

Николай Васильевич Покровский

Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства

Николай Васильевич Покровский

В целой истории нашего церковного искусства едва ли возможно указать такую эпоху, когда оно находилось бы в столь неопределенном положении, как в настоящее время – на самом исходе XIX столетия. Искусство свободно и даже субъективно, а потому в своем историческом движении предполагает широкое разнообразие художественных идей и образов и не может быть сведено к одному шаблону; тем не менее и в этом разнообразии существует известная закономерность, существуют определенные общие принципы, управляющие ее только личным настроением отдельных художников, но и полагающие известную печать на целые художественно-исторические эпохи. Отсюда – художественные школы в смысле определенных художественных направлений, хотя бы они и не имели внешней организации. Тем более требование этой закономерности применимо к произведениям искусства церковного, по самому существу своему призванного на служение целям церкви, всегда более или менее определенным и ясным. Определенность и строгая выдержанность в трактовании иконографических сюжетов и типов, как принадлежность той или другой художественно-исторической эпохи, служат для современного археолога одним из важнейших средств к распознаванию древних памятников искусства и их научной классификации. Эпохи переходные, без сомнения, допускают некоторое нарушение последовательности, в установившемся смысле этого слова; но и они, как показывают наблюдения, имеют свою историческую логику и на месте низвергнутого кумира воздвигают новый храм, столь же последовательный и определенный в своих основных художественных началах, создают, новое художественное направление... Последовательность направления – составляет общую характерную черту важнейших эпох в истории искусства. Чимабуэ и Джотто¹ нарушили установленную веками последовательность в историческом ходе искусства средних веков, нарушили именно свободным обращением с иконными

византийскими традициями; но на месте византийской традиции поставили новое начало: искание красоты в типах, композициях и драпировках, оживление сцен, точную передачу характеров, гибкость движений, вообще приближение к природе; таким образом – они, а равно и последователи их, повели искусство по новому определенному пути. Греческий художник Панселин, с точки зрения шаблона, установившегося в эпоху крайнего упадка византийского искусства, представляет в своей художественной деятельности подобное же нарушение исторической последовательности, как Чимабуэ и Джиотто, но и он в результате своей деятельности пролагает для искусства новые пути и создает эпоху возрождения греческого искусства совершенно последовательную в своих новых началах и определенную в своих художественных проявлениях. Русский художник второй половины XVII века, Симон Ушаков, по воззрению многих его современников, ревнителей старинного иконописного шаблона, был также непоследователен, как новатор в деле живописи, тем не менее он образовал царскую иконописную школу, отличающуюся новым совершенно определенным направлением и распространившую свое влияние почти на всю Россию. Одним словом, каждая художественно-историческая эпоха имеет свое определенное направление, каково бы оно ни было по своим специальным признакам, имеет определенные принципы и нормы, удобно примиряемые с свободой субъективного художественного творчества. Так было всегда и везде; с особенною же строгостью выдерживалось одно общее направление в церковном искусстве древнерусском. Эпоха преобразований при Петре I вносит раздвоение в русское церковное искусство: старое и новое, национальное и иноземное, церковное и светское, оригинальное и механически скопированное, художественное и ремесленное становятся рядом и идут рука об руку. Устойчивость старого воззрения колеблется, новое прививается слабо и носит все признаки беспринципности, случайности. В таком положении остается дело в продолжении всего XVIII века; не смотря на некоторые попытки со стороны русского Правительства к установлению известных норм в этом расшатанном деле. Век XIX-й продолжает идти по той же избитой колее, и хотя во второй половине его, вместе с общим наклоном к изучению русской старины, все более и более усиливается тяготение к старой русской иконографии и иконописи; но это тяготение, как еще не отлившееся в строго определенные формы, слишком далеко от того, чтобы перейти из области теоретических мечтаний в живую практическую сферу и произвести тот или другой перепорот в церковном искусстве. Наша современная живая

действительность в этом отношении представляет собою явление, можно сказать, беспримерное в истории: до такой степени расшатаны и перепутаны наши представления и понятия об идеальных чертах живописи в ее применении к целям церкви, что определить господствующее ее направление представляется прямо невозможным; и если нужно найти ту или другую формулу для показания этой живой действительности, то она должна иметь характер чисто отрицательный: отсутствие определенного направления в церковном искусстве; разнообразие непримиримых воззрений и практических опытов, – вот главные черты характеризующие наличное положение дела. Раскрытие этой формулы даст нам более ясное представление о предмете.

В самом основном взгляде на церковное искусство нередко приходится в настоящее время встречать крупное недоразумение. В этом взгляде не проводится надлежащей границы, между искусством церковным и светским; то и другое трактуются с одной и той же точки зрения. И если в искусстве светском наклонность к реализму, натуральности движения, к портретности признается делом обыкновенным, то те же самые черты, нередко сполна, переносятся и на искусство церковное. Исходя из той же общей точки зрения, иногда находят применимым к церковному искусству даже модный декадентский стиль, забывая то, что дело церковное не только не может подчиняться прихотливым требованиям современной моды, но и вообще иметь свои особые задачи, которые ставят его в особое положение. Церковь православная не салон и не музей, икона не простая картина: и что вполне естественно и безусловно допустимо в произведении светском, то не всегда приложимо к искусству церковному, имеющему свое особое назначение. Можно сказать даже более: вообще темы и сюжеты религиозного характера требуют от художника особого внимания и ограничения личного произвола даже и в том случае, если картина, написанная на одну из таких тем, предназначается и не для церковного употребления. Не говорим уже о Беато Анджелико², произведения которого сполна проникнуты духом особой набожности и благоговения, а назовем Рафаеля, Мурильо, Гвидо Рени, Карла Дольче, даже Гольбейна, в произведениях которых, писанных на темы религиозные, идеальная сторона никогда не приносится в жертву натурализму. Напротив назаретская хижина профессора Верещагина, в которой художник предпочел спуститься с идеальной высоты в область заурядной житейской прозы, есть прямо профанация религиозного искусства, и потому над нею произнесло свой роковой приговор непосредственное христианское

чувство повсюду, где ни появлялась эта картина. В реализме Ренана и Штрауса мы все-таки ценим еще попытку человеческого ума внести новое освещение в историю христианства; тут мы видим новую работу серьезной мысли, хотя бы и ложно направленной; в картине же проф. Верещагина нет и этого достоинства: все старо, прозаично; мысль заимствованная и избитая, чувство отталкивающее, оскорбляющее... Тем более в художественных произведениях, предназначенных для церкви, реализм этого рода совершенно неуместен; свобода субъективного воззрения не может быть равносильною художественному произволу, но должна быть приведена в соответствие с высшими идеальными требованиями. Если слова Иоанна Дамаскина, – «икона книга для неграмотных... что для слуха слово, то для зрения икона»... если слова эти и не представляют полной характеристики церковной живописи, то по крайней мере в них отмечена одна важная черта ее, именно присутствие дидактического элемента. Как в церковной поэзии мы имеем не одну только лирику, но на ряду с нею встречаются элементы эпоса и драмы, так точно и в искусстве церковном – не одно только субъективное художественное чувство, но и элемент объективный. – Итак, искусство церковное имеет свои особые, ему одному свойственные, черты и потому ставит художника в особое положение: художник должен уяснить себе предъявляемые им требования. Он должен дать не обыкновенную реальную картину, не копию с случайно попавшегося под руку образца, не праздный вымысел фантазии, неосвященный ясным религиозным сознанием, но икону, соответствующую ее высокому назначению.

Наличная действительность, к сожалению, не дает оснований думать, что это требование ценится представителями современной и особенно ремесленной живописи. В самом деле, что видим мы в этой действительности? В громадном большинстве полное пренебрежение к вышеуказанному основному требованию: один переносит на стены русских храмов гравюры Доре, другой предпочитает Шнорра, встречаются заимствования и из библии Пискатора; иные пишут в академическом стиле по личному домыслу и соображению с натурою. Все в одинаковой мере, обычно, оставляют без внимания идеальные требования, предъявляемые к церковной живописи, забывают границы, отделяющие последнюю от живописи светской, и весьма нередко нарушают даже самое простое и естественное требование художественного единства, когда в одном и том же месте ставят копии разных эпох, стран и направлений. Так бывает в живописи, и в металлической скульптуре, напр. на одной стороне металлической обшивки престола – шествие на Голгофу по Дюреру, на

другой св. Троица в русском стиле XVII века... Очевидно, что во всех этих случаях нет строго определенного воззрения на предмет и его назначение, нет руководящей идеи, а есть простой механический подбор различных форм, не связанных между собою единством мысли.

Но в ряду этих художественных течений настоящего времени встречаем еще одно, – более серьезное и целесообразное, хотя еще и не получившее прочной устойчивости и определенности. Это – направление художественно-археологическое. Сущность его заключается в том, что современную живопись стараются приблизить к древней: так поступают иногда художники не только по отношению к росписям старинных храмов, старинная живопись которых по тем или другим причинам уничтожена, но и по отношению к храмам новейшим. И нужно признать, что попытки эти вытекают из соображений правильных и в некоторых отдельных случаях являются удачными. Так напр. иногда можно встретить стенные росписи в стиле царской школы второй половины XVII века – иногда удовлетворительные, иногда не вполне удовлетворительные, каковая разность зависит от степени ученой художественно-археологической компетенции художника и его проникновения в дух и характер старого стиля. И хотя такая постановка дела, по нашему мнению, еще не составляет идеала, в котором должны быть сосредоточены все стремления современного искусства, все же она по своей главной тенденции заслуживает уважения. Но бывают в практике и такие случаи, когда под знаменем художественной археологии вносятся в область искусства или измышления праздной фантазии, или археологическая смесь, в которой перепутаны стили и приемы не только разных местностей, но и разных эпох, разных достоинств и т.д. Так в одном из недавних проектов стеной росписи для одного из замечательнейших древнерусских храмов предлагались копии отчасти с мозаик и фресок Киево-софийского собора, отчасти с фресок Нередицких, отчасти Мирожских; намечались также заимствования из мозаик Равеннских и Палатинской капеллы, фресок св. Георгия в Старой Ладогe и проч. Эти отдельные элементы разных росписей художник предлагал разместить по стенам, столбам и сводам храма в виде точных копий с указанных образцов. Требование необходимого единства в стиле при этом было совершенно игнорировано: опущено было из внимания то, что все указанные памятники древности, как исполненные в разное время, в разных местах, разными лицами, имеют свои особенности не только в общем художественном стиле, но и в иконографических типах и композициях, – что в некоторых из них, исполненных копиистами,

допущены крупные недостатки, особенно резко бросающиеся в глаза в разработке важнейших иконографических типов Спасителя и Богоматери. И вся эта пестрая смесь разнохарактерных копий предназначалась для украшения старинного храма. Очевидно, составитель проекта не уяснил себе предлежащую ему задачу и вместо разработки проекта, на основании памятников древности, представил механический конгломерат разнородных элементов, лишенный единства и пригодный разве только для какого-нибудь музея. К счастью проект не прошел... – К этому же археологическому направлению примыкает еще одно течение в нашем современном искусстве: это старообрядческое копирование с готовых старых образцов: образцы эти нередко сомнительной древности и невысокого качества; школы настоящей здесь нет; вся задача сводится к тому, чтобы передать в копии не только достоинства, но даже и недостатка оригинала, – в том убеждении, что древняя икона есть святыня, и изменить ее формы даже в копии нельзя. Здесь, следовательно, художественная сторона дела без всякой нужды приносится в жертву религиозному предубеждению. Отсюда же происходит и то, что в иконопись вносятся старообрядческие тенденции и произвольные мудрования ума, непричастного научной дисциплине. За весьма немногими исключениями, здесь невидна нормальная отношения к национальной старине, невидна также никаких попыток к урегулированию современной иконописи; а потому, это течение, как само собою понятно, не составляет идеального выражения современных запросов, предъявляемых к церковному искусству.

Таким образом настоящее положение нашего религиозного искусства не может быть названо удовлетворительным, и ни один из современных путей к его улучшению не достигает цели. Где же выход из такого положения? Как разрешить этот назревший вопрос; какой путь избрать для надлежащей установки церковного искусства?

Так как вопрос, подлежащий решению, есть вопрос сложный, соприкасающийся с областью искусства, истории и даже богословия, а с другой стороны – он имеет существенно важное практическое значение, то и разрешить его можно не иначе как *viribus unitis*. Необходимо выработать определенный стиль церковного искусства и дать руководящие мотивы для установки иконографии, – типов, костюмов, композиций. Другими словами, необходимо составить образцовый лицевой иконописный подлинник, как регулятор церковного искусства; подлинник новый, в котором бы, однако, проходило живую струю веяние православной русской старины. И если нужно указать на образцовый пример в нашем

современном художественном мире, то я прямо и решительно указал бы на работы В. М. Васнецова, который гораздо ближе, чем работы других художников, подходят к этому требованию.

В основе этой сложной работы должны лежать не столько соображения теоретические, всегда более или менее субъективные и потому разнообразные и с трудом приводимые к ясным и определенным тезисам, а точные данные, представляемые художественною археологиею и историею. Многочисленные попытки, – старые, новые и новейшие, – к разрешению частных вопросов христианской иконографии на почве соображений теоретических обычно приводили к крайностям, и наиболее опасную из этих крайностей представляет художественный натурализм, когда пытаются проверять натурою такие драматические, идеальные композиции как напр. распятие Иисуса Христа на кресте. Гораздо вернее путь художественно-археологический. Если верно общее положение, что *historia docet*, если устойчивый консерватизм составляет отличительную черту русской религиозности, если в решении вопросов канонических, догматических, обрядовых мы обращаемся к археологии и истории и здесь находим руководственные указания, то последовательность требует применения того же историко-археологического метода и к решению вопроса о современном церковном искусстве. В самом деле: христианская древность оставила нам богатое наследие в виде целой обширнейшей системы иконографии, несколько забытой в настоящее время и загроможденной примесью новшеств, но все еще богатой и поучительной; паутина новшеств и искажений может быть снята с нее, и животворное зерно будет оживлено и принесет плод. Эта древняя система не есть частное случайное изобретение; это плод вековой мысли и чувства, проверенный церковью и принятый ею как старое преданье, согласное с ее задачами. В целой истории искусств востока и запада едва ли возможно указать такое грандиозное явление, как система византийской иконографии, принятой Россией по преемству от Византии; и как таковое, она не могла появиться вдруг, но слагалась постепенно. В ней отражалось постепенное развитие религиозной мысли, обряда, потребностей, запросов; другими словами, – по мере того, как развивалась церковная жизнь – развивалось искусство и иконография, и следы этого развития прослеживаются параллельно как в письменности, так и в искусстве. Для примера: прекращение несторианских споров в смысле утверждения догмата о почитании Богоматери ставит на очередь вопрос об иконографии Богоматери, и являются первые попытки к его разрешению в греческих мозаиках церкви Марии Великой (*Maria Maggiore*) в Риме;

развитие литургического обряда в IV–V вв. приводит к развитию сакраментальной иконографии в равеннских мозаиках и в миниатюрах рукописей (Россанский кодекс); иконоборство выдвигает полемическую редакцию псалтырных иллюстраций (псалтири – Пандократорская и Лобкова); собрание древних сказаний о жизни святых в Ватиканской минологии вызывает целые серии изображений святых; приведение к единству разрозненных сказаний о Богоматери в беседах Иакова Коккиновафского³ порождает обширные циклы относящихся к этому предмету изображений в миниатюрах (кодексы бесед ватиканский и парижский) и стенописях (Киево-Софийский собор, Спасо-Мирожский собор). Иначе и быть не может: церковное искусство есть выражение одной из многих сторон церковной жизни; но если жизнь эта представляет собою органическое единство, цельность, то понятно, почему и внешние отдельные выражения ее связаны тесно между собою: богословие и церковная поэзия, литургический обряд и искусство, в порядке исторического развития, обычно идут рука об руку. Тем важнее, следовательно для нас эта система старой иконографии и искусства, что она не есть явление эфемерное, но продукт серьезной религиозно-исторической жизни, постепенно развивающейся, – разумеем развитие не в смысле изменения самой сущности христианской догмы, но в смысле неодинакового отношения к ней человеческого сознания.

В историческом развитии этой системы отмечается несколько последовательных периодов. Период древнехристианский показывает нам лишь едва заметные признаки нарождающейся системы: здесь нет еще твердо установившихся иконографических типов и сложных композиций; символ и аллегория, слабые намеки на исторические темы, свобода и индивидуализм художественного воззрения, классический стиль, – все это черты общеизвестные. Главная созидаящая роль в искусстве православного Востока принадлежит Византии (в широком смысле слова). Не говоря уже о широком разнообразии художественной производительности Византии – в виде мозаик, фресок, миниатюр, металлических изделий и эмали, резьбы по слоновой кости и проч.; отметим лишь тот, важный для нас в настоящем случае факт, что Византия создала обширную систему христианской иконографии, которая в средние века была распространена по всему христианскому миру на востоке и на западе и которая послужила опорным пунктом для эпохи итальянского возрождения. Все важнейшее циклы иконографии получили свое бытие в Византии: здесь разработаны важнейшие иконографические типы и композиции на темы Евангелия, Ветхого Завета, церковной истории,

сюжеты нравоучительного и эсхатологического содержания, типы и композиции на темы, доставляемые житийным материалом и проч. Вся эта система, получившая свое развитие на основе общей исторической жизни и литературы Византии, имела направление религиозное. А отсюда понятно, почему она, вместе с христианством, перенесена была из Византии в Россию и здесь заняла господствующее положение. Долго оставалась она у нас неизменною в своих основанных чертах, благодаря консервативному направлению церковной жизни в России, и только в XVI и XVII вв. настала пора значительного развития русского искусства и отклонения его от византийских традиций. Как в искусстве греческом наступление второго возрождения искусства отмечается составлением особой системы, известной под названием Ерминии или руководства для живописцев, так и у нас в России в XVI в. появляется иконописный подлинник. Теория обычно следует уже за практикою.

Мы подошли, таким образом, к подлиннику, как регулятору церковного искусства; но есть ли этот старый подлинник XVI или XVII в. тот самый якорь спасения, который нам нужен в настоящее время? Без сомнения, нет. Старый иконописный подлинник теперь имеет значение лишь историческое, но не практическое. Подлинник теоретический в старой иконописной практике, а отчасти и в новой, имеет значение только вспомогательное: он дает указания на „возраст и подобие» изображаемого святого, на цвет и форму одежд и на атрибуты; но эти указания слишком кратки, а иногда и неопределенны. Иконописный шаблон преобладает здесь над индивидуальностью. Со стороны „подобий» возраста, одежд и атрибутов все святые подведены здесь к нескольким группам, и уже от мастера всецело зависит – подняться выше этих шаблонных указаний и проявить ту или другую меру своего личного понимания сюжета и мастерства. Подлинник дает одни намеки и напоминания мастеру и предполагает уже в этом последнем знание своего мастерства: мастер пишет икону, как он научился этому ранее, а подлинник помогает ему в том смысле, что предохраняет от ошибок т.е. чтобы мастер вместо св. старца не написал средовека или молодого, вместо дьяконских одежд не усвоил св. диакону епископской одежды св. омофором и т.п. Очевидное подтверждение такого именно, а не иного, значения подлинника представляет постоянная практика: мастера, пользующиеся одним и тем же теоретическим подлинником, пишут иконы разных достоинств, смотря по мере своего таланта, знания и опытности. Даже отличный художник, незнакомый с старою иконописью, никогда не напишет хорошей иконы в духе и характере подлинника, хотя бы у него были под руками все лучшие

теоретические подлинники. Ясное дело, что в вопросе о лучшей постановке русского церковного искусства теоретический подлинник не служит якорем спасения, хотя и может быть здесь во многих отношениях полезным. – Известные старые подлинники лицевые, доставляя хороший материал для археологии, также недостаточны для целей практических: Строгановский подлинник – без раскраски, однообразен, сух, неполон и вообще невысокого достоинства. В Сийском подлиннике находится не мало превосходных образцов старой иконописи, с именами лучших художников и мастеров; но он также без раскраски, не полон и составлен механически: системы иконографии в нем нет; нет и художественного единства; некоторые рисунки не отличаются высокими достоинствами. Недостатки этого рода присущи в большей или меньшей степени всем лицевым старым подлинникам, которые доводилось нам когда-либо видеть. Нельзя во всем рабски подражать старине, хотя позаимствоваться от нее многим можно.

И вот в конце XIX столетия, когда окрепло сознание недостаточности старых подлинников и неудовлетворительного состояния религиозного искусства, мы встречаем уже и две попытки составить новый лицевой подлинник, применительно к духу и характеру старины и на основании научных данных. Первая попытка принадлежит князю Гагарину и обнимает только темы Евангельской истории и псалтири, вторая – это изданный в настоящем году Московскою синодальною типографией цельный иконописный подлинник. В своем труде „Изображения из св. Евангелий в свободных подражаниях древнейшим источникам» (31 лист Ев. и 9 л. из Псалтири) князь Гр. Гагарин ставит своею задачею „обновить старые византийские источники, выражающие с простотою первых времен христианские чувства. В качестве первых источников выступают здесь: ватиканский минологий Импер. Василия II, мозаики Равеннские и Киевские, миниатюры Гелатского Евангелия XII в.; Парижский кодекс Григория Богослова (№ 510), Ев. Трапезундское и несколько авориев; для иллюстрации псалтырных взяты лишь миниатюры Парижской псалтири № 139. Автор как можно видеть берет главнейшие художественные мотивы из этих источников и совершенно свободно перерабатывает сюжеты, по своему личному соображению. Мы далеки от мысли ставить в вину автору незначительный объем его первоисточников; согласны принципиально и с его мыслью о возможности и целесообразности переработки древних источников применительно к требованиям нашей современности; но в целом не находим здесь единства и строгой последовательности. Эпоха равеннских мозаик (V–VI вв.) стоит далеко не только от эпохи Гелатского

Евангелия (XII в.), но и от мозаик Киево-Софийского собора (XI в.) и ватиканского минология (X в.), и хотя все эти памятники можно отнести к числу византийских, – все-таки разница в их стиле весьма значительна, и она выступает в рисунках кн. Гагарина слишком сильно, в ущерб требованию единства. Иконографические типы указанных оригиналов изменены, но не к лучшему: ни в одном из рисунков нет более или менее точно переданного византийского типа И. Христа, Богоматери, Апостолов, и на всех рисунках они различны и не типичны. Характер византийских композиций в некоторых рисунках выдержан достаточно⁴, в других же совершенно изменен до неузнаваемости: конечно, никто не согласится с автором, что в основу изображений Рождества Христова (табл. V), крещения И. Христа в Иордане (табл. IX) и вознесения И. Х. на небо (табл. XXIX) положены образцы, взятые из миниатюр Гелатского Евангелия: между теми и другими нет решительно ничего общего; равным образом, никто из знакомых с парижским манускриптом № 510 (рукоп. Григория Богослова) не поверит показанию оглавления автора, что изображение распятия на табл. XXVI основано на миниатюре означенного кодекса⁵: между этими двумя рисунками непроходимая пропасть. Нечего уже и говорить о том, что включенные в это издание собственные композиции почтенного автора, без указания на их прототипы (табл. VIII, XI, XVII, XVIII, XX–XXII), не претендуют на какую бы то ни было историческую связь с византийскими источниками, о которых идет речь в предисловии, и примыкают скорее к школе так называемых прерафаэлистов – (IX) и даже к Рубенсу⁶. В общем составе картин веяние старины чувствуется лишь в тех, которые составлены на основании равеннских мозаик. Возможно предположить, что автор имел в виду представить ряд отдельных попыток „обновления византийских источников» и не считал нужным связать их единством мысли... Во всяком случае труд его, по указанным основаниям, не соответствует той задаче создания образцового подлинника, о которой мы ведем речь. Пред нами новейшая попытка – издание Московской синодальной типографии: оно представляет собою святцы целого года, расположенные в календарном порядке, на 48 листах. Они могут служить и для церковного и домашнего употребления вместо икон, могут с пользой быть употребляемы иконописцами и в качестве пособия в иконописных работах. По сравнению с другими старыми однородными изданиями, они могут быть названы лучшими: в них ясно видны следы историко-археологических направлений в костюмах и отчасти в типах; видна серьезная попытка придерживаться русского старинного стиля, не жертвуя иконописного красотою. Для своих ближайших целей издание

пригодное. Но само собою понятно, что в решении вопроса, первостепенной важности, о выработке нормального церковного стиля и иконографии нельзя остановиться на этом издании. Не будем уже говорить о частных технических недостатках издания, почти неизбежных, (напр. 2 февр. глаза И. Х. ср. и мн. др.; 30 апр. уста ап. Иакова; мая 15; сент. 25 и 27 пятна), оставляем в стороне также излишнюю слабость рисовальщика к светлым колерам и археологические неточности в костюмах и обстановке (напр. 13 и 14 янв.; 7 авг.; 15 окт.), а равно в некоторое нарушение старого доброго обычая – не брать священный предмет голыми руками (2, 4, 5, 9, 10, 15, 18, 23, 26, 29 и 30 января; 9, 10, 16, 18, 19, 20, 22, 25 февр.; 3, 4, 5, 8, 10, 11 и 14 июня и т.д.): все это частности легко поправимые. Важнее то, что масштаб для издания взят слишком мал: отсюда затруднения как для рисовальщика, изготовлявшего рисунки, так и для иконописца, который будет пользоваться ими, как образцами: шаблонный характера типов и запутанность в костюмах – естественные последствия такого масштаба. – Особенно обращает на себя внимание недостаток обработки важнейших иконографических типов Спасителя, Богоматери, И. Предтечи, апостолов и др. Типы эти в разных рисунках разные, но едва ли хотя бы в одном из них можно найти правильную передачу типов, усвоенных этим лицам древностью. С другой стороны в некоторых рисунках заметно доведенное до крайности сходство между собою разных лиц: целые группы и ряды таких святых иногда сходны между собою (20 янв.; 3, 16, 18 и 23 февр.; 6 марта, 10 и 16 апр.; 3, 12 и 24 июня; 6 июля; 19 авг.; 31 окт.; 1–3 ноября; 8, 13, 14 дек. и др.). Пусть такое трактование лиц находит оправдание в так назыв. «подобиях» старых иконописных подлинников; но там необходимость сокращения описаний, или незнание истинного вида святого заставляли делать ссылки на «подобие Георгиево», или Дмитрия Солунского, Св. Николая, Григория Богослова, Власия и т.д. В подлиннике же новом слишком частые уподобления вредят художественному разнообразию и ослабляют одно из главных требований живописи – «природу» изображения.

Современное состояние церковного искусства и науки художественной археологии указывают на необходимость составления нового подлинника. Его основной характер определяется тою целью, для которой он предназначается. Цель подлинника – образцовое создание церковного стиля и иконографии, на основе старины. Отсюда возникают два главных требования: 1) гармоническое сочетание древнего и нового в образцовом подлиннике и 2) тщательная обработка важнейших иконографических типов,

1) Мы уже указали на высокие преимущества историко-археологического приема в решении нашего вопроса. Переходя теперь на почву практическую, мы должны сказать, что древность оставила нам множество памятников искусства и иконографии, пригодных в качестве надежного фундамента для построения предполагаемой системы. Не время доколе указывать эти памятники; равным образом было бы преждевременно рекомендовать предпочтительно ту или другую историческую эпоху для подражания. Памятники древности, по нашему мнению, должны служить лишь материалом, но не образцами для точного подражания: они должны вдохновлять художников в деле составления подлинника и направлять их работу, но не превращать их в рабов копиистов. Всю совокупность памятников, которыми располагает современная археология, нельзя рассматривать как музей или собрание образцовых произведений принадлежащих первоклассным художникам: в числе их встречаются произведения разного художественного достоинства, не только оригиналы, но и копии также не всегда с одинаковым совершенством и точностью исполненные. В науке художественной археологии и истории искусства все они имеют свою цену, ибо только вся совокупность памятников, а не одна отборная часть их, дает среднее правильное представление об общем состоянии искусства в данное время. Но в деле практического использования этих источников необходимо провести между ними резкую грань и направлять внимание на произведения высшего достоинства. За этим первым ограничением следует другое. Наша современная художественная техника в некоторых отношениях имеет значительные преимущества пред древнею: а потому было бы нецелесообразно отказываться от этих преимуществ и предпочитать древнюю технику только по одному тому, что она имеет авторитет древности. Так напр., было бы странно, если бы наш современный архитектор, желая соорудить храм в стиле Новгородской архитектуры XIV в. и зная, что в то время применялась полубутовая кладка и коробка, а для скрепления стен – деревянные связи, вздумал бы отказаться от новейшей кладки и железных связей и предпочел старую технику... Технические усовершенствования нового времени могут не вредить старому стилю и быть очень полезными. Тоже и в живописи: пользование стариною не должно доходить до фанатического предубеждения против всего нового. Панселин создал новый греческий стиль, не нарушив уважения к старине. Ушаков дал направление царской школе, но эта школа не порвала всех связей с русскою стариною. Очевидно, что в рассматриваемом деле нет непримиримого противоречия

между старым и новым, напротив возможно, при известной широте воззрения, гармоническое сочетание их.

2) Вводя в художественно-практическое обращение археологический материал, мы необходимо должны обратить внимание на обработку важнейших иконографических типов. Как в любой науке существуют известные установившиеся положения, так и в церковной живописи должны быть известные определенные типы. Живопись эта, говоря вообще, не портретная, а идеальная, и все наши попытки восстановить портретные образы древних святых не могли бы иметь никакого успеха. Но отсюда не следует, что наши современные художники могут игнорировать все иконописные предания и каждый раз представлять образ напр. И. Христа в различных чертах по своему личному произволу. Если в живописи салонной утрировка этого образа производит всегда неприятное впечатление, то тем более в живописи церковной, иконной. И если утрировка эта приводит иногда даже и нас в некоторое смущение, то в глазах простого народа, привыкшего видеть в иконе неизменяемый образ Божества и Святых, она может показаться прямо делом греховным. Известный розыск по делу дьяка Висковатого свидетельствует, что одного из причин, вызвавших в XVI в. московскую смуту, было то, что новгородские и псковские иконописцы, которым поручено было написание икон для московского Благовещенского собора, внесли в эти иконы свое мудрование и, между прочим, писали не на один образец: на одной иконе так, а на другой – тот же самый предмет – иначе. Положим, что в настоящее время повторение смуты невозможно, так как даже и в иконописи старообрядческой прямо уже допускается относительное разнообразие в типе И. Христа, все же оно не желательно, как нарушение древнего предания, ничем, кроме личного своеволия, не оправдываемое, и во всяком случае оно должно иметь свои границы. Важнейшие иконографические типы были выработаны уже в блестящую эпоху византийского искусства и некоторые из них, напр. типы И. Христа и Богоматери удержались в основных чертах доселе; они приняты были и в Западной Европе художниками идеального направления, и в произведениях некоторых идеалистов пережили эпоху Западноевропейского возрождения, памятную своим разрушением византийских традиций. В дошедших до нас памятниках византийских, русских и даже западноевропейских найдутся обширные и драгоценные материалы для разработки этих типов. Нам известны уже и некоторые удачные попытки в этом роде, хотя бы и исполненные при ограниченном содействии со стороны памятников древности. Выработанные таким путем

типы будут верны исконному преданию и, можно сказать, будут выражать древнее обще-церковное воззрение на них; в тоже время они будут соответствовать достоинству самого предмета. А в этом именно и заключается одна из главнейших задач предполагаемого подлинника.

Установив главнейшие основания подлинника, считаю не излишним добавить, что в связи с этими основаниями необходимо было бы выяснить предварительно общие требования по отношению к иконографическим композициям, костюмировке, обстановочным изображениям, технике, объеме подлинника и т.д. Но всесторонне разрешение этих вопросов потребует лишь тогда, когда установлены будут окончательно основные принципы подлинника и настанет пора приступить к его составлению. Не могу, впрочем, не упомянуть еще об одной стороне дела, которая, должна сообщить авторитет подлиннику, содействовать правильному уразумению его и внушить доверие и уважение к нему. Это – подробный объяснительный текст. Подлинник предназначается для руководства художников и иконописцев, и всякий пользующийся им должен быть ознакомлен с теми историческими мотивами, которые привели составителей его именно к этим, а не иным, типам, композициям, отдельным иконографическим формам. Здесь прежде всего нужно указать важнейшие памятники каждой композиции и типа с объяснением их исторического сложения, преданий лежащих в основе их, вариантов. Этим достигнуто будет с одной стороны полное уразумение подлинника, а с другой показана будет норма, определяющая отношение мастера к подлиннику: отсюда он увидит, где лежит граница обязательного подражания ему и где начинается возможная область отступлений...

Однако, исчислить все подробности этого предмета в настоящий раз невозможно: моя задача заключалась в выяснении лишь главнейших основ его, а потому я ограничусь сказанным и в заключении лишь прибавлю: составление лицевого подлинника – дело весьма трудное и сложное, во всяком случае превышающее силы одного человека, и требующее коллективного и живого участия представителей русской науки и искусства. Чем больше приходилось мне вдумываться в это дело, тем более выступали на вид новые стороны его, новые затруднения. И если, не смотря на все это, я решился выступить с настоящим докладом, то единственно потому, что искренно убежден в неотложной необходимости этого предприятия, верую в силу русской науки и искусства и надеюсь, что идеальное выполнение этой задачи оставит глубокий след в истории русского церковного искусства и просвещения.

Примечания

- ¹ - (в Источнике Джиотто... – прим. электронной редакции).
- ² - (в Источнике Беато Анжелико... – прим. электронной редакции).
- ³ - (в Источнике Иакова Кокиновафского ... – прим. электронной редакции).
- ⁴ - Напр. табл. II, III, IV, VI, VII. X.
- ⁵ - Ср. Гр. Уваров, Визант. альбом табл. XV.
- ⁶ - Табл. XX притча о богаче и бедном Лазаре; ср. брак в Кане в Лувре.

Содержание

Николай Васильевич Покровский Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства Николай Васильевич Покровский	1
Примечания	16