаака Сирина. По его объяснению, признак сердца милующего есть «возгорение сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы. От великой и сильной жалости, объемлющей сердце, и от великого страдания сжимается сердце его, и не может оно вынести или слышать, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварью. А посему и о бессловесных, и о врагах истины, и о делающих ему вред ежечасно со слезами приносит молитву, чтобы сохранились они и были помилованы; а также о естестве пресмыкающихся молится с великою жалостью, какая без меры возбуждается в сердце его до уподобления в сем Богу»<sup>2</sup>.

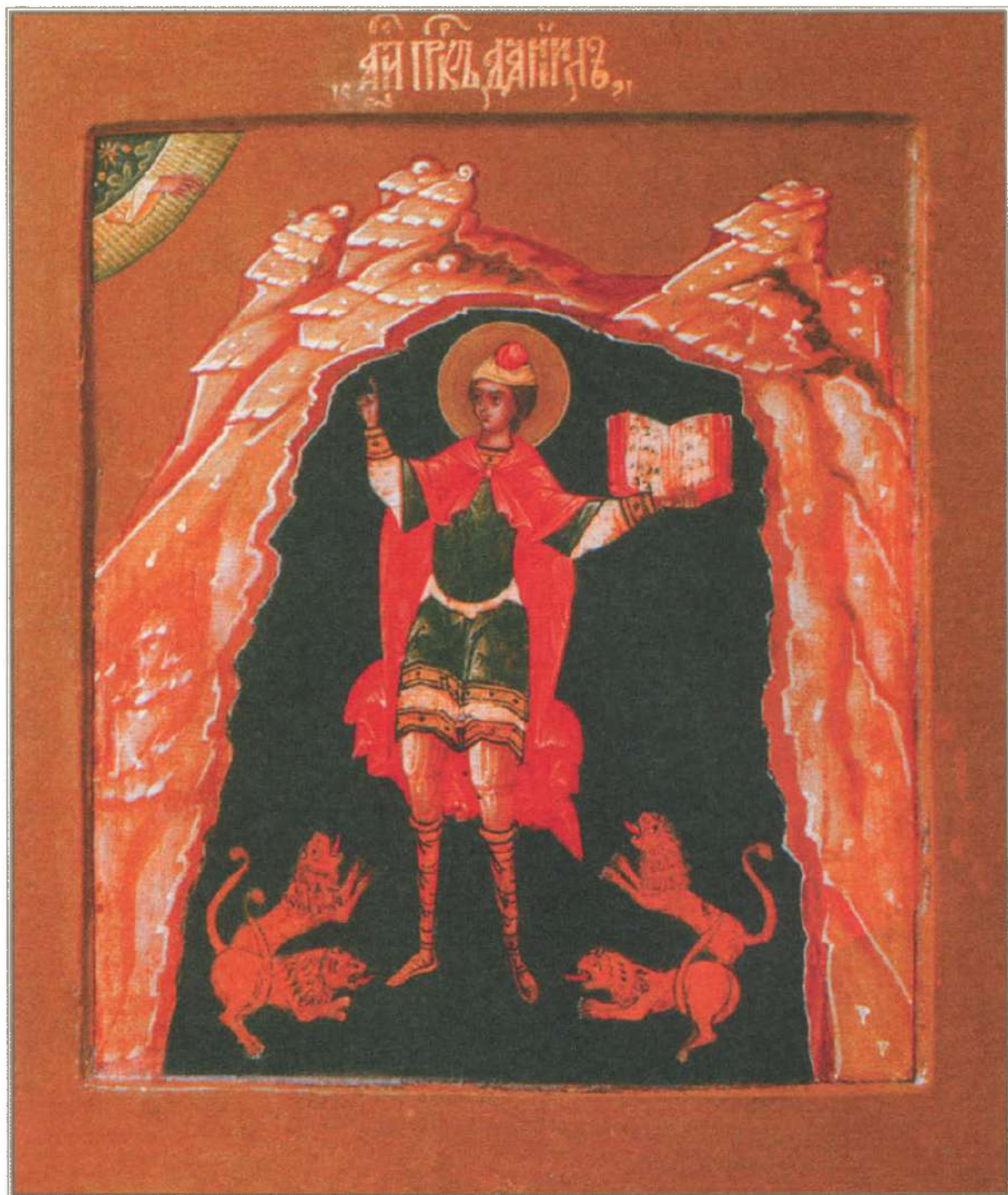
В этих словах мы имеем конкретное изображение того нового плана бытия, где закон взаимного пожирания существ побеждается в самом своем корне, *в человеческом сердце*, через любовь и жалость. Зачинаясь в человеке, новый порядок отношений распространяется и на низшую тварь. Совершается



целый космический переворот: любовь и жалость открывают в человеке начало *новой твари*. И эта «новая тварь» находит себе изображение в иконописи: молитвами святых храм Божий отверзается для низшей твари, давая в себе место ее одухотворенному образу. Из иконописных попыток — передать это виденье одухотворенной твари — упомяну в особенности о замечательной иконе пророка Даниила среди львов, хранящейся в петроградском музее императора Александра III. Непривычному взгляду могут показаться наивными эти чересчур нереальные львы, с трогательным благоговением смотрящие на пророка. Но в искусстве именно наивное нередко граничит с гениальным. На самом деле несходство тут вполне уместно и допущено, вероятно, не без умысла. Ведь предметом изображения здесь и на самом деле служит не та тварь, которую мы знаем; упомянутые львы, несомненно, предображают новую тварь, восчувствовавшую над собой высший, сверхбиологический закон: задача иконописца тут — изобразить новый, неведомый нам строй жизни. Изобразить его он может, конечно, только символическим письмом, которое ни в каком случае не должно быть копией с *нашей* действительности.

Основной пафос этого символического письма особенно ярко раскрывается в тех иконах, где мы имеем прямое противоположение двух миров — древнего космоса, плененного грехом, и мирообъемлющего храма, где этот плен окончательно упраздняется. Я говорю о часто встречающихся в древней новгородской живописи изображениях «царя космоса», которые имеются, между прочим, в петроградском музее Александра III и в старообрядческом храме Успения Св. Богородицы в Москве. Икона эта разделяется на две части: внизу в подземелье, под сводом, томится пленник — «царь космоса» в короне; а в верхнем этаже иконы изображена Пятидесятница: огненные языки нисходят на апостолов, сидящих на престолах во храме. Из самого противоположения Пятидесятницы *космосу царю* видно, что храм, где восседают апостолы, понимается как *новый мир* и *новое царство*: это — тот *космический идеал*, который должен вывести из плена действительный космос; чтобы дать в себе место этому царственному узнику, которого надлежит





Св. пророк Даниил во рву львином. XVIII в.

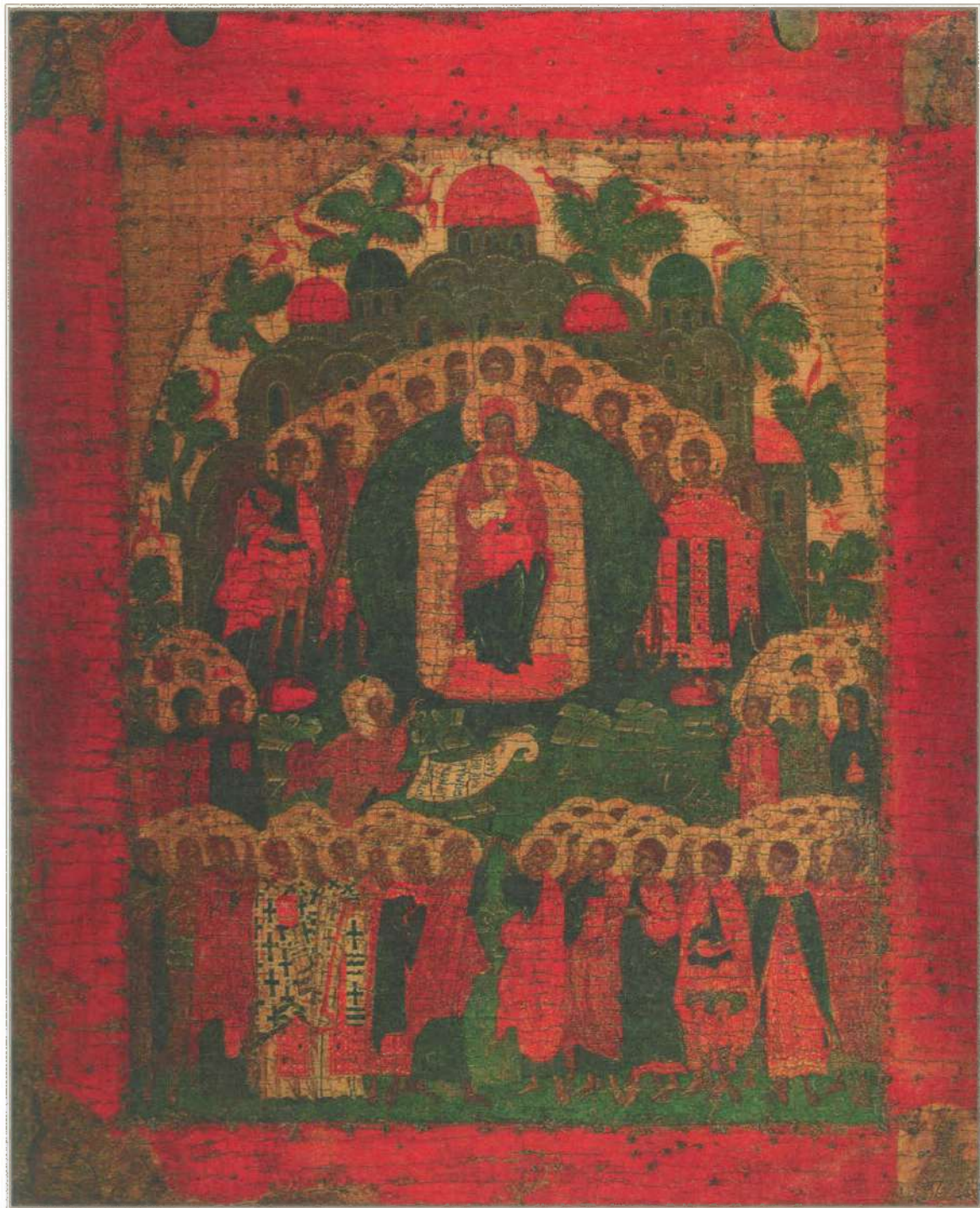


освободить, храм должен совпасть с вселенной: он должен включить в себя не только новое небо, но и новую землю. И огненные языки над апостолами ясно показывают, как понимается та сила, которая должна произвести этот космический переворот.

Здесь мы подошли к центральной идее всей русской иконописи. Мы видели, что в этой иконописи всякая тварь в своей отдельности — человек, ангел, мир животный и мир растительный — подчиняется *общему* архитектурному замыслу: мы имеем здесь тварь *соборную*, или храмовую. Но во храме объединяют не стены и не архитектурные линии: храм не есть внешнее единство общего порядка, а живое целое, собранное воедино Духом любви. Единство всей этой храмовой архитектуре дается новым жизненным центром, вокруг которого собирается вся тварь. Тварь становится здесь *сама* храмом Божиим, потому что она собирается вокруг Христа и Богородицы, становясь тем самым жилищем Св. Духа. Образ Христа и есть то самое, что сообщает всей этой живописи и архитектуре жизненный смысл, потому что собор всей твари собирается во имя Христа и представляет собою именно внутренне объединенное *царство Христово* в противоположность разделившемуся и распавшемуся изнутри царству «царя космоса». Царство это собрано в одно живым общением тела и крови. И вот почему олицетворение этого общения — *изображение евхаристии* — так часто занимает центральное место в алтарях древних храмов.

Но если во Христе-Богочеловеке наша иконопись чтит и изображает тот новый жизненный смысл, который должен наполнить все, то в образе Богородицы — Царицы Небесной, скорой помощницы и заступницы, она олицетворяет то любящее материнское сердце, которое через внутреннее горение в Боге становится в акте богорождения сердцем вселенной. Именно в тех иконах, где вокруг Богородицы собирается весь мир, религиозное вдохновение и художественное творчество древнерусской иконописи достигает высшего предела. В особенности замечательна в древней новгородской живописи разработка двух мотивов — «О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь» и «Покров Божьей Матери».





*О Тебе радуется. Последняя четверть XV в.*

Как видно из самого названия первого мотива — образ Богоматери утверждается здесь в его космическом значении, как «радость *всей твари*». Во всю ширину иконы на втором плане красуется собор с горящими луковицами или с темно-синими звездными куполами. Купола эти упираются в свод небесный, словно за ними в этой синеве нет ничего, кроме Престола Всевышнего. А на первом плане на престоле царит *радость всей твари* — Божия Матерь с предвечным Младенцем. Радость твари небесной изображается ангельским собором, который образует собою как бы многоцветную гирлянду над головою Пречистой. А снизу стремятся к ней со всех сторон человеческие фигуры — святые, пророки, апостолы и девы — представительницы целомудрия. Вокруг храма вьется райская растительность. В некоторых иконах соучаствуют в общей радости и животные. Одним словом, именно тут идея мирообъемлющего храма раскрывается во всей полноте своего жизненного смысла; мы видим перед собою не холодные и безразличные стены, не внешнюю архитектурную форму, которая все в себе объемлет, а храм одухотворенный, собранный любовью. В этом заключается подлинный и полный ответ нашей иконописи на вековечное искушение звериного царства. Мир не есть хаос, — и мировой порядок не есть нескончаемая кровавая смута. Есть любящее сердце матери, которое должно собрать вокруг себя вселенную.

Иконы «Покрова Пресвятой Богородицы» представляют собою развитие той же самой темы. И тут мы видим Богоматерь в центре, которая царит на облаках на фоне храма. Облака эти на некоторых иконах заканчиваются орлиным клювом, что указывает на то, что они представляются одухотворенными; точно так же к Богоматери с разных сторон стремятся ангелы, растилающие покров над Нею и над собором святых, собранным вокруг Нее и у Ее ног. Только покров, осеняющий все и всех и потому как бы мирообъемлющий, придает этой иконе особый смысловой оттенок. В музее императора Александра III в Петрограде имеется икона «Покрова» новгородского письма XV в., где как раз разработка этой темы достигает высшего предела художественного совершенства. Там мы имеем нечто большее,







Покров Богородицы. Около 1399 г.

чем человечество, собранное *под* покровом Богоматери: происходит какое-то духовное слияние между покровом и собранными под ним святыми: точно весь этот собор святых в многоцветных одеждах образует собою одухотворенный покров Богоматери, освещенный многочисленными изнутри горящими глазами, которые светятся словно огневые точки. Именно в таких богородичных иконах обнаруживается радостный смысл их живописной архитектуры и симметрии. Тут мы имеем не только симметрию *в расположении* отдельных фигур, но и симметрию *в духовном их движении*, которое просвечивает сквозь кажущуюся их неподвижность. К Богоматери как неподвижному центру вселенной направляются с обеих сторон симметрические взмахи ангельских крыльев. К Ней же симметрически устремлено со всех концов движение человеческих очей, причем именно благодаря неподвижности фигур это скрещиванье взоров в одной точке производит впечатление неудержимого, всеобщего поворота к грядущему солнцу вселенной. Это уже — не аскетическое подчинение симметрии архитектурных линий, а центростремительное движение к общей радости. Это — симметрия одухотворенной радуги вокруг Царицы Небесной.словно исходящий от Нее свет, проходя через ангельскую и человеческую среду, является здесь во множестве многоцветных преломлений.

В том же значении архитектурного центра и центрального светила является на множестве древних икон, новгородских, московских и ярославских София Премудрость Божия. Здесь вокруг Софии, царящей на престоле, собираются и силы небесные — ангелы, образующие словно венец над ней, и человечество, олицетворяемое Богоматерью и Иоанном Предтечей. В настоящем докладе я не стану распространяться о религиозно-философской идее этих икон, о которой я уже говорил в другом месте; здесь будет достаточно сказать, что по своему духовному смыслу они очень близки к иконам богородичным. Но в смысле чисто иконописном, художественном, иконы богородичные, только что упомянутые, гораздо полнее, красочнее и совершеннее. Оно и понятно: икона св. Софии Премудрости Божией выражает собой еще не раскрытую тайну замысла Божия о твари. А Богоматерь, собравшая мир вокруг предвечного



Младенца, олицетворяет Собою осуществление и раскрытие того же самого замысла. Именно эту соборную, собранную воедино вселенную замыслил Бог в Своей Премудрости: именно ее Он хотел; и именно ею должно быть побеждено хаотическое царство смерти.

## V

В заключение позвольте вернуться к тому, с чего мы начали. В начале этой беседы я сказал, что вопрос о смысле жизни, будучи по существу одним и тем же во все века, с особою резкостью ставится именно в те дни, когда обнажается *до дна* бессмысленная суета и нестерпимая мука нашей жизни.

Вся русская иконопись представляет собой отклик на эту беспредельную скорбь существования — ту самую, которая выразилась в евангельских словах: «душа моя скорбит смертельно». Только теперь, в дни мировой войны, мы почувствовали весь ужас этой скорби; но по этому самому именно теперь более, чем когда-либо мы в состоянии понять захватывающую жизненную драму иконы. Только теперь нам начинает открываться и ее радость, потому что теперь, после всего того, что мы перетерпели, мы жить не можем без этой радости. Мы почувствовали, наконец, как она глубоко выстрадана, сколько видела икона многовековых терзаний души народной, сколько слез перед нею пролито и как властно звучит ее ответ на эти слезы.

В начале этой осени у нас творилось что-то вроде светопредставления. Вражеское нашествие надвигалось с быстротой грозовой тучи, и миллионы голодных беженцев, переселявшихся на восток, заставляли вспоминать евангельские изречения о последних днях. «Горе же беременным и питающим сосцами в те дни; молитесь, чтобы не случилось бегство ваше зимою... ибо тогда будет великая скорбь, какой не было от начала мира и не будет» (Мф 24:19—21). Тогда, как и теперь, в дни зимней нашей скорби, мы испытываем что-то близкое к тому, что переживала Древняя Русь в дни татарского нашествия. И что же мы видим в результате! Немая в течение многих веков икона заговорила с







София Премудрость. 1812 г.

нами снова тем самым языком, каким она говорила с отдаленными нашими предками.

В конце августа у нас совершались всенародные моления о победоносном окончании войны. Под влиянием тревоги, охватившей нашу деревню, приток молящихся был исключительно велик и настроение их было необычайно приподнято. В Калужской губернии, где я в то время находился, ходили среди крестьян слухи, будто сам Тихон преподобный — наиболее чтимый местный святой, ушел из своей раки и беженцем странствует по русской земле. И вот я помню, как в то время на моих глазах целая церковь, переполненная молящимися, хором пела богородичный молебен. При словах «не имамы иныя помощи, не имамы иныя надежды» многие плакали. Вся толпа разом рушилась к ногам Богоматери. Мне никогда не приходилось ощущать в многолюдных молитвенных собраниях той напряженной силы чувства, которая вкладывалась тогда в эти слова. Все эти крестьяне, которые видели беженцев и сами помышляли о возможности нищеты, голодной смерти и об ужасе зимнего бегства, несомненно, так и чувствовали, что без заступления Владычицы не миновать им гибели.

Это и есть то настроение, которым создавался древнерусский храм. Им жила и ему отвечала икона. Ее символический язык непонятен сытой плоти, недоступен сердцу, полному мечтой о материальном благополучии. Но он становится жизнью, когда рушится эта мечта и у людей разверзается бездна под ногами. Тогда нам нужно чувствовать незыблемую точку опоры над бездной: нам необходимо ощущать это недвижимое спокойствие святыни над нашими страданием и скорбью, а радостное виденье собора всей твари над кровавым хаосом нашего существования становится нашим хлебом насущным. Нам нужно достоверно знать, что зверь не есть все во всем мире, что над его царством есть иной закон жизни, который восторжествует.

Вот почему в эти скорбные дни оживают те древние краски, в которых когда-то наши предки воплотили вечное содержание. Мы снова чувствуем в себе ту силу, которая в старину выпирала из земли златоверхние храмы и зажигала огненные языки над пленным космосом. Действенность этой силы в Древней Руси







Василий Гурьянов. Святой Сергий Радонежский благословляет князя Дмитрия Донского на Куликовскую битву, 1904 г.



объясняется именно тем, что у нас в старину «дни тяжких испытаний» были общим правилом, а дни благополучия — сравнительно редким исключением. Тогда опасность «раствориться в хаосе», т. е. попросту говоря, быть съеденным живьем соседями, была для русского народа повседневной и ежечасной.

И вот теперь, после многих веков, хаос опять стучится в наши двери. Опасность для России и для всего мира — тем больше, что современный хаос осложнен и даже как бы освещен культурой. Дикие орды, терзавшие древнюю Русь, — печенеги, половцы и татары — не думали о «культуре», а потому руководствовались не принципами, а инстинктами. Они убивали, чтобы добыть себе пищу совершенно так же, как коршун истребляет свою добычу: они осуществляли биологический закон наивно, непосредственно, даже не подозревая, что над этим законом звериной жизни есть какая-либо другая, высшая норма. Совершенно иное мы видим теперь в стане наших врагов. Здесь биологизм сознательно возводится в принцип, утверждается как то, что должно господствовать в мире. Всякое ограничение права кровавой расправы с другими народами во имя какого-либо высшего начала сознательно отменяется как сентиментальность и ложь. Это — уже нечто большее, чем жизнь по образу звериному: здесь мы имеем прямое поклонение этому образу, принципиальное подавление в себе человеколюбия и жалости ради него. Торжество такого образа мыслей в мире сулит человечеству нечто гораздо худшее, чем татарщина. Это — неслыханное от начала мира порабощение духа, озверение, возведенное в принцип и в систему, отречение от всего того человеческого, что доселе было и есть в человеческой культуре. Окончательное торжество этого начала может повести к поголовному истреблению целых народов, потому что другим народам понадобятся их земли.

Этим измеряется значение той великой борьбы, которую мы ведем. Речь идет не только о сохранении нашей целостности и независимости, а о спасении всего человеческого, что есть в человеке, о сохранении самого смысла человеческой жизни против надвигающегося хаоса и бессмыслицы. Та духовная борьба, которую нам придется еще выдержать, неизмеримо важнее и труднее той вооруженной борьбы, которая теперь заставляет



нас истекать кровью. Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой, или упасть в бездну, вырасти или в Бога, или в зверя. В настоящий исторический момент человечество стоит на перепутье. Оно должно окончательно определиться в ту или другую сторону. Что же победит в нем — культурный зоологизм или то «сердце милующее», которое горит любовью ко всей твари? Чем надлежит быть вселенной — зверинцем или храмом?

Самая постановка этого вопроса преисполняет сердце глубокой верой в Россию, потому что мы знаем, в котором из этих двух начал она почувствовала свое национальное призвание, которое из этих двух жизнепониманий выразилось в лучших созданиях ее народного гения. Русская религиозная архитектура и русская иконопись, без сомнения, принадлежат к числу этих лучших созданий. Здесь наша народная душа явила самое прекрасное и самое интимное, что в ней есть, — ту прозрачную глубину религиозного вдохновения, которая впоследствии явилась миру и в классических произведениях русской литературы. Достоевский сказал, что «красота спасет мир». Развивая ту же мысль, Соловьев возвестил идеал «теургического искусства». Когда слова эти были сказаны, Россия еще не знала, какими художественными сокровищами она обладает. Теургическое искусство у нас уже *было*. Наши иконописцы видели эту красоту, которою спасается мир, и увековечили ее в красках. И самая мысль о *целящей силе красоты* давно уже живет в идее явленной и чудотворной иконы! Среди той многотрудной борьбы, которую мы ведем, среди бесконечной скорби, которую мы испытываем, да послужит нам эта сила источником утешения и бодрости. Будем же утверждать и любить эту красоту! В ней воплотился тот смысл жизни, который не погибнет. Не погибнет и тот народ, который с этим смыслом свяжет свои судьбы. Он нужен вселенной для того, чтобы сломить господство зверя и освободить человечество от тяжкого плена.

Этим разрешается одно кажущееся противоречие. Иконописный идеал есть всеобщий мир всей твари: позволительно ли с этим идеалом связывать нашу человеческую мечту о победе одного народа над другим? На этот вопрос в русской истории





Дионисий. Сергей Радонежский с житием. Первая четверть XVI в.



неоднократно давался ясный и недвусмысленный ответ. В Древней Руси не было более пламенного поборника идеи вселенского мира, чем св. Сергей, для которого храм Св. Троицы, им сооруженный, выражал собою мысль о преодолении ненавистного разделения мира; и, однако, тот же св. Сергей благословил Дмитрия Донского на брань, а вокруг его обители собралась и выросла могучая русская государственность! Икона возвещает конец войны! И однако с незапамятных времен у нас иконы предносились перед войсками и воодушевляли на победу.

Чтобы понять, как разрешается это кажущееся противоречие, достаточно задаться одним простым жизненным вопросом. Мог ли св. Сергей допустить мысль об осквернении церковью татарами? Можем ли и мы теперь допустить превращение новгородских храмов или киевских святынь в немецкие конюшни? Еще менее возможно, разумеется, примириться с мыслью о поголовном истреблении целых народов или о поголовном изнасиловании всех женщин в той или другой стране. Религиозный идеал иконы не был бы правдою, если бы он освящал неправду непротивленства; к счастью, однако, эта неправда не имеет ничего с ним общего и даже прямо противоречит его духу. Когда св. Сергей утверждает мысль о грядущем соборе всей твари *над миром* и тут же благословляет на брань *в мире*, между этими двумя актами нет противоречия, потому что мир преображенной твари в вечном покое Творца и наша здешняя брань против темных сил, задерживающих осуществление этого мира, совершаются в различных планах бытия. Эта святая брань не только не нарушает тот вечный мир — она *готовит его наступление*.

В Апокалипсисе есть говорящий образ: там говорится о сатане, до времени посаженном на цепь, чтобы он не соблазнял народы. Именно в этом образе мы найдем ответ на наши сомнения. Если грядущая вселенная должна быть храмом, из этого не следует, конечно, чтобы у преддверия этого храма бес мог утвердить свое царство! Если царство сатаны в нашей здешней действительности не может быть совершенно уничтожено, то оно должно быть, по крайней мере, ограничено, сковано цепями; пока оно не побеждено окончательно *изнутри* Духом Божиим, оно должно быть сдержано внешней силой. Иначе оно сметет с лица земли



всякие храмы и постарается истребить в человеке самое подобие человека. Отсутствие сопротивления будет источником великого соблазна для народов!

Чтобы они не вообразили, что царство звериное есть все во всем, надо положить конец этой нечестивой и безобразной его похвальбе. Пусть видят народы, что мир управляется не одним животным эгоизмом и не одной техникой. Пусть явится в человеческих делах и в особенности в делах России и высшая духовная сила, которая борется за смысл мира. Будем помнить, за что мы боремся, и пусть эта мысль удесятерит наши силы. И да будет наша выстраданная победа предвестницей той величайшей радости, которая покрывает всю беспредельную скорбь и муку нашего существования!

1916



### I

Совершившееся на наших глазах открытие иконы — одно из самых крупных и вместе с тем одно из самых парадоксальных событий новейшей истории русской культуры. Приходится говорить именно об открытии, так как до самого последнего времени в иконе все оставалось скрытым от нашего взора — и линии, и краски, и в особенности *духовный смысл* этого единственного в мире искусства. А между тем это — тот самый смысл, которым жила вся наша русская старина.

Мы проходили мимо иконы, но не видели ее. Она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада; лишь в качестве таковой мы ее знали. И вдруг — полная переоценка ценностей. Золотая или серебряная риза, закрывшая икону, оказалась весьма поздним изобретением конца XVI в.; она, прежде всего, — произведение того благочестивого безвкусия, которое свидетельствует об утрате религиозного и художественного смысла. В сущности, мы имеем здесь как бы бессознательное иконоборчество: ибо заковывать икону в ризу — значит отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и краски как на что-то безразличное как в эстетическом, так и в особенности — в религиозном отношении. И, чем богаче оклад, чем он роскошнее, тем ярче он иллюстрирует ту бездну житейского непонимания, которое построило эту непроницаемую золотую перегородку между нами и иконой.

Что сказали бы мы, если бы увидали закованную в золото и сверкающую самоцветными камнями мадонну Боттичелли или Рафаэля?! А между тем над великими произведениями древнерусской иконописи совершались преступления не меньше этого; уже недалеко время, когда это станет всем нам понятным.





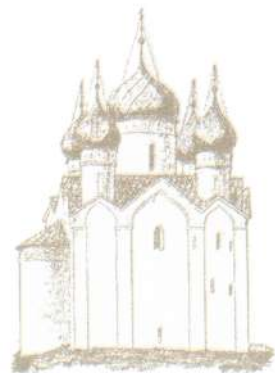


*Огненное восхождение пророка Илии. Вторая половина XVI в.*

Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются. И в самой золотой броне окладов, несмотря на отчаянное сопротивление отечественного невежества, кое-где пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тут мы всего чаще остаемся на полдороге. Икона остается у нас сплошь да рядом предметом того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее духовный смысл. А между тем в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается. Кто видит лишь внешнюю оболочку этого содержания, тот недалеко ушел от почитателей золоченых риз и темных пятен. Ибо в конце концов роскошь этих риз обязана своим происхождением другой разновидности того же поверхностного эстетизма.

Открытие иконы все еще остается незавершенным. На наших глазах оно, можно сказать, только начинается. Когда мы расшифруем непонятый доселе и все еще темный для нас язык этих символических начертаний и образов, нам придется заново писать не только историю русского искусства, но и историю всей древнерусской культуры. Ибо доселе взор наш был прикован к ее поверхности. В ней, как и в иконе, мы созерцали ее ризу, но всего меньше понимали ее живую душу. И вот теперь открытие иконы дает нам возможность глубоко заглянуть в душу русского народа, подслушать ее исповедь, выразившуюся в дивных произведениях искусства. В этих произведениях выявилось все непонимание и все мироощущение русского человека с XII по XVII в. Из них мы узнаем, как он мыслил и что он любил, как судила его совесть и как она разрешала ту глубокую жизненную драму, которую он переживал.

Когда мы проникнем в тайну этих художественных и мистических созерцаний, открытие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того, *ее будущее*. Ибо в этих созерцаниях выразилась не какая-либо переходящая стадия в развитии русской жизни, а ее непреходящий смысл. Пусть этот смысл был временно скрыт от нас и даже утрачен. Он вновь нам открывается. А открыть его — значит по-



нять, какие богатства, какие еще не явленные современному миру возможности таятся в русской душе. Мы оставим в стороне всякие произвольные гадания об этих возможностях и постараемся узнать их в их иконописных отражениях.

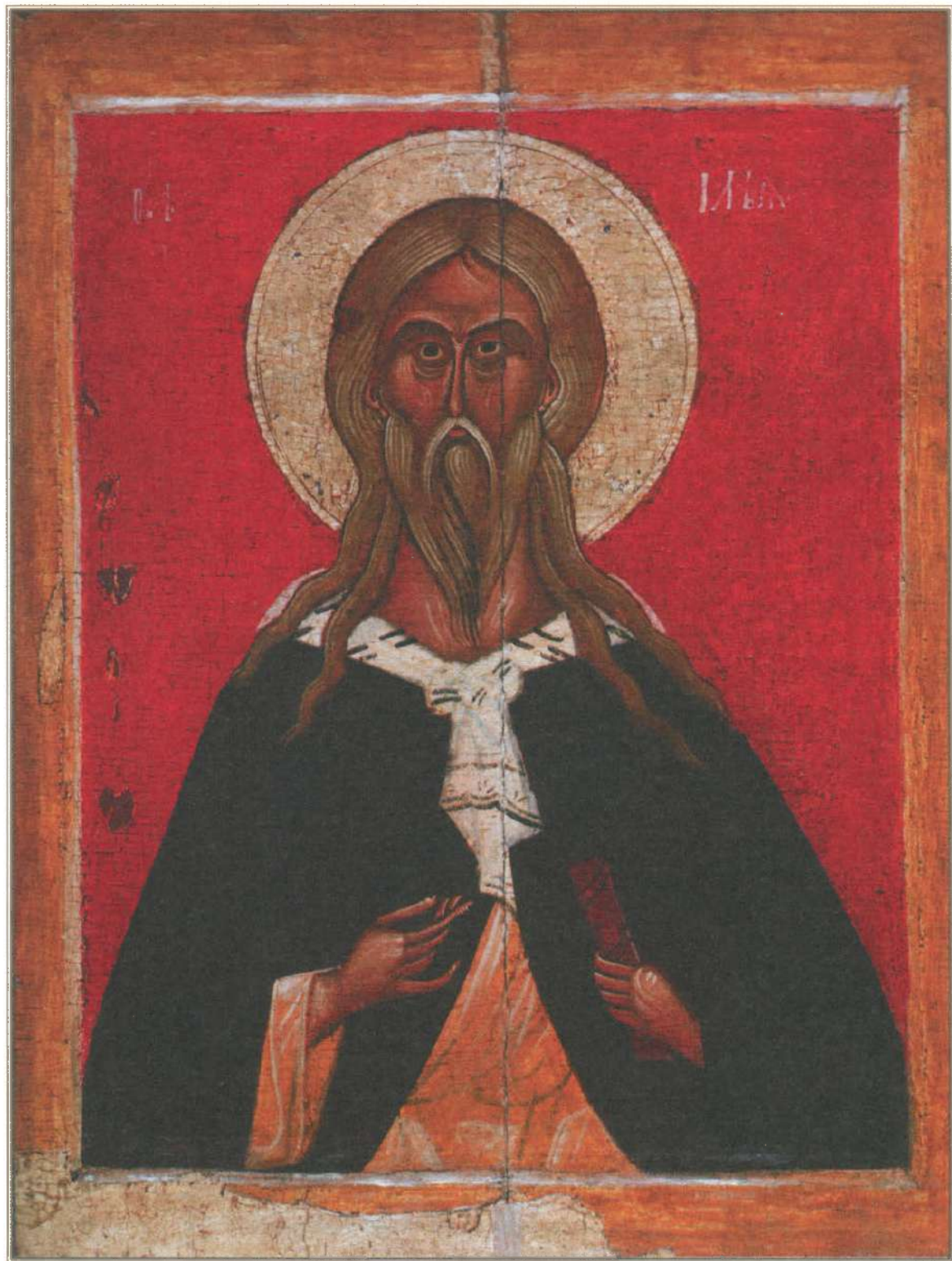
## II

Не один только потусторонний мир Божественной славы нашел себе изображение в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны, — потусторонний вечный покой; с другой стороны — страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование, — мир ищущий, но еще не нашедший Бога. И соответственно этим двум мирам в иконе отражаются и противоплагаются друг другу две России. Одна уже утвердилась в форме вечного покоя; в ней немолчно раздается глас: «Всякое ныне житейское отложим попечение». Другая — *прислонившаяся* к храму, стремящаяся к нему, чающая от него заступления и помощи. Вокруг него она возводит свое временное мирское строение.

Это прежде всего — *Русь земледельческая*; во храме мы находим живой отклик на ее моления и надежды. Среди святых она имеет своих особых покровителей и молитвенников. Кому неизвестно непосредственно близкое отношение к земледелию святого громовержца — пророка Илии, Георгия Победоносца, коего самое греческое имя говорит о земледелии, и особо чтимых угодников — Флора и Лавра. Протестантское высокомерие, огульно обвиняющее нас в «язычестве», очевидно, прежде всего имеет в виду имена святых этого типа и их в самом деле как будто соблазнительное сходство с языческими богами — громовержцами или же покровителями полей и стад. Но ознакомление с лучшими образцами древней новгородской иконописи тотчас изобличает удивительную поверхностность такого сопоставления. Наиболее интересными в иконописных изображениях святых являются именно те черты, которые проводят резкую грань между ними и человекообразными языческими богами.







*Илия Пророк. Начало XV в.*

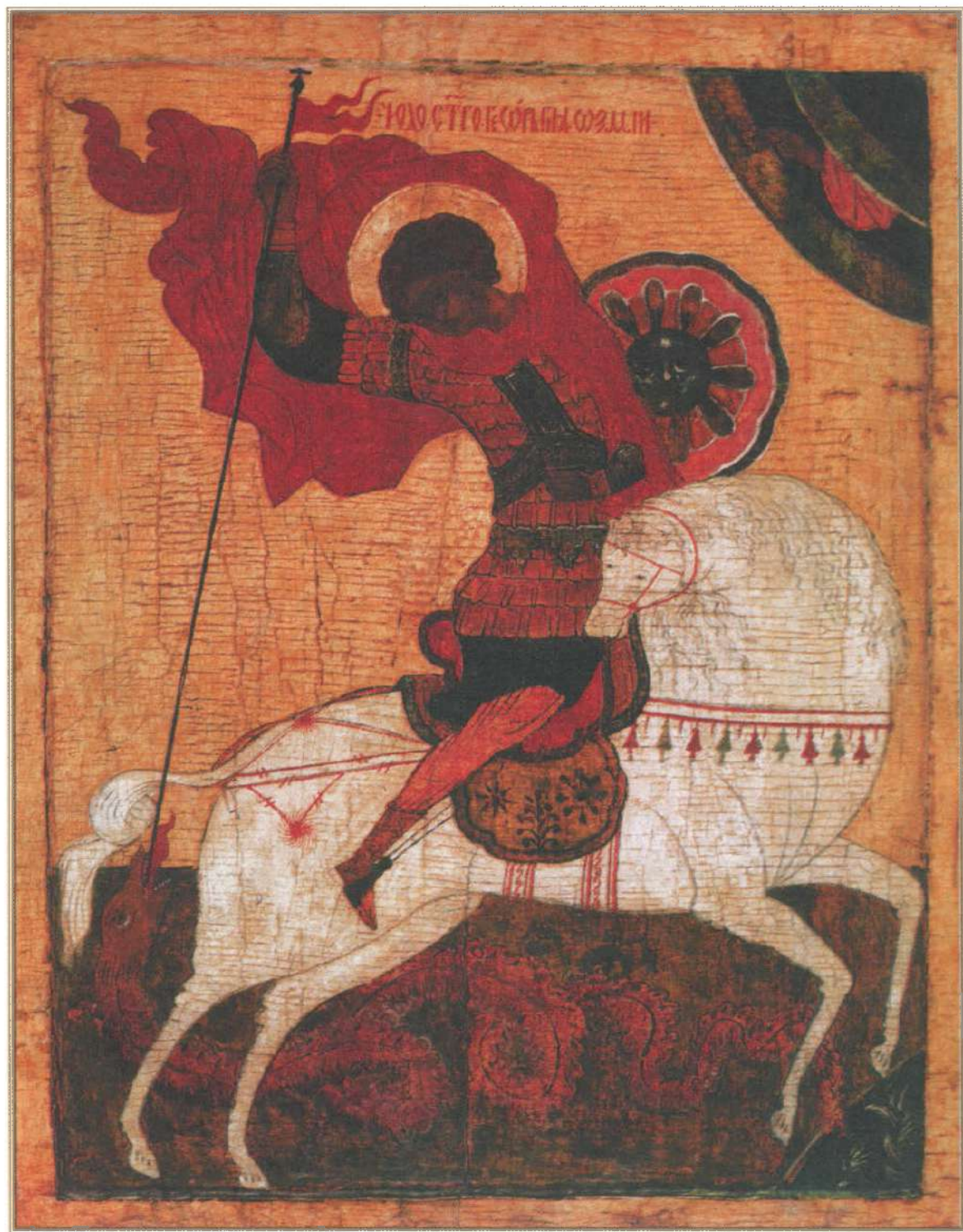
Эти черты отличия заключаются, *во-первых*, в аскетической *неотмирности* иконописных ликов, *во-вторых*, в их подчинении храмовому архитектурному, *соборному целому* и, наконец, *в-третьих*, в том специфическом *горении* ко кресту, которое составляет яркую особенность всей нашей церковной архитектуры и иконописи.

Начнем с пророка Илии. Новгородская иконопись любит изображать его уносящимся в огненной колеснице, в ярком пурпуровом окружении грозового неба. Соприкосновение со здешним, *земным* планом существования ярко подчеркивается, *во-первых*, *русскою дугою его коней*, уносящихся прямо в небо, а *во-вторых*, той простотою и естественностью, с которой он передает из этого грозового неба свой плащ оставшемуся на земле ученику — Елисею. Но отличие от языческого понимания неба сказывается уже тут. *Илия не имеет своей воли*. Он вместе со своею колесницей и молнией следует вихревому полету ангела, который держит и ведет на поводу его коней. Другое, еще более резкое отличие от богов-громовержцев бросается в глаза *в пояском* образе Илии в коллекции И. С. Остроухова. Здесь поражает в особенности аскетический облик пророка. Все земное от него отсохло. Пурпуровый грозовой фон, которым он окружен, и в особенности мощный внутренний пламень его очей свидетельствуют о том, что он сохранил свою власть над небесными громами. Кажется, вот он встанет, загремит и низведет на землю огонь или небесную влагу. Но изможденный лик его свидетельствует, что эта власть — действие нездешней, духовной силы. В нем чувствуется все тот же полет влекущего его и направляющего его ангела. Печать недвижимого вечного покоя легла на его черты. И Божья благодать, и Божий гнев ниспосылается им не из посястороннего неба, а из бесконечно далекой и бесконечно возвышающей *над грозю* небесной сферы.

Другое явление того же грозового облика в нашей иконописи — святой Георгий Победоносец. И ослепительное блистание его вихрем несущегося белого коня, и огневой пурпур его развевающейся мантии, и рассекающее воздух копье, которым он поражает дракона, — все это указывает на него, как на яркий, одухотворенный образ Божьей грозы и сверкающей с неба мол-







Чудо Георгия о змие. XV в.

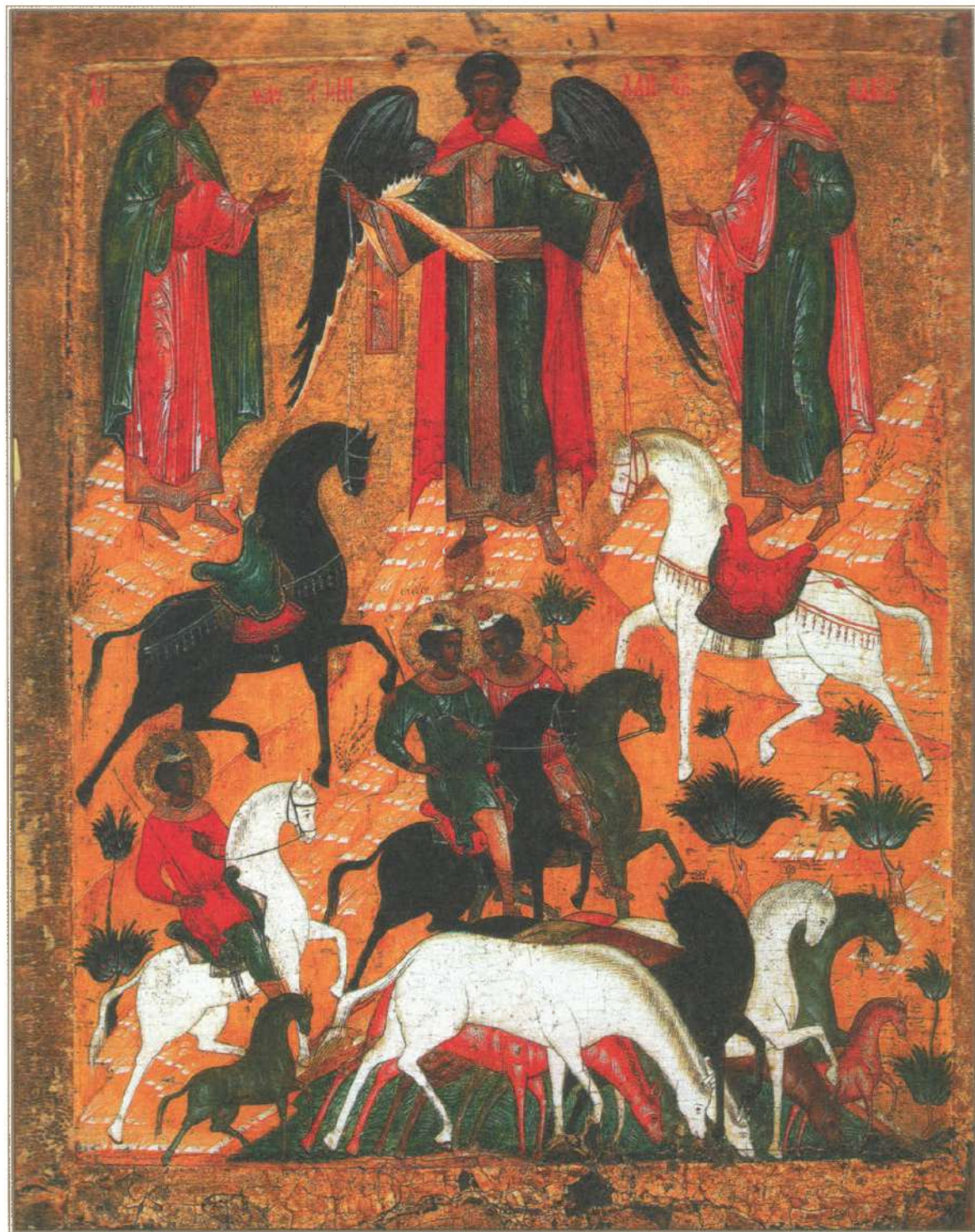


нии. Но опять-таки и здесь мы видим аскетического всадника, управляющего одухотворенным конем. Конь этот — явление не стихийной, а сознательной, *зрячей* силы: это ясно изображено в духовном выражении его глаз, которые устремлены не вперед, а назад, на всадника, словно они ждут от него какого-то откровения. Кроме того, и здесь над грозой и вихрем иконописец видит благословляющую с неба десницу, которой подчиняются и всадник, и конь.

Наконец, ту же победу над языческим пониманием неба мы находим и в иконах Флора и Лавра. Когда мы видим этих святых среди многоцветного табуна коней, играющих и скачущих, может показаться, что в этой жизнерадостной картине мы имеем посредствующую ступень между иконописным и сказочным стилем. И это — в особенности потому, что именно Флор и Лавр более, чем какие-либо другие святые, сохранили народный русский, даже прямо крестьянский облик; но и они, властвуя над конями, сами, в свою очередь, имеют своего руководящего ангела, изображаемого на иконе. Еще поучительнее поясняют их изображения у С. П. Рябушинского. Там их ясные, русские глаза просветляются тем молитвенным горением, которое уносит их в запредельную, бесконечную высь и даль. Не остается никакого сомнения в том, что они — не самостоятельные носители силы небесной, а только милосердные ходатаи о нуждах земледельца, потерявшего или боящегося потерять свое главное богатство — лошадь. Здесь опять-таки — то же гармоническое сочетание *отрешения от здешнего и моления о здешнем*, тот же недвижный покой, снисходящий к человеческой мольбе о хлебе насущном.

Я уже сказал, что другое отличие вышеназванных святых от языческих человекобогов — в их подчинении храмовому целому или, что то же, в их архитектурной соборности. Каждый из них имеет свое особое, но всегда подчиненное место в той храмовой иконописной лестнице, которая восходит ко Христу. В православном иконостасе эта иерархическая лестница святых вокруг Христа носит характерное название *чина*. В действительности, во храме все ангелы и святые причислены к тому или другому чину — и в том числе вышеназванные.



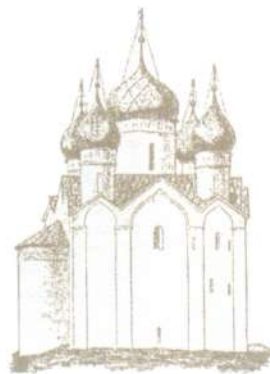


Чудо о Флоре и Лавре. XV в.

Все они одухотворены ярко выраженным стремлением ко Христу. В иконописи это особенно наглядно обнаруживается на примере Илии Пророка. В иконе «Преображения» *он непосредственно* предстоит преобразившемуся Христу, склоняясь перед ним. И что же, в этом предстоянии он утрачивает свое специфическое световое окружение: его грозовой пурпур блекнет в соседстве с фаворским светом. Здесь все залито блеском солнечных лучей; и самый гром небесный, повергающий ниц апостолов, раздается не из свинцовой тучи, а из лучезарного окружения Спасителя<sup>1</sup>. Весь религиозный смысл фигуры Илии в нашей иконописи всех веков — именно в подчинении ее общему «Начальнику жизни». И в этом отношении Илия, конечно, не составляет исключения. Как в православной храмовой архитектуре ее смысл выразится в том «горении ко кресту», которое столь ярко выражается в золотых церковных главах, так и в иконах: все в них горит к тому же сверхвременному смыслу человеческого существования и все на него указывает. Все здесь охвачено стремлением к той запредельной небесной тверди, где умолкает житейское. И в этом стремлении уносится ко кресту вместе с святыми все, что есть лучшего, духовного, в бытовой Руси, от царя до нищего.

Вот, например, перед нами яркий образ нищеты земной в лице нагого юродивого Василия Блаженного. На замечательной иконе московского письма XVI в. (в московской коллекции И. С. Остроухова) мы видим его молящимся на беспросветно сером фоне московского ноябрьского неба. Его изможденная постом и всяческим самобичеванием фигура — настоящие живые мощи — находится в полной гармонии с этим фоном. В молитве перед ним как бы разверзается окно в другой мир. И что же! Он видит там блистающие золотыми солнечными лучами крылья трех ангелов: они сидят за накрытым столом, уставленным яствами. То — Божья трапеза Св. Троицы, в этом самом образе явившейся Аврааму. И всякий раз, когда перед иконописцем приподнимается завеса, скрывающая от нас горний мир, он видит там то же солнечное блистание горящего, искрящегося неба.

Мы можем наблюдать совершенно то же явление, когда в иконописном изображении соприкасается с небом другой, про-







Преображение

тивоположный конец общественной лестницы. Молится нищий, молится и царь; окно в другой мир открывается обоим, но неодинаково в обоих случаях его явление. В последнем случае задача иконописца — неизмеримо труднее и сложнее, ибо здесь краса небес выступает уже не на сером, будничном фоне: она вступает в спор с земным великолепием и блеском царского одеяния.

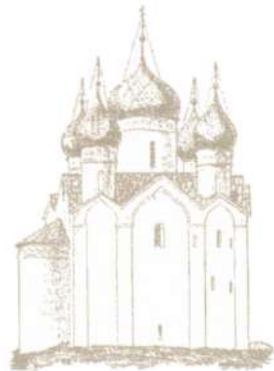
В московском Румянцевском музее в отделе древностей (№ 336) есть икона ярославского письма XVII в., где мы находим замечательное решение этой задачи. То князь Михаил Ярославский в предстоянии облачному Спасу. Роскошный узор царственной парчи выписан с поразительной яркостью и вместе с тем — с какой-то умышленной тщательностью, которая подчеркивает мелочность мишурного земного великолетия. Это — вполне правильное, реальное изображение царского облачения. И что же! Это массивное царское золото в иконе побеждено и посрамлено простыми и благородными воздушными линиями облачного Спаса с немногими золотыми блестками. Всякая просящая и ищущая душа находит на небесах именно то, чего ей недостает и чем она спасается. Нищий юродивый — страдалец и постник — видит там нездешнюю роскошь божественной трапезы. А царь, возносясь молитвой к небесам, освобождается там от тяжести земного богатства и, в предстоянии облачному Спасу, обретает *легкость духа*, парящего над облаками.

Так отражается в нашей древней иконописи жизненное соприкосновение с небесами мирской России, земледельческой, нищей и царской.

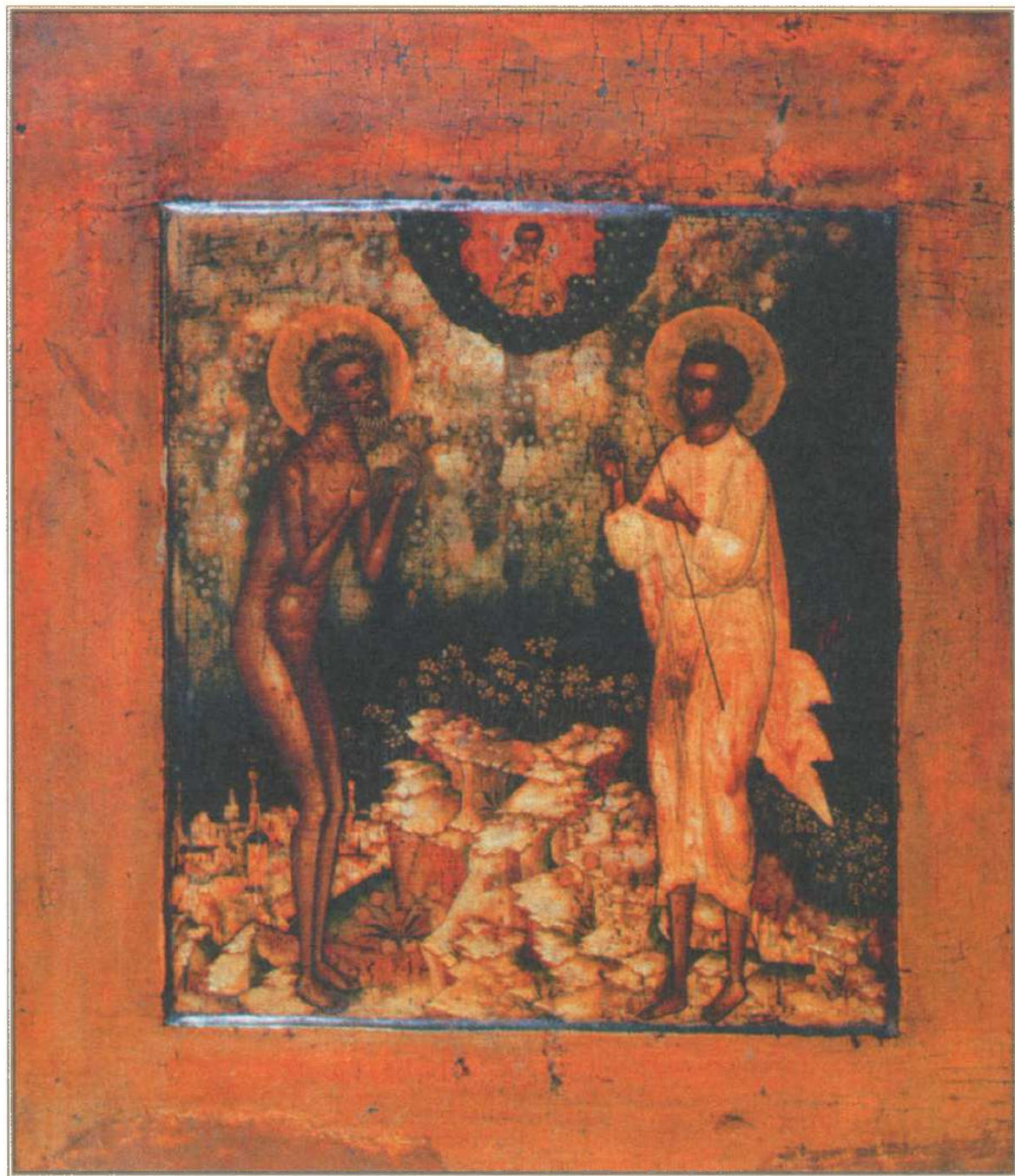
### III

В этом святом горении России — вся тайна древних иконописных красок.

Ряд приведенных только что примеров показывает нам, как иконописец умеет *красками* отделать два плана существования — потусторонний и здешний.







*Василий Блаженный и Артемий*



Мы видели, что эти краски — весьма различны. То это — пурпур небесной грозы, то это — ослепительный солнечный свет, или блистание лучезарного, светоносного облика. Но как бы ни были многообразны эти краски, кладущие грань между двумя мирами, это всегда — *небесные краски* в двояком, т. е. в простом и вместе *символическом* значении этого слова. То — *краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего*.

Великие художники нашей древней иконописи так же, как родоначальники этой символики, иконописцы греческие, были, без сомнения, тонкими и глубокими *наблюдателями неба* в обоих значениях этого слова. Одно из них, *небо здешнее*, открывалось их телесным очам; другое, *потустороннее*, они созерцали очами умными. Оно жило в их внутреннем, религиозном переживании. И их художественное творчество связывало то и другое. Потустороннее небо для них окрашивалось многоцветной радугой поскосторонних, здешних тонов. И в этом окрашивании не было ничего случайного, произвольного. Каждый цветовой оттенок имеет в своем месте свое особое смысловое оправдание и значение. Если этот смысл нам не всегда виден и ясен, это обуславливается единственно тем, что *мы* его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства.

*Смысловая* гамма иконописных красок — необозрима, как и передаваемая ею *природная* гамма небесных цветов. Прежде всего, иконописец знает великое многообразие оттенков голубого — и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых. Нам, жителям севера, очень часто приходится наблюдать эти зеленоватые тона после захода солнца. Но голубым представляется лишь тот *общий фон* неба, на котором разворачивается бесконечное разнообразие небесных красок: и ночное звездное блистание, и пурпур зари, и пурпур ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и многоцветная радуга, и, наконец, яркое золото полуденного, достигшего зенита солнца.





Успение Богородицы

В древнерусской живописи мы находим все эти цвета в их символическом, *потустороннем* применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения неба запредельного от нашего, посюстороннего, *здешнего* плана существования. В этом — ключ к пониманию неизреченной красоты иконописной символики красок.

Ее руководящая нить заключается, по-видимому, в следующем. Иконописная мистика — прежде всего *солнечная* мистика в высшем, духовном значении этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца — из цветов цвет и из чудес чудо. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении и как бы образуют вокруг него «чин». Перед ним исчезает синева ночная, блекнет мерцание звезд и зарево ночного пожара. Самый пурпур зари — только предвестник солнечного восхода. И наконец, игрою солнечных лучей обуславливаются все цвета радуги, ибо всякому цвету и свету на небе и в поднебесье источник — солнце.

Такова в нашей иконописи иерархия красок вокруг «солнца незаходимого». Нет того цвета радуги, который не находил бы себе места в изображении потусторонней Божественной славы. Но из всех цветов один только золотой, солнечный обозначает *центр* божественной жизни, а все прочие — ее окружение. Один Бог — сияющий «паче солнца», есть источник царственного света. Прочие цвета, Его окружающие, выражают собою природу той прославленной твари небесной и земной, которая образует собою Его живой, нерукотворенный храм. Словно иконописец каким-то мистическим чутьем предугадывает открытую веками позже тайну солнечного спектра. Будто все цвета радуги ощущаются им как многоцветные преломления единого солнечного луча Божественной жизни.

Этот божественный цвет в нашей иконописи носит специфическое название «ассиста». Весьма замечателен способ его изображения. Ассист никогда не имеет вида сплошного, *массивного* золота; это — как бы эфирная, воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее. Когда мы видим в иконе ассист, им





всегда предполагается и как бы указывается Божество как его *источник*. Но в озарении Божьего света нередко прославляется ассистом и его окружение — то из окружающего, что уже вошло в божественную жизнь и представляется ей непосредственно близким. Так, ассистом покрываются сверкающие ризы Премудрости Божией Софии, и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья. Он же во многих иконах золотит верхушки райских деревьев. Иногда ассистом покрываются в иконах и луковичные главы церквей. Замечательно, что эти главы в иконописных изображениях покрыты не сплошным золотом, а золотыми блестками и лучами. Благодаря эфирной легкости этих лучей они имеют вид живого, горящего и как бы движущегося света. Искрятся ризы прославленного Христа; сверкают огнем облачение и престол Софии Премудрости, горят к небесам церковные главы. И именно этим сверканием и горением потусторонняя слава отделяется от всего непрославленного, здешнего. Наш здешний мир только взыскует горнего, *подражает пламени*, но действительно озаряется им лишь на той предельной высоте, которой достигают только вершины церковной жизни. Дрожание эфирного золота сообщает и этим вершинам вид потустороннего блистания.

Вообще, потусторонние краски употребляются нашей древней иконописью, особенно новгородской, с удивительным художественным тактом. Мы не видим ассиста во всех тех изображениях земной жизни Спасителя, где подчеркивается Его *человеческое* естество, где Божество в Нем сокрыто «под зраком раба». Но ассист тотчас же выступает в Его облике, как только иконописец видит Его грядущее прославление<sup>2</sup>. Ассистом нередко горит Христос-Младенец, когда иконописцу нужно подчеркнуть в изображении мысль о *предвечном* младенце. Ассистом окрашиваются ризы Христа в Преображении, Воскресении и Вознесении. Тем же специфическим блистанием Божества горит Христос, выводящий души из ада, и Христос в раю с разбойником.

Особенно сильное художественное впечатление достигается употреблением ассиста именно там, где иконописцу нужно про-



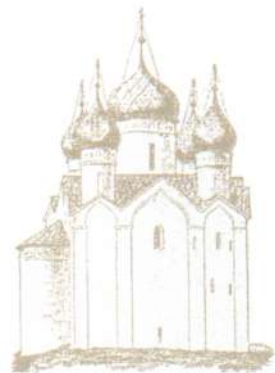


*Успение Богоматери. Вторая половина XV в.*

тивопоставить друг другу два мира, *оттолкнуть* запредельное от здешнего. Это мы видим, например, в древних иконах Успения Богоматери. При первом взгляде на лучшие из этих икон становится очевидным, что лежащая на одре Богоматерь в *темной* ризе со всеми близкими, ее окружающими, телесно пребывает в *здешнем* плане бытия, который можно осязать и видеть *нашими здешними* очами. Напротив, Христос, стоящий за одром в светлом одеянии, с душою Богоматери в виде младенца на руках, производит столь же ясное впечатление потустороннего видения. Он весь горит, искрится и отделяется от умышленно тяжелых здешних красок земного плана эфирной легкостью покрытых ассистом воздушных линий. Контраст этот в особенности поразительно передан в двух иконах XVI в. в московских коллекциях А. В. Морозова и И. С. Остроухова.

Прибавим к этому, что на некоторых изображениях (у И. С. Остроухова) видна высоко в небесах Богоматерь, уже прославленная, в том же золотом блистании, среди сверкающих ассистом ангелов.

В других иконах Успения тот же художественный эффект отделения двух планов бытия иногда достигается другими цветами из той же гаммы небесных красок. Христос, стоящий позади одра Богоматери, отделяется от нее не только ассистом, но и особою окраскою небесных сфер, Его окружающих. Иногда это всего одна сфера, образующая вокруг Христа темно-синий овал, в котором видны херувимы; все они кажутся как бы потонувшими в синеве, за исключением одного, пурпурового, пламенного херувима на самой вершине овала, над головою Спасителя. Но иногда, например в замечательной новгородской иконе XVI в. в петроградском музее Александра III, мы видим в том же овале множество небесных сфер, расположенных друг над другом. Сферы эти отделяются одна от другой множеством оттенков и отливов голубого, причем некоторые из этих сфер окрашиваются невероятными, светлыми, зеленовато-бирюзовыми тонами; зритель получает от этих тонов прямо ошеломляющее впечатление нездешнего. Я долго мучился над загадкой, где мог художник наблюдать в природе эти краски, пока не увидел их сам, после заката солнца, на фоне северного, петроградского неба.





Впрочем, все это многообразие голубых, голубоватых и даже зеленоватых тонов, одухотворенных бесплотным естеством ангельских головок с крыльями, представляет собою загадку сравнительно простую и легкую. Гораздо сложнее и, пожалуй, глубже — тайна того яркого небесного пурпура, который составляет одну из величайших красот новгородского иконописного стиля. Задача здесь усложняется в особенности чрезвычайным разнообразием видов небесного пурпура, доступного наблюдению. Иконописец, как мы уже видели, знает пурпур небесной грозы, одухотворенной образом мечущего грома пророка. Он наблюдает ночное пурпуровое зарево пожара и освещает им бездонную глубину вечной ночи во аде. Он помещает у дверей рая пурпуровое пламя огненного херувима. Наконец, в древних новгородских иконах Страшного суда мы видим целую огненную преграду пурпуровых херувимов непосредственно *под* изображением будущего века, *над* головами сидящих на престолах апостолов. Все эти иконописные изображения небесного огня — сравнительно ясны и прозрачны. Вопрос становится неизмеримо труднее и сложнее, когда мы подходим к мистической тайне пурпура св. Софии Премудрости Божией.

Почему наш иконописец окрашивает ярким пурпуром лик, руки, крылья, а иногда и одеяние предвечной Премудрости, сотворившей мир? До сих пор никто еще не дал на этот вопрос удовлетворительного ответа. Приходится часто слышать, что пурпур св. Софии есть пламень. Но это объяснение на самом деле ничего не объясняет, ибо, как мы уже видели, существует великое множество видов, а, стало быть, и смыслов потустороннего пламени — от солнечного горения ассиста до зловещего зарева геенны огненной. Спрашивается, о каком *специфическом* виде пламени идет здесь речь? Что это за огонь, которым пламенеет св. София, и в чем отличие *этого* пурпура от других иконописных окрасов, окрашенных в тот же цвет?

Объяснение может быть найдено только в охарактеризованной выше солнечной мистике красок, символически выражающих тайны неба потустороннего. Знакомство с лучшими новгородскими изображениями Софии не оставляет в этом ни малейшего сомнения. Возьмем ли мы редкую по красоте





Страшный суд. XVIII в.

шитую шелками икону св. Софии XV в., пожертвованную графом А. Олсуфьевым московскому Историческому музею, или не менее дивную новгородскую «Софию» музея Александра III в Петрограде, не говоря уже о многих других изображениях пурпуровой Софии меньшего художественного достоинства, — мы найдем в них одну *общую* черту. Мы видим в них Софию, сидящую на престоле на *темно-синем фоне ночного, звездного неба*. Именно соприкосновение с ночною тьмою делает необычайно прекрасным это явление небесного пурпура; в этом же соприкосновении — объяснение символического смысла этой краски.

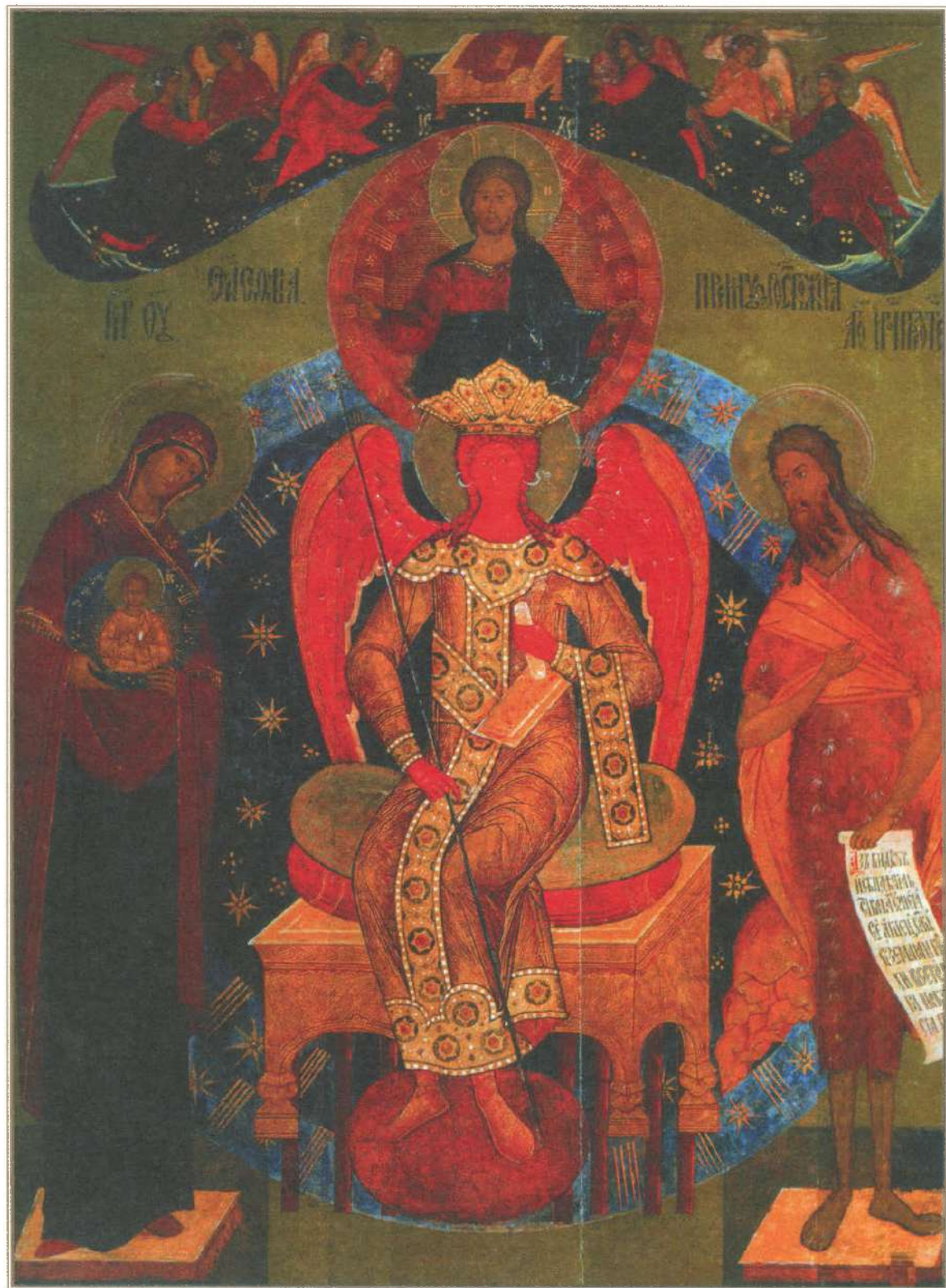
«Вся Премудростию сотворил еси», — поется в церковном песнопении. Это значит, что Премудрость — именно тот предвечный замысел Божий о творении, коим вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, *из мрака ночного*. Вот почему София изображается *на ночном фоне*. Но именно этот ночной фон и делает совершенно необходимым блистание небесного пурпура в «Софии». То — пурпур Божьей зари, зачинающийся среди мрака небытия; это — восход вечного солнца над тварью. София — то самое, что предшествует всем *дням* творения.

Не берусь решить, насколько в выборе краски тут участвовало сознательное размышление. Я склонен думать, что пурпур Софии скорее был найден непосредственным озарением творческого инстинкта, каким-то мистическим *сверхсознанием* иконописца. Но сути дела это не меняет. Влечение к небу и глубокое знание неба в обоих смыслах слова подсказало ему, что солнце, восходя из мрака или вообще соприкасаясь с мраком, неизбежно окрашивается в пурпур. К этому он привык, ибо он это повседневно наблюдал и переживал. При этих условиях не все ли равно, сознавал ли он, что пишет зарю, или же заря в его творчестве была лишь бессознательной реминисценцией. В обоих случаях верно, что София для него окрасилась цветом зари. Он *видел* предвечную зарю и писал то самое, что видел<sup>3</sup>.

Впрочем, не ему первому явилось при свете солнечного восхода чудесное видение с огненным ликом и пурпуровыми перстами. Кто не знает крылатого стиха Гомера:







София Премудрость Божия. Конец XVI в.

*Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос.*

Разница между языческим, гомеровским и православно-христианским мироощущением иконописца в том, что последний видит эти пурпурные персты не в здешней, а в предвечной заре и относит их к небу потустороннему. Пурпур остается тем же утренним светом, но изменяется в самом существе своем одухотворяющее его начало.

Есть еще черта в названных иконах, резко подтверждающая солнечный характер явления «Софии». Я уже говорил, что вся она покрыта тонкой паутинкой ассиста: значит, и самый пурпуровый ее лик является иконописцу среди блистания солнечных лучей.

Сопоставим этот лик с ликом прославленного Христа, сидящего на престоле. Не очевидно ли, что было бы кощунственным писать пурпурового Христа! Почему же неуместное в отношении к Христу столь уместно и прекрасно по отношению к Софии? Оттого, что в солярном круге иконописной мистики Христу-Царю не подобает какой-либо иной цвет, кроме высшего в царственной иерархии цветов: то ослепительный свет немеркнувшего дня. Напротив, «Софии» именно, ввиду ее подчиненного значения в небесной иерархии, подобает пурпур, предваряющий высшее солнечное откровение.

В русской иконописи это не единственный случай, когда пурпур отмечает собой соприкосновение солнечного света со тьмою. В собрании И. С. Остроухова есть замечательная икона Преображения устюжского письма XVI в., где можно наблюдать аналогичное явление. Обыкновенно Преображение пишется на дневном светлом фоне. Между тем в названной иконе оно изображено на ночном фоне звездного неба, причем фаворский свет будит спящих во мраке апостолов<sup>4</sup>. И что же, в этом ночном изображении цветовая гамма резко отличается от красок, употребляемых в других *дневных* иконах Преображения. Фаворский свет в новгородской иконописи всегда изображается в виде звезды, окружающей Спасителя. В самой сердцевине этой звезды Спаситель всегда весь залит золотом ассиста в соответствии с Евангельскими словами: «И просияло лицо Его, как солнце» и т. п. Но края звезды обыкновенно наполняются другими небес-







Спас на престоле с избранными святыми. Вторая половина XIII в.



ными цветами — темно-синим, голубым, зеленоватым и оранжевым. Напротив, в *ночной* иконе И. С. Остроухова фаворский свет, соприкасаясь с окружающим мраком, переходит не в синеву, а в *пурпур*. И в этом выражается художественный замысел, замечательно смелый и глубокий. Среди символического ночного мрака, окутавшего вселенную, молния Преображения, пробуждающая апостолов, возвещает зарю Божьего дня и тем полагает конец тяжкому сну греховному.

Есть, впрочем, одна замечательная черта, которая отличает эту зарю Преображения от явления «Софии». В иконах «Софии» пурпуром окрашен самый ее *лик*, крылья и руки. Наоборот, в названной иконе ночного Преображения мы видим пурпур лишь в звездообразном окружении Христа, притом на самых его окраинах. В явлении «Софии Премудрости» пурпур выражает самую его сущность; наоборот, в иконе Преображения это — один из подчиненных цветов небесного фона Христова явления.

В заключение этой характеристики остается упомянуть, что от иконописца не остается скрытым и самое прекрасное из всех световых солнечных явлений — явление небесной радуги. В другом месте<sup>7</sup> мне уже приходилось говорить о том, как в богородичных иконах новгородского письма мир, собранный во Христе вокруг Богоматери, являет собою как бы многоцветную радугу. Замечательное изображение этой радуги и удивительно глубокое понимание ее мистической сущности можно найти в иконах «Богородица — Неопалимая Купина», в особенности в замечательной иконе С. П. Рябушинского (псковского письма XV в.). Здесь как раз изображено преломление единого солнечного луча Божьего — в многоцветный спектр ангельских чинов, собравшихся вокруг Богоматери и через Нее властвующих над стихиями мира. В этом окружении каждый дух имеет свой особый цвет; но тот единый луч, с которым сочетается Богоматерь, тот огонь, который через Нее светит, объединяет в *Ней* всю эту духовную гамму небесного спектра: им горит в иконе весь многоцветный мир ангельский и человеческий. И, таким образом, Неопалимая Купина выражает собою идеал просветленной и прославленной твари, той твари, которая вме-





Богоматерь Неопалимая Купина. Первая треть XIX в.

щает в себе огонь Божественного Слова и в нем горит, но не сгорает.

#### IV

От солнечной мистики древнерусской иконописи мы теперь перейдем к ее психологии — к тому внутреннему миру человеческих чувств и настроений, который связывается с восприятием этого солнечного откровения.

Мы имеем и здесь необычайно многообразную и сложную гамму душевных переживаний, где солнечная лирика светлой радости совершенно необходимо переплетается с мотивом величайшей в мире скорби — *с драмою встречи двух миров*. Светлый лирический подъем, радостное настроение весеннего благовеста — первое, что поражает в росписи древних царских врат. Здесь мы имеем неизменно изображения четырех евангелистов и Благовещения как олицетворения той радости, которую они возвещают. Концепция этих фигур в различных иконах весьма разнообразна; но в ней всегда так или иначе выражается народно-русское понимание того праздника, о котором вся тварь радуется вместе с человеком; это — праздник прилета вешних птиц, ибо в Благовещение, согласно народному поверью, «и птица гнезда не вьет».

Иногда это настроение изображается радугою праздничных красок на золотом фоне — радостной игрою многоцветных ангельских крыльев вокруг Богоматери и евангелистов. В новгородских царских вратах И. С. Остроухова мы имеем как раз изумительный образец этого изображения великого праздника весны. Но в его же собрании икон имеется не менее глубокое и прекрасное изображение того же праздника тепла и света, который выражает собою великий поворот солнца к земле.

Это — шесть маленьких икон Благовещения и евангелистов Строгановского письма XVI в., снятых с царских врат. Тут мы видим не радугу, а потоки яркого полуденного света, которым все залито. Такой ослепительный полдень можно видеть только в южных странах, и мы стоим перед интересной загадкой — с како-





го юга русский иконописец мог принести нашему грустному северу эту воистину *благу*ю весть о невиданной и неслыханной у нас радости света.

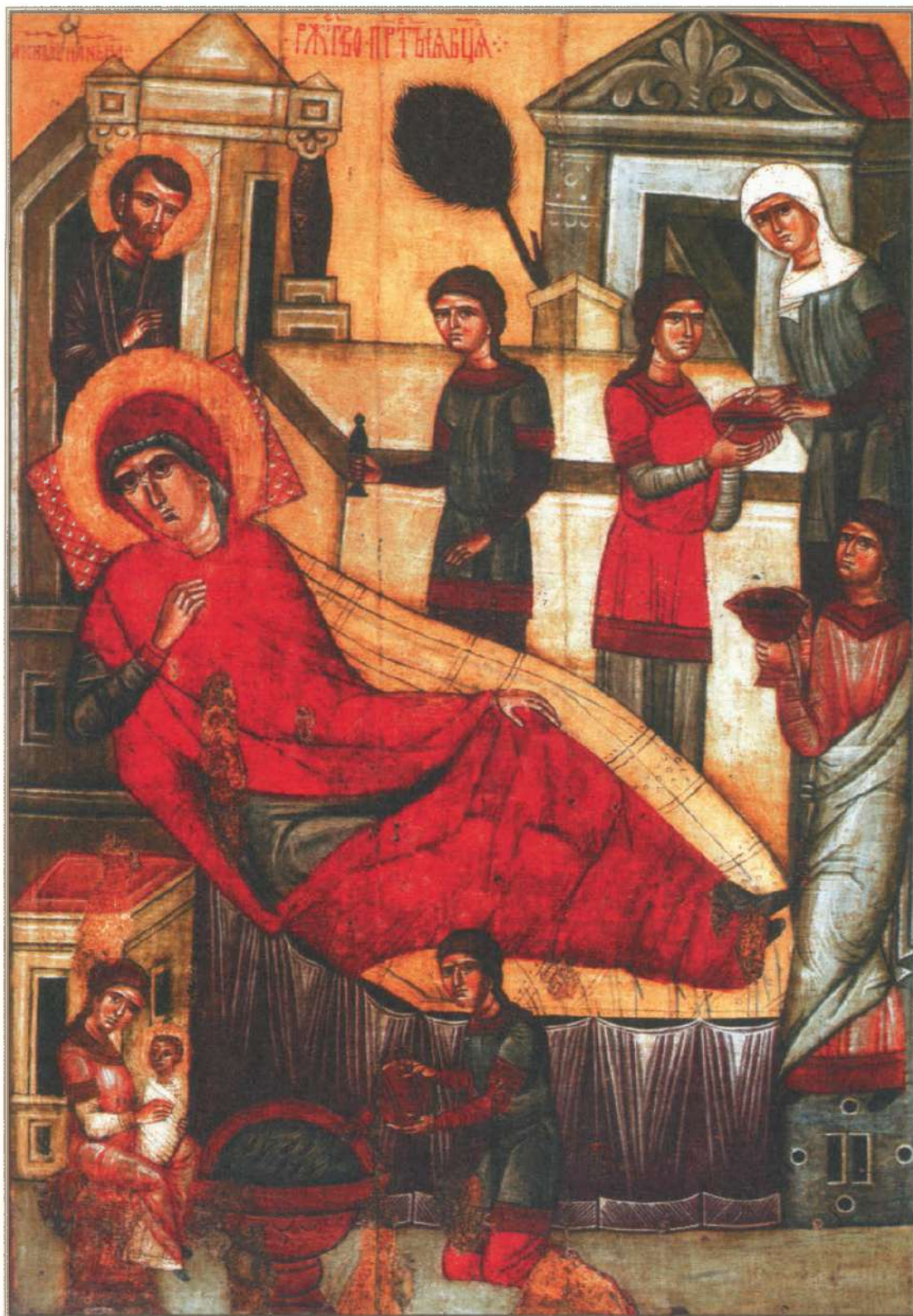
В фигурах евангелистов на царских вратах мы можем наблюдать изображение тех чувств, которые вызываются этим откровением света в святых, озаренных душах. Тут нам приходится отметить одну из самых парадоксальных черт русской иконописи.

Казалось бы, световая радуга и полуденное сияние, окружающее евангелистов, есть прежде всего — *праздник для глаза*. И однако всмотритесь внимательно в позы евангелистов: всем существом своим они выражают настроение человека, который *смотрит, но не видит, ибо он весь погружен в слух и в записывание слышанного*. Посмотрите на дугообразно согнутые спины этих пишущих апостолов: это — позы покорных исполнителей воли Божией, пассивных человеческих орудий откровения. В изображениях евангелиста Иоанна, наиболее ярких и наиболее мистических из всех, а потому и наиболее типичных для *русского* религиозного мирочувствия, эта черта подчеркивается еще одной замечательной подробностью.

Иоанн не пишет, а *диктует* своему ученику Прохору. Мы видим у него тот же изгиб спины человека, беззаветно *отдающего* откровению. И что же, этот диктующий учитель Слова находит себе послушное орудие в лице ученика, который всей своей позой выражает безграничную, *слепую* покорность: это — как бы человеческое эхо апостола, которое безотчетно его повторяет и бессознательно воспроизводит, а иногда даже преувеличивает самый изгиб его спины.

Но не в одной этой покорности выражается психология человеческой души, переживающей процесс откровения. Высшим обнаружением этой психологии является, без сомнения, *тот внутренний слух, которому дано слышать неизреченное*. Этот слух в нашей иконописи передается весьма различными способами. Иногда это — поворот головы евангелиста, оторвавшегося от работы к невидимому для него свету или гению вдохновителю; поворот — неполный, словно евангелист обращается к свету не взглядом, а *слухом*. Иногда это даже не поворот, а поза челове-





Рождество Богоматери. Середина XIV в.

ка, всецело углубленного в себя, слушающего какой-то внутренний, неизвестно откуда исходящий голос, *который не может быть локализован в пространстве*. Но *всегда* это прислушивание изображается в иконописи как *поворот к невидимому*. Отсюда у евангелистов это *потустороннее* выражение очей, которые не видят окружающего.

Самый свет, которым они освещены, получает, через сопоставление с их фигурами, своеобразное символическое значение. Это радужное и полуденное сияние, которое воспринимается не зрением апостолов, а как бы их *внутренним слухом*, — тем самым одухотворяется: это — *потусторонний, звучащий свет* солнечной мистики, преобразившейся в мистика светоносного Слова. Недаром Слово в Евангелии Иоанна именуется *светом*, который во тьме светит.

В этом отнесении всех красок, составляющих красу творения, к потустороннему смыслу вечного Слова заключается источник всей лирики нашей иконописи и всей ее драмы.

Навстречу восходящему солнцу Евангелия поднимается вся та *светлая* радость жизни, какая есть в человеке. При свете этих весенних лучей окрыляется и получает благословение свыше — самая человеческая любовь. Иконописец не только знает этот чистый подъем земной любви, он воспекает ему радостные гимны. Это — не ночное соловьиное пение, а солнечный гимн жаворонка с его подъемом в темно-синюю высь.

На пороге евангельского откровения, в самой преддверии Нового Завета помещается эта прославленная иконописцем святая, но, тем не менее, чисто человеческая любовь Иоакима и Анны. В богородичных иконах с житием мы находим вокруг главной иконы ряд маленьких изображений, где воспроизводится ряд стадий этой любви. Особенно художественны эти воспроизведения в замечательной иконе новгородского письма XVI в. «Введение во храм с житием» (в московской коллекции А. В. Морозова). Здесь в первом изображении мы видим, как первосвященник изгоняет из храма Иоакима и Анну за бесплодие. В последующих двух изображениях они оба тоскуют *по-рознь* — он в пустыне, а она в лесу: там птицы, выющие гнезда на древесных ветвях, напоминают ей то самое, о чем она печалит-







Благовещение с клеймами земной жизни. 1580-е гг.

ся. Но это одиночество в страдании в лесу, как и в пустыне, облегчается видением ангела-утешителя, возвещающего грядущую радость.

Потом эта радость сбывается в *зачатии* Пресвятой Богородицы. Замечательно, что наше иконописное искусство, всегда *глубоко символическое*, когда приходится изображать потустороннее, проникается каким-то своеобразным *священным реализмом* в изображении этой сбывающейся *в постоюсторонней* любви радости. На первом плане мы видим Иоакима и Анну, которые целуются; в некоторых иконах *за ними* изображается на втором плане двухспальное ложе; а возвышающийся над ложем храм освящает эту супружескую радость своим благословением. Иконописец трогательными чертами подчеркивает *голубиный* характер этой любви. В двух старинных иконах псковских храмов в изображении «Рождества Пресвятой Богородицы» можно видеть, как Иоаким и Анна *ласкают* новорожденного младенца, и белые голуби слетаются смотреть на семейную радость. А домашние птицы — гусь и утка, украшающие ту же картину домашнего очага, сообщают ей уютный характер *законченной идиллии*.

Как бы ни было прекрасно и светло это явление земной любви, — все-таки оно не доводит до предельной высоты солнечного откровения. За подъемом тут неизбежно следует спуск; как бы высоко ни поднимался в небесную синеву этот весенний жаворонок, все же до встречи с солнцем ему далеко; стремительно поднявшись, он вскоре неизбежно ниспадает на землю — клевать зерно и растить птенцов для нового полета и подъема, который опять не доведет до цели. Чтобы освободить земной мир от плена и поднять его до неба, приходится порвать эту пленительную цепь подъемов и спусков. От земной любви требуется величайшая из жертв: *она должна сама себя принести в жертву*. Вот почему в нашей иконописи прекрасная идиллия земного *постоюстороннего* счастья не переходит грани между Новым и Ветхим Заветом. Это — как бы пограничное явление — лирическое вступление к последующей новозаветной драме.

Самый подъем земной любви навстречу запредельному откровению здесь неизбежно готовит трагическое ее столкновение







Рождество Христово. Первая половина XVI в.

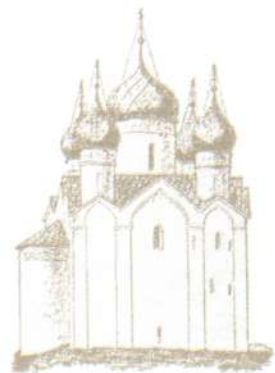


с иною, высшею любовью; ибо эта высшая любовь в своем роде так же исключительна, как и земная любовь: она тоже хочет владеть человеком всецело, без остатка.

Иконописец усматривает зарождение этой драмы в самом начале евангельского благословения, тотчас вслед за появлением первого весеннего луча Благовещения. Она происходит в душе Иосифа — мужа Марии.

Века проходили равнодушно мимо этого старческого образа: его почти не замечали, ибо внимание наблюдателей устремлялось к одному всепоглощающему центру — к чудесному рождению от Девы. Только иконопись русская, следуя весьма несовершенным образцам иконописи греческой, проникновенно заглянула ему в душу и совершила изумительное открытие. Эта иконопись, воспевающая счастье Иоакима и Анны, всем существом своим почувствовала, что в душе праведного Иосифа живет все то же человеческое, чересчур человеческое понимание любви и счастья, усугубленное ветхозаветным миропониманием, считавшим бесплодие за бесчестие. Тайна рождения «от Духа Свята и Марии Девы» в рамки этого понимания не уместается, а для ветхозаветного миропонимания это — *катастрофа*, совершенно невообразимый переворот космический и нравственный в одно и то же время. Как же вынести простой, бесхитростной человеческой душе Иосифа тяжесть столь безмерного испытания! В стране, где за бесплодие выгоняют из храма, голос с неба призывает его быть блюстителем девства обрученной ему Марии. Русский иконописец, у которого оба эти мотива сталкиваются иногда буквально *на одной доске* — в одной и той же иконе с событиями, прекрасно понимает, какая буря человеческих чувств должна родиться в этом столкновении Нового Завета с Ветхим. И вот, в древних новгородских и псковских изображениях жития Богородицы мы видим тотчас вслед за Благовещением изображение Иосифа *наедине* с Марией. В замечательной фреске Ферапонтова монастыря эта сцена так и называется — «бурю внутри имея».

Но еще замечательнее изображение этой бури в древних новгородских и псковских иконах Рождества Христова. В нижней части иконы, непосредственно под изображением Богородицы, лежащей на ложе, и яслей Спасителя, мы видим Иосифа, искуша-





Андрей Рублев. Рождество Христово из праздничного чина. 1405 г.

емого диаволом во образе пастуха. Пастух указывает ему на кривую, суковатую палку; а Иосиф изображается на различных иконах то в состоянии тяжкого раздумья, то сомневающимся и как бы прислушивающимся к искустителю, то с выражением глубокого отчаяния и ужаса, — почти безумия<sup>6</sup>.

Смысл этого искушения сводится к простому, *мужицкому* аргументу: «Как из этой сухой палки не может произрасти листва, так и от тебя — старика не может произойти потомства» — так, по апокрифу, говорит диавол Иосифу. Иконописец знает, конечно, об откровении ангела Иосифу: «не бойся принять Марию, жену твою», но его жизненная мудрость ему подсказывает, что даже душа, услышавшая божественный глагол, еще не свободна от таких искушений. И чем бесхитростнее облик искустителя, тем неотразимее сила его простого житейского довода, порочащего Рождество Христово. Русская древняя иконопись это подчеркивает. С удивительным художественным тактом она умеет прикрыть бесовское личиной пастуха: дьявольский характер инсинуации выдает себя в нем лишь подлым изгибом спины. Среди множества иконописных изображений на эту тему, с которыми мне пришлось ознакомиться, я знаю только одно (в главке московского Благовещенского собора), где у «пастуха» намечаются еле заметные рожки.

Здесь поразительна не только глубина проникновения в человеческую душу, но в особенности широта художественного обобщения и необычайная смелость крылатой мысли, которая поднимается в сверхвременную высь, а потому перелетает через века! В лице Иосифа иконопись угадала не индивидуальную, а общечеловеческую, мировую драму, которая повторялась и будет повторяться из века в век, доколе не получит окончательного разрешения трагическое столкновение двух миров, ибо она — *всегда одна и та же*. Уже шесть веков прошло со времени появления лучших новгородских изображений «Рождества», а сущность искушения не изменилась. На доводе пастуха утверждается в наши дни вся рационалистическая критика, неустанно повторяющая: нет иного мира, кроме видимого нами, здешнего, посястороннего, а потому нет и иного способа рождения, кроме естественного рождения от плотских родителей.





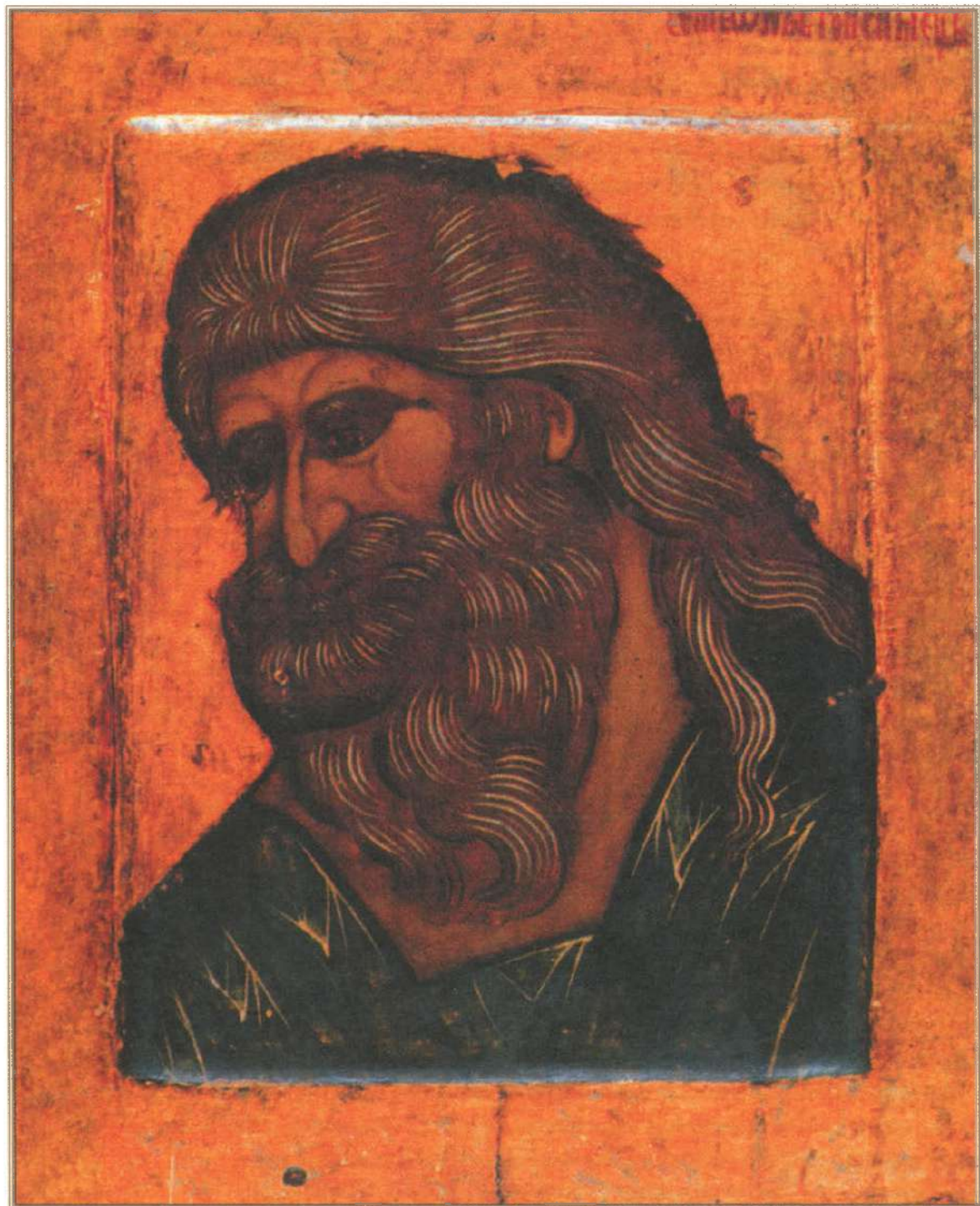
«Зрак раба», прикрывающий явление Божества, остается, таким образом, неразгаданным по-прежнему, а вторжение потустороннего в наш мир вызывает все ту же бурю и бунт. Бурю эту с особой силой переживает всякий монах, ради Христа отрекающийся от всякой любви мирской; не потому ли она так непосредственно понятна и близка иконописцу?

Так или иначе, — в иконописи отражается та борьба двух миров и двух мироощущений, которая наполняет собою всю историю человечества. С одной стороны, мы видим миропонимание *плоскостное*, все сводящее к плоскости *здешнего*. А с другой, противоположной стороны выступает то мистическое мироощущение, которое видит в мире и *над* миром великое множество сфер, великое многообразие планов бытия и непосредственно ощущает возможность перехода из плана в план.

И может быть, самая трогательная, самая привлекательная черта тех иконописных изображений, где выразилось это понимание мира, заключается в любовном, глубоко христианском отношении к тому несчастному, который бессилен подняться духом над плоскостью *здешнего*. В лучших новгородских иконах «Рождества» Богоматерь смотрит не на Младенца в яслях: ее взгляд, полный глубокого сострадания, устремлен сверху вниз на Иосифа и на его искусителя.

В той жертве, которая требуется от Иосифа, есть предвкушение совершенной жертвы; в ней уже чувствуется зарождающееся в человеке горение ко кресту и пригвождение к нему всех его помыслов. В иконописи это предвкушение грядущего страдания, которое связывается с самым явлением в мир предвечного Младенца, изображается в другом образе, также весьма глубоком и значительном, — во образе *Симеона Богоприимца*. Поверхностное, житейское понимание христианского откровения видит в его возгласе — «ныне отпускаеши» только беспредельную радость человека, увидевшего близость спасения. Но иконописец, действительно принявший Христа в душу, смотрит глубже: он чувствует, *как выстрадана та радость о спасении*, которая совпадает с радостью человека о близости его земного конца. Он ощущает ту глубину скорби, которая заставляет принимать этот конец как избавление. И он понимает, что в устах





Симеон Богоприимец

Симеона «ныне отпускаеши» есть разрешение той бездонной глубины страдания, которая звучит в пророческих словах Богоприимца к Богородице: «И тебе самой оружие пройдет душу». И оттого-то в лучших новгородских изображениях черты Симеона носят на себе печать сверхчеловеческой неизреченной скорби<sup>7</sup>.

Это — Симеон, *провидящий крест*. А потому, в сравнении с ним, скорбные фигуры, помещаемые иконописцем у подножия креста, несмотря на глубину чувства и высокие художественные достоинства соответствующих изображений, едва ли могут дать новые мистические откровения или указания. Новгородская живопись дала нам великие, гениальные изображения «снятия со креста» и «положения во гроб», о чем я имел уже случай говорить в другом месте<sup>8</sup>. Но по существу своему скорбь Богородицы и апостолов, изображенная на этих иконах, — та самая, о которой говорят и которую провидят скорбные черты Симеона. Эта скорбь — то самое горение ко кресту, которое зажигает сердца и тем самым готовит их к принятию солнечного откровения. При свете этого пламени открывается иконописцу Божий суд над миром. И в его изображении Божьего суда мы узнаем, как он воспринял это откровение; мы увидим, как сам он судит о мире.

## V

Новгородские иконописные изображения Страшного суда дают нам возможность заглянуть в самые глубокие тайники духовной жизни «святой Руси» XV и XVII вв., проникнуть в самый *суд ее совести*. И ценность этих ярких, красочных изображений повышается тем, что в них человеческая совесть иконописца стремится угадать Божий суд не о каком-либо частном явлении, а о человечестве, как целом, более того, — *о всем мире*. Те образы, которыми он олицетворяет этот суд, превосходят глубиной и мощью самые вещи из человеческих слов.

В самой исходной точке своего искания иконописец встречается здесь с глубочайшей нравственной задачей, которая в преде-







Страшный суд. Середина XV в.

лах земного существования не поддается окончательному решению. По самой природе своей наш мир — не рай, не ад, а смешанная среда, где происходит ожесточенная борьба того и другого. Соответственно с этим в мире преобладают не святые и не изверги, а тот смешанный, житейский тип, о котором говорит пословица: «Ни Богу свечка, ни черту кочерга». Как рассудит их Бог в тот миг, когда наступит срок бесповоротного, окончательного отделения пшеницы от плевел?

То решение, которое здесь дает иконописец, в сущности не есть решение: это необычайно широкая и смелая постановка задачи, которая свидетельствует о поразительной глубине жизненного непонимания и проникновения в человеческую душу.

В замечательном московском собрании икон А. В. Морозова есть две иконы Страшного суда новгородских писем XV и XVI вв. В нижней части того и другого изображения есть как бы пограничный столб, отделяющий в иконе десницу от шуйцы, райскую сторону от адской. К столбу привязана человеческая фигура. Можно много гадать о том, что она изображает. Есть ли это тот тип «славного малого», который не годится в рай, потому что на земле он ни в чем себе не отказывал, но не годится и в ад, потому что был добр и милостив? Или, быть может, это тип человека, не горячего и не холодного, а *тепловатого*, житейски праведного, корректного, но не любившего по-евангельски! Все догадки в этом роде в большей или меньшей степени правдоподобны, но достоверно лишь одно — эта фигура олицетворяет тот преобладающий в человечестве средний, пограничный тип, которому одинаково чужда и небесная глубина, и сатанинская бездна. Не зная, что с ним делать и как его рассудить, иконописец так и оставил его прикованным посредине к пограничному столбу. А направо и налево от него души определяются каждая к подобающей ее облику сфере.

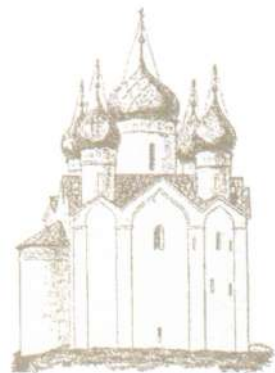
Влево от столба — гееннский пламень мирового пожара. А вправо от него начинается шествие в рай, переданное способом, типичным для лучших образцов нашей иконописи. Мы видим перед собою не столько движение тел, сколько в самом деле — *движение* душ, переданное поворотом глаз, устремленных вперед — *к цели*. Цель эта обозначается ярко-пурпуровой, огненной



фигурой, которая с первого взгляда кажется как бы огненным столпом. Но смыкающиеся крылья и пламенные очи, которые из-за них выглядывают, не оставляют сомнения в том, что это — огненный херувим, стерегущий ход в рай. Пройдя через эту грань, шествие соприкасается с лоном Авраамовым, которое изображается как трапеzia трех ангелов, явившихся Аврааму. Здесь совершается последнее и окончательное преображение праведных душ. Иконописец понимает его по образу превращения куколки в бабочку. Коснувшись лона Авраамова, праведные души окрыляются; окруженные золотыми венцами, они грациозным полетом бабочек взлетают вверх, к судящим мир апостолам. Там, *над головами апостолов*, последняя огненная преграда в виде гирлянды пурпуровых херувимов. А на самом верху, над херувимами, потустороннее, солнечное видение нового неба и новой земли. На левой стороне иконы в pendant к восходящему полету праведных мы видим падение вниз головой темных бесовских фигур в бездонную адскую пучину.

Глубина мистического проникновения в человеческую душу сказывается и тут. Ниспадающие фигуры в иконе *как бы связаны в непрерывную цепь*, которая тянется сверху донизу — до самой глубины ада. Изгибами этой цепи достигается изумительный художественный эффект; но для иконописца тут — дело не в эстетике, а в *проникновении в правду* Божьего суда. Он чувствует, что бесы не изолированы в своем падении: все грехи людские связаны один с другим; всякий порок и всякий грех влечет за собой бесчисленные другие. И все грешные души связаны узами общего соблазна, коим одни заражаются от других. Мы имеем здесь неумолимую *цепь греховную*, заковывающую в вечное рабство, — в противоположность *свободному* полету праведных душ.

А в середине между этими двумя противоположностями извивается колоссальный змей, покрытый бесчисленными кольцами; и каждое кольцо полно каких-то темных фигур, олицетворяющих бесконечную последовательность грехов лежащего в зле мира. Эти грехи, над которыми еще не совершился суд, еще не отошли в темную область ада; они принадлежат к тому *срединному* царству, где вместе с плелелами растет пшеница. Как







Страшный суд. XVIII в.

посюсторонняя праведность представляет собою лишь несовершенное начало царства правды, так и эти грехи олицетворяют ад, *еще не совершившийся, но совершающийся*.

В этой картине Страшного Суда мы ясно видим, как в мироощущении иконописца относятся друг к другу эти два крайних предела бытия. Это — мироощущение, повышенное в самом существе своем. С одной стороны, мы имеем здесь живое, действенное ощущение *совершающегося* на земле ада; ясное созерцание той бездны, куда ниспадает завязывающаяся здесь, на земле, греховная цепь, а с другой стороны, яркое конкретное видение неба, куда направляется светлый духовный подъем и полет.

Оба противоположные элемента этого углубленного мироощущения неразрывно связаны друг с другом. С одной стороны, именно это ощущение всей бездонной глубины адской мерзости, таящейся под земным покровом, зажигает в иконописце то горение ко кресту, ту спасительную скорбь, которая разрешается возгласом — «ныне отпускаеши», а с другой стороны, именно открывающаяся через это горение высота духовного полета дает иконописцу силу измерить взглядом всю темную глубину лежащей внизу бездны.

## VI

Таково откровение двух миров в древнерусской иконописи. Знакомясь с ним, мы испытываем то смешанное чувство, в котором великая радость сочетается с глубокой душевной болью. Понять, что мы когда-то имели в древней иконописи, значит в то же время почувствовать, что мы в ней утратили. Мысль о том, что этот бессмертный памятник духовного величия относится к далекому нашему прошлому, заключает в себе что-то бесконечно тревожное для настоящего.

Утрата тотчас становится очевидной при первой попытке сопоставления старого и нового в церковной архитектуре, ибо именно в древней архитектуре мы имеем наиболее наглядное изображение жизненного стиля святой Руси. Глаз радуется при виде







*Храм Христа Спасителя*



старинных соборов в Новгороде, в Пскове и в Московском Кремле, ибо каждая линия их простых и благородных очертаний напоминает об огне, когда-то горевшем в душах.

Мы чувствуем, что в этом луковичном стиле в Древней Руси строились не одни храмы, но и все, что жило духовной жизнью, вся церковь и все мирские слои, в ней близкие, от царя до пахаря.

В древнерусском храме не одни церковные главы, самые своды и сводики над наружными стенами, а также стремящиеся кверху наружные орнаменты зачастую принимают форму луковицы. Иногда эти формы образуют как бы суживающуюся кверху пирамиду луковиц. В этом всеобщем стремлении ко кресту *все ищет пламени*, все подражает его форме, все заостряется в постепенном восхождении. Но только достигнув точки действительного соприкосновения двух миров *у подножия креста*, это огненное искание вспыхивает ярким пламенем и приобщается к золоту небес. В этом приобщении — вся тайна того золота иконописных откровений, о котором мы уже достаточно говорили: ибо один и тот же дух выразился в древней церковной архитектуре и живописи.

В этой огненной вспышке — весь смысл существования «святой Руси». В горении церковных глав она находит яркое изображение собственного своего духовного облика; это как бы предвосхищение того образа Божия, который *должен* изобразиться в России.

Чтобы измерить ту бездну духовного падения, которая отделяет от этого образа современную Россию, достаточно совершить прогулку по Москве за пределами кремлевских стен и ознакомиться с архитектурой тех «сорока сороков», которыми когда-то Москва славилась. Мы увидим классические памятники безмыслия, а потому и *бессмыслия*. Когда мы видим церковные луковицы, они почти всегда свидетельствуют об утрате откровения луковицы, о грубом непонимании ее смысла. Под луковичными главами большею частью не чувствуется купола. Раз во всем храмовом здании нет огненного стремления, они не вытекают органически из идеи храма как его необходимое завершение, а превращаются в бессмысленное внешнее украше-



ние. Они насаживаются на длинные шейки и, наподобие дымовых труб, *механически* прикрепляются к крышам церковных зданий.

Впрочем, это искажение — еще меньшее из зол: в Москве можно видеть и худшее. Архитекторы, лишенные вдохновения и утратившие смысл храмовой архитектуры, всегда заменяют *идейное* завершение церкви или колокольни каким-нибудь внешним украшением; все их помыслы направлены к тому, чтобы чем-нибудь и как-нибудь ее изукрасить. Отсюда рождаются прямо чудовищные изобретения. Иногда завершением колокольни служит золоченая колонна в стиле Empire, которая могла бы служить довольно красивой подставкой для часов в гостиной. Я знаю церковь, где над куполом имеется беседка с колонками Empire, на беседке — чаша, на чаше что-то вроде репы, над репой шпиль, потом шар и, наконец, крест. Всем москвичам знакома церковь, которая вместо луковицы завершена короной, потому что в ней венчалась императрица Елисавета. И наконец, одним из самых крупных памятников дорогостоящего бессмыслия является храм Спасителя: это — как бы огромный самовар, вокруг которого благодушно собралась патриархальная Москва<sup>9</sup>.

В этих памятниках современности ярко выразилась сущность того настроения, которое имело своим последствием гибель великого религиозного искусства; тут мы имеем не простую утрату вкуса, а нечто неизмеримо большее — глубокое духовное падение. Всякий строитель храма несет к подножию креста то, что наполняет его душу. Древний зодчий, как и древний иконописец, находит там луч солнечного откровения, а строители нового времени возносят ко кресту свои придворные или житейские воспоминания. У древних строителей в душе огонь Неопалимой Купины, а у новых — золотая корона, луженый самовар или просто репа.

В этом ужасающем сходстве новейших церковных глав с предметами домашней утвари отражается то беспросветное духовное *мещанство*, которое надвинулось на современный мир. Именно благодаря ему никакой действительной встречи двух миров в нашей церковной архитектуре не происходит. Все в ней





Федор Зубов. Апостольская проповедь



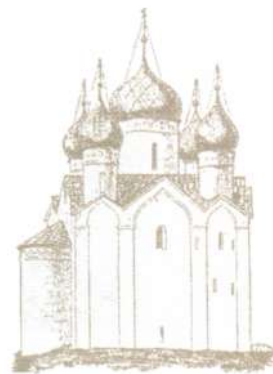
говорит только о здешнем; все выражает необычайно плоскостное и плоское мироощущение. Падение иконописи, забвение иконы при этих условиях не требует дальнейших объяснений. То самое духовное мещанство, которое угасило огонь церковных глав, заковало в золото иконы и смешало с копотью старины их краски.

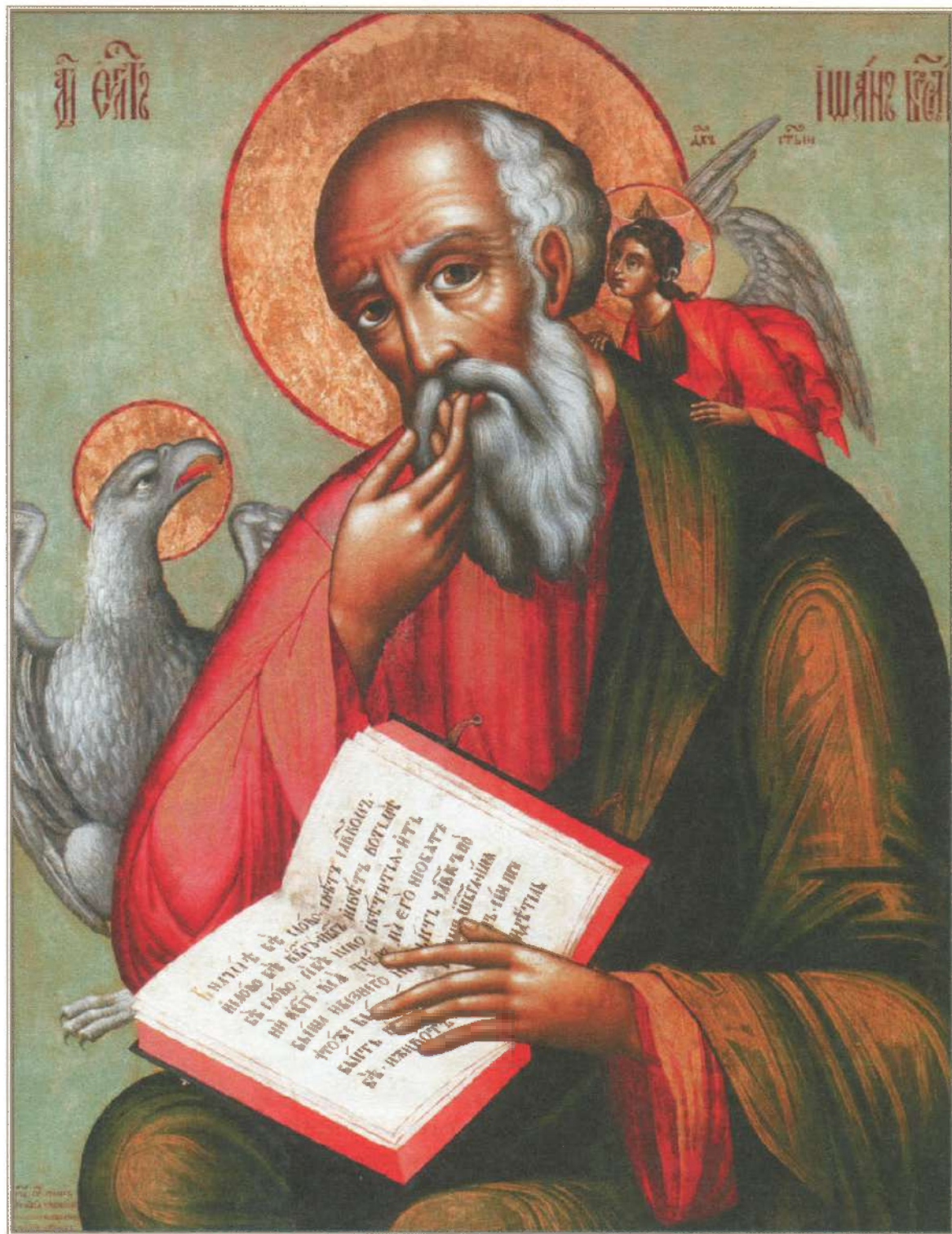
Настоящее определение этому мещанству мы найдем у тех же древних иконописцев. Его сущность прекрасно выражается той пограничной фигурой, которая стоит между раем и адом, и ни в тот, ни в другой не годится, потому что ни того, ни другого не воспринимает.

*Ей вообще не дано видеть глубины*, потому что она олицетворяет *житейскую середину*. Теперь эта середина возобладала в мире и не у нас одних, а *повсеместно*. Творчество религиозной мысли и религиозного чувства иссякло всюду. Строить в готическом стиле на Западе разучились так же, как и у нас — в луковичном; также и живописцы типа Фра Беато или Дюрера теперь исчезли, и исчезновение их объясняется в общем теми же причинами, как и падение русской иконописи. Причина этого упадка повсеместно одна: повсюду угасание жизни духовной коренится в той победе мещанства, которая обуславливается возрастанием житейского благополучия. Чем больше этого благополучия и комфорта в земной обстановке человека, тем меньше он ощущает влечения к запредельному. И тем больше он склонен к спокойному, удобному *нейтралитету* между добром и злом.

Бывают, однако, эпохи в истории, когда этот нейтралитет становится решительно невозможным; это — критические минуты, когда борьба между добром и злом достигает крайнего, высшего напряжения. Тогда и *над* житейской серединой и *под* ней разверзаются сразу две бездны, и человек ставится в необходимость определенного выбора между горним полетом и провалом в бездонную пучину.

Это — те времена, когда таящееся в человеке зло не сдерживается мирными, культурными формами общежития, а потому является в гигантских размерах и формах. Тогда ополчаются на брань силы небесные; человечество в громе и молнии воспринимает их высшие откровения. Это бывает в те дни, когда над





Иоанн Богослов в молчании

землею разгорается кровавое зарево, в дни войн, великих потрясений и всяких внутренних ужасов. Тогда рушится человеческое благополучие, а вместе с тем проваливается и духовное мещанство. Оно было совершенно невозможно, когда гуляли на просторе и пользовались властью такие изверги, как Иоанн Грозный или Цезарь Борджиа. В те дни Василий Блаженный мог видеть небо отверстым, а Фра Беато мог изображать в гениальных красочных видениях сердце, пригвоздившее себя ко кресту. И русскому иконописцу, и великому итальянскому художнику открылись эти видения, потому что оба видели диавола во плоти. Оба испытывали величайший ужас страдания, оба имели то совершенно ясное ощущение ада, живущего в мире, которое всегда служило и служит стимулом величайших подъемов и подвигов.

Вот чем объясняется былой расцвет нашей иконописи в Новгороде, Пскове и в Москве. Для этих иконописцев, переживавших ужасы непрерывных войн, видевших кругом непрекращающееся опустошение и разорение, наблюдавших повседневно больших, еще не скованных государственностью извергов, ад и в самом деле не был предметом веры, а непосредственной очевидностью. Оттого и религиозное чувство их было не холодным, не тепловатым, но *огненным*; и их восприятие неба окрашивалось яркими, живыми красками непосредственно *видимой* реальности. Виденье это, зародившееся среди величайшего житейского неблагополучия, поблекло только тогда, когда на землю явилась безопасность, удобство, комфорт, а с ними вместе — и сон духовный. Тогда разом скрылось все потустороннее — и ад, и рай. В течение веков, отделяющих нас от нашей новгородской иконописи, мир видел немало великих образцов *человеческого* творчества, в том числе — пышный расцвет мировой поэзии на Западе и у нас. Но как бы ни был высок этот взлет, все-таки до потустороннего неба он не долетает и адской глубины тоже не разверзает. А потому никакое человеческое творчество, пока оно *только* человеческое, не в состоянии окончательно преодолеть мещанство: недаром германская поэзия полна жалоб на филистерство. Спать можно и с «Фаустом» в руках. Для пробуждения тут нужен удар грома.







Дионисий. Уверение Фомы. 1499—1500 гг.

Теперь, когда сон столь основательно потревожен, есть основания полагать, что и всемирному мещанству наступает конец. Ад опять обнажается: мало того, становится очевидным роковое сцепление, связывающее его с духовным мещанством наших дней. «Мещанство» вовсе не так нейтрально, как это кажется с первого взгляда; из недр его рождаются кровавые преступления и войны. Из-за него народы хватают друг друга за горло. Оно зажгло тот всемирный пожар, который мы теперь переживаем, ибо война началась из-за лакомого куска, из-за спора «о лучшем месте под солнцем».

Но этот спор не есть худшее, что родилось из недр современного мещанства. Комфорт родит *предателей*. Продажа собственной души и родины за тридцать сребреников, явные сделки с сатаной из-за выгод, явное *поклонение сатане*, который стремится вторгнуться в святое святых нашего храма — вот куда, в конце концов, ведет мещанский идеал сытого довольства. Именно через раскрытие этого идеала в мире перед нами, как и перед древними иконописцами, ясно обнажается темная цепь, которая ниспадает от нашей житейской поверхности в беспросветную и бесконечную тьму.

А рядом с этим, на другом конце открывающейся перед нами картины, уже начинается окрыление тех душ, которым постыло пресмыкание нашей червеобразной формы существования. В том духовном подъеме, который явился в мир с началом войны, мы видели этот горный полет людей, приносивших величайшую из жертв, отдававших за ближнего и достояние, и жизнь, и самую душу. И если теперь некоторые ослабели, то другие, напротив, окрепли для высшего подвига.

Возможно, что переживаемые нами дни представляют собою лишь «начало болезней»; возможно, что они — только первое проявление целого грозного периода всемирной истории, который явит миру ужасы, доселе невиданные и неслыханные. Но будем помнить: великий духовный подъем и великая творческая мысль, особенно мысль религиозная, всегда выковывается страданиями народов и великими испытаниями. Быть может, и наши страдания — предвестники чего-то неизреченно великого, что должно родиться в мире. Но в таком случае мы должны твердо









помнить о той радости, в которую обратятся эти тяжкие муки духовного рождения.

Среди этих мук открытие иконы явилось вовремя. Нам нужен этот вешний благовест и этот пурпур зари, предвещающей светлый праздник восходящего солнца. Чтобы не унывать и до конца бороться, нам нужно носить перед собою эту хоругвь, где с краскою небес сочетается солнечный лик прославленной *святой* России. Да будет это унаследованное от дальних наших предков благословение призывом к творчеству и предзнаменованием нового великого периода нашей истории.

1916



I

В ризнице Троице-Сергиевой лавры есть шитое шелками изображение св. Сергия, которое нельзя видеть без глубокого волнения. Это — покров на раку преподобного, подаренный лавре великим князем Василием, сыном Дмитрия Донского, приблизительно в 1423 или в 1424 году. Первое, что поражает в этом изображении, — захватывающая глубина и сила *скорби*: это — не личная или индивидуальная скорбь, а *печаль обо всей земле русской*, обездоленной, униженной и истерзанной татарами.

Всматриваясь внимательно в эту пелену, вы чувствуете, что есть в ней что-то еще более глубокое, чем скорбь, тот *молитвенный подъем*, в который претворяется страдание; и вы отходите от нее с чувством успокоения. Сердцу становится ясно, что святая печаль дошла до неба и там обрела благословение для грешной, многострадальной России.

Я не знаю другой иконы, где так ярко и так сильно вылилась мысль, чувство и молитва великого народа и великой исторической эпохи. Недаром она была поднесена лавре сыном Дмитрия Донского: чувствуется, что эта ткань была вышита с любовью кем-либо из русских «жен-мироносиц» XV в., быть может, знавших святого Сергия и во всяком случае *переживавших* непосредственное впечатление его подвига, спасшего Россию.

Трудно найти другой памятник нашей старины, где бы так ясно обнаруживалась та духовная сила, которая создала русскую иконопись. Это — та самая сила, которая явилась в величайших русских святых — в Сергии Радонежском, в Кирилле Белозерском, в Стефане Пермском и в митрополите Алексии, та самая, которая создала наш великий духовный и национальный подъем XIV и XV вв.



Дни расцвета русского иконописного искусства начинаются в век величайших русских святых — в ту самую эпоху, когда Россия собирается вокруг обители св. Сергия и растет из развалин. И это не случайно. Все эти три великих факта русской жизни — духовный подвиг великих подвижников, рост мирского строения православной России и величайшие достижения религиозной русской живописи — связаны между собою той тесной, неразрывной связью, о которой так красноречиво говорит шитый шелками образ святого Сергия.

И не один этот образ. Икона XIV и XV вв. дает нам вообще удивительно верное и удивительно глубокое изображение духовной жизни тогдашней России. В те дни живой веры слова молитвы «не имамы иные помощи, не имамы иные надежды, разве Тебе Владычице» — были не словами, а жизнью. Народ, молившийся перед иконою о своем спасении, влагал в эту молитву всю свою душу, поверял иконе все свои страхи и надежды, скорби и радости. А иконописцы, дававшие в иконе образный ответ на эти искания души народной, были не ремесленники, а избранные души, сочетавшие многотрудный иноческий подвиг с высшею радостью духовного творчества. Величайший из иконописцев XIV и начала XV в. Андрей Рублев



*Сергий Радонежский. Покров на раку*



признавался «преподобным». Из летописи мы узнаем про его «великое тщание о постничестве и иноческом жительстве». О нем и его друзьях-иконописцах мы читаем: «На самый праздник Светлого Воскресения на седалищах сидяща и перед собою имуща божественные и всечестные иконы и на тех неуклонно зряща, божественные радости и светлости исполняхуся и не точию в той день, но и в прочие дни, егда живописательству не прилежаху»<sup>1</sup>. Прибавим к этому, что преподобный Андрей считался человеком исключительного ума и духовного опыта — «всех превосходящ и мудрости зельне»<sup>2</sup>, и мы поймем, каким драгоценным историческим памятником является древняя русская икона. В ней мы находим полное изображение всей *внутренней* истории русского религиозного и вместе с тем национального самосознания и мысли. А история мысли религиозной в те времена совпадает с историей мысли вообще.

Оценивая исторические заслуги святителей и преподобных XIV столетия — митрополита Алексия, Сергия Радонежского и Стефана Пермского, В. О. Ключевский говорит между прочим: «Эта присноблаженная троица ярким созвездием блещет в нашем XIV веке, делая его зарею политического и нравственного возрождения русской земли»<sup>3</sup>. При свете этого созвездия начался с XIV на XV в. расцвет русской иконописи. Вся она от начала и до конца носит на себе печать великого духовного подвига св. Сергия и его современников. Прежде всего в иконе ясно отражается общий духовный перелом, пережитый в те дни Россией. Эпоха до св. Сергия и до Куликовской битвы характеризуется общим упадком духа и робости. По словам Ключевского, в те времена «во всех русских нервах еще до боли живо было впечатление ужаса» татарского нашествия. «Люди беспомощно опускали руки, умы теряли всякую бодрость и упругость». «Мать пугала непокойного ребенка лихим татаринном; услышав это злое слово, взрослые растерянно бросались бежать, сами не зная куда»<sup>4</sup>.

Посмотрите на икону начала и середины XIV в., и вы ясно почувствуете в ней, рядом с проблесками национального гения, эту *робость* народа, который еще боится *поверить в себя*, не доверяет самостоятельным силам своего творчества. Глядя



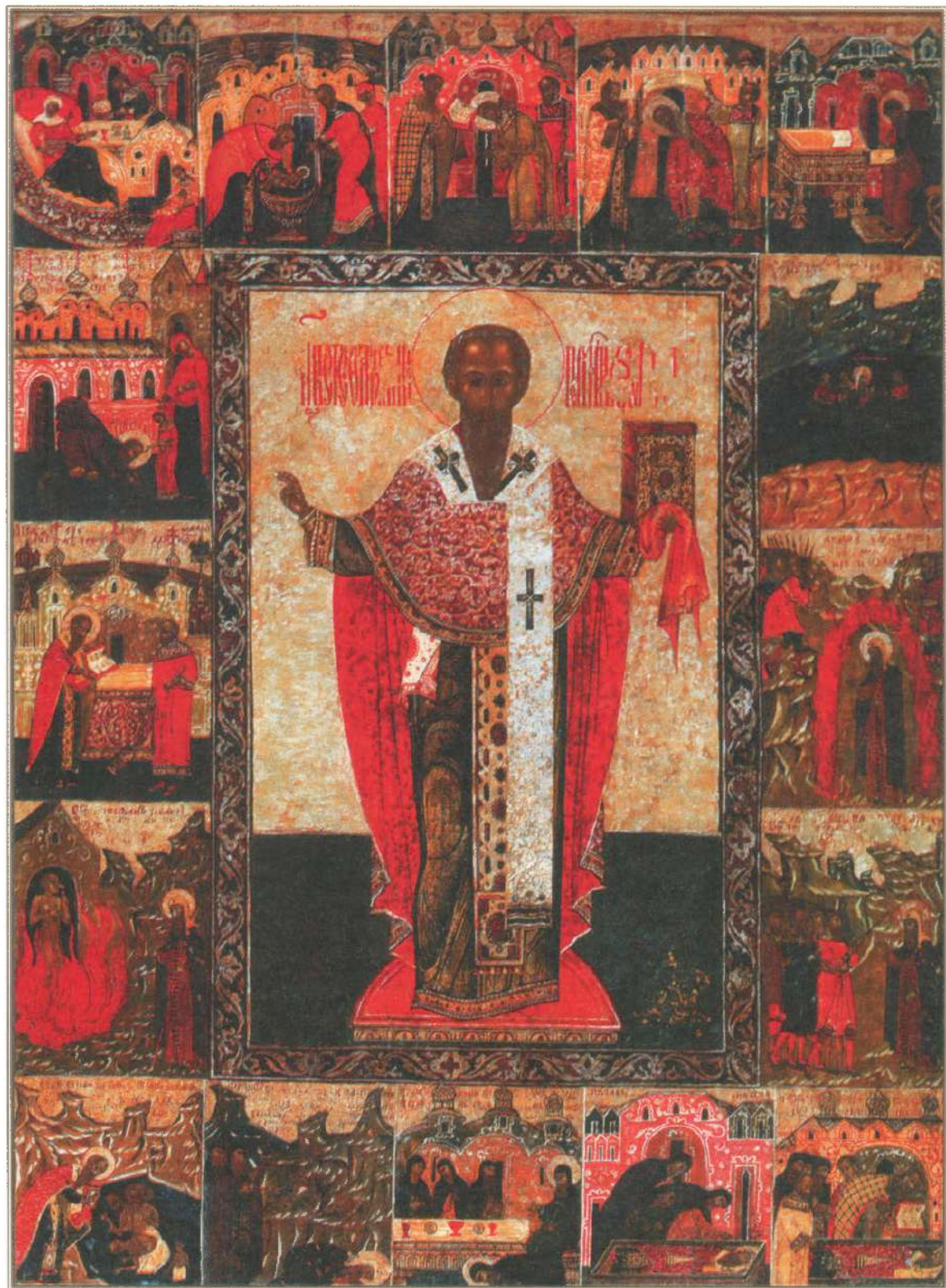
на эти иконы, вам кажется подчас, что иконописец еще *не смеет быть русским*. Лики в них продолговатые, греческие, борода короткая, иногда немного заостренная, не русская. Даже иконы русских святых — князей Бориса и Глеба — в петроградском музее Александра III воспроизводят не русский, а *греческий* тип. Архитектура церквей — тоже или греческая, или носящая печать переходной ступени между русским и греческим. Церковные главы еще слабо заострились и носят почти круглую форму греческого купола: русская луковица, видимо, еще находится в процессе образования. Внутри храмов мы видим непривычные русскому глазу и также греческие верхние галереи. В этом отношении типична, например, икона Покрова Пресв. Богородицы новгородского письма XIV в. в собрании И. С. Остроухова.

Это зрительное впечатление подтверждается объективными данными. Родиной русского религиозного искусства в XIV и XV вв., местом его высших достижений является «русская Флоренция» — Великий Новгород. Но в XIV в. этот великий подъем религиозной живописи олицетворяется не русскими, а иностранными именами — Исаяи гречина и *Феофана Грека*. Последний и был величайшим новгородским мастером и учителем иконописи XIV в.; величайший из русских иконописцев начала XV в., родоначальник самостоятельного русского искусства, *Андрей Рублев* был его учеником. Упомянутые греки расписывали церкви и соборы в Москве и в Новгороде. В 1343 г. греческие мастера «подписали» соборную церковь Успения Богородицы в Москве. Феофан Грек расписал церковь Архистратига Михаила в 1399 г., а в 1405 г. — Благовещенский собор вместе со своим учеником Андреем Рубле-



*Сергий Радонежский.  
Первая треть XVII в.*





Святой Стефан Пермский с житием. Конец XVI в.



вым. Известия о русских мастерах-иконописцах — «выучениках греков» — в XIV в. вообще довольно многочисленны<sup>5</sup>. Если бы в те дни русское искусство чувствовало в себе силу самому стать на ноги, в этих греческих учителях, понятно, не было бы надобности.

Мы имеем и другие, еще более прямые указания на зависимость русских иконописцев конца XIV в. от греческих влияний. Известный иеромонах Епифаний, жизнеописатель преподобного Сергия, получивший образование в Греции, просил Феофана Грека изобразить в красках храм св. Софии в Константинополе. Просьба была исполнена, и, по словам Епифания, этот рисунок послужил на пользу многим русским иконописцам, которые списывали его друг у друга<sup>6</sup>. Этим вполне объясняется нерусский или не вполне русский архитектурный стиль церквей на многих иконах XIV в., особенно на иконах Покрова Пресв. Богородицы, где изображается как раз храм Св. Софии.

Теперь посмотрите внимательнее в иконы XV и XVI вв., и вас сразу поразит полный переворот. В этих иконах решительно все обрусело — и лики, и архитектура церквей, и даже мелкие чисто бытовые подробности. Оно и неудивительно. Русский иконописец пережил тот великий *национальный* подъем, который в те дни переживало все вообще русское общество. Его окрыляет та же вера в Россию, которая звучит в составленном Пахомием Жизнеописании св. Сергия. По его словам, русская земля, веками жившая без просвещения, напоследок сподобилась той высоты святого просвещения, какое не было явлено в других странах, раньше принявших веру христианскую. Этой несравненной высоты Русь достигла благодаря подвигу св. Сергия<sup>7</sup>. Страна, где были явлены такие светильники, уже не нуждается в иноземных учителях веры; по мысли Пахомия, *она сама может просвещать вселенную*<sup>8</sup>.

В иконе эта перемена настроения сказывается прежде всего в появлении широкого русского лица, нередко с окладистой бородою, которое идет на смену лику греческому. Неудивительно, что русские черты являются в типических изображениях *русских святых*, например, в иконе св. Кирилла Белозерского, принадлежащей епархиальному музею в Новгороде<sup>9</sup>. Но



этим дело не ограничивается. Русский облик принимают нередко пророки, апостолы, даже греческие святители — Василий Великий и Иоанн Златоуст; новгородская иконопись XV и XVI вв. дерзает писать даже русского Христа, как это ясно видно, например, в принадлежащей И. С. Остроухову иконе Спаса Нерукотворного. Такое же превращение мы видим и в той храмовой архитектуре, которая изображается на иконах. Это особенно ясно бросается в глаза при сравнении икон Покрова Богоматери, упомянутой остроуховской и знаменитой новгородской иконы XV в., принадлежащей петроградскому музею Александра III. В этой последней иконе изображен константинопольский храм Св. Софии; на это указывает конная статуя строителя этого храма — императора Юстиниана, помещающегося слева от него. Но во всем прочем уроки учителей-греков, видимо, забыты: в изображении утрачено всякое подобие греческого архитектурного стиля: весь облик храма чисто русский, в особенности его ясно заостренные главы; и не одни главы, — все завершение фасада приняло определенно луковичную форму. У зрителя не остается ни малейшего сомнения в том, что перед ним — типическое воспроизведение *родного* искусства. То же впечатление *родного* производят и все вообще храмы на новгородских иконах XV в.

Но этого мало: наряду с русской архитектурой в икону XV в. вторгается и русский быт. В собрании И. С. Остроухова имеется икона Илии-пророка на колеснице; там вы видите в огневидной туче белых коней *в русской дуге*, мчащих колесницу прямо в небо. Сравните это изображение с иконой Илии-пророка XVI в. в собрании И. С. Рябушинского: на последней *русская дуга* отсутствует. В том же собрании И. С. Остроухова имеется икона св. Кирилла Белозерского, где святой печет хлебы *в русской печке*. Наконец, в Третьяковской галерее на иконе Николая Чудотворца изображен половец *в русской шубе*.

Да не покажется дерзостью это привнесение в икону бытовых подробностей русской жизни. Это — не дерзость, а выражение нового духовного настроения народа, которому подвиг святого Сергия и Дмитрия Донского вернул веру в родину. Из пустыни раздался властный призыв преподобного к вождю





Борис и Глеб. Середина XIV в.





Святой Кирилл Белозерский. Конец XVII в.

русской рати: «Иди на безбожников смело, без колебания и победишь». «Примером своей жизни, высотой своего духа преподобный Сергей поднял упавший дух родного народа, пробудил в нем доверие к себе, к своим силам, вдохнул веру в свое будущее. Он вышел из нас, был плоть от плоти нашей и кость от костей наших, а поднялся на такую высоту, о которой мы и не чаяли, чтобы она кому-нибудь из наших была доступна»<sup>10</sup>. Что же удивительного в том, что поверившая в себя Россия увидела в небесах свой собственный образ, а иконописец, забывший уроки греческих учителей, стал писать образ Христов с русскими чертами. Это — не самопревознесение, а явление образа *святой Руси* в иконописи. В дни национального унижения и рабства все русское обесценивалось, казалось немощным и недостойным. Все святое казалось чужестранным, *греческим*. Но вот по земле прошли великие святые, и их подвиг, возродивший мощь народную, все освятил и все возвеличил на Руси: и русские храмы, и русский народный тип, и даже русский народный быт.

В XV в. воспоследовали и другие события, которые утвердили эту веру в силу русского народного гения и вместе с тем пошатнули доверие к прежним учителям веры — грекам. Это — флорентийская уния и взятие Константинополя турками в ту самую эпоху, когда владычество «безбожных агарян» на Руси было окончательно сломлено. Возникшая под впечатлением этих событий мысль о Москве как о третьем Риме слишком известна, чтобы о ней можно было распространяться. Но еще раньше Москвы под впечатлением упадка веры в обоих древних Риме стал называть себя «новым Римом» Великий Новгород. Там зародились благочестивые сказания о бегстве святых и святынь из опозоренных центров древнего благочестия и о переселении их в Новгород: об иконе Тихвинской Божией Матери, чудесно перенесенной из Византии в Новгород, и о столь же чудесном приплыве туда же на камне св. Антония Римлянина с мощами. Новгородский иконописец сумел сделать из этого последнего сказания яркий апофеоз русского народного гения. В собрании икон И. С. Остроухова есть изображение этого чудесного плавания, которое поражает не только красотой, но







Огненное восхождение Илии Пророка. XVII в.



и необычайным подъемом национального чувства; над плывущим по Волхову святым беженцем из Рима жаром горят золотые главы новгородских *русских* храмов: в них — *цель* его странствования и *единственно достойное* пребывание для вверенной ему от Бога святыни.

*Видение прославленной Руси* — вот в чем заключается резкая грань между двумя эпохами русской иконописи. Грань эта проведена духовным подвигом св. Сергия и ратным подвигом Дмитрия Донского. Раньше русский народ знал Россию преимущественно как место страдания и унижения. Святой Сергий впервые показал ее в ореоле божественной славы, а иконопись дала яркое изображение явленного им откровения. Она нашла его не только в храмах, не только в одухотворенных человеческих ликах, но и в самой *русской природе*. Пусть эта природа скудна и печальна как место высших откровений Духа Божьего, она — *земля святая*: в бедности этого «края долготерпения русского народа» открывается неизреченное богатство.

Яркий образец этого религиозного, любящего отношения к русской земле мы находим в иконе соловецких преподобных Зосимы и Савватия (XVI в.) в собрании И. С. Остроухова. Двумя гениальными штрихами иконописец резюмирует внешний, *земной* облик северной природы: это — *двойная пустыня*, голая скала, со всех сторон окруженная пустыней волн морских; но именно скудость этого земного фона нужна иконописцу для того, чтобы подчеркнуть изумительную духовную красоту соловецкой обители. Ничто земное не отвлекает здесь внимание преподобных, которые стоят и молятся у подножия монастырских стен: оно целиком устремлено в горящие к небу золотые главы. И огненная вспышка этих глав готовится всею архитектурой храмов, которая волнообразными линиями поднимается кверху, не только главы, но и самые вершины стен здесь носят начертание луковицы, как это часто бывает в русских храмах: вся эта архитектура заостряется к золотым крестам в могучем молитвенном подъеме. Так скудость многострадальной земли духовным подвигом претворяется в красоту и в радость. Едва ли в русской иконописи найдется другое, равное этому по силе изображение поэзии русского монастыря.



Никогда не следует забывать о том, кто *открыл* эту поэзию исстрадавшейся русской душе. В те скорбные дни, когда она испытывала тяжелый гнет татарского ига, монастырей на Руси было мало и количество их возрастало чрезвычайно медленно. По словам В. О. Ключевского, «в сто лет 1240—1340 гг. возникло всего каких-нибудь десятка три новых монастырей. Зато в следующее столетие 1340—1440 гг., когда Русь начала отдыхать от внешних бедствий и приходить в себя, из куликовского поколения и его ближайших потомков вышли основатели до 150 новых монастырей»; при этом «до половины XIV в. почти все монастыри на Руси возникали в городах или под их стенами; с этого времени решительный численный перевес получают монастыри, возникавшие вдали от городов, в лесной глухой пустыне, ждавшей топора и сохи»<sup>11</sup>. От святого Сергия, стало быть, зачинается эта *любовь к родной пустыне*, столь ярко запечатлевшаяся затем «в житиях» и иконах. Красота дремучего леса, пустынных скал и пустынных вод полюбилась как внешнее явление иного, духовного облика родины. И рядом с пустынножителем и писателем, глашатаем этой любви стал иконописец.

## II

Подъем нашего великого религиозного искусства с XIV на XV в. определяется прежде всего впечатлением *великой духовной победы России*. Последствия этой победы необозримы и неисчислимы. Она не только изменяет отношение русского человека к родине: она меняет весь его духовный облик, сообщает всем его чувствам невиданную дотоле силу и глубину.

Народный дух приобретает несвойственную ему дотоле упругость, небывалую способность сопротивления иноземным влияниям. Известно, что в XV столетии Россия входит в более тесное, чем раньше, соприкосновение с Западом. Делаются попытки обратить ее в латинство. В Москве работают итальянские художники. И что же? Поддается ли Россия этим иноземным влияниям? Утрачивает ли она свою самобытность? Как раз на-





Св. Антоний Римлянин. XVII в.





Зосима и Савватий Соловецкие с житием. Около 1759 г.

оборот. Именно в XV в. рушится попытка «унии». Именно в XV в. наша иконопись, достигая своего высшего расцвета, впервые освобождается от ученической зависимости, становится вполне самобытной и русской.

Так же и зодчество. XV в. на Руси является как раз веком церковного строительства. Это — опять-таки явление, тесно связанное с великими национальными успехами. Раньше, в эпоху татарского владычества, Русь разучилась строить; самая техника каменной постройки была забыта; и, когда русские мастера в конце XV ст. начали строить храмы, у них обваливались стены. Потребность в строительстве возникла тогда, когда миновал страх перед татарскими нашествиями. Неудивительно, что в самой архитектуре этих храмов запечатлелось великое народное торжество.

Это тем более замечательно, что, ввиду технической беспомощности русских мастеров, над московскими соборами работали итальянцы с Аристотелем Фиоравенти во главе; они выучили русских обжигать кирпич, изготавливать клейкую и густую известь, преподали им усовершенствованные приемы кладки, но в самой архитектуре должны были по требованию Иоанна III следовать русским образцам. И в результате их работы возникли такие чудеса *чисторусского зодчества*, как соборы Успенский и Благовещенский. Не говоря уже о том, что в них не видно никаких следов какого-либо итальянского влияния, их заостренные в луковичу купола свидетельствуют об освобождении от влияния византийского. Они выражают совершенно новое по сравнению с Византией и более глубокое понимание храма. Круглый византийский купол выражает собою мысль о своде небесном, покрывшем землю; глядя на него, испытываешь впечатление, что земной храм уже завершен, а потому и чужд стремления к чему-то высшему над ним. В нем есть та неподвижность, которая выражает собою несколько горделивое притязание, ибо она подобает только высшему совершенству. Иное дело — русский храм; он весь — в стремлении.

Взгляните на московские соборы, в особенности Успенский и Благовещенский. Их луковичные главы, которые за-



остряются и теплятся к небесам в виде пламени, выражают собою неведомую византийской архитектуре горячность чувства: в них есть молитвенное горение. Эти Божьи Свечи зажглись над Москвой не по какому-либо иноземному внушению: они выразили заветную думу и молитву народа, милостью Божией освободившегося от тяжелого плена. Словом, в архитектуре и живописи XV в. мы видим торжество русской религиозной идеи.

Но духовная победа русского народного гения выражается не в одном обрусении религиозного искусства, а еще больше — в углублении и расширении его творческой мысли.

Для России XV век есть прежде всего век великой радости. Как понять, что именно к этой эпохе относятся самые сильные, захватывающие изображения бездонной глубины скорби? Я уже говорил в начале этой лекции о шитом шелками образе св. Сергия — даре Василия Дмитриевича Донского. Сопоставьте с этой иконой два яркие произведения новгородской иконописи XV в. — «Положение во гроб» и «Снятие со креста» в собрании И. С. Остроухова. Не кажется ли вам, что они переносят в духовную атмосферу «земли, оставленной Богом»?<sup>12</sup> Как помирить их с радостным настроением духовного творчества XV в.? Как понять, что XIV век — век скорби народной — не дал изображения страдания, равных этим? Тут перед нами открывается одна из замечательнейших тайн духовной жизни. Душа, пришибленная скорбью, не в состоянии от нее освободиться, а потому *не в силах ее выразить*. Чтобы изобразить духовное страдание так, как изображали его иконописцы XV в., недостаточно его пережить, нужно над ним подняться. Скорбные иконы XV в. уже сами по себе представляют великую победу духа. В них чувствуется тот молитвенный подъем, который в дни святого Сергия исцелил язвы России и вдохнул в нее бодрость. Такие иконы понятны именно как выражение настроения души народной, которая подвигом веры и самоотвержения только что освободилась от величайшей напасти. Воспоминание о только что перенесенной муке еще свежо: оно необычайно живо и сильно чувствуется. Но, с другой стороны, в этом стоянии у креста есть безграничная уверенность







Положение во Гроб. Конец XV в.

в спасении: оно приобретает *достоверность совершившегося факта*.

Тут опять-таки икона — верная выразительница духовного роста русского народа с XIV на XV столетие. Мы сталкиваемся здесь с тем парадоксальным фактом, что век великих национальных успехов является вместе с тем и веком углубления аскетизма. Я уже упоминал о том, что со времени св. Сергия на Руси начали быстро умножаться монастыри. Как замечает по этому поводу В. О. Ключевский, в те дни «стремление покидать мир усиливалось не оттого, что в миру скоплялись бедствия, а по мере того, как в нем возвышались нравственные силы». Это же самое нарастание сил духовных сказывается и в иконе, в ее необычайно живом и сильном восприятии страстей Христовых.

Но главное и основное в иконе XV в. — не эта глубина страдания, а та радость, в которую претворяется скорбь; то и другое в ней нераздельно: в ней чувствуется состояние духа народа, который умер и воскрес. Мы знаем, что многие иконописцы, например Рублев, писали свои иконы с молитвой и со слезами. И точно, во многих иконах сказывается то настроение жены, которая, после выстраданной предродовой муки, не помнит себя от радости; это — радость духовного рождения России. Она выражается прежде всего в необыкновенном богатстве и в необыкновенной яркости радужных красок. Никакие подражания и никакие воспроизведения не в состоянии дать даже отдаленного понятия об этих красках русской иконы XV в. И это, конечно, оттого, что в этой радости небесной радуги здесь сказывается неведомая нам красота и сила духовной жизни.

Сочетания этих тонов прекрасны не сами по себе, а как прозрачное выражение *духовного смысла*. Это можно пояснить на примере замечательной новгородской иконы Вознесения XV в. в собрании С. П. Рябушинского: наверху солнечный лик прославленного, возносящегося в небо Христа. Внизу Богоматерь в одеянии умышленно темном, дабы подчеркнуть контраст с белоснежными ангелами, которые отделяют ее с обеих сторон от ее земного окружения, а кругом апостолы, коих одеяния обра-







*Снятие с Креста. Конец XV в.*



зуют как бы радугу вокруг Богоматери. Это радужное земное преломление небесного света красноречивее всяких человеческих слов выражает смысл евангельского текста: *се Аз с вами до скончания века* (Мф 28:20).

Это — не единственный пример явления радуги в иконе. Она появляется там в самых разнообразных сочетаниях; но при этом всегда, неизменно она выражает собою высшую радость твари земной и небесной, которая либо преломляет в себе солнечное сияние потустороннего неба, либо прямо вводится в окружение Божественной славы. В петроградской иконе «Покрова» радугу образуют частью святые и апостолы, собранные вокруг Богоматери, частью облака, на которых они стоят. В иконах «О Тебе радуется, благодатная, всякая тварь» мы видим вокруг Богоматери многоцветную гирлянду ангелов. В иконах «Богородица — Неопалимая купина» — опять то же явление: у каждого духа свой особый цвет; и все вместе образуют радугу вокруг Богоматери и Христа, причем только Богоматери и Христу присвоены царственное *золото* полдневного луча. В другом моем труде я уже показал, что краски в новгородской живописи как бы образуют некоторую иерархию, в которой луч белый или золотой занимают место господствующее<sup>13</sup>. Здесь мне остается только подчеркнуть внутреннюю связь этого явления небесной радуги с тем откровением высшей духовной радости, которое осчастливило Россию в конце XIV и XV вв. В те дни она переживала благую весть Евангелия, с той силой с какой она никогда ни до, ни после его не переживала. В страданиях Христовых она ощущала свою собственную, только что пережитую Голгофу; воскресение Христово она воспринимала с радостью, доступною душам, только что выведенным из ада; а в то же время поколение святых, живших в ее среде и целивших ее раны, заставляло ее ежеминутно чувствовать действенную силу обетования Христова: «се Аз с вами во вся дни до скончания века». Это ощущение действенного сочетания силы Христовой с жизнью человеческою и с жизнью народною выражалось во всем русском искусстве того времени — и в архитектурных линиях русских храмов, и в красках русских икон.





Андрей Рублев. Вознесение. 1408 г.

### III

Чтобы понять эпоху расцвета русской иконописи, нужно продумать и в особенности прочувствовать те душевные и духовные переживания, на которые она давала ответ. О них всего яснее и красноречивее говорят тогдашние «жития» святых.

Что видел, что чувствовал святой Сергей, молившийся за Русь в своей лесной пустыне? Вблизи вой зверей да «стражи бесовские», а издали, из мест, населенных людьми, доносится стон и плач земли, подневольной татарам. Люди, звери и бесы — все тут сливается в хаотическое впечатление ада кромешного. Звери бродят стадами и иногда ходят по два, по три, окружая святого и обнюхивая его. Люди беснуются; а бесы, описываемые в житии, до ужаса похожи на людей. Они являются к святому в виде беспорядочного сборища, как «стадо бесчисленно», и разом кричат на разные голоса: «уйди, уйди из места сего! Чего ищешь в этой пустыне. Ужели ты не боишься умереть с голода, либо от зверей или от разбойников и душегубцев!» Но молитва, отгоняя бесов, укрощает хаос и, побеждая ад, восстанавливает на земле тот мир человека и твари, который предшествовал грехопадению. Из тех зверей один, медведь, взял в обычай приходить к преподобному. Увидел преподобный, что не злобы ради приходит к нему зверь, но чтобы получить что-либо из его пищи, и выносил ему кусок из своего хлеба, полагая его на пень или на колоду. А когда не хватало хлеба, голодали оба — и святой, и зверь; иногда же святой отдавал свой последний кусок и голодал, «чтобы не оскорбить зверя». Говоря об этом послушном отношении зверей к святому, ученик его Епифаний замечает: «и пусть никто этому не удивляется, зная навверное, что когда в каком человеке живет Бог и почивает Дух Святой, то все ему покорно, как и сначала первозданному Адаму, до преступления заповеди Божией, когда он также один жил в пустыне, все было покорно».

Эта страница «жития» св. Сергея, как и многие другие подобные в других житиях русских святых, представляет собою ключ к пониманию самых вдохновенных художественных замыслов иконописи XV в.







Покров. Начало XVI в.

Вселенная как мир всей твари, человечество, собранное вокруг Христа и Богоматери, тварь, собранная вокруг человека, в надежде на восстановление нарушенного строя и лада, — вот та общая заветная мысль русского пустынножительства и русской иконописи, которая противопоставляется и вою зверей, и стражам бесовским, и зверообразному человечеству. Мысль, унаследованная от прошлого, входящая в многовековое церковное предание. В России мы находим ее уже в памятниках XIII в.; но никогда русская религиозная мысль не выражала ее в образах столь прекрасных и глубоких, как русская иконопись XV в.

Тождество той религиозной мысли, которая одинаково одушевляла и русских подвижников, и русских иконописцев того времени, обнаруживается в особенности в одном ярком примере. Это — престольная икона Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры — образ Живоначальной Троицы, написанный около 1408 г. знаменитым Андреем Рублевым «в похвалу» преподобному Сергию, всего через семнадцать лет после его кончины, по приказанию ученика его — преподобного Никона. В иконе выражена основная мысль всего иноческого служения преподобного<sup>14</sup>. О чем говорят эти грациозно склоненные книзу головы трех ангелов и руки, посылающие благословение на землю? И отчего их как бы снисходящие к чему-то низлежащему любвеобильные взоры полны глубокой возвышенной печали! Глядя на них, становится очевидным, что они выражают слова первосвященнической молитвы Христовой, где мысль о Святой Троице сочетается с печалью о томлящихся *внизу* людях. *Я уже не в мире, но они в мире, а Я к Тебе иду, Отче Святой! Соблуди их во имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы* (Ин 17:III). Это — та самая мысль, которая руководила св. Сергием, когда он поставил собор Св. Троицы в лесной пустыне, где были волки. Он молился, чтобы этот звероподобный, разделенный ненавистью мир преисполнился той любовью, которая царствует в предвечном *совете* Живоначальной Троицы. А Андрей Рублев явил в красках эту молитву, выразившую и печаль, и надежду св. Сергия о России.



Победой прозвучала эта молитва; она вдохнула мужество в народ, для которого родная земля стала святыней. И все, что мы знаем о творчестве Андрея Рублева, показывает, что он воодушевлен этой победой, победившей мир. Этим чувством преисполнена в особенности его дивная фреска «Страшного суда» в Успенском соборе во Владимире на Клязьме. О победе говорят здесь могучие фигуры ангелов, которые властным трубным звуком вверх и вниз призывают к престолу Всевышнего всю тварь небесную и земную. Движимые этим призывом, стремятся вперед и ангелы, и люди, и звери. В очах праведных, шествующих в рай и устремляющих взоры в одну точку, чувствуется радость близкого достижения цели и непобедимая сила стремления.

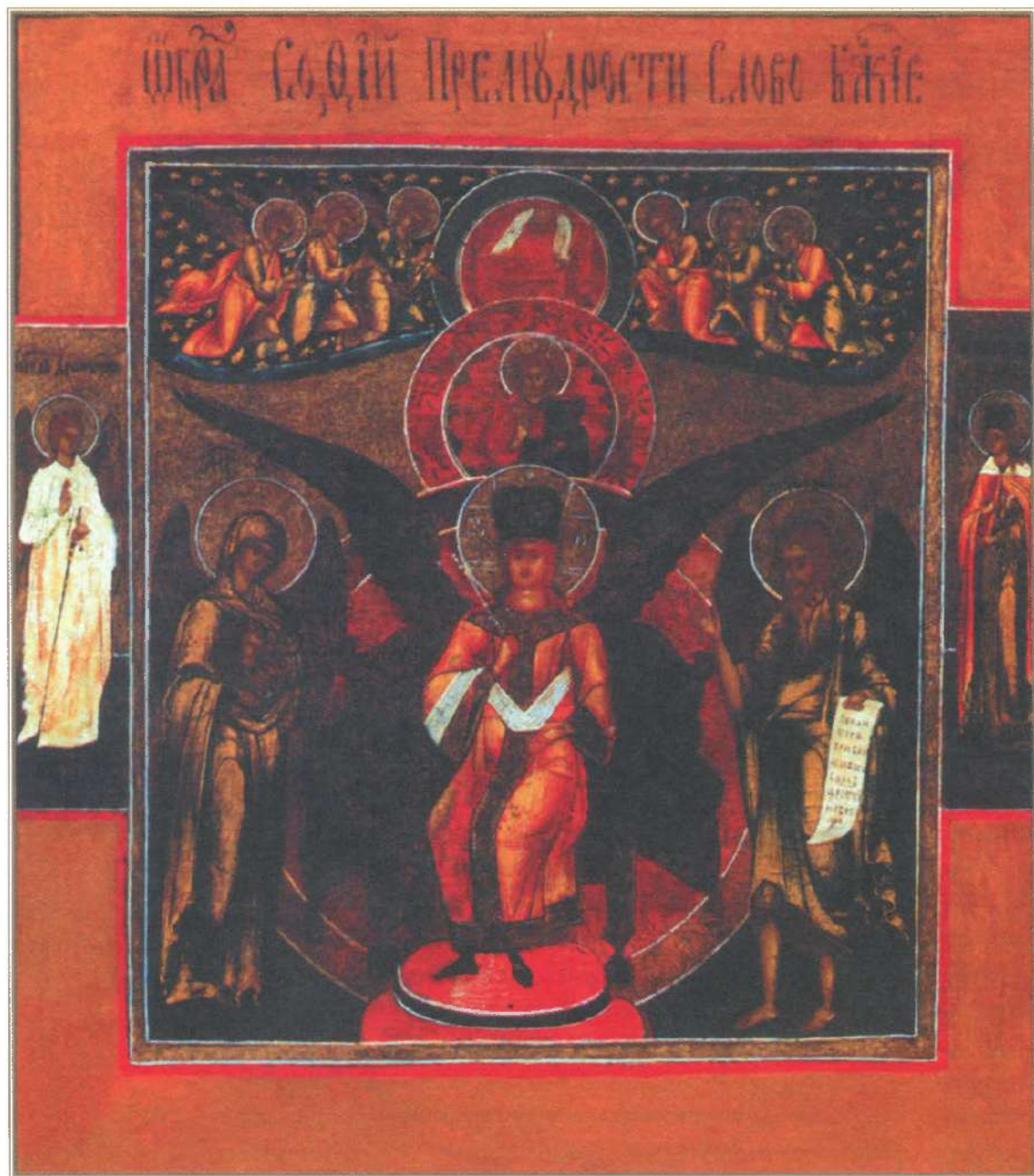
В этой изумительной фреске все характерно для эпохи великого духовного подъема, — и эти величественные образы духовной мощи, и необычайная широта размаха мирообъемлющей мысли. Иконопись XV в. удивительно богата широкими замыслами. И все эти мировые замыслы представляют собою бесконечно разнообразные варианты на одну и ту же тему, все это хвалебные гимны той силе, которая побеждает мировую рознь и претворяет хаос в космос. С этой точки зрения весьма характерно, что именно к XV в. относятся два лучших во всей мировой живописи изображения Софии Премудрости Божией, из коих одно принадлежит петроградскому музею Александра III, а другое, шитое шелками, принесено в дар московскому Историческому музею графом Олсуфьевым.

Мысль, выразившаяся в этих иконах, для России не нова: она перешла к нашим предкам от греков тотчас по принятии крещения, когда на Руси повсеместно строились храмы Св. Софии. Древнейшая престольная икона новгородского храма Св. Софии относится к XI в. Но всмотритесь в названные мною изображения XV в., и вы будете поражены той необычайной свежестью чувства, которое в них вылилось.

Посмотрите, как глубоко продумано это изображение<sup>15</sup>. «София» — предвечный замысел Божий о мире, та Мудрость, которою мир сотворен. Поэтому естественно сопоставить ее с предвечным изначальным Словом. Так оно и есть в иконе. В верхней части ее мы видим образ вечного Слова — Евангелие,







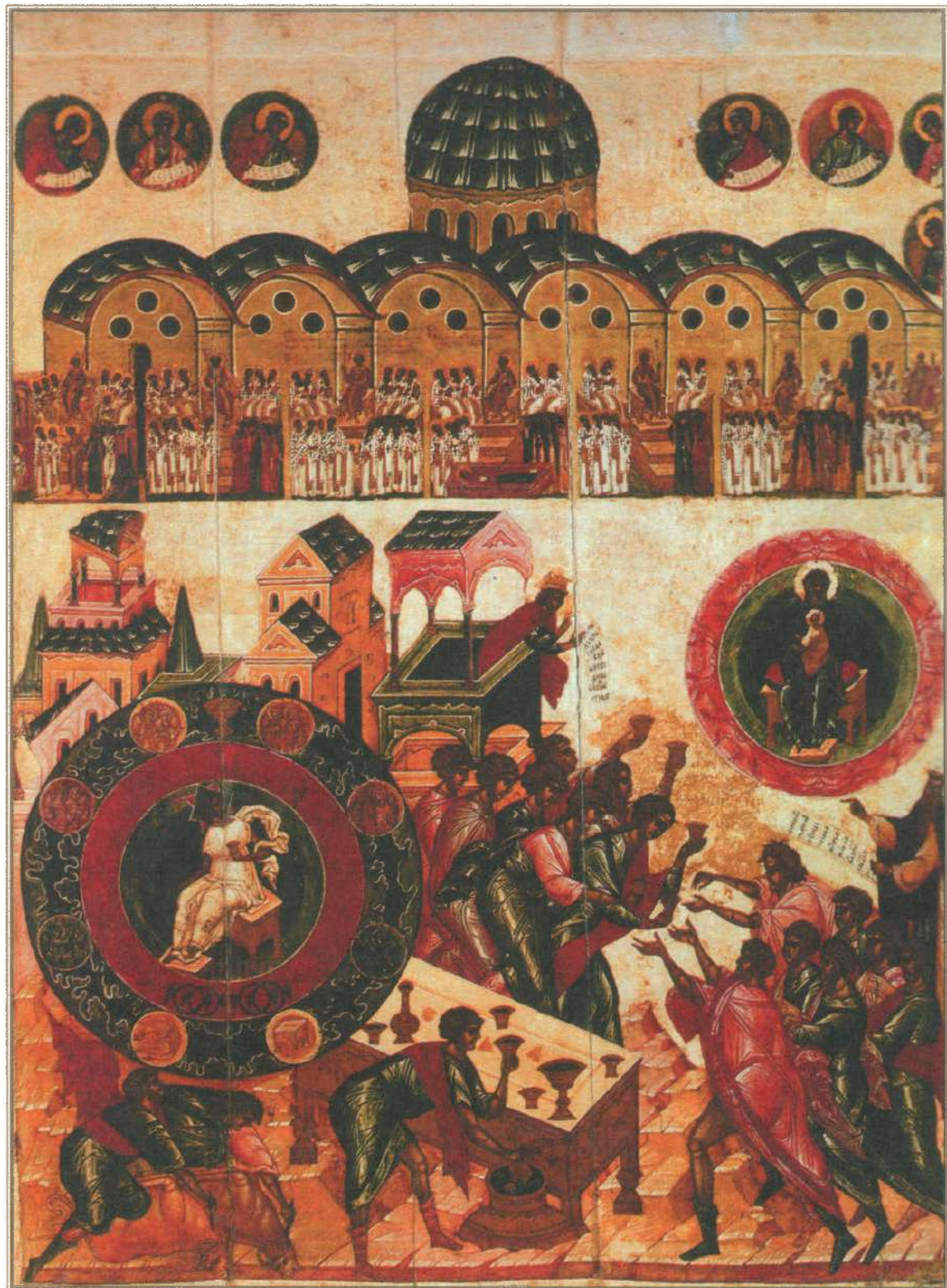
София Премудрость Божия

окруженное ангелами; это комментарии на 1-й стих Евангелия Иоанна: *в начале бе Слово*; далее, *под* Евангелием, другое явление также Слова — Христос в солнечном сиянии Божественной славы, Христос, творящий согласно третьему стиху того же Евангелия: *все произошло через Него и без Него не начало быть ничто, что произошло*. Еще ниже, в непосредственном подчинении творящему Христу, София Премудрость на темном фоне ночного неба, усыпанного звездами. Что значит эта ночная темнота? Это — опять-таки ясное указание на стих Евангелия: *И свет во тьме светит, и тьма не объяла его*. А звезды, сияющие на небе, это огни, зажженные во тьме Премудростью, рассыпанные в ней искры Божьего света, миры, вызванные из мрака небытия ее творческим актом. Глядя на эту звездную ночь вокруг Софии, невольно вспоминаешь стих книги Голубиной: «Ночи темные — от дум Божиих». В другой лекции я имел случай объяснить, почему в иконе окрашены ярким пурпуром лик, руки и крылья св. Софии. То пурпур Божьей зари, занимающейся из мрака небытия; это — восход вечного солнца над тварью. София — то самое, что предшествует *всем дням* творения<sup>16</sup>, та сила, которая из ночного мрака рождает день; можно ли найти другой цвет, более для нее подходящий, нежели пурпур зари? Образы двух свидетелей Слова — Богоматери и Иоанна Крестителя — в иконе тоже напоминают о начале евангельского повествования.

Повторяю, в русской иконописи есть изображения более ранние и более поздние, но такого совершенства, как эти иконы XV в., не достигают никакие другие. Посмотрите изображение св. Софии XVII в. на наружном фронте московского Успенского собора; там звезды сияют на светло-голубом небесном фоне, и тем самым утрачена тайна звездной ночи, в других утрачен пурпур. Глубина мрака ночного и краса Божьей зари, ясно видная новгородскому иконописцу XV в., скрылась от взора его продолжателей, и это вполне понятно. Именно в конце XIV и в начале XV в. занялась в России зря великого творческого дня, была явлена победа Духа над беспросветной тьмой. Чтобы так почувствовать красоту предвечного творческого замысла, нужно было жить в эпоху, которая сама обладала великою творческою силою.







Премудрость созда себе дом. Середина XVI в.



Есть и другая причина, которая делает мысль о «Софии» особенно близкою XV в.: с образом «Софии» сочетается все та же мысль о *единстве всей твари*. В мире царствует рознь, но этой розни нет в предвечном творческом замысле Премудрости, сотворившей мир. В этой Премудрости *все едино* — и ангелы, и люди, и звери, эта мысль о мире всей твари ярко выражена уже в памятниках конца XII в., в Дмитриевском соборе во Владимире. В замечательных украшениях на наружной стене этого храма можно видеть среди фантастических цветов — зверей и птиц, собранных вокруг глашатая Премудрости Божией, царя Соломона; это не та тварь, какую мы видим и наблюдаем, а прекрасные идеализированные образы твари, как ее замыслил Бог, собранной в цветущий рай творческим актом Премудрости.

Мы видели, как близка эта мысль о восстановлении райского отношения между человеком и низшей тварью поколению, выросшему под благодатным воздействием святого Сергия. Неудивительно, что это одна из любимых мыслей иконописи XV в. Есть, например, много икон на слова молитвы: «всякое дыхание да хвалит Господа», где *вся тварь* собирается вокруг Христа. Так в собрании В. Н. Ханенко в Петрограде есть икона новгородского письма, где изображен Христос, окруженный разноцветными небесными сферами с потонувшими в них ангелами. А под Ним, на земле, род человеческий и животные среди райской растительности. В этой иконе и в ряде других, которые уже были мною описаны в другом месте<sup>17</sup>, мы находим все ту же мысль о любви, восстанавливающей целостность распавшегося на части мира, все то же радостное утверждение победы над хаосом.

В иконописи XV в. в особенности ярко выступает один замечательный оттенок этой мысли. Не забудем, что как раз XV в. является эпохой усиленного церковного строительства и в духовном и в материальном значении этого слова. Мы видели уже, что это — век углубления и распространения иночества, время быстрого умножения и роста монастырских обителей, которые вносят жизнь в местности, дотоле пустынные. Вместе с тем это — эпоха великого подъема церковного зодчества. Успокоившаяся



от страха татарского погрома, Русь усиленно строит храмы. Неудивительно, что этот рост церковного строительства находит яркое и образное отражение в иконе.

В иконописи XV в. бросается в глаза великое изобилие храмов, притом, как уже мною было указано, храмов чисто русского архитектурного стиля. Но поразительно тут не только количество, но и в особенности то идейное значение, которое получает здесь этот храм. В другой моей лекции<sup>18</sup> я уже указывал, что это — храм мирообъемлющий. Посмотрите, например, на тогдашние иконы Покрова Пресв. Богородицы и сравните их с иконами XIV в. В иконе XIV столетия мы видим видение св. Андрея юродивого, которому явилась Богоматерь над храмом — и только. Но взгляните внимательнее в икону Покрова XV в.: там это видение получило другой, *всемирный смысл*. Исчезает впечатление места и времени, вы получаете определенное впечатление, что под Покровом Божией Матери собралось *все человечество*. То же впечатление мы получаем от распространенных в XV в. икон «О тебе, Благодатная, радуется всякая тварь». Там вокруг Богоматери собирается в храм «ангельский собор и человеческий род». А в Сийском монастыре есть икона более позднего происхождения, где вокруг этого же храма собираются птицы и животные. Храм Божий тут становится собором всей твари небесной и земной. Мысль эта передается в позднейшую эпоху нашей иконописи. Но не следует забывать, что именно в иконе XV в. она получила наиболее прекрасное и притом наиболее русское выражение. Когда мы видим, что собор, собравший в себе всю тварь небесную и земную, возглавляется русскою главою, мы чувствуем себя в духовной атмосфере церковной той эпохи, где возникла мечта о третьем Риме. После уклонения греков в унию и падения Константинополя, Россия получила в глазах наших предков значение единственной хранилища неповрежденной веры православной. Отсюда та вера в ее мировое значение и та склонность к отождествлению русского и вселенского, которая чувствуется в иконе.

Но самая ценная черта этой идеологии русской иконописи вовсе не в повышенном национальном самочувствии, которое с ней связывается, а в той мистической глубине, которая в ней



открывается. Грядущий мир рисуется иконописцу в виде храма Божия; тут чувствуется необычайно глубокое понимание начала соборности; здесь на земле соборность осуществляется только в человечестве, но в грядущей новой земле она становится началом всего мирового порядка: она распространяется на всякое дыхание, на всю «новую тварь», которая воскреснет во Христе вслед за человеком.

Вообще в видениях русского иконописца XV в. облакаются в художественную форму исключительно богатые сокровища религиозного опыта, явленные миру целым поколением святых; духовным родоначальником этого поколения является не кто иной, как сам преподобный Сергей Радонежский. Сила его духовного влияния, которая несомненно чувствуется в творениях Андрея Рублева и не в них одних, дала повод некоторым исследователям говорить об особой «школе иконописи» преподобного Сергея. Это, разумеется, оптический обман, такой «школы» вовсе не было. И однако нет дыма без огня. Не будучи основателем «новой школы», преподобный Сергей тем не менее оказал на иконопись огромное косвенное влияние, ибо он — родоначальник той духовной атмосферы, в которой жили лучшие люди конца XIV и XV вв. Тот общий перелом в русской духовной жизни, который связывается с его именем, был вместе с тем и переломом в истории нашей религиозной живописи. До св. Сергея мы видим в ней лишь отдельные проблески великого национального гения; в общем же она является искусством по преимуществу греческим. Вполне самобытной и национальной иконопись стала лишь в те дни, когда явился св. Сергей, величайший представитель целого поколения великих русских подвижников.

Оно и понятно: иконопись только выразила в красках те великие духовные откровения, которые были тогда явлены миру; неудивительно, что в ней мы находим необычайную глубину творческого прозрения, не только художественного, но и религиозного.

Всмотритесь внимательнее в эти прекрасные образы, и вы увидите, что в них, в форме вдохновенных видений, дано имеющему очи видеть необыкновенно цельное и необыкновенно







Покров. Середина XVI в.

стройное учение о Боге, о мире и в особенности о церкви, в ее воистину вселенском, т. е. не только человеческом, но и космическом значении. Иконопись есть живопись прежде всего храмовая: икона непонятна вне того храмового, *соборного* целого, в состав которого она входит. Что же такое русский православный храм в его идее? Это гораздо больше, чем дом молитвы, — это *целый мир*, не тот греховный, хаотический и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем, а мир, *собранный* воедино благодатью, таинственно преображенный в соборное тело Христова. Снаружи он, как видели, весь стремление ввысь, молитва, поднимающая к крестам каменные громады и увенчанная сходящими с неба огненными языками. А внутри он — место совершения величайшего из всех таинств — того самого, которым полагается начало собору всей твари. Воистину весь мир собирается во Христе через таинство Евхаристии, и силы небесные, и земное человечество, и живые и мертвые; в нем же надежда и низшей твари, ибо и она, как мы знаем из апостола, «с надеждою ожидает откровения сынов Божиих» и окончательного своего освобождения от рабства и тления. (Рим 8:19—22).

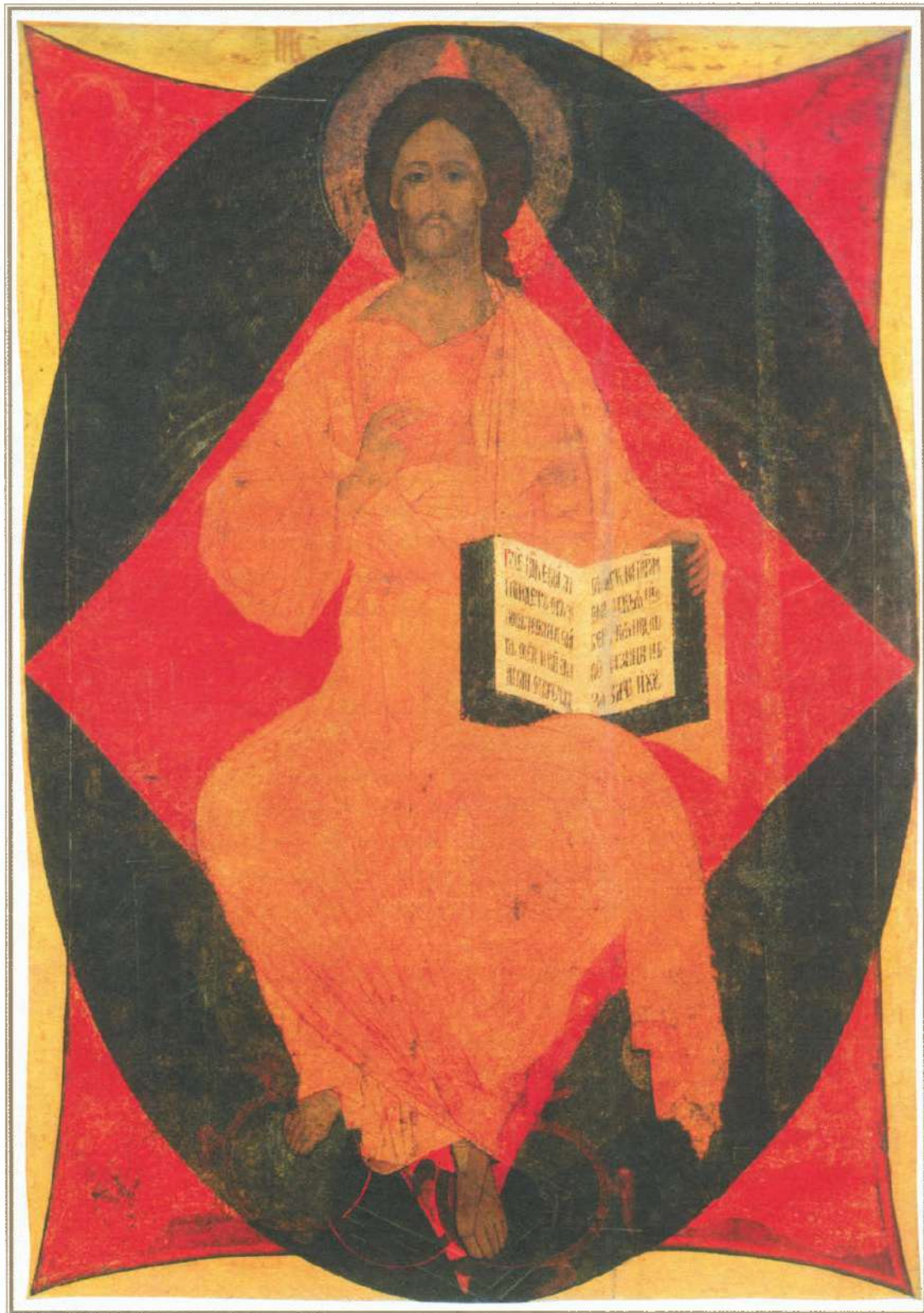
Такое евхаристическое понимание мира как грядущего тела Христова, мира, который в будущем веке должен стать тождественным с церковью, изображается во всем строении нашего храма и во всей его иконописи. Это — главная идея всей нашей церковной архитектуры и иконописи вообще; но высшего своего выражения это искусство достигает в XV и отчасти в XVI в., в котором все еще чувствуется духовный подъем великой творческой эпохи.

В этих храмах с неведомой современному искусству силою выражена та встреча Божеского и человеческого, через которую мир собирается воедино и превращается в дом Божий. Наверху, в куполе, Христос благословляет мир из темно-синего неба, а внизу — все объято стремлением к единому духовному центру — ко Христу, преподающему Евхаристию.

Возьмите любой иконостас классической эпохи новгородской иконописи, например иконостас в приделе Рождества Богородицы новгородского Софийского собора (XVI в.), и вы заметите в нем черту, резко отличающую все вообще древние







Андрей Рублев. Спас в Силах из деисусного чина. 1408 г.



православные храмы от современных. В нем над царскими вратами нет изображения Тайной вечери. Обычай изображать Тайную вечерю над царскими вратами составляет у нас довольно позднее и едва ли удачное новшество. В древних храмах вместо того *над* царскими вратами, а иногда в верхней части *самых* царских врат помещали изображение Евхаристии. Образ Христа писался тут вдвойне: с одной стороны он преподает апостолам хлеб, а с другой стороны — подносит им св. чашу.

Не трудно убедиться, что этим центральная идея православного храма выражается гораздо яснее и глубже: ведь важнейшее в храме — именно чудесное превращение верующих в соборное тело Христово через Евхаристию; поэтому и центральное место над царскими вратами по праву принадлежит именно Евхаристии, а не Тайной вечери, которая, кроме приобщения телу и крови Христа, заключает в себе и ряд других моментов, последнюю беседу Христа с учениками и обращение Его к Иуде. Как бы ни были важны эти моменты, центр тяжести — не в них: ибо не для одной беседы со Христом собираемся мы во храм, а для того, чтобы таинственно сочетаться с Ним всем нашим существом.

Преимущество древнего иконостаса перед современным не только идейное, но вместе с тем и художественное: оно придает большую цельность всему его художественному замыслу; в нем гораздо яснее, чем в иконостасе современном, все приводится к единому жизненному центру. О чем пишут евангелисты, изображенные на царских вратах, о чем благовествует архангел Богородице? Все об этом таинственном, чудесном сочетании Божеского с человеческим, к которому *через Евхаристию* приобщается весь род человеческий. Посмотрите на это мощно выраженное в новгородском чине всеобщее стремление ко Христу! О чем говорят склоняющиеся перед Ним с двух сторон фигуры Богородицы, Иоанна Крестителя, архангелов, апостолов и святителей? Это изображение собравшегося вокруг Христа *собора* ангельского и человеческого; но без Евхаристии весь этот собор не достигает *цели* своего стремления: ибо не в поклонении Христу здесь окончательная и высшая цель, а в неразрывном и неслиянном с Ним соединении. Посмотрите на несравненные новгородские царские врата в соборании





Андрей Рублев. Богоматерь из деисусного чина. 1408 г.

И. С. Остроухова, и вы поймете, чем велик и чем прекрасен древний новгородский храм: в этих вратах вся гамма радужных красок и вся радость ангелов и человечества собрана вокруг Благовещения и Евхаристии, вокруг праздника весны и таинства вечной жизни. Я не знаю более прекрасного выражения того мистического понимания церкви, которое составляет главное отличие православия от католичества. Для католиков единство церкви олицетворяется земным ее главою — папою, для православия же это единство дано не в каком-либо видимом земном завершении, а в таинстве Евхаристии; оно объединяет всех верующих не единством внешнего порядка, а таинственным общением жизни во Христе. Вся красота древнерусской иконописи представляет собою прозрачную оболочку этой тайны, ее радужный покров. И красота этого покрова обуславливается той необычайной глубиной проникновения в тайну, которая была возможна только в век величайших русских подвижников и молитвенников.

#### IV

Сказанное о значении и смысле русской иконы XIV и XV вв. объясняет нам ее странную и загадочную судьбу. С одной стороны, эта изумительная красота религиозной живописи представляет собою весьма древнее явление русской жизни: нас отделяет от него целых пять с лишним столетий. С другой стороны, она — одно из недавних открытий современности. До последнего времени старинная икона была нам не только непонятна — она была не-

*доступна* глазу. Наши предки не умели чистить икон, а потому, когда иконы покрывались копотью, их «записывали», т. е. просто-напросто писали заново по старому рисунку, иногда даже меняя его контуры, или просто-напросто бросали как негодную ветошь. Обычным местом, где складываются отслужившие иконы, служат у нас колокольни, где они подвергаются влиянию непогоды, а нередко даже и воздействию голубей. Немало великих чудес древнерусского искусства было найдено среди ужасающей грязи и мусора на колокольнях. Только недавно, лет пятнадцать тому назад, наши художники начали «чистить» иконы, т. е. освобождать древние краски от насевшей на них копоти и от позднейших записей.

Недавно мне пришлось быть свидетелем такой «чистки» у И. С. Остроухова. Мне показали черную, как уголь, на вид совершенно обуглившуюся доску. Вопрос, что я на ней вижу, поставил меня в крайнее затруднение: при всем моем старании я не мог различить в ней никакого рисунка и был чрезвычайно удивлен заявлением, что на иконе изображен сидящий на престоле Христос. Потом на моих глазах налили немного спирта и масла на то место, где, по словам художника, должен был находиться лик Спасителя, и зажгли. Затем художник потушил огонь и начал счищать размягчившуюся копоть перочинным ножиком. Вскоре я увидел лик Спасителя: древние краски оказались совершенно свежими и словно новыми. С таким же успехом удаляются и позднейшие записи. Упомянутый выше образ Святой Троицы Рублева был восстановлен в первоначальном виде только благодаря стараниям И. С. Остроухова и художника В. П. Гурьянова; последнему «пришлось снять с иконы несколько последовательных слоев записей, чтобы добраться до подлинной древнейшей живописи, по счастью, достаточно хорошо сохранившейся»<sup>19</sup>. К сожалению, после чистки икону опять заковали в старую золотую ризу. Открытыми остались только лик и руки. Об иконе в ее целом мы можем судить только по фотографиям.

Судьба прекраснейших произведений древнерусской иконописи до недавнего времени выражалась в одной из этих двух крайностей. Икона или превращалась в черную, как уголь, дос-







Собор Апостолов. Конец XV в.

ку, или заковывалась в золотую ризу; в обоих случаях результат получался один и тот же, — икона становилась недоступной зрению. Обе крайности в отношении к иконе, пренебрежение, с одной стороны, неосмысленное почитание с другой, свидетельствуют об одном и том же: мы перестали понимать икону и потому ее утратили. Это — не простое непонимание искусства; в этом забвении великих откровений прошлого сказалось глубокое духовное падение. Надо отдать себе отчет, как и почему оно произошло.

В век расцвета русской иконописи икона была прекрасным, образным выражением глубокой религиозной мысли и глубокого религиозного чувства. Икона XV в. всегда вызывает в памяти бессмертные слова Достоевского: «Красота спасет мир». Ничего, кроме этой красоты Божьего замысла, спасающего мир, наши предки XV в. в иконе не искали. Оттого она и в самом деле была выражением великого творческого замысла. Так было в те дни, когда источником вдохновения служила молитва; тогда в творчестве русского народного гения чувствовался дух преподобного Сергия. Приблизительно на полтора столетия хватило этого высокого духовного подъема. Достигнутые за это время мирские успехи России таили в себе опасные искушения. В XVI в. уже начало понижаться настроение, и люди стали подходить к иконе с иными чувствами и с иными требованиями.

Рядом с произведениями великими, гениальными в иконописи XVI в. стало появляться все больше и больше таких, которые носят на себе явную печать начинающегося угасания духа. Попадая в атмосферу богатого двора, икона мало-помалу становится предметом роскоши; великое искусство начинает служить посторонним целям и вследствие этого постепенно извращается, утрачивает свою творческую силу. Внимание иконописца XV в., как сказано, всецело устремлено на великий религиозный и художественный замысел. В XVI в. оно, видимо, начинает отвлекаться посторонними соображениями. Орнамент, красота одежды святых, роскошные украшения престола, на котором сидит Спаситель, вообще второстепенные подробности, видимо, начинают интересовать иконописца *сами по себе*, независимо от того духовного содержания, которое выра-







Молящиеся новгородцы. Середина XV в.



жается здесь формами и красками. В результате получается живопись чрезвычайно тонкая и изукрашенная, подчас весьма виртуозная, но в общем мелочная: в ней нет ни глубины чувства, ни высоты духовного полета, это мастерство, а не творчество. Такое впечатление производит большая часть так называемых строгановских и московских писем.

Отсюда переход к богатым золотым окладам естественен и понятен. Раз икона ценится не как художественное откровение религиозного опыта, не как религиозная живопись, а как предмет роскоши, то почему не одеть ее в золотую одежду, почему не превратить в произведение ювелирного искусства в буквальном значении этого слова. В результате получается нечто еще худшее, чем превращение иконы в черную, обуглившуюся доску: благодать дивных художественных откровений, рождавшихся в слезах и молитве, закрывается богатой чеканной одеждой, произведением благочестивого безвкусия. Этот обычай заковывать икону в ризу, возникший у нас очень поздно, не ранее XVII в., представляет собою, на самом деле, скрытое отрицание религиозной живописи; в сущности это бессознательное иконоборчество. Результатом его является та «утрата» иконы, то полное забвение ее смысла, о котором я говорил.

Вдумайтесь в причины этой утраты, и вы увидите, что в судьбе иконы отразилась судьба русской церкви. В истории русской иконы мы найдем яркое изображение всей истории религиозной жизни России. Как в расцвете иконописи отразился духовный подъем поколений, выросших под духовным воздействием величайших русских святых, так и в падении нашей иконописи выразилось позднейшее угасание нашей религиозной жизни. Иконопись была великим, мировым искусством в те дни, когда благодатная сила, жившая в церкви, созидала Русь; тогда и мирской порядок был силен этой силой. Потом времена изменились. Церковь испытала на себе тлетворное влияние мирского величия, попала в плен и мало-помалу стала превращаться в подчиненное орудие мирской власти. И царственное великолепие, к которому она приобщилась, затмило благодать ее откровений. Церковь господствующая заслонила церковь соборную. Образ ее поблек в религиозном сознании, утратил



свои древние краски. Потемневший лик иконы в богатой золотой одежде — вот яркое изображение церкви, плененной мирским великолепием.

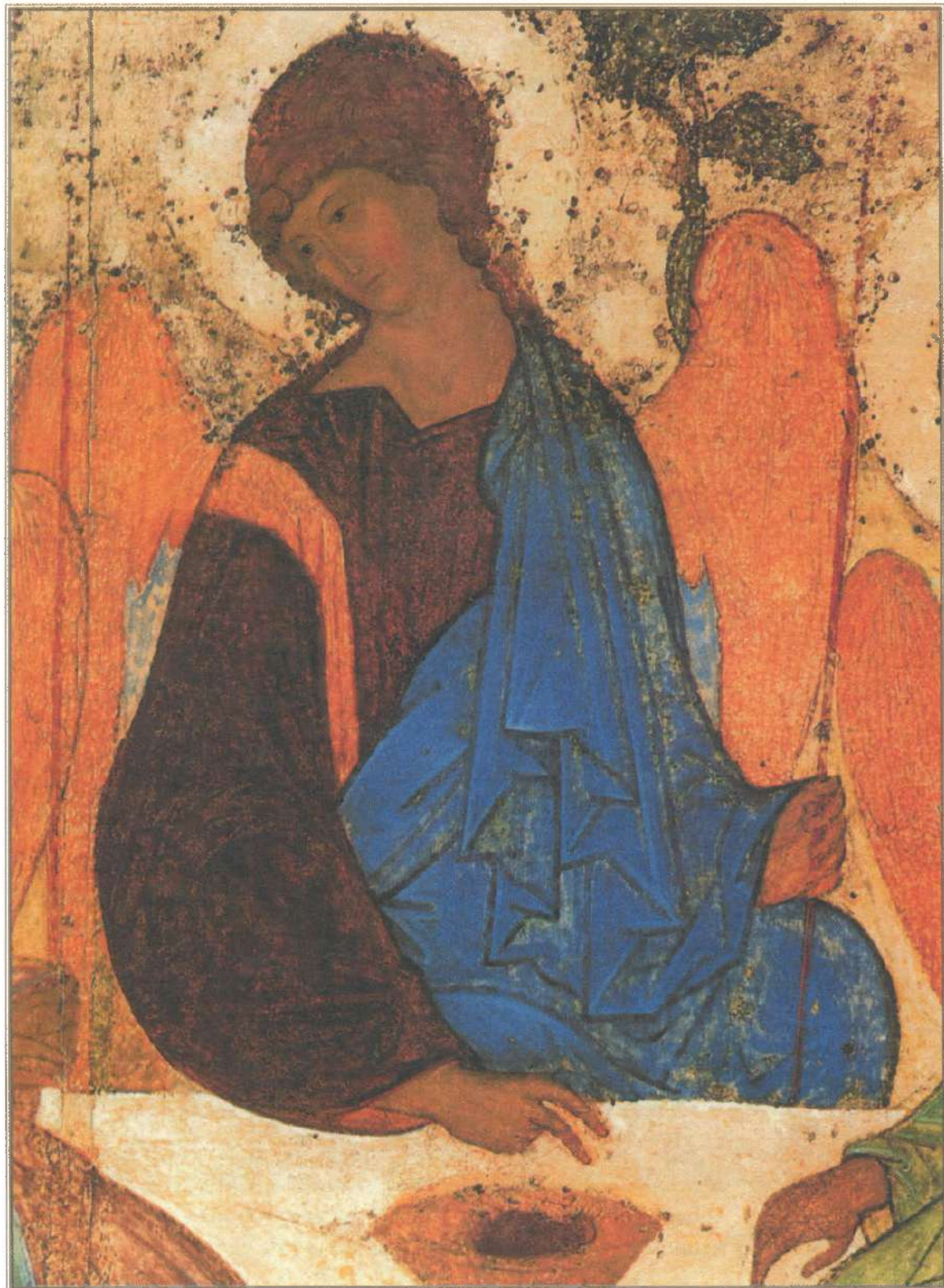
В исторических судьбах русской иконы есть что-то граничащее с чудесным. Чудо заключается, разумеется, не в тех превратностях, которые она испытала, а в том, что, несмотря на все эти превратности, она осталась целою. Казалось бы, против нее ополчились самые могущественные враги — равнодушие, непонимание, небрежение, безвкушие неосмысленного почитания, но и этой коалиции не удалось ее разрушить. И копоть старины, и позднейшие записи, и золотые ризы послужили во многих случаях как бы футлярами, которые предохраняли от порчи ее древний рисунок и краски. Точно в эти дни забвения и утраты святыни невидимая рука берегла ее для поколений, способных ее понять. Тот факт, что она теперь предстала перед нами, почти не тронутая временем во всей красе, есть как бы новое чудесное явление древней иконы.

Можно ли считать случайностью, что она явилась именно в последние десять-пятнадцать лет? Конечно, нет! Великое открытие древней иконы совершилось незадолго до того, когда она снова стала близкою сердцу, когда нам стал внятен ее забытый язык. Она явилась как раз накануне тех исторических переживаний, которые нас к ней приблизили и заставили нас ее почувствовать.

Тот подъем творческих сил, который выразился в иконе, зародился среди величайших страданий народных. И вот мы опять вступили в полосу этих страданий. Опять, как и в дни святого Сергия, ребром ставится вопрос, быть или не быть России. Нужно ли удивляться, что теперь, на расстоянии веков, нам вновь стала слышна эта молитва святых предстателей за Россию, и нам стали понятны вздохи и слезы Андрея Рублева и его продолжателей.

Казалось бы, что может быть общего между исторической обстановкой тогдашней и современной. «Пустыня», где жил св. Сергий, густо заселена, и не видно в ней ни зверей, ни бесов. Но присмотритесь внимательнее к окружающему, прислушайтесь к доносящимся до вас голосам: разве вы не слышите со всех





Андрей Рублев. Троица. Фрагмент



сторон звериного, волчьего воя и разве вы не наблюдаете ежечасно страж бесовских? В наши дни человек человеку стал волком. Опять, как и встарь, стадами бродят по земле хищные звери, заходят и в мирские селения, и в святые обители, обнюхивая их и ища себе вкусную пищу. Хуже или лучше нам от того, что это — волки двуногие? Опять всюду стоны жертв грабителей и душегубцев. И разве мы теперь не видим страж бесовских? Те бесы, которые являлись св. Сергию, чрезвычайно напоминали людей; но разве мало в наши дни людей, которые до ужаса напоминают бесов? И разве молитвенники в монастырских обителях не слышат от них приблизительно тех же слов, какие слышал некогда преподобный Сергий. Это все то же «стадо бесчисленно», твердящее на разные голоса: «Уйди, уйди из места сего. Чего ищешь в этой пустыне. Ужели ты не боишься умереть с голода, либо от зверей или от разбойников и душегубцев». Только внешний вид у этих искусителей изменился. Св. Сергий видел их в остроконечных литовских шапках. Такими писали их тогда на иконах. Теперь мы видим их в иных одеяниях, но разница в одеянии, а не в сущности. «Бесовские стражи» и теперь все те же, как и встарь, а «мерзость запустения, стоящая на месте где не должно», сейчас не лучше, а много хуже, чем в дни святого Сергия. И опять, как в дни татарского погрома, среди ужасов вражеского нашествия со всех сторон несется вопль отчаяния: спасите, родина погибает.

Вот почему нам стала понятна духовная жизнь поколений, которые пятью с половиной веками раньше выстрадали икону. *Икона — явление той самой благодатной силы, которая некогда спасла Россию.* В дни великой разрухи и опасности преподобный Сергий собрал Россию вокруг воздвигнутого им в пустыне собора Св. Троицы. В похвалу святому преподобному Андрей Рублев огненными штрихами начертал образ триединства, вокруг которого должна собраться и объединиться вселенная. С тех пор этот образ не переставал служить хоругвью, вокруг которой собирается Россия в дни великих потрясений и опасностей. Оно и понятно. От той розни, которая рвет на части народное целое и грозит гибелью, спасает только та сила, которая звучит в молитвенном призыве: да будут едино как и Мы.





Корабль веры





Символ веры. XIX в.



Не в одной только рублевской иконе, во всей иконе XV в. звучит этот призыв. Но есть в этой иконописи и что-то другое, что преисполняет душу бесконечной радостью: это — образ России обновленной, воскресшей и прославленной. Все в ней говорит о нашей народной надежде, о том высоком духовном подвиге, который вернул русскому человеку родину.

Мы и сейчас живем этой надеждой. Она находит себе опору в замечательном явлении современности. Опять удивительное совпадение между судьбами древней иконы и судьбами русской церкви. И в жизни, и в живописи происходит одно и то же: и тут и там потемневший лик освобождается от вековых наслоений золота, копоти и неумелой, безвкусной записи. Тот образ мирообъемлющего храма, который воссиял перед нами в очищенной иконе, теперь чудесно возрождается и в жизни церкви. В жизни, как и в живописи, мы видим все тот же неповрежденный, нетронутый веками образ святой церкви соборной.

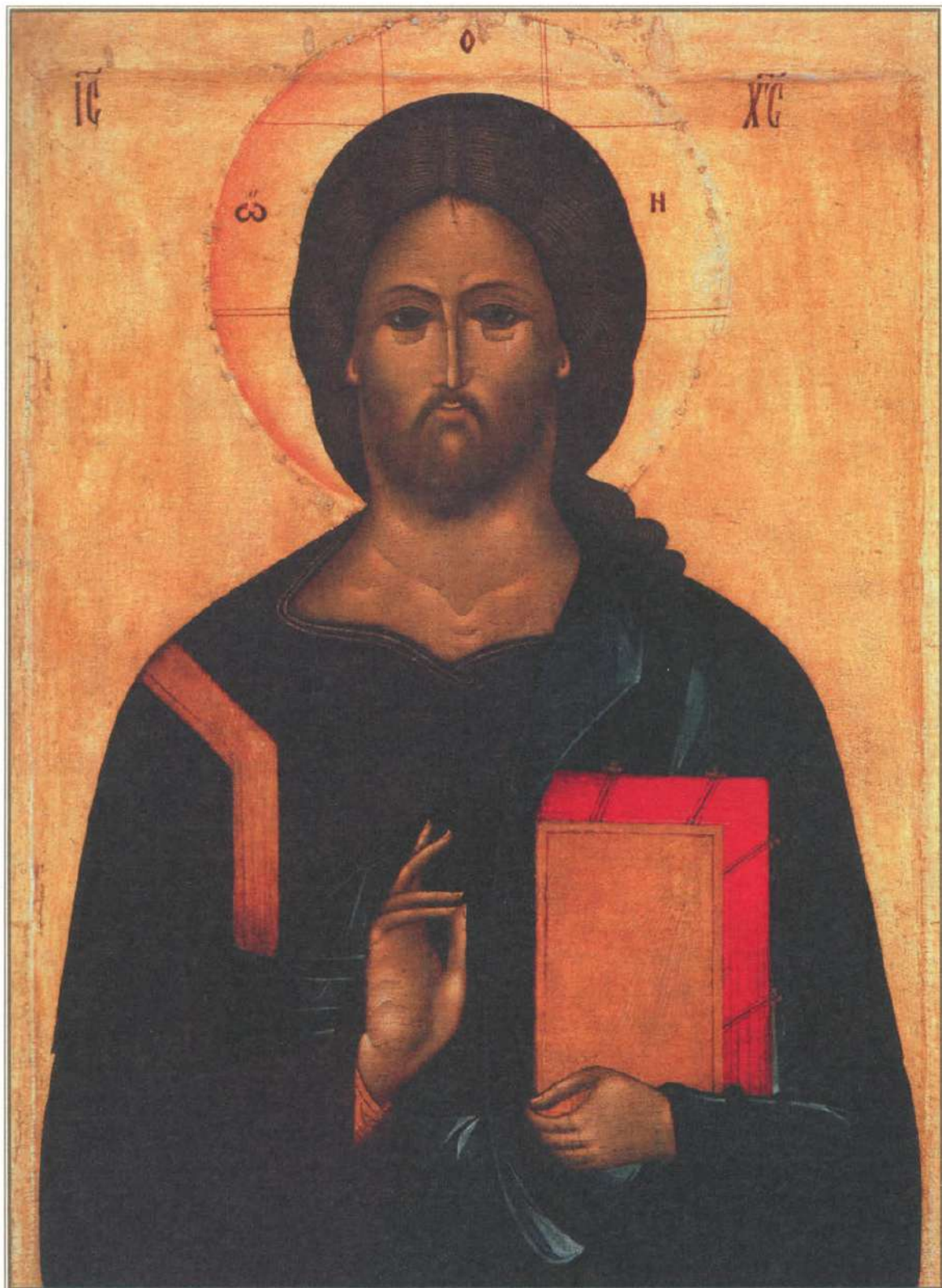
И мы несокрушенно верим: в возрождении этой святой соборности теперь, как и прежде, спасение России.

1917



Икона Христа изображает Его человеческий образ, в котором воображается и Его Божество. Поэтому непосредственно она есть человеческое изображение, а как таковое, она есть разновидность портрета. И потому в рассуждении об иконе следует сначала спросить себя, что вообще представляет собой человеческое изображение как картина или портрет. Пожалуй, легче сначала сказать, чего он собой не представляет. Он не представляет собой именно того, за что его единственно принимали обе стороны в споре об иконопочитании: натуралистического изображения отдельных частей тела в их совокупности, так сказать, фотографического атласа по анатомии или физиологии<sup>1</sup>. Такое понимание равносильно отрицанию искусства. Искусство зрит мыслеобраз или идею, которая просвечивает в вещи и составляет ее идеальное содержание или основание. В этом смысле и изображение человека, — будем условно называть его *портретом*, — имеет дело, прежде всего, с идеальной формой человеческого тела, с образом человечности, а затем и с индивидуальными чертами, которые мы имеем в данном образе. Портрет есть художественное свидетельство об этом умном образе и его закрепление средствами искусства. Он изображает в этом смысле не лицо, но *лик*, зримый художником, причем это видение лика, прозираемого в первообразе или оригинале, передается не в отвлеченном созерцании, но конкретно, именно показуется как существующий в оригинале. Поэтому и получается его изображение, портрет данного лица. В это портретное сходство поэтому входит одновременно и воспроизведение отдельных черт его наружности, — его волосы, фигура и т. д. (т. е. то, что обычно только и имели в виду иконопочитатели), но вместе с его духовным ликом. Было бы ошибочно думать, что сходство заключается в волосах, носе и бородавках, — оно простирается гораздо глубже. Главное отличие человека от всех вещей этого мира и даже от существ ми-





Спас. Первая половина XV в.



ра животного заключается в том, что он духоносен, его тело есть сосуд, а вместе орудие и форма живущего в нем духа, и это единство духа и плоти нераздельно. Нельзя изображать человека помимо этой его духоносности. И поэтому рассматривать портретное изображение лишь как воспроизведение членов человека и их положения, как понимали обе стороны в споре об иконах, значит не только уничтожать искусство, но и в существе отрицать икону. Нельзя рассматривать тело только как мясо и кости, отдельно от живущего в нем духа: без него оно даже и не существует как тело. Оно есть не только нераздельное от него вместилище и орудие духа, но оно есть и его образ. Тело всякого человека есть нерукотворная икона его духа, а изображение человека, его портрет есть искусственная, рукотворная икона этой иконы. И в ней изображается не только тело, но и дух, живущий в теле, или, что то же, видимый телесный образ невидимого духа и его состояний. Разумеется, именно в этом видении *лика* в лице и даже в личине, и в свидетельстве о нем в образе и заключается задача искусства<sup>2</sup>. И в этом смысле между фотографией, как бы ни была она совершенна, и художественным портретом, как бы он ни был несовершенен, существует качественная разница<sup>3</sup>.

Таким образом, про человеческий портрет можно сказать словами Ареопагита, что «икона есть видимое невидимого», ибо в ней изображается живущий в видимом теле невидимый дух. Но отсюда проистекает и основание *апофрия* портрета, намечающая его границу, которая проходит притом в двух направлениях. Во-первых, каждый портрет есть изображение определенного индивида, в своей индивидуальности отличающегося от всего человечества, как некий личный и неповторимый его *modus*; но и в то же время он есть икона человечности вообще, ибо человек есть родовое существо, и в каждом из индивидов живет род. Апофрия здесь состоит в невозможности точно уловить и передать это соотношение и внутреннюю грань индивида и рода и отсюда в невольном и неизбежном преувеличении той или другой стороны. Во-вторых, каждый портрет есть икона иконы, искусственное воспроизведение нерукотворного природного образа духа, каковым является тело. В какой же степени изобразим дух? Даже и тварный, человеческий дух, имеющий все же божественное про-





Гурий Никитин. Спас Вседержитель. 1686 г.

исхождение, как вдунутый из уст Божиих, в богоподобии своем имеет неисчерпаемую глубину и не исчерпывается ни одним из частных откровений своей жизни. Следовательно, и всякая из природных икон его, будучи каждая истинна в своей иконности, является тем не менее неадекватной и неисчерпывающей. Один и тот же дух открывается в разных своих состояниях и, следовательно, в разных образах: в детстве, в юности, в старости, в падении и восстании, в упадке и подъеме<sup>4</sup>. И даже отвлекаясь от различия в проникновении художника в духовную реальность, в портрете остается неизбежной одномоментность и потому односторонность. Он всегда есть *pars pro toto* (лат. часть вместо целого), запечатлевая лишь *одно* из явлений феноменологии духа, которое он принимает за адекватный образ этого духа. А отсюда следует неизбежная *относительность* всякого портрета, а потому и принципиальная их множественность. Человек в жизни своей являет неисчислимое количество икон своего духа, разворачивая бесконечную кинематографическую ленту его феноменологии. Так и всякий портрет, как бы он ни был совершен, не является единственным и исчерпывающим, не есть прямая икона целостного духа как такового, а лишь одного из его проявлений. Однако целостный дух ощутим в каждом своем проявлении, ибо он неделим. Поэтому всякая икона, имея частное значение, сохраняет в то же время и общее<sup>5</sup>.

Отсюда проистекает следующая замечательная черта портрета: всякий портрет нуждается в *именовании*. Портрет безымянный, даже при величайшем портретном «схождении» (которое, конечно, относится лишь к одному определенному моменту жизни и улетучивается от времени в силу изменчивости ее), еще не имеет в себе последней закрепляющей точки, которая дается именем: лишь оно довершает, удостоверяет, а потому и само *входит* в качестве изобразительного средства в изображение. Именование *соотносит* образ с оригиналом, икону с первообразом, оно *присоединяет* данную икону к многоиконному духу. (Подобным образом и самое имя дается его носителю, который до этого наименования был многоимянен или безымянен.) В имени выражается самая индивидуальность, — дух, живущий и раскрывающийся как *субъект* своих состояний, во всех них при-







Никита Павловец с товарищами. Царь Царем, или Предста Царица. 1676 г.

существующий и ни с каким из них не отождествляющийся, ибо ими не исчерпывающийся. Имя есть в этом смысле иероглиф личности, означенное невидимого в видимом, а икона есть, в известном смысле, иероглиф одного из состояний этой личности, ее самооткровений. Именованье же иконы означает ее включение в число явлений этого духа, которых может быть неопределенное множество. Поэтому одно и то же имя дается различным и многим портретам одного и того же лица, причем все они нанизываются на него, как на нитку, или же связываются им как бы в общей кинематографической ленте. Конечно, портрет-икона должен иметь свою собственную убедительность и прежде именованья, независимо от него. Он, хотя и при неизбежной односторонности, свидетельствует о своем оригинале: в нем содержится действительная *pars pro toto*, потому что душа неразделима и едина. Но в то же время остается и это неустранимое различие между частью и целым. Поэтому мы не чувствуем себя успокоенно и удовлетворенно, пока изображение не получило имени, которое есть икона самого субъекта как носителя всех своих состояний<sup>6</sup> и, следовательно, оригинала всех своих икон.

Теперь обратимся непосредственно к иконе Христа. В некоторых отношениях она не отличается от человеческой иконы вообще. Как и последняя, она есть человеческий образ, в котором открывается живущий в ней дух. В частности, отдельные иконы Христа изображают или отдельные события Его земной жизни (например, иконы праздников, разные изображения евангельских событий), или Его образ, соответствующий портретному изображению вообще. Но, конечно, те общие границы, которые имеют силу в отношении ко всякой иконе, здесь получают особую силу. И это относится, прежде всего, к изображению самого тела, человеческого естества Спасителя. Он явил собой совершенного человека, показал истинный образ человечности. Можно сказать, что Его тело есть *абсолютное* (в смысле совершенства) человеческое тело. Но всякое совершенство трудно изобразимо для человеческого искусства, которое располагает лишь относительными средствами, так сказать, светотени и для передачи индивидуальной формы пользуется деформацией. Ибо индивидуальность в нашем грешном мире непременно есть и де-





формация, относительность, некоторое уродство, дефективность в одном отношении и чрезмерность в другом, диссонанс, ждущий разрешения. Помощью гармонии диссонансов индивидуальное тело только и становится изобразимо. Но тело Спасителя в этом смысле *не* индивидуально, потому что оно все-индивидуально, или *сверх*-индивидуально, или абсолютно-индивидуально. В его свете нет теней, в его гармонии нет диссонансов, в его типе нет деформации, и потому обычные изобразительные средства искусства здесь изнемогают. Тем не менее человеку, в данном случае художнику, дано иметь свое видение Христа, и он ищет Его образа (может быть, и вообще-то ничего другого не ищет — сознательно или бессознательно, — изобразительное искусство). Как все-индивидуальность, лик Христов, хотя и не равняется никакой отдельной индивидуальности, однако все их в Себе содержит, или наоборот, в каждом человеческом лице в силу человечности его имеется причастность к человеческому лику Христову (почему и можно сказать, что в сущности весь человеческий род в человечности своей имеет один лик, все-лик Христов). Этим и открывается возможность подхода к человеческому изображению Христа, хотя оно и остается заведомо неадекватно, неизбежно принимает личную, психологическую окраску<sup>7</sup>, но тем не менее оно в каком-то смысле своей задаче соответственно. Поэтому образ Христа всегда стоит перед глазами искусства. Его пишут как верующие, так и неверующие (и, быть может, психология неверующих живописцев более наглядно свидетельствует<sup>8</sup>, как глубоко в душе человека заложен этот образ). Ища истинный образ *человека*, художник невольно находит в этой человечности Христа<sup>9</sup>. Поэтому и античное религиозное искусство, поскольку оно являло прекрасную человечность, бессознательно творило икону Христову до Христа, и здесь оно становится в параллель с древней философией, как христианство до Христа.

Таким образом, Христос в человечности своей может быть *изображаем*, как Он видим человеком чрез разнообразные субъективные призмы, хотя Он и *не изобразим* в истине и славе Своей, ибо для этого изображающий должен быть не только подобен и сроден, но и равен изображенному. Однако для обоснования искусства достаточно одной этой *изображаемости*, если и через







Спас Недреманное око с избранными святыми. Вторая половина XVI в.

нее луч Христовой человечности может быть явлен хотя бы только в отражении, как он скользит на всех вещах и светится в ликах святых Христовых, ибо святые и в индивидуальном образе своем имеют нечто от лика Христова (об этом ниже). Но икона Христова есть не только изображение Его совершенной человечности, но и Его Божественного Духа, икона самого Божества. Мы уже знаем, что человеческое тело вообще не может рассматриваться отдельно от духа, которого оно является вместилищем, образ тела есть и образ духа. Поэтому и икона Христова есть не только образ Его человеческого тела, каковым ее почитали иконоборцы, но и икона Его Божества (чего не уразумевали до конца и иконопочитатели, видевшие в иконе Христовой лишь образ Его человечности, точнее, даже только одного Его тела). Именно в этом пункте предельно заостряется проблема иконы: как может и может ли быть изображено Божество?

Бог нам открывается, — многократно и многообразно, — словом, действием и в образах. Слово Божие, насколько оно явилось человеку и «с человеки поживе», может быть и *изображаемо*, хотя, разумеется, никогда не может быть адекватно, совершенно изображено. Однако это условие и не требуется для *изобразимости*: для последней необходимо, чтобы изображения воплощенного Слова, иконы Христовы, были *не пусты*, имели в себе отобразившийся луч Божества. Но это прямо вытекает из общего факта откровения Бога человеку, из сообразности Богу человека, а, следовательно, и некоей человечности Бога. Отсюда следует, что *Бог изобразим* для человека в этой человечности Своей. Поэтому истинный и полный постулат иконы Христовой состоит в том, чтобы дать не человеческий только образ Христа, так сказать, историческую картину-портрет, подобно другим изображениям великих людей и исторических деятелей, на что притязают мирские художники, верующие и неверующие, но и образ, в котором отобразилось бы Божество Христово. В иконе изображается Богочеловек. Но эта задача уже 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.

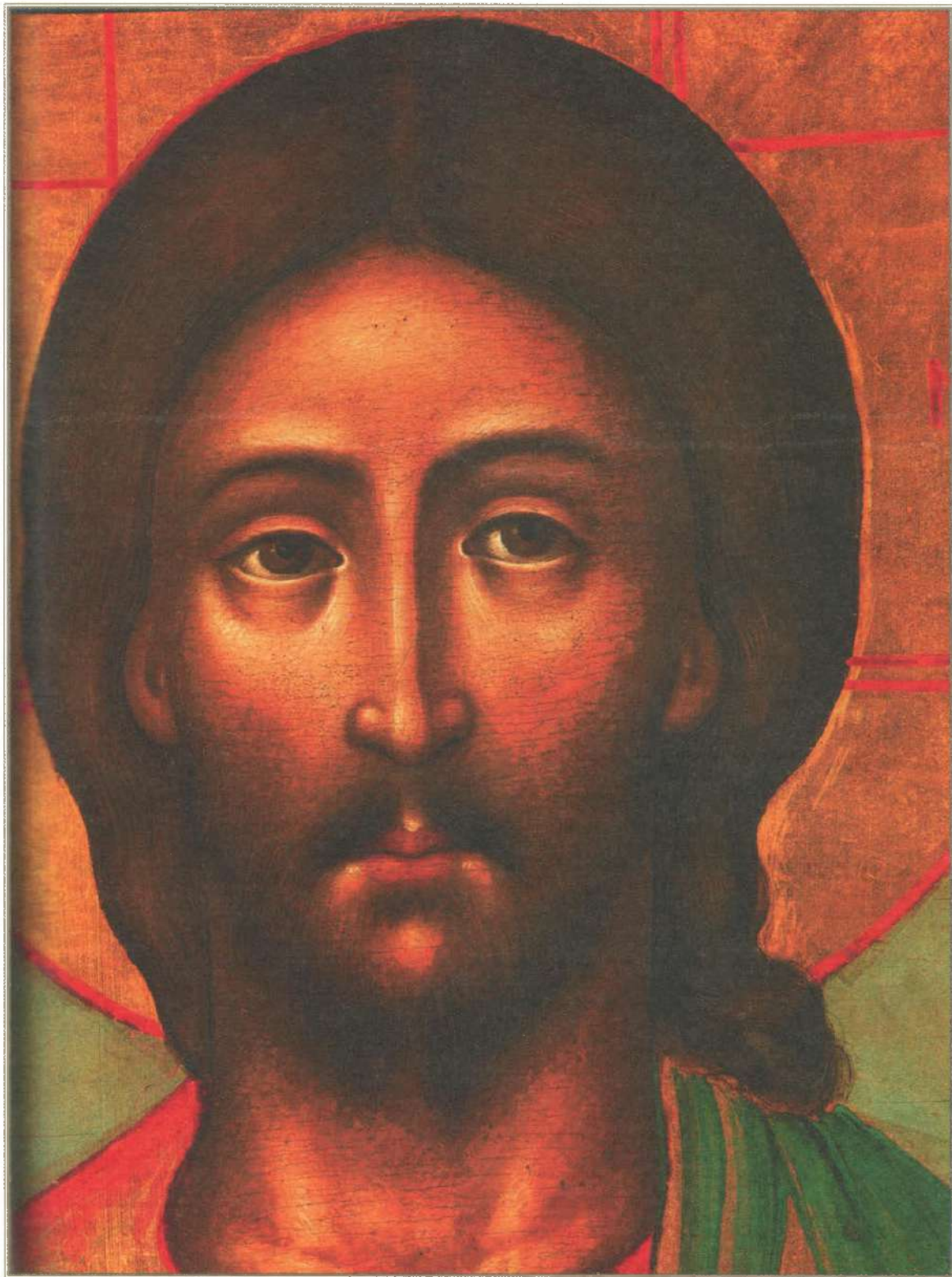


на почве *церковной*. Таким образом возникает иконопись как *церковное искусство*, которое соединяет в себе все творческие задания искусства с церковным опытом<sup>10</sup>. Икона есть произведение искусства, которое знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного, в образах плоти жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершается теургический акт соединения земного и небесного. Поэтому иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенно-аскетического напряжения (почему Церковь и знает особый лик святых — иконописцев, в лице которых тем самым канонизируется и искусство как путь спасения).

Отсюда следует и еще одна черта иконописи. Как *церковное* искусство, оно живет не только в общей традиции искусства с его школами и вообще художественным преданием, но и в церковном предании, которое выражается объективно в иконном каноне. Что же такое этот канон? Сначала следует отвергнуть его ложное, извращенное понимание. Канон («подлинник») содержит в себе, прежде всего, начало дисциплинарное, род духовной цензуры для икон, с рядом требований прежде всего формального и запретительного характера. Эти цензурные требования изменчивы, соответствуя характеру эпохи и уровню церковного развития. Разумеется, не в этом состоит канон как церковное предание. Он содержит в себе некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства, свидетельство *соборного* творчества Церкви в иконописи. В каноне содержатся как видения, т. е. определенного содержания «образы» («изводы») икон, так и видения, т. е. определенные типы и способы трактовки изображения, символика форм и красок. Это есть как бы сокровищница живой *памяти* Церкви об этих видениях и видениях, *соборное ее вдохновение*, и, как таковое, оно есть вид церковного предания, существующий наряду с другими его видами (как-то: святоотеческая письменность, литургическое предание и др.). На этом основании освященная преданием икона является по-своему столь же авторитетным источником богословия, как и другие, вышеназванные, поэтому и богословие, ища







*Федор Зубов с товарищами. Христос. Фрагмент иконы «Вседержитель» из иконостаса Софийского предела Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве*



«Ты еси церей». Вторая половина XVII в.

опоры в церковном предании, имеет право и обязанность обращаться и к этому источнику.

Как и все вообще церковное предание, иконный канон не должен быть понимаем как внешнее правило и неизменный закон, который требует себе пассивного, рабского подчинения, почему и задача иконописца сводится лишь к копированию подлинника. Такое «старообрядческое», законническое понимание канона, во-первых, неисполнимо, а во-вторых, ложно. Оно неисполнимо и утопично, потому что копирование (если только оно не является ремеслом, которое вовсе не есть копирование, а лишь более или менее грубое искажение или даже пародирование) есть художественно-творческий акт, в котором копирующий воспроизводит в себе, оживает и вместе вживается в





творчество мастера. Потому и художественное копирование есть творчество, отмеченное печатью индивидуальности. Возьмем для примера Троицу Рублева. Конечно, она может быть художественно повторяема, но это и будет, строго говоря, не копия, а нахождение современными средствами и в современном сознании однажды найденного мастером. Разумеется, искусство, которое может соглашаться и находить для себя достойным и даже важным такое повторение в свободном и искреннем творческом акте, не может унизиться до того, чтобы себя одним лишь таким повторением ограничить и исчерпать. Оно этого даже просто и не может, потому что природа искусства есть творческая свобода, а не копирование, которое для него если и возможно, то также лишь в качестве проявления этой свободы. Оно движется непрестанно, ибо живет. Превратить искусство в одно лишь копирование невозможно, истинное же копирование произведений искусства для неискусства, для ремесла не дано. Таким образом, единственным ресурсом старообрядческого отношения к иконному оригиналу является лишь цветная фотография. Конечно, она получает теперь весьма важное значение для истории искусства и его популяризации, но она не может стать заменой иконописи. И во всяком случае явилось бы явным свидетельством всей утопичности старообрядческого отношения к иконе, если бы оказалось, что оно замыкает все возможности иконописания в фотографическое воспроизведение некоторых, допустим, классических подлинников. Это было бы вместе с тем и идолопоклонством по отношению к этим подлинникам, которые одни только якобы обладают качеством иконности. Но ограничивать задачу искусства простым копированием существующих подлинников, кроме того, и религиозно ложно, ибо этим извращается идея церковного предания. В частности, в том, что касается религиозного *содержания* той или иной иконы, то уже история иконы свидетельствует, что в Церкви существует своеобразная *жизнь* иконы. В этой жизни одни темы, или изводы, икон известного содержания выносятся на поверхность, другие выходят из употребления, но во всяком случае возможное содержание иконы никогда не может считаться исчерпанным или не допускающим изменения или приращения.





В частности, достаточно указать, что уже прославление новых святых приносит новые иконы. То же самое делает прославление новых чудотворных икон, не имевших дотоле известности и распространения. Далее важно установить и то, что, хотя наличие икон известного содержания в Церкви служит уже свидетельством церковного предания в пользу известной церковной достоверности и авторитетности их содержания<sup>11</sup>, тем не менее принципиально возможны, — да и непосредственно возникают, — *новые иконы нового содержания*. Жизнь Церкви никогда не исчерпывается прошлым, она имеет настоящее и будущее, и всегда равно подвижна Духом Святым. И если духовные видения и откровения, засвидетельствованные в иконе, возможны были раньше, то они возможны и теперь, и впредь. И это есть лишь вопрос *факта*, проявится ли творческое вдохновение и дерзновение на *новую* икону. Разве не было таким же дерзновением деяние преп. Андрея Рублева, который начертал на иконе свое видение Св. Троицы<sup>12</sup>, коснувшись тем самым самого сокровенного и священного предмета христианской веры? Разве не была подобным же вдохновенным дерзанием икона св. Софии Новгородской или разные космические иконы Богоматери? Заранее старообрядчески запретить новые иконы означало бы просто умертвить иконопись (и косвенно поощрить либо идолопоклонческое, либо ремесленное отношение к иконе). Но даже оставляя в стороне вопрос о возможности *новых* икон, следует помнить, что и старые иконы неизбежно пишутся всегда *по-новому*. Дело в том, что типы или подлинники суть лишь абстрактные схемы, для которых, хотя и имеются художественные образцы, но, конечно, не бесспорного или, по крайней мере, не единственного типа. А в искусстве имеет значение не только *что*, но и *как*. Исполнение данного типа или подлинника, если оно не есть внешне-ремесленное, но религиозно-художественное, является *творческим* его восприятием, самостоятельной трактовкой, а чрез то вариантом или изменением, и притом, что всего важнее, даже не намеренным, но произвольным и неизбежным. Канон есть не внешний закон, который здесь и невозможен, но внутренняя норма, которая действует силой своей убедительности и в меру этой убедительности. В этом иконопис-





Троица Ветхозаветная. Середина XVI в.

ный канон не отличается от всего церковного предания, которое также не есть внешний закон, но творчески живет, непрестанно обновляясь и обогащаясь в этом обновлении. Так же живет и иконописный подлинник. Так как и он не есть закон, но соборное видение, то в это соборование включается и всякий член Церкви, который относится к подлиннику не с самочинием, но творчески. И чрез накопление этих бесконечно малых изменений возникают новые подлинники, осуществляется жизнь предания в иконном каноне<sup>13</sup>.

Канон имеет еще значение для соблюдения того аскетизма в иконном изображении, которому противоречит натурализм (так называемое фряжское письмо). Стиль иконы таков, что он диаметрально противоположен идеалу апеллесовских яблок, изображению самой непосредственной телесности (к чему странным образом сводят икону отцы-иконопочитатели). В иконе не должно быть ничего действующего на чувственность или даже только вызывающего образы чувственного мира. Хотя икона есть мыслеобраз мира и человека, но он берется настолько за-мирно, что иконное изображение для чувственного восприятия оказывается абстрактно-схематичным, засушенным, мертвым. В нем не слышится голосов этого мира и нет его ароматов. Мы находимся здесь в бледном царстве гетевских «матерей» (вторая часть Фауста), как бы в ином, горнем мире с разреженным воздухом. Это не мешает, а вернее даже содействует идеальному реализму иконы, а также и высокой художественности ее символики, композиции, ритма, красок. Но все эти образы плотского бытия, так сказать, дематериализованы, взяты как бы вне их осуществления в плоти мира. И в этом главное отличие и даже противоположность православного иконного письма (а также и его художественного прототипа в египетской иконографии и античной скульптуре) от западного натурализма ренессанса. Отсюда же и личные изображения, утрачивая портретный характер, превращаются в «подлинники». В этом состоит и отличие религиозной картины из жизни Христа от его иконы<sup>14</sup>.

Тем не менее наличие и оправданность канона свидетельствует о том, что икона Христа (а далее, по связи с ней, конечно,





и другие иконы) есть не только творение искусства с индивидуальным его характером, но и узрение церковное с его соборной природой, в которой личность не умирает, но включается в высшее соборное многоединство Церкви. Поэтому можно в известном смысле сказать, что икона Христа, хотя она и пишется отдельным художником, собственно принадлежит Церкви. Эта принадлежность раскрывается с новой стороны в освящении иконы.

1931



<...> Если «дело Висковатого» в какой-то мере и определяется в своем содержании мотивами, не имеющими прямого отношения к существу возникнувшего иконографического спора, все же нельзя отрицать, что Висковатый выдвинул ряд важных и ценных соображений по поводу русской иконописи и — каковы бы ни были истинные причины его выступления — обнаружил большую эрудицию и, по нашему мнению, ясное понимание духа и смысла церковной живописи. Не претендуя на самостоятельность в решении иконографических вопросов, попытаемся наметить конкретные тезисы идейного содержания «дела» и установить, в чем был прав и в чем ошибался каждый из споривших на соборе 1553—1554 г.<sup>1</sup>

Из вступления («второго»)<sup>2</sup> к «делу» нам известно, что одним из главнейших сомнений дьяка была мысль о недопустимости изображать «невидимаго Божества и безплотных»<sup>3</sup>. Висковатый предлагал начало Символа веры писать на иконе словами: «Верую в единого Бога Отца, вседержителя, творца небу и земли, видимым же всем и невидимым»<sup>4</sup>. Дьяк полагал возможным только со следующего члена Символа веры «писати и въобразати по плотскому смотрению иконным письмом: «И во единого Господа Иисуса Христа сына Божия» и прочая до конца»<sup>5</sup>, т. е. дьяк восставал против изображения Бога Отца, соглашаясь в то же время на иконное изображение Иисуса Христа в человеческом виде и всех, кроме первого, членов Символа веры.

В своей «записке», к которой мы теперь переходим, Висковатый развивал и аргументировал это главное свое положение рядом ссылок и доказательств, сомнения свои расширил он новыми мыслями, касающимися различных деталей и частных особенностей современной ему иконографии.

Прежде всего дьяк возбуждал вопрос о незаконности писания иконных изображений по пророческим видениям: надо,





*Воскресение мертвых. Фрагмент иконы «Символ веры» из Преображенского собора Соловецкого монастыря. Середина XVII в.*

полагал дьяк, «писати Данилово видение в словах, как видел, а особо бы слов не писати, как и иных пророк видения»<sup>6</sup>. Ссылаясь на VII Вселенский собор в Никее, разбиравший иконоборческую ересь, Висковатый напоминал о каноничности установления вообще иконного почитания «не токмож Христов икон, рекше образу, но и пресвятая владычицы наша Богородицы и всех святых священным вображением»<sup>7</sup>. Изображение Христа должно быть при этом воспроизводимо «по человеческому образу»<sup>8</sup>. Висковатый напоминал, что и у Дамаскина и в Синодике говорится о двойной природе Христа, которая «в существе разное, и того созданное и несозданное, видимое и невидимое, страдалное и нестрадалное, описанное и неописанное»<sup>9</sup>. По

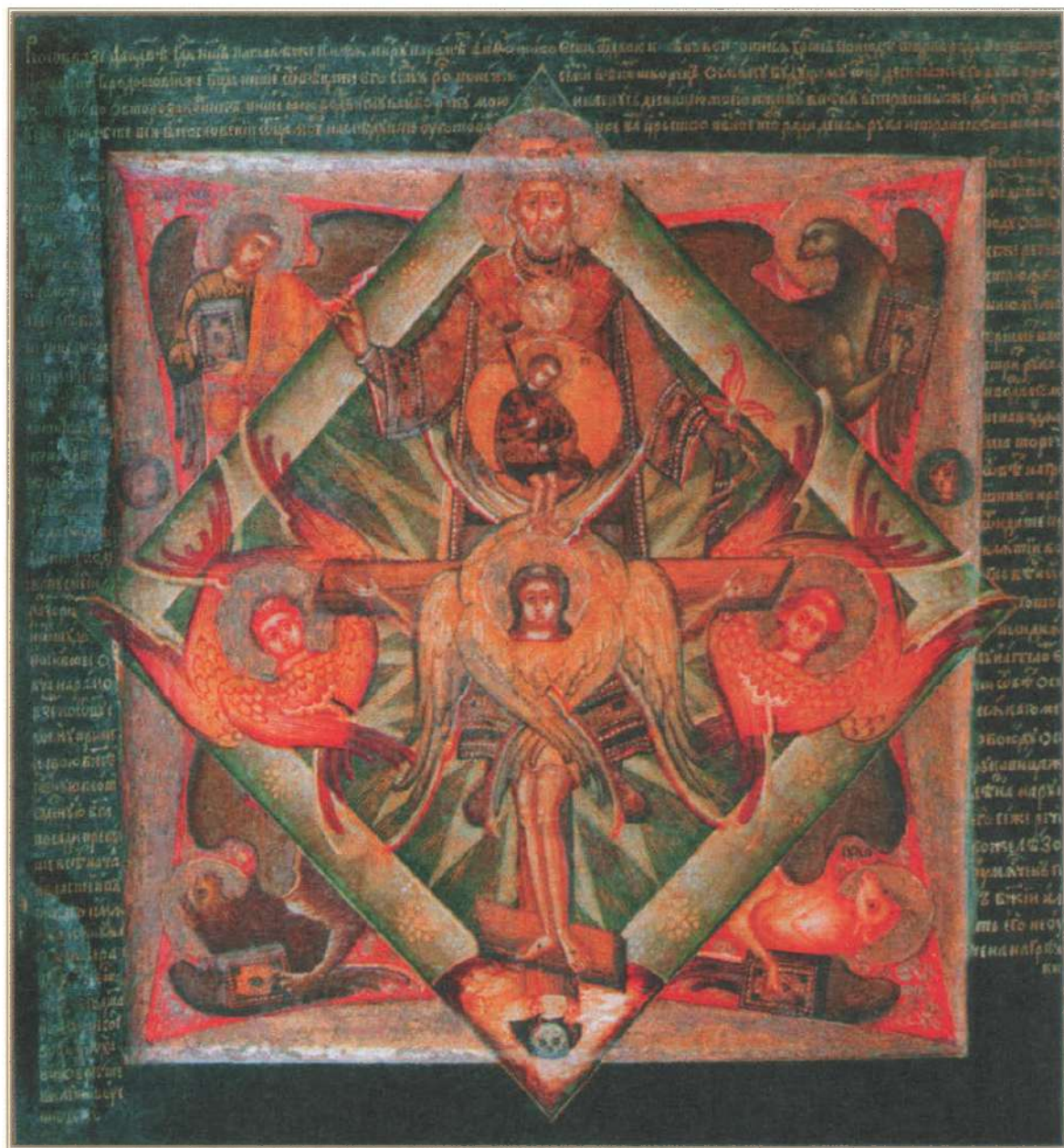




мнению дьяка, символическое изображение Христа в виде агнца следует заменить плотским (т. е. реальным, историческим) изображением Спасителя: «Агнец предан быс в образ истиннаго Христа Бога нашего, а не подобает почитати образа паче истинны, и агньца на честных иконах писати перстом предтечевым показаема, но самого Христа Бога нашего, и шаровными писании по человеческому образу написати...»<sup>10</sup>. Висковатый ссылками на Дамаскина и на Синодик обосновывал правильность своего взгляда на человеческую природу Христа, который «существом по истине человек быс, ходиж по земли, и с человеки поживе, чюдотворие приа, распяс, въскресе, възде и все по истинне быс, и виде человеки, и писас на памят нам и учение»<sup>11</sup>. По мнению Висковатого, пророческие видения, как и вообще всякие символические изображения, не должны быть воспроизводимы, так как, во-первых, иконы имеют целью напоминать о Христе тем, которые «не видят книг»<sup>12</sup>, т. е. неграмотным — значит, иконы должны быть наглядны и исторически правдивы; во-вторых (и это главное), «потому, что все (пророки) не едино видение видеша, ни существа, но славы»<sup>13</sup>. Поэтому Висковатый с неодобрением относится к изображению Христа в Давидовом образе, т. е. царском, и «в доспесе», как, по мысли дьяка, исторически нереальном. Возвратившись к этому пункту своих суждений несколько дальше, Висковатый обосновывал свое соображение тем, что в «Давидове образе» пророки не видели Иисуса Христа, но только евангелисты повествовали о происхождении Богородицы «от семени Давидова», называя Христа — «сыном Давидовым, сыном Авраамлем»<sup>14</sup>.

Недопустимое своеволие видел дьяк и в изображении «Духа Святаго особьна стояща во птичи незнаеме образе, кроме отчаго исхождения и Предтечева свидетельства»<sup>15</sup>. Висковатый заметил, что «и о сътворении Божий писали иные многие писма, и аз мнел, что го исписано кроме свидетельства»<sup>16</sup>. И дьяк заявлял, что «того для мнел есми и говорил: От кого такову власть взяли, чтоб сказали и освидетельствовали»<sup>17</sup>. Висковатый считал, что необходимо, чтобы «одьним образцомъ писали, чтобы было несъблазнено, а то в одной паперти убо одна икона, а в церкви другая, тож писано, а не тем видом»<sup>18</sup>.





«Во образе Давидове». XVIII в.

В дальнейшем Висковатый приводил несколько деталей, подмеченных им в новых иконописных изображениях, деталей, несогласных с православной иконографической традицией. Опираясь на Октоих, восьмой глас, в крестовоскресном каноне, где написано в шестой песне, в первом стихе: «Длани на кресте распростер»<sup>19</sup>, Висковатый высказал мысль, что изображение распятого Христа со сжатыми руками — «мудрование суетное»<sup>20</sup>, так как в такой детали видел дяк выражение мысли, что Иисус Христос был просто человек и не очистил своими крестными страданиями человечество от грехопадения.

Протест Висковатого вызвало также то, что на одной из икон («Почи Господь в день седьмой от всех дел своих») «тело Господа нашего Иисуса Христа» — «херувимскими крылы покрыто»<sup>21</sup>. Дяк видел здесь просто «Латынские ереси мудрование»<sup>22</sup>. Он сообщал, что «слыхал есмь многажды от Латын в разговоре, что тело Господа нашего Иисус Христа укрываху Херувими от срамоты»<sup>23</sup>. Висковатый вспоминал, что «греки его пишють в порьтках»<sup>24</sup>, но считал это неверным, т. к. «он порьтков не нашивал, и аз того для о том усумневаюс, а исповедаю, яко Господь нашъ Иисус Христос нашего ради спасения принял смерть поносную и волею претерпел распятие, а от укоризны не укрывался»<sup>25</sup>. Иначе говоря, Висковатый в данном случае, в последнем своем утверждении, проявлял уже полную свободу суждения, подвергая критике самую греческую традицию изображения Распятия.

Смущало Висковатого также и то, что, изображая «сотворение небеси и земли», Христа иногда «пишють ветхьи деньми», иногда же «в Ангельском образе»<sup>26</sup>. Висковатый считал, повторяя свою мысль вторично, что изображать Иисуса Христа можно только в исторически реальном типе, потому что он виден «нами в плотском смотреии»<sup>27</sup>. Приведя слова Иоанна Богослова: «В начале бе Слово...», Висковатый, по-видимому, хотел этой цитатой подтвердить свое выше выставленное положение о недопустимости изображения Бога и бесплотных, о нежелательности писать иконы на темы, в которых возможно проявлять «свое мудрование», т. е. для которых нет конкретных исторически реальных прототипов.





Вызывало протест дьяка и то обстоятельство, что в алтаре «жрътовник зделали у Благовещения»<sup>28</sup> такой же величины, как и престол. Висковатый видел здесь проявление недопустимого свободомыслия: «и о том велми ужасаяся, яко меньшая з болщим уравниют, и было бы в равенство, на одно бы все съвръшилось»<sup>29</sup>. Впрочем, Висковатый, кроме этого идеологического мотива своего протеста по данному пункту, выдвигал также затем мнение более церковного характера, хотя и не освобожденного совершенно от власти идеологической догмы. «И боюс наипаче, — писал дьяк, — иж в всех христианских монастырех нигде не видим жрътовника так зделана, но зрим око православия, съборную церковь Богородичну Московскую, зделан в ней жрътовник по общему уложению всех церквей православнаго закона»<sup>30</sup>. Одного из пунктов своих сомнений Висковатый не решился даже и формулировать и только обратил на него внимание



*Господь Вседержитель с припадающими святым Афанасием Александрийским и преподобным Феодосием Пустынником*

собора: «А о святем душе так видима, как на Василиеве иконе Мамырева, и помянути ужасаюся»<sup>31</sup>.

Все эти свои положения, которые мы здесь собрали и изложили в сжатом виде, в существеннейших чертах, Висковатый стремился обосновать бесконечными громоздкими цитатами, выбранными, однако, с большой продуманностью и осторожностью и клонящимися к защите одной основной идеи: о необходимости исторически реальных изображений на иконах и борьбе с мистико-дидактическим направлением иконописи<sup>32</sup>.

Уже заключая свое пространное изложение, Висковатый заявил: «И о том, государь, была вся ревность моя, иже по человечьскому смотрению образ Господа Бога и Спаса нашего Иисус Христа, и пречистые его матери, и святых угодивших его образы сняли, и в то место поставили своя мудрования, тлъкующе от приточ, и мнес, государь, мнит, что по своему разуму, а не по божественному писанию»<sup>33</sup>. В этой мысли укреплял Висковатого тот факт, что «в полате в середней государя нашего написан образ Спасов, да тутож близко него написана жонка, спуся рукава кабы пляшет, а подписано над нею: блужение, а иное ревность, а иные глумления»<sup>34</sup>.

Митрополит Макарий, к схематическому изложению ответов которого мы сейчас переходим<sup>35</sup>, на первое устное и, как видно из выяснения содержания записки дьяка, основное заявление Висковатого о недопустимости изображать «невидимаго божества и безплотных» отвечал резко и загадочно: — «Говоришь, де, и мудрствуешь о святых иконах не гораздо. То мудрование и ересь Галатских еретиков, не повелевают невидимых безплотных на земли плотию описовати, а живописции невидимаго божества не описуют, а пишут по пророческому видению, и по древним образцом, по преданию святых апостол и святых отец»<sup>36</sup>. Резкость митрополита легко объясняется досадой на смелость дьяка, вторгавшегося (и, как показывалось выше, не с одним только религиозным воодушевлением) в чуждую и запретную для мирян область, в которой «не велено вам о божестве и о божиих делах испытovati»<sup>37</sup>. Но совсем трудно понять историческое обоснование ссылки митрополита на «галатскую



ересь», т. к. невозможно решить, о какой действительно существовавшей ереси говорится в реплике митрополита<sup>38</sup>.

Ответы митрополита на письменно изложенные сомнения Вискватого носят уже более конкретный и обстоятельный характер, хотя, как будет видно из дальнейшего, во многом окажутся и спорными и просто туманными, — быть может, для самого митрополита теоретически неясными.

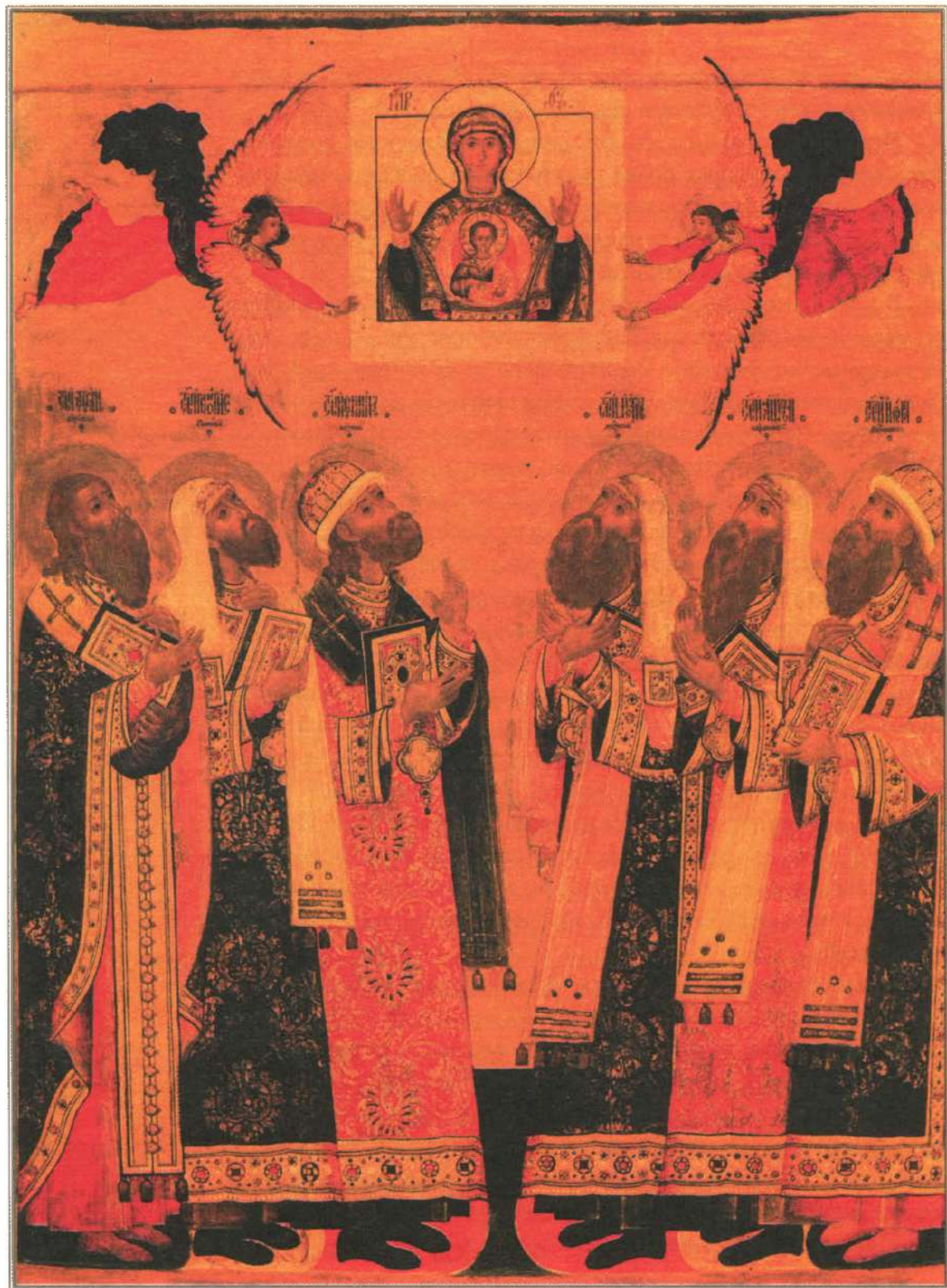
Касаясь мысли Вискватого о недопустимости изображения на иконах пророческих видений, митрополит указал, что «мы приахом церковь божию по церковному древнему преданию святых апостол и святых отец с теми святыми образы, якоже ее писано в великом царствующем граде Москве»<sup>39</sup>. Изображения Саваофа, пояснял митрополит, уже имелись в Москве и прежде — в церкви Пречистой Богородицы честного и славного Ея Успения: «на иконе пречистые похвалы написан образ Господа Саваофа у Христова образа над главою, а та икона писмо Греческое от древних лет»<sup>40</sup>. Кроме того, митрополит указывал, что «в том же храме пресвятая Богородица в другом версе в лобе написан образ Господа Саваоф»<sup>41</sup>, который (в подлиннике здесь было неразборчивое место, но по смыслу получается согласованность) «взял царь и великий князь в великом Новеграде в Юрьеве монастыре, а писмо Корсунское, а как принесена из Корсуни, тому лет с пят сот и боле»<sup>42</sup>. Затем и «в велицем Новеграде, в соборной церкви неизреченныя премудрости Божия, святая Софеи, на стенах образ господа Саваофа, писан же и вне церкви за олтарем»<sup>43</sup>. Опять митрополит подчеркнул, что «подписана та церкви иконописцы Греческими свидетельствованными»<sup>44</sup>.

Уже на этих примерах обнаруживается стремление Макария сослаться, в оправдание новых икон, на греческую традицию, на давность образца, причем вскрывается не совсем, по-видимому, точное различие митрополитом иконописных типов.

Свидетельства русских церковных памятников подкрепляет митрополит и современным ему рассказом старцев, пришедших «из Святыя Горы, а з Рускаго монастыря, от святого великомученика Пантелеймона старец Еуфимей, иконик, да священноинок Павел, сам пят с товарищи», что «в Святей Горе дватцат







Федор Zubov. Святители. 1660 г.

монастырей с одним болших, и у всех святых церквей немощно тому быти, где б не писан образ господа Саваофа, или святых Троицы, и на стенах и на иконах, якож, де, и в нашем монастыре болшая церковь святого великомученика Пантелеймона о трех версех, и в болшом верху написан образ господа Бога Саваофа в белых ризах, и круг его небо, и по небу звезды, и около круг неба писаны ангели, стоячий в пестрых ризах, и межю ими писаны шестокрыльная телеса их 4 крылма, а две... крыла простерта, точию има ноги наги до колону, и руки их наги до локтя, простерты, и в руках имущи хоругви красны четвероуглены, и на них писана слова подпис: «Свят, свят, свят господь Саваоф», и долу ниже их писаны пророцы стоячие, и прочий святые писаны по чину церковному, а святая Троица писана во алтаре на стене, а Софья, святая премудрость божия, писана над северными враты, а праздники владычнии и прочий святые писаны по обычаю церковному. А в другом верху написан Еммануил сидячей и круг его серафими, а в третьем верху воплощение пречистой Богородица во облаце, и круг ее писаны ангели, держащее руками за облак, а в паперьти великих врат написан образ господа нашего Иисуса Христа, сидячей на престоле, велми чуден и страшен, и четыре евангелисты, и над ним написан образ господа Саваофа в белых ризах, и власы имея седи, и круг его писаны херувими. А как та святая церковь подписана, боле двусът лет от древних живописцев Греческих, и после того тот большей живописец в Цареграде и в патреархах был»<sup>45</sup>.

Характерно, что серьезное внимание обратил митрополит на детали выражений Висковатого и сразу перешел к критике его фразы, что поклоняются «честному кресту», «на нем же животворивое распростерто быс слово»<sup>46</sup>. Митрополит основательно указал на неточность такого выражения: распинается не «Бог Слово», но «плоть Бога Слова». При этом ссылался митрополит на слова Иоанна Дамаскина: «Бог Слово явился плотию роду человеческому»<sup>47</sup>, и на правила седьмого вселенского собора: «Тако бо честному кресту поклоняющес, на нем же животворивое распростерто быс тело, и на очищение мирови кров источи»<sup>48</sup>. Еще уличал митрополит Висковатого в другой неточности: «Да писал еси, — говорил митрополит, — о Христе Боге







Феофан Грек. Пантократор. Архангелы и серафимы. 1378 г.  
Роспись купола церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде



нашем: — «Чюдотвориа приа». В наших же христианских догматах написано святыми апостолами и святыми отцами: Христос Бог наш чудеса многа и знамения сътвори, не яко же пророцы и апостоли, молитву творяще, чюдотворения приимаху от Бога, но господскою властью повелеваше Бог, сы владыка и Творецъ»<sup>49</sup>. Т. е. митрополит указывал, что выражение — «чюдотвориа приа» — не может быть применяемо по отношению к Христу, Творцу и Владыке мира<sup>50</sup>.

В дальнейшем митрополит обратился к разбору мысли Висковатого об изображениях по пророческим видениям. Митрополит возражал дяку: «То ты мниш не гораздо, не от божественаго писаниа, но от своего разума и умышления, понеже господь наш Иисус Христос, въсходя на небеса, остави и предаде святым апостолом ветхы и новый закон, они ж, Святым духом наставляеми, ова оставиша, оваж приаша и предаша по себе святей церкви и святым отцом...»<sup>51</sup>. Изображение на иконах Саваофа производится, по, несомненно, как увидим ниже, ошибочному мнению митрополита, в полном согласии с постановлениями Вселенских соборов, и не умаляется, «но и паче прославляется» «Слава Господа нашего Иисуса Христа плотскаго образования»<sup>52</sup>, умаления которой боялся Висковатый.

Опять переходя в нападение, упрекнул митрополит Висковатого в том, что он, цитируя Иоанна Златоуста о запрещении рассуждать «о непостижимем Божий существе»<sup>53</sup>, сам в то же время мудрствует и испытывает, обвиняемые же Висковатовым живописцы, наоборот, «божиаго существа не описуют (т. е. значит, и не мудрствуют на эту тему), а пишут по пророческому видению»<sup>54</sup>.

В дальнейшем ответе митрополит указывал, что «о небеси и земли, и о всей твари, и о Адамовом сотворении пишут и въображают по бытейским книгам, с древних образцов Греческих»<sup>55</sup>. Тому приводились примеры: «в великом Новеграде, в соборней церкви святыа Софеи, неизреченныа премудрости Божиа, писана бытия от древних живописцев, так ж и во Пскове, и во Тфери, в Спасе в соборней церкви, и по иным святым многим церквам от древних живописцев»<sup>56</sup>. Оправдание изображениям сотворения «небеси и земли, и о всей твари, и о Адамовом сътво-



рении» и утверждение их неложности митрополит видел в «бытейских книгах» и у «святым Духом» наставляемого Иоанна Златоуста<sup>57</sup>. Митрополит объяснил, что изображения в «священноначальных и всех небесных чинах»<sup>58</sup> делаются по великому Дионисию Ареопагиту и «по откровению и явлению святых пророк и святых отец»<sup>59</sup>, что «о сътворении ангельском живописцы пишут и воображают и по свидетельству святого Григория Богослова, на Пасху во втором слове в сущем и в 11 толковании», и об этом же говорится в псалмах — «Словесем господним небеса утвердишас»..., о том же и «святы Иван Дамаскин глаголет в слове 14»<sup>60</sup>.

Митрополит признавал справедливость мысли Висковатого о сжатых руках Христа: «то иконники написали не гораздо, не по древним образцом Греческим, от своего неразумна, и мы те образы велели переписатьи»<sup>61</sup>. Собор полагал необходимым подобные иконы вновь переписывать и впредь писать «с древних образцов Греческих Христов Образ на кресте простертыма дланьма»<sup>62</sup>. Наоборот, изображение Христа, прикрытого херувимскими крыльями, митрополит полагал допустимым, согласно свидетельству Дионисия Ареопагита<sup>63</sup>.

По некоторым вопросам у собора не хватало эрудиции: «А на которых иконах пишется в Давидове образе, и дух святы в птиче образе незнаеме, кроме отчаго исхождения и предтечева свидетельства... и мы о том свидетельства поищем в божественных писании, да посоветуем съборне, да о том и указ учиним»<sup>64</sup>.

Изображение Христа в доспехах митрополит почитал согласным со свидетельством Иоанна Златоуста в слове: «Предста царица одесную тебе», с псалмами Давида и т. д.<sup>65</sup> Характерно, что на политически острый вопрос Висковатого: «От кого такову власть взяли, чтоб сказали и изсвидетельствовали»<sup>66</sup>, кроме традиционных образцов иконописи; на вопрос, почему пишут иконы различным видом: «а то в паперти убо... икона, а в церкви другая, то же писмо, а не тем видом»<sup>67</sup> — митрополит не дал конкретного ответа, ограничившись замечанием Висковатому, почему он сразу не пришел со своими сомнениями к митрополиту, а «говорил негораздо посреде народа, многим людем, православным христианом на съблазн»<sup>68</sup>.





«Иже херувимы». Роспись алтаря в церкви Богоявления в Ярославле. 1691 г.



Обратив внимание на один из аргументов дьяка против изображения Христа со сжатыми руками, — митрополит признавал его еретическим и требовал указания, «в котором писании читал еси, или от кого слышал, и кто то мудрствует»<sup>69</sup>.

Сомнения Висковатого о херувимских крыльях, прикрывающих тело Христа, вторично опровергались митрополитом ссылками на свидетельство Дионисия Ареопагита, но тут же митрополит добавил подробные пояснения, почему распятие было помещено в «лоне Отчи». Ссылки делались на Иоанна Златоуста, Григория Богослова, на евангелистов и пророка Давида<sup>70</sup>. Раскрывая до некоторой степени символику изображения иконы «Почи Бог в день седьмый», митрополит, однако, совершенно не обращал внимания на момент появления подобных икон, на давность такой иконографической традиции и на степень понятности сложных иконографических сюжетов, о чем все время заботился его оппонент.

В ответе на мысли Висковатого об изображении сотворения мира митрополит указывал, что «живописцы пишут по древним образцом и по Бытейским книгам»<sup>71</sup>, «Ветхаго деньми» пишут по Даниилову пророчеству. Изображение Христа в ангельском образе, с крыльями, допускается по Исаиеву пророчеству<sup>72</sup>. Живоначальная же Троица, Отец и Сын и Святой Дух, «божественным существом невидима, и не описуется, и не воображается, а как явился святому Аврааму мужеским зраком, в трех лицах по человечеству, так живописцы на святых иконах в трех лицах с крилы нарисуют по ангийскому образу, по великому Дионисию»<sup>73</sup>. Относительно «деяний святых Троицы» ответ был получен тот, что и здесь все обстоит согласно с иконописной традицией: деяния «въображают и пишут по древним образцам Греческим и по Бытейским книгам и по свидетельству иже в святых отца нашего Ивана Златоустаго»<sup>74</sup>, «по реченному святым пророком Давидом»<sup>75</sup> и по свидетельству святого Григория Богослова<sup>76</sup>. Взгляд Висковатого, что Иисус Христос был виден нами в плотском своем виде, а «преж век от Отца невидим и неописан»<sup>77</sup>, разделяли и митрополит с собором, так как «о том божествении апостоли писали известно и достоверно, тако и мы мудръствуем и веруем»<sup>78</sup>.





Федор Федоров, Федор Игнатьев с товарищами. София Премудрость Божия.  
Роспись алтаря церкви Ильи Пророка в Ярославле, 1697 г.

Митрополит категорически опровергал справедливость сомнения Висковатого в неправильном сооружении Благовещенского жертвенника: «и в том святей Церкви сомнения, ни разньства ни которого нес, понеж в соборней церкви, и в великом Новгороде, в святей Софеи, и в Смоленску, и в Нижнем Новгороде и Печерском монастыре и по иным святым церквам, тем образцом святыне жрьтовники ее от древних лет»<sup>79</sup>. Об изображении Святого Духа на иконе Василия Мамырева митрополит хотел «соборне изыскати свидетельства от божественнаго писания»<sup>80</sup>. Относительно же сообщения Висковатого, что по правилам Седьмого Вселенского Собора, «кроме плотскаго смотрения господня и распростертиа на кресте, и образа пречистыя Богородицы, и святых угодивших, иных образов не писати»<sup>81</sup>, митрополит



сообщал, что таких строк «в Правилех не обрели», и требовал указания, где такое правило было прочитано Висковатым<sup>82</sup>. Дальнейшие ссылки Висковатого на различные свидетельства, подтверждающие его мысль о необходимости строго придерживаться церковных постановлений, в частности иконописных правил, целиком были приняты митрополитом, добавившим, что «о том в наших правилах и в Синодике по тому ж писано»<sup>83</sup>.

Характерно, что, коснувшись центрального признания Висковатого о причине его внимания к иконописи («убоялся лъсти и всякаго злокозньства»<sup>84</sup>), митрополит ничего не ответил по существу затронутого дьяком вопроса, но сразу сам выдвинул обвинение против Висковатого: «ты о тех святых иконах сомнение имел от своего смышления, не испытав Божественнаго Писания»<sup>85</sup>. Правда, митрополит признавал необходимость придерживаться правил Синодика<sup>86</sup>. На сомнение Висковатого в допустимости изображать Иисуса Христа «в ангельском образовании» митрополит отвечал торжественной риторической фразой, совершенно избегнув обсуждения существа дела: «А во ангельском образовании господа нашего Иисуса Христа помышляющих, или ангельский чин чающих свыше спасительного воплощения господа нашего Иисуса Христа таковии да будут прокляти»<sup>87</sup>. Коснувшись слов дьяка о причинах его выступления, митрополит подчеркнул: «И мы о том твоём сомнении о тех святых честных иконах преж сего ответ учинили по свидетельству божественных писаний»<sup>88</sup>.

Очень подробно отвечал митрополит на мысль Висковатого о недопустимости помещения рядом с иконами различных иных изображений, признанных дьяком недостаточно скромными по сюжету: «Писано в полате, объяснял митрополит: в болшей в небе на средине спас на херувимех, а подпис: Премудрость Иисус Христос, с правые стороны у спаса дверь, а пишеть на ней: 1) мужество, 2) разум, 3) чистота, 4) правда, а с левыя страны у спаса же другая, а пишеть на ней: 1) блужение, 2) безумие, 3) нечистота, 4) неправда, а межю дверей, выподи дьявол седмглавыи, а стоять над ним жизнь, а держит светильник в правой руке, а в левой копье, а над тем стоит ангел, дух страха божия, а за дверью, с правые стороны, писано







Благовещение. Первая четверть XVII в.

земленное основание и море, и предложение тому в скровенная его, да ангел, дух благочестия, да около того четыре ветра, а около того всего вода, а над водою твердь, а на ней солнце, в землю падая, и приведе, да ангел, дух благоумия, держит солнце, а под ним о полудни ганяется после дни ночь, а под тем добродетель да ангел, а подписан: рачение, да ревность, да ад, да заец. А на левой стороне за дверью, описано тоже твердь, а на ней написан господь, аки ангел, а держит зеркало да меч, ангел возлагает венец на него и тому подпис: Благословиши венец лету благости твоя, а под ним колесо годовое, да у году колесо, с правую сторону любовь, да стрелец, да волк, а с левыя стороны году зависть, а от ней слово к зайцу: Зависть лют вред, от того бо наченя и прискочи братоубийц, а зависть себе пронзе мечем, да смрть, а около того все твердь, да ангели служат звездам, и иныя вся утвари божиа, да 4 ангелы по углом: I дух премудрости, II дух света, III дух силы, IV дух разума»<sup>89</sup>. Митрополит обвинял Висковатого, что он, не поняв смысла изображений, «мнел не гораздо, ни малого от божественного писания взыскал, ниже ото искусных человек рассуждения приат»<sup>90</sup>. Митрополит пояснял, что такие изображения основаны на житии Василия Великого<sup>91</sup>.

Последние свои разъяснения митрополит посвятил вопросу о том, что назвал ли он Висковатого еретиком в момент первого устного заявления дьяка об иконописных неправильностях. Митрополит считал, что «еретиком есмя тебя тогды не назвал»<sup>92</sup>. Митрополит указывал, что «если тебе говорил: стал еси на еретики, а ныне говоришь и мудрствуешь не гораздо о святых иконах, не попадися и сам в еретики, знал бы ты свои дела, которые на тебе положены, не разроняй списков»<sup>93</sup>. Этим объяснением смягчалась резкость «встречи» митрополитом речей Висковатого и перекидывался мостик к будущему покаянию Висковатого, во время которого дьяк точно повторил выводы митрополита и признал ложность высказанных ранее своих мыслей<sup>94</sup>.

Таким образом, торжествуют как будто бы собор и митрополит. Висковатый посрамлен. Между тем можно попытаться наметить пределы ошибок, допущенных обеими сторонами.







Святая обедня. Середина XVI в.



В первую очередь интересно и важно отметить некоторую несогласованность в основных линиях спора. Митрополит и Висковатый расходятся и оказываются недоговорившимися прежде всего в том, что считать им за древнейшие иконописные предания греческого происхождения, которые являются их решающими аргументами. Но в то время как Висковатый подвергал критике и сомнениям даже греческую традицию (изображение Христа на кресте и вопрос с херувимскими крыльями) и беспрестанным обращением к Отцам Церкви и к правилам Вселенских соборов указывал на свое стремление обращаться к первоисточникам по вопросу об иконопочитании и обсуждать иконописные проблемы по существу, — митрополит, и значит, также Собор «присоединяют сюда и предания XV—XVI века, лишь бы они находили применение в тогдашней иконописной практике»<sup>95</sup>. В связи с этим, понятно, чрезвычайно важным различием, основным глубоким расхождением в аргументации, некоторые утверждения митрополита, не вполне, по-видимому, уверенного в основе своих воззрений на церковное искусство, значительно ослабляются в своей убедительности, и наоборот, резче звучит та интонация властности, которая слышалась у митрополита, то усиливаясь, то ослабляясь, с первого момента его ответов Висковатому. Справедливость этих тезисов, ясная уже из вышеизложенного содержания рассуждений дьяка и Макария, особенно подчеркивается первым пунктом сомнений Висковатого и ответом на него Собора. Висковатый исходил из предпосылок богословско-философских, когда протестовал против иконных изображений по пророческим видениям. Митрополит же, совсем обойдя аргументацию критика, ссылаясь в оправдание московской иконописи просто на ряд русских памятников церковного искусства, понятно, не оговаривая времени их возникновения и степени их традиционности, и подкреплял свои доводы, быть может, апокрифичным рассказом старцев, пришедших с Афона, рассказом, являющимся не совсем надежным источником для образцов<sup>96</sup>. Вернувшись несколько позже к тому же основному вопросу об изображении Бога-Отца, важность которого митрополит, по-видимому, хорошо сознавал, Макарий не нашел опять никаких аргументов,





Паисий. Троица Ветхозаветная. 1484—1485 гг.

кроме нескольких общих соображений, которые ни в какой мере не ответили на вопросы, поднятые Висковатым.

Между тем, обращаясь к данным истории иконописи, видим, что возражения Висковатого имели смысл: «Не без основания же Большой московский собор 1667 года запретил изображение Бога Отца, т. к. Его никто и никогда не видел. В древности византийской можно указать несколько изображений Его в лицевых Евангелиях; во всяком случае и здесь оно не было явлением обыкновенным: в церковных стенописях и на иконах греческих и русских до XV—XVI века оно неизвестно»<sup>97</sup>. Н. П. Кондаков считал, что в то время как в западной религиозной живописи искони существовали изображения Бога Отца, русская иконография в частности, и византийское искусство вообще, уклонялись от изображения Бога в Его Божественном существе. Поэтому изображение Ветхозаветной Троицы возместило в русской иконографии западные попытки изображения Святой Троицы. Поэтому: «Согласно же слову самого Иисуса Христа (Ин 12:45; 14:9): «Видяй Мя видит Пославшаго Мя»; «видевый Мене виде Отца», византийское искусство представляло Господа Вседержителя в историческом Образе Сына, а потому даже при творении, грехопадении и пр. Иисус Христос является образом Творца, как Бог-Слово, коим создан был свет, по кн. Бытия, гл. I, 3 и по Никейскому Символу: «Им же вся быша»<sup>98</sup>. Однако в западном церковном искусстве возникли на этой богословской базе новаторские изменения уже в XIV столетии. Именно, образу Бога Отца придается пожилой вид. В частности, «Микель Анжело и Рафаэлю принадлежит заслуга выработки величавого образа, «Ветхаго Деньми», с ясным и покойным взором, мощного и глубокого духом»<sup>99</sup>. Таким образом, на Западе изображение Бога Отца было допущено в иконопись и утвердилось в ней. Но изменение традиции происходило и в Византии. Н. П. Кондаков считал, что отступления от принятого византийским искусством стремления к историческому воспроизведению лиц Пресвятой Троицы или к условной символической<sup>100</sup> началось, очевидно, вместе с падением Византии, раздроблением византийского искусства на боковые провинциальные ветви и появлением новых иконописных задач. Прежние





символические формы стали осложняться и, в частности, изображения трех Лиц Святые Троицы и Бесплотных сил. На иконах «Символа веры» Творец писался двояко: или в образе Бога Отца, «Ветхаго Деньми», т. е. в образе старца, или же в виде Иисуса Христа и в образе Ангела. В это же время появились иконы, изображавшие Спаса по Даниилову пророчеству, и по Исаиину пророчеству, как «Ангела Великого Совета», в иных изображениях с крыльями. Многие из подобных изображений, хотя и появились в иконописи, но оставались редкими. Таковы: 1) изображение Спаса в Давидове Образе: Спаситель изображался в образе Давида, в царственном одеянии и в венце, восседающим на престоле; 2) Спаситель стоит в херувимах, в крыльях, а Бог Отец изливает на Христа; 3) Совет Предвечный (Господь Иисус Христос почивает в лоне Отца на херувимах); 4) Спас в доспесе на сложных символических иконах; 5) Распятый Христос, представленный «на херувимах», «в лоне Отчем». Последняя тема явилась в период XV—XVI в. Бог Отец в царственном венце, простирая руки, поддерживает поперечник креста с пригвожденными к нему руками Спасителя, голова которого приходится на груди Отца; из уст Бога Отца исходит на Распятого Святой Дух<sup>101</sup>. Иначе говоря, в византийском иконописании как раз к XVI в. произошли большие изменения и круг иконных изображений значительно расширился. Замечательно, что, как показывают новейшие открытия Н. А. Окунева, изображение Св. Троицы, вне ветхозаветной традиции, встречается в сербской живописи уже в XIV в., в церкви в Матеич; здесь изображен в центре композиции Бог Отец<sup>102</sup>. Факт этого чрезвычайно интересен, т. к. свидетельствует о действительном расширении содержания изображаемых композиций. На русских памятниках примеров тому раньше XVI в. не найти. В церкви Спаса-Нередицы, построенной в 1198 г. и расписанной в 1199 г., имеется довольно редкий мотив росписи православных храмов — образ Иисуса Христа «Ветхаго Деньми», помещенного в замке восточного свода<sup>103</sup>. На изображения Саваофа, смутившего Висковатого, до XVI в. указать невозможно.

Однако (возвращаясь к аргументации Собора 1553—1554 гг.), дело не только в том, что, как справедливо отметил еще





Симон Ушаков. Гурий Никитин с товарищами. Седьмой Вселенский собор.  
Икона Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве

Н. В. Покровский, отцы собора «оценивают в иконе лишь догматическое выражение, не обращая внимания на то, где была выработана — в Греции, России или на Западе, та или другая иконографическая композиция, а последний (т. е. Вискватый) важность вопроса полагает именно в разъяснении места первоначального появления ее, и не согласен признать правильным изображение уже по одному тому, что оно изобретено на Западе латинянами»<sup>104</sup>, — но и в том еще, что Вискватый протестовал в данном случае против всей символической ирреалистической (неисторической) тенденции нового иконописания. Именно этот пункт, оправдываемый отчасти и постановлениями пято-шестого и VII Вселенского соборов, являлся центральным в рассуждениях Вискватого, и именно в нем справедливо почувствовал дьяк опасность латинских новшеств.

Вискватый с чрезвычайной верностью подошел к существу иконописной проблемы, поставив, в конце концов, основные вопросы: что должно явиться руководящим принципом в суждении о иконописи, только лишь церковная практика или же основные положения церковного вероучения, и каков, в силу этого, должен быть основной характер церковного искусства?

Понятно, только с момента выступлений Церкви против иконоборцев и может идти речь о каком-то вполне сложившемся отношении к христианскому искусству<sup>105</sup>. И то, что было сформулировано о характере иконописи в постановлениях пято-шестого и VII Вселенского соборов отчетливо показывает стремление и заботу соборов создать историческо-реалистическое направление в иконописании. Трулльский пято-шестой собор запрещал изображение ветхозаветного агнца, определяя, «чтобы на будущее время на иконах начертывали» Христа в человеческом облике<sup>106</sup>. Никейский VII собор также заявлял, что иконы служат «подтверждением того, что Бог-Слово истинно, а не призрачно вочеловечился»<sup>107</sup>. В том же направлении, преимущественно останавливаясь на вопросах христологической догматики, пишут и Иоанн Дамаскин и другие апологеты иконопочитания<sup>108</sup>. «Если бы мы сделали изображение невидимого Бога, — писал Дамаскин, — то существенно погрешили бы, потому что не может быть изображено безтелесное, и неви-





димое, и неопишное, и неимеющее образа»; допустимы лишь иконы Христа: «...после того, как Бог, воплотившись, явился на земли во плоти и с человеки поживе, и принял по неизреченной благодати и естество, и объем, и вид, и цвет плоти, мы не погрешаем, делая Его изображение, так как желаем созерцать Его черты»<sup>109</sup>.

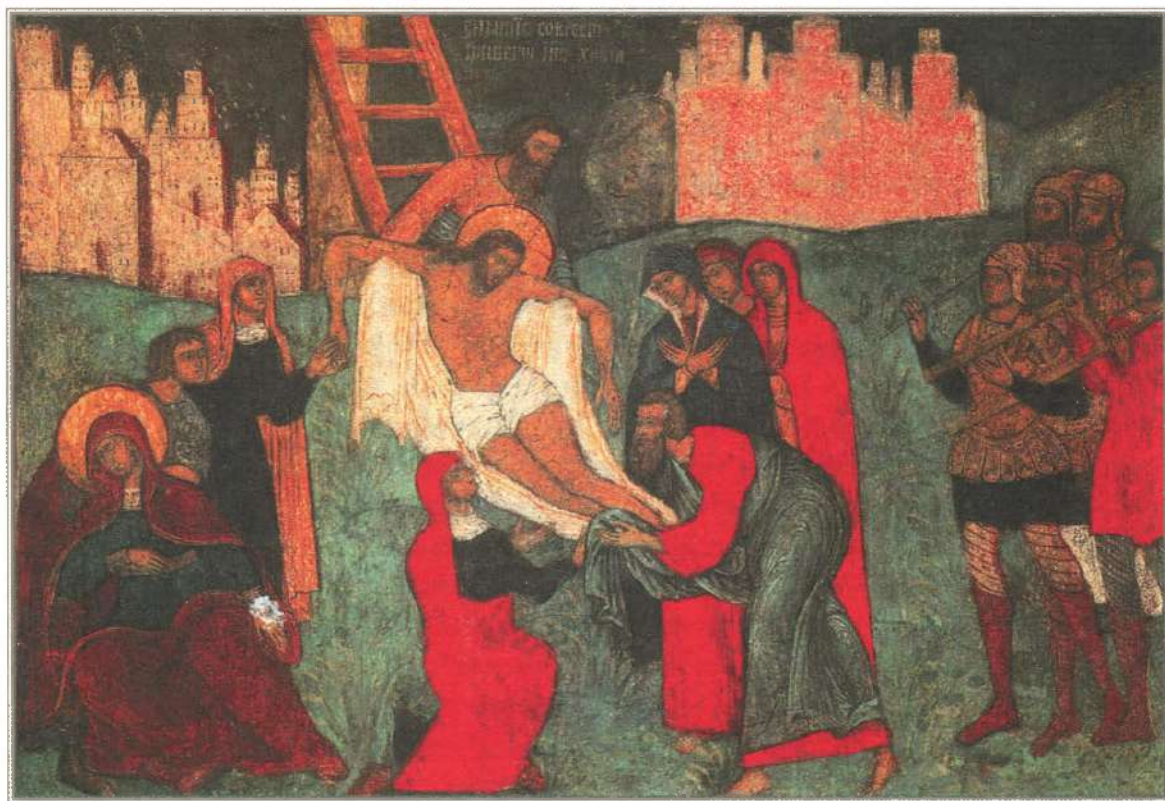
Вискватый верно подошел, таким образом, к вопросу с принципиальной его стороны, но, кроме того, он справедливо усмотрел также большие нововведения, носившие не восточно-православный, но скорее западный, католический характер. Для пояснения утверждения этого нужно остановиться на анализе одной из тех икон, в составе которой отражены многие из элементов новой иконографии, смутившей дяка, именно — «Почи Господь в день седьмый от всех дел своих и благослови его»<sup>110</sup>. Одноименная икона Благовещенского собора, против которой возражал Вискватый, не сделалась еще доступной для исследователя, но, кроме нее, до нас «дошел целый ряд икон, фресок и прописей на ту же тему, относящихся к XVI—XVIII вв. Композиция большинства почти тождественна. Среди них одной из наиболее ценных по деталям и сопровождающим изображения подписям является икона XVI в. в Русском музее (инв. № 2026)»<sup>111</sup>.

Содержанием иконографического сюжета является «домостроительство Божие о спасении мира, борьба неба с адом и искупительная миссия Христа, причем именно в этой части особенно ярко сказались принятые иконописью новшества из круга паломничества Христа»<sup>112</sup>. Уже только из формального изложения состава иконы становится ясно, что в ней имеются налицо элементы, смутившие Вискватого, — Саваоф и бесплотные<sup>113</sup>. Но дело обстоит еще более значительно. Комментируя эту часть своего описания, Л. А. Мацулевич считает возможным сделать вывод, что «центральная часть иконы «Почи Господь» является параллельной композициям паломнического цикла — посольству архангела Гавриила в Назарет и нисхождению отправляемого с небес Христа на землю в момент Благовещения, в образе младенца»<sup>114</sup>. То есть обнаруживается какое-то воздействие соответствующих западноевропейских образцов, созданных, как



показывает в той же статье Л. А. Мацулевич, работой средневековой мысли. В дальнейшем изложении автор продолжает описание иконы, одновременно сравнивая ее с западно-европейскими вариантами темы. При этом оказывается, что сцене нисхождения Христа на землю в кругу западных изображений предшествует призвание его Отцом, благословение и даже снаряжение в путь. И эта часть цикла включена в композицию «Почи Господь». «Подобно некоторым западным изображениям, где Христос до паломничества по земле изображается юным, он и здесь изображен юным, но в целом его образ, наделенный двумя красными крылами, совершенно отличен от западных реалистических изображений»<sup>115</sup>. Таким образом, новые иконы несут совершенно новые настроения, не только развивают усвоенные на западе темы, но и перерабатывают их в еще менее реальную форму, т. е. становятся еще менее приемлемыми для Висковатого, упорного противника нереальности в иконописи. Л. А. Мацулевич касается еще «типично западной композиции»<sup>116</sup> — «Иисус Христов образ на кресте в лоне Отчи», как ее назвал митрополит Макарий. Но и здесь нет полного тождества между русской и западно-европейскими редакциями композиции. Именно в русской редакции «часть тела Христа — закрыта двумя, на одних иконах коричневыми, на других — красными крылами, идущими со спины вдоль тела и перекрещивающимися спереди ниже пояса, чего до сих пор не указано ни на одном западном изображении Троицы. Если нижняя часть тела Христа и бывает закрыта крыльями, как, например, на фреске Андреа дель Кастаньо в церкви dell'Anunziata во Флоренции, то эти крылья принадлежат не Христу, а окружающим его серафимам или херувимам»<sup>117</sup>. На эти именно крылья и обращал внимание Висковатый, называя их «латинским мудрованием». Л. А. Мацулевич, мимоходом замечая, что «отцы собора по его (Висковатого) делу не нашли в них ничего противного православию»<sup>118</sup>, устанавливает генезис этого воспроизведения распятого Христа, вскрывающий его чисто западное, католическое происхождение. На Руси первые предвестники этой композиции появились еще при новгородском архиепископе Геннадии (1484—1504 гг.) в виде распятого серафима с крыльями, причем именно крылья вызвали отрица-





Федор Федоров. Федор Игнатьев с товарищами. Снятие со Креста.  
Роспись алтаря Покровского придела церкви Ильи Пророка

тельную критику изображения<sup>119</sup>. Иконники, писавшие это изображение, полагали, что они писали икону «с мастерских образцов старых», но они ошиблись лишь в том, что считали, будто эти образцы «сниманы с греческих», т. е. таких, которые, по тогдашнему убеждению, являлись удостоверенными Отцами Церкви и соборами и были как бы изолированы от всяких новшеств и еретических мудрований. Действительно, не «иконописцы здешние от себя составили рассматриваемое изображение, а его идейное содержание и художественное воплощение сложилось задолго перед тем на католическом Западе и было воспринято нами как один из художественных мотивов в общем стилистическом потоке... Он является результатом переработки видения св. Франциска Ассизского на горе Альверлио, согласно с художественными воззрениями итальянского возрождения»<sup>120</sup>.



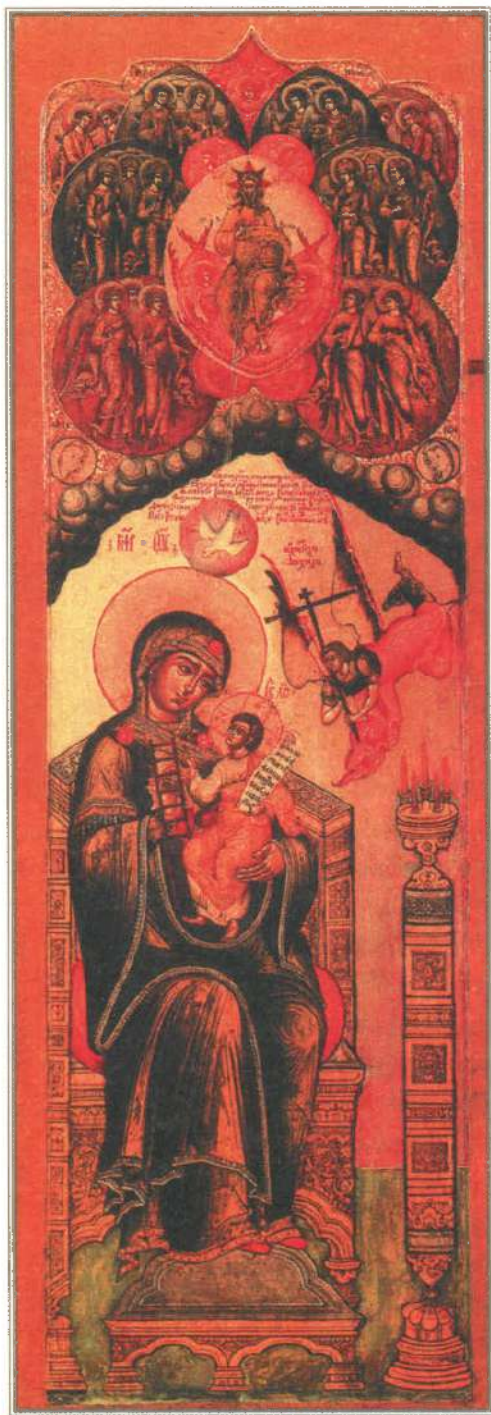


А. А. Мацулевич рассматривает эволюцию этого изображения, в результате которой создалась композиция, смутившая дьяка, и вывод его является поддержкой позиции Вискватого по вопросу о крыльях, прикрывающих распятого Христа: «В западноевропейском искусстве образ юного шестикрылого серафима, следуя легенде о св. Франциске, перешел в изображение серафима, пригвожденного ко кресту. Параллельно с этим он был переработан в образ Христа-серафима и затем Христа распятого, тело которого наполовину прикрыто двумя крылами, оставшимися в композиции видения Франциска, как художественное наследие исконного типа изображения серафима, тело которого, за исключением ступней ног и иногда кистей рук, всегда покрыто двумя перекрещивающимися крылами. При этом остальные четыре серафимовы крыла в развитии композиции стали трактоваться исключительно как несущие крылья. В дальнейшем движении композиции эти крылья совершенно порывают с телом Христа. Например, в дунайской школе, у Альбрехта Альтдорфера, на картине, помеченной 1507 г., Франциску является обыкновенное распятие, но нижний конец креста и каждый из концов перекрестья снабжены парой несущих крыльев. В русской иконописи оба образа — юного серафима, пригвожденного ко кресту, и Христа с крыльями распятого — были восприняты как художественный мотив. Они пришли, несомненно, путем отвлечения их от первоисточника и переработки в каких-то мастерских. Крылья, направлявшие полет Христа, отпали, и самое изображение, будучи изолированным, оказалось непонятным, утеряло первоначальное содержание серафима распятого и вызвало различные толкования»<sup>121</sup>.

Материалы и выводы исследователя помогают нам сделать некоторые заключения.

Можно сказать, что Вискватый вдвойне ошибался по вопросу об изображении бесплотных. Во-первых, такие изображения уже издавна существовали на русской почве (фрески Нередицы, архангельские циклы в Киевской Софии). Много ангельских композиций имеется также в росписях церквей Старой Ладogi, в псковском Мирожском монастыре<sup>122</sup>. На византийской почве подобные изображения были традиционными. В ча-





*Богоматерь Гора нерукосечная.  
Середина XVII в.*

стности, имелись они и в Софии Константинопольской<sup>123</sup>. Во-вторых, и постановления VII Вселенского собора прямо упоминают о допустимости изображений бесплотных сил. Собор определил поклоняться иконам «Господа и Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа или непорочной Владычицы нашей святой Богородицы, или честных ангелов и всех святых и праведных мужей»<sup>124</sup>.

Но новые композиции, толкнувшие дьяка на критику, несли в себе, и, как показывает материал статьи А. А. Мацулевича, не без влияния западноевропейской живописи, все черты заострения тенденции воспроизводить на иконах бесплотных; поэтому заявления Висковатого, поднятые им в порядке обсуждения принципиальной богословской допустимости изображать небесные силы, приобретают, при наличии стремления укрепить этот мотив в иконографии, характер особенной настороженности дьяка в суждениях. Висковатого беспокоило, что иконопись XVI в. проявляла вообще новые мотивы, чуждые старой православной традиции. Нарождалась новая струя иконописи, стремившаяся к сложным темам, к символизации изображений, к своеобразному богословскому раздумью. Н. П. Кондаков считал, что «крайняя сложность подобной символизации представляет, действительно, «мудрование», как правильно заключил дьяк Висковатый, и нисколько не способствует назначению религиозной живописи выяснять богословские идеи неграмотным помощью наглядных изображений»<sup>125</sup>. Характерно, что мотивы, вызвавшие сомнения Висковатого, широко входили в русское искусство той поры. В годы, непосредственно следовавшие за про-

цессом Вискватого, создается, помеченная 1558 годом, роспись собора Свяжского монастыря, и здесь икона, вызвавшая на соборе сомнения, разрастается в сложный цикл изображений<sup>126</sup>. Вискватому чудилось за этими новыми темами — идеологическое и религиозное беспокойство, опасное «мудрование». Собственно, здесь проявлялось влияние латинского мира, так как вся эта вольность иконописи, стремление к разнообразию и отсутствие подписей, как результат индивидуальности каждого изображения, суть основные черты западной живописи<sup>127</sup>. Вискватый верно угадывал направление тенденций новой иконописи. Новые мистико-дидактические, сложные символические темы трудно уживались с лаконичностью, суровой простотой и реалистической историчностью прежней струи иконных изображений. Новый дух иконописи изменял постоянные традиционные композиции, кончалась изолированная замкнутость русского церковного искусства, выросшего на почве византийской идеологии. С Запада шло упорное воздействие иных художественных образцов и тем, нежели давала византийская традиция<sup>128</sup>. Насколько серьезно и в то же время органично и скрыто было проникновение западных элементов в византийско-русский церковный иконографический обиход, показывает то же «дело»: ни митрополит Макарий, ни Собор не смогли оценить критической прозорливости Вискватого.

Подведем итоги. Формально Вискватый заблуждался по вопросу о недопустимости изображения бесплотных, которые были обычными<sup>129</sup>. Формально неправ оказывался дьяк в своем протесте против препоясания распятого Христа: деталь эта опирается на глубокую традицию. Вопрос о Саваофе остается спорным, если искать на него ответа в иконописной практике. Вернее думать, оставаясь в пределах русской постановки вопроса, что прав был собор 1667 года, запрещавший изображение Бога Отца. Изображение Саваофа было чуждо русской традиции, и, больше того, «до недавнего времени даже считалось, что христианское искусство вообще долго не допускало изображения Саваофа под видом человеческой фигуры»; однако «теперь можно считать доказанным ошибочность столь категорического утверждения. Такие изображения встречаются уже в







Савооф в Силах. Фрагмент иконы «Богоматерь Гора нерукосечная». Середина XVII в.

древне-христианских памятниках»<sup>130</sup>. В мозаиках церкви S. Maria Maggiore в Риме (X в.) имелся даже ряд фигур Всевышнего, представлявшего собой, по смыслу композиций, Саваофа<sup>131</sup>. Наконец, имеется изображение Саваофа в упомянутой композиции Троицы в церкви в Матеич, в Сербии (XIV в.). Все иные изображения Саваофа, известные нам, относятся ко второй половине XVI или уже к XVII столетию. Но, как показывалось выше, Висковатый очень верно подошел к этой важной проблеме, с ее принципиальной стороны, поняв основной смысл церковного вероучения по данному вопросу.

В вопросе о желательности изображения Христа «в плотском смотрении», т. е. в историческом типе, Висковатый был совершенно прав, так как в 82 правиле постановлений пято-шестого Собора говорилось совершенно определенно: «чтобы в живописных произведениях представлялось взорам всех совершенное, определяем, чтобы на будущее время и на иконах начертывали вместо ветхого агнца образ Агнца, поднимающего грех мира, Христа Бога нашего в человеческом облике, усматривая через этот образ высоту смирения Бога-Слова и приводя себе на память Его житие во плоти, страдание, спасительную смерть и происшедшее отсюда искупление мира»<sup>132</sup>. Прав Висковатый, как показывает только что приведенная цитата, и в своем отрицании изображений агнца, указуемого перстом Предтечи. Прав был Висковатый (пункт этот признал и митрополит с Собором) и в вопросе о сжатых руках распятого Христа. Как показано выше разбором работы Л. А. Мацулевича, оказались справедливыми сомнения и подозрения Висковатого и по вопросу о прикрытии тела распятого Христа херувимскими крыльями.

Можно считать оправданными и еще те положения Висковатого, в которых он отвергал каждое новшество, потому что оно вступало в конфликт с требованием иконописной ясности. Так, логически очень последовательно отвергал дьяк все новые символические изображения, считая допустимыми только исторические. Поэтому отрицал он иконографию Христа в Давидовом образе, композицию сравнительно новую и редкую; поэтому требовал он единства в изображении Христа «Ветхаго Днями» в композициях сотворения неба и земли.







Собор святых ангелов. 1500 г.



В части своих формулировок Висковатый оказался недостаточно ясен, чтобы по ним можно было судить о характере изображений, его встревоживших, как, например, о Духе Святом «во птиче незнаеме образе» или «о святом душе» на иконе Мамырева.

В вопросе о жертвеннике и престоле действовали, главным образом, политические мотивы. Наконец, в вопросе о «пляшущей женке» Висковатый был опять-таки прав. Композиция эта, очевидно, новая для Москвы, появилась, вероятно, с Запада и заключала в себе ряд аллегорических фигур, новых для русского искусства. Впрочем, они не скрывали никакого антирелигиозного или оскорбляющего смысла, как в силу полемических задач стремился изобразить Висковатый<sup>133</sup>.

Итак, спор об иконописи кончился формальным поражением Висковатого, несмотря на то, что, в сущности, он был прав в большинстве своих утверждений. Как мы видели, обе стороны плохо договорились друг с другом об исходных пунктах спора. Кроме того, чисто иконографический конфликт осложнялся идеологическими мотивами. Аргументы церковной власти были лишены выдержанной последовательности: богословские тезисы сменились ссылками на современников, апелляция к греческой иконописной традиции перемежалась с ссылками, без большой осторожности и разборчивости, на русские иконописные памятники. Церковная власть, словно стремясь уличить Висковатого во что бы то ни стало, обращала большое внимание на различные второстепенные формальные неправильности — в выражениях, в цитатах. Давя своим авторитетом, собор заставлял Висковатого смириться.

Висковатый, очень точный и последовательный в постановке основных своих идей — защита и утверждение исторически-реалистической иконописи, отказ от новшеств, сохранение православных иконографических традиций в ясном согласии с учением церкви, — суждения свои расположил более органично, внутренне более цельно. Основная положительная черта выступления Висковатого представляется нам в том, что он обнаружил — уже в XVI в. — большое понимание православной традиции иконописания. Больше того, Висковатый явился одним из



первых на русской почве сторонников критического просмотра византийского художественного наследства, оказавшись при этом наделенным ясным пониманием смысла церковного искусства. В известной степени, традиционность в иконописи — основное условие иконописания. Как говорит современный исследователь: писание «по старым образцам — существо иконографии и дает ей право на существование» (*le droit a l'existence*)<sup>134</sup>.

В тезисах Вискватого нашли прямой отзвук и древняя идея иконы как портрета, и требование неизменяемости иконографических типов, и власть историко-реалистического направления иконописи. Тезисы эти целиком отражали дух православной иконографии, как понимала и толковала этот дух, это существо традиции, современная Вискватому религиозно-церковная мысль<sup>135</sup>.

Вискватый верно обнаружил надвигающийся и уже надвинувшийся на иконопись поток новых влияний. Царствование Иоанна IV оказалось, действительно, временем глубоких изменений в русской иконописи и живописи<sup>136</sup>. Нарождалась в иконописи волна «богословских дидактических поэм», стремившихся выразить религиозные идеи и богословские учения в многочисленных изображениях, в истолковании текста<sup>137</sup>. Несомненны в новой иконописи следы воздействия книжной образованности, книжной и государственной мудрости<sup>138</sup>. Вискватый относил все новшества или за счет латинских, т. е. западных влияний, или за счет пагубных и недопустимых «мудрований». В том и в другом случае Вискватый оказывался не только ревнителем традиционной религиозности, но действовал и как политик, государственный, слуга и сторонник московского самодержавия. Соединение всех этих мотивов, сплетение вопросов религии, искусства с политическими задачами и придает «делу дьяка Вискватого» сложность и запутанность, увеличивая вместе с тем удельный вес этого эпизода.



**Дмитрий Соснин**

О святых чудотворных иконах в Церкви христианской

- 1 Так мы, вникая в последование чудес при св. иконах, находим, что при иконе Б. М. Тихвинской происходили, кроме других прославных чудес, преимущественно исцеления от слепоты и болезни очей; при иконе Б. М. Толгской чаще других совершалось чудо избавления от потопления; от иконы Б. М. Донския — избавление от врагов в брани.
- 2 Так, например, Образ Спасителя в Берлюковской Пустыни прежде не был известен как Чудотворный, и прославился чудесами в самые новейшие времена. (Берлюковская Николаевская пустынь расположена к северо-востоку от Москвы, вблизи бывшего Стромьинского тракта, в живописном месте на берегу реки Вори. — *Прим. ред.*)

**Анатолий (Мартыновский)**

О иконописании

- 1 Perlege dispositas annosa per atria ceras. — Ovidius. Fast., Lib. I.
- 2 Opera Greg. Papae. Epist. ad Serenum Massilensem Episc., pag. 1100.
- 3 К иконам этого рода можно отнести икону Софии Премудрости Божией в Новгородском Софийском соборе, в Юрьевском монастыре Икону Божией Матери, именуемую Неопалимая Купина, и т. п.
- 4 Мал 3:1.
- 5 Мф 16:19.
- 6 Иез 1:10.
- 7 Opera S.Greg. Papae, Tom. I, pag. 971, Lib. IX, Epist. LII ad Secundinum.
- 8 Seneca Lucio. Epist. XI.
- 9 Opera S. Basilii, Tom. III. Epistola 2 ad Gregorium.
- 10 Одну из могущественнейших сил, которыми римская пропаганда и вообще паписты удерживают своих последователей в слепом послушании своим видам и совращают в латинство полуобразованные сословия других вероисповеданий, составляют образки, или картинки, которыми украшают они религиозные книги и брошюры, большею частию стереотипного роскошнейшего издания, в бесчисленных самых разнообразных, преимущественно крошечных, форматах, в виде альманахов, молитвен-





ников и т. д. Кроме того, латинские пасторы религиозные, большею частью фантастически-фанатические картинки раздают детям при чтении Катехизиса и в других случаях, а чаще всего на духу лицам женского пола — со внушением, что вручаемая картинка должна напоминать кающейся обет или исправления в каком-либо пороке, или какого-нибудь приношения в их Костелы. Каких можно бы ожидать плодов, если бы у нас не пренебрегали средствами для напечатания в юношеских сердцах чистых христианских истин и назидательных примеров: если бы они в домах родителей рассматривали религиозные картинки, а не журнал: Листок для светских людей? Но, к прискорбию, тогда как вымышленная Мадам Курдюкова прославлена лучшими политипажными картинками, наши нравственно-духовные книжечки или без всяких украшений, или с такими не то гравюрами, не то политипажными, что их советно показать иностранцу.

11 Opera S. Athanasii Alexandra! pag. 272. Quacstion. ad Antiochum. Quaestio XXXIX.

12 Epistola LII ad Secundinum. Opera S. Gregorii Papae, Tom. I, Lib. IX. indictio II, pag. 971.

13 Удивительно, что иконоборцы, обращая внимание на одну внешность поклонения иконам, не хотели слушать, какое значение давала ему Св. Церковь, какую имело цель чествование икон? Объясним сие примером. Полковые знамена, конечно не божества, но им оказывается военная почесть, которая, имея в военной дисциплине возвышенный смысл, приносит ожидаемую от того пользу.

14 Книга правил Св. Апостола, СС. Соборов Вселенских и поместных и Св. Отец, стран. 5 и 6.

15 Акты собран. Археологическою Экспедицисю. Том IV, с. 224 и 225 в окружной Царской грамоте об иконном писании.

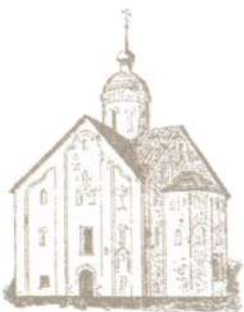
16 Мф 17:14.

17 Лк 9:37, 40.

18 Письма Русского путешественника, часть 7, с. 252.

19 Opera S. Isidori Pilusiot., Lib. III, Epist. 185.

20 Совокупность таких несообразностей и исторических неверностей можно усматривать в книге «Живописный Карамзин». На всех картинах этой книги, на которых художнику довелось представить монахов нашей Церкви со введения в нашем отечестве Христианства и до XVIII столетия, он изобразил их в камилавках и клобуках современной нашему веку формы и сверх того украсил их крестами, наподобие митрополичьих. На картине, представляющей крещение великой княгини Ольги, константинопольский Патриарх и особенно его прислужники изображены в новейших облачениях Римской Церкви, а св. Ольга поставлена в крестильне, устроенной наподобие вазы, столь малой, что и над младенцем невозможно было бы в таком сосуде совершить крещения не только по



обряду Восточной Церкви через погружение, но и по обряду Римской Церкви через излияние воды на крещаемого.

21 Quintilian. Liber I et XII.

22 Cicer. De orat. Lib. I. Num. 69, Lib. II, Num. 187.

23 Русский народ без теории, по одному чувству христианского благочестия, понимает, что от иконописца требуется жизнь добродетельная, непорочная. От сего во всей России пересказываются в народе предания, что в старину иконописцы не иначе принимались писать образа, как приготовив себя к таковому священному упражнению постом и молитвою. Так понимают искусство иконописания и некоторые из образованных живописцев. Академик Медведев не иначе приступил к росписанию Собора Ростовского Яковлевского монастыря, как исповадавшись и причастившись Св. Тайн. Вслед за этим, не выходя из Церкви, взялся за кисть и не вкушал никакой пищи, пока не начертил лица Спасителя на сводах алтаря. Таким же образом всегда без пищи с молитвою начинал он писать образ Спасителя и Божией Матери. [См. Путешествие по Св. местам Русским Г. Муравьева, с. 74]. О необходимости иметь особенное расположение духа для изображения священных предметов имели понятие и некоторые западные живописцы. Так испанский живописец Гаргас, принимаясь за работу, наперед постился, причащался Св. Тайн, ложился во гроб и, умерщвляя плоть, размышлял о вечности. [Памят. Искусств, Тетрадь IX. с. 79].

24 Ego statuo sic, говорит Цицерон, nihil esse in ullo genere tarn pulchrum, quod non pulchus id sit unde illud, ut ex ore aliquo, quasi imago exprimitur. quod neque oculis, neque auribus, neque ullo sensu percipi potest: cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in ullo genere perfectius videmus (ut his picturis, quas nominavi), eogitare tamen possumus pulchriora. Nee vero ille artifex. cum faceret Iovis formam, aut Minervae contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insedebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat... Has rerum formas ideas appellat ille non intelligendi solum, sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato: easque gigni negat et ait semper esse, ac ratione et intelligentia contineri: cetera nosci, occidere, fluere, labi... Orat. II, cap. 3<sup>e</sup>. Сюда относится у него же De inventione II, cap. 1 и у Плиния Historiae Natur. I, 35. Мифическое сказание о Зевксисе, который, будто бы для изображения совершеннейшей красоты потребовал от Греции пять красивейших девиц.

25 Opera S. Athan. Alexandr., Tom. I. pars I. pag. 18.

26 Opera S. Ambrosii Mediol. De Virginibus, cap. 6.

27 Крайне прискорбно для христианского чувства в лабораториях наших художников видеть в смеси картины, представляющие священные и мифологические предметы, изображение Спасителя наряду с каким-нибудь



Бахусом, Богоматери с Венерою и т. п. Неужели наши художники дошли до такой мудрости, что сравнили все верования? К чему же это поведет, чем кончится?

28 2 Кор 6, 14, 15, 16.

29 Спрашивается: неужели уронилося бы искусство, если бы пишущие иконы в греческом стиле усвоили себе правильность и совершенство рисунка, естественность в драпировке, одежде, соблюдение правил перспективы, искусное сочетание света и тени и другие способы новейшей живописи? И наоборот: предосудительно ли для живописцев итальянского стиля соблюдение в своих произведениях исторической верности, стремление к идеальности, устранение изысканности и своеволия в постановке изображаемых лиц, представление их в умиляющем зрителя виде, набожная тщательность в отделке выражаемых кистью предметов, свидетельствующая о том, что художник, изображая известный лик, был проникнут той мыслью, что он изображает предмет, достойный народного благоговения?

30 *Insanit statuas veteres Demasippus emendo. Horatius de Demasippo.*

31 Путевые письма из Англии, Германии и Франции Н. Греча. СПб. 1839 г. часть III, с. 59, 60.

32 Ассеманий о вышеупомянутых Святцах, называемых им Коппопианскими досками, говорит: *Tabulae pari characterum et picturarum [pulchritudint] nitent; nec est. quod in iis sive in nomine, sive habitu Sanctorum reprehendas. Adeo sunt omnia ad accuratam Historiae Ecclesiasticae atque picturae normam redacta. См. Calendaria Ecclesiae Universae I. Simon. Assemanii Tom. 1. pag. 4.*

33 *Opera Philonis. Iudaei. Francofurti, 1691. pag. 225.*

### Иван Снегирев

#### ВЗГЛЯД НА ПРАВОСЛАВНОЕ ИКОНОПИСАНИЕ

1 О иконописании (преосвящ. Анатолия). М., 1845.

2 В Ключе к истории Государства Российского Карамзина, состав. Г. Строевым, указанные им чудеса названы мнимыми?!

3 См. ниже о местной иконе Спасителя в моск. Успенском соборе, взятой из Владимира.

4 См. Слово в неделю Православия, Преосвящ. Иннокентия Борисова. М., 1846 г.

5 Исторические очерки русской народной словесности Ф. Буслаева, т. II. СПб., 1861, с. 123.

6 В жалованной патриаршей грамоте 1692 г. сказано: «Быв оный христианского рода несносный враг (Батый) в пределах рязанских явлением св. Апостола и евангелиста Иоанна Богослова прииде от дерзкомысленного





своего суровства в пристрашие и прибегши во обитель к пречестному и святому его образу, приложил zde и печать свою златую, и тем его святым явлением починися преславному жительству многонадежное и безбедное от них врагов защищение. О том чудном происшествии, открывшемся заступлением всехвального наперсника Господня, и донныне сие во всем народе явлено известуется».

7 Опись моск. Успенского собора 1627 г., составленная по указу Патриарха Филарета князем Лукою Осип. Щербатовым. В Государственном архиве старых дел при Сенате, рукоп.

8 О святых чудотвор. иконах в Церкви христианской, соч. магистра Богословия Д. Соснина. СПб, 1833.

9 De Russorum et Moscovitarum et Tartarorum religione. B. D. an. 1582, in 4, p. 128—129. См. В Каноне явления Казанския Божия Матери, седален, после 3 песни: «Божественного Слова Апостоли, Евангелия Христова велегласно вселенныя благовестницы, божественную церковь создавшие, в пресвятое твое имя, Богородице, и к тебе, Госпоже, приходят моляще тя прийти на тоя освещение. Ты же, о Богомати, рекла еси: идите с миром, и аз с вами тамо есмь. Они же шедше обретают тамо на стене церкви твоего образа подобие, божественно писано силою, шаровными подобии, и видевше, поклонишася ти, и прославиша Бога».

10 Указ 1723 года, января 1-го дня, о иконах домовных, в церквах поставляемых.

11 Домострой Благовещенского попа Сильвестра, изд. Д. Голохвастова. М., 1849, гл. VIII.

12 Об этом также упоминает англичанин Самуил Колленс, врач царя Алексея Михайловича, в книге своей: The present state of Russia. London, 1671.

13 Но кто из православных узнает могилу православного на кладбище и даже в некоторых церквах, когда в надгробном памятнике увидит вместо креста и образа роскошное изваяние языческих истуканов: Сатурна с всесокрушающею косою, Минерву с ее символами, Ниобу, Граций, Гения, угашающего светоч жизни, Амуров и т. д.?

14 Ипат. летопись под 1154 годом, с. 16.

15 Но, к сожалению, на Воскресенских нет того образа, по которому они именуются, хотя и видно место, где он прежде стоял.

16 См. грамоту Всеволода Мстиславича в Русск. достопамятностях, изд. Общества Ист. и Др. Росс., часть 1-я, 77—79. М., 1816.

17 Как глубока в человечестве потребность освящать все дела и предметы своей жизни, — этому находим следы даже в мире языческом, где города имели свои охранительные божества.

18 По грубости нравов, в старину самое уважение к святым иконам выражалось иногда в грубых чертах. Так в Архангельской летописи находим следующий рассказ: Новгородцы в 1398 году, по взятии Устюга, разграбили священные сокровища собора и захватили в плен чудотворную, особенно



чтимую там икону Одигитрии, поставили ее в насад (лодку), но насад не трогался от берега Двины. «Тогда един Лапун стар вскочи в насад и связа икону убрусом и глаголя тако: никой полонник не связан на чужую землю не идет. И поидоша прочь». Карамзин. Ист. Гос. Росс. V, пр. 117.

- 19 Путеводитель к древностям и достопамятностям московск. Г. Максимо-  
вича. М., 1792, III, с. 28 и 29.
- 20 Софийский временник под 1415 годом.
- 21 Поведание и сказание о Донском побоище, изд. И. Снегирева. М., 1838.
- 22 Выходы царей и государей. М., 1844.
- 23 Повседневных дворцовых записок, II. 219.
- 24 Путеводитель из Москвы в Троице-Сергиеву Лавру, сост. И. Снегире-  
вым. М., 1856.
- 25 Московские ведомости, 1813, № 26.
- 26 Так гласит рукописное сказание в селе Гостуни на Оке, Белевск. уезда.  
Оно изображено на доске в тамошнем Гостунском соборе.
- 27 Юридические акты. СПб, 1835, с. 30, 83.
- 28 История Российской Иерархии. VI, 384.

#### **Федор Буслаев**

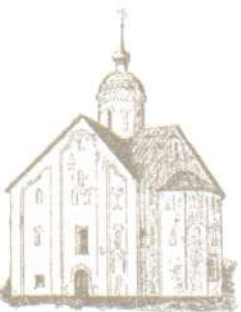
##### **Общие понятия о русской иконописи**

- 1 Которого новейшие живописцы, по незнанию иконописных преданий,  
обыкновенно пишут в княжеском одеянии.
- 2 В Брюгге, в больнице Св. Иоанна.
- 3 Например, Фра Бартоломео, рисунок в Уффици во Флоренции.
- 4 В городском музее во Франкфурте-на-Майне.

#### **Елпидифор Барсов**

##### **Христианская поэзия и искусство в связи с новозаветными апокрифами**

- 1 В последнее время историческая наука обогатилась капитальным иссле-  
дованием об апокрифических Евангелиях по славянским спискам про-  
фессора Моск. Университета М. Н. Сперанского.
- 2 Strom. VII, 889, ed. Potter.
- 3 Разговор с Трифоном, гл. 78.
- 4 Comment, in Math., t. V, p. 223, ed. Huet.
- 5 Ecc. Graec. monum. Baptist. Coteler, t. I, p. 135.
- 6 Икона эта была на археологической выставке, устроенной мною в г. Че-  
реповце для Великих князей Сергея и Павла Александровичей и  
Константина Константиновича, путешествовавших по России с археоло-



гического целию, под руководством графа Е. А. Уварова и профессора С.-Петербургского Университета К. Н. Бестужева-Рюмина. Как неуместную в храме православном, икону эту, с соизволения В. Кн. Сергея Александровича и с согласия местного причта, граф Уваров распорядился перевезти в Императорское Московское Археологическое Общество, где она находится и ныне.

**Василий Арсеньев**

**О ЦЕРКОВНОМ ИКОНОПИСАНИИ**

- 1 В толкованиях на Евангелие от Иоанна и на пророка Осию.
- 2 У древних Евреев шестиугольная звезда называема была «щитом Давидовым» и представляла мессианскую эмблему — сочетание строгости с милостью.
- 3 Пример такого нравственного объяснения виден на иконе Софии в Успенском соборе Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.
- 4 Иногда эти семь столпов представлены идущими с самого верха, от Слова Божия, и ниспущенными до самого низу, как, например, на иконе Софии в Свято-Троицком Лаврском Успенском соборе.

**Евгений Трубецкой**

**УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ**

- 1 Например, резная икона «Всякое дыхание» в коллекции И. С. Остроухова, «Хвалите» в музее Александра III в Петрограде. Ср. Описание икон «О Тебе радуется» в Списком иконописном подлиннике (Памятники древней письменности. Вып. IV, 1898, с. 170, 180.)
- 2 Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина Слова подвижнические. Москва, 1858, с. 299.

**Евгений Трубецкой**

**ДВА МИРА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ**

- 1 О тех случаях, когда пурпур вводится в самое звездообразное окружение Фаворского света вокруг Христа, будет сказано ниже.
- 2 Особенно наглядно можно проследить этот способ употребления ассиста в иконе «Шестоднев» Дионисия, принадлежащей И. С. Остроумову.
- 3 Ср. известные стихи В. С. Соловьева о «Софии»:  
*И в пурпуре небесного блистанья  
Очами полными лазурного огня*





*Глядела ты как первое сиянье  
Всемирного и творческого дня.*

По-видимому, знаменитое новгородское изображение «Софии» представляет собой как бы иконописный комментарий к началу первой главы Евангелия Иоанна. Слова «В начале было слово» изображаются Евангелием на престоле; образ Христа, непосредственно под Евангелием, очевидно, напоминает слова: «И Слово было Бог». «София» в иконе ставится в непосредственное отношение к Слову, через которое все произошло. А ночная тьма прямо намекает на слова: «и свет во тьме светит, и тьма не объяла его». Этим объясняется и присутствие в иконе Богоматери и Иоанна Предтечи — двух свидетелей Слова.

- 4 Очевидно, что тут имеется в виду IX глава, стих 32 Евангелия от Луки, где говорится о пробуждении «отягченных сном» апостолов на Фаворе.
- 5 См. мою брошюру «Умозрение в красках». М., 1915, с. 36.
- 6 Особенно художественно и ясно выражен этот трагизм в новгородской иконе XVI века И. С. Остроухова.
- 7 Таков, например, Симеон в коллекции И. С. Остроухова.
- 8 В собрании Остроухова. См. мою брошюру «Умозрение в красках».
- 9 Между прочим, в древних иконописных изображениях соборов можно найти дивные образцы храмовой архитектуры. Один из лучших образцов можно видеть в замечательной иконе новгородского письма XV в. «О Тебе радуется» в петроградском музее Александра III.

# **Николай Грубецкой** Россия в ее иконе

- 1 Чтения в Общ. ист. и др., 1847, 7, Смесь, с. 12.
- 2 См. М. и В. И. Успенские: «Заметки о древнерусском иконописании», с. 42.
- 3 Благодатный воспитатель русского народного духа. В память преподобного Сергия. Троицкий листок, 9, с. 11.
- 4 Там же, с. 8.
- 5 См. М. К. Любавский: «Лекции по древн. русск. ист. до конца XVI в.» Москва, 1916, с. 199.
- 6 См. письмо Епифания к св. Кириллу Белозерскому, изданное архим. Леонидом в Прав. Палест. Сборнике. СПб, 1881, V, вып. III.
- 7 См. Великие Четьи-Минеи от 25 сентября, изд. Археографич. комиссии, с. 1402.
- 8 Там же.
- 9 Хорошее воспроизведение есть и в труде Муратова в «Истории русского искусства» И. Грабаря, вып. 18, с. 45.
- 10 См. В. О. Ключевский, цит. речь, с. 23—29.



- 11 Цит. статья, с. 24—25.
- 12 Есть прекрасные воспроизведения в сборнике «Русская икона» (сборник второй).
- 13 См. «Два мира в древнерусской иконописи».
- 14 Хорошее воспроизведение читатель найдет в труде Муратова в «Истории русского искусства» И. Грабаря, вып. XX.
- 15 Есть в вып. 1 журнала «София».
- 16 «Два мира в древнерусской иконописи», с. 13—15. Согласно древнему византийскому преданию, пурпуровый лик Софии явился в видении сыну мастера, строившего храм Св. Софии в Константинополе (См. статью Филимонова в «Вестнике древнерусского искусства», с. 1—3, 1874). Но самая обстановка видения (ночное небо и проч.) есть результат художественного творчества иконописи.
- 17 См. «Умозрение в красках».
- 18 «Умозрение в красках».
- 19 См. исслед. Муратова об эпохе Рублева в «Истории русского искусства» Грабаря, вып. XX, с. 228.

### Сергий Булгаков

#### Икона, ее содержание и границы

- 1 Помимо многочисленных (отчасти приведенных выше) суждений в святоотеческой письменности, в апологии иконопочитания, читанной на шестом деянии VII Вселенского собора дьяконом Епифанием, мы также читаем: «Икона подобна первообразу не по существу, а только по напоминанию и по положению изображенных членов. Живописец, изображающий портрет какого-либо человека, не домогается изобразить душу» (Д. 223).
- 2 Поэтому, конечно, совершенно неверно только что приведенное суждение, высказывавшееся на VII Вселенском соборе, что «живописец, изображающий портрет какого-либо человека, не домогается изобразить его душу». Насколько же это верно, то он просто не художник.
- 3 Фотография может иметь значение для художника как восполнение непосредственно видимого человеческим глазом, а, сверх того, может включать в себя и искусство, выражающееся в умелом взятии, так что само фотографирование оказывается особым художественным средством, как бы палитрой и кистью в руках умелого мастера. Противопоставляя фотографию искусству, мы имеем в виду отличить пассивно-отобразительное, натуралистическое воспроизведение моментального состояния предмета активно-созерцательному его видению и изображению.



- 4 В этом смысле и про тварный, человеческий дух можно сказать, что он имеет усию и энергии, между собой отличающиеся, но и тождественные.
- 5 Здесь напрашивается на сопоставление, как совершается откровение Божественного и тварного духа. Божественный дух имеет абсолютную и адекватную икону своего существа, — это есть Божественная София. Совершенному духу свойственна полнота и актуальность жизни при совершенной ее неподвижности и неизменности. Это есть *actus purus*, который принадлежит вечности. Напротив, всякий тварный дух в жизни своей раскрывает себя самого в своем богоподобии в бесконечном процессе, становлении, и поэтому всему его бытию присуща софийность и непрестанное ософиение, однако же не сама София в неизменной вечности своей.
- 6 Развитие этой мысли относится уже к учению об имени, к богословию имяславия. Философские основы имяславия изложены мной в специальной работе об имени вообще и об Имени Божием (рукопись). См. первую главу исследования по-немецки в: *Festgaben an Mazaryk 1930: Was ist das Wort?*
- 7 Из истории иконографии известно, что лик Христов в иконном изображении принимает, например, национальные черты, даже если они и не выражены внешне и грубо: есть образы греческого, русского, западного (и в нем итальянского, немецкого, голландского и т. д.) типа.
- 8 Ср. например, признания Крамского о том, как он писал своего «Христа в пустыне».
- 9 Эту черту лика Христова — Его всечеловечность, и в этом смысле как бы ординарность и безличность, в действительности же показывающую глубину и содержательность каждого лица, выразил Тургенев в своем замечательном стихотворении в прозе «Христос».
- 10 Этого не разумеют иные художники, которые, владея мастерством, легко берутся за иконописание, не задаваясь мыслью о религиозной стороне этого дела. И еще более этого не разумеют многие православные, которые при полном отсутствии художественного мастерства, воодушевляясь лишь благочестием, берутся писать иконы (хотя им в голову не могло бы прийти взяться за картины ввиду их полной художественной беспомощности). К этому присоединяется еще ремесленное изготовление икон «богомазами» разного типа, которое, удовлетворяя потребностям масс, представляет собою тем не менее бич для иконописания как искусства. Этим и объясняется тот кризис иконы, который наступил во всем мире и в России еще задолго до революции. Икона как творчество есть самый высокий и трудный род церковного искусства — вот что надлежит одинаково ведать и беспечным художникам, и ремесленным богомазам.
- 11 Однако церковные деятели, к сожалению, умеют не считаться с этим, если те или иные иконы не соответствуют их предубеждениям. Явный





пример этого мы имеем в отношении влиятельных церковных кругов к древним и чтимым, во всяком случае облеченным авторитетом церковного предания, иконам Софии Премудрости Божией среди современных софиеборцев.

12 Известно, что икона Св. Троицы Рублева тем отличается от сродных икон этого типа, что в ней устранены фигуры Авраама и Сарры, принимающих и угощающих трапезой своих неведомых посетителей. Таким образом, то, что было скорее изображением одного эпизода из ветхозаветной истории, у преп. Андрея стало открытой и дерзновенной иконой Пресв. Троицы. На этом примере, может быть, всего нагляднее можно увидеть, каким образом иконописец, считаясь с традицией, в то же время ее творчески изменяет, а тем самым он своим творчеством влагает в церковное предание. То, что изначала могло явиться смелым новшеством, для нас сейчас является уже канон, правильное отношение к которому сам преп. Андрей устанавливает своим собственным примером, впрочем, не единственным. Археологический очерк об иконах Св. Троицы см. в издании *Seminarium Condacovianum* [II]: *Н. Малицкий*. К истории композиции Ветхозаветной Троицы. Прага, 1928.

13 За пределы нашей задачи выходит ближайшее раскрытие смысла икононого канона с его художественной (композиционной и живописной) стороны и некоторых основных черт икононого письма (отсутствие третьего измерения, обратная перспектива и пр.). Этот предмет еще ждет своего компетентного религиозно-художественного исследователя, который бы раскрыл религиозный смысл художественной символики иконы, ее, так сказать, феноменологии и языка. До сих пор эта задача заменялась или истолкованием богословского содержания иконы, или старообрядчески-эстетическим их регистрированием, или же археологией.

14 С точки зрения дематериализации, устранения всяческого натурализма в иконе специфические трудности существуют для скульптурных изображений, которые принципиально могут быть допустимы на основании общих определений VII Вселенского собора и издревле преобладают в практике западной Церкви, хотя никогда не были исключены из употребления и в Церкви восточной, в православии. Уже начать с того, что скульптура во всяком случае имеет дело с тремя измерениями, от которых иконопись освобождается плоскостным изображением. Вместе с тем самая осязательность форм уже натуралистична, и эта черта усиливается еще, когда статуи облачаются в одежды. Однако и скульптура, не утрачивая своей трехмерности, может находить в своих художественных средствах возможность идеализации образов, которая освобождает их от плотности натурализма. Это мы имеем по-своему уже в античном искусстве, еще

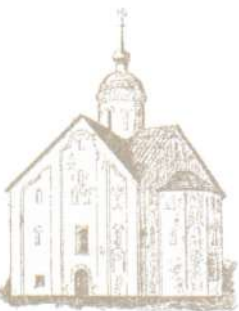


более в христианском искусстве Средних веков, и, конечно, это не остается исключено и для современности.

**Николай Андреев**

**О «ДЕЛЕ ДЬЯКА ВИСКОВАТОГО»**

- 1 Приношу свою искреннюю благодарность проф. Н. А. Окуневу за его помощь в ориентировке по иконографическому материалу.
- 2 Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон Дяка Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062 // «Материалы Славянские», Чтения в имп. обществе истории и древностей российских, 1858, т. II, с. 2.
- 3—5 Там же.
- 6 Там же, с. 3.
- 7 Там же, с. 4. Действительно, в «Деяниях Вселенских Соборов», т. VII, изд. 3, Казань, 1909, с. 284—285, читаем, что Седьмой Вселенский Собор определил, «чтобы святые и честные иконы предлагались (для поклонения) точно так же, как и изображение Честного и Животворящего Креста, будут ли они сделаны из красок или (мозаических) плиточек или из какого-либо другого вещества, только бы сделаны были приличным образом, и будут ли находиться в святых церквах Божиих на священных сосудах и одеждах, на стенах и на дощечках, или в домах и при дорогах, а равно будут ли это иконы Господа и Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа или непорочной Владычицы нашей Святой Богородицы, или честных ангелов и всех святых и праведных мужей». Ср.: *Man si XIII*, col. 377.
- 8 «Розыск», с. 5.
- 9 Там же, с. 4. Ср. цитату с соответствующим текстом на с. 412 в «Синодике на неделю православия», изданном и комментированном Ф. И. Успенским в «Записках Имп. Новороссийского Университета», т. 59, Одесса, 1893. В данном случае с текстом «Синодика» не совпадает в цитате Висковатого только одно слово — «нестрадалное», — в «Синодике» вместо него стоит: «нестрастное».
- 10 «Розыск», с. 5—6. Эта мысль Висковатого сложилась также под непосредственным влиянием постановлений древних церковных соборов, именно V—VI трульского. Ср. «Деяния Вселенских Соборов», Казань, изд. 3, 1908, т. VI, с. 293—294. Подробная цитата приведена ниже.
- 11 Там же, с. 6. Аналогичные мысли находим в «Синодике на неделю православия» на с. 410, 425—426, 429, 431. — Вообще «Синодик» явился одним из главнейших руководств Висковатого. На той же, 6-й странице «Розыска» встречаем еще одну цитату из «Синодика» (ср. в «Синодике», с. 414); всего же в «Записке» Висковатого прямые ссылки на



«Синодик» встречаются семь раз; идейное воздействие этого источника на концепцию взглядов дьяка обнаруживается с большой ясностью на всей аргументации Висковатого. Подробные сведения о «Синодике» см.: Успенский Ф. И. Очерки по истории Византийской образованности. СПб, 1891. Основная часть «Синодика» в неделю православия выражает торжество православия над иконоборчеством. Отсюда понятно, почему именно на этот памятник особенно упорно ссылался Висковатый. По-видимому, пользовался он одним из переводов греческого «Синодика», сделанным в XIV веке. Любопытно, что «первоначально [на первом листе одного из сохранившихся синодиков, в посвящении] стояло имя Ивана Грозного» (с. 212).

12 Там же, с. 7.

13 Там же.

14 Там же, с. 8.

15 Там же, с. 7.

16—24 Там же

25 Там же, с. 8. По-видимому, речь идет о перепоясывании распятого Христа, которое было в греческой традиции изображения Распятия. См.: Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб, 1892, с. 360. Вероятно, Висковатый говорил о перевязке на чреслах Распятого, может быть, думал и о колобии типа, известного по распятию в евангелии Равуллы (изобр. там же, с. 325).

26 Там же, с. 8.

27—31 Там же.

32 Заимствуем термин у Н. П. Кондакова, «Иконография Богоматери», с. 212.

33 «Розыск», с. 11.

34 Там же.

35 Следует оговорить, что митрополит выступал от имени церковного собора, как его председатель. Поэтому нельзя разграничить ответов митрополита от ответов собора: митрополит всегда говорил и за себя и за собор.

36 Там же, с. 2.

37 Там же.

38 По-видимому, такой ереси — под названием «галатская» вообще не существовало, по крайней мере, не только нам не удалось найти о ней сведений, но и специалисты по церковной истории могут выдвинуть лишь гипотезы, из которых наиболее подходящей, на наш взгляд, является гипотеза проф. Безобразова С. С., который считает возможным допустить, что речь идет о тех Галатских лжеучителях, с которыми боролся ап. Павел в послании к Галатам. Существо дела следующее: «Галатские агитаторы были иудаисты, стремившиеся заставить учени-





ков ап. Павла, обращенных им из язычества, соблюдать Закон Моисеев, в частности налагать на себя обрезание. И потому в глазах ап. Павла последование за агитаторами подлежало осуждению, как измена духа в пользу плоти (Гал 3:3; 4:29; 5:16—17...). Это последнее обстоятельство, как будто, не позволяет видеть в «Галатских еретиках» митрополита Макария агитаторов, посланных к Галатам. Но, может быть, это и не так. В послании к Галатам речь идет только об обрядовом законе иудейства, — еще конкретнее — об обрезании. Систему учения этих агитаторов в целом мы по посланию к Галатам восстановить не можем. Поскольку они были иудаисты, для них, конечно, антропоморфические изображения Бога и бесплотных были принципиально неприемлемы. Можно с уверенностью сказать, что фактически этот вопрос в Галатии не возникал. Но митроп. Макарий правильно понимал иудаистическую сущность Галатийского лжеучения, имел достаточное основание для употребления этого сравнения. Сказать «Галатские еретики» — значило бы то, что изобличить в иудейском духе». Гипотеза эта, любезно сообщенная проф. С. С. Безобразовым в письме от 5.VIII.1931 г. автору статьи, приобретает известную вероятность, если вспомнить историческую обстановку момента — ересь жидовствующих не была еще забыта, новые смущения волновали церковь; легко допустить, что, услышав устный протест против изображений бесплотных, митроп. Макарий заподозрил иудейски окрашенное лжеучение. Характерно, что в дальнейшем, ознакомившись с текстом записки Висковатого, никаких, понятно, иудаистических элементов не содержащей, митроп. Макарий уже не упирает больше на обвинение в Галатской ереси. — Г. А. Острогорский, которому автор статьи обязан рядом ценных замечаний, за что и приносит свою глубокую признательность, высказал предположение, что, принимая во внимание особенности тогдашней полемики и ее нарочитые увлечения, может быть и не следует в обвинении митроп. Макария доискиваться определенного смысла. Так старец Филофей смело объяснял, что «весь великий Рим падесея и болит неверием аполинариевы ереси неисцелно» (см. работу В. Малинина «Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания», Приложения, Киев, 1901, с. 62). Главное было выдвинуть обвинение в ереси, — не беда, если указанная ересь никакого отношения к данному предмету не имела (как у старца Филофея) или даже никогда и не существовала (как, по-видимому, у митрополита Макария). Если бы митроп. Макарий действительно хотел обвинить Висковатого в иудаизме, то, надо думать, просто обозвал бы его «жидовствующим». Объяснение это, учитывая напряженность идеологической обстановки «дела», тоже не лишено убедительности и, в данном случае, может явиться новой чертой, доказывающей справедливость нашего тезиса о присутствии в «деле», в частности в поступках



- митрополита Макария, некоторой политической тенденции: Макарий словно стремится во что бы то ни стало не допустить Висковатого до огласки его мыслей и, во всяком случае, обвиняя его в «мудровании Галатских еретиков», представить как нестойкого в делах веры человека.
- 39 «Розыск», с. 13.
- 40—42 Там же.
- 43 Там же. Описания Софии Новгородской не указывают, однако, на возможность подобного изображения: *Конкордин А.* Описание Новгородского кафедрального Софийского собора, изд. 2-е, доп., Новгород, 1906, с. 34. *Ср.* реферат *Муравьева М. В.* О современном состоянии Новгородских древностей, «Труды XV Археол. Съезда в Новгороде 1911, М., 1914, т. I, с. 176; *Романцев И. С.* Описание Новгородского Софийского кафедрального собора, там же, 1916, т. II, с. 59—137.
- 44 «Розыск», с. 13.
- 45 Там же, с. 13—14. Трудно проверить справедливость этого рассказа, так как большинство росписей Афона не древнее XVI столетия. *См.: Brockhaus H.* Die Kunst in den Athos-Kloster, zweite Auflage, Leipzig, 1924, S. 60, 287—295. *Ср.: Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне, СПб, 1902, с. 52—53.
- 46 «Розыск», с. 4.
- 47 Там же, с. 15.
- 48—49 Там же.
- 50 Эти замечания митрополита, направленные уже прямо против самого Висковатого, вызвали оправдания дьяка относительно источников, из которых заимствовал он подобные выражения. Объяснения эти, представляя собою любопытный эпизод в ходе «дела», не прибавляют ничего для понимания существа иконописного спора. Косвенное значение их выяснено выше.
- 51 Там же, с. 16.
- 52 Там же, с. 17.
- 53—55 Там же.
- 56 Там же, с. 17.
- 57 Там же. Речь идет об описании Иоанном Златоустом создания человека: «и създа Бог человека...» и т. д.
- 58 Там же, с. 18.
- 59 Там же.
- 60 Там же. Висковатый цитировал следующую выдержку: «Тъ еѣ ангельскыи сижитель и творецъ, от небытия в бытие приведе их, по своему образу сотворил их естество безплотно, якоже и дух, или огонь нивеществен, якоже глаголет Давид: Творяи аныгилы своя духы, и слугы своя огонь полящъ».
- 61 Там же.
- 62 Там же, с. 19.



- 63—66 Там же.
- 67 Там же, с. 20.
- 68 Там же.
- 69 Там же.
- 70 Там же, с. 21. Подробные замечания об этой композиции см.: *Покровский Н. В. Очерки*, с. 339 и сл.
- 71 «Розыск», с. 22.
- 72 Собор приводит цитату: «Велика съвета ангел, яко с нами Бог. Чюден советник, яко с нами Бог. Бог крепок, владыка, князь миру, яко с нами Бог. Отец будущего века, яко с нами Бог».
- 73—75 Там же.
- 76 Там же, с. 23.
- 77 Там же.
- 78 Там же, с. 23.
- 79—81 Там же.
- 82 Там же. По этому пункту Висковатый дал в своем «покаянии» следующее разъяснение: «А что еси, государь, спросил, что написано в моем списке от правил седмаго собора, что кроме плотскаго смотра господня и разпростертиа на кресте, и образ Пречистые, и святых угодивших, иных образов не писати, кроме тех образов, и вы того в Правилех не нашли, и аз, государь, то слово по тому написал, что в Правилех те образы имянно написаны, а иных не написано, и что ми было сомненно, то есми вам в своем списке писал все имянно, и просил есми от вас того, чтобы егда изевидетельствовали и исправили, чтобы аз впред не смущался, и будет то написал аз развратно, и аз в том виноват, каюся и прощения прошу у тебя, государя, и у всего священнаго собора». «Розыск», с. 32—33.
- 83 Там же, с. 25.
- 84—86 Там же.
- 87 Там же, с. 26.
- 88 Там же, с. 27.
- 89 Там же, с. 27—28.
- 90 Там же, с. 29.
- 91 Там же, с. 28.
- 92 Там же.
- 93 Там же, с. 29.
- 94 Приводить тезисы «покаяния» Висковатого нет необходимости, т. к. они не прибавляют новых данных для понимания «дела».
- 95 *Покровский Н. В. Очерки*, с. 336. Возможно, что такая тенденция митрополита объясняется тем, что «в молодых летах Макарий сам занимался» иконописью (*Буслаев Ф. И. Цит. работа, Соч., т. II, с. 334*), не оставил ее, сделавшись и митрополитом (*Голубинский Е. История русской церкви, т. II, перв. половина тома, с. 845*) и, очевидно, усвоил себе взгляды и психологию мастеров, работавших по переводам, при-





нимавшимся без всяких свидетельств (Кондаков Н. П. Иконография Богоматери, с. 212).

96 Во всяком случае, митрополит принимал его без критики. Между тем, по мнению проф. Окунева Н. А., в части рассказа старцев (см. выше) идет речь о явно католического происхождения композиции «восхищения Богородицы». Н. П. Кондаков также считал, что в этом описанном старцами изображении можно видеть некоторое подчинение западным образцам («Иконография Богоматери», с. 214). Надо упомянуть, что у Макария вообще, по-видимому, теоретическая основа не была вполне прочной. Не только в «деле» Висковатого, но и в постановлениях «Стоглава» оказались крупные промахи, исправленные уже в XVII веке: так, Макарий «предписал, чтобы персты для крестного знамения и для священнического благословения слагаемы были двоеперстно и чтобы песнь «аллилуйя» была возглашаема не трегубо, а сугубо» (Голубинский Е. История русской церкви, т. II, перв. половина тома, с. 791—792).

97 Покровский Н. В. Очерки, с. 337.

98 Кондаков Н. П. Лицевой Иконописный Подлинник, с. 77. В «Иконографии Богоматери», с. 214, Н. П. Кондаков придерживается этого же утверждения.

99 Кондаков Н. П. Лицевой Иконописный Подлинник, с. 77. Между прочим изображение «Ветхаго Деньми» относилось в русской иконописной практике ко Второму Лицу Пресв. Троицы. Это доказывает нередичское изображение Ветхаго Деньми. См.: Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. «Труды VII археологического съезда в Ярославле 1887 г., М., 1890, т. I, с. 190.

100 Например, при творении мира изображался часто Ангел вместо Творца.

101 Кондаков Н. П. Лицевой Иконописный Подлинник, с. 77.

102 Окунев Н. А. Грапа за исторшу Српске уметности, «Гласник скопског научног друштва», Книга VII—VIII, Скопье, 1929—1930, с. 111.

103 «Фрески Спаса-Нередицы». Л., 1925; текст В. К. Мясоедова, предисловие Н. П. Сычева, с. 14.

104 Покровский Н. В. Очерки, с. 340.

105 Schwarzlose K. Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit, 1890, S. 2 — 4.

106 «Деяния Вселенских Соборов», т. VI, изд. 3. Казань, 1908, с. 293—294. Ср.: Man si XI, col. 980.

107 «Деяния Вселенских Соборов», т. VII, с. 284. Ср.: Man si XIII, col. 244.

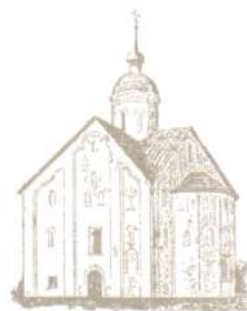
108 Ostrogorskij G. Les decisions du «Stoglav» concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine. — «L'art byzantin chez les slaves». Premier recueil dedie a la memoire de Theodore Uspenskij, II, Paris, 1930, p. 399 ff.



- 109 Цитируем по тексту в статье *Острогорского Г. А.* «Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества», «*Seminarium Kondakovianum*» I, 1927, с. 41. Там же, *см.* подробности вопроса.
- 110 Воспроизведение иконы *см.*: *Мацулевич Л.* Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском, «Ежегодник Российского института истории искусств», т. I, в. II, Государственное издательство, П.—М., 1922, или: *Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания. СПб, 1906, рис. 208.
- 111 *Мацулевич Л.* Цит. работа, с. 266.
- 112 Там же. Важно отметить, что на предыдущих страницах *Л. А. Мацулевич* доказывает западно-европейскую природу этого новшества.
- 113 Там же, с. 266—268.
- 114 Там же, с. 269.
- 115 Там же, с. 270.
- 116 Там же.
- 117 Там же.
- 118 Там же.
- 119 Там же, с. 271.
- 120 Там же, с. 272.
- 121 Там же, с. 276.
- 122 *Бранденбург Н. Е.* Старая Ладога. СПб, 1896, с. 237; *Суслов В. В.* Техническое описание архитектурных памятников Старой Ладоги. Там же, с. 320—323; *Толстой И. и Кондаков Н.* Русские древности, в. VI, СПб, 1899, с. 178—179.
- 123 *Покровский Н. В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. «Труды VII археологического съезда в Ярославле 1887 г.», т. I, 1890, М., с. 158—161, 194.
- 124 Деяния Вселенских соборов, т. VII, с. 285. *Ср.* Mansi XIII, col. 377.
- 125 *Кондаков Н. П.* Лицевой Иконописный Подлинник, с. 71.
- 126 *Мацулевич Л.* Хронология рельефов, с. 275. Изображения росписи *см.*: *Айналов Д. В.* Фресковая роспись храма Успения в Свяжском Богородицком монастыре, «Древности», XXI, 1906, с. 14, 15.
- 127 *Покровский Н. В.* Стенные росписи... с. 247.
- 128 *Успенский В. И.* Черты западно-европейской религиозной живописи и следы иностранных влияний в русском иконописании, «Очерки по истории иконописания», СПб, с. 60 и сл.; *Буслаев Ф. И.* Цит. работа, Соч., т. II, с. 314.
- 129 Впрочем, как показывалось выше, дело, по-видимому, заключалось в протесте против тенденции и характера изображения бесплотных. Формулировки Висковатого по этому пункту, к сожалению, чересчур кратки.
- 130 *Мацулевич Л.* Хронология рельефов Дмитровского Собора во Владимире Залесском, с. 254.



- 131 *Айналов Д. В.* Мозаики IV и V веков, журнал Мин. народного просвещения, 1895, V, с. 132—133, 146, 147.
- 132 Деяния Вселенских соборов, изд. в русском переводе при Казанской духовной академии, т. 6, изд. третье. Казань, 1908, VI. Собор Константинопольский 3-й, Вселенский 6-й, с. 293—294. *Ср.*: Mansi XI, col. 960.
- 133 Между прочим нельзя согласиться с мнением проф. Н. В. Покровского («Очерки», с. 346), что объяснения митрополита оказались неуместными: в них прямой и обстоятельный ответ дьяку.
- 134 *Ostrogorskiĭ G.* Les decisions du «Stoglav» concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine, p. 395.
- 135 Мы разумеем постановления Стоглавого Собора 1551 года. Посвященная иконописи сорок третья глава «Стоглава», называемая «О живописцах и честных иконах», содержит следующие основные положения: 1) «что подобает иконописцу и с превеликим тщанием писати и вообразити на иконех» образ Иисуса Христа и «пречистую его Богоматерь и святых небесных и святых пророков и апостол и мученик и святителей и преподобных и всех святых по образцу и по подобию и по существу, смотря на образ древних живописцев и знаменита с добрых образцов»; 2) что для этого нужно, «чтобы гораздые иконники и их ученики писали с древних образцов, а самосмышлением бы и своими догадками божества не описывали. Христос бо Бог наш описан плотию, а божеством не описан, яко же рече Иоанн Дамаскин: «не описуйте божества, не лжите слепии, просто невидимо и незрительно есть, плоти же образ вообразуя и поклоняемся, веруем и славим рождшую Господа Деву» («Стоглав», изд. Д. Е. Кожанчикова, СПб, 1863, с. 151, 153—154). Вероятно, Висковатый хорошо знал смысл постановлений «Стоглава», хотя в «деле» не находится ни малейшего намека по этому поводу.
- 136 *Муратов П. П.* Цит. статья; Crabar A. Les croisades de l'Europe orientale dans l'art, «Melanges Ch. Diehl», deuxieme volume, Paris, 1930, p. 26.
- 137 *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи. Соч., т. I, СПб, 1908, с. 14.
- 138 *Муратов П. П.* Цит. статья, с. 322.





Духовно-просветительское издание  
ПОДАРОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ. МИР ПРАВОСЛАВИЯ

Трубецкой Евгений  
Булгаков Сергей  
Покровский Николай

**Иконы великой России**



## ИКОНЫ ВЕЛИКОЙ РОССИИ

**В** этой книге впервые под одной обложкой собраны классические работы об иконописи и иконах величайших русских мыслителей и исследователей христианской культуры и древнерусского искусства.

**В**ы узнаете, для чего нужны иконы, как они создавались и как понимать их символический язык, какое место занимала икона в жизни русского человека в прошлые столетия, какие народные поверья и обычаи связаны с иконами, откуда берется чудодейственная сила святых чудотворных икон. Второе издание книги значительно дополнено.

- ✦ **ДЛЯ ЧЕГО НУЖНЫ ИКОНЫ**
- ✦ **ТРАДИЦИИ ИКОНОПОЧИТАНИЯ**
- ✦ **ТАЙНЫ СВЯТЫХ ЧУДОТВОРНЫХ ИКОН**