56
44

ПАМЯТНИКИ
ДРЕВНЕЙ ПИСЬМЕННОСТИ И ИСКУССТВА

CXXXIV

ЛИЦЕВОЙ ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИКЪ
И ЕГО ЗНАЧЕНІЕ
ДЛЯ СОВРЕМЕННАГО ЦЕРКОВНАГО ИСКУССТВА

СООБЩЕНІЕ

Н. В. Покровскаго

ИЗЪ БИБЛІОТ...
...МОСКОВСКАГО ПАХ... ...ОСТИ.

БИБЛІОТЕКА
ИМПЕРАТОРСКАГО
МОСКОВСКАГО
АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА
Шкафъ 41
Полка 5
№ 35
Инвентарь:
№ 282

ПАМЯТНИКИ
ДРЕВНЕЙ ПИСЬМЕННОСТИ И ИСКУССТВА

CXXXIV

ЛИЦЕВОЙ ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИКЪ

И ЕГО ЗНАЧЕНІЕ

ДЛЯ СОВРЕМЕННАГО ЦЕРКОВНАГО ИСКУССТВА

СООБЩЕНІЕ

Н. В. Покровскаго

1899

Пров. 1955

Пр.

N
7256
Лиц

Напечатано по распоряженію Комитета Императорскаго Общества Любителей Древней Письменности.

Секретарь *П. Шефферъ.*

БИБЛИОТЕКА

324
32

Лицевой иконописный подлинникъ и его значеніе для современнаго церковнаго искусства.

Въ цѣлой исторіи нашего церковнаго искусства едва-ли возможно указать такую эпоху, когда оно находилось бы въ столь неопредѣленномъ положеніи, какъ въ настоящее время — на самомъ исходѣ XIX столѣтія. Искусство свободно и даже субъективно, а потому въ своемъ историческомъ движеніи предполагаетъ широкое разнообразіе художественныхъ идей и образовъ и не можетъ быть сведено къ одному шаблону; тѣмъ не менѣе и въ этомъ разнообразіи существуетъ извѣстная закономѣрность, существуютъ опредѣленные общіе принципы, управляющіе не только личнымъ настроеніемъ отдѣльныхъ художниковъ, но и полагающіе извѣстную печать на цѣлыя художественно-историческія эпохи. Отсюда—художественныя школы въ смыслѣ опредѣленныхъ художественныхъ направленій, хотя бы онѣ и не имѣли внѣшней организаціи. Тѣмъ болѣе требованіе этой закономѣрности примѣнимо къ произведеніямъ искусства церковнаго, по самому существу своему призваннаго на служеніе цѣлямъ церкви, всегда болѣе или менѣе опредѣленнымъ и яснымъ. Опредѣленность и строгая выдержанность въ трактованіи иконографическихъ сюжетовъ и типовъ, какъ принадлежность той или другой художественно-исторической эпохи, служатъ для современнаго археолога однимъ изъ важнѣйшихъ средствъ къ распознаванію древнихъ памятниковъ искусства и ихъ научной классификаціи. Эпохи *переходныя*, безъ сомнѣнія, допускаютъ нѣкоторое нарушеніе послѣдовательности, въ установившемся смыслѣ

этого слова; но и онѣ, какъ показываютъ наблюденія, имѣютъ свою историческую логику и на мѣстѣ низвергнутаго кумира воздвигаютъ новый храмъ, столь же послѣдовательный и опредѣленный въ своихъ основныхъ художественныхъ началахъ, создаютъ новое художественное направленіе... Послѣдовательность направленія — составляетъ общую характерную черту важнѣйшихъ эпохъ въ исторіи искусства. Чимабуэ и Джіотто нарушили установленную вѣками послѣдовательность въ историческомъ ходѣ искусства среднихъ вѣковъ, нарушили именно свободнымъ обращеніемъ съ иконными византійскими традиціями; но на мѣстѣ византійской традиціи поставили новое начало: исканіе красоты въ типахъ, композиціяхъ и драпировкахъ, оживленіе сценъ, точную передачу характеровъ, гибкость движеній, вообще приближеніе къ природѣ; такимъ образомъ — они, а равно и послѣдователи ихъ, повели искусство по новому *опредѣленному* пути. Греческій художникъ Панселинъ, съ точки зрѣнія шаблона, установившагося въ эпоху крайняго упадка византійскаго искусства, представляетъ въ своей художественной дѣятельности подобное же нарушеніе исторической послѣдовательности, какъ Чимабуэ и Джіотто, но и онъ въ результатѣ своей дѣятельности прокладываетъ для искусства новые пути и создаетъ эпоху возрожденія греческаго искусства совершенно послѣдовательную въ своихъ новыхъ началахъ и опредѣленную въ своихъ художественныхъ проявленіяхъ. Русскій художникъ второй половины XVII вѣка, Симонъ Ушаковъ, по воззрѣнію многихъ его современниковъ, ревнителей стариннаго иконописнаго шаблона, былъ также непослѣдователенъ, какъ новаторъ въ дѣлѣ живописи, тѣмъ не менѣе онъ образовалъ царскую иконописную школу, отличающуюся новымъ совершенно опредѣленнымъ направленіемъ и распространившую свое вліяніе почти на всю Россію. Однимъ словомъ, каждая художественно-историческая эпоха имѣетъ свое опредѣленное направленіе, каково бы оно ни было по своимъ спеціальнымъ признакамъ, имѣетъ опредѣленные принципы и нормы, удобно примиряемые съ свободою субъективнаго художественнаго

творчества. Такъ было всегда и вездѣ; съ особенною же строгостію выдерживалось одно общее направленіе въ церковномъ искусствѣ древне-русскомъ. Эпоха преобразованій при Петрѣ I вноситъ раздвоеніе въ русское церковное искусство: старое и новое, національное и иноземное, церковное и свѣтское, оригинальное и механически скопированное, художественное и ремесленное становятся рядомъ и идутъ рука объ руку. Устойчивость стараго воззрѣнія колеблется, новое прививается слабо и носитъ всѣ признаки безпринципности, случайности. Въ такомъ положеніи остается дѣло въ продолженіи всего XVIII вѣка; не смотря на нѣкоторыя попытки со стороны русскаго Правительства къ установленію извѣстныхъ нормъ въ этомъ расшатанномъ дѣлѣ. Вѣкъ XIX-й продолжаетъ идти по той же избитой колеѣ, и хотя во второй половинѣ его, вмѣстѣ съ общимъ наклономъ къ изученію русской старины, все болѣе и болѣе усиливается тяготѣніе къ старой русской иконографіи и иконописи; но это тяготѣніе, какъ еще не отлившееся въ строго опредѣленныя формы, слишкомъ далеко отъ того, чтобы перейти изъ области теоретическихъ мечтаній въ живую практическую сферу и произвести тотъ или другой переворотъ въ церковномъ искусствѣ. Наша современная живая дѣйствительность въ этомъ отношеніи представляетъ собою явленіе, можно сказать, безпримѣрное въ исторіи: до такой степени расшатаны и перепутаны наши представленія и понятія объ идеальныхъ чертахъ живописи въ ея примѣненіи къ цѣлямъ церкви, что опредѣлить господствующее ея направленіе представляется прямо невозможнымъ; и если нужно найти ту или другую формулу для показанія этой живой дѣйствительности, то она должна имѣть характеръ чисто отрицательный: отсутствіе опредѣленнаго направленія въ церковномъ искусствѣ; разнообразіе непримиримыхъ воззрѣній и практическихъ опытовъ,—вотъ главныя черты характеризующія наличное положеніе дѣла. Раскрытіе этой формулы дастъ намъ болѣе ясное представленіе о предметѣ.

Въ самомъ основномъ взглядѣ на церковное искусство не-

рѣдко приходится въ настоящее время встрѣчать крупное недоразумѣніе. Въ этомъ взглядѣ не проводится надлежащей границы, между искусствомъ церковнымъ и свѣтскимъ; то и другое трактуются съ одной и той же точки зрѣнія. И если въ искусствѣ свѣтскомъ наклонность къ реализму, натуральности движеній, къ портретности признается дѣломъ обыкновеннымъ, то тѣ же самыя черты, нерѣдко *сполна*, переносятся и на искусство церковное. Исходя изъ той же общей точки зрѣнія, иногда находятъ примѣнимымъ къ церковному искусству даже модный декадентскій стиль, забывая то, что дѣло церковное не только не можетъ подчиняться прихотливымъ требованіямъ современной моды, но и вообще имѣетъ свои особыя задачи, которыя ставятъ его въ особое положеніе. Церковь православная не салонъ и не музей, икона не простая картина: и что вполнѣ естественно и безусловно допустимо въ произведеніи свѣтскомъ, то не всегда приложимо къ искусству церковному, имѣющему свое особое назначеніе. Можно сказать даже болѣе: вообще темы и сюжеты религіознаго характера требуютъ отъ художника особаго вниманія и ограниченія личнаго произвола даже и въ томъ случаѣ, если картина, написанная на одну изъ такихъ темъ, предназначается и не для церковнаго употребленія. Не говоримъ уже о Беато-Анжелико, произведенія котораго сполна проникнуты духомъ особой набожности и благоговѣнія, а назовемъ Рафаеля, Мурильо, Гвидо Рени, Карла Дольче, даже Гольбейна, въ произведеніяхъ которыхъ, писанныхъ на темы религіозныя, идеальная сторона никогда не приносится въ жертву натурализму. Напротивъ назаретская хижина профессора Верещагина, въ которой художникъ предпочелъ спуститься съ идеальной высоты въ область заурядной житейской прозы, есть прямо профанація религіознаго искусства, и потому надъ нею произнесло свой роковой приговоръ непосредственное христіанское чувство повсюду, гдѣ ни появлялась эта картина. Въ реализмѣ Ренана и Штрауса мы все-таки цѣнимъ еще попытку человѣческаго ума внести новое освѣщеніе въ исторію христіанства; тутъ мы видимъ

новую работу серьезной мысли, хотя бы и ложно направленной; въ картинѣ же проф. Верещагина нѣтъ и этого достоинства: все старо, прозаично; мысль заимствованная и избитая, чувство отталкивающее, оскорбляющее... Тѣмъ болѣе въ художественныхъ произведеніяхъ, предназначенныхъ для церкви, реализмъ этого рода совершенно неумѣстенъ; свобода субъективнаго воззрѣнія не можетъ быть равносильною художественному произволу, но должна быть приведена въ соотвѣтствіе съ высшими идеальными требованіями. Если слова Іоанна Дамаскина,— «икона книга для неграмотныхъ... что для слуха слово, то для зрѣнія икона»... если слова эти и не представляютъ полной характеристики церковной живописи, то по крайней мѣрѣ въ нихъ отмѣчена одна важная черта ея, именно присутствіе дидактическаго элемента. Какъ въ церковной поэзіи мы имѣемъ не одну только лирику, но на ряду съ нею встрѣчаются элементы эпоса и драмы, такъ точно и въ искусствѣ церковномъ — не одно только субъективное художественное чувство, но и элементъ объективный.—Итакъ, искусство церковное имѣетъ свои особыя, ему одному свойственныя, черты и потому ставитъ художника въ особое положеніе: художникъ долженъ уяснить себѣ предъявляемыя имъ требованія. Онъ долженъ дать не обыкновенную реальную картину, не копію съ случайно попавшагося подъ руку образца, не праздный вымыслъ фантазіи, неосвѣщенный яснымъ религіознымъ сознаніемъ, но икону, соотвѣтствующую ея высокому назначенію.

Наличная дѣйствительность, къ сожалѣнію, не даетъ основаній думать, что это требованіе цѣнится представителями современной и особенно ремесленной живописи. Въ самомъ дѣлѣ, что видимъ мы въ этой дѣйствительности? Въ громадномъ большинствѣ полное пренебреженіе къ вышеуказанному основному требованію: одинъ переноситъ на стѣны русскихъ храмовъ гравюры Доре, другой предпочитаетъ Шнорра, встрѣчаются заимствованія и изъ библіи Пискатора; иные пишутъ въ академическомъ стилѣ по личному домыслу и соображенію съ натурою. Всѣ

въ одинаковой мѣрѣ, обычно, оставляютъ безъ вниманія идеальныя требованія, предъявляемыя къ церковной живописи, забываютъ границы, отдѣляющія послѣднюю отъ живописи свѣтской, и весьма нерѣдко нарушаютъ даже самое простое и естественное требованіе художественнаго единства, когда въ одномъ и томъ же мѣстѣ ставятъ копіи разныхъ эпохъ, странъ и направленій. Такъ бываетъ въ живописи, и въ металлической скульптурѣ, напр. на одной сторонѣ металлической обшивки престола— шествіе на Голгофу по Дюреру, на другой св. Троица въ русскомъ стилѣ XVII вѣка... Очевидно, что во всѣхъ этихъ случаяхъ нѣтъ строго опредѣленнаго воззрѣнія на предметъ и его назначеніе, нѣтъ руководящей идеи, а есть простой механическій подборъ различныхъ формъ, не связанныхъ между собою единствомъ мысли.

Но въ ряду этихъ художественныхъ теченій настоящаго времени встрѣчаемъ еще одно, — болѣе серьезное и цѣлесообразное, хотя еще и не получившее прочной устойчивости и опредѣленности. Это — направленіе художественно-археологическое. Сущность его заключается въ томъ, что современную живопись стараются приблизить къ древней: такъ поступаютъ иногда художники не только по отношенію къ росписямъ старинныхъ храмовъ, старинная живопись которыхъ по тѣмъ или другимъ причинамъ уничтожена, но и по отношенію къ храмамъ новѣйшимъ. И нужно признать, что попытки эти вытекаютъ изъ соображеній правильныхъ и въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ случаяхъ являются удачными. Такъ напр. иногда можно встрѣтить стѣнныя росписи въ стилѣ царской школы второй половины XVII вѣка—иногда удовлетворительныя, иногда не вполнѣ удовлетворительныя, каковая разность зависитъ отъ степени ученой художественно-археологической компетенціи художника и его проникновенія въ духъ и характеръ стараго стиля. И хотя такая постановка дѣла, по нашему мнѣнію, еще не составляетъ идеала, въ которомъ должны быть сосредоточены всѣ стремленія современнаго искусства, все-же она по

своей главной тенденціи заслуживаетъ уваженія. Но бываютъ въ практикѣ и такіе случаи, когда подъ знаменемъ художественной археологіи вносятся въ область искусства или измышленія праздной фантазіи, или археологическая смѣсь, въ которой перепутаны стили и пріемы не только разныхъ мѣстностей, но и разныхъ эпохъ, разныхъ достоинствъ и т. д. Такъ въ одномъ изъ недавнихъ проектовъ стѣнной росписи для одного изъ замѣчательнѣйшихъ древне-русскихъ храмовъ предлагались копіи отчасти съ мозаикъ и фресокъ Кіево-софійскаго собора, отчасти съ фресокъ Нередицкихъ, отчасти Мирожскихъ; намѣчались также заимствованія изъ мозаикъ Равеннскихъ и Палатинской капеллы, фресокъ св. Георгія въ Старой Ладогѣ и проч. Эти отдѣльные элементы разныхъ росписей художникъ предлагалъ размѣстить по стѣнамъ, столбамъ и сводамъ храма въ видѣ точныхъ копій съ указанныхъ образцовъ. Требованіе необходимаго единства въ стилѣ при этомъ было совершенно игнорировано: опущено было изъ вниманія то, что всѣ указанные памятники древности, какъ исполненные въ разное время, въ разныхъ мѣстахъ, разными лицами, имѣютъ свои особенности не только въ общемъ художественномъ стилѣ, но и въ иконографическихъ типахъ и композиціяхъ, — что въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, исполненныхъ копіистами, допущены крупные недостатки, особенно рѣзко бросающіеся въ глаза въ разработкѣ важнѣйшихъ иконографическихъ типовъ Спасителя и Богоматери. И вся эта пестрая смѣсь разнохарактерныхъ копій предназначалась для украшенія стариннаго храма. Очевидно, составитель проекта не уяснилъ себѣ предлежащую ему задачу и вмѣсто разработки проекта, на основаніи памятниковъ древности, представилъ механическій конгломератъ разнородныхъ элементовъ, лишенный единства и пригодный развѣ только для какого-нибудь музея. Къ счастію проектъ не прошелъ... — Къ этому же археологическому направленію примыкаетъ еще одно теченіе въ нашемъ современномъ искусствѣ: это старообрядческое копированіе съ готовыхъ старыхъ образцовъ: образцы эти нерѣдко сомнительной древности и невысокаго каче-

ства; школы настоящей здѣсь нѣтъ; вся задача сводится къ тому, чтобы передать въ копіи не только достоинства, но даже и недостатки оригинала, — въ томъ убѣжденіи, что древняя икона есть святыня, и измѣнять ея формы даже въ копіи нельзя. Здѣсь, слѣдовательно, художественная сторона дѣла безъ всякой нужды приносится въ жертву религіозному предубѣжденію. Отсюда же происходитъ и то, что въ иконопись вносятся старообрядческія тенденціи и произвольныя мудрованія ума, непричастнаго научной дисциплинѣ. За весьма немногими исключеніями, здѣсь невидно нормальнаго отношенія къ національной старинѣ, невидно также никакихъ попытокъ къ урегулированію современной иконописи; а потому, это теченіе, какъ само собою понятно, не составляетъ идеальнаго выраженія современныхъ запросовъ, предъявляемыхъ къ церковному искусству.

Такимъ образомъ настоящее положеніе нашего религіознаго искусства не можетъ быть названо удовлетворительнымъ, и ни одинъ изъ современныхъ путей къ его улучшенію не достигаетъ цѣли. Гдѣ же выходъ изъ такого положенія? Какъ разрѣшить этотъ назрѣвшій вопросъ; какой путь избрать для надлежащей установки церковнаго искусства?

Такъ какъ вопросъ, подлежащій рѣшенію, есть вопросъ сложный, соприкасающійся съ областію искусства, исторіи и даже богословія, а съ другой стороны — онъ имѣетъ существенно важное практическое значеніе, то и разрѣшить его можно не иначе какъ viribus unitis. Необходимо выработать опредѣленный стиль церковнаго искусства и дать руководящіе мотивы для установки иконографіи, — типовъ, костюмовъ, композицій. Другими словами, *необходимо составить образцовый лицевой иконописный подлинникъ, какъ регуляторъ церковнаго искусства*; подлинникъ новый, въ которомъ бы, однако, проходило живою струею вѣяніе православной русской старины. И если нужно указать на образцовый примѣръ въ нашемъ современномъ художественномъ мірѣ, то я прямо и рѣшительно указалъ бы на работы В. М. Васнецова,

которыя гораздо ближе, чѣмъ работы другихъ художниковъ, подходятъ къ этому требованію.

Въ основѣ этой сложной работы должны лежать не столько соображенія теоретическія, всегда болѣе или менѣе субъективныя и потому разнообразныя и съ трудомъ приводимыя къ яснымъ и опредѣленнымъ тезисамъ, а точныя данныя, представляемыя художественною археологіею и исторіею. Многочисленныя попытки,—старыя, новыя и новѣйшія,—къ разрѣшенію частныхъ вопросовъ христіанской иконографіи на почвѣ соображеній теоретическихъ обычно приводили къ крайностямъ, и наиболѣе опасную изъ этихъ крайностей представляетъ художественный натурализмъ, когда пытаются провѣрять натурою такія драматическія, идеальныя композиціи, какъ напр. распятіе Іисуса Христа на крестѣ. Гораздо вѣрнѣе путь художественно-археологическій. Если вѣрно общее положеніе, что historia docet, если устойчивый консерватизмъ составляетъ отличительную черту русской религіозности, если въ рѣшеніи вопросовъ каноническихъ, догматическихъ, обрядовыхъ мы обращаемся къ археологіи и исторіи и здѣсь находимъ руководственныя указанія, то послѣдовательность требуетъ примѣненія того-же историко-археологическаго метода и къ рѣшенію вопроса о современномъ церковномъ искусствѣ. Въ самомъ дѣлѣ: христіанская древность оставила намъ богатое наслѣдіе въ видѣ цѣлой обширнѣйшей системы иконографіи, нѣсколько забытой въ настоящее время и загроможденной примѣсью новшествъ, но все еще богатой и поучительной; паутина новшествъ и искаженій можетъ быть снята съ нея, и животворное зерно будетъ оживлено и принесетъ плодъ. Эта древняя система не есть частное случайное изобрѣтеніе; это плодъ вѣковой мысли и чувства, провѣренный церковію и принятый ею какъ старое преданье, согласное съ ея задачами. Въ цѣлой исторіи искусствъ востока и запада едва ли возможно указать такое грандіозное явленіе, какъ система византійской иконографіи, принятой Россіею по преемству отъ Византіи; и какъ таковое, она не могла появиться вдругъ, но слага-

лась постепенно. Въ ней отражалось постепенное развитіе религіозной мысли, обряда, потребностей, запросовъ; другими словами,— по мѣрѣ того, какъ развивалась церковная жизнь—развивалось искусство и иконографія, и слѣды этого развитія прослѣживаются параллельно какъ въ письменности, такъ и въ искусствѣ. Для примѣра: прекращеніе несторіанскихъ споровъ въ смыслѣ утвержденія догмата о почитаніи Богоматери ставитъ на очередь вопросъ объ иконографіи Богоматери, и являются первыя попытки къ его разрѣшенію въ греческихъ мозаикахъ церкви Маріи Великой (Maria Maggiore) въ Римѣ; развитіе литургическаго обряда въ IV—V вв. приводитъ къ развитію сакраментальной иконографіи въ равеннскихъ мозаикахъ и въ миніатюрахъ рукописей (Россанскій кодексъ); иконоборство выдвигаетъ полемическую редакцію псалтирныхъ иллюстрацій (псалтири—Пандократорская и Лобкова); собраніе древнихъ сказаній о жизни святыхъ въ Ватиканскомъ минологіи вызываетъ цѣлыя серіи изображеній святыхъ; приведеніе къ единству разрозненныхъ сказаній о Богоматери въ бесѣдахъ Іакова Кокиновафскаго порождаетъ обширные циклы относящихся къ этому предмету изображеній въ миніатюрахъ (кодексы бесѣдъ-ватиканскій и парижскій) и стѣнописяхъ (Кіево-Софійскій соборъ, Спасо-Мирожскій соборъ). Иначе и быть не можетъ: церковное искусство есть выраженіе одной изъ многихъ сторонъ церковной жизни; но если жизнь эта представляетъ собою органическое единство, цѣльность, то понятно, почему и внѣшнія отдѣльныя выраженія ея связаны тѣсно между собою: богословіе и церковная поэзія, литургическій обрядъ и искусство, въ порядкѣ историческаго развитія, обычно идутъ рука объ руку. Тѣмъ важнѣе, слѣдовательно для насъ эта система старой иконографіи и искусства, что она не есть явленіе эфемерное, но продуктъ серьезной религіозно-исторической жизни, постепенно развивающейся,—разумѣемъ развитіе не въ смыслѣ измѣненія самой *сущности* христіанской догмы, но въ смыслѣ неодинаковаго отношенія къ ней человѣческаго сознанія.

Въ историческомъ развитіи этой системы отмѣчается нѣсколько послѣдовательныхъ или періодовъ. Періодъ древне-христіанскій показываетъ намъ лишь едва замѣтные признаки нарождающейся системы: здѣсь нѣтъ еще твердо установившихся иконографическихъ типовъ и сложныхъ композицій; символъ и аллегорія, слабые намеки на историческія темы, свобода и индивидуализмъ художественнаго воззрѣнія, классическій стиль, — все это черты общеизвѣстныя. Главная созидающая роль въ искусствѣ православнаго Востока принадлежитъ Византіи (въ широкомъ смыслѣ слова). Не говоря уже о широкомъ разнообразіи художественной производительности Византіи—въ видѣ мозаикъ, фресокъ, миніатюръ, металлическихъ издѣлій и эмали, рѣзьбы по слоновой кости и проч.; отмѣтимъ лишь тотъ, важный для насъ въ настоящемъ случаѣ фактъ, что Византія создала обширную систему христіанской иконографіи, которая въ средніе вѣка была распространена по всему христіанскому міру на востокѣ и на западѣ и которая послужила опорнымъ пунктомъ для эпохи итальянскаго возрожденія. Всѣ важнѣйшіе циклы иконографіи получили свое бытіе въ Византіи: здѣсь разработаны важнѣйшіе иконографическіе типы и композиціи на темы Евангелія, Ветхаго Завѣта, церковной исторіи, сюжеты нравоучительнаго и эсхатологическаго содержанія, типы и композиціи на темы, доставляемыя житійнымъ матеріаломъ и проч. Вся эта система, получившая свое развитіе на основѣ общей исторической жизни и литературы Византіи, имѣла направленіе религіозное. А отсюда понятно, почему она, вмѣстѣ съ христіанствомъ, перенесена была изъ Византіи въ Россію и здѣсь заняла господствующее положеніе. Долго оставалась она у насъ неизмѣнною въ своихъ основанныхъ чертахъ, благодаря консервативному направленію церковной жизни въ Россіи, и только въ XVI и XVII вв. настала пора значительнаго развитія русскаго искусства и отклоненія его отъ византійскихъ традицій. Какъ въ искусствѣ греческомъ наступленіе второго возрожденія искусства отмѣчается составленіемъ особой системы, извѣстной подъ названіемъ

Ерминіи или руководства для живописцевъ, такъ и у насъ въ Россіи въ XVI в. появляется иконописный подлинникъ. Теорія обычно слѣдуетъ уже за практикою.

Мы подошли, такимъ образомъ, къ подлиннику, какъ регулятору церковнаго искусства; но есть ли этотъ старый подлинникъ XVI или XVII в. тотъ самый якорь спасенія, который намъ нуженъ въ настоящее время? Безъ сомнѣнія, нѣтъ. Старый иконописный подлинникъ теперь имѣетъ значеніе лишь историческое, но не практическое. Подлинникъ теоретическій въ старой иконописной практикѣ, а отчасти и въ новой, имѣетъ значеніе только вспомогательное: онъ даетъ указанія на „возрастъ и подобіе“ изображаемаго святого, на цвѣтъ и форму одеждъ и на аттрибуты; но эти указанія слишкомъ кратки, а иногда и неопредѣленны. Иконописный шаблонъ преобладаетъ здѣсь надъ индивидуальностію. Со стороны „подобій“ возраста, одеждъ и аттрибутовъ всѣ святые подведены здѣсь къ нѣсколькимъ группамъ, и уже отъ мастера всецѣло зависитъ—подняться выше этихъ шаблонныхъ указаній и проявить ту или другу мѣру своего личнаго пониманія сюжета и мастерства. Подлинникъ даетъ одни намеки и напоминанія мастеру и предполагаетъ уже въ этомъ послѣднемъ знаніе своего мастерства: мастеръ пишетъ икону, какъ онъ научился этому ранѣе, а подлинникъ помогаетъ ему въ томъ смыслѣ, что предохраняетъ отъ ошибокъ т. е. чтобы мастеръ вмѣсто св. старца не написалъ средовѣка или молодого, вмѣсто діаконскихъ одеждъ не усвоилъ св. діакону епископской одежды съ омофоромъ и т. п. Очевидное подтвержденіе такого именно, а не иного, значенія подлинника представляетъ постоянная практика: мастера, пользующіеся однимъ и тѣмъ же теоретическимъ подлинникомъ, пишутъ иконы разныхъ достоинствъ, смотря по мѣрѣ своего таланта, знанія и опытности. Даже отличный художникъ, незнакомый съ старою иконописью, никогда не напишетъ хорошей иконы въ духѣ и характерѣ подлинника, хотя бы у него были подъ руками всѣ лучшіе теоретическіе подлинники. Ясное дѣло, что въ вопросѣ о

лучшей постановкѣ русскаго церковнаго искусства теоретическій подлинникъ не служитъ якоремъ спасенія, хотя и можетъ быть здѣсь во многихъ отношеніяхъ полезнымъ. — Извѣстные старые подлинники лицевые, доставляя хорошій матеріалъ для археологіи, также недостаточны для цѣлей практическихъ: Строгановскій подлинникъ — безъ раскраски, однообразенъ, сухъ, неполонъ и вообще невысокаго достоинства. Въ Сійскомъ подлинникѣ находится не мало превосходныхъ образцовъ старой иконописи, съ именами лучшихъ художниковъ и мастеровъ; но онъ также безъ раскраски, не полонъ и составленъ механически: системы иконографіи въ немъ нѣтъ; нѣтъ и художественнаго единства; нѣкоторые рисунки не отличаются высокими достоинствами. Недостатки этого рода присущи въ большей или меньшей степени всѣмъ лицевымъ старымъ подлинникамъ, которые доводилось намъ когда-либо видѣть. Нельзя во всемъ рабски подражать старинѣ, хотя позаимствоваться отъ нея многимъ можно.

И вотъ въ концѣ XIX столѣтія, когда окрѣпло сознаніе недостаточности старыхъ подлинниковъ и неудовлетворительнаго состоянія религіознаго искусства, мы встрѣчаемъ уже и двѣ попытки составить новый лицевой подлинникъ, примѣнительно къ духу и характеру старины и на основаніи научныхъ данныхъ. Первая попытка принадлежитъ князю Гагарину и обнимаетъ только темы Евангельской исторіи и псалтири, вторая — это изданный въ настоящемъ году Московскою синодальною типографіею цѣльный иконописный подлинникъ. Въ своемъ трудѣ „Изображенія изъ св. Евангелій въ свободныхъ подражаніяхъ древнѣйшимъ источникамъ“ (31 листъ Ев. и 9 л. изъ Псалтири) князь Гр. Гагаринъ ставитъ своею задачею „обновить старые византійскіе источники, выражающіе съ простотою первыхъ временъ христіанскія чувства. Въ качествѣ первыхъ источниковъ выступаютъ здѣсь: ватиканскій минологій Импер. Василія II, мозаики Равеннскія и Кіевскія, миніатюры Гелатскаго Евангелія XII в.; Парижскій кодексъ Григорія Богослова (№ 510), Ев. Трапезундское и нѣсколько

аворіевъ; для иллюстрацій псалтирныхъ взяты лишь миніатюры Парижской псалтири № 139. Авторъ, какъ можно видѣть, беретъ главнѣйшіе художественные мотивы изъ этихъ источниковъ и совершенно свободно перерабатываетъ сюжеты, по своему личному соображенію. Мы далеки отъ мысли ставить въ вину автору незначительный объемъ его первоисточниковъ; согласны принципіально и съ его мыслію о возможности и цѣлесообразности переработки древнихъ источниковъ примѣнительно къ требованіямъ нашей современности; но въ цѣломъ не находимъ здѣсь единства и строгой послѣдовательности. Эпоха равеннскихъ мозаикъ (V—VI вв.) стоитъ далеко не только отъ эпохи Гелатскаго Евангелія (XII в.), но и отъ мозаикъ Кіево-Софійскаго собора (XI в.) и ватиканскаго минологія (X в.), и хотя всѣ эти памятники можно отнести къ числу византійскихъ,—все-таки разница въ ихъ стилѣ весьма значительна, и она выступаетъ въ рисункахъ кн. Гагарина слишкомъ сильно, въ ущербъ требованію единства. Иконографическіе типы указанныхъ оригиналовъ измѣнены, но не къ лучшему: ни въ одномъ изъ рисунковъ нѣтъ болѣе или менѣе точно переданнаго византійскаго типа І. Христа, Богоматери, Апостоловъ, и на всѣхъ рисункахъ они различны и не типичны. Характеръ византійскихъ композицій въ нѣкоторыхъ рисункахъ выдержанъ достаточно [1]), въ другихъ же совершенно измѣненъ до неузнаваемости: конечно, никто не согласится съ авторомъ, что въ основу изображеній Рождества Христова (табл. V), крещенія І. Христа въ Іорданѣ (табл. IX) и вознесенія І. Х. на небо (табл. XXIX) положены образцы, взятые изъ миніатюръ Гелатскаго Евангелія: между тѣми и другими нѣтъ рѣшительно ничего общаго; равнымъ образомъ, никто изъ знакомыхъ съ парижскимъ манускриптомъ № 510 (рукоп. Григорія Богослова) не повѣритъ показанію оглавленія автора, что изображеніе распятія на табл. XXVI основано на миніатюрѣ означеннаго кодекса [2]): между этими двумя рисун-

[1]) Напр. табл. II, III, IV, VI, VII. X.

[2]) Ср. Гр. Уваровъ, Визант. альбомъ табл. XV.

ками непроходимая пропасть. Нечего уже и говорить о томъ, что включенныя въ это изданіе собственныя композиціи почтеннаго автора, безъ указанія на ихъ прототипы (табл. VIII, XI, XVII, XVIII, XX—XXII), не претендуютъ на какую бы то ни было историческую связь съ византійскими источниками, о которыхъ идетъ рѣчь въ предисловіи, и примыкаютъ скорѣе къ школѣ такъ называемыхъ прерафаелистовъ—(IX) и даже къ Рубенсу [1]). Въ общемъ составѣ картинъ вѣяніе старины чувствуется лишь въ тѣхъ, которыя составлены на основаніи равеннскихъ мозаикъ. Возможно предположить, что авторъ имѣлъ въ виду представить рядъ отдѣльныхъ попытокъ „обновленія византійскихъ источниковъ“ и не считалъ нужнымъ связать ихъ единствомъ мысли... Во всякомъ случаѣ трудъ его, по указаннымъ основаніямъ, не соотвѣтствуетъ той задачѣ созданія образцоваго подлинника, о которой мы ведемъ рѣчь. Предъ нами новѣйшая попытка—изданіе Московской синодальной типографіи: оно представляетъ собою святцы цѣлаго года, расположенные въ календарномъ порядкѣ, на 48 листахъ. Онѣ могутъ служить и для церковнаго и домашняго употребленія вмѣсто иконъ, могутъ съ пользою быть употребляемы иконописцами и въ качествѣ пособія въ иконописныхъ работахъ. По сравненію съ другими старыми однородными изданіями, они могутъ быть названы лучшими: въ нихъ ясно видны слѣды историко-археологическихъ исправленій въ костюмахъ и отчасти въ типахъ; видна серьезная попытка придержаться русскаго стариннаго стиля, не жертвуя иконописною красотою. Для своихъ ближайшихъ цѣлей изданіе пригодное. Но само собою понятно, что въ рѣшеніи вопроса, первостепенной важности, о выработкѣ нормальнаго церковнаго стиля и иконографіи нельзя остановиться на этомъ изданіи. Не будемъ уже говорить о частныхъ техническихъ недостаткахъ изданія, почти неизбѣжныхъ, (напр. 2 февр. глаза I. X. ср. и мн. др.; 30 апр. уста ап. Іакова; мая 15; сент. 25 и 27 пятна),

[1]) Табл. XX притча о богачѣ и бѣдномъ Лазарѣ; ср. бракъ въ Канѣ въ Луврѣ.

оставляемъ въ сторонѣ также излишнюю слабость рисовальщика къ свѣтлымъ колерамъ и археологическія неточности въ костюмахъ и обстановкѣ (напр. 13 и 14 янв.; 7 авг.; 15 окт.), а равно и нѣкоторое нарушеніе стараго добраго обычая — не брать священный предметъ голыми руками (2, 4, 5, 9, 10, 15, 18, 23, 26, 29 и 30 января; 9, 10, 16, 18, 19, 20, 22, 25 февр.; 3, 4, 5, 8, 10, 11 и 14 іюня и т. д.): все это частности легко поправимыя. Важнѣе то, что масштабъ для изданія взятъ слишкомъ малъ: отсюда затрудненія какъ для рисовальщика, изготовлявшаго рисунки, такъ и для иконописца, который будетъ пользоваться ими, какъ образцами: шаблонный характеръ типовъ и запутанность въ костюмахъ — естественныя послѣдствія такого масштаба. — Особенно обращаетъ на себя вниманіе недостатокъ обработки важнѣйшихъ иконографическихъ типовъ Спасителя, Богоматери, І. Предтечи, апостоловъ и др. Типы эти въ разныхъ рисункахъ разные, но едва ли хотя бы въ одномъ изъ нихъ можно найти правильную передачу типовъ, усвоенныхъ этимъ лицамъ древностію. Съ другой стороны въ нѣкоторыхъ рисункахъ замѣтно доведенное до крайности сходство между собою разныхъ лицъ: цѣлыя группы и ряды такихъ святыхъ иногда сходны между собою (20 янв.; 3, 16, 18 и 23 февр.; 6 марта, 10 и 16 апр.; 3, 12 и 24 іюня; 6 іюля; 19 авг.; 31 окт.; 1—3 ноября; 8, 13, 14 дек. и др). Пусть такое трактованіе лицъ находитъ оправданіе въ такъ назыв. «подобіяхъ» старыхъ иконописныхъ подлинниковъ; но тамъ необходимость сокращенія описаній, или незнаніе истиннаго вида святого заставляли дѣлать ссылки на «подобіе Георгіево», или Дмитрія Солунскаго, Св. Николая, Григорія Богослова, Власія и т. д. Въ подлинникѣ же новомъ слишкомъ частыя уподобленія вредятъ художественному разнообразію и ослабляютъ одно изъ главныхъ требованій живописи—«природу» изображенія.

Современное состояніе церковнаго искусства и науки художественной археологіи указываютъ на необходимость составленія

новаго подлинника. Его основной характеръ опредѣляется тою цѣлію, для которой онъ предназначается. Цѣль подлинника — образцовое созданіе церковнаго стиля и иконографіи, на основѣ старины. Отсюда возникаютъ два главныхъ требованія: 1) гармоническое сочетаніе древняго и новаго въ образцовомъ подлинникѣ и 2) тщательная обработка важнѣйшихъ иконографическихъ типовъ,

1) Мы уже указали на высокія преимущества историко-археологическаго пріема въ рѣшеніи нашего вопроса. Переходя теперь на почву практическую, мы должны сказать, что древность оставила намъ множество памятниковъ искусства и иконографіи, пригодныхъ въ качествѣ надежнаго фундамента для построенія предполагаемой системы. Не время доколѣ указывать эти памятники; равнымъ образомъ было бы преждевременно рекомендовать предпочтительно ту или другую историческую эпоху для подражанія. Памятники древности, по нашему мнѣнію, должны служить лишь матеріаломъ, но не образцами для точнаго подражанія: они должны вдохновлять художниковъ въ дѣлѣ составленія подлинника и направлять ихъ работу, но не превращать ихъ въ рабовъ копіистовъ. Всю совокупность памятниковъ, которыми располагаетъ современная археологія, нельзя разсматривать какъ музей или собраніе *образцовыхъ* произведеній принадлежащихъ первоклассным художникамъ: въ числѣ ихъ встрѣчаются произведенія разнаго художественнаго достоинства, не только оригиналы, но и копіи также не всегда съ одинаковымъ совершенствомъ и точностію исполненныя. Въ наукѣ художественной археологіи и исторіи искусства всѣ они имѣютъ свою цѣну, ибо только вся совокупность памятниковъ, а не одна отборная часть ихъ, даетъ среднее правильное представленіе объ общемъ состояніи искусства въ данное время. Но въ дѣлѣ практическаго использованія этихъ источниковъ необходимо провести между ними рѣзкую грань и направлять вниманіе на произведенія высшаго достоинства. За этимъ первымъ ограниченіемъ слѣдуетъ другое. Наша современная художественная тех-

ника въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ имѣетъ значительныя преимущества предъ древнею: а потому было бы нецѣлесообразно отказываться отъ этихъ преимуществъ и предпочитать древнюю технику только по одному тому, что она имѣетъ авторитетъ древности. Такъ напр. было бы странно, если бы нашъ современный архитекторъ, желая соорудить храмъ въ стилѣ Новгородской архитектуры XIV в. и зная, что въ то время примѣнялась полубутовая кладка и коробка, а для скрѣпленія стѣнъ — деревянныя связи, вздумалъ бы отказаться отъ новѣйшей кладки и желѣзныхъ связей и предпочелъ старую технику... Техническія усовершенствованія новаго времени могутъ не вредить старому стилю и быть очень полезными. Тоже и въ живописи: пользованіе стариною не должно доходить до фанатическаго предубѣжденія противъ всего новаго. Панселинъ создалъ новый греческій стиль, не нарушивъ уваженія къ старинѣ. Ушаковъ далъ направленіе царской школѣ, но эта школа не порвала всѣхъ связей съ русскою стариною. Очевидно, что въ разсматриваемомъ дѣлѣ нѣтъ непримиримаго противорѣчія между старымъ и новымъ, напротивъ возможно, при извѣстной широтѣ воззрѣнія, гармоническое сочетаніе ихъ.

2) Вводя въ художественно-практическое обращеніе археологическій матеріалъ, мы необходимо должны обратить вниманіе на обработку важнѣйшихъ иконографическихъ типовъ. Какъ въ любой наукѣ существуютъ извѣстныя установившіяся положенія, такъ и въ церковной живописи должны быть извѣстные опредѣленные типы. Живопись эта, говоря вообще, не портретная, а идеальная, и всѣ наши попытки возстановить портретные образы древнихъ святыхъ не могли бы имѣть никакого успѣха. Но отсюда не слѣдуетъ, что наши современные художники могутъ игнорировать всѣ иконописныя преданія и каждый разъ представлять образъ напр. І. Христа въ различныхъ чертахъ по своему личному произволу. Если въ живописи салонной утрировка этого образа производитъ всегда непріятное впечатлѣніе, то тѣмъ болѣе въ живописи цер-

ковной, иконной. И если утрировка эта приводитъ иногда даже и насъ въ нѣкоторое смущеніе, то въ глазахъ простого народа, привыкшаго видѣть въ иконѣ неизмѣняемый образъ Божества и Святыхъ, она можетъ показаться прямо дѣломъ грѣховнымъ. Извѣстный розыскъ по дѣлу дьяка Висковатаго свидѣтельствуетъ, что одною изъ причинъ, вызвавшихъ въ XVI в. московскую смуту, было то, что новгородскіе и псковскіе иконописцы, которымъ поручено было написаніе иконъ для московскаго Благовѣщенскаго собора, внесли въ эти иконы свое мудрованіе и, между прочимъ, писали не на одинъ образецъ: на одной иконѣ такъ, а на другой—тотъ же самый предметъ—иначе. Положимъ, что въ настоящее время повтореніе смуты невозможно, такъ какъ даже и въ иконописи старообрядческой прямо уже допускается относительное разнообразіе въ типѣ І. Христа, все же оно не желательно, какъ нарушеніе древняго преданія, ничѣмъ, кромѣ личнаго своеволія, неоправдываемое, и во всякомъ случаѣ оно должно имѣть свои границы. Важнѣйшіе иконографическіе типы были выработаны уже въ блестящую эпоху византійскаго искусства и нѣкоторые изъ нихъ, напр. типы І. Христа и Богоматери удержались въ основныхъ чертахъ доселѣ; они приняты были и въ Западной Европѣ художниками идеальнаго направленія, и въ произведеніяхъ нѣкоторыхъ идеалистовъ пережили эпоху Западно-Европейскаго возрожденія, памятную своимъ разрушеніемъ византійскихъ традицій. Въ дошедшихъ до насъ памятникахъ византійскихъ, русскихъ и даже западно-европейскихъ найдутся обширные и драгоцѣнные матеріалы для разработки этихъ типовъ. Намъ извѣстны уже и нѣкоторыя удачныя попытки въ этомъ родѣ, хотя бы и исполненныя при ограниченномъ содѣйствіи со стороны памятниковъ древности. Выработанные такимъ путемъ типы будутъ вѣрны исконному преданію и, можно сказать, будутъ выражать древнее обще-церковное воззрѣніе на нихъ; въ тоже время они будутъ соотвѣтствовать достоинству самаго предмета. А въ этомъ именно и

заключается одна изъ главнѣйшихъ задачъ предполагаемаго подлинника.

Установивъ главнѣйшія основанія подлинника, считаю неизлишнимъ добавить, что въ связи съ этими основаніями необходимо было бы выяснить предварительно общія требованія по отношенію къ иконографическимъ композиціямъ, костюмировкѣ, обстановочнымъ изображеніямъ, техникѣ, объемѣ подлинника и т. д. Но всесторонне разрѣшеніе этихъ вопросовъ потребуется лишь тогда, когда установлены будутъ окончательно основные принципы подлинника и настанетъ пора приступить къ его составленію. Не могу, впрочемъ, не упомянуть еще объ одной сторонѣ дѣла, которая, должна сообщить авторитетъ подлиннику, содѣйствовать правильному уразумѣнію его и внушить довѣріе и уваженіе къ нему. Это—подробный объяснительный текстъ. Подлинникъ предназначается для руководства художниковъ и иконописцевъ, и всякій пользующійся имъ долженъ быть ознакомленъ съ тѣми историческими мотивами, которые привели составителей его именно къ этимъ, а не инымъ, типамъ, композиціямъ, отдѣльнымъ иконографическимъ формамъ. Здѣсь прежде всего нужно указать важнѣйшіе памятники каждой композиціи и типа съ объясненіемъ ихъ историческаго сложенія, преданій лежащихъ въ основѣ ихъ, варіантовъ. Этимъ достигнуто будетъ съ одной стороны полное уразумѣніе подлинника, а съ другой показана будетъ норма, опредѣляющая отношеніе мастера къ подлиннику: отсюда онъ увидитъ, гдѣ лежитъ граница обязательнаго подражанія ему и гдѣ начинается возможная область отступленій...

Однако, исчислить всѣ подробности этого предмета въ настоящій разъ невозможно: моя задача заключалась въ выясненіи лишь главнѣйшихъ основъ его, а потому я ограничусь сказаннымъ и въ заключеніи лишь прибавлю: составленіе лицевого подлинника—дѣло весьма трудное и сложное, во всякомъ случаѣ превышающее силы одного человѣка, и требующее коллективнаго и живого участія представителей русской науки и искусства. Чѣмъ

больше приходилось мнѣ вдумываться въ это дѣло, тѣмъ болѣе выступали на видъ новыя стороны его, новыя затрудненія. И если, не смотря на все это, я рѣшился выступить съ настоящимъ докладомъ, то единственно потому, что искренно убѣжденъ въ неотложной необходимости этого предпріятія, вѣрую въ силу русской науки и искусства и надѣюсь, что идеальное выполненіе этой задачи оставитъ глубокій слѣдъ въ исторіи русскаго церковнаго искусства и просвѣщенія.

