



Евгений Николаевич Трубецкой

Россия в ее иконе

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2573255

Аннотация

«Дни расцвета русского иконописного искусства зачинаются в век величайших русских святых – в ту самую эпоху, когда Россия собирается вокруг обители св. Сергия и растет из развалин. И это не случайно. Все эти три великих факта русской жизни – духовный подвиг великих подвижников, рост мирского строения православной России и величайшие достижения религиозной русской живописи – связаны между собою той тесной, неразрывной связью, о которой так красноречиво говорит шитый шелками образ святого Сергия...»

Содержание

I	4
II	22
III	33
IV	54
Примечания	68

Евгений Трубецкой

Россия в ее иконе

I

В ризнице Троице-Сергиевой лавры есть шитое шелками изображение св. Сергия, которое нельзя видеть без глубокого волнения. Это – покров на раку преподобного, подаренный лавре великим князем Василием, сыном Дмитрия Донского, приблизительно в 1423 или в 1424 году. Первое, что поражает в этом изображении, – захватывающая глубина и сила *скорби*: это – не личная или индивидуальная скорбь, а *печаль обо всей земле русской*, обездоленной, униженной и истерзанной татарами.

Всматриваясь внимательно в эту пелену, вы чувствуете, что есть в ней что-то еще более глубокое, чем скорбь, тот *молитвенный подъем*, в который претворяется страдание; и вы отходите от нее с чувством успокоения. Сердцу становится ясно, что святая печаль дошла до неба и там обрела благословение для грешной, многострадальной России.

Я не знаю другой иконы, где так ярко и так сильно вылилась мысль, чувство и молитва великого наро-

да и великой исторической эпохи. Недаром она была поднесена лавре сыном Дмитрия Донского: чувствуется, что эта ткань была вышита с любовью кем-либо из русских «жен-мироносиц» XV в., быть может, знавших святого Сергия и во всяком случае *переживавших* непосредственное впечатление его подвига, спасшего Россию.

Трудно найти другой памятник нашей старины, где бы так ясно обнаруживалась та духовная сила, которая создала русскую иконопись. Это – та самая сила, которая явилась в величайших русских святых – в Сергии Радонежском, в Кирилле Белозерском, в Стефане Пермском и в митрополите Алексии, та самая, которая создала наш великий духовный и национальный подъем XIV и XV вв.



Сергий Радонежский. Покров на раку

Дни расцвета русского иконописного искусства начинаются в век величайших русских святых – в ту самую эпоху, когда Россия собирается вокруг обители св. Сергия и растет из развалин. И это не случайно. Все эти три великих факта русской жизни – духовный подвиг великих подвижников, рост мирского строения православной России и величайшие достижения религиозной русской живописи – связаны между собою той тесной, неразрывной связью, о которой так красноречиво говорит шитый шелками образ святого Сергия.

И не один этот образ. Икона XIV и XV вв. дает нам вообще удивительно верное и удивительно глубокое изображение духовной жизни тогдашней России. В те дни живой веры слова молитвы «не имамы иные помощи, не имамы иные надежды, разве Тебе Владычице» – были не словами, а жизнью. Народ, молившийся перед иконою о своем спасении, влагал в эту молитву всю свою душу, поверял иконе все свои страхи и надежды, скорби и радости. А иконописцы, дававшие в иконе образный ответ на эти искания души народной, были не ремесленники, а избранные души, сочетавшие многотрудный иноческий подвиг с высшею

радостью духовного творчества. Величайший из иконописцев XIV и начала XV в. Андрей Рублев признавался «преподобным». Из летописи мы узнаем про его «великое тщание о постничестве и иноческом жителстве». О нем и его друзьях-иконописцах мы читаем: «На самый праздник Светлого Воскресения на седалищах сидяща и перед собою имуща божественные и всечестные иконы и на тех неуклонно зряща, божественные радости и светлости исполняхуся и не точию в той день, но и в прочие дни, егда живописательству не прилежаху»¹. Прибавим к этому, что преподобный Андрей считался человеком исключительного ума и духовного опыта – «всех превосходящ и мудрости зельне»², и мы поймем, каким драгоценным историческим памятником является древняя русская икона. В ней мы находим полное изображение всей *внутренней* истории русского религиозного и вместе с тем национального самосознания и мысли. А история мысли религиозной в те времена совпадает с историей мысли вообще.

Оценивая исторические заслуги святителей и преподобных XIV столетия – митрополита Алексия, Сергия Радонежского и Стефана Пермского, В. О. Ключевский говорит между прочим: «Эта присноблаженная троица ярким созвездием блещет в нашем XIV веке, делая его зарею политического и нравственно-

го возрождения русской земли»³. При свете этого созвездия начался с XIV на XV в. расцвет русской иконописи. Вся она от начала и до конца носит на себе печать великого духовного подвига св. Сергия и его современников. Прежде всего в иконе ясно отражается общий духовный перелом, пережитый в те дни Россией. Эпоха до св. Сергия и до Куликовской битвы характеризуется общим упадком духа и робости. По словам Ключевского, в те времена «во всех русских нервах еще до боли живо было впечатление ужаса» татарского нашествия. «Люди беспомощно опускали руки, умы теряли всякую бодрость и упругость». «Мать пугала непокойного ребенка лихим татаринном; услышав это злое слово, взрослые растерянно бросались бежать, сами не зная куда»⁴.

Посмотрите на икону начала и середины XIV в., и вы ясно почувствуете в ней, рядом с проблесками национального гения, эту *робость* народа, который еще боится *поверить в себя*, не доверяет самостоятельным силам своего творчества. Глядя на эти иконы, вам кажется подчас, что иконописец еще *не смеет быть русским*. Лики в них продолговатые, греческие, борода короткая, иногда немного заостренная, не русская. Даже иконы русских святых – князей Бориса и Глеба – в петроградском музее Александра III воспроизводят не русский, а *греческий* тип. Архитек-

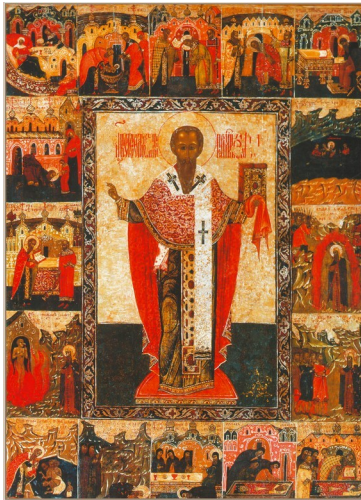
тура церквей – тоже или греческая, или носящая печать переходной ступени между русским и греческим. Церковные главы еще слабо заострились и носят почти круглую форму греческого купола: русская луковича, видимо, еще находится в процессе образования. Внутри храмов мы видим непривычные русскому глазу и также греческие верхние галереи. В этом отношении типична, например, икона Покрова Пресв. Богородицы новгородского письма XIV в. в собрании И. С. Остроухова.



Сергий Радонежский. Первая треть XVII в.

Это зрительное впечатление подтверждается объ-

ективными данными. Родиной русского религиозного искусства в XIV и XV вв., местом его высших достижений является «русская Флоренция» – Великий Новгород. Но в XIV в. этот великий подъем религиозной живописи олицетворяется не русскими, а иностранными именами – Исаяи гречина и *Феофана* Грека. Последний и был величайшим новгородским мастером и учителем иконописи XIV в.; величайший из русских иконописцев начала XV в., родоначальник самостоятельного русского искусства, *Андрей Рублев был его учеником*. Упомянутые греки расписывали церкви и соборы в Москве и в Новгороде. В 1343 г. греческие мастера «подписали» соборную церковь Успения Богородицы в Москве. Феофан Грек расписал церковь Архистратига Михаила в 1399 г., а в 1405 г. – Благовещенский собор вместе со своим учеником Андреем Рублевым. Известия о русских мастерах-иконописцах – «выучениках греков» – в XIV в. вообще довольно многочисленны⁵. Если бы в те дни русское искусство чувствовало в себе силу самому стать на ноги, в этих греческих учителях, понятно, не было бы надобности.



Святой Стефан Пермский с житием. Конец XVI в.

Мы имеем и другие, еще более прямые указания на зависимость русских иконописцев конца XIV в. от греческих влияний. Известный иеромонах Епифаний, жизнеописатель преподобного Сергия, получивший образование в Греции, просил Феофана Грека изобразить в красках храм св. Софии в Константинополе. Просьба была исполнена, и, по словам Епифания, этот рисунок послужил на пользу многим русским иконописцам, которые списывали его друг у друга⁶. Этим вполне объясняется нерусский или не вполне русский

архитектурный стиль церквей на многих иконах XIV в., особенно на иконах Покрова Пресв. Богородицы, где изображается как раз храм Св. Софии.

Теперь всмотритесь внимательнее в иконы XV и XVI вв., и вас сразу поразит полный переворот. В этих иконах решительно все обрусело – и лики, и архитектура церквей, и даже мелкие чисто бытовые подробности. Оно и неудивительно. Русский иконописец пережил тот великий *национальный* подъем, который в те дни переживало все вообще русское общество. Его окрыляет та же вера в Россию, которая звучит в составленном Пахомием Житиеописании св. Сергия. По его словам, русская земля, веками жившая без просвещения, напоследок сподобилась той высоты святого просвещения, какое не было явлено в других странах, раньше принявших веру христианскую. Этой несравненной высоты Русь достигла благодаря подвигу св. Сергия⁷. Страна, где были явлены такие светильники, уже не нуждается в иноземных учителях веры; по мысли Пахомия, *она сама может просвещать вселенную*⁸.

В иконе эта перемена настроения сказывается прежде всего в появлении широкого русского лица, нередко с окладистой бородою, которое идет на смену лику греческому. Неудивительно, что русские черты являются в типических изображениях *русских свя-*

тых, например, в иконе св. Кирилла Белозерского, принадлежащей епархиальному музею в Новгороде⁹. Но этим дело не ограничивается. Русский облик принимают нередко пророки, апостолы, даже греческие святители – Василий Великий и Иоанн Златоуст; новгородская иконопись XV и XVI вв. дерзает писать даже русского Христа, как это ясно видно, например, в принадлежащей И. С. Остроухову иконе Спаса Нерукотворного. Такое же превращение мы видим и в той храмовой архитектуре, которая изображается на иконах. Это особенно ясно бросается в глаза при сравнении икон Покрова Богоматери, упомянутой остроуховской и знаменитой новгородской иконы XV в., принадлежащей петроградскому музею Александра III. В этой последней иконе изображен константинопольский храм Св. Софии; на это указывает конная статуя строителя этого храма – императора Юстиниана, помещающегося слева от него. Но во всем прочем уроки учителей-греков, видимо, забыты: в изображении утрачено всякое подобие греческого архитектурного стиля: весь облик храма чисто русский, в особенности его ясно заостренные главы; и не одни главы, – все завершение фасада приняло определенно луковичную форму. У зрителя не остается ни малейшего сомнения в том, что перед ним – типическое воспроизведение *родного* искусства. То же впечатление *род-*

ного производят и все вообще храмы на новгородских иконах XV в.

Но этого мало: наряду с русской архитектурой в икону XV в. вторгается и русский быт. В собрании И. С. Остроухова имеется икона Илии-пророка на колеснице; там вы видите в огневидной туче белых коней в *русской дуге*, мчащих колесницу прямо в небо. Сравните это изображение с иконой Илии-пророка XVI в. в собрании И. С. Рябушинского: на последней *русская дуга* отсутствует. В том же собрании И. С. Остроухова имеется икона св. Кирилла Белозерского, где святой печет хлебы в *русской печке*. Наконец, в Третьяковской галерее на иконе Николая Чудотворца изображен половец в *русской шубе*.



Борис и Глеб. Середина XIV в.

Да не покажется дерзостью это привнесение в икону бытовых подробностей русской жизни. Это – не дерзость, а выражение нового духовного настроения народа, которому подвиг святого Сергия и Дмитрия Донского вернул веру в родину. Из пустыни раздался властный призыв преподобного к вождю русской рати: «Иди на безбожников смело, без колебания и победишь». «Примером своей жизни, высотой своего духа преподобный Сергий поднял упавший дух родного народа, пробудил в нем доверие к себе, к своим си-

лам, вдохнул веру в свое будущее. он вышел из нас, был плоть от плоти нашей и кость от костей наших, а поднялся на такую высоту, о которой мы и не чаяли, чтобы она кому-нибудь из наших была доступна»¹⁰. Что же удивительного в том, что поверившая в себя Россия увидела в небесах свой собственный образ, а иконописец, забывший уроки греческих учителей, стал писать образ Христов с русскими чертами. Это – не самопревознесение, а явление образа *святой Руси* в иконописи. В дни национального унижения и рабства все русское обесценивалось, казалось немощным и недостойным. Все святое казалось чужестранным, *греческим*. Но вот по земле прошли великие святые, и их подвиг, возродивший мощь народную, все освятил и все возвеличил на Руси: и русские храмы, и русский народный тип, и даже русский народный быт.



Святой Кирилл Белозерский. Конец XVII в.

В XV в. воспоследовали и другие события, которые утвердили эту веру в силу русского народного гения и вместе с тем пошатнули доверие к прежним учителям веры – грекам. Это – флорентийская уния и взятие Константинополя турками в ту самую эпоху, когда владычество «безбожных агарян» на Руси было окончательно сломлено. Возникшая под впечатлением этих событий мысль о Москве как о третьем Риме слишком известна, чтобы о ней можно было распространяться. Но еще раньше Москвы под впечатлени-

ем упадка веры в обоих древних Римах стал называть себя «новым Римом» Великий Новгород. Там зародились благочестивые сказания о бегстве святых и святынь из опозоренных центров древнего благочестия и о переселении их в Новгород: об иконе Тихвинской Божией Матери, чудесно перенесенной из Византии в Новгород, и о столь же чудесном приплывтии туда же на камне св. Антония Римлянина с мощами. Новгородский иконописец сумел сделать из этого последнего сказания яркий апофеоз русского народного гения. В собрании икон И. С. Остроухова есть изображение этого чудесного плавания, которое поражает не только красотой, но и необычайным подъемом национального чувства; над плывущим по Волхову святым беженцем из Рима жаром горят золотые главы новгородских *русских* храмов: в них – *цель* его странствования и *единственно достойное* пребывание для введенной ему от Бога святыни.



Огненное восхождение Илии Пророка. XVII в.

Видение прославленной Руси – вот в чем заключается резкая грань между двумя эпохами русской иконописи. Грань эта проведена духовным подвигом св. Сергия и ратным подвигом Дмитрия Донского. Раньше русский народ знал Россию преимущественно как место страдания и унижения. Святой Сергий впервые показал ее в ореоле божественной славы, а иконопись дала яркое изображение явленного им откровения. Она нашла его не только в храмах, не только в одухотворенных человеческих ликах, но и в самой *русской природе*. Пусть эта природа скудна и печаль-

на как место высших откровений Духа Божьего, она – *земля святая*: в бедности этого «края долготерпения русского народа» открывается неизреченное богатство.

Яркий образец этого религиозного, любящего отношения к русской земле мы находим в иконе соловецких преподобных Зосимы и Савватия (XVI в.) в собрании И. С. Остроухова. Двумя гениальными штрихами иконописец резюмирует внешний, *земной* облик северной природы: это – *двойная пустыня*, голая скала, со всех сторон окруженная пустыней волн морских; но именно скудость этого земного фона нужна иконописцу для того, чтобы подчеркнуть изумительную духовную красоту соловецкой обители. Ничто земное не отвлекает здесь внимание преподобных, которые стоят и молятся у подножия монастырских стен: оно целиком устремлено в горящие к небу золотые главы. И огненная вспышка этих глав готовится всею архитектурой храмов, которая волнообразными линиями поднимается кверху, не только главы, но и самые вершины стен здесь носят начертание луковицы, как это часто бывает в русских храмах: вся эта архитектура заостряется к золотым крестам в могучем молитвенном подъеме. Так скудость многострадальной земли духовным подвигом претворяется в красоту и в радость. Едва ли в русской иконописи найдется другое, равное

этому по силе изображение поэзии русского монастыря.

Никогда не следует забывать о том, кто *открыл* эту поэзию исстрадавшейся русской душе. В те скорбные дни, когда она испытывала тяжелый гнет татарского ига, монастырей на Руси было мало и количество их возрастало чрезвычайно медленно. По словам В. О. Ключевского, «в сто лет 1240–1340 гг. возникло всего каких-нибудь десятка три новых монастырей. Зато в следующее столетие 1340–1440 гг., когда Русь начала отдыхать от внешних бедствий и приходить в себя, из куликовского поколения и его ближайших потомков вышли основатели до 150 новых монастырей»; при этом «до половины XIV в. почти все монастыри на Руси возникали в городах или под их стенами; с этого времени решительный численный перевес получают монастыри, возникавшие вдали от городов, в лесной глухой пустыне, ждавшей топора и сохи»¹¹. От святого Сергия, стало быть, зачинается эта *любовь к родной пустыне*, столь ярко запечатлевшаяся затем «в житиях» и иконах. Красота дремучего леса, пустынных скал и пустынных вод полюбилась как внешнее явление иного, духовного облика родины. И рядом с пустынножителем и писателем, глашатаем этой любви стал иконописец.

II

Подъем нашего великого религиозного искусства с XIV на XV в. определяется прежде всего впечатлением *великой духовной победы России*. Последствия этой победы необозримы и неисчислимы. Она не только изменяет отношение русского человека к родине: она меняет весь его духовный облик, сообщает всем его чувствам невиданную дотоле силу и глубину.



Св. Антоний Римлянин. XVII в.

Народный дух приобретает несвойственную ему дотоле упругость, небывалую способность сопротивления иноземным влияниям. Известно, что в XV столетии Россия входит в более тесное, чем раньше, соприкосновение с Западом. Делаются попытки обратить ее в латинство. В Москве работают итальянские художники. И что же? Поддается ли Россия этим иноземным влияниям? Утрачивает ли она свою самобытность? Как раз на оборот. Именно в XV в. рушится попытка «унии». Именно в XV в. наша иконопись, достигая своего высшего расцвета, впервые освобождается от ученической зависимости, становится вполне самобытною и русскою.



Так же и зодчество. XV в. на Руси является как раз веком церковного строительства. Это – опять-таки явление, тесно связанное с великими национальными успехами. Раньше, в эпоху татарского владычества, Русь разучилась строить; самая техника каменной постройки была забыта; и, когда русские мастера в конце XV ст. начали строить храмы, у них обваливались стены. Потребность в строительстве возникла тогда, когда миновал страх перед татарскими нашествиями. Неудивительно, что в самой архитектуре этих храмов запечатлелось великое народное торжество.

Это тем более замечательно, что, ввиду технической беспомощности русских мастеров, над московскими соборами работали итальянцы с Аристотелем Фиоравенти во главе; они выучили русских обжигать кирпич, изготовлять клейкую и густую известь, преподали им усовершенствованные приемы кладки, но в самой архитектуре должны были по требованию Иоанна III следовать русским образцам. И в результате их работы возникли такие чудеса *чисторусского зодчества*, как соборы Успенский и Благовещенский. Не говоря уже о том, что в них не видно никаких следов какого-либо итальянского влияния, их

заостренные в луковицы купола свидетельствуют об освобождении от влияния византийского. Они выражают совершенно новое по сравнению с Византией и более глубокое понимание храма. Круглый византийский купол выражает собою мысль о своде небесном, покрывшем землю; глядя на него, испытываешь впечатление, что земной храм уже завершен, а потому и чужд стремления к чему-то высшему над ним. В нем есть та неподвижность, которая выражает собою несколько горделивое притязание, ибо она подобает только высшему совершенству. Иное дело – русский храм; он весь – в стремлении.

Взгляните на московские соборы, в особенности Успенский и Благовещенский. Их луковичные главы, которые заостряются и теплятся к небесам в виде пламени, выражают собою неведомую византийской архитектуре горячность чувства: в них есть молитвенное горение. Эти Божьи Свечи зажглись над Москвой не по какому-либо иноземному внушению: они выразили заветную думу и молитву народа, милостью Божией освободившегося от тяжкого плена. Словом, в архитектуре и живописи XV в. мы видим торжество русской религиозной идеи.

Но духовная победа русского народного гения выражается не в одном обрусении религиозного искусства, а еще больше – в углублении и расширении его

творческой мысли.

Для России XV век есть прежде всего век великой радости. Как понять, что именно к этой эпохе относятся самые сильные, захватывающие изображения бездонной глубины скорби? Я уже говорил в начале этой лекции о шитом шелками образе св. Сергия – даре Василия Дмитриевича Донского. Сопоставьте с этой иконой два яркие произведения новгородской иконописи XV в. – «Положение во гроб» и «Снятие со креста» в собрании И. С. Остроухова. Не кажется ли вам, что они переносят в духовную атмосферу «земли, оставленной Богом»?¹² Как помирить их с радостным настроением духовного творчества XV в.? Как понять, что XIV век – век скорби народной – не дал изображения страдания, равных этим? Тут перед нами открывается одна из замечательнейших тайн духовной жизни. Душа, пришибленная скорбью, не в состоянии от нее освободиться, а потому *не в силах ее выразить*. Чтобы изобразить духовное страдание так, как изображали его иконописцы XV в., недостаточно его пережить, нужно над ним подняться. Скорбные иконы XV в. уже сами по себе представляют великую победу духа. В них чувствуется тот молитвенный подъем, который в дни святого Сергия исцелил язвы России и вдохнул в нее бодрость. Такие иконы понятны именно как выражение настроения души народ-

ной, которая подвигом веры и самоотвержения только что освободилась от величайшей напасти. Воспоминание о только что перенесенной муке еще свежо: оно необычайно живо и сильно чувствуется. Но, с другой стороны, в этом стоянии у креста есть безграничная уверенность в спасении: оно приобретает *достоверность совершившегося факта*.



Положение во Гроб. Конец XV в.

Тут опять-таки икона – верная выразительница духовного роста русского народа с XIV на XV столетие. Мы сталкиваемся здесь с тем парадоксальным фак-

том, что век великих национальных успехов является вместе с тем и веком углубления аскетизма. Я уже упоминал о том, что со времени св. Сергия на Руси начали быстро умножаться монастыри. Как замечает по этому поводу В. О. Ключевский, в те дни «стремление покинуть мир усиливалось не оттого, что в миру скоплялись бедствия, а по мере того, как в нем возвышались нравственные силы». Это же самое нарастание сил духовных сказывается и в иконе, в ее необычайно живом и сильном восприятии страстей Христовых.

Но главное и основное в иконе XV в. – не эта глубина страдания, а та радость, в которую претворяется скорбь; то и другое в ней нераздельно: в ней чувствуется состояние духа народа, который умер и воскрес. Мы знаем, что многие иконописцы, например Рублев, писали свои иконы с молитвой и со слезами. И точно, во многих иконах сказывается то настроение жены, которая, после выстраданной предродовой муки, не помнит себя от радости; это – радость духовного рождения России. Она выражается прежде всего в необыкновенном богатстве и в необыкновенной яркости радужных красок. Никакие подражания и никакие воспроизведения не в состоянии дать даже отдаленного понятия об этих красках русской иконы XV в. И это, конечно, оттого, что в этой радости небесной радуги здесь сказывается неведомая нам красота и си-

ла духовной жизни.



Снятие с Креста. Конец XV в.

Сочетания этих тонов прекрасны не сами по себе, а как прозрачное выражение *духовного смысла*. Это можно пояснить на примере замечательной новгородской иконы Вознесения XV в. в собрании С. П. Рябушинского: наверху солнечный лик прославленного, возносящегося в небо Христа. Внизу Богоматерь в одеянии умышленно темном, дабы подчеркнуть контраст с белоснежными ангелами, которые отделяют ее с обеих сторон от ее земного окружения, а кругом

апостолы, коих одеяния образуют как бы радугу вокруг Богоматери. Это радужное земное преломление небесного света красноречивее всяких человеческих слов выражает смысл евангельского текста: *се Аз с вами до скончания века* (Мф 28:20).

Это – не единственный пример явления радуги в иконе. Она появляется там в самых разнообразных сочетаниях; но при этом всегда, неизменно она выражает собою высшую радость твари земной и небесной, которая либо преломляет в себе солнечное сияние потустороннего неба, либо прямо вводится в окружение Божественной славы. В петроградской иконе «Покрова» радугу образуют частью святые и апостолы, собранные вокруг Богоматери, частью облака, на которых они стоят. В иконах «О Тебе радуется, благодатная, всякая тварь» мы видим вокруг Богоматери многоцветную гирлянду ангелов. В иконах «Богородица – Неопалимая купина» – опять то же явление: у каждого духа свой особый цвет; и все вместе образуют радугу вокруг Богоматери и Христа, причем только Богоматери и Христу присвоены царственное *золото* полдневного луча. В другом моем труде я уже показал, что краски в новгородской живописи как бы образуют некоторую иерархию, в которой луч белый или золотой занимают место господствующее¹³. Здесь мне остается только подчеркнуть внутреннюю

связь этого явления небесной радуги с тем откровением высшей духовной радости, которое осчастливило Россию в конце XIV и XV вв. В те дни она переживала благую весть Евангелия, с той силой с какой она никогда ни до, ни после его не переживала. В страданиях Христовых она ощущала свою собственную, только что пережитую Голгофу; воскресение Христова она воспринимала с радостью, доступною душам, только что выведенным из ада; а в то же время поколение святых, живших в ее среде и целивших ее раны, заставляло ее ежеминутно чувствовать действительную силу обетования Христова: «се Аз с вами во вся дни до скончания века». Это ощущение действительного сочетания силы Христовой с жизнью человеческою и с жизнью народною выражалось во всем русском искусстве того времени – и в архитектурных линиях русских храмов, и в красках русских икон.



Андрей Рублев. Вознесение. 1408 г.



Чтобы понять эпоху расцвета русской иконописи, нужно продумать и в особенности прочувствовать те душевные и духовные переживания, на которые она давала ответ. О них всего яснее и красноречивее говорят тогдашние «жития» святых.

Что видел, что чувствовал святой Сергей, молившийся за Русь в своей лесной пустыне? Вблизи вой зверей да «стражи бесовские», а издали, из мест, населенных людьми, доносится стон и плач земли, подневольной татарам. Люди, звери и бесы – все тут сливается в хаотическое впечатление ада кромешного. Звери бродят стадами и иногда ходят по два, по три, окружая святого и обнюхивая его. Люди беснуются; а бесы, описываемые в житии, до ужаса похожи на людей. Они являются к святому в виде беспорядочного сборища, как «стадо бесчисленно», и разом кричат на разные голоса: «уйди, уйди из места сего! Чего ищешь в этой пустыне. Ужели ты не боишься умереть с голода, либо от зверей или от разбойников и душегубцев!» Но молитва, отгоняя бесов, укрощает хаос и, побеждая ад, восстанавливает на земле тот мир человека и твари, который предшествовал грехопадению. Из тех зверей один, медведь, взял в обычай приходить к

преподобному. Увидел преподобный, что не злобы ради приходит к нему зверь, но чтобы получить что-либо из его пищи, и выносил ему кусок из своего хлеба, полагая его на пень или на колоду. А когда не хватало хлеба, голодали оба – и святой, и зверь; иногда же святой отдавал свой последний кусок и голодал, «чтобы не оскорбить зверя». Говоря об этом послушном отношении зверей к святому, ученик его Епифаний замечает: «и пусть никто этому не удивляется, зная наверное, что когда в каком человеке живет Бог и почиает Дух Святой, то все ему покорно, как и сначала первозданному Адаму, до преступления заповеди Божией, когда он также один жил в пустыне, все было покорно».

Эта страница «жития» св. Сергия, как и многие другие подобные в других житиях русских святых, представляет собою ключ к пониманию самых вдохновенных художественных замыслов иконописи XV в.



Покров. Начало XVI в.

Вселенная как мир всей твари, человечество, собранное вокруг Христа и Богородицы, тварь, собранная вокруг человека, в надежде на восстановление нарушенного строя и лада, – вот та общая заветная мысль русского пустынножительства и русской иконописи, которая противопоставляется и вою зверей, и стражам бесовским, и зверообразному человечеству. Мысль, унаследованная от прошлого, входящая в многовековое церковное предание. В России мы находим ее уже в памятниках XIII в.; но никогда русская

религиозная мысль не выражала ее в образах столь прекрасных и глубоких, как русская иконопись XV в.

Тождество той религиозной мысли, которая одинаково одушевляла и русских подвижников, и русских иконописцев того времени, обнаруживается в особенности в одном ярком примере. Это – престольная икона Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры – образ Живоначальной Троицы, написанный около 1408 г. знаменитым Андреем Рублевым «в похвалу» преподобному Сергию, всего через семнадцать лет после его кончины, по приказанию ученика его – преподобного Никона. В иконе выражена основная мысль всего иноческого служения преподобного¹⁴. О чем говорят эти грациозно склоненные книзу головы трех ангелов и руки, посылающие благословение на землю? И отчего их как бы снисходящие к чему-то низлежащему любвеобильные взоры полны глубокой возвышенной печалью! Глядя на них, становится очевидным, что они выражают слова первосвященнической молитвы Христовой, где мысль о Святой Троице сочетается с печалью о томящихся *внизу* людях. *Я уже не в мире, но они в мире, а Я к Тебе иду, Отче Святой! Соблуди их во имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы* (Ин 17:III). Это – та самая мысль, которая руководила св. Сергием, когда он поставил собор Св. Троицы в лес-

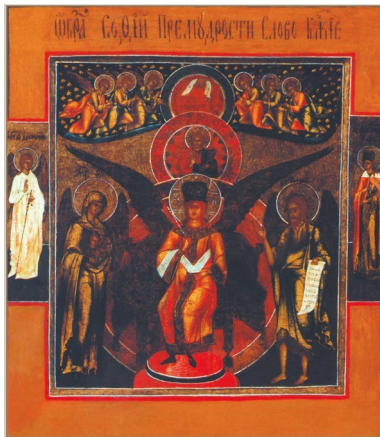
ной пустыне, где выли волки. Он молился, чтобы этот звероподобный, разделенный ненавистью мир преисполнился той любовью, которая царствует в предвечном *совете* Живоначальной Троицы. А Андрей Рублев явил в красках эту молитву, выразившую и печаль, и надежду св. Сергия о России.

Победой прозвучала эта молитва; она вдохнула мужество в народ, для которого родная земля стала святыней. И все, что мы знаем о творчестве Андрея Рублева, показывает, что он воодушевлен этой победой, победившей мир. Этим чувством преисполнена в особенности его дивная фреска «Страшного суда» в Успенском соборе во Владимире на Клязьме. О победе говорят здесь могучие фигуры ангелов, которые властным трубным звуком вверх и вниз призывают к престолу Всевышнего всю тварь небесную и земную. Движимые этим призывом, стремятся вперед и ангелы, и люди, и звери. В очах праведных, шествующих в рай и устремляющих взоры в одну точку, чувствуется радость близкого достижения цели и непобедимая сила стремления.

В этой изумительной фреске все характерно для эпохи великого духовного подъема, – и эти величественные образы духовной мощи, и необычайная широта размаха мирообъемлющей мысли. Иконопись XV в. удивительно богата широкими замыслами. И

все эти мировые замыслы представляют собою бесконечно разнообразные варианты на одну и ту же тему, все это хвалебные гимны той силе, которая побеждает мировую рознь и претворяет хаос в космос. С этой точки зрения весьма характерно, что именно к XV в. относятся два лучших во всей мировой живописи изображения Софии Премудрости Божией, из коих одно принадлежит петроградскому музею Александра III, а другое, шитое шелками, принесено в дар московскому Историческому музею графом Олсуфьевым.

Мысль, выразившаяся в этих иконах, для России не нова: она перешла к нашим предкам от греков тотчас по принятии крещения, когда на Руси повсеместно строились храмы Св. Софии. Древнейшая престольная икона новгородского храма Св. Софии относится к XI в. Но всмотритесь в названные мною изображения XV в., и вы будете поражены той необычайной свежестью чувства, которое в них вылилось.



София Премудрость Божия

Посмотрите, как глубоко продумано это изображение¹⁵. «София» – предвечный замысел Божий о мире, та Мудрость, которую мир сотворен. Поэтому естественно сопоставить ее с предвечным изначальным Словом. Так оно и есть в иконе. В верхней части ее мы видим образ вечного Слова – Евангелие, окруженное ангелами; это комментарии на 1-й стих Евангелия Иоанна: *в начале бе Слово*; далее, под Евангелием, другое явление также Слова – Христос в солнечном сиянии Божественной славы, Христос, творящий согласно третьему стиху того же Евангелия: *все произо-*

шло через Него и без Него не начало быть ничто, что произошло. Еще ниже, в непосредственном подчинении творящему Христу, София Премудрость на темном фоне ночного неба, усыпанного звездами. Что значит эта ночная темнота? Это – опять-таки ясное указание на стих Евангелия: *И свет во тьме светит, и тьма не объяла его*. А звезды, сияющие на небе, это огни, зажженные во тьме Премудростью, рассыпанные в ней искры Божьего света, миры, вызванные из мрака небытия ее творческим актом. Глядя на эту звездную ночь вокруг Софии, невольно вспоминаешь стих книги Голубиной: «Ночи темные – от дум Божиих». В другой лекции я имел случай объяснить, почему в иконе окрашены ярким пурпуром лик, руки и крылья св. Софии. То пурпур Божьей зари, занимающейся из мрака небытия; это – восход вечного солнца над тварью. София – то самое, что предшествует *всем дням творения*¹⁶, та сила, которая из ночного мрака рождает день; можно ли найти другой цвет, более для нее подходящий, нежели пурпур зари? Образы двух свидетелей Слова – Богородицы и Иоанна Крестителя – в иконе тоже напоминают о начале евангельского повествования.

Повторяю, в русской иконописи есть изображения более ранние и более поздние, но такого совершенства, как эти иконы XV в., не достигают никакие дру-

гие. Посмотрите изображение св. Софии XVII в. на наружном фронтоне московского Успенского собора; там звезды сияют на светло-голубом небесном фоне, и тем самым утрачена тайна звездной ночи, в других утрачен пурпур. Глубина мрака ночного и краса Божьей зари, ясно видная новгородскому иконописцу XV в., скрылась от взора его продолжателей, и это вполне понятно. Именно в конце XIV и в начале XV в. занялась в России заря великого творческого дня, была явлена победа Духа над беспросветной тьмой. Чтобы так почувствовать красоту предвечного творческого замысла, нужно было жить в эпоху, которая сама обладала великою творческою силою.



Премудрость созда себе дом. Середина XVI в.

Есть и другая причина, которая делает мысль о «Софии» особенно близкою XV в.: с образом «Софии» сочетается все та же мысль о *единстве всей твари*. В мире царствует рознь, но этой розни нет в предвечном творческом замысле Премудрости, сотворившей мир. В этой Премудрости *все едино* – и ангелы, и люди, и звери, эта мысль о мире всей твари ярко выражена уже в памятниках конца XII в., в Дмитриевском соборе во Владимире. В замечательных украшениях на наружной стене этого храма можно видеть среди фантастических цветов – зверей и птиц, собранных вокруг глашатая Премудрости Божией, царя Соломона; это не та тварь, какую мы видим и наблюдаем, а прекрасные идеализированные образы твари, как ее замыслил Бог, собранной в цветущий рай творческим актом Премудрости.

Мы видели, как близка эта мысль о восстановлении райского отношения между человеком и низшей тварью поколению, выросшему под благодатным воздействием святого Сергия. Неудивительно, что это одна из любимых мыслей иконописи XV в. Есть, например, много икон на слова молитвы: «всякое дыхание да хвалит Господа», где *вся тварь* собирается вокруг

Христа. Так в собрании В. Н. Ханенко в Петрограде есть икона новгородского письма, где изображен Христос, окруженный разноцветными небесными сферами с потонувшими в них ангелами. А под Ним, на земле, род человеческий и животные среди райской растительности. В этой иконе и в ряде других, которые уже были мною описаны в другом месте¹⁷, мы находим все ту же мысль о любви, восстанавливающей целостность распавшегося на части мира, все то же радостное утверждение победы над хаосом.

В иконописи XV в. в особенности ярко выступает один замечательный оттенок этой мысли. Не забудем, что как раз XV в. является эпохой усиленного церковного строительства и в духовном и в материальном значении этого слова. Мы видели уже, что это – век углубления и распространения иночества, время быстрого умножения и роста монастырских обителей, которые вносят жизнь в местности, дотоле пустынные. Вместе с тем это – эпоха великого подъема церковного зодчества. Успокоившаяся от страха татарского погрома, Русь усиленно строит храмы. Неудивительно, что этот рост церковного строительства находит яркое и образное отражение в иконе.

В иконописи XV в. бросается в глаза великое изобилие храмов, притом, как уже мною было указано, храмов чисто русского архитектурного стиля. Но порази-

тельно тут не только количество, но и в особенности то идейное значение, которое получает здесь этот храм. В другой моей лекции¹⁸ я уже указывал, что это – храм мирообъемлющий. Посмотрите, например, на тогдашние иконы Покрова Пресв. Богородицы и сравните их с иконами XIV в. В иконе XIV столетия мы видим видение св. Андрея юродивого, которому явилась Богоматерь над храмом – и только. Но взгляните внимательнее в икону Покрова XV в.: там это видение получило другой, *всемирный смысл*. Исчезает впечатление места и времени, вы получаете определенное впечатление, что под Покровом Божией Матери собралось *все человечество*. То же впечатление мы получаем от распространенных в XV в. икон «О тебе, Благодатная, радуется всякая тварь». Там вокруг Богоматери собирается в храм «ангельский собор и человеческий род». А в Сийском монастыре есть икона более позднего происхождения, где вокруг этого же храма собираются птицы и животные. Храм Божий тут становится собором всей твари небесной и земной. Мысль эта передается в позднейшую эпоху нашей иконописи. Но не следует забывать, что именно в иконе XV в. она получила наиболее прекрасное и притом наиболее русское выражение. Когда мы видим, что собор, собравший в себе всю тварь небесную и земную, возглавляется русскою главою, мы чувствуем

себя в духовной атмосфере церковной той эпохи, где возникла мечта о третьем Риме. После уклонения греков в унию и падения Константинополя, Россия получила в глазах наших предков значение единственной хранительницы неповрежденной веры православной. Отсюда та вера в ее мировое значение и та склонность к отождествлению русского и вселенского, которая чувствуется в иконе.

Но самая ценная черта этой идеологии русской иконописи вовсе не в повышенном национальном самочувствии, которое с ней связывается, а в той мистической глубине, которая в ней открывается. Грядущий мир рисуется иконописцу в виде храма Божия; тут чувствуется необычайно глубокое понимание начала соборности; здесь на земле соборность осуществляется только в человечестве, но в грядущей новой земле она становится началом всего мирового порядка: она распространяется на всякое дыхание, на всю «новую тварь», которая воскреснет во Христе вслед за человеком.

Вообще в видениях русского иконописца XV в. облекаются в художественную форму исключительно богатые сокровища религиозного опыта, явленные миру целым поколением святых; духовным родоначальником этого поколения является не кто иной, как сам преподобный Сергий Радонежский. Сила его ду-

ховного влияния, которая несомненно чувствуется в творениях Андрея Рублева и не в них одних, дала повод некоторым исследователям говорить об особой «школе иконописи» преподобного Сергия. Это, разумеется, оптический обман, такой «школы» вовсе не было. И однако нет дыма без огня. Не будучи основателем «новой школы», преподобный Сергий тем не менее оказал на иконопись огромное косвенное влияние, ибо он – родоначальник той духовной атмосферы, в которой жили лучшие люди конца XIV и XV вв. Тот общий перелом в русской духовной жизни, который связывается с его именем, был вместе с тем и переломом в истории нашей религиозной живописи. До св. Сергия мы видим в ней лишь отдельные проблески великого национального гения; в общем же она является искусством по преимуществу греческим. Вполне самобытной и национальной иконопись стала лишь в те дни, когда явился св. Сергий, величайший представитель целого поколения великих русских подвижников.

Оно и понятно: иконопись только выразила в красках те великие духовные откровения, которые были тогда явлены миру; неудивительно, что в ней мы находим необычайную глубину творческого прозрения, не только художественного, но и религиозного.



Покров. Середина XVI в.

Всмотритесь внимательнее в эти прекрасные образы, и вы увидите, что в них, в форме вдохновенных видений, дано имеющему очи видеть необыкновенно цельное и необыкновенно стройное учение о Боге, о мире и в особенности о церкви, в ее воистину все-ленском, т. е. не только человеческом, но и космическом значении. Иконопись есть живопись прежде всего храмовая: икона непонятна вне того храмового, *соборного* целого, в состав которого она входит. Что же такое русский православный храм в его идее? Это го-

раздо больше, чем дом молитвы, – это *целый мир*, не тот греховный, хаотический и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем, а мир, *собранный* во-едино благодатью, таинственно преображенный в соборное тело Христово. Снаружи он, как видели, весь стремление ввысь, молитва, подъемлющая к крестам каменные громады и увенчанная сходящими с неба огненными языками. А внутри он – место совершення величайшего из всех таинств – того самого, которым полагается начало собору всей твари. Воистину весь мир собирается во Христе через таинство Евхаристии, и силы небесные, и земное человечество, и живые и мертвые; в нем же надежда и низшей твари, ибо и она, как мы знаем из апостола, «с надеждою ожидает откровения сынов Божиих» и окончательного своего освобождения от рабства и тления. (Рим 8:19–22).

Такое евхаристическое понимание мира как грядущего тела Христова, мира, который в будущем веке должен стать тождественным с церковью, изображается во всем строении нашего храма и во всей его иконописи. Это – главная идея всей нашей церковной архитектуры и иконописи вообще; но высшего своего выражения это искусство достигает в XV и отчасти в XVI в., в котором все еще чувствуется духовный подъем великой творческой эпохи.

В этих храмах с неведомой современному искусству силою выражена та встреча Божеского и человеческого, через которую мир собирается воедино и превращается в дом Божий. Наверху, в куполе, Христос благословляет мир из темно-синего неба, а внизу – все объято стремлением к единому духовному центру – ко Христу, преподающему Евхаристию.



Андрей Рублев. Спас в Силах из деисусного чина. 1408 г.

Возьмите любой иконостас классической эпохи новгородской иконописи, например иконостас в приделе Рождества Богородицы новгородского Софий-

ского собора (XVI в.), и вы заметите в нем черту, резко отличающую все вообще древние православные храмы от современных. В нем над царскими воротами нет изображения Тайной вечери. Обычай изображать Тайную вечерю над царскими воротами составляет у нас довольно позднее и едва ли удачное новшество. В древних храмах вместо того *над* царскими воротами, а иногда в верхней части *самых* царских врат помещали изображение Евхаристии. Образ Христа писался тут вдвойне: с одной стороны он преподает апостолам хлеб, а с другой стороны – подносит им св. чашу.

Не трудно убедиться, что этим центральная идея православного храма выражается гораздо яснее и глубже: ведь важнейшее в храме – именно чудесное превращение верующих в соборное тело Христово через Евхаристию; поэтому и центральное место над царскими воротами по праву принадлежит именно Евхаристии, а не Тайной вечери, которая, кроме приобщения телу и крови Христа, включает в себе и ряд других моментов, последнюю беседу Христа с учениками и обращение Его к Иуде. Как бы ни были важны эти моменты, центр тяжести – не в них: ибо не для одной беседы со Христом собираемся мы во храм, а для того, чтобы таинственно сочетаться с Ним всем нашим существом.

Преимущество древнего иконостаса перед совре-

менным не только идейное, но вместе с тем и художественное: оно придает большую цельность всему его художественному замыслу; в нем гораздо яснее, чем в иконостасе современном, все приводится к единому жизненному центру. О чем пишут евангелисты, изображенные на царских вратах, о чем благовествует архангел Богоматери? Все об этом таинственном, чудесном сочетании Божеского с человеческим, к которому *через Евхаристию* приобщается весь род человеческий. Посмотрите на это мощно выраженное в новгородском чине всеобщее стремление ко Христу! О чем говорят склоняющиеся перед Ним с двух сторон фигуры Богоматери, Иоанна Крестителя, архангелов, апостолов и святителей? Это изображение собравшегося вокруг Христа *собора* ангельского и человеческого; но без Евхаристии весь этот собор не достигает *цели* своего стремления: ибо не в поклонении Христу здесь окончательная и высшая цель, а в неразрывном и неслиянном с Ним соединении. Посмотрите на несравненные новгородские царские врата в соборании И. С. Остроухова, и вы поймете, чем велик и чем прекрасен древний новгородский храм: в этих вратах вся гамма радужных красок и вся радость ангелов и человечества собрана вокруг Благовещения и Евхаристии, вокруг праздника весны и таинства вечной жизни. Я не знаю более прекрасного выражения того мистическо-

го понимания церкви, которое составляет главное отличие православия от католичества. Для католиков единство церкви олицетворяется земным ее главою – папою, для православия же это единство дано не в каком-либо видимом земном завершении, а в таинстве Евхаристии; оно объединяет всех верующих не единством внешнего порядка, а таинственным общением жизни во Христе. Вся красота древнерусской иконописи представляет собою прозрачную оболочку этой тайны, ее радужный покров. И красота этого покрова обуславливается той необычайной глубиной проникновения в тайну, которая была возможна только в век величайших русских подвижников и молитвенников.



Андрей Рублев. Богоматерь из деисусного чина. 1408 г.

IV

Сказанное о значении и смысле русской иконы XIV и XV вв. объясняет нам ее странную и загадочную судьбу. С одной стороны, эта изумительная красота религиозной живописи представляет собою весьма древнее явление русской жизни: нас отделяет от него целых пять с лишним столетий. С другой стороны, она – одно из недавних открытий современности. До последнего времени старинная икона была нам не только непонятна – *она была недоступна* глазу. Наши предки не умели чистить икон, а потому, когда иконы покрывались копотью, их «записывали», т. е. просто-напросто писали заново по старому рисунку, иногда даже меняя его контуры, или просто-напросто бросали как негодную ветошь. Обычным местом, где складываются отслужившие иконы, служат у нас колокольни, где они подвергаются влиянию непогоды, а нередко даже и воздействию голубей. Немало великих чудес древнерусского искусства было найдено среди ужасающей грязи и мусора на колокольнях. Только недавно, лет пятнадцать тому назад, наши художники начали «чистить» иконы, т. е. освобождать древние краски от насевшей на них копоти и от позднейших записей.

Недавно мне пришлось быть свидетелем такой «чистки» у И. С. Остроухова. Мне показали черную, как уголь, на вид совершенно обуглившуюся доску. Вопрос, что я на ней вижу, поставил меня в крайнее затруднение: при всем моем старании я не мог различить в ней никакого рисунка и был чрезвычайно удивлен заявлением, что на иконе изображен сидящий на престоле Христос. Потом на моих глазах налили немного спирта и масла на то место, где, по словам художника, должен был находиться лик Спасителя, и зажгли. Затем художник потушил огонь и начал счищать размягчившуюся копоть перочинным ножиком. Вскоре я увидел лик Спасителя: древние краски оказались совершенно свежими и словно новыми. С таким же успехом удаляются и позднейшие записи. Упомянутый выше образ Святой Троицы Рублева был восстановлен в первоначальном виде только благодаря стараниям И. С. Остроухова и художника В. П. Гурьянова; последнему «пришлось снять с иконы несколько последовательных слоев записей, чтобы добраться до подлинной древнейшей живописи, по счастью, достаточно хорошо сохранившейся»¹⁹. К сожалению, после чистки икону опять заковали в старую золотую ризу. Открытыми остались только лик и руки. Об иконе в ее целом мы можем судить только по фотографиям.



Собор Апостолов. Конец XV в.

Судьба прекраснейших произведений древнерусской иконописи до недавнего времени выражалась в одной из этих двух крайностей. Икона или превращалась в черную, как уголь, доску, или заковывалась в золотую ризу; в обоих случаях результат получался один и тот же, – икона становилась недоступной зрению. Обе крайности в отношении к иконе, пренебрежение, с одной стороны, неосмысленное почитание с другой, свидетельствуют об одном и том же: мы перестали понимать икону и потому ее утратили. Это –

не простое непонимание искусства; в этом забвении великих откровений прошлого сказалось глубокое духовное падение. Надо отдать себе отчет, как и почему оно произошло.

В век расцвета русской иконописи икона была прекрасным, образным выражением глубокой религиозной мысли и глубокого религиозного чувства. Икона XV в. всегда вызывает в памяти бессмертные слова Достоевского: «Красота спасет мир». Ничего, кроме этой красоты Божьего замысла, спасающего мир, наши предки XV в. в иконе не искали. Оттого она и в самом деле была выражением великого творческого замысла. Так было в те дни, когда источником вдохновения служила молитва; тогда в творчестве русского народного гения чувствовался дух преподобного Сергия. Приблизительно на полтора столетия хватило этого высокого духовного подъема. Достигнутые за это время мирские успехи России таили в себе опасные искушения. В XVI в. уже начало понижаться настроение, и люди стали подходить к иконе с иными чувствами и с иными требованиями.

Рядом с произведениями великими, гениальными в иконописи XVI в. стало появляться все больше и больше таких, которые носят на себе явную печать начинающегося угасания духа. Попадая в атмосферу богатого двора, икона мало-помалу становится предметом

роскоши; великое искусство начинает служить посторонним целям и вследствие этого постепенно извращается, утрачивает свою творческую силу. Внимание иконописца XV в., как сказано, всецело устремлено на великий религиозный и художественный замысел. В XVI в. оно, видимо, начинает отвлекаться посторонними соображениями. Орнамент, красота одежды святых, роскошные украшения престола, на котором сидит Спаситель, вообще второстепенные подробности, видимо, начинают интересовать иконописца *сами по себе*, независимо от того духовного содержания, которое выражается здесь формами и красками. В результате получается живопись чрезвычайно тонкая и изукрашенная, подчас весьма виртуозная, но в общем мелочная: в ней нет ни глубины чувства, ни высоты духовного полета, это мастерство, а не творчество. Такое впечатление производит большая часть так называемых строгановских и московских писем.



Молящиеся новгородцы. Середина XV в.

Отсюда переход к богатым золотым окладам естественен и понятен. Раз икона ценится не как художественное откровение религиозного опыта, не как религиозная живопись, а как предмет роскоши, то почему не одеть ее в золотую одежду, почему не превратить в произведение ювелирного искусства в буквальном значении этого слова. В результате получается нечто еще худшее, чем превращение иконы в черную, обуглившуюся доску: благодать дивных художественных откровений, рождавшихся в слезах и мо-

литве, закрывается богатой чеканной одеждой, произведением благочестивого безвкусица. Этот обычай заковывать икону в ризу, возникший у нас очень поздно, не ранее XVII в., представляет собою, на самом деле, скрытое отрицание религиозной живописи; в сущности это бессознательное иконоборчество. Результатом его является та «утрата» иконы, то полное забвение ее смысла, о котором я говорил.

Вдумайтесь в причины этой утраты, и вы увидите, что в судьбе иконы отразилась судьба русской церкви. В истории русской иконы мы найдем яркое изображение всей истории религиозной жизни России. Как в расцвете иконописи отразился духовный подъем поколений, выросших под духовным воздействием величайших русских святых, так и в падении нашей иконописи выразилось позднейшее угасание нашей религиозной жизни. Иконопись была великим, мировым искусством в те дни, когда благодатная сила, жившая в церкви, создала Русь; тогда и мирской порядок был силен этой силой. Потом времена изменились. Церковь испытала на себе тлетворное влияние мирского величия, попала в плен и мало-помалу стала превращаться в подчиненное орудие мирской власти. И царственное великолепие, к которому она приобщилась, затмило благодать ее откровений. Церковь господствующая заслонила церковь соборную. Образ ее

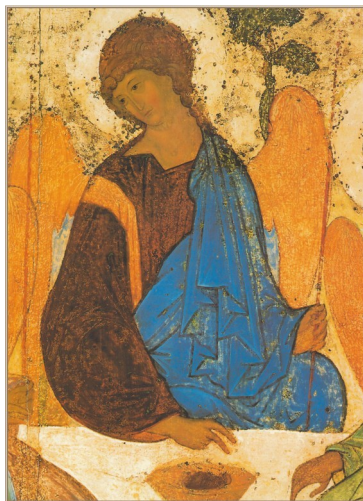
поплек в религиозном сознании, утратил свои древние краски. Потемневший лик иконы в богатой золотой одежде – вот яркое изображение церкви, плененной мирским великолепием.

В исторических судьбах русской иконы есть что-то граничащее с чудесным. Чудо заключается, разумеется, не в тех превратностях, которые она испытала, а в том, что, несмотря на все эти превратности, она осталась целою. Казалось бы, против нее ополчились самые могущественные враги – равнодушие, непонимание, небрежение, безвкусице неосмысленного почитания, но и этой коалиции не удалось ее разрушить. И копоть старины, и позднейшие записи, и золотые ризы послужили во многих случаях как бы футлярами, которые предохраняли от порчи ее древний рисунок и краски. Точно в эти дни забвения и утраты святыни невидимая рука берегла ее для поколений, способных ее понять. Тот факт, что она теперь предстала перед нами, почти не тронутая временем во всей красе, есть как бы новое чудесное явление древней иконы.

Можно ли считать случайностью, что она явилась именно в последние десять-пятнадцать лет? Конечно, нет! Великое открытие древней иконы совершилось незадолго до того, когда она снова стала близкою сердцу, когда нам стал внятен ее забытый язык.

Она явилась как раз накануне тех исторических переживаний, которые нас к ней приблизили и заставили нас ее почувствовать.

Тот подъем творческих сил, который выразился в иконе, зародился среди величайших страданий народных. И вот мы опять вступили в полосу этих страданий. Опять, как и в дни святого Сергия, ребром ставится вопрос, быть или не быть России. Нужно ли удивляться, что теперь, на расстоянии веков, нам вновь стала слышна эта молитва святых предстателей за Россию, и нам стали понятны вздохи и слезы Андрея Рублева и его продолжателей.



Андрей Рублев. Троица. Фрагмент

Казалось бы, что может быть общего между исторической обстановкой тогдашней и современной. «Пустыня», где жил св. Сергей, густо заселена, и не видно в ней ни зверей, ни бесов. Но присмотритесь внимательнее к окружающему, прислушайтесь к доносящимся до вас голосам: разве вы не слышите со всех сторон звериного, волчьего воя и разве вы не наблюдаете ежечасно страж бесовских? В наши дни человек человеку стал волком. Опять, как и встарь, стадами бродят по земле хищные звери, заходят и в мирские селения, и в святые обители, обнюхивая их и ища себе вкусную пищу. Хуже или лучше нам от того, что это – волки двуногие? Опять всюду стоны жертв грабителей и душегубцев. И разве мы теперь не видим страж бесовских? Те бесы, которые являлись св. Сергию, чрезвычайно напоминали людей; но разве мало в наши дни людей, которые до ужаса напоминают бесов? И разве молитвенники в монастырских обителях не слышат от них приблизительно тех же слов, какие слышал некогда преподобный Сергей. Это все то же «стадо бесчисленно», твердящее на разные голоса: «Уйди, уйди из места сего. Чего ищешь в этой пустыне. Ужели ты не боишься умереть с голода, либо

от зверей или от разбойников и душегубцев». Только внешний вид у этих искуссителей изменился. Св. Сергий видел их в остроконечных литовских шапках. Та-кими писали их тогда на иконах. Теперь мы видим их в иных одеяниях, но разница в одеянии, а не в сущности. «Бесовские стражи» и теперь все те же, как и встарь, а «мерзость запустения, стоящая на месте где не должно», сейчас не лучше, а много хуже, чем в дни святого Сергия. И опять, как в дни татарского погрома, среди ужасов вражеского нашествия со всех сторон несется вопль отчаяния: спасите, родина погибает.



Корабль веры

Вот почему нам стала понятна духовная жизнь поколений, которые пятью с половиной веками раньше выстрадали икону. *Икона – явление той самой благодатной силы, которая некогда спасла Россию.* В дни великой разрухи и опасности преподобный Сергий собрал Россию вокруг воздвигнутого им в пустыне собора Св. Троицы. В похвалу святому преподобному Андрей Рублев огненными штрихами начертал образ триединства, вокруг которого должна собраться и объединиться вселенная. С тех пор этот образ не переставал служить хоругвью, вокруг которой собирается Россия в дни великих потрясений и опасностей. Оно и понятно. От той розни, которая рвет на части народное целое и грозит гибелью, спасает только та сила, которая звучит в молитвенном призыве: да будут едино как и Мы.



Символ веры. XIX в.

Не в одной только рублевской иконе, во всей иконе XV в. звучит этот призыв. Но есть в этой иконописи и что-то другое, что преисполняет душу бесконечной радостью: это – образ России обновленной, воскресшей и прославленной. Все в ней говорит о нашей народной надежде, о том высоком духовном подвиге, который вернул русскому человеку родину.

Мы и сейчас живем этой надеждой. Она находит себе опору в замечательном явлении современности. Опять удивительное совпадение между судьбами древней иконы и судьбами русской церкви. И в жизни,

и в живописи происходит одно и то же: и тут и там потемневший лик освобождается от вековых наслоений золота, копоти и неумелой, безвкусной записи. Тот образ мирообъемлющего храма, который воссиял перед нами в очищенной иконе, теперь чудесно возрождается и в жизни церкви. В жизни, как и в живописи, мы видим все тот же неповрежденный, нетронутый веками образ святой церкви соборной.

И мы несокрушенно верим: в возрождении этой святой соборности теперь, как и прежде, спасение России.

1917

Примечания

¹ Чтения в Общ. ист. и др., 1847, 7, Смесь, с. 12.

² См. М. и В. И. Успенские: «Заметки о древнерусском иконописании», с. 42.

³ Благодатный воспитатель русского народного духа. В память преподобного Сергия. Троицкий листок, 9, с. 11.

⁴ Там же, с. 8.

⁵ См. М. К. Любавский: «Лекции по древн. русск. ист. до конца XVI в.» Москва, 1916, с. 199.

⁶ См. письмо Епифания к св. Кириллу Белозерскому, изданное архим. Леонидом в Прав. Палест. Сборнике. СПб, 1881, V, вып. III.

⁷ См. Великие Четьи-Минеи от 25 сентября, изд. Археографич. комиссии, с. 1402.

⁸ Там же.

⁹ Хорошее воспроизведение есть и в труде Муратова в «Истории русского искусства» И. Грабаря, вып. 18, с. 45.

¹⁰ См. В. О. Ключевский, цит. речь, с. 23–29.

¹¹ Цит. статья, с. 24–25.

¹² Есть прекрасные воспроизведения в сборнике «Русская икона» (сборник второй).

¹³ См. «Два мира в древнерусской иконописи».

¹⁴ Хорошее воспроизведение читатель найдет в труде Муратова в «Истории русского искусства» И. Грабаря, вып. XX.

¹⁵ Есть в вып. 1 журнала «София».

¹⁶ «Два мира в древнерусской иконописи», с. 13–15. Согласно древнему византийскому преданию, пурпуровый лик Софии явился в видении сыну мастера, строившего храм Св. Софии в Константинополе (См. статью Филимонова в «Вестнике древнерусского искусства», с. 1–3, 1874). Но самая обстановка видения (ночное небо и проч.) есть результат художественного творчества иконописи.

¹⁷ См. «Умозрение в красках».

¹⁸ «Умозрение в красках».

¹⁹ См. исслед. Муратова об эпохе Рублева в «Истории русского искусства» Грабаря, вып. XX, с. 228.