В. И. Успенскій.

ОЧЕРКИ

ПО

ИСТОРІИ ИКОНОПИСАНІЯ

1. Иконописаніе въ древней Руси.
2. Черты западно-европейской религіозной живописи и слѣды иностранныхъ вліяній въ русскомъ иконописаніи.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
1899

В. Н. Успенскій.

ОЧЕРКИ
по
ИСТОРІИ ИКОНОПИСАНІЯ

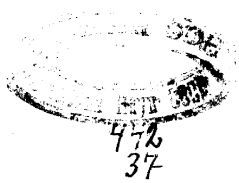
1) Иконописаніе въ древней Руси. 2) Черты западно-европейской религіозной живописи и слѣды иностранныхъ вліяній въ русскомъ иконописаніи.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Сѵнодальная Типографія
҂аѿчд

Пров. 1955

Печатано по распоряженію Археологическаго Института.

Директоръ *П. Покровскій.*



Иконописаніе въ древней Руси.

(По поводу изданія переводовъ съ древнихъ иконъ изъ собранія А. М. Постникова [1]).

Московское купечество издавна славилось похвальною привязанностью къ памятникамъ родной старины и искусства. Между московскими купцами всегда находились лица, собирающія эти памятники и собравшія значительныя коллекціи ихъ. Собраніе иконъ Андрея Михайловича Постникова—одно изъ богатѣйшихъ собраній этого рода. Благодаря содѣйствію достопочтеннаго профессора Альфреда Александровича Парланда и любезности Андрея Михайловича Постникова, мнѣ удалось издать переводы съ иконъ означеннаго собранія. Въ этомъ собраніи иконы различнаго времени, разныхъ мастеровъ и неодинаковаго художественнаго достоинства.

О собраніи иконъ А. М. Постникова писали покойные: знатокъ и любитель древней иконописи, самъ обладатель замѣчательнаго собранія древнихъ иконъ, поступившихъ въ церковно-археологическій музей при Кіевской Духовной Академіи, Андрей Евфимовичъ Сорокинъ [2]) и извѣстный беллетристъ Н. Лѣсковъ, написавшій, какъ онъ самъ говоритъ, разсказъ

---

[1]) В. И. Успенскій. «Переводы съ древнихъ иконъ изъ собранія А. М. Постникова». Спб. 1898 г. М. И. и В. И. Успенскіе. «Древнія иконы изъ собранія А. М. Постникова». Спб. 1899 г. Обслѣдованіе переводовъ, составленное М. И. Успенскимъ и мною, имѣетъ быть напечатано въ непродолжительномъ времени.

[2]) Московскія Вѣдомости 1883 г. № 91.

«Запечатлѣнный Ангелъ» по поводу одной изъ иконъ этого собранія [1]). Въ «Новостяхъ» за 1884 годъ, 1 декабря, № 332, объ этомъ собраніи была помѣщена статья безъ подписи автора. Общій отзывъ прессы о коллекціи Андрея Михайловича можетъ быть выраженъ слѣдующими словами Лѣскова.

«Разсматривая это собраніе, можно, такъ сказать, проходить наглядно исторію русской иконописи» [2]).

Во всякомъ случаѣ, эта коллекція—прекраснѣйшій матеріалъ для науки о русскомъ иконописаніи.

Не претендуя на обстоятельное изслѣдованіе русской иконографіи, въ связи съ издаваемыми переводами, настоящая замѣтка имѣетъ задачею лишь выясненіе нѣкоторыхъ ея сторонъ.

Русская иконопись одна изъ вѣтвей великаго дерева византійскаго искусства. По принятіи русскими христіанства, въ Россію, вмѣстѣ съ другими принадлежностями православнаго культа, являются иконы. Это было тѣмъ болѣе необходимо, что существованіе въ языческой Россіи живописи болѣе, нежели сомнительно, хотя фактъ существованія скульптуры не подлежитъ сомнѣнію и доказывается распространенностью идоловъ, иногда роскошно отдѣланныхъ. Ольга, крестившись въ Константинополѣ, привезла оттуда, въ качествѣ подарка отъ патріарха, священныя вещи и иконы Спасителя, Божіей Матери и Святыхъ [3]). Св. Владиміръ, по принятіи крещенія въ Херсонѣ, привезъ съ собою оттуда иконы и поставилъ въ Кіевѣ въ построенной имъ Десятинной церкви [4]). Въ одиннадцатомъ вѣкѣ Варлаамъ, первый игуменъ Кіево-печерской Лавры, скончавшійся на пути изъ Царя-града, «заповѣда предъ скончаніемъ сущимъ съ нимъ иконы и вся, яже на потребу монастырскую

---

[1]) Петербургская Газета 5 ноября 1884 г. и Новости № 305 того же года.

[2]) Петербургская Газета 5 ноября 1884 г.

[3]) Степенная книга, ч. 1, стр. 24. М. 1775 г.

[4]) Полное собраніе русскихъ лѣтописей, т. 1, стр. 50, 52; ср. Лѣтоп. по Никон. списку стр. 105—106.

купи» (въ Константинополѣ), «да вдадутъ въ руцѣ Ѳеодосія» (Печерскаго). Для росписыванія великой печерской церкви, по сказанію Патерика Печерскаго, были наняты иконники изъ Константинополя. Для построенной въ XII вѣкѣ церкви Св. Софіи въ Новгородѣ «приведоша иконописцевъ изъ Царя града» [1]). До сихъ поръ въ Россіи не мало древнихъ иконъ, извѣстныхъ подъ именемъ греческихъ или корсунскихъ. Замѣчательны по своей древности иконы греческаго письма: Владимірская икона Божіей Матери въ Московскомъ Успенскомъ Соборѣ (принесена изъ Константинополя между 1144 и 1155 годами), — Успенія Божіей Матери въ Кіево-Печерской Лаврѣ (1073 г.), Одигитрія въ Смоленскомъ Успенскомъ Соборѣ (1046 г.), Тихвинская икона Божіей Матери въ Тихвинскомъ монастырѣ, Знаменія—въ Новгородскомъ Знаменскомъ монастырѣ (двѣ послѣднія извѣстны съ XII вѣкѣ), Святителя Николая въ Новгородскомъ Дворищевскомъ Соборѣ (1103 года) [2]), икона Николая же Чудотворца въ Соборномъ Николаевскомъ храмѣ города Зарайска,— принесена изъ Корсуня въ 1224 году священникомъ Евстаѳіемъ.

Первые иконописцы изъ русскихъ были учениками мастеровъ греческихъ. Въ Патерикѣ Печерскомъ о преподобномъ Алипіи повѣствуется, что онъ «преданъ бысть родителями своими въ наученіе иконнаго изображенія пришедшимъ на украшеніе святыя печерскія церкви греческимъ иконописцамъ» [3]). Лѣтописи сохранили имена нѣкоторыхъ греческихъ иконописцевъ, работавшихъ въ Кіевѣ, Новгородѣ, Москвѣ и др. мѣстахъ Россіи.

Вкратцѣ, но весьма ярко исторію русской иконописи, съ указаніемъ, какъ твердо держались на Руси греческихъ преданій, изложилъ на соборѣ 1554 года извѣстный священникъ Благовѣщенской придворной церкви Сильвестръ, когда былъ обвиняемъ въ нововведеніяхъ при росписываніи этого храма послѣ пожара 1547 года. Вотъ слова Сильвестра: «Когда великій князь Владиміръ самъ крестился въ Корсуни и, пріѣхавъ въ Кіевъ, заповѣдалъ всѣмъ креститься, и князь великій Вла-

---

[1]) Полное собраніе лѣтописей, III, 211.
[2]) Полн. собран. Рус. лѣтоп. III, стр. 213.
[3]) Патерикъ Печерскій 1863 г. л. 147 об.

димиръ Ярославовичъ повелѣлъ въ Новгородѣ поставить церковь каменную, Св. Софію, Премудрость Божію, по цареградскому обычаю; икона Софія, премудрость Божія, тогда же писана, греческій переводъ;» а во Псковѣ поставили Троицу Живоначальную, а въ Юрьевѣ монастырѣ Георгій Святой, на Городищѣ Благовѣщенія... Всѣ тѣ церкви ставили великіе князья, а по иконописцевъ посылали по греческихъ. Да во многихъ монастыряхъ владыки новгородскіе церкви строили каменныя съ подписями и честными иконами украшали, и во всѣхъ тѣхъ церквахъ, равно какъ въ Москвѣ, Владимірѣ, Псковѣ, Твери, Суздалѣ и во всей великаго Государя державѣ на стѣнахъ и иконахъ *греческое* и *корсунское* письмо, и здѣшнихъ мастеровъ съ тѣхъ же образовъ письмо... И ты, государь, св. митрополитъ, и весь священный соборъ, обыщите и разсудите, аще едину черту приложилъ изъ своего разума: всѣ иконы отъ древняго преданія, какъ иконники пишутъ... все со старыхъ образцовъ своихъ» [1]). Въ изданныхъ переводахъ №№ 74—78, по опредѣленію Андрея Михайловича, греческихъ и корсунскихъ писемъ. Русскія иконы весьма сходны съ греческими по композиціи, типамъ; даже сохраняютъ греческія надписи: Μρ Θοῦ (Μητήρ Θεοῦ), ἅγιος и др. Такимъ образомъ, искусство иконописи пересажено въ Россію изъ Греціи и развилось въ Россіи при непосредственномъ участіи греческихъ мастеровъ.

Русь «постоянно также получала изъ Болгаріи не только славянскія рукописи (гдѣ могла знакомиться съ Болгарскимъ иконописаніемъ по миніатюрамъ), но даже и духовныхъ отцовъ, писателей, *художниковъ*, пѣвцовъ, ибо, благодаря сосѣдству съ Греціей, Болгарія (а также и Сербія), до самаго паденія своего въ отношеніи духовнаго просвѣщенія и государственнаго развитія стояла несравненно выше тогдашней Руси», — говоритъ профессоръ В. И. Ламанскій [2]). Болгарія и Сербія являлись, такимъ образомъ, посредницами между Греціей и Россіей. Напримѣръ, Изборникъ 1073 года, извѣстный подъ именемъ Святослава, былъ только пере-

---

[1]) Акты Археогр. эксп. I, стр. 247—248.

[2]) О нѣкоторыхъ славянскихъ рукописяхъ въ Бѣлградѣ, Загребѣ и Вѣнѣ.—Приложеніе къ VI т. Зап. Имп. Ак. Наукъ, № 6, Спб. 1864 года стр. 117.

писанъ для русскаго князя, а переведенъ съ греческаго для Болгарскаго царя Симеона (царствовалъ съ 888 до 927 года). При митрополитѣ Кипріанѣ, — родомъ Сербѣ,—въ Россію было вывезено изъ Болгаріи и Сербіи множество рукописей. Вліяніе южно-славянскаго искусства на русское болѣе, чѣмъ вѣроятно. Въ Троицкомъ Соборѣ Успенскаго женскаго монастыря въ городѣ Александровѣ сохранились мѣдныя створчатыя двери, какъ видно изъ подписи, построенныя по повелѣнію Новгородскаго архіепископа Василія въ 1336 году, и въ 1570 г., по приказанію Грознаго, перевезенныя изъ Новгорода въ Александровъ,—и на этихъ вратахъ надписи сербскія [1]). Въ Филаретовской коллекціи, пріобрѣтенной отъ А. Е. Сорокина, при Кіевской Духовной Академіи, есть икона (№ 4464) XV вѣка (Св. Игнатій Богоносецъ и Савва Сербскій съ Св. Троицей вверху) Сербскихъ писемъ, но какимъ путемъ и когда она попала въ Россію—неизвѣстно [2]). Художники, обыкновенно, группируются около центровъ просвѣщенія, власти и капитализма. Такъ было и въ древней Руси. Иконописцы являются въ Кіевѣ, Новгородѣ, Суздалѣ, Москвѣ.—Въ словѣ митрополита Иларіона о законѣ и благодати (1051 г.) про Кіевъ говорится, что этотъ «градъ иконами святыихъ освѣщаемъ блистающеся» [3]). Первый русскій иконописецъ Алипій или Алимпій, († 1114 г.) былъ инокомъ Кіево-Печерской лавры. «Иконы писати,—замѣчаетъ о немъ жизнеописатель,—хитръ бѣ зѣло». Преданіе указываетъ на иконы письма св. Алипія: въ Ростовскомъ соборѣ икону Божіей Матери и въ Московскомъ Успенскомъ Соборѣ «Предста Царица» [4]). Въ подлинникахъ говорится о первыхъ русскихъ иконникахъ въ Кіевѣ: «Препод. священноинокъ, отецъ Алимпій пресвитеръ, Печерскій чудотворецъ, иконописецъ Кіевскій, многія чудныя иконы писалъ; и ангели Господни

---

[1]) Вѣстникъ Археологіи и Исторіи, издав. Археологич. Институтомъ 1885 г., вып. II, стр. 5.

[2]) Указатель церковно-археологическаго музея при Кіевской Дух. Академіи, сост. проф. Н. И. Петровъ, Кіевъ 1897 г., стр. 154.

[3]) Чтенія Общ. Ист. 1848 г., № 7.

[4]) Записка для обозрѣнія русскихъ древностей, Спб. 1851 г., стр. 38, ср. И. Снегиревъ. Памятн. Московск. Древн. Успенскій соборъ 1841 г., стр. 12. О Московск. соборахъ и монастыряхъ архимандр. Іосифа, Москва 1877 г., стр. 3.

помогаху и писаху образы, яко ученицы его быша, и спрашивахуся, аще угодно-ли, тако написашася имъ. И въ Кіевскихъ пещерахъ въ нетлѣніи и до днесь опочиваетъ, чудеса творя». «Преподобный. отецъ Григорій печерскій, иконописецъ Кіевскій, много святыхъ иконъ написалъ чудотворныхъ; яже здѣ въ Россійской землѣ обрѣтаются, спостникъ бѣ препод. Алимпію. Въ нетлѣніи въ пещерахъ опочиваетъ» [1]) Въ эпоху разцвѣта политической силы и богатства Великаго Новгорода въ XIII—XVI столѣтіяхъ, производство иконъ достигаетъ въ немъ значительныхъ размѣровъ и, можетъ быть, сравнительно высокой степени совершенства. Здѣсь иконописцы сосредоточиваются при архіепископскомъ домѣ, на островѣ Волховѣ, за восточной кремлевской стѣной [2]). Свои иконописцы были у монастырей: Юрьевскаго, Антоніева и Хутынскаго. Изъ Новгородскихъ иконописцевъ первымъ упоминается Вячеславъ, внукъ Мамышевъ, расписавшій въ 1227 году церковь сорока мучениковъ въ Новгородѣ, а потомъ идутъ многочисленныя извѣстія о другихъ Новгородскихъ иконникахъ XIII—XVI вѣковъ. Съ возвышеніемъ Москвы въ политическомъ и церковномъ отношеніяхъ, въ ней возникаетъ иконописаніе, и она мало по малу получаетъ значеніе центра иконнаго производства. Ко двору великихъ князей и царей Московскихъ, а равно Московскихъ митрополитовъ и патріарховъ стекались лучшія силы народа; со всего государства и изъ-за границы собирались цѣнныя произведенія искусства; отсюда, въ свою очередь, идутъ распоряженія и указанія о живописи на всю Россію. Первый митрополитъ Московскій Петръ былъ «чуднымъ иконникомъ» и написалъ икону Божіей Матери для построеннаго имъ Успенскаго собора; святымъ же Петромъ написана икона Богоматери, именуемая Петровскою, подаренная имъ митрополиту Максиму (также находится въ Успенскомъ соборѣ). При митрополитѣ Ѳеогностѣ и Симеонѣ Гордомъ были греческіе и русскіе учителя и ученики иконописи: Гойтанъ, Захарія, Іосифъ, Николай, что указываетъ на развитіе иконописи подъ покровительствомъ

---

[1]) Буслаевъ. Историческіе очерки русской народной словесности и искусства, II ч. стр. 379.

[2]) Краткое описаніе Новгородскаго музея, сост. В. Ласковскимъ и Н. Лашковымъ, 1893 г., стр. 20.

духовной и свѣтской власти [1]). Кромѣ того иконописаніе было развито въ Вологдѣ, Ярославлѣ, Костромѣ, Устюгѣ, Рязани Ростовѣ, Нижнемъ Новгородѣ, Переяславлѣ Залѣсскомъ, Калугѣ, Суздалѣ, Псковѣ и т. д.

Иконопись въ древней Руси составляла предметъ заботъ и попеченій церковной власти, которой, разумѣется, вполнѣ естественно было руководить этою областью церковной жизни—церковнымъ искусствомъ. На Стоглавомъ соборѣ обстоятельно рѣшаются вопросы объ иконописаніи. Въ 1554 году былъ созванъ соборъ спеціально касательно иконописанія. Когда, послѣ пожара 1547 года, въ Благовѣщенскую придворную церковь и другія церкви Москвы, съ разрѣшенія царя и по приказанію священника Сильвестра, были написаны новыя иконы, тогда дьякъ Иванъ Михайловичъ Висковатый заявилъ митрополиту Макарію сомнѣнія на счетъ правильности ихъ—это было поводомъ созвать соборъ 1554 года. На этомъ соборѣ было рѣшено, что Висковатый «говоритъ и мудрствуетъ о святыхъ иконахъ не гораздо», и послѣ того, какъ онъ просилъ прощенія у собора въ своемъ заблужденіи и письменно отказался отъ своихъ ложныхъ мнѣній, его подвергли церковному покаянію на три года и, подъ страхомъ отлученія отъ церкви, требовали отъ него не держать у себя на дому книгъ и не учить другихъ о священныхъ предметахъ, а самому «о невидимомъ Божествѣ не испытывать и о непостижимомъ существѣ не разсуждать, но только вѣровать».—«Всякій долженъ знать свой чинъ,—говорилъ дьяку митрополитъ Макарій,—овца не должна изъ себя дѣлать пастыря, нога не должна думать, что она голова. Слушай духовныхъ отцовъ. Вамъ не велѣно о Божествѣ испытывать; зналъ бы свои приказныя дѣла,—не разроняй списковъ». Такъ строго церковная власть охраняла свои права руководить иконописаніемъ. Соборъ 1666—1667 годовъ также сдѣлалъ нѣсколько постановленій объ иконописаніи. Указомъ Петра Великаго 1703 года была учреждена «палата изуграфствъ» [2]), подчиненная суперъ—интенденту Ивану Петровичу Зарудному. Ему, «какъ искусному въ томъ художествѣ», было поручено смотрѣть, чтобы иконы писались

---

[1]) Полн. Собр. Рус. Лѣт. т. VII, стр. 209, 3 Никон. лѣт., стр. 120—180

[2]) Полн. Собраніе Закон. т. VI, № 1079.

«благолѣпно и удобоподобно по древнимъ свидѣтельствованнымъ подлинникамъ и образамъ». Вскорѣ, однако, «палата изуграфствъ» была упразднена. Въ настоящее время дѣйствуютъ особыя узаконенія противъ распространенія въ народѣ безобразныхъ иконъ [1]); нельзя, однако, не пожалѣть, что надзоръ за исполненіемъ этихъ узаконеній возложенъ на полицейскія управленія и ремесленныя управы,—на учрежденія, едва-ли компетентныя въ столь важномъ дѣлѣ [2]). Согласно постановленіямъ Стоглава, иконописаніе — одно изъ отраслей церковной службы, а иконописцы—какъ бы средній классъ между клириками и монахами, съ одной стороны, и мірянами, съ другой. Иконописецъ занимаетъ высшее, сравнительно съ мірскими людьми, положеніе въ церкви. Иконописцевъ епископы «брегутъ и почитаютъ паче простыхъ человѣкъ», а «вельможи и простой народъ тѣхъ живописцевъ во всемъ почитаютъ и честны имѣютъ за то честное иконное воображеніе» [3]). Въ соборной грамотѣ по иконописному дѣлу 1668 года отъ лица трехъ патріарховъ: Паисія Александрійскаго, Макарія Антіохійскаго и Іоасафа Московскаго сказано: «Въ лѣпоту убо премудріи мужи гречестіи завѣтъ написали бяху, да никто же отъ рабъ или плѣнныхъ хитрости иконнѣй учится, но только благодатныхъ чада и совѣтніи сынове тому художеству навыкаютъ... да писателіе святыхъ иконъ, — имъ же царіе и патріарси и вси людіе христіанстіи поклоняются и почитаютъ,—почитаеміи будутъ—якоже и при первомъ равноапостольномъ христіанскомъ царѣ—церкви великія іеросиглитами царьскими со благородными и при иныхъ благочистивыхъ царяхъ,—и сочтутся въ сословіи лицъ церковныхъ». Весьма рано образовались артели иконописцевъ. Одна изъ лѣтописей разсказываетъ въ числѣ событій XIV вѣка, что Новгородскій епископъ Василій повелѣлъ расписывать церковь греку Исаіи, «съ други» [4]). Другая повѣствуетъ о событіяхъ

---

[1]) Сводъ Закон. Рус. Имп. т. XIV, стр. 127—129.

[2]) Указами 1750 г. августа 31, 1767 г. мая 24, іюня 4 и Инструкціей благочиннымъ, п. 7, духовныя лица обязываются слѣдить за иконописаніемъ.

[3]) Стоглавъ. М. 1890 г., стр. 211—212.

[4]) Новгородская лѣт. подъ 1338 г.. стр. 334, изд. 1888 г.

того же XIV столѣтія: «початы быша подписывать на Москвѣ двѣ церкви каменны Св. Богородицы, подписывали грецы—митрополичьи писцы, а св. Михаила—русскіе писцы кн. в. Симеона Ивановича; въ ихъ же быша старѣйшины и начальницы иконописцемъ Захарія, Іосифъ, Николай и прочая дружина ихъ» [1]). По Стоглаву, иконописцы раздѣлялись на мастеровъ и учениковъ. Если ученикъ обнаружитъ способности къ иконописанію и ведетъ жизнь, сообразную своему призванію, то мастеръ долженъ показать его произведенія епископу. Епископъ, разсмотрѣвъ, согласны ли эти произведенія съ правилами иконописанія, и собравъ свѣдѣнія о жизни написавшаго ихъ иконника, или благословляетъ его продолжать иконописныя занятія, или же запрещаетъ иму ихъ. Епископы обязаны покровительствовать даровитымъ и благочестивымъ ученикамъ, которыхъ, по зависти или другимъ причинамъ, станутъ притѣснять мастера. При царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ иконописцы составляли правительственное учрежденіе съ инструкціями и ранговыми отличіями. Это — такъ называемые «царскіе» иконописцы. Они находились подъ непосредственнымъ распоряженіемъ царя. По его приказанію, они исполняли различныя иконописныя работы въ Московскихъ соборахъ, монастыряхъ, приходскихъ церквахъ и, подобно чиновникамъ, пользовались казеннымъ жалованьемъ и получали кормъ натурою — хлѣбомъ, разнымъ питьемъ. Дѣятельность этихъ иконниковъ простиралась даже за границы Россіи. По приказу, напримѣръ, царя Алексѣя Михайловича, вызванному просьбою Антіохійскаго патріарха Макарія, эти иконники писали образа для церквей Антіохійскихъ и Дамасскихъ. «Царскіе» иконописцы составляли родъ академіи, откуда вышли отличные мастера по бойкости кисти, отличной тщательности въ отдѣлкѣ и выдержкѣ характера лицъ. Вліяніе «царскихъ» иконописцевъ на иконопись Россіи было громадное,—даже въ такихъ удаленныхъ отъ Москвы уголкахъ, какъ Сійскій монастырь, Архангельской губерніи, Холмогорскаго уѣзда, пользовались переводами «государевыхъ изуграфовъ».

Иконописцы занимаютъ въ древней Руси высшее, сравнительно съ мірянами, церковное положеніе подъ условіемъ трезвой и скромной жизни и добросовѣстнаго исполненія

---

[1]) Троицкій спис. 1344, 1345 гг., Карамз. т. IV, примѣч.

иконописныхъ работъ. Въ случаѣ же предосудительнаго поведенія иконника и по отсутствію въ немъ способности къ иконописанію, онъ лишается права заниматься этимъ ремесломъ, и отговорки въ родѣ того, что это ремесло служитъ для него средствомъ къ пропитанію, не принимаются во вниманіе. Нравственныя качества, требуемыя Стоглавомъ отъ иконописцевъ, нѣсколько напоминаютъ тѣ, какія требуются отъ священнослужителей въ апостольскихъ посланіяхъ. «Подобаетъ быти,—говорится въ постановленіяхъ этого собора,—живописцу смиренну и кротку, благоговѣйну, не празднословцу, не смѣхотворцу, не сварливу, не завистнику, не пьяницѣ, не грабежнику, не убійцѣ, наипачежъ хранити чистоту душевную и тѣлесную со всяцѣмъ опасеніемъ, не могущимъ же до конца тако пребыти по закону женитися и бракомъ сочетатися и приходити къ отцемъ духовнымъ начастѣ и во всемъ извѣщатися и по ихъ показанію и ученію жити въ постѣ и молитвахъ и въ воздержаніи со смиренномудріемъ кромѣ всякаго зазору и безчинія и съ превеликимъ тщаніемъ писать образъ Господа нашего І. Христа и Пречистыя Его Богоматери и святыхъ пророкъ и апостолъ и святыхъ мученикъ и святыхъ мученицъ и преподобныхъ женъ и святителей и преподобныхъ отецъ по образу и по подобію и по существу, смотря на образъ древнихъ живописцевъ и знаменовати съ добрыхъ образцевъ..... Аще будетъ кто отъ самихъ тѣхъ мастеровъ живописцевъ или отъ ихъ учениковъ учнетъ жити не по правильному завѣщанію въ пьянствѣ и во всякомъ безчинствѣ, и святителемъ таковыя въ запрещеніи полагати, а отъ дѣла иконнаго отнюдь отлучати и касатись того не велѣти, боящеся словеси реченнаго: проклятъ творяй дѣло Божіе съ небреженіемъ.... И которому дастъ Богъ—учнетъ писати по образу и по подобію, и тотъ бы писалъ, а которому не дастъ Богъ, и имъ въ конецъ отъ таковаго дѣла престати, да не Божіе имя таковаго ради письма похуляется... И аще учнутъ глаголати: «мы тѣмъ живемъ и питаемся», и таковому ихъ рѣченію не внимати... Не всѣмъ человѣкомъ иконописцемъ быти: много бо и различно рукодѣйствія подарована быша отъ Бога, ими же человѣкомъ препитатись и живымъ быти и кромѣ иконнаго письма» [1]).

---

[1]) Стоглавъ, М. 1890 г., стр. 206—211.

Изъ опасенія, какъ бы не привзошло въ церковную живопись элементовъ свѣтскаго характера, иконописцу запрещено было употреблять свою кисть на изображеніе предметовъ, не принадлежащихъ къ области церковно-религіозной. «Не подобаетъ ему,—сказано въ одномъ рукописномъ руководствѣ къ живописи,—кромѣ святыхъ воображеній ничто же начертовати, рекше воображати, еже есть на глумленіе человѣкомъ: ни звѣрска образа, ни зміева, ниже ино что, кромѣ прилучившихся дѣяній, якоже есть удобно и подобно» [1]). «Въ странахъ греческаго обряда,—говорится въ словарѣ французскихъ энциклопедистовъ XVIII вѣка,—гдѣ находятся живописцы-художники, имъ не поручаютъ писать образа святыхъ,—адресуются всегда къ иконописцамъ; они составляютъ особой классъ и никогда не унижаютъ своего священнаго искусства знаніемъ искусства свѣтскаго» [2]).

При написаніи иконы, мастеръ долженъ имѣть благочестивое настроеніе. «Во дни греческаго царя Льва,—повѣствовали въ древней Руси, — зографъ нѣкій дерзнулъ писати Христовъ образъ неистово, и абіе усше рука его, донележе покаяся. Исцѣли же его Геннадій молитвою» [3]). Вотъ какъ писали копію съ Иверской иконы Божіей матери въ монастырѣ Иверѣ [4]) на Аѳонѣ, согласно желанію Никона, — бывшаго потомъ патріархомъ, — высказанному предъ архимандритомъ Ивера Пахоміемъ (пріѣзжалъ въ Москву 1647 года для сбора пожертвованій)—имѣть въ Москвѣ эту копію. «Какъ есми пріѣхалъ (Пахомій) въ нашъ монастырь,—писала братія Иверскаго монастыря въ Москву,—собравъ всю свою братію, триста шестьдесятъ пять братовъ, и сотворили есмя великое молебное пѣніе съ вечера и до свѣта, и святили есмя воду со святыми мощами, и святою водою обливали чюдотворную икону Пресвятыя

---

[1]) Душеполезное Чтеніе 1897 г., августъ, стр. 558.

[2]) Beaux-Arts, t. II, pag. 444.

[3]) Ф. Терновскій, Изученіе Византійской исторіи и ея тенденціозное приложеніе въ древней Руси, вып. 2, Кіевъ 1876 г., стр. 189—190.

[4]) Объ этой иконѣ видѣвшій ее Барскій говоритъ: «икона, проименованная отъ древнихъ иноковъ *Вратарница*, зѣло ужасно зрачна, съ великими очесами, держащая на лѣвой руцѣ Христа Спасителя, очернѣлая же на лицѣ множества ради лѣтъ, обаче совершенно всю являющая тварь, покровенна же вся кромѣ лица среброкованною одеждою и кромѣ того унещрена многоцѣнными каменьми и монетами златыми». «Путешествіе къ Святымъ мѣстамъ», изд. 1800 г., стр. 589—590.

Богородицы старую Портаитцскую и съ великою лоханію ту святую воду собрали и, собравъ, паки обливали новую икону, что здѣлали всю отъ кипарисново древа, и опять собрали ту святую воду въ лохань и потомъ служили божественную и святую литоргію съ великимъ дерзновеніемъ (вѣрою). И послѣ святой литоргіи, дали ту святую воду и святые мощи иконописцу преподобному инокосвященнику и духовному отцу, господину Іамвлиху Романову, чтобы ему смѣшавъ святую воду и святые мощи съ красками написати святую и освященную икону... и онъ, пишучи сію святую икону только по суботамъ да воскресеньямъ причащался пищи, и съ великимъ радѣніемъ и бдѣніемъ и въ тишинѣ великой совершилъ еѣ. А въ которое время писали сію святую икону,—и азъ архимандритъ Пахомей инокосвященникъ, съ трема стами шестьдесять пятьми братьеми, двожды на недѣлѣ пѣли великіе молебны, съ вечера и до свѣта, и по вся дни—святую литоргію, покамѣста совершили святую икону» [1]). Написанная такимъ образомъ икона, что у Воскресенскихъ воротъ въ Москвѣ, одна изъ самыхъ почитаемыхъ святынь первопрестольной столицы. Впрочемъ, еще по грамотѣ патріарховъ 1668 года «холуяне писали и безъ всякого разсужденія и страха».

Для иконы обыкновенно брали доску (липовую, кипарисную), которую, чтобы она не трескалась отъ жары и сырости, скрѣпляли «шпонками», (пластины, обыкновенно дубовыя, врѣзанныя въ заднюю сторону иконы поперекъ ея, а иногда сверху и снизу). Средину такой доски выдалбливали, проклеивали, накладывали на доску полотно—«паволоку»—(впрочемъ, нерѣдко обходились и безъ нея), «левкасили» доску, т. е. покрывали алебастромъ, разведеннымъ въ жидковатомъ клею, и выглаживали хвощомъ. По левкасу писали изображенія. При этомъ сначала золотили все, что требовалось: поля иконы, свѣтъ, вѣнцы и т. д., а затѣмъ приступали къ «доличному», т. е. къ изображенію одеждъ, зданій, пейзажа; наконецъ, уже расписывали лики. Послѣ прописки ликовъ, икону «проалифливали», т. е. покрывали особаго рода масляным лакомъ. Краски назывались «вапами» [2]) или «шарами», ихъ растирали

[1]) Подлинные акты, относящіеся къ Иверской иконѣ Божіей Матери. Изданіе Коммиссіи печатанія Государственныхъ грамотъ и договоровъ. М. 1879 г., стр. 34.

[2]) «Ваны»—отъ греческаго Βάπτω—крашу (Βαφή—окраска). Слѣдова

на водѣ или хлѣбномъ квасу съ прибавленіемъ небольшаго количества яичнаго желтка, вмѣсто клея и масла. По числу листовъ накладываемаго на доску золота, иконы назывались пятилистовыми («пятницами»), шестилистовыми, восьмилистовыми и т. д.

По своей спеціальности, иконописцы раздѣлялись на нѣсколько группъ: одни составляли рисунокъ иконы и назывались «знаменщиками», другіе писали только головы — это «лицевщики», третьи «доличные», писали остальныя части фигуры отъ ногъ до лица; иные рисовали иконную обстановку — «травщики», «золотописцы» — накладывали золото, «левкащики» — левкасили икону, «терщики» — краски терли. Вслѣдствіе такого раздѣленія труда, икона проходила черезъ руки нѣсколькихъ мастеровъ, прежде чѣмъ получить окончательную отдѣлку. Существовали особыя руководства къ иконописи — «иконописные подлинники». Они были «лицевые», т. е. съ рисунками, и «толковые», безъ рисунковъ, но съ толкованіемъ, — объясненіемъ, какъ должно писать ту или иную икону.

Въ древней Руси искони господствовалъ взглядъ на икону, какъ на выраженіе вѣро-и-нравоученія православной церкви.

Икона — это въ краскахъ и фигурахъ исповѣданіе вѣры и такая же свидѣтельница православнаго церковнаго ученія, какъ православная церковная книга. Икона, подобно книгѣ, является критеріемъ того, православно или нѣтъ извѣстное ученіе. Іосифъ Волоколамскій въ защиту догмата о троичности лицъ въ Богѣ ссылается на иконографію, указываетъ, что Аврааму явились три лица Св. Троицы — «сѣдящи всѣ три во единомъ мѣстѣ, равни славою, равни честію и ни единъ вящши, ниже меньши». «Аще бо Богъ бысть со двѣма ангелома, то како бы дерзнули ангели сопрестольни быти Богу: нигдѣ же бо въ писаніи обрящеши, яко ангели сопрестольни быша Богу, но сопрестоленъ есть Отцу Сынъ и Святый Духъ». — Вотъ что пишетъ попъ Никита Добрынинъ (Пустосвятъ) въ своей челобитной царю Алексѣю Михайловичу: «Государь, о тѣхъ перстахъ, имиже знаменаемся, шлюся на старописныя иконы греческаго и россійскаго письма, и соборныхъ церквей

тельно, названіе красокъ у русскихъ иконниковъ заимствовано отъ грековъ и свидѣтельствуетъ о генетической зависимости русской иконописи отъ византійскаго искусства.

новгородскія, и владимірскія, и суздальскія, и боголюбовскія и прочихъ градовъ благочестивыя твоея державы на стѣнное иконное письмо, иже подписано за пять сотъ лѣтъ и больше въ томъ, что у тѣхъ иконъ благословящія и знаменующіяся руки двѣмя персты воображены, а три долѣ равно имутъ. Еще же, Государь, и во Іерусалимѣ старецъ Арсеній Суханов видѣлъ древняго письма икону Всемилостиваго Спаса и у той иконы благословящая рука двѣмя же персты воображена, а не тако, еже въ той Никоновѣ книгѣ знаменоватися повелѣваетъ» [1]). «Еще же, Государь, много смотряхъ и на церковномъ стѣнномъ письмѣ въ володимірской соборной церкви и у Покрова на Устьѣ и подъ Суздалемъ въ Кидскомъ, иже пятьсотъ лѣтъ и больше, и вездѣ писано съ однимъ ижемъ: Іс.» [2]).

Источникомъ, откуда долженъ былъ почерпать содержаніе для иконы, и руководствомъ, которымъ долженъ былъ пользоваться при ея написаніи древне-русскій мастеръ,—было церковное вѣро-сознаніе, какъ оно выразилось въ священныхъ и церковныхъ книгахъ, а равно въ произведеніяхъ кисти лучшихъ мастеровъ православной старины. «Да и о томъ святителемъ великое попеченіе и бреженіе имѣти—говорится въ Стоглавѣ—комуждо по своей области, что-бы гораздые иконники и ихъ ученики писали съ древнихъ образовъ, а отъ самосмышленія и своими догадками Божества не описывали» [3]). Какъ неизмѣнно въ сущности церковное вѣросознаніе, такъ неизмѣнна въ своихъ основахъ и церковная живопись. «Если икона,—говоритъ проф. Н. В. Покровскій,—есть предметъ священный, предметъ благоговѣйнаго почитанія, то она должна оставаться неизмѣнною, какъ неизмѣнно народное благочестіе, такова, повидимому, логика соборнаго опредѣленія» [4]).

Въ рукахъ церкви иконопись драгоцѣнное средство для наученія истинамъ вѣры, благочестія, тѣмъ болѣе, что въ

---

[1]) Матеріалы для исторіи раскола, изд. подъ ред. проф. Н. И. Субботина, т. IV, М. 1878 г., стр. 84.

[2]) Тамъ же стр. 134—135.

[3]) По Московск. изд., стр. 212.

[4]) Добавленіе къ лекціямъ по церковной археологіи, читаннымъ въ Спб. Дух. Акад. въ 1894 ак. г. (литограф.), стр. 159.

передачѣ на картинѣ эти истины становятся доступными и понятными не только для ученаго и грамотнаго, но и для неученаго и неграмотнаго. Икона — книга для грамотныхъ и безграмотныхъ. Церковь пользовалась живописью, согласно съ правилами VII вселенскаго собора, для возбужденія благочестивыхъ чувствъ въ душѣ вѣрующаго и для улучшенія общественной нравственности: «елико бо часто чрезъ изображеніе на иконахъ видимы бываютъ (Господь, Богородица и святые), потолику взирающіе на оныя подвизаеми бываютъ воспоминати и любити первообразныхъ имъ»[1]). Въ окружной грамотѣ царя Алексѣя Михайловича такъ выражена цѣль иконописи: «Во еже бы всякаго возраста вѣрнымъ, благоговѣйныя очеса на иконы возводящимъ, къ сокрушенію сердца, къ слезамъ покаянія, къ любви Божіей и святыхъ Его угодниковъ, къ подражанію житію ихъ богоугодному возбуждаются, и предстояще имъ мнѣти бы себе на небеси стояти предъ лицы самыхъ первообразныхъ» [2]).

На иконѣ, выражающей истины вѣры и благочестія, должно быть все изображено согласно съ дѣйствительностью; вымыселъ здѣсь неумѣстенъ. «Икона есть представленіе, представляющее вещь истинную, яже имать бытіе свое въ мірѣ, яко икона Спаса нашего Христа и Святыя Дѣвы Маріи и всѣхъ святыхъ», говорится въ «Православномъ исповѣданіи вѣры» [3]). Распорядокъ изображаемаго событія, священные типы, даже пэйзажъ должны писаться не по произволу художника, но согласно съ представленіями церкви, по указанію церковныхъ книгъ и церковнаго преданія, а равно ближе къ дѣйствительности на основаніи научныхъ данныхъ. Во избѣжаніе уклоненія отъ православія и истины со стороны иконника, древне-русскіе «подлинники» содержали въ себѣ разнаго рода свѣдѣнія богословскія, историческія, географическія, даже зоологическія, признаваемыя истинными въ извѣстную эпоху. Полетъ фантазіи художника, такимъ образомъ, сдерживался строгимъ требованіемъ, чтобы произведенія искусства были вѣрны православію и дѣйствительности. Дѣятельность разсудка, опредѣляющая, согласны или

[1]) Книга правилъ. Опредѣленіе VII Вселен. собора.
[2]) Акт. Историч. 4. л. 174.
[3]) Кіевъ 1780 г., л. 286.

нѣтъ тѣ или иныя иконографическія формы съ православіемъ и дѣйствительностію, имѣла главное значеніе. Догматъ, фактъ, дѣйствительность, какъ они представлялись въ церковномъ сознаніи, господствуютъ въ священномъ изображеніи, не допуская ни ереси, ни вымысла. По древне-русскому выраженію, иконникъ обязанъ былъ «истинствовать», «описывать Божество по подобію». Это былъ реализмъ едва ли не въ лучшемъ смыслѣ слова. Въ житіи Св. Александра Ошевенскаго [1]) повѣствуется о томъ, какъ братія основаннаго имъ монастыря, желая написать икону этого преподобнаго, употребляетъ всѣ средства воспроизвести черты его, для чего ищутъ «самовидцевъ» Св. Александра и, наконецъ, находятъ такого «самовидца», нѣкоего Никифора, и онъ разсказалъ братіи съ иконописцемъ: «Александръ былъ человѣкъ возрастомъ средній, лицомъ сухъ, образомъ умиленъ, очи имѣлъ влущены, борода не велика и не очень густа, волосы русые, вполы-сѣдъ» [2]), и, сообразно съ этою характеристикою, написали икону преподобнаго. При критикѣ иконы, разсуждали, согласна-ли она съ православіемъ и съ дѣйствительностью.

«Религіозные и художественные преданія и памятники, говоритъ Буслаевъ, свидѣтельствуютъ намъ, что христіанское искусство никогда не чуждалось прекрасныхъ типовъ... но цвѣтущей красотѣ не приписывало оно значенія, какое имѣла она въ классическихъ идеалахъ. Красота внѣшняя уже потеряла всю свою обаятельную силу; она лишилась своего собственнаго торжественнаго величія и стала только приличною оболочкою, скромнымъ вмѣстилищемъ заключенной въ ней духовной святыни» [3]). Здѣсь духъ преобладаетъ надъ тѣломъ, истина и преданіе предпочитаются изяществу. Поэтому, при изображеніи человѣческихъ фигуръ, иконники заботились не столько объ ихъ красотѣ, сколько о томъ, чтобы въ нихъ выражались нравственныя достоинства изображаемыхъ лицъ, чтобы, напримѣръ, лики преподобныхъ свидѣтельствовали объ ихъ воздержаніи, постничествѣ, молитвѣ. Вотъ почему преподобные изображены изможденными и опухшими отъ молитвенныхъ слезъ.

---

[1]) † 1489 г.
[2]) Буслаевъ, Очерки II т., стр. 338—339.
[3]) Очерки II, стр. 219.

«Воззри на святыя иконы, говоритъ протопотъ Аввакумъ, обращаясь къ никоніанину, т.-е. православному, и впредь угодившіе Богу, како добрые изуграфы подобіе ихъ описуютъ: лице и руцѣ, нозѣ и вся чувства тончава и изможда́ла отъ поста, и труда и всякія имъ находящія скорби. А вы нынѣ подобіе ихъ перемѣнили, пишете таковыхъ же, яко вы сами: толстобрюхихъ, толсторожихъ, и ноги и руки яко стулцы у кажнова святаго. Спаси Богъ вамъ! Выправили у нихъ морщины тѣ у бѣдныхъ: сами они въ животѣ своемъ не догадалися такъ сдѣлать, какъ вы ихъ учинили» [1]). Природа имѣетъ значеніе не сама по себѣ, а лишь какъ мѣсто совершенія событій и подвиговъ вѣры и благочестія. Природа лишь рамка, гдѣ человѣкъ играетъ главную роль. На иконѣ, можно сказать, пейзажъ религіозный, и благочестивая идея проникаетъ икону до береговъ рѣкъ, до глубины долинъ, до вершинъ горъ и т. п. При взглядѣ на №№ 4 и 61, вы невольно вспоминаете подвиги Крестителя у Іордана, уединеніе св. Зосимы и Савватія на дикихъ островахъ Бѣлаго моря.

Изображая священныя событія и лица по традиціонному, вѣками сложившемуся представленію народному, иконникъ является выразителемъ народной мысли, а не личнаго индивидуальнаго настроенія. Такимъ образомъ, иконопись созданіе творчества болѣе народнаго, нежели личнаго, индивидуальнаго. Подобно всѣмъ произведеніямъ народнаго творчества, иконопись дѣтски—проста и стихійно-величественна. Западная живопись,—напротивъ, есть выраженіе личныхъ индивидуальныхъ мотивовъ,—творчество личное, индивидуальное. Иконопись можно сравнить съ былевымъ эпосомъ, тогда какъ живопись западную съ лирикою. Просто, величественно, безъ особой экспрессіи личнаго чувства, развертываетъ русскій иконникъ предъ зрителемъ образы народнаго вѣросознанія, не чувствуя художественной потребности сосредоточить на одномъ моментѣ всю полноту и силу идеи, дающей дѣйствію значеніе; вмѣсто, такъ сказать, энергически сосредоточенной лирики, какъ въ картинахъ западныхъ мастеровъ, иконникъ нерѣдко предлагаетъ зрителю живописную поэму, распадающуюся на отдѣльные эпизоды. Идея благолѣпія и порядка, чинности здѣсь преобладаетъ надъ энергіей чувства. Какъ въ былевомъ

[1]) Матеріалы для исторіи раскола, т. V, стр. 300.

эпосѣ одно событіе смѣняется другимъ, одна сцена другою, такъ и на иконѣ нерѣдко изображается цѣлый рядъ моментовъ извѣстнаго событія. Въ каждомъ изъ этихъ моментовъ является одно и тоже лицо въ различныхъ позахъ и при различной обстановкѣ. Какъ сцена средне-вѣковой мистеріи дѣлилась на три части,—одна надъ другою,—и верхняя представляла рай, средняя міръ и нижняя адъ,—икона, обыкновенно, раздѣлялась на три такія же части, или же на двѣ—небо и землю. Пользуясь различною орнаментаціей и, между прочимъ, архитектурными типами для соединенія отдѣльныхъ частныхъ изображеній въ одно цѣлое, иконники часто прибѣгаютъ къ одновременному представленію наружности зданія и его внутренности. Вы видите (№№ 53, 54 и 84) и наружную сторону постройки,—напримѣръ, храмъ съ крышей, куполомъ и главою, а вмѣстѣ съ тѣмъ и внутренность этого зданія съ священною утварью и лицами, находящимися въ немъ. Такое странное сочетаніе наружности постройки съ внутренностью противорѣчитъ требованіямъ ландшафтной и, вообще, всякой искусственной живописи, но оно представляло мастеру тѣ выгоды, что онъ могъ полнѣе развить отдѣльные эпизоды изображаемаго событія и внутри зданія и снаружи.—Рисунокъ, большею частію, неправиленъ и грубъ, за то твердъ и силенъ; колоритъ сухъ, безъ рельефа и теменъ, за то рѣзокъ. Чуждые славолюбія, древне-русскіе иконники, по крайней мѣрѣ, до XVII вѣка, ничего не дѣлали для того, чтобы сохранить свои имена, они сливались всецѣло съ народомъ, вполнѣ раздѣляя его міросозерцаніе. Въ своихъ работахъ эти простые и благочестивые люди поражаютъ насъ умиленіемъ, нравственною чистотою, горячею вѣрою, часто религіознымъ экстазомъ,—чувства, навѣваемыя зрителю иконы. Въ иконѣ замѣтны важность и святость, такъ что внушается невольное благоговѣніе, чувствуется близость Божества. Икона является незамѣнимымъ средствомъ для возбужденія лучшихъ чувствъ и въ этомъ отношеніи имѣетъ величайшую цѣну. Ограниченные въ творчествѣ правилами традиціи, древне-рускіе иконники, конечно, не могли обнаружить всей шири полета своего воображенія; дисциплинированная фантазія является менѣе сильною, чѣмъ могла быть при иныхъ условіяхъ. Подчиненное церкви искусство живописи, иконопись, сдѣлалась какъ бы оффиціальнымъ. Тѣмъ не менѣе, и въ иконописи можно указать на свободу

творчества. Иконникъ во внѣшней формѣ стремится передать описаніе лица или событія, завѣщанное ему церковными книгами или преданіемъ. Отдѣльные мотивы, частности въ изображеніи лица переданы ему традиціей, но онъ совершенно свободенъ въ творческомъ сочетаніи этихъ частностей для возсозданія цѣлой фигуры. Слѣдуя традиціи, иконописецъ создаетъ опредѣленный идеальный типъ.

Икона въ древней руси была не только предметомъ религіознаго почитанія, но и красою, украшеніемъ дома; по своей матеріальной стоимости, она занимала одно изъ первыхъ мѣстъ среди разнаго рода предметовъ въ имуществѣ древне-русскаго хозяина. Въ иконы вкладывались значительные капиталы. Еще недавно, между прочимъ, по богатству ризъ на иконахъ въ домѣ судили о зажиточности его хозяина. «Какъ домъ свой украсити святыми образы»—объ этомъ въ Домостроѣ сказано: «Въ дому своемъ всякому христіанину, во всякой храминѣ, святые и честные образы, написанные на иконахъ, по существу ставити на стѣнахъ, устроивъ благолѣпно со всякимъ украшеніемъ и со свѣтильники, въ нихъ же свѣщи предъ святыми образы возжигаются, на всякомъ славословіи Божіи; и по пѣніи погашаютъ, завѣсою закрываются всякія ради чистоты и бреженія (завѣса была особенно необходима вслѣдствіе отсутствія стеколъ и значительной стоимости слюды, которая, поэтому, не могла быть у всякаго на иконахъ. Прежнее освѣщеніе лучиною у простолюдиновъ и ночниками у болѣе зажиточныхъ,—только въ великокняжескихъ и боярскихъ хоромахъ горѣли восковыя свѣчи,—[1]) распространявшее копоть—дѣлало эту завѣсу тѣмъ болѣе необходимою), а всегда чистымъ крылышкомъ ометати и мягкою губою вытирати ихъ, и храмъ тотъ чистъ держати всегда, а къ святымъ образомъ касатися достойнымъ, въ чистой совѣсти, и на славословіи Божіи, и на святомъ пѣніи и молитвѣ свѣчи вжигати и кадити благовоннымъ ладономъ и фиміяномъ; а образы святые поставляются иже въ началѣ по чину (напр.—въ серединѣ Спасъ, по правую сторону икона Богородицы, а по лѣвую-Предтечи); святопочитаемы суть имяны преждереченными, въ молитвахъ и во бдѣніяхъ, и во всякомъ словословіи Божіи, всегда почитати ихъ, со слезами и съ рыданіемъ и сокрушеннымъ серд-

[1]) Терещенко. Бытъ рус. народа. Спб. 1848. Ч. I, стр. 155.

цемъ исповѣдаяся: просяще отпущенія грѣхомъ». «Украшеніе комнатъ», говоритъ Терещенко [1]) о домѣ древне-русскаго человѣка,— «составляло повсюду изображенія св. мучениковъ и угодниковъ, особенно чудотворца Николая, вставленныя въ кіоты въ углу; предъ ними теплилась лампада, а въ праздникъ освѣщали еще образа восковыми свѣчами; подъ иконами было почетное мѣсто» (такъ называемый до настоящаго времени «красный уголъ», замѣтимъ отъ себя); «тутъ же стоялъ крытый бѣлою тканью столъ». Вырабатывались подробныя, доходящія до скрупулезной мелочности, правила относительно почитанія иконъ. Вотъ что говоритъ Посошковъ въ своемъ Завѣщаніи Отеческомъ [2])»: «А и образовъ святыхъ не почитай всѣхъ за едино равенство, но Божіему образу отмѣнну и честь отдавай и свѣщу бо̀льшую, нежели рабовъ его образамъ поставляй. И образу пресвятыя Богородицы постави свѣщу таковую же, или мало чимъ и поменѣе. А образамъ святыхъ угодниковъ Божіихъ свѣщи подавай меньше Спасителевыхъ и Богородичныхъ свѣщь. А и въ поклонахъ имѣть разньство же: каковъ поклонъ створити образу Спасителеву, или Богородичну, то такова поклона никоего Святаго образу отнюдь не твори... никогда убо въ равенство съ Богомъ святыхъ не равняй: Самъ бо Господь о семъ рекъ, яко нѣсть рабъ болій Господа своего. Есть бо въ простомъ народѣ много того, иже образу Божію поклонъ творятъ въ поясъ, Николая же чудотворца образу, такожде и иныхъ святыхъ образамъ поклоны творятся до земли, и всякое почитаніе паче Божія образа отдаютъ и свѣчи большія и множае ихъ поставляютъ: и то бываетъ, еже передъ образомъ раба Божія свѣщь полна лампада наставлена, а передъ Спасителевымъ образомъ и единыя нѣсть. И то они творятъ отъ самаго своего несмыслія».

Въ лѣтописяхъ иконы называются иногда «безцѣнными». Георгій Всеволодовичъ»[3]) «не щадяше имѣнія своего, раздавая требующимъ и церкви зижа (созидая) и украшая иконами безцѣнными и книгами» [4]). Въ духовныхъ завѣщаніяхъ и раз-

---

[1]) Тамъ же ч. 1, стр. 160—161.

[2]) Завѣщаніе отеческое къ сыну своему съ нравоученіемъ за подтвержденіемъ божественныхъ писаній, открыто и издано А. Поповымъ. М. 1873 г., стр. 110—116.

[3]) Убитъ татарами въ 1237 г.

[4]) П. С. Л. 1, 200.

ныхъ запи́сяхъ «Божіе милосе́рдіе» или «благословеніе Божіе», т. е. иконы, перечисляются, обыкновенно, прежде другихъ предметовъ имущества и весьма подробно. «А женѣ моей благословеніе отцовъ, Деисусы да Николинъ образъ, не въ окладѣ; а сыну моему Степану образъ Воскресенія Христова полное, (т. е. съ праздниками) на кипарисѣ, да образъ Николая Чудотворца́, на кипарисѣ-жъ, обложенъ серебромъ, да образы, складни, обложены серебромъ же... А другому моему сыну Григорью благословеніе образы Деисусы; образъ Спасовъ, образъ Богородицынъ, образъ Михаила Архангела, образъ Іоанна Предтечи и образъ Григорія Богослова съ иными святыми, да образы складни обложены сребромъ, вѣнцы рѣзные»—перечисляетъ «святость» (иконы) Михаилъ Леонтьевичъ Мининъ въ своей духовной грамотѣ 1698 года 30 апрѣля. [1]) Въ сговорной княжны Анастасіи Степановны Барятинской за Якова Алексѣевича Новосильцева, 1723 года, мать княжны пишетъ: «даю ей (дочери—невѣстѣ) благословеніе отца ея и мое святыхъ иконъ образъ пресвятыя Богородицы, явленіе въ Казани, окладъ и вѣнецъ съ короною и цата серебряные, чеканные, золоченые, съ каменьемъ, убрусъ и ожерелье и рясы жемчужныя, въ кіотѣ створномъ съ оклады-жъ, образъ Пресвятыя Богородицы, явленіе Пименской, осьмилистовой, риза и поля и вѣнецъ съ короною серебряные, чеканные, золоченые, образъ Пресвятыя Богородицы Ерусалимской, вѣнецъ золотой съ финифтью и съ изумруды, поля и ризы серебряные, чеканныя золоченныя, образъ Пресвятыя Богородицы Грузинской, риза низаная, вѣнецъ и поля серебряные чеканные, золоченные; образъ Успенія Пресвятыя Богородицы вѣнецъ и поля серебряные гладкіе золоченые, да прочихъ святыхъ иконъ пятнадцать въ серебряныхъ и золоченыхъ окладахъ», а далѣе слѣдуетъ длинный перечень крестовъ [2]). Отсюда видно, какъ много было иконъ у древне-русскихъ людей, и какое богатство представляли собою иконы! Въ виду, понятно, значительной стоимости «Божьяго благословенія», которое требовалось для приданаго дочери, по совѣту хозяйственнаго автора Домостроя, разсудительные люди, у кого дочь родится, съ самаго дня ея рожденія постепенно «откладываютъ на ея имя: и полотно, и

[1]) Н. П. Лихачевъ, Сборникъ актовъ, Спб. 1895 г., стр. 101.
[2]) Н. П. Лихачевъ, та же книга, стр. 111.

платье, и монисто, и святость и сосуды и животинку ростятъ», и всего этого «прибавляти по немножку всегда, а не вдругъ: себѣ не въ досаду, а всего будетъ полно». Если же дочь умретъ ранѣе замужества, то ея «надѣлокъ» пойдетъ на поминъ души [1]).

Иконы были произведеніями искусства, которыми восхищался русскій человѣкъ и нерѣдко не могъ найти словъ для выраженія восторга передъ ихъ красотою. Всеволодъ [2]), въ святомъ крещеніи Димитрій, Георьевичъ, внукъ Владиміра Мономаха, «созда церковь прекрасну на дворѣ своемъ св. мученика Димитрія, и украси ю дивно иконами и писаньемъ» [3]). Про епископа Ростовскаго Кирилла (XIII в.) говорится, что онъ «украси св. церковь св. Богородица иконами многоцѣнными, ихже нѣсть мощи и сказати, и съ предполы рекше пелены» [4]). Князь Даніилъ (XIII в.) построивши въ Холмѣ «церковь во имя св. Ивана (Предтечи), украси иконы, еже принесе изъ Кіева, каменьемъ драгимъ и бисеромъ златымъ: Спаса и преч. Богородицѣ, иже ему сестра Ѳедора вда, изъ монастыря Ѳеодора иконы же принесе, изъ Уручего Усрѣтенье, отъ отца его, диву подобны»; въ этой же церкви «нѣкимъ хытрецомъ Авдьемъ» были устроены на дверяхъ «узоры прилѣпы отъ всѣхъ шаровъ и злата, напреди же ихъ же бѣ издѣланъ Спасъ, а на полунощныхъ св. Иванъ, яко же всѣмъ зрящимъ дивитися бѣ». Церковь во имя Пресвят. Богородицы и въ Холмѣ тотъ же князь «украси пречюдными иконами» [5]).

Въ археологической литературѣ установилось дѣленіе русскихъ иконъ по школамъ. Проф. И. М. Снегиревъ въ статьѣ: «О значеніи отечественной иконописи» [6]), И. П. Сахаровъ въ «Изслѣдованіяхъ о русскомъ иконописаніи» [7]), Д. А. Ровинскій въ «Исторіи русской иконописи» [8]) признаютъ иконописныя школы — Новгородскую, Строгановскую, Московскую.

---

[1]) Временникъ Императ. Моск. Общ. Исторіи и древностей Росс. кн. I, М. 1849 г., стр. 23.

[2]) † 1212 г.

[3]) П. С. Л. 1, 200.

[4]) П. С. Л. 1, 195.

[5]) Ипат. л. 196—197.

[6]) Записки Спб. Археол.-нумизмат. Общества 1849 г., т. I.

[7]) М. 1850 г.

[8]) Записки Имп. Археологич. Общ., т. VIII, Спб. 1856 г.

Сибирскую, Устюжскую, Монастырскую, при чемъ излагаютъ характеристику этихъ школъ. Вотъ какъ характеризуется у Ровинскаго Новгородское письмо: «Рисунокъ рѣзкій, длинными прямыми чертами; фигуры, по большей части, короткія въ 7 и $7^1/_2$ головъ; лице длинное; носъ спущенъ на губы; ризы прописаны въ двѣ краски (напримѣръ, по ризѣ, крытой баканомъ, складки раздѣланы празеленью и т. д.) или раздѣланы толстыми чертами, бѣлилами и чернилами; движки въ лицѣ, рукахъ и ногахъ, попадающіеся и въ другихъ письмахъ, составляютъ одну изъ главныхъ принадлежностей Новгородскихъ иконъ; палаты просты и обведены отъ руки; горы раздѣланы шашками и кружечками; травы и деревья просты; инокопь въ ризахъ, а иногда свѣтъ и поля иконы наложены листовымъ золотомъ на зельѣ. Въ однихъ преобладаетъ празелень, въ другихъ довольно темныя лица писаны коричневой краской, третьи совершенно (?) желтаго цвѣта, переходящаго иногда въ оранжевый. Съ половины XVII вѣка Новгородская живопись теряетъ свой характеръ и мало по малу переходитъ въ фряжское письмо. Въ Новгородскихъ иконахъ много подражанія греческимъ какъ въ очертаніи фигуръ, такъ и въ украшеніи одеждъ крестами и клѣтками». Въ надписяхъ вмѣсто славянскаго слова «Святый» постоянно «ἅγιος»[1]). О строгановской школѣ Ровинскій такъ говоритъ: «Строгановскіе иконники начали первые смотрѣть на иконопись, какъ на художество, и заботиться не объ одномъ сохраненіи символизма и преданій въ иконописаніи, но и о красотѣ отдѣлки» (какъ будто ранѣе объ этомъ не заботились!) «въ доличномъ и разнообразіи переводовъ. Они сочиняли новые рисунки и очень рѣдко переписывали одну и ту же икону безъ измѣненія и прибавленій. Они (строгановскія письма) любителями раздѣляются на 1, 2 и 3 или Бароновскія. а) *Иконы старыхъ Строгановскихъ писемъ* XVI вѣка очень мало отличаются отъ Новгородскихъ писемъ зеленыхъ безъ тѣней. Переводы въ нихъ сложнѣе; линіи, круги и арки въ палатахъ обведены по линейкѣ и циркулемъ, а не отъ руки. Лица темно-зеленаго цвѣта почти безъ оживки. Ризы, по большей части, безъ пробѣловъ, раздѣланы чертами, бѣлилами и чернилами». б) Что касается *Старыхъ Строгановскихъ писемъ*, то

[1]) По замѣчанію нѣкоторыхъ, «надписи постоянно дѣлаются полууставомъ» (Краткое описаніе Новгор. музея, стр. 21).

въ нихъ — «длинныя фигуры, краски въ лицахъ одиначныя свѣтлыя и отличной доброты; въ лицахъ санкиръ (грунтовка) состоитъ изъ умбры съ бѣлилами (и вохрой); ризы и палаты раздѣланы тонкими красочными чернилами и пробѣлены золотомъ, что рѣдко случается въ Строгановскихъ 1-го письма; палаты очень красивы и съ большими затѣями; движки рѣдко попадаются (только въ большихъ иконахъ), свѣтъ иногда вызолоченъ, а по большей части, покрывается одною краскою съ полями». в) Къ XVIII вѣку Строгановская школа мало по малу теряетъ свой характеръ — переходитъ въ фряжское письмо, или живопись. Строгановскія иконы этого періода принято называть Бароновскими. Въ нихъ замѣтно большое вліяніе западной живописи: жизненность фигуръ, пэйзажъ съ натуры, сочность колеровъ. «Московская иконописная школа въ началѣ своего существованія близко подходила къ Новгородской, такъ какъ учителями были Новгородцы; тотъ же мрачный видъ и всюду вохра»,—говорятъ защитники существованія школъ въ древне-русской иконописи,—«но въ половинѣ XVII в. Московская школа стала превосходить Новгородскую во всѣхъ отношеніяхъ: лики стали мягче, появилось въ нихъ умиленіе, колоритъ сталъ свѣтлымъ» [1]). Слѣдующими чертами характеризуетъ Ровинскій Московское письмо: «Московское письмо старое имѣетъ сходство со Строгановскими первыми письмами, но тѣни и оживки въ нихъ болѣе рѣзки. Палаты проще, арки и линіи очерчены отъ руки, безъ линейки и циркуля, какъ въ Новгородскихъ. Свѣтъ почти всегда красочный. Строгановскія выше Московскихъ по отдѣлкѣ, но въ Московскихъ болѣе живописи, складки въ одеждахъ иногда довольно удачны, а въ раскраскѣ палатъ видна попытка представить ихъ въ перспективѣ. Иконы первой половины XVII вѣка носятъ названіе Московскихъ вторыхъ писемъ. Онѣ совершенно (?!) желтыя: вохра въ лицахъ, вохра въ ризахъ, свѣтъ вохра. Тѣни и оживки не представляютъ той рѣзкости, которая составляетъ отличительный признакъ Московскихъ первыхъ писемъ. Палаты гораздо сложнѣе и правильнѣе, ризы пробѣлены золотомъ [2]).

Въ XVII вѣкѣ отъ Строгановскаго письма отдѣлилось

---

[1]) Краткое описаніе Новгор. музея, стр. 22.

[2]) Исторія Русск. иконописанія, стр. 31.

такъ называемое Сибирское. Иконы этого письма по большей части невысокой работы. Лица въ нихъ и даже цѣлыя фигуры отъ толстыхъ, наложенныхъ одинъ на другой, слоевъ, красокъ, а также отъ особеннаго способа выглаживать левкасъ, выступаютъ впередъ въ видѣ рельефовъ.

Школы въ русской иконописи признаются до послѣдняго времени[1]). Иконы въ коллекціи Андрея Михайловича Постникова распредѣлены по школамъ и въ этомъ порядкѣ изданы здѣсь переводы: №№ 1—47 и 49—53 представляютъ школу Московскую, №№ 48 и 54—66—Строгановскую, №№ 67—73—Новгородскую, №№ 74—77—письмо греческое, 78—корсунское, 79—Тихвинское письмо, 80—81 Тверское письмо, 82—Костромское, 83—Вологодское, 84—Архангельское, 85—Каргопольское, 86—Слободское, 87—Поморское, 88—Троицкой Лавры, 89 и 90—монастырское письмо.

Plato mihi amicus est, sed veritas magis amica! При всемъ моемъ искреннемъ уваженіи къ компетентному собирателю-археологу Андрею Михайловичу, нельзя согласиться съ нимъ по вопросу о существованіи въ русской иконописи школъ.

Снегиревъ, Сахаровъ, Ровинскій и др. раздѣляютъ русскую иконопись на школы, слѣдуя любителямъ и собирателямъ иконъ, но полагаться, въ данномъ случаѣ, на этихъ лицъ рискованно. Даже при желаніи быть безпристрастными, эти лица въ оцѣнкѣ иконъ могутъ дѣлать крупные промахи по недостатку научной разработки русскаго иконописанія. Примѣровъ тому множество. Посмотрите хотя каталогъ собранія церковныхъ древностей Николая Михайловича Постникова[2]). О пяти иконахъ (Спаситель, Богоматерь, Іоаннъ Креститель, Николай Чудотворецъ и Нерукотворенный Убрусъ, №№ 111, 112, 113, 137 и 138) и о царскихъ вратахъ съ изображеніями, вмѣсто евангелистовъ, Василія Великаго и Іоанна Златоуста, — вверху Благовѣщеніе[3]), Николай Михайловичъ (если только онъ самъ составитель каталога) говоритъ: «Можно за вѣрное полагать,—письма Андрея Рублева, XIV вѣка»; или: «Можно опредѣлить, что письма Андрея Рублева»; но въ то же время эти иконы, по опредѣленію того же Н. М. Постни-

---

[1]) См. Художественную энциклопедію Ѳ. И. Булгакова, Спб. 1886 г., т. I., стр. 345—346.

[2]) М. 1890 г.

[3]) № 919.

кова, не Московской школы, къ которой долженъ былъ бы принадлежать Рублевъ, какъ инокъ Сергіево-Троицкой лавры, работавшій въ Москвѣ, гдѣ и умеръ, — а «Новгородскихъ писемъ». Едва ли справедливо панагію [1]) съ надписью: «О Тебѣ радуется Благодатная всякая тварь» относить къ XII вѣку» [2]), потому, что до половины XVII вѣка эта пѣснь обычно читалась: «О тебѣ радуется, обрадованная, всякая тварь»,—какъ у Постникова же на складняхъ, по его опредѣленію XIV вѣка, № 1008 [3]) и на иконѣ № 3063, XVII вѣка. Въ отдѣлѣ иконъ Архангельскихъ писемъ [4]) Н. М. Постниковъ указываетъ: «№ 718—икона Богоматери Іерусалимской XII вѣка, № 3102 — икона св. Зосима и Савватія Соловецкихъ чудотворцевъ. Въ серединѣ изображенъ царь Давидъ XII вѣка». Тутъ же указаны еще двѣ иконы (архангела Михаила и Георгія Побѣдоносца на коняхъ) XV в. Но какъ можно говорить объ архангельскихъ письмахъ XII — XV вѣковъ, — вѣдь городъ Архангельскъ основанъ при царѣ Ѳеодорѣ Ивановичѣ въ 1584 году; преподобный же Савватій, вмѣстѣ съ преподобнымъ Германомъ, прибылъ на Соловецкій островъ въ 1429 году, а скончался 1435 года (по лѣтописцу, а по слѣдованной Псалтири— 1462 г.). Преподобный же Зосима принялъ на себя званіе игумена въ 1452 году, а преставился 27 апрѣля 1478 г. Такимъ образомъ, по опредѣленію Николая Михайловича, иконы съ изображеніями св. Зосимы и Савватія существовали лѣтъ за 100 — 200 до ихъ рожденія [5]). На стр. 6 каталога читаемъ: «№ 107 Печерскія Пресвятыя Богородицы; предстоящіе свв. Петръ, Алексѣй, Іона, митрополитъ московскій чудотворецъ, вверху св. Троица XIV вѣка». Между тѣмъ св. Алексѣй преставился 1378 года, а мощи его обрѣтены 1439 года; св. же Іона декабря 15-го 1449 года хиротонисанъ только въ митрополита, а преставился въ 1461 году марта 31-го. Праздникъ въ честь этихъ трехъ евятителей установленъ при царѣ Ѳеодорѣ Ивановичѣ и патріархѣ Іовѣ 1596 года. На стр. 83 того

---

[1]) № 1089.
[2]) Стр. 73.
[3]) Стр. 55.
[4]) Стр. 41—42.
[5]) На стр. 56, № 1011, складни съ изображеніями Зосима и Савватія Соловецкихъ относятся Н. М. Постниковымъ къ XIV вѣку.

же каталога кресты [1]) съ изображеніями преподобныхъ Сергія и Никона Радонежскихъ чудотворцевъ относятся къ XIV вѣку, тогда какъ преподобный Сергій преставился въ 1392 году; мощи преп. Сергія открыты 1423 года; преставленіе же преподобнаго Никона относится къ 1426 году.

Въ Новгородскомъ музеѣ показываютъ «восковое изображеніе горельефъ: св. Митрофаній Воронежскій епископъ и чудотворецъ (нѣкогда принадлежало графинѣ Орловой-Чесменской) XVIII вѣка» [2]). Но мощи св. Митрофана открыты 1832 года, августа 6 дня, и Митрофанъ тогда причисленъ къ лику святыхъ. Въ церковно-археологическомъ музеѣ при Кіевской Духовной Академіи также показываютъ «маленькій деревянный образокъ святителя Митрофана Воронежскаго XVIII в. въ серебряномъ позолоченномъ окладѣ [3]), а потомъ еще медальонъ съ св. Митрофаномъ XVIII—XIX в. [4]).

Приведенныхъ примѣровъ, думается, вполнѣ достаточно для убѣжденія въ томъ, что даже такіе видные коллекіцонеры христіанскихъ древностей, какъ Н. М. Постниковъ, въ своихъ сужденіяхъ объ иконахъ допускаютъ,—и нерѣдко,—очевидное противорѣчіе съ историческими данными.

Съ другой стороны, у любителей и собирателей иконъ далеко не окончательно и твердо установилось дѣленіе русской иконописи по школамъ. Возьмемъ тотъ же каталогъ церковныхъ древностей Н. М. Постникова. Здѣсь поименованы не только тѣ школы, или письма, какія обозначены у Снегирева Сахарова, Ровинскаго, но и многія другія. По каталогу, у г. Постникова имѣются иконы вотъ какихъ писемъ: 1) Корсунскихъ, 2) Греческихъ, 3) Новгородскихъ, 4) Устюжскихъ, 5) Московскихъ, 6) Строгановскихъ, 7) Монастырскихъ, 8) Симона Ушакова, 9) Петровскихъ,—временъ Петра 1-го, 10) Каргопольскихъ, 11) Троице-Сергіевской лавры, 12) Сибирскихъ, 13) Тихвинскихъ, 14) Поморскихъ, 15) Павловскихъ, 16) Палиховскихъ, 17) Архангельскихъ, 18) Гуслицкихъ, 19) Мстерскихъ, 20) Московскихъ мастеровъ XIX вѣка, 21) Холуйскихъ, 22) неизвѣ-

---

[1]) №№ 2785 и 2786.

[2]) Краткое опис. Новгородскаго музея, стр. 26.

[3]) № 3670. Указатель церковно-археологическаго музея при Кіевской Дух. Академіи Кіевъ 1897 г., стр. 110, сост. проф. Н. Петровъ.

[4]) Стр. 113.

стныхъ писемъ (несомнѣнно, что въ этотъ отдѣлъ Н. М. Постниковъ долженъ помѣстить значительное большинство иконъ своего собранія, гораздо больше, чѣмъ онъ помѣстилъ!) 23) поддѣлки подъ древнія иконы (и въ этотъ отдѣлъ, вѣроятно, должно войти у Н. М. Постникова больше иконъ чѣмъ вошло), 24) живопись, 25) Стародубскія, 26) Фряжскія [1]), 27) Кіевскія [2])... есть 28) отдѣлъ «разныхъ писемъ». Неужели, слѣдовать въ эти насажденныя Постниковымъ дебри—признавать всѣ поименованныя школы? Здѣсь перепутываются различныя основанія для классификаціи иконъ, и иконы раздѣляются то по районамъ производства ихъ (Новгородское письмо, Московское, Архангельское), то по времени написанія (Петровскія—временъ Петра 1-го), то по художественнымъ особенностямъ (живопись, поддѣлка подъ старыя иконы), то по мастерамъ (письмо Симона Ушакова), то по вѣроисповѣданію иконниковъ (Поморское письмо).

Учителями Московской школы, по словамъ защитниковъ разсматриваемаго мнѣнія, были Новгородцы. Это неправда. Учителя Московскихъ иконописцевъ тѣ же, что у Новгородцевъ: греки. Въ 1345 году митрополитъ Ѳеогностъ, грекъ по рожденію и по образованію, «подписывалъ свою соборную церковь Пречистыя Богородицы» греческими мастеры. «Но слѣдующій годъ, по приказанію и на счетъ великой княгини Анастасіи, была расписана церковь Спаса (на Бору), «а мастеры и начальницы быша рустіи родомъ, а гречестіи ученицы: Гойтанъ, и Семенъ и Иванъ и прочіи ихъ ученицы и дружины» [3]). Въ концѣ XIV столѣтія переѣхалъ изъ Новгорода въ Москву грекъ Ѳеофанъ, который здѣсь въ теченіи десяти лѣтъ, съ 1395 года по 1405, росписывалъ церковь Рождества Пресвятыя Богородицы, а также соборы Архангельскій и Благовѣщенскій. Съ Ѳеофаномъ работалъ, между прочимъ, Андрей Рублевъ. Такимъ образомъ, знаменитый изографъ, можно сказать, глава не только Московскихъ, но и вообще русскихъ иконописцевъ—Рублевъ имѣлъ возможность основательно изучить Византійское искусство и, вѣроятно, довершилъ свое художественное образованіе у посѣдѣвшаго въ ремеслѣ иконо-

---

[1]) Стр. 44.
[2]) Стр. 49.
[3]) Ровинскій. стр. 5—6, Сахаровъ, кн. 2, стр. 12—13.

писанія грека Ѳеофана, не даромъ, конечно, прозваннаго философомъ. «Московская школа въ половинѣ XVII вѣка, говорятъ защитники разсматриваемаго мнѣнія, стала превосходить Новгородскую во всѣхъ отношеніяхъ». Но рѣчь о конкурренціи Новгородскихъ иконописцевъ—съ Московскими, царскими, въ XVII вѣкѣ является странною въ виду того, что въ XVII вѣкѣ, особенно же во второй половинѣ, въ Новгородѣ или совсѣмъ не было иконописцевъ или, если они и были, то крайне малоискусные, почему для производства иконописныхъ работъ въ новгородскихъ церквахъ приходилось выписывать мастеровъ изъ другихъ городовъ. «Въ 1642 году для поновленія чудотворной иконы знаменія Божіей Матери, царемъ Михаиломъ Ѳеодоровичемъ изъ Москвы былъ присланъ иконописецъ Черный, а въ 1702 году Знаменскій соборъ уже росписывалъ Костромской иконописецъ Бахматовъ съ 30 Костромичами» [1]). Что же послѣ этого толковать о сравнительномъ достоинствѣ иконописи Новгородскихъ мастеровъ и иконописи мастеровъ Московскихъ!

Что касается Строгановской школы, то основаніемъ къ признанію существованія ея послужило нѣсколько десятковъ иконъ, помѣченныхъ на оборотѣ, что онѣ писаны для Строгановыхъ, и нѣсколько иконъ съ надписью, что онѣ писаны людьми Строгановыхъ. Но тотъ фактъ, что есть такія иконы, далеко не основаніе къ предположенію о существованіи Строгановской школы. Подобныя надписи не намекаютъ на какую-бы то ни было школу. Въ каталогѣ церковныхъ древностей Н. М. Постникова указано нѣсколько иконъ съ такими надписями на нихъ: «написана сія икона по заказу Московскаго купца Николая Михайловича Постникова» [2]), или: «сдѣланная («икона») Николаемъ Михайловичемъ Постниковымъ», а то: «Николай Михайловичъ Постниковъ, московскій купеческій сынъ» [3]). Что же, неужели, въ виду этихъ надписей, признавать особую, Постниковскую школу?..

По отдѣлкѣ, Строгановскія иконы оказываются выше, нежели иконы письма царскихъ мастеровъ, но не странно-ли что въ производствѣ иконъ торговая компанія, или, проще

---

[1]) Краткое описаніе Новгор. музея. сост. В. Ласковскимъ и Н. Лашковымъ, Новгородъ 1893 г., стр. 21.

[2]) Стр. 43, № 847.

[3]) Стр. 50, №№ 852 и 853.

торговый домъ Строгановыхъ съ успѣхомъ конкуррировалъ съ самимъ государемъ и когда же? въ половинѣ XVII вѣка, въ періодъ апогея развитія царской власти, когда все лучшее съ обширнаго пространства Россіи волей-неволей стягивалось ко двору, и лучшія художественныя силы поступали сюда на службу? Ужъ, конечно, въ рукахъ правительства было болѣе интеллектуальныхъ и матеріальныхъ средствъ, нежели у торговаго дома, хотя и весьма богатаго!

Иконы, такъ называемыя Строгановскія, могли быть написаны тѣми же самыми царскими иконописцами, отличаются же лучшею, болѣе тщательною отдѣлкою, нежели нѣкоторыя другія произведенія тѣхъ же мастеровъ потому, что, когда они готовили иконы для людей богатыхъ и за большое, сравнительно, вознагражденіе, то, естественно, прилагали особое стараніе, бо́льшее, чѣмъ при исполненіи заказовъ менѣе выгодныхъ; для Строгановыхъ употреблялись въ дѣло и линейка и циркуль, пользовались краской отличной доброты, что не имѣло мѣста по отношенію къ другимъ заказчикамъ.

Произведенія, признававшіяся образцовыми, типичными произведеніями Строгановской школы, по изслѣдованію Филимонова, оказываются принадлежащими кисти мастеровъ государя. Напримѣръ, царскія врата въ Звенигородскомъ Сторожевскомъ монастырѣ, которыя сторонниками разбираемаго мнѣнія признавались за самый замѣчательный памятникъ искусства Строгановской школы, написаны, какъ сообщилъ Филимоновъ, Яковомъ Тихоновымъ Казанцевымъ—иконописцемъ государя. Кромѣ того г. Филимоновъ обнародовалъ документы, по которымъ Прокопій Чиринъ, признаваемый у Сахарова, Ровинскаго за лучшаго представителя Строгановской школы, и Назарій Истоминъ Савинъ, любимый иконникъ Никиты Григорьевича Строганова, до конца жизни были въ числѣ мастеровъ Московской Оружейной Палаты и отсюда получали жалованье деньгами и натурою—рожью и овсомъ. Назарій Истоминъ на иконахъ подписывался «Москвитиномъ». Въ Сійскомъ подлинникѣ Прокопій Чиринъ называется «мудрѣйшимъ государевымъ иконописцемъ» [1]). «Въ Московскомъ публичномъ музеѣ мы можемъ указать на икону Софіи Премудрости Божіей и на икону Успенія Божіей Матери съ облач-

[1]) Выпускъ III, стр. 146.

ными апостолами: одна написана въ Новгородѣ, другая въ Псково-печерскомъ монастырѣ, какъ то свидѣтельствуютъ вѣрныя надписи; и между тѣмъ, по письму онѣ могли быть отнесены къ лучшимъ произведеніямъ Строгановской школы. Много и другихъ иконъ сохранилось въ этомъ родѣ въ другихъ мѣстахъ. Многія изъ нихъ приводятся Ровинскимъ» [1]). А если принять мнѣніе одного изъ самихъ же защитниковъ существованія Строгановской школы, профессора Снегирева, что иконописное заведеніе Строгановыхъ «находилось» въ Москвѣ на Вшивой горкѣ, гдѣ былъ домъ Строгановыхъ [2]), то представляется непонятнымъ, почему же Строгановскіе мастера отличаются отъ Московскихъ, выдѣляясь изъ нихъ въ особую школу.

При существованіи особой Строгановской школы, даже превосходившей, по тщательности въ отдѣлкѣ, школу Московскую, царскую, какъ возможны слѣдующіе факты, сообщаемыя въ надписяхъ на стѣнахъ и образахъ Сольвычегодскаго Благовѣщенскаго собора (основанъ въ 1560 году, освященъ 9 іюля 1584 года)? Этотъ соборъ, который «ставилъ Іанникій Федоровъ сынъ Строгановъ и его дѣти... и его внучата»..., въ 1600 году, «строеніемъ и повелѣніемъ Никиты Григорьева сына Строганова, подписываютъ настѣннымъ письмомъ Московскіе иконники Федоръ Савинъ да Стефанъ Арефьевъ съ товарищи», и мѣстные образа для этого собора пишутъ государевы иконописцы («*образъ Пресвятыя Богородицы Донскія* писанъ Истомою Савинымъ, иконописцемъ государевымъ, по обѣщанію Семена Аникіевича Строганова, *образъ* святаго благовѣрнаго *царевича Димитрія* лѣта 7130 (1622), по повелѣнію Андрея Семеновича Строганова, писанъ государевымъ иконописцемъ Назаріемъ Истоминымъ сыномъ Савинымъ; *образъ Божія Матери Владимірскія* лѣта 7111 (1602) написанъ по обѣщанію и по повелѣнію Петра Семеновича Строганова, рукою государева иконописца Истомы Савина» [3]). О Строгановскихъ же

---

[1]) «Симонъ Ушаковъ и современная ему эпоха русской иконописи» въ «Сборникѣ изд. Общ. Древне-русскаго искусства при Москов. Публичн. музеѣ», М. 1873 г., стр. 20.

[2]) Ученыя записки Имп. Москов. Универ. 1834 г., ч. 6, стр. 443.

[3]) П. Савваитовъ. Строгановскіе вклады въ Сольвычегодскій Благовѣщенскій соборъ. Изд. Общ. Люб. Др. Пис., Спб. 1886 г., стр. 5—6, 8 и 9.

иконописцахъ ни въ этихъ надписяхъ, ни въ описи [1]) собора 1579 г. не упоминается. Между тѣмъ, не естественнѣй ли было Строгановымъ при расписаніи этого храма пользоваться собственными мастерами, нежели приглашать чужихъ.

Нельзя сказать, чтобы защитники существованія школъ въ русской иконописи были согласны между собою въ характеристикѣ ихъ. Такъ напримѣръ, въ «Запискѣ для обозрѣнія, русскихъ древностей» сказано, что «поле бѣлое было принадлежностью перваго періода Строгановской школы, *зеленое* поле (празелень) было долго въ употребленіи у Новгородскихъ иконописцевъ» [2]), а у Ровинскаго говорится про Новгородскую школу: «иногда свѣтъ и поля наложены золотомъ на зельѣ, есть иконы совершенно желтаго цвѣта, переходящаго иногда въ оранжевый»;— про Строгановскую: «свѣтъ иногда вызолоченъ, а по большей части покрывается одною краскою съ полями»,—о празелени же Новгородскихъ иконъ и бѣломъ полѣ Строгановскихъ ни слова. Выраженіе лица на Новгородскихъ иконахъ, по архимандриту Макарію [3]), строгое, но вмѣстѣ съ тѣмъ величественное и спокойное, а Филимоновъ «характеристическими пріемами Новгородской школы» признаетъ «относительную простоту, наивность и естественность изображенія» [4]), при чемъ у Филимонова прилагается снимокъ съ иконы св. Никиты, епископа Новгородскаго,—выраженіе у этого святаго положительно чуждо «строгости и величія».

Характеристика школъ, сдѣланная у Ровинскаго и др., полна несообразностей. Если признать ее вѣрною, то окажется, что усовершенствованія художественной и технической стороны у иконниковъ одного района оставались безъ всякаго вліянія на иконниковъ другой мѣстности. Мало того, иконники извѣстнаго города отказываются отъ усвоенія тѣхъ усовершенствованныхъ пріемовъ, какіе практикуются въ томъ же городѣ, но иконниками другой школы. Почему это только у Строгановскихъ иконописцевъ «краски отличной доброты», а Новго-

---

[1]) Тамъ же стр. 19 и слѣд.

[2]) Стр. 39.

[3]) II, 27.

[4]) Описаніе памятниковъ древности русскаго музея П. Коробанова, М. 1846 г., стр. 12.

родцы и даже «государевы изографы» этихъ красокъ не употребляютъ? Почему-то у Строгановскихъ мастеровъ употребляются линейка и циркуль, съ помощью которыхъ чертятся зданія, а Новгородскіе и даже Московскіе царевы мастера продолжаютъ чертить «неправильно отъ руки». Не странно-ли, что въ иконописной школѣ самого великаго государя не пользуются этими инструментами, не зная о нихъ, или же не умѣя употреблять ихъ, а тутъ же въ Москвѣ, только вдали отъ центра, на Вшивой горкѣ, циркуль и линейка примѣняются къ дѣлу? Съ какой стати Новгородскимъ мастерамъ надобно писать «носъ спущенный на губы», когда этого нѣтъ на иконахъ Строгановскихъ и Московскихъ? Московскіе мастера пишутъ человѣческія фигуры естественнаго роста, а Новгородскіе и Строгановскіе приняли за правило писать ихъ роста неестественнаго: у Новгородскихъ иконниковъ онѣ выходятъ черезъ чуръ короткими, а у Строгановскихъ черезъ чуръ длинными. Иконописцы какъ Новгородскіе, такъ и Строгановскіе (хотя и въ меньшей степени) «движками» придаютъ изображаемымъ ликамъ некрасивое выраженіе, хотя на московскихъ иконахъ нѣтъ «движковъ». На Московскихъ иконахъ драппировка естественная, «складки даже весьма красивы», а Новгородскіе и Строгановскіе мастера—«раздѣлываютъ ризы чертами, бѣлилами и чернилами». Странныя школы: каждая изъ нихъ отличается непонятнымъ упорствомъ и отказывается отъ усовершенствованій художественнаго и техническаго характера, появившихся не только въ томъ же государствѣ, но даже въ томъ же городѣ.

Что за характеристика: «Московская школа въ началѣ своего существованія близко подходила къ Новгородской, такъ какъ учителями были Новгородцы;» «иконы старыхъ Строгановскихъ писемъ весьма мало отличаются отъ Новгородскихъ», и «Московсковское старое письмо имѣетъ сходство съ Строгановскими первыми». Если же иконы Новгородскія, Строгановскія и Московскія,—по крайней мѣрѣ,—старыя сходны,—такъ зачѣмъ же онѣ раздѣлены по школамъ, почему не объединены въ одну группу? Неудивительно послѣ этого, что, по замѣчанію профессора Н. В. Покровскаго, «даже знатоки иконники смѣшиваютъ иконы, напримѣръ, Устюжскія съ первыми Московскими Строгановскія съ Московскими» [1]). Понятно и то почему такой знатокъ—коллекціонеръ иконъ, какъ Н. М. По-

*

стниковъ, иконы письма Андрея Рублева относитъ въ отдѣлъ писемъ «Новгородскихъ».

До какой путаницы понятій доходятъ при дѣленіи русской иконописи на школы въ послѣднее время, можно судить по слѣдующей выдержкѣ изъ художественной энциклопедіи Ѳ. И. Булгакова [1]): «До XV в. на Руси была только одна школа икон.—греческая или корсунская, надолго оставившая по себѣ память въ греческихъ подписяхъ на иконахъ (аγіосъ, аγіо...) Уже съ XV вѣка эта школа начинаетъ видоизмѣняться особенно въ Новгородѣ и Псковѣ подъ вліяніемъ запада [2]) въ отличіе отъ болѣе вѣрной древнѣйшему христіанскому стилю школы Сергія Радонежскаго» (развѣ была и такая школа?), «изъ которой вышелъ знаменитый Андрей Рублевъ. Были школы: Кіев., Новг., Устюж, Строган., Москов. Царская (имѣла значеніе болѣе оффиціальное, нежели художественное (?)), монастырская, сельскія (?) и проч. Онѣ отличались худшимъ или лучшимъ воспроизведеніемъ преданія (??). Поле иконы нерѣдко служитъ признакомъ школы. Такъ *бѣлое* поле было въ первомъ періодѣ строгановскаго письма, *зеленое* (празелень) употреблялось въ Новгородѣ, *темное орѣховаго цвѣта*— принадлежность стараго монастырскаго письма. Эти (?) различные пріемы называются пошибами. Болѣе или менѣе удачныя (?) техническія средства школы—въ симметрическомъ наложеніи складокъ одежды (??), въ движкахъ обнаженныхъ частей фигуры, въ условномъ (?) наложеніи оживокъ на лицѣ, въ тщательной отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ (?), въ условныхъ завиткахъ (?) и симметрически расположенныхъ прядяхъ волосъ, всѣ эти средства имѣли одну цѣль (??) держаться византійско-русскаго стиля» [3]). Эти выдержки буквально повторяютъ о полѣ иконъ «Записку для обозрѣнія русскихъ древностей».

Едва ли слово школа приложимо при классификаціи древне-русскихъ иконъ. Извѣстно, что школа въ самомъ упо-

---

[1]) Добавленія къ лекціямъ, стр. 192.

[2]) А согласно Ровинскому и др., Новгородскія иконы по своей близости къ греческимъ занимаютъ едвали не первое мѣсто въ нашей иконографіи.

[3]) Художеств. энциклопедія. Булгаковъ Ѳ. И., т. I, стр. 345—346.

требительномъ смыслѣ означаетъ зданіе, мѣсто для обученія; въ искусствѣ и, въ частности, въ живописи, этимъ словомъ, кромѣ того, обозначается художественное направленіе, созданное или извѣстною національностью, или какимъ-либо великимъ мастеромъ, талантомъ, геніемъ. Такъ, напримѣръ, говорятъ о школахъ: итальянской, фламандской, французской. Говорятъ о школѣ Рембрандта и др. Каждая школа имѣетъ свой особый взглядъ на задачи художества и свои особыя симпатіи къ извѣстнымъ идеаламъ, вслѣдствіе чего является то идеалистическою, то реалистическою, то примиряетъ оба эти направленія. Итальянцы, напримѣръ, въ своихъ картинахъ идеализируютъ дѣйствительность, доводятъ ее до возможнаго изящества, придаютъ фигурамъ красивыя позы, наблюдаютъ гармонію частей; въ лицахъ, какъ въ зеркалѣ, отражаются здѣсь волненія страстей и различныя движенія душевной жизни, и картины являются, такъ сказать, одухотворенными. Фламандцы, напротивъ того, стараются изобразить дѣйствительность такою, какою она есть, придерживаются реализма и, при натуральности изображенія, достигаютъ значительной красоты колеровъ. На произведеніяхъ французской живописи лежитъ отпечатокъ національной живости француза и его стремленія къ блеску. Французскія картины полны огня, болѣе обольстительны, чѣмъ совершенны. Рембрандтъ ванъ Ринъ съ своими послѣдователями враждебно относился къ изображенію идеальной, возвышенной стороны жизни, останавливаясь преимущественно на воспроизведеніи будничныхъ явленій и въ этомъ выражая свое субъективное, мрачное и недовольное настроеніе безъ особенной заботы объ отдѣлкѣ картины. Умѣнье соединять искренность мечты и величіе воображенія съ ясностью знанія и простотой науки, живую экспрессію съ замѣчательнымъ искусствомъ располагать детали— характеризуетъ Дюрера и его школу. Сообразно своимъ принципамъ, одна школа разрабатываетъ по преимуществу религіозные сюжеты (какъ итальянская), другая—бытовыя сцены (какъ фламандская), третья (французская) баталіи, пэйзажи и т. д. При этомъ, каждою школою вырабатываются особыя техническія пріемы, усвояется особое понятіе о колоритѣ картины, перспективѣ и т. п. Не слѣдуетъ, однако, понимать, чтобы мастера школы вырабатывали ея принципы научнымъ путемъ, словно какой проэктъ. Образованіе особыхъ

художественныхъ направленій и принциповъ зависитъ отъ многоразличныхъ условій жизни. Принципы школы обнаруживаются въ произведеніяхъ искусства, но «было бы весьма трудно распутывать и опредѣлять причины» этого; онѣ «могутъ быть физическими и весьма скрытыми, онѣ могутъ быть моральными не менѣе темными» [1]).

Обращаясь къ русской иконописи, можно ли различать въ нихъ особыя школы съ особыми художественными направленіями и пріемами? Можно отвѣтить положительно, что нельзя. Русскіе иконописцы, на всемъ обширномъ пространствѣ отечества, искони держались одного направленія, однихъ и тѣхъ же принциповъ, да и соотвѣтствующихъ техническихъ пріемовъ. Въ самомъ дѣлѣ, какое главное правило Новгородскаго иконника? «не описывать Божества отъ самосмышленія своими догадками, но держаться съ превеликимъ тщаніемъ образцовъ древнѣйшихъ иконописцевъ.»—Тоже правило у Московскаго иконника, у Каргопольскаго, Устюжскаго, Архангельскаго, Суздальскаго, Сибирскаго и всякаго другого. Это правило значительно обезличивало, можно сказать, русскихъ иконниковъ и уничтожало возможность возникновенія у нихъ особыхъ художественныхъ направленій. «На западѣ, говоритъ Буслаевъ,— съ начала еще XIV вѣка начали обнаруживаться въ искуствѣ извѣстныя направленія, проложенныя личностью, которая увлекала за собою толпу учениковъ и это образуетъ около себя школу. Напротивъ того, такъ называемыя школы русской иконописи опредѣлялись не личнымъ характеромъ мастеровъ—основателей этихъ школъ, не особенностями художественнаго направленія, а внѣшними, случайными обстоятельствами».

Русскій иконникъ первыхъ временъ христіанства въ Россіи, работая совмѣстно съ греческимъ мастеромъ, слѣдовалъ полученнымъ отъ него, какъ своего руководителя, правиламъ и ихъ передавалъ своимъ ученикамъ. Такимъ образомъ, традиція византійской иконографіи переходила изъ поколѣнія въ поколѣніе, изъ одной области въ другую. Эта традиція поддерживалась потомъ иконописными подлинниками, лицевыми и толковыми, распространенными въ древней Руси. Образцами, на которыхъ вос-

---

[1]) Encyclopédie ou dictionaire universel raisonné des connoissances humaines mis en ordre par M. De Felice, t. XV. Yverdon. M. DCCLXXII, p. 213.

питывались, и которымъ подражали русскіе иконники, согласно постановленію Стоглава, были, конечно, прежде всего, греческія иконы и, вообще, иконы древнія, преимущественно же письма Андрея Рублева. Въ XVII вѣкѣ повсюду подражаютъ Московскимъ мастерамъ, конечно, потому, что столичные мастера признавались и на самомъ дѣлѣ были лучшими. Въ Сійскомъ подлинникѣ, напримѣръ, помѣщены переводы иконъ, главнымъ образомъ, Московскихъ мастеровъ. «То несомнѣнный фактъ,—говоритъ проф. Н. В. Покровскій,—что иконописцы временъ царя Алексѣя Михайловича, вызываемые изъ разныхъ мѣстъ къ царскому двору для иконнаго письма, получали здѣсь въ царской школѣ навыкъ въ хорошей иконописной работѣ и даже нѣкоторое художественное образованіе, а, по возвращеніи домой, усвоенный въ Москвѣ иконописный шаблонъ и привычки разносили по разнымъ мѣстамъ. Поэтому одинъ и тотъ же характеръ, напримѣръ, церковныхъ стѣнописей видимъ мы въ XVII вѣкѣ, и въ Москвѣ и въ Ростовѣ,—Ярославлѣ, Костромѣ и, отчасти, въ Новгородѣ» [1]). Сійскій подлинникъ констатируетъ фактъ вліянія Московской иконописи на самые отдаленные отъ столицы уголки Россіи,—даже такіе, какъ Сійскій монастырь.

«До XVIII в., говоритъ іеромонахъ Арсеній, изслѣдовавшій исторію иконописанія въ Троице-Сергіевой Лаврѣ,—лаврская иконопись въ художественномъ отношеніи не имѣла никакого особеннаго отличительнаго характера. Это можно видѣть изъ того, что вмѣстѣ съ царскими иконописцами при Дворѣ писали и Троицкіе, а съ Троицкими въ лаврѣ Ярославскіе» [2]). Вспомнимъ, что говорилъ священникъ Сильвестръ на соборѣ 1554 года о характерѣ Русской иконописи: «во всей великаго государя державѣ на стѣнахъ и иконахъ греческое и корсунское письмо... всѣ иконы отъ древняго преданія, какъ иконники пишутъ... все со старыхъ образцовъ своихъ». Въ подлинникахъ,—Сійскомъ—содержатся образцы «добрѣйшихъ и подражанія достойнѣйшихъ изуграфовъ» (Сійскій подлинникъ заключаетъ въ себѣ снимки съ иконъ, приписываемыхъ свв.

---

[1]) Сійскій подл. вып. I, стр. V—VI.

[2]) Сборникъ, изд. Общ. Древне-Русск. искусства при Москов. Публичн. музеѣ, М. 1873 г., см. «Историческія свѣдѣнія объ иконописаніи въ Троицкой Сергіевой лаврѣ», стр. 124.

еванг. Лукѣ, митрополиту Петру, царю Мануилу, а также съ иконъ Прокопія Чирина «знаменщика и мудрѣйшаго иконописца», государевыхъ изографовъ—Симона Ушакова и Ѳедора Евтихіева, знаменщика Москалева и др.), безъ всякаго даже намека, что въ извѣстной мѣстности или извѣстные мастера слѣдуютъ одному изъ нихъ, а въ другой мѣстности иному, что кто-либо стоитъ во главѣ или является послѣдователемъ извѣстнаго направленія или школы, — на направленіе, или школу никакого указанія, что было бы страннымъ при существованіи въ русской иконописи различныхъ направленій или школъ. При единствѣ, такимъ образомъ, принциповъ, при одинаковыхъ образцахъ и руководствахъ у русскихъ иконниковъ,—можно ли еще толковать о различныхъ художественныхъ направленіяхъ у нихъ и различныхъ иконописныхъ школахъ въ древней Руси. Это значило бы слову школа придавать новый, неупотребительный смыслъ, неумѣстный въ искусствѣ, гдѣ оно употребляется въ значеніи особаго художественнаго направленія съ особыми принципами и техническими пріемами.

Техника въ древне-русской иконописи служила препятствіемъ къ образованію въ ней не только различныхъ художественныхъ направленій, но и вообще художественности въ смыслѣ удовлетворенія требованіямъ единства идеи. Если икона, какъ выраженіе народнаго міросозерцанія, является произведеніемъ народнымъ, то и со стороны техники она, можно сказать, произведеніе народное, произведеніе цѣлой артели разнаго рода иконописцевъ. Одинъ на иконѣ писалъ,—какъ сказано выше,—лики, другой «доличное», третій накладывалъ на нее позолоту, иной дѣлалъ надписи, и той приготовлялъ левкасъ, иной доску подъ икону и т. п.,—какъ это до сихъ поръ практикуется у Суздальскихъ, Холуйскихъ и Палехскихъ иконописцевъ. Такимъ образомъ, икона проходила черезъ руки 5-10 мастеровъ съ различными художественными задатками и вкусами, съ различною степенью богословскаго пониманія и образованности [1]).

Изданіе переводовъ съ иконъ коллекціи Андрея Михайловича Постникова можетъ и должно послужить къ рѣшенію

---

[1]) Добавленія къ лекціямъ, стр. 191.

вопроса о школахъ въ древне-русской иконописи. Исторія этой коллекціи тѣсно связана съ исторіей вопроса о русскихъ иконописныхъ школахъ. Въ печати настойчиво и не безъ основанія высказывалось мнѣніе объ иконной коллекціи Андрея Михайловича, что она образцовая по распредѣленію въ ней иконъ по школамъ и въ этомъ отношеніи ей отдавали предпочтеніе предъ другими собраніями иконъ. Вотъ что писалъ о ней Лѣсковъ, — болѣе ревностный, чѣмъ компетентный любитель старины: «Постниковское собраніе отличается отъ многихъ собраній этого рода тѣмъ, что оно собрано по школамъ, чего не встрѣчается ни въ одномъ извѣстномъ намъ русскомъ иконописномъ собраніи. Къ сожалѣнію, а можетъ быть, даже и къ стыду нашему, у насъ до сихъ поръ не сдѣлано такой сортировки ни въ музеѣ христіанскихъ древностей при академіи художествъ (такъ называемое «Прохоровское собраніе»), ни въ музеѣ таковыхъ же предметовъ, учрежденномъ при кіевской духовной академіи, при ректорѣ епископѣ Филаретѣ Филаретовѣ. И въ Петербургѣ и въ Кіевѣ собранія эти, по вѣрному и мѣткому замѣчанію усопшаго знатока церковной исторіи и археологіи Кіевскаго профессора Ф. А. Терновскаго, представляютъ не музейныя собранія, способныя объяснить исторію искусства, а «хламовыя награможденія» [1]), которыя ничего не выражаютъ и не служатъ ни для чего полезнаго». «Иконописную старину у насъ» въ царствованіе Александра II... стали собирать даже въ музеи, но собирали все безъ системы и образовали довольно большія «хламовыя награможденія». Входя въ подобныя «музеи» Петербурга, Москвы и Кіева, никто оттуда не вынесъ иного сознанія, какъ то, которое выражаютъ махая рукою: «Богъ знаетъ, что это такое!» Иначе это даже не можетъ представляться, и такъ все это и останется до тѣхъ поръ, пока иконописныя собранія будутъ скомплектованы не изъ случайныхъ предметовъ, а изъ предметовъ, представляющихъ въ своемъ подборѣ главныя русскія школы въ ихъ характерныхъ образцахъ и въ порядкѣ ихъ возникновенія, процвѣтанія и упадка. Московское собраніе г. Постникова интереснѣе всѣхъ другихъ, потому что подобрано по школамъ» [2]). Нѣсколько ранѣе Лѣ-

[1]) Смотри Кіевскую старину. *Примѣчаніе Лѣскова.*

[2]) Новости 1884 г., 16 ноября, № 305.

сковъ же въ другомъ изданіи [1]) пишетъ: «Собраніе Постникова подобрано по школамъ съ XII вѣка по XIX и снабжено образцами «поддѣлокъ», а всѣ наши такъ называемые «музеи» древностей не имѣютъ этого музейнаго характера, т.-е. они не разсортированы по системамъ и потому не имѣютъ научнаго и прикладного значенія. Постниковское собраніе имѣетъ то преимущество, что тамъ не только есть рѣдчайшіе экземпляры, но что все это собраніе приведено въ систему, т.-е. подобрано по школамъ. Разсматривая это собраніе можно, такъ сказать, проходить наглядно исторію русской иконописи». Въ «Новостяхъ» за 13 декабря 1884 года неизвѣстный авторъ замѣтки «Вниманію любителей русскихъ древностей», сообщая о возможности видѣть собраніе иконъ г. Постникова въ гостинницѣ Бель—вю на Морской у арки, проситъ опытныхъ людей сказать свой приговоръ о достоинствѣ этой коллекціи: «Пишутъ, что коллекція приведена въ такой порядокъ, какой нуженъ и какого еще никакая другая коллекція въ Россіи не имѣла; чего это стоитъ и отъ чего въ другихъ коллекціяхъ нѣтъ такого порядка?» Отвѣта на этотъ вопросъ, насколько извѣстно, не послѣдовало. Только завѣдующій церковно-историческимъ музеемъ при Кіевской Духовной Академіи профессоръ Н. И. Петровъ въ отвѣтъ на статью Лѣскова, оскорбительную для чести этого музея, счелъ своимъ долгомъ, между прочимъ, заявить, что «иконы Филаретовской коллекціи церковно-археологическаго музея, пріобрѣтенной отъ г. Сорокина, расположены въ томъ самомъ порядкѣ, какого желаетъ г. Лѣсковъ для иконныхъ коллекцій. Въ Филаретовской коллекціи изъ 192 нумеровъ, относящихся къ XIV—XIX вѣкамъ, есть иконы греческихъ писемъ, корсунскихъ, сербскихъ, кіевскихъ, монастырскихъ, новгородскихъ, костромскихъ, устюжскихъ, московскихъ, строгановскихъ, бароновскихъ, сибирскихъ, фряжскихъ и разныхъ иконописцевъ XVIII и XIX вѣковъ. Всѣ эти иконы расположены въ музеѣ по школамъ и въ хронологическомъ порядкѣ. (Нельзя не замѣтить, что, при настоящемъ состояніи науки о русской иконописи, распредѣлить въ хронологическомъ порядкѣ иконы музея—дѣло черезъ-чуръ трудное, рискованное, и тѣмъ болѣе, конечно, чести для завѣдующаго музеемъ, приведшаго въ

[1]) Петербургская Газета 1884 г., 5 ноября.

немъ иконную коллекцію въ такой совершенный порядокъ). Подобнымъ же образомъ расположены и другія иконныя коллекціи церковно-археологическаго музея, о коихъ не знаетъ г. Лѣсковъ, именно: коллекція Муравьевская (послѣ А. Н. Муравьева) и «сводная» [1]).

При изданіи переводовъ съ иконной коллекціи Андрея Михайловича, кажется, позволительно отвѣтить на вопросъ, поставленный давно, около 15 лѣтъ тому назадъ, по поводу ея, авторомъ замѣтки «Вниманію любителей русскихъ древностей»: «Чего это» (дѣленіе иконъ по школамъ) «стоитъ и отчего въ другихъ коллекціяхъ нѣтъ такого порядка?»—Ничего «это» не «стоитъ» и отъ того въ другихъ коллекціяхъ, можетъ быть, и «нѣтъ этого порядка». Въ самомъ дѣлѣ, №№ 1—47 и 49—53 соотвѣтствуютъ характеристикѣ Московской школы, но въ то же время, судя по короткости фигуръ (менѣе даже, чѣмъ 7—$7^1/_2$ головъ), по надписямъ «агіосъ», по украшенію одеждъ кружками и клѣтками, по носу, спущенному на губы, строгости ликовъ, многія изъ нихъ подходятъ подъ характеристику Новгородскихъ писемъ, а по длинѣ фигуръ, красотѣ и затѣйливости палатъ, написанныхъ несомнѣнно съ помощью циркуля и линейки, нѣкоторыя, по крайней мѣрѣ, изъ нихъ могутъ быть отнесены къ Строгановскимъ письмамъ. На Строгановскихъ (№№ 48 и 54—66) иконахъ есть фигуры короткія, короче, нежели на другихъ иконахъ, носъ, спущенный на губы, есть надписи агіосъ, (а это вѣдь все признаки Новгородскаго письма), есть лица съ умиленіемъ, палаты изображаются съ попыткою представить ихъ въ перспективѣ, (а, вѣдь, по этимъ признакамъ узнается письмо Московское). На иконахъ Новгородскаго письма № 67—73, оказывается, наряду съ носами, спущенными на губы, есть физіономіи курносыя, рѣдки надписи агіосъ, фигуры не только короткія, но и длинныя, длиннѣе, чѣмъ на Строгоновскихъ, въ лицахъ есть умиленіе и т. п. Издаваемые переводы—фактическое, такъ сказать, доказательство неумѣстности дѣленія иконъ по школамъ. Одна и та же икона по своимъ признакамъ относится одновременно ко всѣмъ школамъ. При обозрѣніи ихъ совершенно не замѣчается, что перешелъ отъ одной школы къ другой, а развѣ это возможно, если бы въ самомъ дѣлѣ существовали раз-

[1]) Московскія Вѣд. 12 декабря 1884 г.

личныя школы съ отличительными признаками одна отъ другой! Представляется непонятнымъ, почему извѣстныя иконы причислены къ одной школѣ, а другія къ иной.

Пора, кажется, оставить дѣленіе русской иконописи по школамъ, какъ неосновательное, не соотвѣтствующее дѣйствительности. Что оно доселѣ еще держалось, это возможно только объяснить необходимостью классифицировать иконы по какой либо системѣ. Но классификація по школамъ установлена слишкомъ поспѣшно и потому неудачно. Въ наукѣ о русской иконописи предстоитъ еще долгая, громадная, кропотливая работа, ранѣе установки классификаціи, если она должна быть научною. Надобно, кажется, предварительно привести въ извѣстность возможно большее количество сохранившихся до настоящаго времени иконъ съ подробнымъ описаніемъ ихъ и опредѣленіемъ, къ какой эпохѣ и мѣстности онѣ должны быть отнесены. Только на основаніи такихъ данныхъ въ правѣ устанавливать дѣленіе иконописи по древности и художественнымъ особенностямъ. Рискованно принимать классификацію отъ кого бы то ни было на вѣру и, во всякомъ случаѣ, не научно. «Одной изъ существенныхъ задачъ мало разработанной иконографіи до-Петровской Руси,—говоритъ проф. Н. П. Лихачевъ,—является составленіе и опубликованіе систематическаго списка иконъ съ лѣтописями и вкладными... Только хорошо сохранившіяся, «цѣльныя, незачиненныя» и не «прописанныя» (поправки въ доличномъ и составленіе новыхъ надписей по сейчасъ представляютъ обычное явленіе и не считаются грѣхомъ среди большинства любителей и собирателей древнихъ иконъ) иконы даютъ намъ прочный критерій и несомнѣнныя указанія на отличительные признаки различныхъ писемъ» [1]). А такія иконы, -замѣтимъ отъ себя,—болѣе чѣмъ рѣдкость.

---

[1]) «Новая Строгановская именная икона», стр. 1. Археолог. Изв. и Зам. 1894 г. №№ 8—9.

Черты западно-европейской религіозной живописи

и

слѣды иностранныхъ вліяній въ русскомъ иконописаніи.

До эпохи Возрожденія въ Европѣ повсюду, можно сказать, искусство было одного и того же характера, держалось однихъ и тѣхъ же принциповъ, вслѣдствіе господства на востокѣ и западѣ, сѣверѣ и югѣ Европы одного идеала — христіанскаго. Во всемъ христіанскомъ мірѣ, такимъ образомъ, при господствующей привязанности къ евангельской традиціи, была одна истинно христіанская иконопись. Византія была разсадницей въ Европѣ искусства и живописи, и византійское вліяніе сказывалось на всемъ пространствѣ Европы. Посмотрите на картины древнѣйшихъ западныхъ мастеровъ—тотъ же золотой фонъ, тѣ же ангелы съ тороками, то же умиленіе на лицахъ, что и на византійскихъ и древне-русскихъ иконахъ. «Успеніе Пресвятой Богородицы» Фра-Анжелико во Флорентинской галлереѣ, да это безусловно православная икона, икона византійская, древне-русская, Въ ней ни одной черты, ни одного штриха, которые бы стояли въ противорѣчіи съ духомъ православія и русскаго народнаго религіознаго міросозерцанія. На нее станутъ, думается, молиться и такъ называемые «старообрядцы». Лучшіе храмы западной Европы, напримѣръ, соборъ св. Марка въ Венеціи,—росписываютъ мастера-греки. «Если мы,—говоритъ Ѳ. И. Буслаевъ,—мысленно перенесемъ русскую живо-

писъ XVI вѣка въ эпоху, предшествовавшую Джіотто, то примиримся и съ западомъ, и съ нашею стариною. И тамъ въ XII или въ XIII вѣкѣ и у насъ въ XVI и даже въ XVII вѣкѣ та же невозмутимая глубина вѣрованія, тотъ же благочестивый символизмъ, та же наивность художественныхъ пріемовъ» [1]). Начиная, однако, съ XIII вѣка и особенно съ половины XV въ цивилизаціи и, въ частности, въ искусствѣ живописи западнаго міра совершается радикальный переворотъ, начинается особое направленіе, называемое возрожденіемъ. Какъ показываетъ это слово, въ культурѣ, въ искусствѣ, въ живописи оживаютъ, получаютъ господство идеалы античной древности, примѣшавшись къ воззрѣніямъ христіанскимъ и даже оттѣснивъ, подавивъ ихъ. Европейцы не могли устоять предъ вскрывшимся древнимъ міромъ, предъ богатствомъ и силою его мысли, предъ изяществомъ его формъ, увлеклись имъ и впали въ крайность. Начали считать хорошимъ лишь ново-открытое языческое древнее, свое же христіанское средне-вѣковое признавать дурнымъ, презрѣннымъ. Нашлись слабыя натуры, которыя даже совершенно отвергались христіанства и стали покланяться божествамъ древности [2]). Христіанскій первосвященникъ Рима клялся не иначе, какъ языческими божествами Греціи, нисколько не подозрѣвая всей несовмѣстимости его съ священнымъ характеромъ главы одной изъ христіанскихъ церквей.

Одинъ изъ ученѣйшихъ и въ то время вѣрующихъ итальянскихъ писателей XV вѣка, приступая, правда, къ довольно трудному переводу языческаго писателя неоплатонической школы, готовится къ этому постомъ и исповѣдью и вѣрный тогдашнимъ предразсудкамъ, не иначе принимается за дѣло, какъ увѣрившись черезъ астрологическія наблюденія, что созвѣздія находятся въ самомъ благопріятномъ соединеніи для такого великаго предпріятія [3]).

Гуманисты, благоговѣя передъ древностію, какъ золотымъ вѣкомъ, имѣли несомнѣнное вліяніе на искусство: искусство, вѣдь, въ значительной степени—отраженіе общественныхъ по-

---

[1]) Т. II, стр. 305.

[2]) Курсъ новой исторіи С. Соловьева, М. 1869 г., стр. 15.

[3]) Ешевскій С., Этнографическіе этюды. Введеніе въ курсъ всеобщей исторіи. Спб. 1862 г., стр. 7.

нятій и общественной настроенности. Величайшій изъ поэтовъ Возрожденія--Данте взывалъ къ «верховному Юпитеру, насъ ради распятому на крестѣ». То было, говоритъ Ренанъ съ обычною ему образностію, «вѣяніе древности, которое къ концу XV вѣка выходитъ изъ гробницъ. Древняя земля Италіи содержала столько сокровищъ, что остатки древняго искусства находились почти на поверхности почвы»... «Лишь только воскресшая прелестница (греко-римское искусство) показалась въ своей скромной изящности и строгой красотѣ, — какъ всѣ были очарованы. Всякій отрекался отъ своихъ отцовъ, становился, насколько возможно, непочтительнѣе къ нимъ и, дабы угодить своей новой метрессѣ, считалъ себя обязаннымъ черезчуръ усердствовать» [1]).

Съ протестантизмомъ религія на западѣ потеряла въ сознаніи общества ореолъ непогрѣшимости, безъ котораго едва ли мыслима вѣра. Сомнѣніе, начавшись съ верховнаго главенства папы, разлилось касательно всего содержанія религіи. Священныя событія и лица начали казаться естественными, заурядными; не стало таинствъ, исчезло въ сознаніи чувство сверхъестественнаго, божественнаго.

Въ произведеніяхъ мастеровъ запада священные сюжеты трактуются безъ надлежащаго къ нимъ почтенія, въ изображенія религіознаго содержанія привносится элементъ мірской, свѣтскій, является профанація религіи, оскорбительная для вѣрующаго чувства.

Порывается связь между религіей и живописью, между нравственностью и красотой, между идеей и формой. Буслаевъ говоритъ: «Изученіе языческаго классицизма было главною причиною ослабленія и потомъ утраты религіознаго благочестія въ христіанскомъ искусствѣ... Изображеніе потеряло смыслъ священной иконы, уступивъ свое мѣсто картинѣ, нисколько не удовлетворяющей уже религіозному чувству [2]).»

На величіе священныхъ ликовъ мастера прежде всего, покусились въ томъ, что были оставлены золотые нимбы и замѣнены самымъ легкимъ сіяніемъ у головъ святыхъ лицъ. Забыта главная цѣль иконъ—назиданіе, и что онѣ предметъ

---

[1]) Revue des deux mondes 1862 г. 1 іюля, статья d'art du moyen age, стр. 204.

[2]) Т. II, стр. 337.

религіознаго поклоненія. По превращеніи иконы въ картину, ея назначеніе—доставить удовольствіе зрителю, служить въ нѣкоторомъ родѣ «похоти очесъ», чтобы было «красно еже видѣти». Мужчины, полные силъ и достоинства, прелестныя женщины, очаровательныя дѣти, часто выводимые на первый планъ въ картинѣ, ясно свидѣтельствуютъ, что художники добивались больше всего красоты формъ. Этимъ объясняется также проявившаяся у западныхъ художниковъ любовь къ изображенію наготы, къ пластичнымъ формамъ, при умѣньи красиво расположить складки драппировокъ. Въ изображеніи какъ отдѣльныхъ лицъ, такъ и цѣлыхъ группъ ясно видно, какое значеніе художники придавали симметріи и гармоніи. Въ эпоху возрожденія замѣчается, можно сказать, культъ формы, энтузіазмъ къ красотѣ формъ. «Чувственное направленіе, перешедшее мѣру граціознаго, — говоритъ Ѳ. И. Буслаевъ,—дошло до цинизма уже въ многихъ произведеніяхъ лучшихъ изъ учениковъ Рафаэля. Таковы, напримѣръ. многія произведенія Джуліи-Романо, распространенныя въ гравюрахъ Маркантонія [1])».

«Крайнія боковыя доски створъ знаменитѣйшаго произведенія собратьевъ ван'Дейковъ (Губертъ род. около 1366 г., ум. 1426 г., Іоаннъ род. около 1400 г., ум. 1445), напрестольника съ изображеніемъ Адама и Евы, обращенныхъ другъ къ другу, находятся въ Гентѣ, но изъ чувства благопристойности хранятся подъ замкомъ и недоступны путешественникамъ. Эти фигуры, какъ говорятъ, представляютъ весьма удачную попытку изобразить нагія фигуры въ натуральную величину, съ тщательнымъ при томъ вниканіемъ во всѣ подробности, рисунокъ только какъ будто суховатъ» — сожалѣетъ Куглеръ [2]).

При неустойчивости иконографическихъ принциповъ въ западной живописи, произведенія художника отмѣчены здѣсь крайнею индивидуальностью въ композиціи типовъ и въ деталяхъ. Личной фантазіи дается полный просторъ и свобода. Тутъ, можно сказать, на каждомъ шагу новыя сцены, поразительные контрасты, удивительные вымыслы. Въ толкованіи священныхъ сюжетовъ совершенный произволъ. Тексты Свя-

---

[1]) Т. II, стр. 340.

[2]) Исторія живописи въ русск. переводѣ. М. 1869—70 гг., стр. 499—500.

щеннаго Писанія понимаются въ смыслѣ совершенно новомъ, библейскія лица являются совсѣмъ подъ инымъ освѣщеніемъ, нежели дотолѣ въ христіанской церкви.

Смотря по расположенію художника въ извѣстный моментъ, одно и то же священное лицо изображается то такъ, то иначе. Иконописный типъ, такимъ образомъ, измѣняется по вдохновенію, по произволу художника. По замѣчанію извѣстной писательницы Жоржъ-Зандъ, «Христосъ «Страшнаго суда» Микель-Анжело менѣе всего походитъ на Христа въ Pieta того же художника, а у Рафаэля Мадонна «съ вуалью» (въ Луврѣ) совсѣмъ отличается отъ Мадонны «со стуломъ [1])». Выраженіе личнаго чувства въ западной живописи достигаетъ значительнаго совершенства. Потому-то ее можно сравнить съ лирикой; это лирика, только не въ словахъ и звукахъ, а въ фигурахъ и краскахъ. Несомнѣнно, что западные художники въ своихъ произведеніяхъ стараются воспроизводить дѣйствительность даже до мельчайшихъ подробностей, и вѣрность дѣйствительности у нихъ—необходимое качество всякой хорошей картины: тѣмъ не менѣе, не слѣдуетъ искать на ихъ картинахъ правды, реализма.

На картинахъ даже величайшихъ мастеровъ католичества и протестанства сюжетъ изъ ветхаго или новаго завѣта, или изъ церковной исторіи всегда сводится къ той эпохѣ, когда жилъ художникъ, и является съ ея колоритомъ.

Чтобы эти сужденія о западной живописи не были голословными, умѣстно, кажется, привести отзывы критики XIX вѣка о религіозной живописи лучшихъ представителей западнаго искусства. Кто же эти представители? Геніальные художники школъ: Итальянской—Леонардъ да Винчи (1452—1519), Буонароти Микель Анжело (1474—1564), Рафаэль Санціо (1483—1520); Фламандской—Рубенсъ (Pierre Peaul, 1577—1640), Голландской—Рембрандтъ ванъ Ринъ (1606—1664), Германской—Дюреръ (1471—1528), Французской—Пуссенъ (Nicolas) (1594—1665), Испанской—Мурильо (1618—1671).

«Тайная вечеря» Леонарда да Винчи, — говоритъ Буслаевъ, — признается за самое чистое религіозное произведеніе христіанской живописи не только западными критиками, же-

[1]) Revue des deux mondes 1863 г., 15 марта, стр. 494.

лающими возстановить древній благочестивый стиль, но и восточными ревнителями православія.Ріо, одинъ изъ первыхъ и достойнѣйшихъ поборниковъ за чистоту христіанскаго искусства, видитъ въ произведеніяхъ этого ломбардскаго живописца желаемое гармоническое сочетаніе благочестія христіанина со всѣми высокими достоинствами артиста и съ глубокими свѣдѣніями ученаго» [1]).

Правда, «Тайная вечеря» Леонарда да Винчи по своей композиціи величественна, поразительна, а по своему исполненію блестяща, безукоризненна. Художникъ писалъ эту картину, безъ сомнѣнія, съ должною для подобнаго сюжета серьезностью и почтеніемъ. Но справедливо замѣчаетъ одинъ изъ художественныхъ критиковъ: «Голова Христа на «Вечерѣ» имѣетъ ли характеръ сверхчеловѣческій, какой хотятъ ей дать? Христосъ Леонарда прекраснѣйшій изъ людей, но ничто въ его лицѣ не обнаруживаетъ въ немъ Бога. Его нѣжное и невыразимое лицо дышетъ глубочайшею скорбію. Этотъ милосердный учитель безъ гнѣва открываетъ своимъ ученикамъ, своимъ дѣтямъ, что одинъ изъ нихъ предастъ Его. Онъ великъ, трогателенъ, возвышенъ, но онъ остается человѣкомъ. Ужасъ, умиленіе, которые столь ясно высказываются въ жестахъ, пантомимахъ, выраженіяхъ учениковъ, не содержатъ ничего такого, что бы превышало чувства человѣческія. Предавшись исключительно дивному изображенію истинныхъ чувствъ, Леонардъ сообщилъ ли своему творенію всю ту важность, какую оно могло имѣть? Я согласенъ, что его работа совершенная, и что она исполнена такъ, какъ задумана, но я не могу понять, какимъ образомъ этого великаго живописца, не разумѣя цѣли, какую онъ преслѣдовалъ, хотятъ сдѣлать самымъ возвышеннымъ и самымъ совершеннымъ представителемъ искусства религіознаго. Творецъ «Вечери» ни церковный (liturgique), ни христіанскій, ни религіозный ни въ какой степени... Не слѣдуетъ играть словами. Я понимаю, что совершенная работа, какого бы рода она при томъ ни была, возвышаетъ душу и, являя въ себѣ образъ гармоническій и до извѣстной степени совершенный, предрасполагаетъ ее къ постиженію супранатуральнаго, абсолютнаго, но я не могу допу-

[1]) Rio, De l'art chretien. Paris 1855 г., ч. II, стр. 36,—вся VII глава; у Буслаева т. II, стр. 339.

стить, чтобы эта работа тѣмъ самымъ имѣла характеръ религіозный» [1]).

Объ Іоаннѣ Крестителѣ, который въ западной живописи обычно представляется въ отроческомъ возрастѣ,—на картинѣ Леонарда да Винчи тотъ же критикъ говоритъ: «Что за странная фантазія пришла живописцу дать крестъ въ руку этой нечестивой фигурѣ? Этотъ *Святой Іоаннъ*—женщина — никто на счетъ того не обманется. Это образъ Похоти (Volupté). Онъ дѣйствуетъ на душу съ невѣроятною мощью; кажется, что видѣлъ Похоть живою: она врѣзывается въ воображеніе и сердце, какъ воспоминанія грустныя и пріятныя, ненавистныя и любимыя». Критикъ передаетъ далѣе, что, подъѣзжая въ первый разъ къ Риму, при видѣ его съ высоты холма, онъ прежде всего вспомнилъ о «Святомъ Іоаннѣ» Леонарда да Винчи. «Фигура Св. Іоанна меня преслѣдовала, — разсказываетъ онъ.— Чтобы отвлечь отъ нея вниманіе къ великому зрѣлищу передо мною, я повторялъ ужасные стихи Альфіери: «Земля нездоровая, обезлюдѣвшая, которая претендуешь на имя государства; лица блѣдныя, отвратительныя, изнуренныя народа слабаго и преступнаго... Князь, котораго безуміе другихъ называетъ блаженнымъ, городъ безъ гражданъ, священные храмы безъ религіи... Законы несправедливые, оказывающіеся болѣе худыми съ каждымъ пятилѣтіемъ... Это ты Римъ, ты—сѣдалище всѣхъ пороковъ!» Но тщетно,—сладострастный образъ не покидалъ меня, онъ парилъ предо мною по обширной равнинѣ. Я видѣлъ веселыя и смѣющіяся губы его, его опьяненные глаза, его роскошные золотые волосы и я вступалъ въ вѣчный городъ съ мыслями, увлеченными привидѣніемъ ложнаго бога всѣхъ временъ» [2]).

Такова-то живопись съ религіозными сюжетами у возвышеннѣйшаго будто-бы художника запада, что дѣйствуетъ на душу какъ порнографическая картина. Ядъ соблазна, цинично вложенный художникомъ въ изображеніе величайшаго изъ аскетовъ, производитъ при этомъ сильное впечатлѣніе въ душѣ зрителя. (А при видѣ древне-русской иконы, замѣтимъ кстати,— развѣ придетъ на умъ «ложный богъ всѣхъ временъ»? Посмотрите въ частности изображеніе Предтечи, №№ 58, 61 и др.).

[1]) Revue de deux mondes 1860; Lieonard de Vinci, par. M. Charles Clément; 627—628.

[2]) Ibid. стр. 633—634.

*

«Я много часовъ,—говоритъ одинъ изъ лучшихъ знатоковъ Европейской живописи (Charles Blanc,—авторъ капитальнаго труда Histoire des peintres des toutes les écoles),—разсматривалъ «Страшный Судъ» Микель-Анжело и я сказалъ самому себѣ: это возвышенно и всецѣло абсурдъ. Къ чему этотъ потокъ тѣлъ, этотъ неисчерпаемый рудникъ костей, мускуловъ и сухожилій, этотъ разсадникъ ракурсовъ извѣстныхъ и неизвѣстныхъ! Что это,—здѣсь конецъ міра, а я не вижу ни земли, ни неба, а повсюду руки, ноги, перепутанныя головы, фигуры ногами кверху, группы людей завернутыхъ, искривленныхъ на тысячу ладовъ, ужасающая выставка человѣческаго мяса при хвастовствѣ силою. Тогда-то человѣчеству и сдѣлать парадъ своихъ мускуловъ, передъ тѣмъ какъ дуновеніе Божіе сокроетъ его въ вѣчности! Зачѣмъ такъ много анатоміи и такъ мало мысли? Отъ чего столько матеріи и такъ мало духа?... Ахъ, безъ сомнѣнія, эти ракурсы изумительно совершенны, эта мускулатура—чудо знанія, и въ томъ послѣднее слово искусства, что рельефъ столь могущественный, контуръ столь сильный... Но гдѣ безконечность? гдѣ вселенная? и пусть намъ покажутъ ее, такъ какъ наступаетъ ея конецъ!... А равнымъ образомъ, что означаетъ эта барка, хорошо нагруженная мертвыми, которыхъ воскресила труба Архангела? Христіанскія тѣни везутся миѳологическимъ перевозчикомъ, религіи смѣшиваются, традиція съ презрѣніемъ попирается, самъ Христосъ вмѣсто того, чтобы быть противоположностью съ людьми,—кажется конкуррируетъ съ ними въ силѣ физической и, подобно имъ, выставляетъ на показъ силу своихъ членовъ! И такъ мысль отсутствуетъ, и чистая фантазія все увлекаетъ, все захватываетъ. Разумъ, догматъ, исторія—все принесено въ жертву всемогущей и животной (brutale) волѣ Микель Анжело» [1])

Не даромъ многіе современники и даже друзья Микель-Анжело порицали этотъ «Судъ» и, по словамъ ихъ, онъ ставитъ его автора въ рядъ лютеранъ.

Интересенъ случай по поводу «Страшнаго Суда» Микель-Анжело, указывающій, между прочимъ, что картина религіознаго содержанія иногда являлась для западнаго художника средствомъ отмстить своему недругу. Папа Павелъ III, посѣтивши однажды работы Микель-Анжело въ Сикстинской ка-

[1]) Ecole Française, introduction p. 38—39.

пеллѣ, въ сопровожденіи своего церемоніймейстера Biagio da Cesena, спросилъ у него, какъ онъ думаетъ на счетъ этой картины? Biagio выразилъ прискорбіе, что на картинѣ въ такомъ мѣстѣ столько фигуръ, безстыдно являющихся въ своей наготѣ, что ей прилично было бы находиться въ банѣ или кабакѣ, а не въ капеллѣ папы. Услышавъ такой отзывъ, Микель-Анжело, лишь только папа и церемоніймейстеръ ушли, изобразилъ церемоніймейстера въ аду среди осужденныхъ въ видѣ Миноса. Сходство было поразительное, и эта исторія не замедлила распространиться въ городѣ. Biagio принесъ жалобу папѣ, который спросилъ его, куда онъ помѣщенъ Микель-Анжело.—Въ адъ, отвѣтилъ тотъ.—Увы возразилъ, смѣясь, Павелъ,—если бы въ чистилище, тогда бы я извлекъ тебя оттуда, но такъ какъ ты въ аду, я ничего не могу сдѣлать: туда моя власть не простирается. Nulla est redemptio (нѣтъ избавленія). Павелъ IV, по вступленіи на папскій престолъ, хотѣлъ уничтожить «Страшный Судъ», но ограничился порученіемъ Даніелю Вольтерру «одѣть» фигуры, которыя особенно оскорбляли чувство папы. Живописецъ исполнилъ это порученіе, за что получилъ прозвище *brahgettone* «порточникъ» [1]).

Жоржъ-Зандъ, восторженно отзываясь о картинѣ Рафаэля «Мадонна со стуломъ», признаетъ главнымъ достоинствомъ этой картины отсутствіе въ ней чего-бы-то ни было мистическаго, религіознаго. Знаменитая писательница говоритъ: «Богородица со стуломъ»—одно изъ тѣхъ величайшихъ идей, какія возникаютъ у великихъ мастеровъ сразу вслѣдствіе своей простоты и ясности. Прекрасная женщина и два прекрасныхъ дитяти—вотъ что хотѣлъ сочинить Рафаэль, не заботясь сначала о величіи предмета. Онъ зналъ, что божественность въ экспрессіи и полагалъ, что неумѣстно идеализировать форму въ смыслѣ аскетическомъ. Онъ искалъ и нашелъ типъ Іудейской дѣвицы въ одномъ изъ прекрасныхъ созданій въ Альбано, Лариціи, Женсано. Онъ былъ пораженъ и грезилъ о роскошномъ дитяти при обладаніи такой дѣвицей и онъ сказалъ, что мать и дитя были бы совершенно божественны, если бы были совершенно красивы. Божественны-ли онѣ на самомъ дѣлѣ? Съ точки зрѣнія первобытнаго христіанства — нѣтъ.

---

[1]) Revue des deux mondes 1859 г. f. 22. Michel Ange M. Charles Clement, p. 91.

Онѣ слишкомъ блещутъ юностью и силою. Съ точки зрѣнія современной—въ нихъ нѣтъ характера священной исторіи. Онѣ не принадлежатъ къ семитической расѣ. Онѣ чистокровные римляне. Ни костюмъ, ни типъ Дѣвы не даютъ идеи строгой вѣры первыхъ христіанъ. Эта итальянская Мадонна—не Дѣва изступленнаго миѳа; этотъ крѣпкій bambino (младенецъ)—не будущій проповѣдникъ отреченія, пророкъ идеала, добровольно предавшій себя на распятіе, тѣмъ болѣе не страшный проклинатель «Послѣдняго Суда» Микель-Анжело, не искупительная жертва Евангелія. Дѣва, совершенная женщина—мать, держитъ его, сидящаго на ея колѣнахъ, и, обнявши руками, сладко прижимаетъ къ груди. Марія тутъ не вдохновенная, обожающая будущаго Спасителя; это мать, которая владѣетъ сыномъ безъ всякаго религіознаго страха, безъ всякаго предчувствія о будущемъ. Выразительная голова другого дитяти, будущаго предтечи Іоанна Крестителя,—это улыбающаяся наивность. Единственный упрекъ можно сдѣлать этой композиціи, столь простой и удачной—молитвенная поза сложенныхъ рукъ маленькаго святого. Это соединеніе рукъ для молитвы вредитъ величественному спокойствію сцены и раздѣляетъ интересъ между группою, совершенно безстрастною, и ребенкомъ, который молится, не производя впечатлѣнія на предметы своего обожанія. Сверхъ того, Рафаэль дѣлаетъ незначительную уступку дурному обычаю, оставляя въ рукѣ этого ребенка маленькій деревянный крестикъ, пророческую игрушку, весьма ребяческую. Дитя Іисусъ Рафаэля не терзается пророческимъ духомъ на непорочномъ и покойномъ лонѣ матери. Это настоящее дитя народа, въ ясномъ и чистомъ взглядѣ отражающее небесную невинность перваго возраста... Дитя Креститель не плакса, не изступленный и, не будь его сложенныхъ рукъ» (видно, сильно не нравилась молитвенная поза, нельзя сказать, чтобы благочестивой-писательницѣ!), «онъ не нарушалъ бы мечтательнаго спокойствія цѣлаго» [1]). Разумѣется, съ точки зрѣнія безпристрастнаго человѣка, пользоваться именемъ Св. Іоанна Крестителя, какъ дѣлаетъ Леонардъ да Винчи, и именами Богоматери, Спасителя и Предтечи, какъ дѣлаетъ Рафаэль,—для обозначенія фигуръ совершенно земного, даже

[1]) Revue des deux mondes, 1863 г., 15 марта, стр. 494—495.

низменнаго характера—у Винчи сладострастія, а у Рафаэля прелестной матери и двухъ очаровательныхъ мальчиковъ,—это профанація религіи, цинизмъ, издѣвательство надъ религіознымъ чувствомъ вѣрующаго христіанина.—Есть предположеніе, что Сикстинская Мадонна писана Рафаэлемъ съ его любовницы—булочницы, портреты которой поэтому схожи съ Сикстинской Мадонной [1]).

«Рафаэль, говоритъ одинъ французскій критикъ [2]), если понять его хорошо, успѣлъ дать тріумфъ чувственности надъ христіанскимъ идеаломъ, возстановить язычество въ искусствѣ и въ алтарѣ». «Картины Рафаэля, по крайней мѣрѣ, нѣкоторыя конечно, не имѣютъ ничего священнаго».

«Рубенсъ, можно сказать, живописецъ тѣла» [3]). До какихъ неприличныхъ композицій доходилъ этотъ живописецъ тѣла въ своихъ стремленіяхъ писать его, свидѣтельствуетъ «Св. Францискъ, пламенно молящійся о избавленіи земного шара отъ гнѣва І. Христа»—картина Рубенса въ Брюссельскомъ музеѣ. На этой картинѣ Спаситель готовъ бросить стрѣлы своего гнѣва на преступный міръ, изображенный въ видѣ земного шара, обвитаго змѣею грѣха. Ангелы съ трепетомъ ожидаютъ рокового удара, но Богоматерь приближается къ Богочеловѣку съ умоляющимъ взоромъ. Она одною рукою останавливаетъ разящую десницу, другою же открываетъ сосецъ, питавшій Богочеловѣка. А Св. Францискъ, распростертый на земномъ шарѣ, покрываетъ его собою; вдали видны изображенія грѣховъ, прогнѣвавшихъ Спасителя [4]). «Если бы у Рубенса потребовали отчетъ въ значительной части его картинъ — говоритъ Charles Blanc, — то онъ отвѣчалъ бы: «Что мнѣ за дѣло до логики и философіи? Я пишу то, что является въ моемъ воображеніи. Я ввожу въ исторію всякого рода созданія моей фантазіи, всякихъ женщинъ, которыхъ вымышляетъ мое желаніе или которыя занимаютъ мое

---

[1]) Куглеръ, Исторія живописи, стр. 413—414.

[2]) M. Charles de Remusat de l'Akademie Française. Revue des deux mondes, 1863 г., 1 ноября, стр 29.

[3]) Ibid.

[4]) Куглеръ, стр. 694; князь А. Мещерскій, Записки Русскаго путешественника. М. 1842 г., стр. 350.

воспоминаніе. Что вы мнѣ говорите о холодномъ разсудкѣ! Мой культъ—культъ колера и солнца!» [1]).

Подъ вліяніемъ протестанства, Рембрандтъ чрезвычайно произвольно пользуется священными сюжетами въ своихъ картинахъ. «Онъ внѣ всякой традиціи, по словамъ одного ученого, отмѣчаетъ, прибавляетъ, выдумываетъ, какъ ему нравится, тѣ или иныя персонажи, придаетъ однимъ позы, а другимъ костюмы часто смѣшные, всегда фантастическіе»... «Его картины религіознаго содержанія также смѣшны, какъ мало ортодоксальны»... «Зритель становится въ тупикъ. Что такое передъ его глазами? Неужели этотъ маленькій человѣкъ больной, жалкаго вида, съ выраженіемъ столь низменнымъ, — Божественный Искупитель? Эти мужичье, эти оборвыши-цыгане, — неужели святые апостолы? И должно видѣть группу святыхъ женъ въ этихъ неуклюжихъ кумушкахъ»? [2]). «По словамъ другого ученаго, Богочеловѣкъ у Рембрандта «бѣдный, больной». Того, кто совѣтывалъ Рембрандту слѣдовать инымъ правиламъ, чѣмъ его собственные капризы, онъ выталкивалъ вонъ изъ своей мастерской [3]).

О картинѣ Дюрера—Богоматерь, питающая грудью Богомладенца, — (картина находится въ Вѣнскомъ Белведерѣ), Куглеръ замѣчаетъ: «Лицо Б. Матери просто портретъ толстой женщины» [4]). У Пуссена въ фигурахъ ангеловъ, въ ликѣ Христа «выражается ли что нибудь болѣе разумности?»—спрашиваетъ историкъ живописи—французъ и отвѣчаетъ: «Нѣтъ, произведенія Пуссена не уносятъ насъ въ область идеала, здѣсь не видишь сверхъестественнаго» [5]).

Мурильо на картинахъ религіознаго содержанія священныя лица изображаетъ подъ видомъ своихъ земляковъ Андалузянъ съ ихъ хорошими и дурными качествами. «Андалузія—говоритъ ученый, основательно изучившій произведенія Мурильо,— должна быть признательна этому живописцу, который вѣрно передалъ ея прелести, обезсмертилъ черты ея расы. Мурильо вопроизводитъ національный типъ... ничего къ нему не при-

---

[1]) Histoire des peintres des toutes les écoles. Ecole Française, introduction, p. 39.

[2]) Les peintres flamands et hollandais, par. M. L. Vitet de l'Akademie Française. Revue des deux mondes 1861 г., 15 апрѣля, стр. 786.

[3]) Ecole Hollandaise t. 1, Paris 1861 г., стр. 5.

[4]) Стр. 570.

[5]) Ecole Hollandaise, t. 1. Paris 1861 г., стр. 5.

бавляя». [1]) «Христосъ и Святой Іосифъ, которые такъ сильно походятъ другъ на друга, что начинаешь принимать одного за другого (я полагаю даже, что для Мурильо,—прибавляетъ ученый,—отецъ Іисуса Христа не Святой Духъ (?), но Святой Іосифъ), суть чистокровные Андалузяне.... Женственная нѣжность и какая-то томность во всѣхъ чертахъ, мало христіанская, которая не оставляетъ средствъ для героизма и страданія. Мурильо вдохновлялся типомъ сухимъ и костистымъ, общимъ въ отечествѣ Донъ-Кихота: этотъ типъ хорошо сложенъ, съ орлинымъ носомъ, впалыя щеки, выдающаяся лобная кость, подбородокъ съ голубыми тонами, глаза мало расширенные и весьма способные, при этой формѣ, къ выраженію экстаза» [2]). «Дѣвы Мурильо также мало идеализированы». Это Андалузянки съ ихъ черными нѣжными глазами, тонкими бровями; «волоса образуютъ пикантную рамку». Мурильо копировалъ недостатки даже въ природѣ Андалузянокъ, у которыхъ «носъ вообще плохъ, уста горячія, но не выразительныя, подбородокъ мало правильный» [3]).

«Два зачатія въ Мадридскомъ музеѣ, Севильское, и которое называютъ «жемчужина», показались мнѣ лучшими. Общая черта трудовъ этого рода, куда артистъ вложилъ всю свою душу,—это выраженіе похоти. Мурильо увлекается тою склонностью, которая для него мила. Онъ влагаетъ столько опьяненія во влажные и блестящіе глаза молодой дѣвы, столько безпорядка въ ея шевелюрѣ, столько огня на ея губахъ, столько полноты въ ея поднимающейся груди, столько страстнаго стремленія въ позѣ.... Онъ забывается, уступаетъ своему темпераменту и чрезъ это кажется вдохновеннымъ; тѣмъ самымъ онъ достигаетъ значительно высокой степени реалистической поэзіи. Маленкіе херувимы, окружающіе Дѣву, своею игривою рѣзвостью переносятъ насъ скорѣе на Олимпъ, нежели въ рай. Конечно, въ день зачатія на небѣ должно быть торжество, но, къ несчастію, если бы перемѣнить аттрибуты ангеловъ, дать имъ въ руки вмѣсто пальмъ или цвѣтовъ, луки, стрѣлы, голубей,—то какъ разъ будетъ кортежъ Венеры» [4]).

[1]) Revue des deux mondes, 1861 г., 15 октября. Murillo et l'Andalousie par. M. Beulé de l'Institut, p. 838.

[2]) Стр. 834—835.

[3]) Стр. 834.

[4]) Стр. 833.

А до какихъ сантиментально-уродивыхъ, или уродливо-сантиментальныхъ сюжетовъ и композицій доходитъ въ безумномъ полетѣ своей южной фантазіи андалузскій художникъ! Онъ пишетъ францисканцевъ, получающихъ поцѣлуи отъ Богомладенца; доминиканцы у Мурильо сжимаютъ распятіе съ такимъ жаромъ, что Христосъ отдѣляется отъ креста, чтобы обнять ихъ; священники держатъ пылающее сердце, которое Христосъ деликатно пронзаетъ стрѣлою; Богоматерь, спускающаяся на облакѣ для того, чтобы принести епископу шапку, ею самою для него вышитую; ангелы хлопочатъ на поварнѣ пріора, предъ остолбенѣвшею отъ изумленія нерадивою братіей; проказники серафимы замѣняютъ на розы и лиліи удары бича, когда святой хочетъ нанести ихъ себѣ! На картинѣ «Дитя Іисусъ, играющій съ щегленкомъ» изображено: Святая Дѣва, «словно хозяйка изъ Хереса, разматываетъ пряжу, сидя на землѣ; на плечахъ у ней косынка изъ грубой матеріи»; Св. Іосифъ—плотникъ, покончившій дневную работу; «сынъ ихъ, маленькій блондинъ, розовый, рѣзвый, сжимаетъ въ ручкѣ бѣдную птичку и мучитъ собаку, которая стережетъ его». Подобное представленіе Святого Семейства Богоматери въ будничныхъ, пошлыхъ формахъ дошло у подражателей Мурильо еще до большаго неприличія и грубости. Есть картина (въ Кадиксѣ) съ изображеніемъ: Божія Матерь шьетъ, а Христосъ мететъ полъ [1]). По замѣчанію «Куглера, «Св. Семейство съ собачкой» (Картина Мурильо) «въ Мадридскомъ музеѣ сильно смахиваетъ на жанръ» [2]).

А то вотъ еще сюжетъ у Мурильо: «Святой Бонавентура, пишущій послѣ смерти свои мемуары». «Трупъ, съ открытыми стеклянными глазами, безжизненнымъ, желтымъ лицемъ, пишетъ у стола свои достопамятныя записки» [3]). «Со времени изобрѣтенія живописи, говоритъ объ этой картинѣ Charles Blanc,—народная традиція не доставляла искусству подобной идеи; никогда также не было произведено болѣе необычайнаго, какъ этотъ думающій трупъ. Откуда только Мурильо нашелъ секретъ вложить тѣнь чувства въ пустой черепъ и лицу, неподвижному и блѣдному, сообщить необходимую жизнь для

---

[1]) Стр. 826.
[2]) Стр. 729.
[3]) Куглеръ, стр. 730.

исполненія повелѣній Божіихъ? Въ какомъ мечтаніи привидѣлся ему этотъ страшный пришлецъ, который рукою, лишенною тѣла, пишетъ свои замогильныя записки?» [1]).

Если таковы произведенія лучшихъ геніальныхъ художниковъ живописцевъ запада, то, конечно, картины менѣе талантливыхъ и развитыхъ мастеровъ не лучшаго достоинства. Не лучшаго достоинства и статуи въ католическихъ церквахъ.

Вотъ что, напримѣръ, говоритъ французъ о живописи и скульптурѣ въ церквахъ Андалузіи. «Въ Андалузіи справедливо воскликнуть, что святые суть вездѣ, а Бога нигдѣ. Да и какіе святые! Какіе толстые идолы! Что за игрушки, которыя взрослыя дѣти одѣваютъ, раздѣваютъ, наряжаютъ по своему желанію. Всѣ статуи раскрашены, разодѣты до смѣшного, какъ будто празднуютъ постоянный карнавалъ. Повсюду св. Іосифъ въ своемъ разбойничьемъ манто, въ шляпѣ изъ войлока съ голуномъ, заставляющій думать, что вотъ-вотъ онъ начнетъ играть роль Гесслера; повсюду св. Іаковъ въ карусельномъ (tournoi) костюмѣ, святой Михаилъ въ костюмѣ охотника. Не встрѣчалъ-ли я нашего св. Людовика въ шелковыхъ чулкахъ, мягкихъ сапогахъ, заботливо отчищенныхъ, въ топырящихся штанахъ, такъ что ему позавидовали бы въ этомъ трубадуры нашихъ часовъ? Здѣсь Божественный Младенецъ оказывается восковою куклою; тамъ мадонна, кажется, сбирается отправиться на балъ. Въ Кадиксѣ въ церкви Санъ Доминго Дѣва въ натуральный ростъ, нарисована на деревѣ: она на кушеткѣ, ноги вытянуты, зрителю подставлены подошвы ея башмаковъ, обѣ руки скрещены на животѣ; поза не оставляетъ въ невѣдѣніи, что Мадонна ожидаетъ повивальную бабку. Тутъ смѣсь фетишизма и цинизма». [2])

Сравненіе русской иконописи съ западною живописью религіознаго содержанія приводитъ къ слѣдующимъ выводамъ:

1) Иконопись—явленіе болѣе народнаго творчества, такъ какъ здѣсь содержаніе—вѣросознаніе церкви, народа, а приготовляютъ икону многія лица; индивидуальный, личный характеръ мастера, такъ сказать, поглащаетея стихіей народной жизни. Картина, наоборотъ, яркое выраженіе характера художника: идея въ ней является продуктомъ его собственной мысли

---

[1]) Ecole Française, introduction, p. 40.

[2]) M. Beulé, Murillo et l'Andalousie, p. 837—838.

*

и фантазіи; отдѣлка картины принадлежитъ также почти всецѣло ему.

2) Иконопись является выраженіемъ церковнаго вѣро-и-нраво-ученія, — такъ сказать, ancilla theologiae; западная живопись трактуетъ священные сюжеты, не признавая авторитета церкви, иногда противно не только христіанской традиціи, но и религіозному чувству.

3) Икона предметъ религіознаго почитанія и служитъ къ назиданію вѣрующихъ, къ усовершенствованію нравовъ.— Картина имѣетъ цѣлію доставить удовольствіе зрителю, представляя ему возможно болѣе красивыя формы безотносительно къ ихъ содержанію.

Западная живопись издавна оказывала свое вліяніе на русское иконописаніе. Несомнѣнно, что Новгородъ и Псковъ, какъ окрайные города древней Россіи на границѣ съ западомъ, находившіеся въ оживленныхъ торговыхъ сношеніяхъ съ западной Европой, испытывали ея вліяніе въ области искусства, что доказывается памятниками древности, сохранившимися до настоящаго времени. Сосуды преподобнаго Антонія римлянина, по преданію, вывезенныя имъ изъ Рима, такъ называемыя корсунскія врата Новгородскаго Софійскаго собора, сдѣланныя въ концѣ XII вѣка магдебургскими мастерами, и многіе другіе памятники въ Новгородѣ служатъ вещественнымъ доказательствомъ нашихъ давнихъ сношеній съ западомъ. Но не только черезъ Новгородъ и Псковъ шли западное просвѣщеніе и произведенія западнаго искусства въ древнюю Русь. По мѣрѣ возвышенія Москвы, съ объединеніемъ и ростомъ государства, въ ней болѣе и болѣе сказывается потребность въ культурѣ запада, съ которымъ Москва вступаетъ въ непосредственныя сношенія. Еще въ XV вѣкѣ являются въ Москву западные художники. При Василіи Темномъ Миланскій архитекторъ построилъ два терема, а при Иванѣ III Аристотель Болонскій выстроилъ Успенскій соборъ. По свидѣтельству Канторини (Венеціанскій посолъ), въ бытность его въ Москвѣ 1476 года, были здѣсь заграничные ювелиры (нѣкто Трифонъ изъ Каторо дѣлалъ для великаго князя много прекрасныхъ вазъ). Въ виду тѣсной связи архитектуры и ювелирнаго мастерства съ живописью, можно предполагать, что среди этихъ художниковъ и мастеровъ находились лица, искусныя въ живописи. Хотя болѣе 300 нѣмецкихъ живописцевъ, скульптуровъ, золотыхъ

дѣлъ мастеровъ и другихъ художниковъ и ремесленниковъ, уже вступившихъ, по приглашенію Ивана Грознаго въ 1547 году, на русскую службу, какъ разъ въ годъ пожара, опустошившаго Москву, когда они въ Любекѣ хотѣли сѣсть на корабль для отъѣзда въ Россію, были задержаны по приказанію германскаго императора и отправлены въ Вѣну: однако, въ значительномъ числѣ, они тайкомъ все-таки пробрались въ русское государство.

Вопросы по иконографіи, предложенные царемъ на Стоглавомъ соборѣ и возбужденные дьякомъ Висковатымъ на соборѣ 1554 года, ясно свидѣтельствуютъ о широкомъ вліяніи запада на русскую иконографію. Таковъ, напримѣръ, вопросъ Грознаго отцамъ Стоглаваго собора: «На иконахъ пишутъ «Пріидите, людіе, Тріипостасному Божеству поклонимся» и высподнемъ ряду пишетъ цари и князи и святители и народъ, которые живи суще, и о томъ разсудити. Тако-жъ и пишутъ и Пречистыя Богородицы образъ въ дѣяніи иже есть на Тифонѣ: и цари и князи и народъ предстоятъ молящеся, которіе живи суть. И о томъ разсудити отъ святыхъ отецъ писаній, достоитъ ли писати живыхъ и мертвыхъ на святыхъ иконахъ молящихся» [1]).

Царь здѣсь спрашиваетъ,—умѣстно, или неумѣстно на иконѣ рисовать людей живыхъ или мертвыхъ, не имѣющихъ отношенія къ сюжету иконы. Еще въ Софіи Константинопольской были изображенія Льва Мудраго; также изображены: въ Константинопольскомъ храмѣ Спасителя (мечеть Кахріи Джамисси) Ѳеодоръ Метохинъ, а въ Спасо-Нередицкой церкви великій князь Ярославъ, каждый съ моделью храма въ рукахъ. Въ Троицкомъ соборѣ Костромскаго Ипатьевскаго монастыря «въ ряду другихъ изображеній находятся изображенія царей Михаила Ѳеодоровича и Алексѣя Михайловича на юго-восточномъ столбѣ храма подлѣ царскаго мѣста [2]). Всѣ эти лица, хотя не принадлежатъ къ лику святыхъ, но имѣли важное значеніе для тѣхъ храмовъ, гдѣ изображены. По тому же самому въ Кіевской Кирилловской церкви находится портретъ

---

[1]) Вопросъ 7. Стоглавъ, изд. 1890 г., Москва, стр. 182.

[2]) Древности Костромскаго Ипатьевскаго монастыря, стат. проф. Н. В. Покровскаго въ Вѣстникѣ Археологіи и Исторіи, изд. Археол. института 1885 г., вып. IV, стр. 7.

игумена Василія Красовскаго. Въ своемъ вопросѣ собору Грозный едва ли разумѣлъ изображенія подобныхъ лицъ. Что имѣлъ здѣсь въ виду царь—объясняется современною ему исторіей. Обычай соединять на иконѣ съ религіозными сюжетами портреты лицъ, не имѣющихъ съ ними внутренней связи, издавна существовалъ на западѣ, а въ XVI вѣкѣ Рафаэль, можно сказать, санкціонировалъ его авторитетомъ своего генія. При желаніи увѣковѣчить свои физіономіи, старались, если можно такъ выразиться, пристроить ихъ къ иконѣ, спастись у рогъ жертвенника,—стараніе, особенно понятное въ виду отсутствія фотографій. Цѣль иконы, такимъ образомъ, раздвоялась: икона являлась, съ одной стороны, предметомъ религіознаго поклоненія, а съ другой, портретною живописью. На иконныхъ стеклахъ Шартрскаго собора сохранилась древняя, XII столѣтія, живопись съ подобною тенденціей. «Корпораціи среднихъ вѣковъ хотѣли фигурировать рядомъ съ святыми, но смиренно ютясь въ самыхъ невидныхъ, менѣе бросающихся въ глаза, уголкахъ этихъ торжественныхъ стеколъ. Каждое мастерство получило здѣсь мѣсто съ мірскими аттрибутами своей профессіи, но поставленными въ связь съ священными сюжетами посредствомъ остроумнаго сближенія. Бочаръ съ винодѣломъ являются въ семействѣ Ноя, каменщики благоговѣйно трудятся надъ контрфорсами церкви, мѣняла, какъ ни выгонялъ ихъ І. Христосъ изъ храма, скромненько являются тутъ на окошкѣ, и ихъ можно замѣтить спрятавшимися среди другихъ ремесленниковъ на краюшкѣ тимпана готической арки. Нѣтъ ничего правдивѣе и характернѣе, какъ движеніе мясника, который убиваетъ быка; рисунокъ быка сильный и простой, безъ деталей, но безупречный» [1]). На извѣстной картинѣ Паоло Веронезе [2]) «Бракъ въ Канѣ Галилейской» (находится въ Луврѣ) представленъ блестящій, съ великолѣпною колоннадою, дворецъ, гдѣ за столами сидятъ гости, фигуры которыхъ—портреты современниковъ художника [3]). По срединѣ, расположившись вокругъ стола, музыканты—

---

[1]) Histoire des peintres des toutes les écoles, par. M. Charles Blanc, ancien directeur des Beaux arts. Histoire des peintres de l'ecole Française Paris 1861 an p. 14—15.

[2]) Род. 1528 г., ум. 1588 г.

[3]) Францискъ I, Карлъ V.

портреты Веронезе (играетъ на віолончели), Тинторетто (на инструментѣ въ этомъ же родѣ), Тиціана (сѣдой старецъ, играющій на контрабасѣ) [1]). Въ Гентскомъ соборномъ храмѣ находится картина Франциска Пурбича [2]) «Спаситель во храмѣ посреди учителей». Здѣсь изображены, въ мантіи раввина и еврейскомъ колпакѣ, Карлъ V и сынъ его Филиппъ [3]). Въ Прагѣ въ монастырѣ Страховскихъ Премонстрантовъ есть картина Альберта Дюрера 1506 года. На этой картинѣ по срединѣ изображена возсѣдающая съ младенцемъ Іисусомъ и вѣнчаемая двумя ангелами Божія Матерь; передъ нею императоръ Максимиліанъ, папа и многіе другіе духовные и свѣтскіе чины на колѣняхъ, Богомладенецъ, Богоматерь и ангелы возлагаютъ на нихъ розовые вѣнки. Справа на заднемъ планѣ стоитъ Дюреръ и Пирнеймеръ. Первый держитъ дощечку съ надписью: «Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus M. Д. VI» и монограммою. Внизу у ногъ Богоматери ангелъ, играющій на лютнѣ [4]). У Рубенса на картинѣ въ церкви св. Августина въ Антверпенѣ св. Георгій—портретъ Рубенса, а на часовнѣ надъ его могилою въ церкви св. Іакова въ томъ же городѣ «Бесѣда святыхъ» (Sancti conversazione) «лицо Мадонны и святыхъ носятъ черты Рубенсова семейства, а въ фигурѣ св. Георгія художникъ изобразилъ свой собственный портретъ». Дивная женщина въ образѣ Магдалины, стоящая съ обнаженною грудью передъ Божіей Матерью, носитъ черты второй жены Рубенса, прекрасной Елены Форманъ» [5]).

Чудесное избавленіе отъ опасности, одержанная побѣда, успѣхъ въ чемъ-либо и т. п. служили нѣкогда поводомъ къ заказу иконъ. Лица, заказавшія икону, или вкладчики, донаторы, часто изображались на иконѣ колѣнопреклоненными передъ святыми или одни, или съ родственниками. Вкладчики нерѣдко изображались передъ Мадонною съ какимъ-либо своимъ патрономъ, поручителемъ за нихъ передъ нею [6]). У Ра-

---

[1]) Куглеръ, Исторія живописи, стр. 480—481, ср. Revue des deux mondes, p. 41, 1861 an.

[2]) Род. 1540 г., ум. 1580 г.

[3]) Записки русскаго путешественника. Голландія, Бельгія и Нижній Рейнъ. Князя Алексѣя Мещерскаго, М. 1842 г. стр. 32.

[4]) Куглеръ, стр. 571.

[5]) Куглеръ, стр. 693.

[6]) Куглеръ, Примѣч. къ англійск. изд. стр. 406.

фаэля есть Мадонна ди-Фулинью, La Vierge au donateur, Мадонна съ донаторомъ, написанная приблизительно около 1511 года, находится въ Ватиканской галлереѣ.

На картинѣ, написанной Дюреромъ въ 1512 году и находящейся теперь въ Мюнхенской пинакотекѣ, на срединѣ Рождество Христово, а на створахъ вкладчики въ образѣ св. Георгія и св. Евстахія, въ рыцарскихъ желѣзныхъ латахъ и красныхъ курткахъ [1]). На картинѣ Рафаэля «Изгнаніе Иліодора изъ Іерусалимскаго храма» въ группѣ женщинъ и дѣтей, выражающихъ изумленіе и ужасъ при видѣ пораженія святотатца (Иліодора), на креслѣ вносятъ въ храмъ папу Юлія II.

Въ Петербургѣ въ Эрмитажѣ имѣется картина Венеціанской школы № 122, Богородица съ донаторомъ, Богомладенецъ изображенъ возложившимъ лѣвую руку на плечо колѣнопреклоненнаго донатора. Памятникомъ существованія въ Россіи обычая писать на иконѣ портреты лицъ, заказавшихъ ее, является икона XV вѣка въ часовнѣ Варлаама Хутынскаго съ портретами семьи закащика иконы и съ подписью: «молятся раби Божіи.. (слѣдуетъ перечень именъ)... и чады Спасу и Пресвятѣй Богородицѣ о грѣсѣхъ своихъ. Въ лѣто 6995 (1487 г.) индикта 15 повелѣніемъ раба Божія Антипа Кузмина на поклоненіе православнымъ».

Можетъ быть, Ивану Грозному предлагали написать портретъ его и, по примѣру Карла V-го, Франциска I, Юлія II, увѣковѣчить царскій ликъ Грознаго на святой иконѣ, въ виду чего благочестивый царь счелъ нужнымъ на соборѣ рѣшить вопросъ о томъ, согласно ли это съ ученіемъ св. отецъ. Соборъ на царскій вопросъ отвѣчалъ: «отъ древнихъ святыхъ отецъ писаній преданіе отъ пресловущихъ живописцевъ, греческихъ и рускихъ, свидѣтельствуютъ и святыхъ иконахъ воображены и написаны якоже на воздвиженіе честнаго и животворящаго креста не токмо царіе и святители и царицы и прочіе народы, многая множество всяческихъ чиновъ тако и на Покровъ Пресвятыя Богородицы егда видѣ святый Андрѣй Богородицу молящуюся съ всѣми святыми за весь миръ безчисленное множество народа писано. Тако же и на происхожденіе частнаго и животворящаго креста не токмо царіе и князи, но и множество безчисленное народа написаны суть, на страшномъ же

[1]) Куглеръ, стр. 577.

судѣ на иконахъ воображаютъ и пишутъ не только святыхъ, но и невѣрныхъ многіе различные лики отъ всѣхъ языкъ» [1]). Такимъ образомъ, отцы собора рѣшили вопросъ въ томъ смыслѣ, что слѣдуетъ писать иконы «по преданію отъ пресловущихъ живописцевъ греческихъ и русскихъ», чѣмъ, конечно, устранялось западное вліяніе на русскую иконопись.

Въ XVII вѣкѣ, однако, лучшій царскій иконописецъ Симонъ Ушаковъ, развившійся не безъ сильнаго вліянія со стороны западныхъ мастеровъ, на Владимірской иконѣ Божіей Матери, что въ церкви Грузинской иконы Божіей Матери въ Москвѣ, пишетъ рядъ портретовъ историческихъ дѣятелей Москвы—царей, князей, патріарховъ, митрополитовъ и другихъ духовныхъ лицъ, въ числѣ которыхъ лишь нѣкоторыя причислены къ лику святыхъ, а другія,—царь Алексѣй Михайловичъ, царица Марія Ильинична, дѣти ихъ Алексѣй и Ѳеодоръ,—были современниками Ушакову, «живи суще» при немъ.

Въ Тамбовскомъ соборѣ хранится икона съ изображеніемъ Питирима, епископа Тамбовскаго, молящягося предъ преподобнымъ Прокопіемъ Декаполитомъ.

Относительно обычая помѣщать въ церквахъ портреты лицъ, не причисленныхъ къ лику святыхъ, мы находимъ слѣдующія небезъинтересныя строки въ одномъ изъ сочиненій начала текущаго столѣтія («Путешествіе въ Кіевъ въ 1817 году. Сочиненіе князя Ив. Михайловича Долгорукаго»). «Я бывалъ, — говоритъ авторъ, — въ церквахъ разныхъ Исповѣданій, и ни въ одной не видывалъ такого безчинія, какое царствуетъ въ нашихъ храмахъ. Чего въ нихъ нѣтъ? Ввели обычай, вмѣстѣ съ святыней, полагать на престолѣ Царскія грамоты и учрежденія политическія, рядомъ съ иконами Мучениковъ и Пророковъ ставятъ портреты Царей, Епископовъ и мужей знаменитыхъ не Вѣрою, но гражданскими подвигами... Мало этого! Кто-то вздумалъ на самыхъ Царскихъ вратахъ (въ Кіево-Софійскомъ соборѣ), кои, отверзаясь, должны представлять Христіанину небо отверсто, начеканить ту же птицу (двуглаваго орла), какую мы видимъ на вывѣскахъ въ шинкахъ и трактирахъ, не смѣю даже сказать, кабакахъ, и гдѣ же? Въ томъ самомъ алтарѣ, изъ котораго первый лучъ

[1]) Стр. 183—184.

Христіанства потекъ во всю Россію! Какого ожидать душевнаго расположенія къ таинствамъ Вѣры въ такихъ, можно сказать, не храмахъ, а капищахъ?.. Чего не попуститъ низкая подлость суетнаго человѣка!.. Народъ ли должно обвинять въ томъ, что портретами наполнены иные храмы, какъ галлереи картинныя въ музеяхъ? Совсѣмъ нѣтъ, конечно!.. Подобныя выдумки никогда въ его головѣ не поселятся, если просвѣщенный пастырь не будетъ поощрять, или наровить, прихотямъ людей знатныхъ, богатыхъ и проказливыхъ, повѣрьте, что простодушный поселянинъ всему тому будетъ молиться, что Попъ выставитъ ему на глаза... Всякой порядокъ, благочиніе и благопристойность зависитъ отъ служителя Вѣры; но увы! сей самый служитель, ради выгодъ своихъ, все стерпитъ, все позволитъ!.. — Я видѣлъ въ ризницѣ панагію, подаренную Лаврѣ Канцлеромъ Графомъ Румянцевымъ... Вездѣ видна гордость Сіятельства, а съ гордостью и пренебреженіе къ Церкви. Въ этой панагіи вставлены скрытно портреты отца и матери. Почтеніе къ родителямъ похвально, но и сія добродѣтель имѣетъ свои предѣлы... Вставить портреты батюшки съ матушкой въ панагію, т. е., въ такое церковное украшеніе, которое предназначено для одной святыни, и тѣмъ сравнивать честь міра съ святостью религіи, это значитъ посвятить Богу, вмѣсто умиленія раскаяннаго грѣшника, залогъ сатанинской гордости, и кинуть въ сокровищницу храма не лепту вдовичу, но тьму талантъ богатаго Лазаря, по тому еще, можетъ быть, что ихъ ужь дѣть некуда. — Весьма безполезно, думаю, для души Графа Румянцева, что онъ съ тяжкимъ иждивеніемъ соорудилъ для Лавры такую панагію... Но не менѣе предосудительно для властей духовныхъ, что они, изъ уваженія къ лицамъ знатнымъ, а, можетъ быть, и изъ сребролюбія, позволяютъ дѣлать въ храмѣ такія соблазнительныя приношенія. Примѣръ сей подала первая Императрица Елисавета, подаря въ Лавру богатую панагію съ своимъ портретомъ. Трудно согласить этотъ поступокъ съ извѣстною ея набожностію, но не всегда человѣкъ одаренъ бываетъ такою силою въ духѣ, которая могла бы защитить видимый престолъ Божій на землѣ отъ насилія Діодимы. Извинимъ по человѣчеству сію слабость, но допустить подобныя, смѣю сказать, кощунства изъ уваженія къ вельможѣ, непростительно. И что такое Графъ Румянцевъ предъ Богомъ? Со всѣми своими подвигами побѣдонос-

ными, онъ не болѣе значитъ послѣдняго поселянина, который потѣетъ съ сохою на своей десятинѣ земли. Герои знамениты въ отечествѣ: тамъ ставятъ имъ статуи, пирамиды, ворота. Но въ церкви всѣ состоянія сравниваются. Здѣсь не тактика прославляется, а вѣра; не убійство, а любовь ближняго; не хищность, а милосердіе и безмездіе: вотъ чѣмъ хвалится Христіанинъ предъ Богомъ! А портреты въ богатой оправѣ черной души отъ ада не избавятъ. Если даръ, приносимый въ домъ Божій, тѣмъ уважительнѣе долженъ быть, чѣмъ богаче, и потому портреты Гг. Румянцевыхъ терпятся въ панагіи, то не властенъ ли и откупщикъ богатый осыпать крупными алмазами такую же панагію и вставить въ ней свою пьяную харю? Какъ отказать ей послѣ приношенія подобнаго отъ другого? Лицепріятіе имѣть мѣсто не можетъ въ церкви. Алмазъ все алмазъ, кто бы его ни бросилъ въ ризницу. Подъ какимъ предлогомъ откажутъ въ пріемѣ его портрета? Въ какомъ уставѣ найдетъ Архіерей, что Графскій портретъ можетъ лежать на престолѣ и висѣть рядомъ съ крестомъ на его персяхъ, а живопись простолюдина не достойна одна этой высокой чести? Примѣръ попущенъ, и никого съ такимъ приношеніемъ отвергнуть нельзя. И такъ, со временемъ ризницы нашихъ богатыхъ обителей могутъ обратиться въ кабинеты миніатюръ всякаго пола и званія людей. Жаль, что есть вельможи, которые не чувствуютъ, въ чемъ истинная и богоугодная жертва; жаль вдвое того, что есть монахи такіе падкіе къ камушкамъ, которые, дабы нарядиться въ алмазы, готовы принять все, что въ нихъ ни обдѣлаютъ» [1]).

Отсюда видно, что обычай помѣщать въ церквахъ портреты лицъ, не причисленныхъ къ лику святыхъ, былъ довольно распространенъ въ XVIII вѣкѣ, и что въ началѣ текущаго столѣтія находились люди, горячо ратовавшіе противъ этого обычая.

---

[1]) Не въ подражаніе ли этой панагіи дѣлались встрѣчающіеся нерѣдко, особенно на югѣ Россіи, круглые образки (металлическіе) съ священнымъ изображеніемъ (часто съ изображеніемъ мученицы, напоминающей св. Параскеву-Пятницу) на одной сторонѣ и съ портретомъ Елизаветы Петровны на другой. Подобные образки съ разными на нихъ священными изображеніями, называемые «панагійками», доселѣ употребляются въ Малороссіи въ качествѣ женскихъ украшеній на груди. Нѣсколько такихъ образковъ изданы Ю. Иверсеномъ въ Трудахъ II-го Археол. съѣзда.

*

Указанія на то, что въ XVI вѣкѣ было значительное вліяніе запада на русскую иконопись, можно найти и въ дѣяніяхъ собора 1554 года по дѣлу дьяка Висковатова. Такъ, напримѣръ, Висковатый писалъ митрополиту: «И о томъ, государь, была вся ревность моя, что образы Спасовъ, Пречистыя и св. угодниковъ его сняли и въ то мѣсто поставили свои мудрованія... по своему разуму, а не по Божественному писанью, потому, что въ средней палатѣ государя нашего написанъ образъ Спасовъ, да тутъ же близъ него написана женка, спустя рукава, какъ бы пляшетъ, а подписано: блуженіе, а иное ревность и иныя глумленія... О томъ смущаюсь, государь, прости мя и настави на лучшее, да укрѣпится духъ мой».

Профессоръ церковной археологіи въ Московской Духовной Академіи А. П. Голубцевъ объ этой «женкѣ» высказываетъ предположеніе, что она «изображала, быть можетъ, танцующую грацію» [1]). Болѣе, чѣмъ вѣроятно, однако, что смутившая Висковатаго «женка» была не танцующей граціей, а эмблемой нравоучительнаго характера. Изображеніе граціи или, вообще, картина свѣтскаго содержанія, характера игриваго—рядомъ съ образомъ Спасовымъ въ серединной палатѣ Московскаго царя XVI вѣка, царя столь набожнаго, какъ Грозный... возможно ли это? «Аллегорія, олицетвореніе и художественный символъ очень рано получили широкое развитіе въ христіанскомъ искусствѣ народовъ западныхъ. Дантъ уже ввелъ ихъ въ свою комедію, а современный ему живописецъ Джіотто изображалъ на стѣнахъ храмовъ олицетворенные въ человѣческихъ образахъ добродѣтели и пороки» [2]). Эмблемы или аллегоріи нравоучительнаго характера были весьма распространены на западѣ въ XV—XVI столѣтіяхъ [3]). Напримѣръ, жадность изображалась въ такомъ видѣ: «Старуха блѣдная, кости-да-кожа, глазами впилась въ кошелекъ, который сжимаетъ въ рукахъ, пряча въ свое платье. А благотворительность изображалась въ видѣ женщины, которая кормитъ множество дѣтей» [4]). Въ Ватиканѣ въ камерѣ della Сеньятура на

---

[1]) Душеполезное Чтеніе 1897 г., августъ, стр. 562.

[2]) Буслаевъ. Очерки, т. I, стр. 639.

[3]) Dictionaire des beaux-arts, par A. L. Millin, t. 1, Paris 1806 an p. 517, 441.

[4]) Словарь французскихъ энциклопедистовъ прошлаго столѣтія. Beaux-Arts t. 1, стр. 425—426.

стѣнѣ надъ окномъ въ изображеніи, извѣстномъ подъ именемъ «Юриспруденціи», представлены въ видѣ стоящихъ женскихъ фигуръ мудрость, сила, умѣренность [1]). Въ Россіи эмблемы были въ большомъ ходу при Петрѣ Великомъ. Напримѣръ, тогда были такого рода изображенія: «подъ ногами ея (храбрости) зависть сердце свое грызетъ; на престолѣ сидитъ правда въ приличномъ себѣ одѣяніи, держа въ единой рукѣ мечъ, въ другой же виситъ сердцэ... княжаго сіятельства» (Меньшикова) «гербовное, съ прочими равными сердцами, равный вѣсъ имущее» [2]). Въ Кіево-Софійскомъ соборѣ еще въ началѣ текущаго столѣтія находились изображенія «трехъ Евангельскихъ добродѣтелей, вѣры, надежды и любви, и сверхъ того правосудія и проч... не старѣе XVII вѣка» [3]).

Двѣ царскія палаты въ XVI вѣкѣ «большая грановитая и золотая грановитая, были расписаны событіями изъ священной и русской исторіи, аллегорическими изображеніями добродѣтели и порока, временъ года и явленій природы», говоритъ Терещенко и въ доказательство этого ссылается на свидѣтельства иностранцевъ [4]).

Буслаевъ, указавши, что въ царской Палатѣ XVI вѣка на стѣнѣ въ серединѣ былъ изображенъ Спаситель на Херувимахъ въ небесахъ, а отъ него съ правой стороны дверь, на которой написано: 1) Мужество, 2) Разумъ, 3) Чистота и 4) Правда, а налѣво опять дверь съ изображеніями: 1) Блужденія, 2) Безумія, 3) Нечистоты и 4) Неправды, замѣчаетъ: «всѣ эти отвлеченныя понятія, вѣроятно, были олицетворены въ человѣческихъ фигурахъ и, можетъ быть, въ видѣ женщинъ» [5]). Это не только вѣроятно, но болѣе, чѣмъ вѣроятно. Какой смыслъ имѣли женка и другія соблазнительныя для Дьяка Висковатаго, подобныя ей фигуры,—это указано подписями, о которыхъ Висковатый говоритъ: «а подписано блуженіе, а иное ревность и иныя глумленія». «Блуженіе»,—т. е. заблужденіе, дѣйствительно, изображалось именно такъ, какъ описываетъ ее смущенный дьякъ, обнаруживающій въ этомъ

---

[1]) Куглеръ, стр. 389.

[2]) Пекарскій. Наука и литература въ Россіи при Петрѣ Великомъ т. II, стр. 222, ср. 221.

[3]) Описаніе Кіево-Софійскаго собора. Кіевъ, 1825 г., стр. 44.

[4]) Бытъ русск. нар. ч. I, стр. 157.

[5]) Стр. 312, т. II.

описаніи тонкую наблюдательность. Заблужденіе, блуженіе, согласно съ требованіями западной живописи, изображалось «въ видѣ шатающейся (dans une attitude chancelante) молодой женщины [1])».

Въ половинѣ XVII вѣка противъ западнаго вліянія въ иконописи борются церковная и гражданская власть и возмущаются ревнители старины и благочестія. Кроткій патріархъ Іосифъ завѣщалъ въ своей духовной, «еже бо иконы Богочеловѣка Исуса и Пречистыя Богородицы и всѣхъ святыхъ заповѣдали..... съ латинскихъ и немецкихъ соблазненныхъ изображеній неподобственныхъ по своимъ похотямъ церковному преданію развратно отнюдь бы не писать, и, которыя гдѣ въ церквахъ неправописанныя, тыя вонъ износити» [2]). Строгій патріархъ Никонъ, черезъ своихъ людей всюду, даже изъ домовъ знатнѣйшихъ Московскихъ сановниковъ, отбиралъ иконы, писанныя по образцу западныхъ картинъ, приказывалъ выкалывать глаза этимъ иконамъ и въ такомъ видѣ носить ихъ по городу, объявляя царскій указъ, угрожавшій строгимъ наказаніемъ всякому, кто только осмѣлится впредь писать подобныя иконы. 1654 года, въ недѣлю православія, «по окончаніи литургіи»,—разсказываетъ діаконъ Павелъ, прибывшій въ Москву вмѣстѣ съ Антіохійскимъ патріархомъ Макаріемъ,—«Никонъ распорядился вынести аналой и новыя иконы на средину церкви и началъ говорить сильную проповѣдь противъ западныхъ новшествъ въ иконописаніи. Онъ доказывалъ, что писать иконы по франкскимъ западнымъ образцамъ беззаконно. При этомъ, указывая на нѣкоторыя новыя иконы, вынесенныя къ аналою, ссылался на нашего владыку» (патріарха Антіохійскаго) «во свидѣтельство того, что иконы тѣ написаны не по греческимъ, а по франкскимъ образцамъ. Затѣмъ оба патріарха предали анаѳемѣ всѣхъ, кто будетъ писать или держать у себя въ домѣ франкскія иконы. Въ это время Никонъ бралъ одну за другою подносимыя иконы и каждую, показывая народу, бросалъ на желѣзный полъ съ такою силою, что иконы разбивались, и, наконецъ, велѣлъ ихъ сжечь. Тогда царь, человѣкъ въ высшей

---

[1]) Dictionaire usuel de artistes, ou guide du peinture, par S. D S. F. Paris 1834 г., стр. 216, art. «erreur».

[2]) Устряловъ, Исторія Петра Великаго, т. II, стр. 471, Спб. 1858 г.

степени набожный и богобоязненный, слушавшій въ смиренномъ молчаніи проповѣдь патріарха, тихимъ голосомъ сказалъ ему: «нѣтъ, батюшка, не вели ихъ жечь, а лучше прикажи зарыть въ землю». Такъ и было поступлено. Никонъ, когда показывалъ народу какую-либо изъ этихъ иконъ, то говорилъ: «эта икона взята изъ дому такого-то вельможи, сына такого-то. Патріархъ хотѣлъ пристыдить ихъ всенародно, чтобы другіе не слѣдовали ихъ примѣру» [1]).

На франкскихъ иконахъ, по указу патріарха Никона, выскребали лики. Патріархъ Іоакимъ сдѣлалъ распоряженіе, по которому глашатаи (бирючи) должны были выходить на торговыя площади и объявляли всенародно, чтобы «на бумажныхъ листахъ иконъ святыхъ не печатали и нѣмецкихъ еретическихъ не покупали, и въ рядахъ по крестцамъ» (площадямъ) «не продавали, а кто сему учинится преслушенъ и начнетъ ради корысти своей такими листами торговать и развращенно неправо печатать, тому быть отъ великихъ государей въ жестокомъ наказаніи» [2]). Впрочемъ, не смотря на это, гравировка иконъ продолжалась.

Едва-ли кто въ такой степени возмущался западнымъ вліяніемъ на русскую иконопись, какъ знаменитый расколоучитель протопопъ Аввакумъ (Петровъ). «По попущенію Божію, пишетъ Аввакумъ съ обычною ему ядовитостью и сарказмомъ,—умножишася въ нашей русской землѣ иконнаго письма не подобнаго изуграфы... Пишутъ Спасовъ образъ Емануила лицо одутловато, уста червонная, власы кудрявая, руки у мышцы толстыя, тако же и у ногъ бедры толстыя, а весь яко нѣмчинъ брюхатъ и толстъ учиненъ, лишь сабли той при бедрѣ не написано».—(Не намекъ ли здѣсь на какое либо общеизвѣстное изображеніе нѣмчина? По другому списку сочиненій Аввакума говорится: «Бедры толсты и весь написанъ не по преданію и ни мало не сообразуетъ первообразному Христову подобію») «А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. А все то кобель борзой Никонъ врагъ умыслилъ будто живыя писать. А устрояетъ все по фряжско-

---

[1]) Митр. Макарій, Патріархъ Никонъ въ дѣлѣ исправленія церковныхъ книгъ и обрядовъ, стр. 62—65.

[2]) А. А. Э. IV, № 200, стр. 255.

му, сирѣчь по нѣмецкому... Вотъ и Никоніане учнутъ писать... Богородицу чревату въ Благовѣщеніе, яко и фрязи поганыя. А Христа на крестѣ раздутовата: толстехонекъ миленькой, стоитъ и ноги тѣ у него, что стулчики. Охъ, охъ, бѣдная Русь! чего-то тебѣ захотѣлось нѣмецкихъ поступковъ и обычаевъ. Непоклоняйся, рабе Божій, неподобнымъ образомъ, писаннымъ по нѣмецкому преданію, яко же и тріе отроки въ Вавилонѣ тѣлу златому поставленному на полѣ Деировѣ. Толсто же тѣлище то тогда вылито, велико, что нынѣшніе образы писанные по нѣмецкому. Да и много у нихъ измѣненія въ иконахъ тѣхъ: власы расчесаны, и ризы измѣнены и сложеніе перстъ (По другому списку: «И подписи измѣнили же Исусу, и Николѣ чудотворцу и Парасковіи великомученицы и другимъ многимъ святымъ. Не подобаетъ правовѣрному и глядѣть много, не токмо кланятися такимъ неподобнымъ образамъ»).... Будетъ образа подобна написана не прилучится: и ты на небо на востокъ кланяйся, а такимъ образомъ не кланяйся» [1]).

Вѣроятно, по поводу этихъ нападокъ на иконы бояринъ Плещеевъ писалъ въ посланіи къ Аввакуму: «Или отъ иконнаго писанія неискуснаго смущаетеся, яко отъ небреженія помѣшены, вамъ же стараго писанія быти мнится? На сіе указуютъ нѣціи, а того не смотрятъ, яко не въ нынѣшнихъ, но въ старыхъ письменныхъ иконахъ много обрѣтается неистовство: у нерукотвореннаго образа Христова выя изъ подъ брады знать (видна), яко отсѣченныя главы; и въ сошествіи Святаго Духа вмѣсто Богородичнаго образа, скраю во тмѣ стояща, писали посредѣ апостоловъ, Марка евангелиста (писали) во Азіи (съ) орломъ, Богослова (Іоанна съ) львомъ, понеже о Христовѣ воскресеніи пишетъ; но и Благовѣщеніе,— по достоинству убо архангелъ Гавріилъ предстоитъ, Дѣвица же сидитъ, якоже обычай и во святая святыхъ на—частѣ видѣти ангела. Намъ же подобаетъ не такими увѣритися иконами, которыя невѣжди человѣки пишутъ не противъ существодобія. Не токмо во иконописаніяхъ много обрѣтается непріятно Церковію, но и въ самыхъ святыхъ книгахъ»... («Православный Собесѣдникъ», 1858 г., ч. II, 594—595). Издатели

---

[1]) Матеріалы для исторіи раскола, изд. подъ ред. проф. Н. И. Субботина, т. V, М. 1879 г., стр. 291—297.

этого посланія, кажется, ошибочно предполагаютъ, что Плещеевъ говоритъ здѣсь объ изображеніяхъ Марка съ орломъ и Богослова со львомъ, и потому въ текстъ вставляютъ въ скобкахъ «съ». На древнихъ иконахъ, окладахъ евангелисты нерѣдко изображаются только въ видѣ животныхъ, указанныхъ въ пророчествѣ Іезекіиля, и «Марка евангелиста писали орломъ, а Богослова львомъ».—

Въ «Щитѣ вѣры», между прочимъ, находятся такія жалобы на русскихъ иконописцевъ: «на хартіяхъ пишутъ и печатаютъ святыхъ дебелыми и утученными лицами и убѣленными тѣлесы и съ нагими тѣла нѣкими частями, имже лѣпотствуетъ быти покровеннымъ ради благообразія». «Икону Пресв. Богородицы пишутъ дебелоличну, откровенну главу имущу, простовласату, перси святыя и сосцы голы, яже никогда же кѣмъ-либо видѣна быша, но отъ самаго младенчества ея покровенна бѣ всетѣлесно... Ношаше же не цвѣтную или многоцѣнную яковую одежду, но всегда во всемъ житіи своемъ имяше одежду смиренную смуглую малоцѣнную. И самого Христа Бога младенческій образъ пишутъ вся удеса, даже и до студныхъ, нага безъ всякаго благоговѣнія. Подобно нелѣпо пишутъ Предтечу у св. Елизаветы въ нѣдрахъ, иніи въ объятіяхъ предъ Христомъ младенечнымъ играюща, нага же всѣми удесы суща. И св. апостоловъ, вмѣсто пророческихъ о Христѣ образованій и гаданій держимыхъ, пишутъ съ умерщвляющими тыя орудіи» (т. е. съ орудіями ихъ страданій) «и нагія голѣни имуща, ноги и руки до локтей обнажены, и иныя нелѣпоты очесемъ благоговѣйныхъ приносящія стыдъ... Не бесчестіе ли есть святымъ, яко св. мvроносицы Маріи Магдалины икону пишутъ яко блудницу, ваны поваплену... Нынѣшніи латинстіи и люторстіи ученицы иконописцы знаменованіе у Христа Бога имя Его Божественное ὁ ὤν, и креста св. образъ и у Пречистыя Богородицы дѣвства ея нетлѣннаго проповѣданіе, оныя три звѣзды престаша мнози писати. И сіе чуже истиннаго православія». [1]). Читаешь эти строки,—такъ и кажется, что читаешь правдивый отзывъ о западныхъ картинахъ религіознаго содержанія: слѣдовательно, въ русской иконописи въ XVII вѣкѣ, къ концу его, обнаруживалось весьма сильное вліяніе запада.

[1]) Душеполезное Чтеніе, 1897 г., сентябрь, стр. 11.

Съ западными образцами живописи наши иконники знакомились преимущественно по гравюрамъ. Львовскія и кіевскія изданія, несомнѣнно, имѣли громадное вліяніе на русское искусство. А въ этихъ изданіяхъ нѣкоторые рисунки цѣликомъ заимствованы изъ иностранныхъ—нѣмецкихъ и итальянскихъ гравюръ, передѣланныхъ польскими мастерами, или же составлены, хотя и южно-русскими, но подъ вліяніемъ произведеній запада. «Такимъ образомъ, говоритъ Ѳ. И. Буслаевъ,—какъ въ литературѣ, такъ и въ живописи русской XVII вѣка, оказалось благотворное вліяніе запада чрезъ Польшу» [1]). Въ виду многихъ существенныхъ недостатковъ западнаго искусства, въ благотворности этого вліянія позволительно усумниться. Подлинники ссылаются иногда на кіевскіе печатные листы, т. е. гравюры. Художественные типы архангеловъ опредѣляются въ подлинникахъ (подъ 26 марта; ср. Четьи-Минеи) по памятникамъ, сохранившимся на западѣ. «Бяше же сихъ святыхъ архангеловъ, говорится въ подлинникѣ XVII вѣка,—въ древнее время въ ветхомъ городѣ—Римѣ, въ Неаполѣ, градѣ компанійскомъ, въ Панормѣ, градѣ Сицилійскомъ, во святыхъ церквахъ лица ихъ иконописнымъ художествомъ на доскахъ, мусіею же по стѣнамъ церковнымъ написаны бѣша», и затѣмъ предлагается самое начертаніе ихъ» [2]). Съ теченіемъ времени,—въ XVIII столѣтіи—заботы правительства о томъ, чтобы иконы писались согласно православію и традиціямъ, въ концѣ концовъ смѣняются заботами, если не исключительно, то главнымъ образомъ, о красотѣ иконъ, какъ бы онѣ не были безобразны, какъ бы отъ того не пришлось стыдиться за нихъ русскому человѣку предъ иностранцемъ, чтобы «отъ неискуснаго письма иконамъ святымъ отъ иностранныхъ посмѣянія и зазрѣнія не было» [3]). По справедливости, скорѣе иностранецъ долженъ былъ стѣсняться своихъ соблазнительныхъ изображеній, нежели древне-русскій человѣкъ своихъ честныхъ иконъ.

Въ апрѣлѣ 1722 года, можетъ быть, по случаю появленія въ Россіи иконоборчества, при чемъ 1720 года одинъ изъ иконоборцевъ Ивашко Красный былъ сожженъ въ Петербургѣ на площади,—было указомъ предписано—«въ виду многой

[1]) Стр. 389.

[2]) Буслаевъ, стр. 413.

[3]) Указъ 1703 г. Полн. Собрн. Зак. т. VI, № 106.

неисправы въ иконномъ писаніи, иконное изображеніе исправлять по содержанію церковнаго обычая». При императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ, сдѣланы распоряженія объ изъятіи изъ употребленія не искусно написанныхъ иконъ, при чемъ говорилось:

«Дабы таковымъ впредь не искусно писаннымъ святымъ образамъ продажи отнюдь нигдѣ не было и о томъ бы пристойное чрезъ особливыхъ людей чинилось всегда надсмотрѣніе, о томъ изъ правительствующаго сената слѣдуетъ учинить надлежащее въ свѣтскіе команды подтвержденіе» [1]). При Екатеринѣ II эти указы были подтверждены. Въ настоящее время дѣйствуютъ, какъ сказано выше, узаконенія противъ распространенія въ народѣ безобразныхъ иконъ и надзоръ за исполненіемъ этихъ узаконеній возложенъ на полицейскія управленія и ремесленныя управы [2]).

Раскольники-старообрядцы упрекали иногда православную Церковь за недостатки въ иконописаніи и за увлеченіе иконописцевъ западнымъ искусствомъ, (въ чемъ она, конечно не виновна), и въ трудахъ православныхъ полемистовъ противъ раскола находятся какъ возраженія раскольниковъ противъ православной Церкви относительно иконъ, такъ и разборъ этихъ возраженій. Въ «Наставленіи правильно состязаться съ раскольниками, сочиненномъ въ Рязанской Семинаріи по предписанію покойнаго Преосвященнаго Симона, Епископа Рязанскаго и Шацкаго» (изд. 2-ое. М. 1815 г.), слѣдующимъ образомъ излагаются и опровергаются два такихъ возраженія. «Первое отъ Апостолъ и собора. Нынѣшніе-де живописцы преданное отъ Святыхъ Апостолъ живописанное измѣниша, видъ плоти Христовой и прочіихъ святыхъ одебелѣвая; Апостоли же и Святые Отцы изображали оныя въ умѣренной тонкости умиленнымъ подобіемъ, якоже древніи образы показуютъ: и Макаріевскій соборъ повелѣваетъ такожъ иконы писати, смотри (я) на древнихъ иконописцевъ, а сверхъ древняго ничего не затѣвать? (Стоглав. гл. 43).

Отвѣтъ. Дѣло Апостольское было обращать въ вѣру проповѣдью Евангельскою; а чтобъ учили они иконному художеству, въ томъ на нихъ солгано, и отнюдь того въ Писаніи

[1]) Синодскій указъ 16 марта 1759 г. Полн. Собрн. Зак. т. XV, № 10935, 10977.

[2]) Сводъ Законовъ Росс. Имп. т. XIV, ст. 127—129.

*

не значится: да и святыхъ Отецъ нигдѣ также въ ихъ книгахъ сего наставленія не преподано. Что же до стоглавнаго собора, его уставленіе, яко самосмышленное, уваженія не заслуживаетъ, тѣмъ паче, что въ ономъ не объяснено, на какихъ именно древнихъ живописцевъ смотрѣть надлежитъ. Впрочемъ хотя бы живописцы писали нынѣ иконы и отмѣнно нѣсколько отъ древнихъ; но какая изъ того къ почитанію ихъ препона? На нихъ тѣ же досточтимыя лица Святыхъ изображаются, что и на древнихъ иконахъ. Касательно жъ до отмѣнности ихъ, поколику писатели всегда одни другихъ бываютъ свѣдущѣе и рачительнѣе; то приникни и на древнія иконы, кои ты представляешь въ примѣръ; не увидишь ли и здѣсь какого нибудь въ краскахъ, либо въ начертаніи лицъ и въ соразмѣрности членовъ различія? Такъ не крайняя ли это грубость и безстыдство, за одно малое, ежелибъ какое и замѣчалось, въ иконописаніи измѣненіе быть злочестивымъ иконоборцемъ.

Второе изъ книги Сумеона Θессал. (гл. 13. 11). Сумеонъ Θессалоникскій обличаетъ-де Латинъ, что святыя иконы, кромѣ преданія и благоговѣнія живописуютъ и украшаютъ, еже противно 1-му правилу 6-го Вселенскаго собора?

Отвѣтъ. Симеонъ обличаетъ Латинъ за излишнюю въ иконописаніи примышленность; какъ-то украшаютъ они, по его же словамъ, иконы власы человѣческими и одеждами, несогласно съ первообразнымъ, и пишутъ, яже простѣйшимъ не пользуютъ и неблагочестно; но мы Латинамъ отнюдь въ томъ не подражаемъ, и подражать не хотимъ. Еще же и отъ имени Симеонова на 1-е 6-го Собора правило ссылка есть сущій обманъ. Ибо правило оное, какъ приникая въ него всякъ видѣть можетъ, не о живописи законополагаетъ, но о бракѣ церковно-служителей (Кормчая лис. 179)». Въ примѣчаніи добавлено: «Чти къ симъ Облич. непр. раск. гл. 9 раз. 5» [1]).

Уже по своему географическому положенію, Россія поставлена въ самую тѣсную связь съ азіатскими народами, и вліяніе Азіи на русское искусство несомнѣнно; въ частности, оно должно было обнаруживаться, хотя въ самой незначительной степени, въ русской иконографіи. На востокѣ Россіи лежали государства съ не менѣе, вѣроятно, развитою культурою, нежели она. Такъ, еще въ первой четверти X вѣка царемъ

[1]) Наставленіе правильно состязаться съ раскольниками, стр. 204—204.

Болгаріи (на Волгѣ), съ которой Русь имѣла частыя торговыя и политическія сношенія и среди населенія которой встрѣчались христіане (1 апрѣля 1229 г. здѣсь погибъ мученической смертью христіанинъ Авраамій, а позднѣе 1323 года замученъ христіанинъ Ѳеодоръ), были вызваны изъ Багдада и прибыли въ Булгаръ разные мастера и художники. Русскимъ естественно было заимствовать культуру у татаръ, какъ своихъ побѣдителей-господъ, выше ихъ стоявшихъ по своему положенію. Конечно, въ области иконографіи заимствованія у мусульманскаго востока могли ограничиваться орнаментаціей, не касаясь типовъ композицій. Въ виду распространенія въ Россіи иконографическихъ памятниковъ Грузіи [1]), (есть они въ Москвѣ, Тулѣ Кіевѣ), можно предполагать и вліяніе на русскую иконографію со стороны единовѣрныхъ намъ обитателей Кавказа и Закавказья, но не легко опредѣлить въ точности, въ чемъ сказалось это вліяніе.

---

[1]) Въ собраніи Н. М. Постникова имѣется (см. каталогъ №№ 3229 и 3231, стр. 177—178) «икона Владимірской Божіей Матери и Симеона Богопріимца работы грузинскихъ грековъ (?) XIV в.» Въ Тульскомъ архіерейскомъ домѣ хранится грузинская палица съ изображеніями на ней. Въ «Описаніи Кіевософійскаго собора и Кіевской іерархіи» (Кіевъ 1825 г.) указанъ въ ризницѣ этого собора «омофоръ Грузинскимъ царемъ Арчиломъ и супругою его Катаваною присланный, весь состоитъ изъ тканыхъ по золотому полю изображеній 12 праздниковъ, а именно: на одной сторонѣ: 1) Лазарево воскресеніе, 2) Входъ въ Іерусалимъ, 3) Распятіе, 4) Воскресеніе Христово, 5) Вознесеніе Христово, 6) Сошествіе Св. Духа на Апостоловъ. Подъ сею послѣднею картиною выткано на полукружіи червленномъ изображеніе царя Арчала въ царскомъ одѣяніи съ короною на главѣ, въ обѣихъ рукахъ держащаго бѣлую свернутую пелену на подобіе гирлянды. На другой сторонѣ омофора изображены: 7) Преображеніе, 8) Снятіе Спасителя со креста и Положеніе во гробъ, 9) Крещеніе, 10) Срѣтеніе, 11) Рождество Христово, 12) Благовѣщеніе. Надъ каждымъ изображеніемъ выткано названіе праздника Персидскимъ, а внизу Греческимъ языкомъ. По концамъ омофора червленными буквами на Грузинскомъ языкѣ исткана слѣдующая, по Русскому переводу, строчная надпись, на 1-мъ концѣ: «Святѣйшіе и блаженнѣйшіе Патріархи града Москвы и всего Сѣвера, помяните насъ грѣшныхъ, принесшихъ храму святому Богородицы омофоръ сей 1611 г.». На 2-мъ концѣ: «Богородице Дѣво Маріе, не одной Москвы и всего Сѣвера, но и всего Міра Покровительнице, покланяющимися Богу Сыну твоему величаемая, спаси насъ въ день страшнаго суда рабовъ твоихъ Царя Арчила, Царицу Катавану и дѣтей нашихъ». Когда и по какому случаю омофоръ сей принесенъ въ Кіевъ, неизвѣстно, а вѣроятно Патріархомъ пожалованъ онъ Митрополиту Гедеону» (стр. 53). Объ этомъ омофорѣ см. также въ «Указателѣ святыни и священныхъ достопамятностей Кіева» (Кіевъ 1853, стр. 107).

Краски, употреблявшіяся русскимъ иконникомъ, шли изъ разныхъ мѣстъ, — тутъ были: баканъ *веницейскій*, празелень *греческая*, вохра *нѣмецкая*, бѣлила *кашинскія*; подобно этому, въ русской иконописи встрѣчались многоразличныя вліянія востока и запада, азіатское и европейское. Въ XVII вѣкѣ на поприщѣ русскаго иконописанія трудятся: изъ Аѳинъ гречанинъ Апостолъ Юрьевъ, изъ Арменіи Богданъ Салтановъ, изъ Австріи Данило Вухтеръ и Иванъ Детерсъ, изъ Швеціи Дерсонъ, изъ Польши Станиславъ Лопуцкій. У царевны Софіи работаетъ перспективнаго дѣла мастеръ Петръ Диглесъ.

Тѣмъ не менѣе, русская иконопись не была лишена самостоятельности. Русскій иконникъ заимствовалъ чужое не механически, но умомъ и сердцемъ усвояя пріобрѣтаемое богатство, переживая душою взятыя идеи и формы и примѣняя ихъ къ родной жизни. «Національность каждаго народа, которому предназначена великая будущность (а таковъ и народъ русскій), говоритъ Буслаевъ, обладаетъ особенною силою претворять въ свою собственность все, что ни входитъ въ него извнѣ» [1]).

Въ иконописи сказывается русская національная жизнь. Изъ нея въ значительной степени заимствовали сюжеты на иконахъ. Многіе святые русскіе по происхожденію и дѣятели въ отечественной исторіи, просвѣтители русскаго народа, создавшіе изъ него то, что онъ есть въ настоящее время: св. преподобный Сергій Радонежскій, Іосифъ Волоколамскій, митрополиты: Петръ, Алексѣй, Іона, Филиппъ и многіе другіе. На иконахъ изображались событія народной жизни, напримѣръ, убіеніе царевича Димитрія. Икона писалась въ память о тѣхъ или иныхъ государственныхъ событіяхъ. Въ 1521 году двинулся на Москву Мехметъ Гирей съ татарскими полчищами, но Богъ, молитвами святыхъ Сергія Радонежскаго и Варлаама Хутынскаго, какъ то открылось одной благочестивой старицѣ, спасъ столицу отъ разоренія, и въ память этого написали икону «Спаситель, что у Спасскихъ воротъ въ Москвѣ». Въ иконописи нашла себѣ мѣсто географія Россіи,—тутъ можно любоваться видами природы и монастырей, писанными съ натуры

Бытъ народа хлѣбопашца съ его заботами о сельскомъ хозяйствѣ и домашнемъ скотѣ невольно вспоминается при

[1]) Очерки II, стр. 80.

видѣ нѣкоторыхъ иконъ, напримѣръ, Флора и Лавра. Національность русская отразилась въ изображеніи ликовъ святыхъ не только русскихъ по происхожденію, но и инородцевъ. Русскій типъ: открытое лицо, довольно большіе глаза, длинная и широкая лопатою окладистая борода, или борода, обострившаяся на концѣ клиномъ, широкій овалъ лица, особенно женскаго, толстый къ концу носъ и т. п. черты славянской расы съ примѣсью финской народности—типъ едва-ли не преобладающій на иконахъ. Онъ замѣтенъ въ изображеніяхъ Бога, ангеловъ и святыхъ изъ всѣхъ національностей. Въ древне русской иконописи архитектура русскихъ зданій, русскія одежды. Такимъ образомъ, съ вѣрованіями русскаго народа здѣсь выразились и многія другія стороны его жизни.

Чуждому искренней вѣры православнаго русскаго человѣка французскому энциклопедисту XVIII вѣка не могли, конечно, нравиться иконы греко-россійской церкви. Вотъ отзывъ объ этихъ иконахъ въ словарѣ французскихъ энциклопедистовъ: «Эти иконы, хотя бы онѣ теперешняго происхожденія, какъ будто сдѣланы много лѣтъ назадъ, оставаясь неприкосновенными, и не допуская усовершенствованія въ искусствѣ, могутъ дать представленіе о живописи временъ Византійской имперіи. Рисунокъ сухой, безжизненный, безъ экспрессіи, колоритъ монотонный. Часто эти плохія картины богато украшены». Далѣе авторъ говоритъ о золотыхъ или серебряныхъ или мѣдныхъ, а иногда съ драгоцѣнными камнями, смотря по зажиточности владѣльца, окладахъ иконъ... «Эти изображенія должны быть написаны на деревѣ по старинным образцамъ и по невѣжественной старинѣ искусства. Греческое суевѣріе произведенія новаго искусства, исполненныя на полотнѣ, признаетъ нечестивыми» [1]).

Если въ Московской Руси иконники держались одного направленія, то юго-западная Русь, съ Кіевомъ во главѣ, поставленная въ условія нѣсколько иныя, нежели Москва, при непосредственномъ соприкосновеніи съ Польшей, католичествомъ, могла принять нѣсколько иное направленіе въ иконографіи. Не безъ основанія нѣкоторые ученые указываютъ на особую школу живописи въ Кіевѣ XVII вѣка. Такъ, у Реклю читаемъ: «Алексѣевская слобода, Воронежской губерніи, из-

[1]) Beaux-Arts. t. III art «images».

вѣстна артелями народныхъ живописцевъ, которые изображаютъ событія изъ священной исторіи съ большею свободою, чѣмъ другіе иконописцы Россіи, и малюютъ также комическія сцены на стѣнахъ и въ домахъ. Алексѣевскіе живописцы по характеру письма имѣютъ отдаленную связь съ національною школою живописи существовавшей въ Россіи въ семнадцатомъ столѣтіи» [1]). Интересныя свѣдѣнія приводитъ Барскій о томъ, что на Аѳонѣ въ XVIII ст. иноки различали иконы «Малороссійскія» отъ «Великороссійскихъ». «Иконамъ Малороссійскимъ кланятся не хощутъ,—замѣчаетъ знаменитый путешественникъ по святымъ мѣстамъ объ инокахъ монастыря Заграфъ («Сербстіи и Болгарстіи иноцы, нѣціи же и отъ нашихъ съ ними сожительствующіе»),—безстудное изображоніе ихъ быти глаголюща и пригвождаютъ я на стѣнахъ высоко, точію ради украсы, а не прилаганія; ревностніи же отъ нихъ, или паче безумнѣйшіе и Великороссійскими гнушаются, Греческіи же, или Болгарскіи Иконы криворуки и кривоносы» (конечно, Барскій такъ называетъ эти иконы за неискусное письмо на нихъ), «зѣло почитаютъ» [2]).

Во всякомъ случаѣ, это свидѣтельствуетъ, что западное вліяніе на восточную иконографію встрѣтило себѣ противниковъ и въ тиши уединеннаго Аѳона въ приверженцахъ старины — анахоретахъ разныхъ племенъ. Нельзя, однако, не упомянуть, что и на Аѳонъ проникло въ XVIII вѣкѣ западное искусство. Барскій о Лаврѣ Св. Аѳанасія говоритъ, что «весь храмъ» Аѳанасіевскій «полнъ есть отъ многаго украшенія поліелеовъ, паникадиловъ и изрядныхъ иконъ Нѣмецкаго дѣла. Свѣщники или поліелеи всѣ Нѣмецкаго удивительнаго художества» [3]).

По замѣчанію князя Ив. Михайловича Долгорукаго въ его «Путешествіи въ Кіевъ въ 1817 году, «проѣхавши 1000 верстъ въ краю одного исповѣданія, не найдешь никакого» (?) «сходства между церковію въ Москвѣ и храмомъ въ Малороссіи» [4]).

---

[1]) Европейская Россія, т. I, Спб. 1883 г., стр. 431.
[2]) Пѣшеходца Василія Григоровича Барскаго. Путешествіе къ святымъ мѣстамъ. Изд. 5, Спб. 1800 г., стр. 669.
[3]) Стр. 520—521.
[4]) Стр. 135.

Библіотека ООН
Академія Наукъ (СССР)