13?
РУ
82

Кн Евгеній Трубецкой.

Два міра въ древне-русской иконописи.

ИЗДАНІЕ АВТОРА.

Кн. Евгеній Трубецкой.

Два міра въ древне-русской иконописи.



ИЗДАНІЕ АВТОРА.

2-й экз

МОСКВА.
1916.

ND
693

197185

МОСКВА—1916.
Товарищество типографии А. И. МАМОНТОВА.
Арбатская пл., Филипповский пер., д. № 11.

I.

Совершившееся на нашихъ глазахъ открытіе иконы — одно изъ самыхъ крупныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ — одно изъ самыхъ парадоксальныхъ событій новѣйшей исторіи русской культуры. Приходится говорить именно объ открытіи, такъ до самаго послѣдняго времени въ иконѣ все оставалось скрытымъ отъ нашего взора, и линіи, и краски, и въ особенности *духовный смыслъ* этого единственнаго въ мірѣ искусства. А между тѣмъ, это — тотъ самый смыслъ, которымъ жила вся наша русская старина.

Мы проходили мимо иконы, но не видѣли ее. Она казалась намъ темнымъ пятномъ среди богатаго золотого оклада; лишь въ качествѣ таковой мы ее знали. И вдругъ — полная переоцѣнка цѣнностей. Золотая или серебряная риза, закрывшая икону, оказалась весьма позднимъ изобрѣтеніемъ конца XVI вѣка; она — прежде всего — произведеніе того благочестиваго безвкусія, которое свидѣтельствуетъ объ утратѣ религіознаго и художественнаго смысла. Въ сущности, мы имѣемъ здѣсь какъ бы безсознательное иконоборчество: ибо заковывать икону въ ризу — значитъ, отрицать ея живопись, смотрѣть на ея письмо и краски, какъ на что-то безразличное какъ въ эстетическомъ, такъ и въ особенности — въ религіозномъ отношеніи. И, чѣмъ богаче окладъ, чѣмъ онъ роскошнѣе, тѣмъ ярче онъ иллюстрируетъ ту бездну житейскаго непониманія, которое построило эту непроницаемую, золотую перегородку между нами и иконой.

Что сказали бы мы, если бы увидали закованную въ золото и сверкающую самоцвѣтными камнями мадонну Ботичелли или Рафаэля?! А между тѣмъ, надъ великими произведеніями древне русской иконописи совершались преступленія не меньше этого; уже недалеко время, когда это станетъ всѣмъ намъ понятнымъ.

Теперь на нашихъ глазахъ разрушается все то, что до сихъ поръ считалось иконою. Темныя пятна очищаются. И въ самой

золотой бронѣ окладовъ, несмотря на отчаянное сопротивленіе отечественнаго невѣжества, кое-гдѣ пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тутъ мы всего чаще остаемся на полдорогѣ. Икона остается у насъ сплошь да рядомъ предметомъ того поверхностнаго эстетическаго любованія, которое не проникаетъ въ ея духовный смыслъ. А между тѣмъ, въ ея линіяхъ и краскахъ мы имѣемъ красоту по преимуществу смысловую. Онѣ прекрасны лишь какъ прозрачное выраженіе того духовнаго содержанія, которое въ нихъ воплощается. Кто видитъ лишь внѣшнюю оболочку этого содержанія, тотъ недалеко ушелъ отъ почитателей золоченыхъ ризъ и темныхъ пятенъ. Ибо въ концѣ-концовъ роскошь этихъ ризъ обязана своимъ происхожденіемъ другой разновидности того же поверхностнаго эстетизма.

Открытіе иконы все еще остается незавершеннымъ. На нашихъ глазахъ оно, можно сказать, только зачинается. Когда мы расшифруемъ непонятый доселѣ и все еще темный для насъ языкъ этихъ символическихъ начертаній и образовъ, намъ придется заново писать не только исторію русскаго искусства, но и исторію всей древнерусской культуры. Ибо доселѣ взоръ нашъ былъ прикованъ къ ея поверхности. Въ ней, какъ и въ иконѣ, мы созерцали ея ризу, но всего меньше понимали ея живую душу. И вотъ теперь открытіе иконы даетъ намъ возможность глубоко заглянуть въ душу русскаго народа, подслушать ея исповѣдь, выразившуюся въ дивныхъ произведеніяхъ искусства. Въ этихъ произведеніяхъ выявилось все жизнепониманіе и все мірочувствіе русскаго человѣка съ XII по XVII вѣкъ. Изъ нихъ мы узнаемъ, какъ онъ мыслилъ и что онъ любилъ, какъ судила его совѣсть, и какъ она разрѣшала ту глубокую жизненную драму, которую онъ переживалъ.

Когда мы проникнемъ въ тайну этихъ художественныхъ и мистическихъ созерцаній, открытіе иконы озаритъ своимъ свѣтомъ не только прошлое, но и настоящее русской жизни, болѣе того *ея будущее*. Ибо въ этихъ созерцаніяхъ выразилась не какая-либо переходящая стадія въ развитіи русской жизни, а ея непреходящій смыслъ. Пусть этотъ смыслъ былъ временно скрытъ отъ насъ и даже утраченъ. Онъ вновь намъ открывается. А открыть его — значитъ, познать, какія богатства, какія еще неявленныя современному міру возможности таятся въ русской душѣ. Мы оставимъ въ сторонѣ всякія произвольныя гаданія объ этихъ возможностяхъ и постараемся узнать ихъ въ ихъ иконописныхъ отраженіяхъ.

II.

Не одинъ только потусторонній міръ Божественной славы нашелъ себѣ изображеніе въ древне-русской иконописи. Въ ней мы находимъ живое, дѣйственное соприкосновеніе двухъ міровъ, двухъ плановъ существованія. Съ одной стороны, — потусторонній вѣчный покой; съ другой стороны — страждущее, грѣховное, хаотическое, но стремящееся къ успокоенію въ Богѣ существованіе, — міръ ищущій, но еще не нашедшій Бога. И соотвѣтственно этимъ двумъ мірамъ въ иконѣ отражаются и противополагаются другъ другу двѣ Россіи.— Одна уже утвердилась въ формѣ вѣчнаго покоя; въ ней немолчно раздается гласъ: «Всякое нынѣ житейское отложимъ попеченіе». Другая - - *приключившаяся* къ храму, стремящаяся къ нему, чающая отъ него заступленія и помощи. Вокругъ него она возводитъ свое временное мірское строеніе.

Это прежде всего — *Русь земледѣльческая;* во храмѣ мы находимъ живой отликъ на ея моленія и надежды. Среди святыхъ она имѣетъ своихъ особыхъ покровителей и молитвенниковъ. Кому неизвѣстно непосредственно близкое отношеніе къ земледѣлію святого громовержца—пророка Иліи, Георгія Побѣдоносца, коего самое греческое имя говоритъ о земледѣліи и особо чтимыхъ угодниковъ — Флора и Лавра. Протестантское высокомѣріе, огульно обвиняющее насъ въ «язычествѣ», очевидно, прежде всего, имѣетъ въ виду имена святыхъ этого типа и ихъ въ самомъ дѣлѣ какъ-будто соблазнительное сходство съ языческими богами — громовержцами или же покровителями полей и стадъ. Но ознакомленіе съ лучшими образцами древней новгородской иконописи тотчасъ изобличаетъ удивительную поверхностность такого сопоставленія. Наиболѣе интересными въ иконописныхъ изображеніяхъ святыхъ являются именно тѣ черты, которыя проводятъ рѣзкую грань между ними и человѣкообразными языческими богами.

Эти черты отличія заключаются, *во-первыхъ,* въ аскетической *неотмірности* иконописныхъ *ликовъ, во-вторыхъ*—въ ихъ подчиненіи храмовому архитектурному, *соборному цѣлому*, и, наконецъ, *въ третьихъ*, въ томъ специфическомъ *горѣніи* ко кресту, которое составляетъ яркую особенность всей нашей церковной архитектуры и иконописи.

Начнемъ съ пророка Ильи. Новгородская иконопись любитъ изображать его уносящимся въ огненной колесницѣ, въ яркомъ

пурпуровомъ окруженіи грозового неба. Соприкосновеніе со здѣшнимъ, *земнымъ* планомъ существованія ярко подчеркивается во-первыхъ, *русскою душою его коней*, уносящихся прямо въ небо, а во-вторыхъ, той простотою и естественностью, съ которой онъ передаетъ изъ этого грозового неба свой плащъ оставшемуся на землѣ ученику—Елисею. Но отличіе отъ языческаго пониманія неба сказывается уже тутъ. *Илья не имѣетъ своей воли.* Онъ вмѣстѣ со своею колесницей и молніей слѣдуетъ вихревому полету ангела, который держитъ и ведетъ на поводу его коней. Другое, еще болѣе рѣзкое отличіе есть боговъ—громовержцевъ бросается въ глаза *въ поясномъ* образѣ Ильи въ коллекціи П. С. Остроухова. Здѣсь поражаетъ въ особенности аскетическій обликъ пророка. Все земное отъ него отсохло. Пурпуровый грозовой фонъ, которымъ онъ окруженъ, и въ особенности мощный внутренній пламень его очей свидѣтельствуютъ о томъ, что онъ сохранилъ свою власть надъ небесными громами. Кажется, вотъ онъ встанетъ, загремитъ и низведетъ на землю огонь или небесную влагу. Но изможденный ликъ его свидѣтельствуетъ, что эта власть—дѣйствіе нездѣшней, духовной силы. Въ немъ чувствуется все тотъ же полетъ влекущаго его и направляющаго его ангела. Печать недвижнаго вѣчнаго покоя легла на его черты. И Божья благодать, и Божій гнѣвъ ниспосылается имъ не изъ посюсторонняго неба, а изъ безконечно далекой и безконечно возвышающей *надъ грозою* небесной сферы.

Другое явленіе того же громового облика въ нашей иконописи—святой Георгій Побѣдоносецъ. И ослѣпительное блистаніе его вихремъ несущагося бѣлаго коня, и огневой пурпуръ его развѣвающейся мантіи, и разсѣкающее воздухомъ копье, которымъ онъ поражаетъ дракона, все это указываетъ на него, какъ на яркій, одухотворенный образъ Божьей грозы и сверкающей съ неба молніи. Но опять-таки и здѣсь мы видимъ аскетическаго всадника, управляющаго одухотвореннымъ конемъ. Конь этотъ—явленіе не стихійной, а сознательной, *зрячей* силы: это ясно изображено въ духовномъ выраженіи его глазъ, которые устремлены не впередъ, а назадъ, на всадника, словно они ждутъ отъ него какого-то откровенія. Кромѣ того, и здѣсь надъ грозою и вихремъ иконописецъ видитъ благословляющую съ неба десницу, которой подчиняются и всадникъ, и конь.

Наконецъ, ту же побѣду надъ языческимъ пониманіемъ неба мы находимъ и въ иконахъ Флора и Лавра. Когда мы видимъ

этихъ святыхъ среди многоцвѣтнаго табуна коней, играющихъ и скачущихъ, можетъ показаться, что въ этой жизнерадостной картинѣ мы имѣемъ посредствующую ступень между иконописнымъ и сказочнымъ стилемъ. И это — въ особенности потому, что именно Флоръ и Лавръ болѣе, чѣмъ какіе-либо другіе святые, сохранили народный русскій, даже прямо крестьянскій обликъ; но и они, властвуя надъ конями, сами, въ свою очередь, имѣютъ своего руководящаго ангела, изображаемаго на иконѣ. Еще поучительнѣе поясныя ихъ изображенія у С. П. Рябушинскаго. Тамъ ихъ ясные, русскіе глаза просвѣтляются тѣмъ молитвеннымъ горѣніемъ, которое уноситъ ихъ въ запредѣльную, безконечную высь и даль. Не остается никакого сомнѣнія въ томъ, что они — не самостоятельные носители силы небесной, а только милосердые ходатаи о нуждахъ земледѣльца, потерявшаго или боящагося потерять свое главное богатство — лошадь. Здѣсь опять-таки — то же гармоническое сочетаніе *отрѣшенія отъ здѣшняго и моленія о здѣшнемъ*, тотъ же недвижный покой, снисходящій къ человѣческой мольбѣ о хлѣбѣ насущномъ.

Я уже сказалъ, что другое отличіе вышеназванныхъ святыхъ отъ языческихъ человѣкобоговъ—въ ихъ подчиненіи храмовому цѣлому или, что то же,—въ ихъ архитектурной соборности. Каждый изъ нихъ имѣетъ свое особое, но всегда подчиненное мѣсто въ той храмовой иконописной лѣстницѣ, которая восходитъ ко Христу. Въ православномъ иконостасѣ эта іерархическая лѣствица святыхъ вокругъ Христа носитъ характерное названіе *чина*. Въ дѣйствительности, во храмѣ всѣ ангелы и святые причислены къ тому или другому чину — и въ томъ числѣ вышеназванные.

Всѣ они одухотворены ярко выраженнымъ стремленіемъ ко Христу. Въ иконописи это особенно наглядно обнаруживается на примѣрѣ Ильи пророка. Въ иконѣ «Преображенія» *онъ непосредственно* предстоитъ преобразившемуся Христу; склоняясь передъ Нимъ. И что же, въ этомъ предстояніи онъ утрачиваетъ свое специфическое свѣтовое окруженіе: его грозовой пурпуръ блекнетъ въ сосѣдствѣ съ Ѳаворскимъ свѣтомъ. Здѣсь все залито блескомъ солнечныхъ лучей; и самый громъ небесный, повергающій ницъ апостоловъ, раздается не изъ свинцовой тучи, а изъ лучезарнаго окруженія Спасителя *). Весь религіозный смыслъ фигуры Иліи въ нашей ико-

*) О тѣхъ случаяхъ, когда пурпуръ вводится въ самое звѣздообразное окруженіе Ѳаворскаго свѣта вокругъ Христа, будетъ сказано ниже.

пописи всѣхъ вѣковъ — именно въ подчиненіи ея общему «Начальнику жизни». И въ этомъ отношеніи Илья, конечно, не составляетъ исключенія. Какъ въ православной храмовой архитектурѣ ея смыслъ выражается въ томъ «горѣніи ко кресту», которое столь ярко выражается въ золотыхъ церковныхъ главахъ, такъ и въ иконахъ; все въ нихъ горитъ къ тому же сверхвременному смыслу человѣческаго существованія, и все на него указываетъ. Все здѣсь охвачено стремленіемъ къ той запредѣльной небесной тверди, гдѣ умолкаетъ житейское. И въ этомъ стремленіи уносится ко кресту вмѣстѣ съ святыми все, что есть лучшаго, духовнаго, въ бытовой Руси отъ царя до нищаго.

Вотъ, напримѣръ, передъ нами яркій образъ нищеты земной въ лицѣ нѣкаго юродиваго Василія Блаженнаго. На замѣчательной иконѣ московскаго письма XVI вѣка (въ московской коллекціи И. С. Остроухова) мы видимъ его молящимся на безпросвѣтно сѣромъ фонѣ московскаго ноябрьскаго неба. Его изможденная постомъ и всяческимъ самобичеваніемъ фигура — настоящія живыя мощи — находится въ полной гармоніи съ этимъ фономъ. Въ молитвѣ передъ нимъ какъ бы разверзается окно въ другой міръ. И что же! Онъ видитъ тамъ блистающія золотыми солнечными лучами крылья трехъ ангеловъ: они сидятъ за накрытымъ столомъ, уставленнымъ яствами. То—Божья трапеза Св. Троицы, въ этомъ самомъ образѣ явившейся Аврааму. И всякій разъ, когда передъ иконописцемъ приподнимается завѣса, скрывающая отъ насъ горній міръ, онъ видитъ тамъ то же солнечное блистаніе горящаго, искрящагося неба.

Мы можемъ наблюдать совершенно то же явленіе, когда въ иконописномъ изображеніи соприкасается съ небомъ другой, противоположный конецъ общественной лѣствицы. Молится нищій, молится и царь; окно въ другой міръ открывается обоимъ, но неодинаково въ обоихъ случаяхъ его явленіе. Въ послѣднемъ случаѣ задача иконописца— неизмѣримо труднѣе и сложнѣе: ибо здѣсь краса небесъ выступаетъ уже не на сѣромъ, будничномъ фонѣ: она вступаетъ въ споръ съ *земнымъ* въ великолѣпіемъ и блескомъ царскаго одѣянья.

Въ Московскомъ Румянцевскомъ музеѣ въ отдѣлѣ древностей (№ 336) есть икона ярославскаго письма XVII вѣка, гдѣ мы находимъ замѣчательное рѣшеніе этой задачи. То князь Михаилъ Ярославскій, въ предстояніи облачному Спасу. Роскошный узоръ царственной парчи выписанъ съ поразительной яркостью и вмѣстѣ съ тѣмъ — съ какой-то умышленной тщательностью, которая под-

черкиваетъ мелочность мишурнаго земного великолѣпія. Это—вполнѣ правильное, реальное изображеніе царскаго облаченія. И что же! Это массивное царское золото въ иконѣ побѣждено и посрамлено простыми и благородными воздушными линіями облачнаго Спаса съ немногими золотыми блестками. Всякая просящая и ищущая душа находитъ въ небесахъ именно то, чего ей не достаетъ и чѣмъ она спасается. Нищій юродивый — страдалецъ и постникъ — видитъ тамъ нездѣшнюю роскошь божественной трапезы. А царь, возносясь молитвой къ небесамъ, освобождается тамъ отъ тяжести земного богатства и, въ предстояніи облачному Спасу, обрѣтаетъ *легкость духа*, парящаго надъ облаками.

Такъ отражается въ нашей древней иконописи жизненное соприкосновеніе съ небесами мірской Россіи, земледѣльческой, нищей и царской.

III.

Въ этомъ святомъ горѣніи Россіи — вся тайна древнихъ иконописныхъ красокъ.

Рядъ приведенныхъ только-что примѣровъ показываетъ намъ, какъ иконописецъ умѣетъ *красками* отдѣлить два плана существованія — потусторонній и здѣшній.

Мы видѣли, что эти краски—весьма различны. То это—лурпуръ небесной грозы, то это — ослѣпительный солнечный свѣтъ, или блистаніе лучезарнаго, свѣтоноснаго облика. Но какъ бы ни были многообразны эти краски, кладущія грань между двумя мірами, это всегда — *небесныя краски* въ двоякомъ, т.-е. въ простомъ и вмѣстѣ *символическомъ* значеніи этого слова. То—*краски здѣшняго, видимаго неба, получившія условное, символическое значеніе знаменій неба потусторонняго.*

Великіе художники нашей древней иконописи такъ же, какъ родначальники этой символики, иконописцы греческіе, были, безъ сомнѣнія, тонкими и глубокими *наблюдателями неба* въ обоихъ значеніяхъ этого слова. Одно изъ нихъ, *небо здѣшнее* открывалось ихъ тѣлеснымъ очамъ; другое, *потустороннее* они созерцали очами умными. Оно жило въ ихъ внутреннемъ, религіозномъ переживаніи. И ихъ художественное творчество связывало то и другое. Потустороннее небо для нихъ окрашивалось многоцвѣтной радугой посюсторонихъ, здѣшнихъ тоновъ. И въ этомъ окрашиваніи не было

ничего случайнаго, произвольнаго. Каждый цвѣтовой оттѣнокъ имѣетъ въ своемъ мѣстѣ свое особое смысловое оправданіе и значеніе. Если этотъ смыслъ намъ не всегда виденъ и ясенъ, это объясняется единственно тѣмъ, что *мы* его утратили: *мы* потеряли ключь къ пониманію этого единственнаго въ мірѣ искусства.

Смысловая гамма иконописныхъ красокъ — необозрима, какъ и передаваемая ею *природная* гамма небесныхъ цвѣтовъ. Прежде всего, иконописецъ знаетъ великое многообразіе оттѣнковъ голубого — и темно-синій цвѣтъ звѣздной ночи, и яркое дневное сіяніе голубой тверди, и множество блѣдѣющихъ къ закату тоновъ свѣтло-голубыхъ, бирюзовыхъ и даже зеленоватыхъ. Намъ — жителямъ сѣвера очень часто приходится наблюдать эти зеленоватые тона послѣ захода солнца. Но голубымъ представляется лишь тотъ *общій фонъ* неба, на которомъ развертывается безконечное разнообразіе небесныхъ красокъ,— и ночное звѣздное блистаніе, и пурпуръ зари, и пурпуръ ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и многоцвѣтная радуга, и, наконецъ, яркое золото полуденнаго, достигшаго зенита, солнца.

Въ древне-русской живописи мы находимъ всѣ эти цвѣта въ ихъ символическомъ, *потустороннемъ* примѣненіи. Ими всѣми иконописецъ пользуется для отдѣленія неба запредѣльнаго отъ нашего, посюсторонняго, *здѣшняго* плана существованія.. Въ этомъ — ключъ къ пониманію неизреченной красоты иконописной символики красокъ.

Ея руководящая нить заключается, повидимому, въ слѣдующемъ. Иконописная мистика — прежде всего *солнечная* мистика въ высшемъ, духовномъ значеніи этого слова. Какъ бы ни были прекрасны другіе небесные цвѣта, все-таки золото полуденнаго солнца — изъ цвѣтовъ цвѣтъ и изъ чудесъ чудо. Всѣ прочія краски находятся по отношенію къ нему въ нѣкоторомъ подчиненіи и какъ бы образуютъ вокругъ него «чинъ». Передъ нимъ исчезаетъ синева ночная, блекнетъ мерцаніе звѣздъ и зарево ночного пожара. Самый пурпуръ зари — только предвѣстникъ солнечнаго восхода. И, наконецъ, игрою солнечныхъ лучей обусловливаются всѣ цвѣта радуги: ибо всякому цвѣту и свѣту на небѣ и въ поднебесьи источникъ — солнце.

Такова въ нашей иконописи іерархія красокъ вокругъ «солнца незаходимаго». Нѣтъ того цвѣта радуги, который не находилъ бы

себѣ мѣста въ изображеніи потусторонней Божественной славы. Но изо всѣхъ цвѣтовъ одинъ только золотой, солнечный обозначаетъ *центръ* божественной жизни, а всѣ прочіе — ея окруженіе. Одинъ Богъ — сіяющій «паче солнца», есть источникъ царственнаго свѣта. Прочіе цвѣта, Его окружающіе, выражаютъ собою природу той прославленной твари небесной и земной, котрая образуетъ собою Его живой, нерукотворенный храмъ. Словно иконописецъ какимъ-то мистическимъ чутьемъ предугадываетъ открытую вѣками позже тайну солнечнаго спектра. Будто всѣ цвѣта радуги ощущаются имъ какъ многоцвѣтныя преломленія единаго солнечнаго луча Божественной жизни.

Этотъ божественный цвѣтъ въ нашей иконописи носитъ специфическое названіе «ассиста». Весьма замѣчателенъ способъ его изображенія. Ассистъ никогда не имѣетъ вида сплошного, *массивнаго* золота; это—какъ бы эфирная, воздушная паутинка тонкихъ золотыхъ лучей, исходящихъ отъ Божества и блистаніемъ своимъ озаряющихъ все окружающее. Когда мы видимъ въ иконѣ ассистъ, имъ всегда предполагается и какъ бы указуется Божество, какъ его *источникъ*. Но въ озареніи Божьяго свѣта нерѣдко прославляется ассистомъ и его окруженіе,—то изъ окружающаго, что уже вошло въ божественную жизнь и представляется ей непосредственно близкимъ. Такъ, ассистомъ покрываются сверкающія ризы «Софіи» Премудрости Божіей, и ризы возносящейся къ небу Богоматери (послѣ Успенія). Ассистомъ нерѣдко искрятся ангельскія крылья. Онъ же во многихъ иконахъ золотитъ верхушки райскихъ деревьевъ. Иногда ассистомъ покрываются въ иконахъ и луковичныя главы церквей. Замѣчательно, что эти главы въ иконописныхъ изображеніяхъ покрыты не сплошнымъ золотомъ, а золотыми блестками и лучами. Благодаря эѳирной легкости этихъ лучей, они имѣютъ видъ живого, горящаго и какъ бы движущагося свѣта. Искрятся ризы прославленнаго Христа; сверкаютъ огнемъ облаченіе и престолъ Софіи — Премудрости, горятъ къ небесамъ церковныя главы. И именно этимъ сверканіемъ и горѣніемъ потусторонняя слава отдѣляется отъ всего непрославленнаго, здѣшняго. Нашъ здѣшній міръ только взыскуетъ горнаго, *подражаетъ пламени*, но дѣйствительно озаряется имъ лишь на той предѣльной высотѣ, которой достигаютъ только вершины церковной жизни. Дрожаніе эѳирнаго золота сообщаетъ и этимъ вершинамъ видъ потусторонняго блистанія.

Вообще, потусторонніе краски употребляются нашей древней

иконописью, особенно новгородской,—съ удивительнымъ художественнымъ тактомъ. Мы не видимъ ассиста во всѣхъ тѣхъ изображеніяхъ земной жизни Спасителя, гдѣ подчеркивается Его *человѣческое* естество, гдѣ Божество въ Немъ сокрыто «подъ зракомъ раба». Но ассистъ тотчасъ же выступаетъ въ Его обликѣ, какъ только иконописецъ видитъ Его прославленнымъ или хотя бы хочетъ дать почувствовать Его грядущее прославленіе *). Ассистомъ нерѣдко горитъ Христосъ-младенецъ, когда иконописцу нужно подчеркнуть въ изображеніи мысль о *предвѣчномъ* младенцѣ. Ассистомъ окрашиваются ризы Христа въ Преображеніи, Воскресеніи и Вознесеніи. Тѣмъ же специфическимъ блистаніемъ Божества горитъ Христосъ, выводящій души изъ ада, и Христосъ въ раю съ разбойникомъ.

Особенно сильное художественное впечатлѣніе достигается употребленіемъ ассиста именно тамъ, гдѣ иконописцу нужно противопоставить другъ другу два міра, *оттолкнуть* запредѣльное отъ здѣшняго. Это мы видимъ, напримѣръ, въ древнихъ иконахъ Успенія Богоматери. При первомъ взглядѣ на лучшія изъ этихъ иконъ становится очевиднымъ, что лежащая на одрѣ Богоматерь въ *темной* ризѣ со всѣми близкими, ее окружающими, тѣлесно пребываетъ въ *здѣшнемъ* планѣ бытія, который можно осязать и видѣть *нашими здѣшними* очами. Напротивъ, Христосъ, стоящій за одромъ въ свѣтломъ одѣяніи, съ душою Богоматери въ видѣ младенца на рукахъ, производитъ столь же ясное впечатлѣніе потустороннаго видѣнія. Онъ весь горитъ, искрится и отдѣляется отъ умышленно тяжелыхъ здѣшнихъ красокъ земного плана эѳирной легкостью покрытыхъ ассистомъ воздушныхъ линій. Контрастъ этотъ въ особенности поразительно переданъ въ двухъ иконахъ XVI вѣка въ московскихъ коллекціяхъ А. В. Морозова и И. С. Остроухова.

Прибавимъ къ этому, что на нѣкоторыхъ изображеніяхъ (у И. С. Остроухова) видна высоко въ небесахъ Богоматерь, уже прославленная въ томъ же золотомъ блистаніи, среди сверкающихъ ассистомъ ангеловъ.

Въ другихъ иконахъ Успенія тотъ же художественный эффектъ отдѣленія двухъ плановъ бытія иногда достигается другими цвѣтами изъ той же гаммы небесныхъ красокъ. Христосъ, стоящій позади одра Богоматери, отдѣляется отъ нея не только ассистомъ, но и

*) Особенно наглядно можно прослѣдить этотъ способъ употребленія ассиста въ иконѣ „Шестодневъ" Діонисія, принадлежащей И. С. Остроухову.

особою окраскою небесныхъ сферъ, Его окружающихъ. Иногда это всего одна сфера, образующая вокругъ Христа темно-синій овалъ, въ которомъ видны херувимы; всѣ они кажутся какъ бы потонувшими въ синевѣ, за исключеніемъ одного, пурпуроваго, пламеннаго херувима на самой вершинѣ овала, надъ головою Спасителя. Но иногда, напримѣръ, въ замѣчательной новгородской иконѣ XVI вѣка въ петроградскомъ музеѣ Александра III, мы видимъ въ томъ же овалѣ множество небесныхъ сферъ, расположенныхъ другъ надъ другомъ. Сферы эти отдѣляются одна отъ другой множествомъ оттѣнковъ и отливовъ голубого, при чемъ нѣкоторыя изъ этихъ сферъ окрашиваются невѣроятными, свѣтлыми, зеленовато-бирюзовыми тонами; зритель получаетъ отъ этихъ тоновъ прямо ошеломляющее впечатлѣніе нездѣшняго. Я долго мучился надъ загадкой, гдѣ могъ художникъ наблюдать въ природѣ эти краски, пока не увидалъ ихъ самъ, послѣ заката солнца, на фонѣ сѣвернаго, петроградскаго неба.

Впрочемъ, все это многообразіе голубыхъ, голубоватыхъ и даже зеленоватыхъ тоновъ, одухотворенныхъ безплотнымъ естествомъ ангельскихъ головокъ съ крыльями, представляетъ собою загадку сравнительно простую и легкую. Гораздо сложнѣе и, пожалуй, глубже — тайна того яркаго небеснаго пурпура, который составляетъ одну изъ величайшихъ красотъ новгородскаго иконописнаго стиля. Задача здѣсь усложняется въ особенности чрезвычайнымъ разнообразіемъ видовъ небеснаго пурпура, доступнаго наблюденію. Иконописецъ, какъ мы уже видѣли, знаетъ пурпуръ небесной грозы, одухотворенной образомъ мечущаго громы пророка. Онъ наблюдаетъ почное пурпуровое зарево пожара и освѣщаетъ имъ бездонную глубину вѣчной ночи во адѣ. Онъ помѣщаетъ у дверей рая пурпуровое пламя огненнаго херувима. Наконецъ, въ древнихъ новгородскихъ иконахъ страшнаго суда мы видимъ цѣлую огненную преграду пурпуровыхъ херувимовъ непосредственно *подъ* изображеніемъ будущаго вѣка, *надъ* головами сидящихъ на престолахъ апостоловъ. Всѣ эти иконописныя изображенія небеснаго огня — сравнительно ясны и прозрачны. Вопросъ становится неизмѣримо труднѣе и сложнѣе, когда мы подходимъ къ мистической тайнѣ пурпура Св. Софіи — Премудрости Божіей.

Почему нашъ иконописецъ окрашиваетъ яркимъ пурпуромъ ликъ, руки, крылья, а иногда и одѣяніе предвѣчной Премудрости, сотворившей міръ? До сихъ поръ никто еще не далъ на этотъ вопросъ удовлетворительнаго отвѣта. Приходится часто слышать, что пурпуръ

Св. Софіи есть пламень. Но это объясненіе на самомъ дѣлѣ ничего не объясняетъ: ибо, какъ мы уже видѣли, существуетъ великое множество видовъ, а, стало-быть, и *смысловъ* потусторонняго пламени—отъ солнечнаго горѣнія ассиста—до зловѣщаго зарева геенны огненной. Спрашивается, о какомъ *специфическомъ* видѣ пламени идетъ здѣсь рѣчь? Что это за огонь, которымъ пламенѣетъ Св. Софія, и въ чемъ отличіе *этого* пурпура отъ другихъ иконописныхъ откровеній, окрашенныхъ въ тотъ же цвѣтъ?

Объясненіе можетъ быть найдено только въ охарактеризованной выше солнечной мистикѣ красокъ, символически выражающихъ тайны неба потусторонняго. Знакомство съ лучшими новгородскими изображеніями «Софіи» не оставляетъ въ этомъ ни малѣйшаго сомнѣнія. Возьмемъ ли мы рѣдкую по красотѣ шитую шелками икону Св. Софіи XV вѣка, пожертвованную графомъ А. Олсуфьевымъ московскому Историческому музею, или не менѣе дивную новгородскую Софію музея Александра III въ Петроградѣ, не говоря уже о многихъ другихъ изображеніяхъ пурпуровой Софіи меньшаго художественнаго достоинства,—мы найдемъ въ нихъ одну *общую* черту. Мы видимъ въ нихъ «Софію», сидящую на престолѣ *на темно-синемъ фонѣ ночного, звѣзднаго неба*. Именно соприкосновеніе съ ночною тьмою дѣлаетъ необычайно прекраснымъ это явленіе небеснаго пурпура; въ этомъ же соприкосновеніи—объясненіе символическаго смысла этой краски.

«Вся Премудростію сотворилъ еси»,—поется въ церковномъ пѣснопѣніи. Это—значитъ, что Премудрость—именно тотъ предвѣчный замыселъ Божій о твореніи, коимъ вся тварь небесная и земная вызывается къ бытію изъ небытія, *изъ мрака ночного*. Вотъ почему Софія изображается *на ночномъ фонѣ*. Но именно этотъ ночной фонъ и дѣлаетъ совершенно необходимымъ блистаніе небеснаго пурпура въ «Софіи». То—пурпуръ Божьей зари, зачинающейся среди мрака небытія; это—всходъ вѣчнаго солнца надъ тварью. Софія—то самое, что предшествуетъ всѣмъ *днямъ* творенія.

Не берусь рѣшить, насколько въ выборѣ краски тутъ участвовало сознательное размышленіе. Я склоненъ думать, что пурпуръ Софіи скорѣе былъ найденъ непосредственнымъ озареніемъ творческаго инстинкта, какимъ-то мистическимъ *сверхсознаніемъ* иконописца. Но сути дѣла это не мѣняетъ. Влеченіе къ небу и глубокое знаніе неба въ обоихъ смыслахъ слова подсказало ему, что солнце, восходя изъ мрака, или, вообще соприкасаясь съ мракомъ, неизбѣжно окраши-

вается въ пурпуръ. Къ этому онъ привыкъ, ибо онъ это повседневно наблюдалъ и переживалъ. При этихъ условіяхъ не все ли равно, сознавалъ ли онъ, что пишетъ зарю, или же заря въ его творчествѣ была лишь безсознательной реминисценціей. Въ обоихъ случаяхъ вѣрно, что Софія для него окрасилась цвѣтомъ зари. Онъ *видѣлъ* предвѣчную зарю и писалъ то самое, что видѣлъ *).

Впрочемъ, не ему первому явилось при свѣтѣ солнечнаго восхода чудесное видѣніе съ огненнымъ ликомъ и пурпуровыми перстами. Кто не знаетъ крылатаго стиха Гомера:

— Встала изъ мрака младая съ перстами пурпурными Эосъ

Разница между языческимъ — гомеровскимъ и православно-христіанскимъ мірочувствіемъ иконописца — въ томъ, что послѣдній видитъ эти пурпурные персты не въ здѣшней, а въ предвѣчной зарѣ и относитъ ихъ къ небу потустороннему. Пурпуръ остается тѣмъ же утреннимъ свѣтомъ, но измѣняется въ самомъ существѣ своемъ одухотворяющее его начало.

Есть еще черта въ названныхъ иконахъ, рѣзко подтверждающая солнечный характеръ явленія «Софіи». Я уже говорилъ, что вся она покрыта тонкой паутинкой ассиста: значитъ, и самый пурпуровый ея ликъ является иконописцу среди блистанія солнечныхъ лучей.

Сопоставимъ этотъ ликъ съ ликомъ прославленнаго Христа, сидящаго на престолѣ. Не очевидно ли, что было бы кощунственнымъ писать пурпурозаго Христа! Почему же неумѣстное въ отношеніи къ Христу столь умѣстно и прекрасно по отношенію къ Софіи? Оттого, что въ солярномъ кругѣ иконописной мистики Христу-Царю не подобаетъ какой-либо иной цвѣтъ, кромѣ высшаго въ царственной

---

*) Ср. извѣстные стихи В. С. Соловьева о „Софіи“:

И въ пурпурѣ небеснаго блистанья
Очами полными лазурнаго огня
Глядѣла ты какъ первое сіянье
Всемірнаго и творческаго дня.

Повидимому, знаменитое новгородское изображеніе „Софіи“ представляетъ собою какъ бы иконописный комментарій къ началу первой главы Евангелія Іоанна. Слова: „Въ началѣ было слово“ изображаются Евангеліемъ на престолѣ; образъ Христа непосредственно подъ Евангеліемъ, очевидно, напоминаетъ слова: „И Слово было Богъ“. „Софія“ въ иконѣ ставится въ непосредственное отношеніе къ Слову черезъ которое все произошло“. А ночная тьма прямо намекаетъ на слова „и свѣтъ во тьмѣ свѣтитъ, и тьма не объяла его“. Этимъ объясняется и присутствіе въ иконѣ Богоматери и Іоанна Предтечи — двухъ свидѣтелей Слова.

іерархіи цвѣтовъ: то—ослѣпительный свѣтъ немеркнущаго дня. Напротивъ. «Софіи» именно, въ виду ея подчиненнаго значенія въ небесной іерархіи, подобаетъ пурпуръ, предваряющій высшее солнечное откровеніе.

Въ русской иконописи это—не единственный случай, когда пурпуръ отмѣчаетъ собой соприкосновеніе солнечнаго свѣта со тьмою. Въ собраніи И. С. Остроухова есть замѣчательная икона Преображенія устюжскаго письма XVI вѣка, гдѣ можно наблюдать аналогичное явленіе. Обыкновенно, Преображеніе пишется на дневномъ свѣтломъ фонѣ. Между тѣмъ, въ названной иконѣ оно изображено на ночномъ фонѣ звѣзднаго неба, при чемъ Ѳаворскій свѣтъ будитъ спящихъ во мракѣ апостоловъ*). И что же, въ этомъ ночномъ изображеніи цвѣтовая гамма рѣзко отличается отъ красокъ, употребляемыхъ въ другихъ *дневныхъ* иконахъ Преображенія. Ѳаворскій свѣтъ въ новгородской иконописи всегда изображается въ видѣ звѣзды, окружающей Спасителя. Въ самой сердцевинѣ этой звѣзды Спаситель всегда весь залитъ золотомъ ассиста въ соотвѣтствіи съ евангельскими словами: «И просіяло лицо Его, какъ солнце» и т. п. Но края звѣзды обыкновенно наполняются другими небесными цвѣтами— темно-синимъ, голубымъ, зеленозатымъ, и оранжевымъ. Напротивъ. *въ ночной* иконѣ И. С. Остроухова Ѳаворскій свѣтъ, соприкасаясь съ окружающимъ мракомъ, переходитъ не въ синеву, *а въ пурпуръ*. И въ этомъ выражается художественный замыселъ, замѣчательно смѣлый и глубокій. Среди символическаго ночного мрака, окутавшаго вселенную, молнія Преображенія, пробуждающая апостоловъ, возвѣщаетъ зарю Божьяго дня и тѣмъ полагаетъ конецъ тяжкому сну грѣховному.

Есть, впрочемъ, одна замѣчательная черта, которая отличаетъ эту зарю Преображенія отъ явленія «Софіи». Въ иконахъ «Софіи» пурпуромъ окрашенъ самый ея *ликъ*, крылья и. руки. Наоборотъ, въ названной иконѣ ночного Преображенія мы видимъ пурпуръ лишь въ звѣздообразномъ окруженіи Христа, притомъ на самыхъ его окраинахъ. Въ явленіи «Софіи-Премудрости» пурпуръ выражаетъ самую его сущность; наоборотъ, въ иконѣ Преображенія это—одинъ изъ подчиненныхъ цвѣтовъ небеснаго фона Христова явленія.

Въ заключеніе этой характеристики остается упомянуть, что отъ иконописца не остается скрытымъ и самое прекрасное изо всѣхъ

*) Очевидно, что тутъ имѣется въ виду IX глава, стихъ 32 Евангелія отъ Луки, гдѣ говорится о пробужденіи „отягченныхъ сномъ“ апостоловъ на Ѳаворѣ.

свѣтовыхъ солнечныхъ явленій—явленіе небесной радуги. Въ другомъ мѣстѣ *) мнѣ уже приходилось говорить о томъ, какъ въ богородичныхъ иконахъ новгородскаго письма міръ, собранный во Христѣ вокругъ Богоматери, являетъ собою какъ бы многоцвѣтную радугу. Замѣчательное изображеніе этой радуги и удивительно глубокое пониманіе ея мистической сущности можно найти въ иконахъ «Богородица—Неопалимая Купина», въ особенности въ замѣчательной иконѣ С. П. Рябушинскаго (псковскаго письма XV вѣка). Здѣсь какъ разъ изображено преломленіе единаго солнечнаго луча Божьяго—въ многоцвѣтный спектръ ангельскихъ чиновъ, собравшихся вокругъ Богоматери и черезъ Нее властвующихъ надъ стихіями міра. Въ этомъ окруженіи каждый духъ имѣетъ свой особый цвѣтъ: но тотъ единый лучъ, съ которымъ сочетается Богоматерь, тотъ огонь, который черезъ Нее свѣтитъ, объединяетъ *въ Ней* всю эту духовную гамму небеснаго спектра: имъ горитъ въ иконѣ весь многоцвѣтный міръ ангельскій и человѣческій. И, такимъ образомъ, Неопалимая Купина выражаетъ собою идеалъ просвѣтленной и прославленной твари, той твари, которая вмѣщаетъ въ себѣ огонь Божественнаго Слова и въ немъ горитъ, но не сгораетъ.

IV

Отъ солнечной мистики древне-русской иконописи мы теперь перейдемъ къ ея психологіи—къ тому внутреннему міру человѣческихъ чувствъ и настроеній, который связывается съ воспріятіемъ этого солнечнаго откровенія.

Мы имѣемъ и здѣсь необычайно многообразную и сложную гамму душевныхъ переживаній, гдѣ солнечная лирика свѣтлой радости совершенно необходимо переплетается съ мотивомъ величайшей въ мірѣ скорби—*съ драмою встрѣчи двухъ міровъ*. Свѣтлый лирическій подъемъ—радостное настроеніе весенняго благовѣста—первое, что поражаетъ въ росписи древнихъ царскихъ вратъ. Здѣсь мы имѣемъ неизмѣнно изображенія четырехъ евангелистовъ и Благовѣщенія, какъ олицетворенія той радости, которую они возвѣщаютъ. Концепція этихъ фигуръ въ различныхъ иконахъ весьма разнообразна; но въ ней всегда, такъ или иначе, выражается народно-русское пониманіе того праздника, о которомъ вся тварь радуется вмѣстѣ съ че-

*) См. мою брошюру „Умозрѣніе въ краскахъ", стр. 36. Москва, 1915.

ловѣкомъ; это—праздникъ прилета вешнихъ птицъ: ибо въ Благовѣщеніе, согласно народному повѣрью, «и птица гнѣзда не вьетъ».

Иногда это настроеніе изображается радугою праздничныхъ красокъ на золотомъ фонѣ—радостной игрою многоцвѣтныхъ ангельскихъ крыльевъ вокругъ Богоматери и евангелистовъ. Въ новгородскихъ царскихъ вратахъ И. С. Остроухова мы имѣемъ какъ разъ изумительный образецъ этого изображенія великаго праздника весны. Но въ его же собраніи иконъ имѣется не менѣе глубокое и прекрасное изображеніе того же праздника тепла и свѣта, который выражаетъ собою великій поворотъ солнца къ землѣ.

Это—шесть маленькихъ иконъ Благовѣщенія и евангелистовъ Строгановскаго письма XVI вѣка, снятыхъ съ царскихъ вратъ. Тутъ мы видимъ не радугу, а потоки яркаго, полуденнаго свѣта, которымъ все залито. Такой ослѣпительный полдень можно видѣть только въ южныхъ странахъ, и мы стоимъ передъ интересной загадкой,—съ какого юга русскій иконописецъ могъ принести нашему грустному сѣверу эту воистину *благую* вѣсть о невиданной и неслыханной у насъ радости свѣта.

Въ фигурахъ евангелистовъ на царскихъ вратахъ мы можемъ наблюдать изображеніе тѣхъ чувствъ, которыя вызываются этимъ откровеніемъ свѣта въ святыхъ, озаренныхъ душахъ. Тутъ намъ приходится отмѣтить одну изъ самыхъ парадоксальныхъ чертъ русской иконописи.

Казалось бы, свѣтовая радуга и полуденное сіяніе, окружающее евангелистовъ, есть прежде всего—*праздникъ для глаза*. И, однако, всмотритесь внимательно въ позы евангелистовъ; всѣмъ существомъ своимъ они выражаютъ настроеніе человѣка, который *смотритъ, но не видитъ, ибо онъ весь погруженъ въ слухъ и въ записываніе слышаннаго*. Посмотрите на дугообразно согнутыя спины этихъ пишущихъ апостоловъ: это—позы покорныхъ исполнителей воли Божіей, пассивныхъ человѣческихъ орудій откровенія. Въ изображеніяхъ евангелиста Іоанна, наиболѣе яркихъ и наиболѣе мистическихъ изо всѣхъ, а потому и наиболѣе типичныхъ для *русскаго* религіознаго мірочувствія, эта черта подчеркивается еще одной замѣчательной подробностью.

Іоаннъ не пишетъ, а *диктуетъ* своему ученику Прохору. Мы видимъ у него тотъ же изгибъ спины человѣка, беззавѣтно *отдающагося* откровенію. И что же, этотъ диктующій учитель Слова находитъ себѣ послушное орудіе въ лицѣ ученика, который всей

своей позой выражаетъ безграничную, *слѣпую* покорность: это — какъ бы человѣческое эхо апостола, которое безотчетно его повторяетъ и безсознательно воспроизводитъ, а иногда даже преувеличиваетъ самый изгибъ его спины.

Но не въ одной этой покорности выражается психологія человѣческой души, переживающей процессъ откровенія. Высшимъ обнаруженіемъ этой психологіи является, безъ сомнѣнія, *тотъ внутренній слухъ, которому дано слышать неизреченное*. Этотъ слухъ въ нашей иконописи передается весьма различными способами. Иногда это—поворотъ головы евангелиста, оторвавшагося отъ работы, къ невидимому для него свѣту или генію вдохновителю; поворотъ — неполный, словно евангелистъ обращается къ свѣту не взглядомъ, *а слухомъ*. Иногда это даже не поворотъ, а поза человѣка, всецѣло углубленнаго въ себя, слушающаго какой-то внутренній, неизвѣстно откуда исходящій голосъ, *который не можетъ быть локализованъ въ пространствѣ*. Но *всегда* это прислушиваніе изображается въ иконописи, какъ *поворотъ къ невидимому*. Отсюда у евангелистовъ это *потустороннее* выраженіе очей, которыя не видятъ окружающаго.

Самый свѣтъ, которымъ они освѣщены, получаетъ, черезъ сопоставленіе съ ихъ фигурами, своеобразное символическое значеніе. Это радужное и полуденное сіяніе, которое воспринимается не зрѣніемъ апостоловъ, а какъ бы ихъ *внутреннимъ слухомъ*,— тѣмъ самымъ одухотворяется: это—потусторонній, *звучащій свѣтъ* солнечной мистики, преобразившейся въ мистику свѣтоноснаго Слова. Не даромъ Слово въ Евангеліи Іоанна именуется *свѣтомъ*, который во тьмѣ свѣтитъ.

Въ этомъ отнесеніи всѣхъ красокъ, составляющихъ красу творенія, къ потустороннему смыслу вѣчнаго Слова заключается источникъ всей лирики нашей иконописи и всей ея драмы.

Навстрѣчу восходящему солнцу Евангелія поднимается вся та *свѣтлая* радость жизни, какая есть въ человѣкѣ. При свѣтѣ этихъ весеннихъ лучей окрыляется и получаетъ благословеніе свыше— самая человѣческая любовь. Иконописецъ не только знаетъ этотъ чистый подъемъ земной любви, онъ воспѣваетъ ему радостные гимны. Это — не ночное соловьиное пѣнье, а солнечный гимнъ жаворонка съ его подъемомъ въ темно синюю высь.

На порогѣ евангельскаго откровенія, въ самомъ преддверіи Новаго Завѣта помѣщается эта прославленная иконописцемъ святая,

но, тѣмъ не менѣе, чисто человѣческая любовь Іоакима и Анны. Въ богородичныхъ иконахъ съ житіемъ мы находимъ вокругъ главной иконы рядъ маленькихъ изображеній, гдѣ воспроизводится рядъ стадій этой любви. Особенно художественны эти воспроизведенія въ замѣчательной иконѣ новгородскаго письма XVI вѣка «Введеніе во храмъ съ житіемъ» (въ московской коллекціи А. В. Морозова). Здѣсь въ первомъ изображеніи мы видимъ, какъ первосвященникъ изгоняетъ изъ храма Іоакима и Анну за безплодіе. Въ послѣдующихъ двухъ изображеніяхъ они оба тоскуютъ *порознь*—онъ въ пустынѣ, а она въ лѣсу: тамъ птицы, вьющія гнѣзда на древесныхъ вѣтвяхъ, напоминаютъ ей то самое, о чемъ она печалится. Но это одиночество въ страданіи въ лѣсу, какъ и въ пустынѣ, облегчается видѣніемъ ангела утѣшителя, возвѣщающаго грядущую радость.

Потомъ эта радость сбывается въ *зачатіи* пресвятой Богородицы. Замѣчательно, что наше иконописное искусство, всегда *глубоко символическое,* когда приходится изображать потустороннее, проникается какимъ-то своеобразнымъ *священнымъ реализмомъ* въ изображеніи этой сбывающейся *въ посюсторонней* любви радости. На первомъ планѣ мы видимъ Іоакима и Анну, которые цѣлуются; въ нѣкоторыхъ иконахъ *за ними* изображается на второмъ планѣ двухспальное ложе; а возвышающійся надъ ложемъ храмъ освящаетъ эту супружескую радость своимъ благословеніемъ. Иконописецъ трогательными чертами подчеркиваетъ *голубиный* характеръ этой любви. Въ двухъ старинныхъ иконахъ псковскихъ храмовъ въ изображеніи «Рождества пресв. Богородицы» можно видѣть, какъ Іоакимъ и Анна *ласкаютъ* новорожденнаго младенца; и бѣлые голуби слетаются смотрѣть на семейную радость. А домашнія птицы — гусь и утка, украшающіе ту же картину домашняго очага, сообщаютъ ей уютный характеръ *законченной идилліи.*

Какъ бы ни было прекрасно и свѣтло это явленіе земной любви,— все-таки оно не доводитъ до предѣльной высоты солнечнаго откровенія. За подъемомъ тутъ неизбѣжно слѣдуетъ спускъ; какъ бы высоко ни поднимался въ небесную сиеву, этотъ весенній жаворонокъ, все же до встрѣчи съ солнцемъ ему далеко; стремительно поднявшись, онъ вскорѣ неизбѣжно ниспадаетъ на землю — клевать зерно и ростить птенцовъ для новаго полета и подъема, который опять не доведетъ до цѣли. Чтобы освободить земной міръ отъ плѣна и поднять его до неба, приходится порвать эту плѣнительную цѣпь подъемовъ и спусковъ. Отъ земной любви требуется величайшая изъ

жертвъ: *она должна сама себя принести въ жертву.* Вотъ почему въ нашей иконописи прекрасная идиллія земного *посюсторонняго* счастья не переходитъ грани между Новымъ и Ветхимъ Завѣтомъ. Это — какъ бы пограничное явленіе — лирическое вступленіе къ послѣдующей новозавѣтной драмѣ.

Самый подъемъ земной любви навстрѣчу запредѣльному откровенію здѣсь неизбѣжно готовитъ трагическое ея столкновеніе съ иною, высшею любовью: ибо эта высшая любовь въ своемъ родѣ такъ же исключительна, какъ и земная любовь: она тоже хочетъ владѣть человѣкомъ всецѣло, безъ остатка.

Иконописецъ усматриваетъ зарожденіе этой драмы въ самомъ началѣ евангельскаго благовѣствованія, тотчасъ вслѣдъ за появленіемъ перваго весенняго луча Благовѣщенія. Она происходитъ въ душѣ Іосифа — мужа Маріи.

Вѣка проходили равнодушно мимо этого старческаго образа: его почти не замѣчали, ибо вниманіе наблюдателей устремлялось къ одному всепоглощающему центру—къ чудесному рожденію отъ Дѣвы. Только иконопись русская, слѣдуя весьма несовершеннымъ образцамъ иконописи греческой, проникновенно заглянула ему въ душу и совершила изумительное открытіе.

Эта иконопись, воспѣвшая счастье Іоакима и Анны, всѣмъ существомъ своимъ почувствовала, что въ душѣ праведнаго Іосифа живетъ все то же человѣческое, черезчуръ человѣческое пониманіе любви и счастья, усугубленное ветхозавѣтнымъ міропониманіемъ, считавшимъ безплодіе за безчестіе. Тайна рожденія «отъ Духа Свята и Маріи Дѣвы» въ рамки этого пониманія не умѣщается, а для ветхозавѣтнаго міропониманія это—*катастрофа,* совершенно невообразимый переворотъ космическій и нравственный въ одно и то же время. Какъ же вынести простой, безхитростной человѣческой душѣ Іосифа тяжесть столь безмѣрнаго испытанія! Въ странѣ, гдѣ за безплодіе выгоняютъ изъ храма, голосъ съ неба призываетъ его быть блюстителемъ дѣвства обрученной ему Маріи. Русскій иконописецъ, у котораго оба эти мотива сталкиваются иногда буквально *на одной доскѣ*—въ одной и той же иконѣ съ событіями, прекрасно понимаетъ, какая буря человѣческихъ чувствъ должна родиться въ этомъ столкновеніи Новаго Завѣта съ Ветхимъ. И вотъ, въ древнихъ новгородскихъ и псковскихъ изображеніяхъ житія Богоматери мы видимъ тотчасъ вслѣдъ за Благовѣщеніемъ изображеніе Іосифа *на-*

единъ съ Маріей. Въ замѣчательной фрескѣ Ферапонтова монастыря эта сцена такъ и называется—«бурю внутри имѣяй».

Но еще замѣчательнѣе изображеніе этой бури въ древнихъ новгородскихъ и псковскихъ иконахъ Рождества Христова. Въ нижней части иконы, непосредственно подъ изображеніемъ Богородицы, лежащей на ложѣ, и яслей Спасителя, мы видимъ Іосифа, искушаемаго діаволомъ во образѣ пастуха. Пастухъ указываетъ ему на кривую, сукозатую палку; а Іосифъ изображается на различныхъ иконахъ то въ состояніи тяжкаго раздумья, то сомнѣвающимся и какъ бы прислушивающимся къ искусителю, то съ выраженіемъ глубокаго отчаянія и ужаса,—почти безумія*).

Смыслъ этого искушенія сводится къ простому, *мужицкому* аргументу: «Какъ изъ этой сухой палки не можетъ произрасти листвы; такъ и отъ тебя—старика не можетъ произойти потомства».—Такъ, по апокрифу, говоритъ діаволъ Іосифу. Иконописецъ знаетъ, конечно, объ откровеніи ангела Іосифу—«не бойся принять Марію, жену твою»,—но его жизненная мудрость ему подсказываетъ, что даже душа, услышавшая божественный глаголъ, еще не свободна отъ такихъ искушеній. И тѣмъ безхитростнѣе обликъ искусителя, тѣмъ неотразимѣе сила его простого житейскаго довода, порочащаго Рождество Христово. Русская древняя иконопись это подчеркиваетъ. Съ удивительнымъ художественнымъ тактомъ она умѣетъ прикрыть бѣсовское личиной пастуха: діавольскій характеръ инсинуаціи выдаетъ себя въ немъ лишь подлымъ изгибомъ спины. Среди множества иконописныхъ изображеній на эту тему, съ которыми мнѣ пришлось ознакомиться, я знаю только одно (въ главкѣ московскаго Благовѣщенскаго собора), гдѣ у «пастуха» намѣчаются еле замѣтные рожки.

Здѣсь поразительна не только глубина проникновенія въ человѣческую душу, но въ особенности широта художественнаго обобщенія и необычайная смѣлость крылатой мысли, которая поднимается въ сверхвременную высь, а потому перелетаетъ черезъ вѣка! Въ лицѣ Іосифа иконопись угадала не индивидуальную, а общечеловѣческую, міровую драму, которая повторялась и будетъ повторяться изъ вѣка въ вѣкъ, доколѣ не получитъ окончательнаго разрѣшенія трагическое столкновеніе двухъ міровъ, ибо она—*всегда одна*

*) Особенно художественно и ясно выраженъ этотъ трагизмъ въ новгородской иконѣ XVI вѣка И. С. Остроухова.

и та же. Уже шесть вѣковъ прошло со времени появленія лучшихъ новгородскихъ изображеній «Рождества», а сущность искушенія не измѣнилась. На доводѣ пастуха утверждается въ наши дни вся рационалистическая критика, неустанно повторяющая: нѣтъ иного міра, кромѣ видимаго нами, здѣшняго, посюсторонняго, а потому нѣтъ и иного способа рожденія, кромѣ естественнаго рожденія отъ плотскихъ родителей. «Зракъ» раба», прикрывающій явленіе Божества, остается, такимъ образомъ, неразгаданнымъ попрежнему, а вторженіе потусторонняго въ нашъ міръ, вызываетъ все ту же бурю и бунтъ. Бурю эту съ особой силой переживаетъ всякій монахъ, ради Христа отрекающійся отъ всякой любви мірской; не потому ли она такъ непосредственно понятна и близка иконописцу?

Такъ или иначе,— въ иконописи отражается та борьба двухъ міровъ и двухъ мірочувствій, которая наполняетъ собою всю исторію человѣчества. Съ одной стороны, мы видимъ міропониманіе *плоскостное,* все сводящее къ плоскости *здѣшняго.* А съ другой, противоположной стороны выступаетъ то мистическое мірочувствіе, которое видитъ въ мірѣ и *надъ* міромъ великое множество сферъ, великое многообразіе плановъ бытія и непосредственно ощущаетъ возможность перехода изъ плана въ планъ.

И можетъ быть, самая трогательная, самая привлекательная черта тѣхъ иконописныхъ изображеній, гдѣ выразилось это пониманіе міра, заключается въ любовномъ, глубоко христіанскомъ отношеніи къ тому несчастному, который безсиленъ подняться духомъ надъ плоскостью здѣшняго. Въ лучшихъ новгородскихъ иконахъ «Рождества» Богоматерь смотритъ не на Младенца въ ясляхъ: ея взглядъ, полный глубокаго состраданія, устремленъ сверху внизъ на Іосифа и на его искусителя.

Въ той жертвѣ, которая требуется отъ Іосифа, есть предвкушеніе совершенной жертвы: въ ней уже чувствуется зарождающееся въ человѣкѣ горѣніе ко кресту и пригвожденіе къ нему всѣхъ его помысловъ. Въ иконописи это предвкушеніе грядущаго страданія, которое связывается съ самымъ явленіемъ въ міръ предвѣчнаго Младенца, изображается въ другомъ образѣ, также весьма глубокомъ и значительномъ,— во образѣ *Симеона Богопріимца.* Поверхностное, житейское пониманіе христіанскаго откровенія видитъ въ его возгласѣ—«нынѣ отпущаеши» только безпредѣльную радость человѣка, увидѣвшаго близость спасенія. Но иконописецъ, дѣйствительно принявшій Христа въ душу, смотритъ глубже: онъ чув-

ствуетъ, *какъ выстрадана та радость о спасеніи*, которая совпадаетъ съ радостью человѣка о близости его земного конца. Онъ ощущаетъ ту глубину скорби, которая заставляетъ принимать этотъ конецъ, какъ избавленіе. И онъ понимаетъ, что въ устахъ Симеона «нынѣ отпущаеши» есть разрѣшеніе той бездонной глубины страданія, которая звучитъ въ пророческихъ словахъ Богопріимца къ Богоматери— «И тебѣ самой оружіе пройдетъ душу». И оттого-то въ лучшихъ новгородскихъ изображеніяхъ черты Симеона носятъ на себѣ печать сверхчеловѣческой неизреченной скорби *).

Это—Симеонъ, *провидящій крестъ*. , А потому, въ сравненіи съ нимъ, скорбныя фигуры, помѣщаемыя иконописцемъ у подножія креста, несмотря на глубину чувства и высокія художественныя достоинства соотвѣтствующихъ изображеній, едва ли могутъ дать новыя мистическія откровенія или указанія. Новгородская живопись дала намъ великія, геніальныя изображенія «снятія со креста» и «положенія во гробъ», о чемъ я имѣлъ уже случай говорить въ другомъ мѣстѣ **). Но по существу своему скорбь Богоматери и апостоловъ, изображенная на этихъ иконахъ,—та самая, о которой говорятъ и которую провидятъ скорбныя черты Симеона. Эта скорбь— то самое горѣніе ко кресту, которое зажигаетъ сердца и тѣмъ самымъ готовитъ ихъ къ принятію солнечнаго откровенія. При свѣтѣ этого пламени открывается иконописцу Божій судъ надъ міромъ. И въ его изображеніи Божьяго суда мы узнаемъ, какъ онъ воспринялъ это откровеніе; мы увидимъ, какъ самъ онъ судитъ о мірѣ.

V.

Новгородскія иконописныя изображенія страшнаго суда даютъ намъ возможность заглянуть въ самые глубокіе тайники духовной жизни «святой Руси» XV и XVI вѣка, проникнуть въ самый *судъ ея совѣсти*. И цѣнность этихъ яркихъ, красочныхъ изображеній повышается тѣмъ, что въ нихъ человѣческая совѣсть иконописца стремится угадать Божій судъ не о какомъ-либо частномъ явленіи, а о человѣчествѣ, какъ цѣломъ, болѣе того,—*о всемъ мірѣ*. Тѣ образы, которыми онъ олицетворяетъ этотъ судъ, превосходятъ глубиной и мощью самыя вѣщія изъ человѣческихъ словъ.

---

*) Таковъ, напримѣръ, Симеонъ въ коллекціи И. С. Остроухова.

**) Въ собраніи Остроухова. См. мою брошюру „Умозрѣніе въ краскахъ". Москва, 1915.

Въ самой исходной точкѣ своего исканія иконописецъ встрѣчается здѣсь съ глубочайшей нравственной задачей, которая въ предѣлахъ земного существованія не поддается окончательному рѣшенію. По самой природѣ своей нашъ міръ — не рай, ни адъ, а смѣшанная среда, гдѣ происходитъ ожесточенная борьба того и другого. Соответственно съ этимъ, въ мірѣ преобладаютъ не святые и не изверги, а тотъ смѣшанный, житейскій типъ, о которомъ говоритъ пословица: «Ни Богу свѣчка, ни чорту кочерга». Какъ разсудитъ ихъ Богъ въ тотъ мигъ, когда наступитъ срокъ безповоротнаго, окончательнаго отдѣленія пшеницы отъ плевелъ?

То рѣшеніе, которе здѣсь даетъ иконописецъ, въ сущности, не есть рѣшеніе:—это необычайно широкая и смѣлая постановка задачи, которая свидѣтельствуетъ о поразительной глубинѣ жизнепониманія и проникновенія въ человѣческую душу.

Въ замѣчательномъ московскомъ собраніи иконъ А. В. Морозова есть двѣ иконы Страшнаго Суда новгородскихъ писемъ XV и XVI вѣка. Въ нижней части того и другого изображенія есть какъ бы пограничный столбъ, отдѣляющій въ иконѣ десницу отъ шуйцы, — райскую сторону отъ адской. Къ столбу привязана человѣческая фигура. Можно много гадать о томъ, что она изображаетъ. Есть ли это тотъ типъ «славнаго малаго», который не годится въ рай, потому что на землѣ онъ ни въ чемъ себѣ не отказывалъ, но не годится и въ адъ, потому что былъ добръ и милостивъ? Или, быть можетъ, это—типъ человѣка, не горячаго и не холоднаго, а *тепловатаго,* житейски праведнаго, корректнаго, не не любившаго по евангельски! Всѣ догадки въ этомъ родѣ въ большей или меньшей степени правдоподобны, но достовѣрно лишь одно —

Эта фигура олицетворяетъ тотъ преобладающій въ человѣчествѣ средній, пограничный типъ, которому одинаково чужда и небесная глубина, и сатанинская бездна. Не зная, что съ нимъ дѣлать и какъ его разсудить, иконописецъ такъ и оставилъ его прикованнымъ посреди къ пограничному столбу. А направо и налѣво отъ него души опредѣляются каждая къ подобающей ея облику сферѣ.

Влѣво отъ столба — геенскій пламень мірового пожара. А вправо отъ него начинается шествіе въ рай, переданное способомъ, типичнымъ для лучшихъ образцовъ налой иконописи. Мы видимъ передъ собою не столько движеніе тѣлъ, сколько въ самомъ дѣлѣ—*движеніе душъ,* переданное поворотомъ глазъ, устремленныхъ впередъ—*къ цѣли.*

Цѣль эта обозначается ярко пурпуровой, огненной фигурой, которая съ перваго взгляда кажется какъ бы огненнымъ столпомъ. Но смыкающіяся крылья и пламенныя очи, которыя изъ-за нихъ выглядываютъ, не оставляютъ сомнѣнія въ томъ, что это—огненный херувимъ, стерегущій ходъ въ рай. Пройдя черезъ эту грань, шествіе соприкасается съ лономъ Авраамовымъ, которое изображается, какъ трапеза трехъ ангеловъ, явившихся Аврааму. Здѣсь совершается послѣднее и окончательное преображеніе праведныхъ душъ. Иконописецъ понимаетъ его по образу превращенія куколки въ бабочку. Коснувшись лона Авраамова, праведныя души окрыляются; окруженныя золотыми вѣнцами, онѣ граціознымъ полетомъ бабочекъ взлетаютъ вверхъ, къ судящимъ міръ апостоламъ. Тамъ, *надъ головами апостоловъ*, послѣдняя огненная преграда въ видѣ гирлянды пурпуровыхъ херувимовъ. А на самомъ верху, надъ херувимами, потустороннее, солнечное видѣніе новаго неба и новой земли. На лѣвой сторонѣ иконы въ pendant къ восходящему полету праведныхъ мы видимъ паденіе внизъ головой темныхъ бѣсовскихъ фигуръ въ бездонную адскую пучину.

Глубина мистическаго проникновенія въ человѣческую душу сказывается и тутъ. Ниспадающія фигуры въ иконѣ *какъ бы связаны въ непрерывную цѣпь*, которая тянется сверху до низу—до самой глубины ада. Изгибами этой цѣпи достигается изумительный художественный эффектъ; но для иконописца тутъ — дѣло не въ эстетикѣ, а *въ проникновеніи въ правду* Божьяго суда. Онъ чувствуетъ, что бѣсы не изолированы въ своемъ паденіи: всѣ грѣхи людскіе связаны одинъ съ другимъ; всякій пороки и всякій грѣхъ влечетъ за собой безчисленные другіе. И всѣ грѣшныя души связаны узами общаго соблазна, коимъ одни заражаются отъ другихъ. Мы имѣемъ здѣсь неумолимую *цѣпь греховную*, заковывающую въ вѣчное рабство,—въ противоположность *свободному* полету праведныхъ душъ.

А въ серединѣ между этими двумя противоположностями извивается колоссальный змѣй, покрытый безчисленными кольцами; и каждое кольцо полно какихъ-то темныхъ фигуръ, олицетворяющихъ безконечную послѣдовательность грѣховъ лежащаго въ злѣ міра. Эти грѣхи, надъ которыми еще не свершился судъ, еще не отошли въ темную область ада; они принадлежатъ къ тому *серединному* царству, гдѣ вмѣстѣ съ плевелами растетъ пшеница. Какъ посюсторонняя праведность представляетъ собою лишь несовершенное

начало царства правды, такъ и эти грѣхи олицетворяютъ адъ *еще не совершившійся, но совершающійся.*

Въ этой картинѣ страшнаго суда мы ясно видимъ, какъ въ мірочувствіи иконописца относятся другъ къ другу эти два крайнихъ предѣла бытія. Это — міроощущеніе, повышенное въ самомъ существѣ своемъ. Съ одной стороны, мы имѣемъ здѣсь живое, дѣйственное ощущеніе *совершающагося* на землѣ ада; ясное созерцаніе той бездны, куда ниспадаетъ завязывающаяся здѣсь, на землѣ, грѣховная цѣпь, а съ другой стороны, яркое конкретное видѣніе неба, куда направляется свѣтлый духовный подъемъ и полетъ.

Оба противоположные элемента этого углубленнаго міроощущенія неразрывно связаны другъ съ другомъ. Съ одной стороны, именно это ощущеніе всей бездонной глубины адской мерзости, таящейся подъ земнымъ покровомъ, зажигаетъ въ иконописцѣ то горѣніе ко кресту, ту спасительную скорбь, которая разрѣшается возгласомъ—«нынѣ отпущаеши»; а съ другой стороны, именно открывающаяся черезъ это горѣніе высота духовнаго полета даетъ иконописцу силу измѣрить взглядомъ всю темную глубину лежащей внизу бездны.

VI.

Таково откровеніе двухъ міровъ въ древне-русской иконописи. Знакомясь съ нимъ, мы испытываемъ то смѣшанное чувство, въ которомъ великая радость сочетается съ глубокой душевной болью. Понять, что мы когда-то имѣли въ древней иконописи — значитъ, въ то же время почувствовать, что мы въ ней утратили. Мысль о томъ, что этотъ безсмертный памятникъ духовнаго величія относится къ дальнему нашему прошлому, заключаетъ въ себѣ что-то безконечно тревожное для настоящаго.

Утрата тотчасъ становится очевидной при первой попыткѣ сопоставленія стараго и новаго въ церковной архитектурѣ, ибо именно въ древней архитектурѣ мы имѣемъ наиболѣе наглядное изображеніе жизненнаго стиля святой Руси. Глазъ радуется, при видѣ старинныхъ соборовъ въ Новгородѣ, въ Псковѣ и въ московскомъ Кремлѣ, ибо каждая линія ихъ простыхъ и благородныхъ очертаній напоминаетъ объ огнѣ, когда-то горѣвшемъ въ душахъ.

Мы чувствуемъ, что въ этомъ луковичномъ стилѣ въ древней Руси строились не одни храмы, но и все, что жило духовной жизнью,—

вся церковь и всѣ мірскіе слои, въ ней близкіе, отъ царя до пахаря.

Въ древне-русскомъ храмѣ не однѣ церковныя главы,— самые своды и сводики надъ наружными стѣнами, а также стремящіеся кверху наружные орнаменты зачастую принимаютъ форму луковицы. Иногда эти формы образуютъ какъ бы суживающуюся кверху пирамиду луковицъ. Въ этомъ всеобщемъ стремленіи ко кресту *все ищетъ плакени*, все подражаетъ его формѣ, все заостряется въ постепенномъ восхожденіи. Но, только достигнувъ точки дѣйствительнаго соприкосновенія двухъ міровъ, у *подножія креста*, это огненное исканіе вспыхиваетъ яркимъ пламенемъ и пріобщается къ золоту небесъ. Въ этомъ пріобщеніи—вся тайна того золота иконописныхъ откровеній, о которомъ мы уже достаточно говорили: ибо одинъ и тотъ же духъ выразился въ древней церковной архитектурѣ и живописи *).

Въ этой огненной вспышкѣ—весь смыслъ существованія «святой Руси». Въ горѣніи церковныхъ главъ она находитъ яркое изображеніе собственнаго своего духовнаго облика; это какъ бы предвосхищеніе того образа Божія, который *долженъ* изобразиться въ Россіи.

Чтобы измѣрить ту бездну духовнаго паденія, которая отдѣляетъ отъ этого образа современную Россію, достаточно совершить прогулку по Москвѣ за предѣлами Кремлевскихъ стѣнъ и ознакомиться съ архитектурою тѣхъ «сорока сороковъ», которыми когда-то Москва славилась. Мы увидимъ классическіе памятники безмыслія, а потому и *безсмыслія*. Когда мы видимъ церковныя луковицы, онѣ почти всегда свидѣтельствуютъ объ утратѣ откровенія луковицы, о грубомъ непониманіи ея смысла. Подъ луковичными главами большею частью не чувствуется купола. Разъ во всемъ храмовомъ зданіи нѣтъ огненнаго стремленія, онѣ не вытекаютъ органически изъ идеи храма, какъ его необходимое завершеніе, а превращаются въ безсмысленное внѣшнее украшеніе. Онѣ насажизаются на длинныя шейки и, наподобіе дымовыхъ трубъ, *механически* прикрѣпляются къ крышамъ церковныхъ зданій.

Впрочемъ, это искаженіе—еще меньшее изъ золъ: въ Москвѣ

*) Между прочимъ, въ древнихъ иконописныхъ изображеніяхъ соборовъ можно найти дивные образцы храмовой архитектуры. Одинъ изъ лучшихъ образцовъ можно видѣть въ замѣчательной иконѣ новгородскаго письма XV в. „О тебѣ радуется“ въ петроградскомъ музеѣ Александра III.

можно видѣть и худшее. Архитектора, лишенные вдохновенія и утратившіе смыслъ храмовой архитектуры, всегда замѣняютъ *идейное* завершеніе церкви или колокольни какимъ-нибудь внѣшнимъ украшеніемъ; всѣ ихъ помыслы направлены къ тому, чтобы чѣмъ-нибудь и какъ-нибудь ее изукрасить. Отсюда рождаются прямо чудовищныя изобрѣтенія. Иногда завершеніемъ колокольни служитъ золоченая колона въ стилѣ Empire, которая могла бы служить довольно красивой подставкой для часовъ въ гостиной. Я знаю церковь, гдѣ надъ куполомъ имѣется бесѣдка съ колонками Empire, на бесѣдкѣ — чаша, на чашѣ что-то въ родѣ рѣпы, надъ рѣпой шпиль, потомъ шаръ и, наконецъ, кресть. Всѣмъ москвичамъ знакома церковь, которая вмѣсто луковицы завершена короной, потому что въ ней вѣнчалась императрица Елисавета. И, наконецъ, однимъ изъ самыхъ крупныхъ памятниковъ дорого стоющаго безсмыслія является храмъ Спасителя: это—какъ бы огромный самоваръ, вокругъ котораго благодушно собралась патріархальная Москва.

Въ этихъ памятникахъ современности ярко выразилась сущность того настроенія, которое имѣло своимъ послѣдствіемъ гибель великаго религіознаго искусства; тутъ мы имѣемъ не простую утрату вкуса, а нѣчто неизмѣримо большее — глубокое духовное паденіе. Всякій строитель храма несетъ къ подножію креста то, что наполняетъ его душу. Древній зодчій, какъ и древній иконописецъ, находитъ тамъ лучъ солнечнаго откровенія, а строители новаго времени возносятъ ко кресту свои придворныя или житейскія воспоминанія. У древнихъ строителей въ душѣ огонь неопалимой купины, а у новыхъ—золотая корона, луженый самоваръ, или просто рѣпа.

Въ этомъ ужасающемъ сходствѣ новѣйшихъ церковныхъ главъ съ предметами домашней утвари отражается то безпросвѣтное духовное *мѣщанство,* которое надвинулось на современный міръ. Именно, благодаря ему, никакой дѣйствительной встрѣчи двухъ міровъ въ нашей церковной архитектурѣ не происходитъ. Все въ ней говоритъ только о здѣшнемъ; все выражаетъ необычайно плоскостное и плоское міроощущеніе. Паденіе иконописи, забвеніе иконы при этихъ условіяхъ не требуетъ дальнѣйшихъ объясненій. То самое духовное мѣщанство, которое угасило огонь церковныхъ главъ, заковало въ золото иконы и смѣшало съ копотью старины ихъ краски.

Настоящее опредѣленіе этому мѣщанству мы найдемъ у тѣхъ же древнихъ иконописцевъ. Его сущность прекрасно выражается той пограничной фигурой, которая стоитъ между раемъ и адомъ

и ни въ тотъ, ни въ другой не годится, потому что ни того, ни другого не воспринимаетъ.

Ей вообще не дано видѣть глубины, потому что она олицетворяетъ *житейскую середину.* Теперь эта середина возобладала въ мірѣ и не у насъ однихъ, а *повсемѣстно.* Творчество религіозной мысли и религіознаго чувства изсякло всюду. Строить въ готическомъ стилѣ на западѣ разучились такъ же, какъ и у насъ — въ луковичномъ; также и живописцы типа Фра Беато или Дюрера теперь исчезли, и исчезновеніе ихъ объясняется въ общемъ тѣми же причинами, какъ и паденіе русской иконописи. Причина этого упадка повсемѣстно одна: повсюду угасаніе жизни духовной коренится въ той побѣдѣ мѣщанства, которая обусловливается возрастаніемъ житейскаго благополучія. Чѣмъ больше этого благополучія и комфорта въ земной обстановкѣ человѣка, тѣмъ меньше онъ ощущаетъ влеченія къ запредѣльному. И тѣмъ больше онъ наклоненъ къ спокойному, удобному *нейтралитету* между добромъ и зломъ.

Бываютъ, однако, эпохи въ исторіи, когда этотъ нейтралитетъ становится рѣшительно невозможнымъ; это — критическія минуты, когда борьба между добромъ и зломъ достигаетъ крайняго, высшаго напряженія. Тогда и *надъ* житейской серединой и *подъ* ней разверзаются сразу двѣ бездны, и человѣкъ ставится въ необходимость опредѣленнаго выбора между горнымъ полетомъ и проваломъ въ бездонную пучину.

Это—тѣ времена, когда таящееся въ человѣкѣ зло не сдерживается мирными, культурными формами общежитія, а потому является въ гигантскихъ размѣрахъ и формахъ. Тогда ополчаются на брань силы небесныя; человѣчество въ громѣ и молніи воспринимаетъ ихъ высшія откровенія. Это бываетъ въ тѣ дни, когда надъ землею разгорается кровавое зарево, въ дни войнъ, великихъ потрясеній и всякихъ внутреннихъ ужасовъ. Тогда рушится человѣческое благополучіе, а, вмѣстѣ съ тѣмъ проваливается и духовное мѣщанство. Оно было совершенно невозможно, когда гуляли на просторѣ и пользовались властью такіе изверги, какъ Іоаннъ Грозный или Цезарь Борджіа. Въ тѣ дни Василій Блаженный могъ видѣть небо отверзтымъ, а Фра Беато могъ изображать въ геніальныхъ красочныхъ видѣніяхъ сердце, пригвоздившее себя ко кресту. И русскому иконописцу, и великому итальянскому художнику открылись эти видѣнія, потому что оба видѣли діавола во плоти. Оба испытывали величайшій ужасъ страданія, оба имѣли то совер-

шенно ясное ощущеніе ада, живущаго въ мірѣ, которое всегда служило и служитъ стимуломъ величайшихъ подъемовъ и подвиговъ.

Вотъ чѣмъ объясняется былой расцвѣтъ нашей иконописи въ Новгородѣ, Псковѣ и въ Москвѣ. Для этихъ иконописцевъ, переживавшихъ ужасы непрерывныхъ войнъ, видѣвшихъ кругомъ непрекращающееся опустошеніе и разореніе, наблюдавшихъ повседневно большихъ, еще не скованныхъ государственностью изверговъ, адъ и въ самомъ дѣлѣ не былъ предметомъ вѣры, а непосредственной очевидностью. Оттого и религіозное чувство ихъ было не холоднымъ, не тепловатымъ, но *огненнымъ;* и ихъ воспріятіе неба окрашивалось яркими, живыми красками, непосредственно *видимой* реальности. Видѣнье это, зародившееся среди величайшаго житейскаго неблагополучія, поблекло только тогда, когда на землю явилась безопасность, удобство, комфортъ, а съ ними вмѣстѣ—и сонъ духовный. Тогда разомъ скрылось все потустороннее—и адъ, и рай. Въ теченіе вѣковъ, отдѣляющихъ насъ отъ нашей новгородской иконописи, міръ видѣлъ немало великихъ образцовъ *человѣческаго* творчества, въ томъ числѣ—пышный расцвѣтъ міровой поэзіи на западѣ и у насъ. Но какъ бы ни былъ высокъ этотъ взлетъ, все-таки до потусторонняго неба онъ не долетаетъ и адской глубины тоже не разверзаетъ. А потому никакое человѣческое творчество, пока оно *только* человѣческое, не въ состояніи окончательно преодолѣть мѣщанство: недаромъ германская поэзія полна жалобъ на филистерство. Спать можно и съ «Фаустомъ» въ рукѣ. Для пробужденія тутъ нуженъ ударъ грома.

Теперь, когда сонъ столь основательно потревоженъ, есть основанія полагать, что и всемірному мѣщанству наступаетъ конецъ. Адъ опять обнажается: мало того, становится очевиднымъ роковое сцѣпленіе, связывающее его съ духовнымъ мѣщанствомъ нашихъ дней. «Мѣщанство» вовсе не такъ нейтрально, какъ это кажется съ перваго взгляда; изъ нѣдръ его рождаются кровавыя преступленія и войны. Изъ-за него народы хватаютъ другъ друга за горло. Оно зажгло тотъ всемірный пожаръ, который мы теперь переживаемъ, ибо война началась изъ-за лакомаго куска, изъ-за спора «о лучшемъ мѣстѣ подъ солнцемъ».

Но этотъ споръ не есть худшее, что родилось изъ нѣдръ современнаго мѣщанства. Комфортъ родитъ *предателей.* Продажа собственной души и родины за тридцать сребрянниковъ, явныя сдѣлки съ сатаной изъ-за выгодъ, явное *поклоненіе сатанѣ;* который стре-

мится вторгнуться въ святое святыхъ нашего храма—вотъ куда, въ концѣ-концовъ, ведетъ мѣщанскій идеалъ сытаго довольства. Именно черезъ раскрытіе этого идеала въ мірѣ передъ нами, какъ и передъ древними иконописцами, ясно обнажается темная дѣпь, которая ниспадаетъ отъ нашей житейской поверхности въ безпросвѣтную и безконечную тьму.

А рядомъ съ этимъ, на другомъ концѣ открывающейся передъ нами картины, уже начинается окрыленіе тѣхъ душъ, которымъ постыло пресмыканіе нашей червеобразной формы существованія. Въ томъ духовномъ подъемѣ, который явился въ міръ съ началомъ войны, мы видѣли этотъ горній полетъ людей, приносившихъ величайшую изъ жертвъ, отдававшихъ за ближняго и достояніе, и жизнь, и самую душу. И, если теперь нѣкоторые ослабѣли, то другіе, напротивъ, окрѣпли для высшаго подвига.

Возможно, что переживаемые нами дни представляютъ собою лишь «начало болѣзней»; возможно, что они—только первое проявленіе цѣлаго грозового періода всемірной исторіи, который явитъ міру ужасы, доселѣ невиданные и неслыханные. Но будемъ помнить: великій духовный подъемъ и великая творческая мысль, особенно мысль религіозная, всегда выковывается страданіями народовъ и великими испытаніями. Быть можетъ, и наши страданія—предвѣстники чего-то неизреченно великаго, что должно родиться въ міръ. Но въ такомъ случаѣ мы должны твердо помнить о той радости, въ которую обратятся эти тяжкія муки духовнаго рожденія.

Среди этихъ мукъ открытіе иконы явилось во-время. Намъ нуженъ этотъ вѣщій благовѣстъ и этотъ пурпуръ зари, предвѣщающій свѣтлый праздникъ восходящаго солнца. Чтобы не унывать и до конца бороться, намъ нужно носить передъ собою эту хоругвь, гдѣ съ красою небесъ сочетается солнечный ликъ прославленной *святой* Россіи. Да будетъ это унаслѣдованное отъ дальнихъ нашихъ предковъ благословеніе призывомъ къ творчеству и предзнаменованіемъ новаго великаго періода нашей исторіи.