

**Трубецкой Евгений Николаевич**

**Два мира в древнерусской иконописи  
профессор Евгений Николаевич Трубецкой**

Параграф I II III IV V VI

## § I

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

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

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

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

концов роскошь этих риз обязана своим происхождением другой разновидности того же поверхностного эстетизма.

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

Когда мы проникнем в тайну этих художественных и мистических созерцаний, открытие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того ее будущее. Ибо в этих созерцаниях выразилась не какая-либо переходящая стадия в развитии русской жизни, а ее непреходящий смысл. Пусть этот смысл был временно скрыт от нас и даже утрачен. Он вновь нам открывается. А открыть его значит понять, какие богатства, какие еще не явленные современному миру возможности таятся в русской душе. Мы оставим в стороне всякие произвольные гадания об этих возможностях и постараемся узнать их в их иконописных отражениях.

## § II

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

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

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

Начнем с пророка Илии. Новгородская иконопись любит изображать его уносящимся в огненной колеснице, в ярком пурпуровом окружении грозового неба. Соприкосновение со здешним, земным планом существования ярко подчеркивается, во-первых, русскою дугою его коней, уносящихся прямо в небо, а во-вторых, той простотою и естественностью,

с которой он передает из этого грозного неба свой плащ оставшемуся на земле ученику Елисею. Но отличие от языческого понимания неба сказывается уже тут, Илия не имеет своей воли. Он вместе со своей колесницей и молнией следует вихревому полету ангела, который держит и ведет на поводу его коней. Другое, еще более резкое отличие от богов-громовержцев бросается в глаза в поясном образе Илии в коллекции И.С. Остроумова. Здесь поражает в особенности аскетический облик пророка. Все земное от него отсохло. Пурпуровый грозовой фон, которым он окружен, и, в особенности, мощный внутренний пламень его очей свидетельствуют о том, что он сохранил свою власть над небесными громами. Кажется, вот он встанет, загремит и низведет на землю огонь или небесную влагу. Но изможденный лик его свидетельствует, что эта власть – действие нездешней, духовной силы. В нем чувствуется все тот же полет влекущего его ангела. Печать недвижимого вечного покоя легла на его черты. И Божья благодать, и Божий гнев ниспосылается им не из поюстороннего неба, а из бесконечно далекой и бесконечно возвышающей над грозой небесной сферы.

Другое явление того же грозового облика в нашей иконописи – святой Георгий Победоносец. И ослепительное блистание его вихрем несущегося белого коня, и огневой пурпур его развевающейся мантии, и рассекающее воздух копьё, которым он поражает дракона – все это указывает на него как на яркий одухотворенный образ Божьей грозы и сверкающей с неба молнии. Но опять-таки и здесь мы видим аскетического всадника, управляющего одухотворенным конем. Конь этот – явление не стихийной, а сознательной, зрячей силы; это ясно изображено в духовном выражении его глаз, которые устремлены не вперед, а назад, на всадника, словно они ждут от него какого-то откровения. Кроме того, и здесь над грозой и вихрем иконописец видит благословляющую с неба десницу, которой подчиняются и всадник и конь.

Наконец, ту же победу над языческим пониманием неба мы находим и в иконах Флора и Лавра. Когда мы видим этих святых среди многоцветного табуна коней, играющих и скачущих, может показаться, что в этой жизнерадостной картине мы имеем посредствующую ступень между иконописным и сказочным стилем. И это в особенности потому, что именно Флор и Лавр более, чем какие-либо другие святые, сохранили народный русский, даже прямо крестьянский облик; но и они, властвуя над конями, сами, в свою очередь, имеют своего руководящего ангела, изображаемого на иконе. Еще поучительнее поясные их изображения у С.П. Рябушинского. Там их ясные, русские глаза просветляются тем

молитвенным горением, которое уносит их в запредельную, бесконечную высь и даль. Не остается никакого сомнения в том, что они – не самостоятельные носители силы небесной, а только милосердные ходатаи о нуждах земледельца, потерявшего или боящегося потерять свое главное богатство – лошадь. Здесь опять-таки – то же гармоническое сочетание отрешения от здешнего и моления о здешнем, тот же недвижный покой, снисходящий к человеческой мольбе о хлебе насущном.

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

Все они одухотворены ярко выраженным стремлением ко Христу. В иконописи это особенно наглядно обнаруживается на примере Илии Пророка. В иконе «Преображения» он непосредственно предстоит преобразившемуся Христу, склоняясь перед Ним. И что же, в этом предстоянии он утрачивает свое специфическое световое окружение: его грозовой пурпур блекнет в соседстве с Фаворским светом. Здесь все залито блеском солнечных лучей; и самый гром небесный, повергающий ниц апостолов, раздается не из свинцовой тучи, а из лучезарного окружения Спасителя. Весь религиозный смысл фигуры Илии в нашей иконописи всех веков именно в подчинении ее общему «Начальнику жизни». И в этом отношении Илия, конечно, не составляет исключения. Как в православной храмовой архитектуре ее смысл выражается в том «горении ко Кресту», которое столь ярко выражается в золотых церковных главах, так и в иконах; все в них горит к тому же сверхвременному смыслу человеческого существования, и все на него указывает. Все здесь охвачено стремлением к той запредельной небесной тверди, где умолкает житейское. И в этом стремлении уносится ко Кресту вместе со святыми все, что есть лучшего, духовного в бытовой Руси от царя до нищего. Вот, например, перед нами яркий образ нищеты земной в лице нагого юродивого Василия Блаженного. На замечательной иконе московского письма XVI века (в московской коллекции И.С. Остроухова) мы видим его молящимся на беспросветно сером фоне московского ноябрьского неба. Его изможденная постом и всяческим самобичеванием фигура – настоящие живые мощи – находится в полной гармонии с этим фоном. В молитве перед ним как бы

разверзается окно в другой мир. И что же! Он видит там блистающие золотыми солнечными лучами крылья трех ангелов: они сидят за накрытым столом, уставленным яствами. То – Божья трапеза Святой Троицы, в этом самом образе явившейся Аврааму. И всякий раз, когда перед иконописцем приподнимается завеса, скрывающая от нас горний мир, он видит там то же солнечное блистание горящего, искрящегося неба.

Мы можем наблюдать совершенно то же явление, когда в иконописном изображении соприкасается с небом другой, противоположный конец общественной лестницы. Молится нищий, молится и царь; окно в другой мир открывается обоим, но неодинаково в обоих случаях его явление. В последнем случае задача иконописца неизмеримо труднее и сложнее, ибо здесь краса небес выступает уже не на сером, будничном фоне, она вступает в спор с земным великолепием и блеском царского одеяния.

В московском Румянцевском музее в отделе древностей есть икона ярославского письма XVII века, где мы находим замечательное решение этой задачи. То князь Михаил Ярославский, в предстоянии Облачному Спасу. Роскошный узор царственной парчи выписан с поразительной яркостью и вместе с тем с какой-то умышленной тщательностью, которая подчеркивает мелочность мишурного земного великолепия. Это вполне правильное, реальное изображение царского облачения. И что же! Это массивное царское золото в иконе побеждено и посрамлено простыми и благородными воздушными линиями Облачного Спаса с немногими золотыми блестками. Всякая просящая и ищущая душа находит в небесах именно то, чего ей недостает и чем она спасается. Нищий юродивый – страдалец и постник – видит там нездешнюю роскошь Божественной трапезы. А царь, возносясь молитвой к небесам, освобождается там от тяжести земного богатства и, в предстоянии Облачному Спасу, обретает легкость духа, парящего над облаками.

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

### § III

В этом святом горении России вся тайна древних иконописных красок.

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

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

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

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



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

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

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

Этот Божественный цвет в нашей иконописи носит специфическое название «ассиста». Весьма замечателен способ его изображения. Ассист никогда не имеет вида сплошного, массивного золота; это – как бы эфирная, воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее. Когда мы видим в иконе ассист, им всегда предполагается и как бы указывается Божество, как его источник. Но в озарении Божьего света нередко прославляется ассистом и Его окружение – то из окружающего, что уже вошло в Божественную жизнь и представляется ей непосредственно близким. Так, ассистом покрываются сверкающие ризы Премудрости Божией Софии и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья. Он же во многих иконах

золотит верхушки райских деревьев. Иногда ассистом покрываются в иконах и луковичные главы церквей. Замечательно, что эти главы в иконописных изображениях покрыты не сплошным золотом, а золотыми блестками и лучами. Благодаря эфирной легкости этих лучей, они имеют вид живого, горящего и как бы движущегося света. Искрятся ризы прославленного Христа; сверкают огнем облачения и престол Софии-Премудрости, горят к небесам церковные главы. И именно этим сверканием и горением потусторонняя слава отделяется от всего непрославленного, здешнего. Наш здешний мир только взыскует горнего, подражает пламени, но действительно озаряется им лишь на той предельной высоте, которой достигают вершины церковной жизни. Дрожание эфирного золота сообщает и этим вершинам вид потустороннего блистания.

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

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

А.В. Морозова и И.С. Остроухова.

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

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

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

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

Объяснение может быть найдено только в охарактеризованной выше солнечной мистике красок, символически выражающих тайны неба потустороннего. Знакомство с лучшими новгородскими изображениями Софии не составляет в этом ни малейшего сомнения. Возьмем ли мы редкую по красоте шитую шелками икону Святой Софии XV века, пожертвованную графом А. Олсуфьевым московскому Историческому музею, или не менее дивную новгородскую «Софию» музея Александра III в Петрограде, не говоря уже о многих других изображениях пурпуровой Софии меньшего художественного достоинства, мы найдем в них одну общую черту. Мы видим в них Софию, сидящую на престоле на темно-синем фоне ночного, звездного неба. Именно соприкосновение с ночной тьмой делает необычайно прекрасным это явление небесного пурпура; в этом же соприкосновении объяснение символического смысла этой краски.

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

Не берусь решить, насколько в выборе краски тут участвовало сознательное размышление. Я склонен, что пурпур Софии скорее был найден непосредственным озарением творческого инстинкта, каким-то мистическим сверхсознанием иконописца. Но сути дела это не меняет. Влечение к небу и глубокое знание неба в обоих смыслах слова подсказало ему, что солнце, восходя из мрака или вообще соприкасаясь с мраком,

неизбежно окрашивается в пурпур. К этому он привык, ибо он это повседневно наблюдал и переживал. При этих условиях не все ли равно, сознавал ли он, что пишет зарю, или же заря в его творчестве была лишь бессознательной реминисценцией. В обоих случаях верно, что София для него окрасилась светом зари. Он видел предвечную зарю и писал то самое, что видел.

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

Встала из мрака  
младая с перстами пурпурными Эос.

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

Есть еще черта в названных иконах, резко подтверждающая солнечный характер явления Софии. Я уже говорил, что вся Она покрыта тонкой паутинкой ассиста, значит, и самый пурпуровый Ее Лик является иконописцу среди блистания солнечных лучей.

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

В русской иконописи это – не единственный случай, когда пурпур отмечает собой соприкосновение солнечного света со тьмою. В собрании И.С. Остроумова есть замечательная икона Преображения устюжского письма XVI века, где можно наблюдать аналогичное явление. Обыкновенно Преображение пишется на дневном светлом фоне. Между тем в названной иконе оно изображено на ночном фоне звездного неба, причем Фаворский свет будит спящих во мраке апостолов. И что же, в этом ночном изображении цветовая гамма резко отличается от красок, употребляемых в других дневных иконах Преображения. Фаворский свет в новгородской иконописи всегда изображается в виде звезды, окружающей

Спасителя. В самой сердцевине этой звезды Спаситель всегда залит золотом ассиста в соответствии с Евангельскими словами: и просияло лицо Его, как солнце, и т.д. Но края звезды обыкновенно наполняются другими небесными цветами – темно-синим, голубым, зеленоватым и оранжевым. Напротив, в ночной иконе И.С. Остроухова Фаворский свет, соприкасаясь с окружающим мраком, переходит не в синеву, а в пурпур. И в этом выражается художественный замысел, замечательно смелый и глубокий. Среди символического ночного мрака, окутавшего вселенную, молния Преображения, пробуждающая апостолов, возвещает зарю Божьего дня и тем полагает конец тяжкому сну греховному.

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

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

## § IV

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

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

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

Это шесть маленьких икон Благовещения и евангелистов Строгановского письма XVI века, снятых с царских врат. Тут мы видим не радуго, а потоки яркого, полуденного света, которым все залито. Такой ослепительный полдень можно видеть в южных странах, и мы стоим перед интересной загадкой – с какого юга русский иконописец мог принести нашему грустному северу эту воистину благую весть о невиданной и неслыханной у нас радости света.

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

Казалось бы, световая радуга и полуденное сияние, окружающее евангелистов, есть прежде всего – праздник для глаза. И однако,

всмотритесь внимательно в позы евангелистов: всем существом своим они выражают настроение человека, который смотрит, но не видит, ибо он весь погружен в слух и в записывание слышанного. Посмотрите на дугообразно согнутые спины этих пишущих апостолов: это – позы покорных исполнителей воли Божией, пассивных человеческих орудий откровения. В изображениях евангелиста Иоанна, наиболее ярких и наиболее мистических из всех, а потому и наиболее типичных для русского религиозного мироощущения, эта черта подчеркивается еще одной замечательной подробностью.

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

Но не в одной этой покорности выражается психология человеческой души, переживающей процесс откровения. Высшим обнаружением этой психологии является, без сомнения, тот внутренний слух, которому дано слышать неизреченное. Этот слух в нашей иконописи передается весьма различными способами. Иногда это – поворот головы евангелиста, оторвавшегося от работы, к невидимому для него свету или гению-вдохновителю; поворот неполный, словно евангелист обращается к свету не взглядом, а слухом. Иногда это даже не поворот, а поза человека, всецело углубленного в себя, слушающего какой-то внутренний, неизвестно откуда исходящий голос, который не может быть локализован в пространстве. Но всегда это прислушивание изображается в иконописи как поворот к невидимому. Отсюда у евангелистов это потустороннее выражение очей, которые не видят окружающего.

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

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



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

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

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

Как бы ни было прекрасно и светло это проявление земной любви, все-таки оно не доводит до предельной высоты солнечного откровения. За подъемом тут неизбежно следует спуск; как бы высоко ни поднимался в небесную синеву этот весенний жаворонок, все же до встречи с солнцем

ему далеко; стремительно поднявшись, он вскоре неизбежно ниспадает на землю – клевать зерно и растить птенцов для нового полета и подъема, который опять не доведет до цели. Чтобы освободить земной мир от плена и поднять его до неба, приходится порвать эту пленительную цепь подъемов и спусков. От земной любви требуется величайшая из жертв: она должна сама себя принести в жертву. Вот почему в нашей иконописи прекрасная идиллия земного посюстороннего счастья не переходит грани между Новым и Ветхим Заветом. Это – как бы пограничное явление, лирическое вступление к последующей новозаветной драме.

Самый подъем земной любви навстречу запредельному откровению здесь неизбежно готовит трагическое ее столкновение с иною, высшею любовью, ибо эта высшая любовь в своем роде так же исключительна, как и земная любовь; она тоже хочет владеть человеком всецело без остатка.

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

Века проходили равнодушно мимо этого старческого образа: его почти не замечали, ибо внимание наблюдателей устремлялось к одному всепоглощающему центру – к чудесному рождению от Девы. Только иконопись русская, следуя весьма несовершенным образцам иконописи греческой, проникновенно заглянула ему в душу и совершила изумительное открытие.

Эта иконопись, воспевшая счастье Иоакима и Анны, всем существом своим почувствовала, что в душе праведного Иосифа живет все то же человеческое, чересчур человеческое понимание любви и счастья, усугубленное ветхозаветным миропониманием, считавшим бесплодие за бесчестие. Тайна рождения «от Духа Свята и Марии Девы» в рамки этого понимания не умещается, а для ветхозаветного миропонимания это – катастрофа, совершенно невообразимый переворот космический и нравственный в одно и то же время. Как же вынести простой, бесхитростной человеческой душе Иосифа тяжесть столь безмерного испытания! В стране, где за бесплодие выгоняют из храма, голос с неба призывает его быть блюстителем девства обрученной ему Марии. Русский иконописец, у которого оба эти мотива сталкиваются иногда буквально на одной доске в одной и той же иконе с событиями, прекрасно понимает, какая буря человеческих чувств должна родиться в этом столкновении Нового Завета с Ветхим. И вот в древних новгородских и псковских изображениях жития Богоматери мы видим тотчас вслед за Благовещением

изображение Иосифа наедине с Марией. В замечательной фреске Ферапонтова монастыря эта сцена так и называется – «бурю внутри имей».

Но еще замечательнее изображение этой бури в древних новгородских и псковских иконах Рождества Христова. В нижней части иконы, непосредственно под изображением Богородицы, лежащей на ложе, и яслей Спасителя, мы видим Иосифа, искушаемого диаволом во образе пастуха. Пастух указывает ему на кривую, суковатую палку; а Иосиф изображается на различных иконах то в состоянии тяжкого раздумья, то сомневающимся и как бы прислушивающимся к искусителю, то с выражением глубокого отчаяния и ужаса почти безумия.

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

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

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

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

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

В той жертве, которая требуется от Иосифа, есть предвкушение совершенной жертвы, в ней уже чувствуется зарождающееся в человеке горение ко кресту и пригвождение к нему всех его помыслов. В иконописи это предвкушение грядущего страдания, которое связывается с самым явлением в мир Предвечного Младенца, изображается в другом образе, также весьма глубоком и значительном, – во образе Симеона Богоприимца. Поверхностное, житейское понимание христианского откровения видит в его возгласе – *«ныне отпускаеши»* (Лк. 2:29) – только беспредельную радость человека, увидевшего близость спасения. Но иконописец, действительно принявший Христа в душу, смотрит глубже: он чувствует, как выстрадана та радость о Спасении, которая совпадает с радостью человека о близости его земного конца. Он ощущает ту глубину скорби, которая заставляет принимать этот конец как избавление. И он понимает, что в устах Симеона *«ныне отпускаеши»* есть разрешение той бездонной глубины страдания, которая звучит в пророческих словах Богоприимца к Богоматери *«И тебе самой оружие пройдет душу»* (Лк. 2:35). И оттого-то в лучших новгородских изображениях черты Симеона носят на себе печать сверхчеловеческой неизреченной скорби.

Это – Симеон, провидящий Крест. А потому, в сравнении с ним, скорбные фигуры, помещаемые иконописцем у подножия креста,

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

## § V

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

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

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

В замечательном московском собрании икон А.В. Морозова есть две иконы Страшного Суда новгородских писем XV и XVI веков. В нижней части того и другого изображения есть как бы пограничный столб, отделяющий в иконе десницу от шуйцы, – райскую сторону от адской. К столбу привязана человеческая фигура. Можно много гадать о том, что она изображает. Есть ли это тот тип «славного малого», который не годится в рай, потому что на земле он ни в чем себе не отказывал, но не годится и в ад, потому что был добр и милостив? Или, быть может, это – тип человека, не горячего и не холодного, а тепловатого, житейски праведного, корректного, но не любившего по-евангельски! Все догадки в этом роде в большей или меньшей степени правдоподобны, но достоверно лишь одно.

Эта фигура олицетворяет тот преобладающий в человечестве средний, пограничный тип, которому одинаково чужда и небесная глубина и сатанинская бездна. Не зная, что с ним делать и как его рассудить, иконописец так и оставил его прикованным посередине к пограничному

столбу. А направо и налево от него души определяются каждая к подобающей ее облику сфере.

Влево от столба – геенский пламень мирового пожара. А вправо от него начинается шествие в рай, переданное способом, типичным для лучших образцов нашей иконописи. Мы видим перед собою не только движение тел, сколько в самом деле – движение душ, переданное поворотом глаз, устремленных вперед – к цели. Цель эта обозначается ярко пурпуровой, огненной фигурой, которая с первого взгляда кажется как бы огненным столпом. Но смыкающиеся крылья и пламенные очи, которые из-за них выглядывают, не оставляют сомнения в том, что это огненный херувим, стерегущий вход в рай. Пройдя через эту грань, шествие соприкасается с лоном Авраамовым, которое изображается как трапеза трех ангелов являвшихся Аврааму. Здесь совершаете последнее и окончательное преобразование праведных душ. Иконописец понимает его по образу превращения куколки в бабочку. Коснувшись лона Авраамова, праведные души окрыляются; окруженные золотыми венцами, они грациозным полетом бабочек взмывают вверх, к судящим мир апостолам. Там, над головами апостолов, последняя огненная преграда в виде гирлянды пурпуровых херувимов. А на самом верху, над херувимами, потустороннее, солнечное видение нового неба и новой земли. На левой стороне иконы в pendant к восходящему полету праведных мы видим падение вниз головой темных бесовских фигур в бездонную адскую пучину.

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

А в середине между этими двумя противоположностями извивается колоссальный змей, покрытый бесчисленными кольцами, и каждое кольцо полно каких-то темных фигур, олицетворяющих бесконечную последовательность грехов лежащего в зле мира. Эти грехи, над которыми еще не свершился суд, еще не отошли в темную область ада; они

принадлежат к тому срединному царству, где вместе с плевелами растет пшеница. Как посюсторонняя праведность представляет собою лишь несовершенное начало царства правды, так и эти грехи олицетворяют ад, еще не совершившийся, но совершающийся.

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

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



## § VI

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

Утрата тотчас становится очевидной при первой попытке сопоставления старого и нового в церковной архитектуре, ибо именно в древней архитектуре мы имеем наиболее наглядное изображение жизненного стиля святой Руси. Глаз радуется при виде старинных соборов в Новгороде, в Пскове и в московском Кремле, ибо каждая линия их простых и благородных очертаний напоминает об огне, когда-то горевшем в душах.

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

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

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

Чтобы измерить ту бездну духовного падения, которая отделяет от этого образа современную Россию, достаточно совершить прогулку по Москве за пределами Кремлевских стен и ознакомиться с архитектурой тех «сорока сороков», которыми когда-то Москва славилась. Мы увидим

классические памятники безмыслия, а потому и бессмыслия. Когда мы видим церковные луковицы, они почти всегда свидетельствуют об утрате откровения луковицы, о грубом непонимании ее смысла. Под луковичными главами большею частью не чувствуется купола. Раз во всем храмовом здании нет огненного стремления, они не вытекают органически из идеи храма, как его необходимое завершение, а превращаются в бессмысленное внешнее украшение. Они насаживаются на длинные шейки и, наподобие дымовых труб, механически прикрепляются к крышам церковных зданий.

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

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

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

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

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

Ей вообще не дано видеть глубины, потому что она олицетворяет житейскую середину. Теперь эта середина возобладала в мире, и не у нас одних, а повсеместно.

Творчество религиозной мысли и религиозного чувства иссякло всюду. Строить в готическом стиле на Западе разучились так же, как и у нас в луковичном; также и живописцы типа фра Беато или Дюрера теперь исчезли, и исчезновение их объясняется в общем теми же причинами, как и падение русской иконописи. Причина этого упадка повсеместно одна: повсюду угасание жизни духовной коренится в той победе мещанства, которая обусловливается возрастанием житейского благополучия. Чем больше этого благополучия и комфорта в земной обстановке человека, тем меньше он ощущает влечения к запредельному. И тем больше он склонен к спокойному, удобному нейтралитету между добром и злом.

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

Это те времена, когда таящееся в человеке зло не сдерживается мирными, культурными формами общежития, а потому является в гигантских размерах и формах. Тогда ополчаются на брань силы небесные; человечество в громе и молнии воспринимает их высшие откровения. Это бывает в те дни, когда над землею разгорается кровавое зарево, в дни войн, великих потрясений и всяких внутренних ужасов. Тогда рушится человеческое благополучие, а вместе с тем проваливается и духовное мещанство. Оно было совершенно невозможно, когда гуляли на просторе и пользовались властью такие изверги, как Иоанн Грозный или Цезарь Борджиа. В те дни Василий Блаженный мог видеть небо отверзтым, а фра Беато мог изображать в гениальных красочных видениях сердце, пригвоздившее себя ко кресту. И русскому иконописцу, и великому

итальянскому художнику открылись эти видения, потому что оба видели диавола во плоти. Оба испытывали величайший ужас страдания, оба имели то совершенно ясное ощущение ада, живущего в мире, которое всегда служило и служит стимулом величайших подъемов и подвигов.

Вот чем объясняется былой расцвет нашей иконописи в Новгороде, Пскове и в Москве. Для этих иконописцев, переживавших ужасы непрерывных войн, видевших крутом непрекращающееся опустошение и разорение, наблюдавших повседневно больших, еще не скованных государственностью извергов, ад и в самом деле не был предметом веры, а непосредственной очевидностью. Оттого и религиозное чувство их было не холодным, не тепловатым, но огненным; и их восприятие неба окрашивалось яркими, живыми красками непосредственно видимой реальности.

Видение это, зародившееся среди величайшего житейского неблагополучия, поблекло только тогда, когда на землю явились безопасность, удобство, комфорт, а с ними вместе – и сон духовный. Тогда разом скрылось все потустороннее – и ад и рай. В течение веков, отделяющих нас от нашей новгородской иконописи, мир видел немало великих образцов человеческого творчества, в том числе – пышный расцвет мировой поэзии на Западе и у нас. Но как бы ни был высок этот взлет, все-таки до потустороннего неба он не долетает и адской глубины тоже не разверзает. А потому никакое человеческое творчество, пока оно только человеческое, не в состоянии окончательно преодолеть мещанство: недаром германская поэзия полна жалоб на филистерство. Спать можно и с «Фаустом» в руках. Для пробуждения тут нужен удар грома.

Теперь, когда сон столь основательно потревожен, есть основания полагать, что и всемирному мещанству наступает конец. Ад опять обнажается: мало того, становится очевидным роковое сцепление, связывающее его с духовным мещанством наших дней.

«Мещанство» вовсе не так нейтрально, как это кажется с первого взгляда; из недр его рождаются кровавые преступления и войны. Из-за него народы хватают друг друга за горло. Оно зажгло тот всемирный пожар, который мы теперь переживаем, ибо война началась из-за лакомого куска, из-за спора «о лучшем месте под солнцем».

Но этот спор не есть худшее, что родилось из недр современного мещанства. Комфорт родит предателей. Продажа собственной души и родины за тридцать серебрянников, явные сделки с сатаной из-за выгод, явное поклонение сатане, который стремится вторгнуться в святое святых нашего храма, – вот куда, в конце концов, ведет мещанский идеал сытого

довольства. Именно через раскрытие этого идеала в мире перед нами, как и перед древними иконописцами, ясно обнажается темная цепь, которая ниспадает от нашей житейской поверхности в беспросветную и бесконечную тьму.

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

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

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

1916 г.

## Содержание

Трубецкой Евгений Николаевич Два мира в древнерусской иконописи профессор Евгений Николаевич Трубецкой	1
§ I	2
§ II	4
§ III	8
§ IV	15
§ V	22
§ VI	25