# НИКОЛАЙ ПОКРОВСКИЙ

PYCCKME MKOHЫ

### Николай Васильевич Покровский Русские иконы

http://www.litres.ru/pages/biblio\_book/?art=2573245

#### Аннотация

«Древнерусские иконы, писанные на дереве, дошли до нас в огромном количестве: русские музеи, например Русский музей в Санкт-Петербурге, Церковно-Археологический музей в Киеве, заключают в себе обширные собрания их; немало их и в других столичных и провинциальных музеях, общественных и частных, в каждой старинной церкви встречаются они в иконостасах; нередки и в божницах частных лиц. По одному этому изобилию памятников, а также и по разнообразию иконы представляют обширнейший материал для художественно-археологических исследований...»

## Николай Покровский Русские иконы

Как соборные определения XVI и XVII вв., так и другие распоряжения властей, касающиеся русского иконописания, раскрывают нам главным образом теневую сторону этого дела: они говорят о недостатках иконописи, о неправдах в иконографии, о сторонних влияниях; отмечают внешние меры к упорядочению этого дела, но цельного представления о предмете не дают. Между тем в этом предмете немало и светлых сторон, и любопытных особенностей в технике производства и в иконописных приемах и пошибах, неточно называемых школами.

Древнерусские иконы, писанные на дереве, дошли до нас в огромном количестве: русские музеи, например Русский музей в Санкт-Петербурге, Церковно-Археологический музей в Киеве, заключают в себе обширные собрания их; немало их и в других столичных и провинциальных музеях, общественных и частных, в каждой старинной церкви встречаются они в иконостасах; нередки и в божницах частных лиц. По одному этому изобилию памятников, а также и по разнообразию иконы представляют обширнейший материал для художественно-археологических исследований. Но разобраться в этой массе, обследовать ее критически нелегко. Уже решение первого основного археологического вопроса

исследование. Далее, если в произведениях западной живописи определение древности памятника облегчается подписями имен или условных знаков художников, то на иконах, за весьма редкими исключениями, относящимися притом к поздней эпохе - XVI-XVII вв., мы не встречаем этого признака, облегчающего труд исследования. Старинные русские иконописцы не выставляли на иконах ни года написания, ни своих имен: икона - предмет священного поклонения православных христиан, по русским понятиям, не должна была иметь на себе никаких ни живописных, ни письменных добавлений, не имеющих священного или исторического характера. С другой стороны, обозначение имени иконописца на иконе считалось признаком чрезмерного высокомерия, ничем не оправдываемого: когда русский иконописец писал икону, в огромном большинстве случаев он не создавал лично ничего нового; сюжет иконо-графический заимствовал он с готового образца и чаще всего переводил его механически, основные указания относительно стиля и техники даны были также в предании и готовых образцах; никакого творчества и оригинальности в икону он не вносил, не считая это удобным ввиду установившегося воззрения на икону как предмет религиозного почитания, не допускающий произвольного из-

о древности той или другой иконы сопряжено со значительными затруднениями. Большая часть древнейших икон подверглась неоднократному исправлению в древнее и новое время, а это ослабляет значение памятника и затрудняет его

менения его форм. Икона – дело святое, и выставлять на ней иконописцу свое имя не подобает, – такова логика доброго старого времени.

Ввиду всего этого каждый раз при решении вопроса о

Ввиду всего этого каждый раз при решении вопроса о древности той или другой иконы приходится пользоваться всеми возможными и разнообразными средствами. Указать общие руководящие приемы, которые бы имели значение в каждом отдельном случае, нельзя. Равным образом при на-

каждом отдельном случае, нельзя. Равным образом при настоящем состоянии наличного знания и опыта не представляется возможным довести решение вопроса о древности иконы, например, до десятилетней точности: обычно археологи определяют лишь столетие, в лучшем случае полстолетия, когда, например, говорят, что такая-то икона написана в конце XVI или в начале XVII в. Обычный ученый аппарат,

которым пользуются в этих случаях, обширен, и это весьма

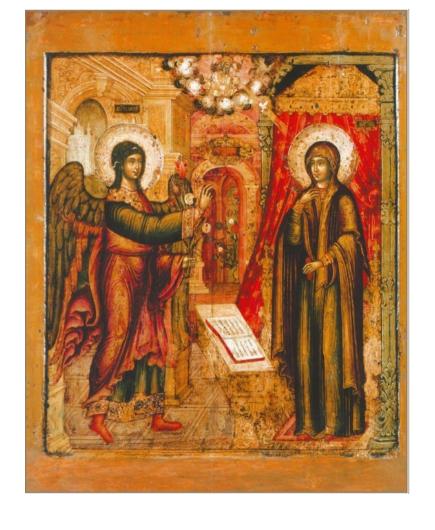
важно: отсутствие или неясность признаков древности иконы при рассмотрении ее с одной точки зрения, например со стороны стиля и техники, сменяются иногда ясными признаками древности при рассмотрении той же иконы, например, со стороны иконографической композиции и палеографии надписей. Одна точка зрения проверяет другую. Стиль – один из наиболее верных показателей эпохи, к которой относится икона. Но при настоящем состоянии художественно-археологической критики мы не имеем еще возможно-

сти извлечь из него тех точных показаний, какие он может дать. По одним признакам стиля легко определить эпоху, к

ние тому встречается постоянно в практике археологов. Так, в Русском музее в Санкт-Петербурге находится икона Голубицкой Богоматери, близко подходящая по своим изящным формам и свежести колорита к памятникам второй полови-

которой должен быть отнесен памятник, но не всегда легко определить столетие, тем более – полстолетия. Подтвержде-

ны XVII в.; между тем на оборотной стороне ее находится подлинная собственноручная греческая запись архиепископа Арсения Элассонского, из которой видно, что икона эта подарена была архиепископом Арсением на Афон в Хиландарский монастырь в 1592 г.



Иван Максимов. Благовещение. 1670 г.

Важнейшие эпохи в истории русских икон устанавливаются довольно твердо: древнейшая эпоха, которую можно назвать Новгородской, характеризуется строгостью выражения в типах и композициях, некоторой угловатостью форм, простотой замысла и композиций, незначительным числом красок, недостатком переходных тонов и теми техническими признаками, которыми специалисты до последнего време-

ни определяли так называемую новгородскую школу, о чем речь ниже. Эпоха эта продолжается от начала христианства до XV в. Она может быть названа первичной эпохой русской иконописи, сложившейся под воздействием Византии. Следующая эпоха захватывает XVI и XVII вв. и может быть при-

знана эпохой высшего развития русской иконописи на началах самобытных. Она характеризуется свободой изобретения, изяществом форм, склонностью к сложным символическим и историческим композициям, разнообразием светлых колеров и теми техническими признаками, какими обычно определяется школа московская. Третья эпоха, переходная, продолжается с конца XVII до начала XVIII в. Полное ослабление старых иконописных традиций в смысле стиля и иконографии, явное склонение к подражанию западноевропейской живописи в трактовании сюжетов и живописи форм со-

ставляют ее главные признаки. Разграничение этих эпох созидается как на исследовании самих икон, по достоверным преданиям и приметам относящихся именно к этим време-

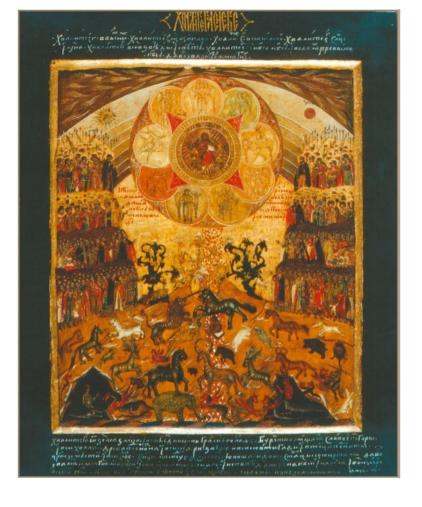
миниатюрами, которые имеют большую, чем иконы, а иногда и совершенно точную хронологическую определенность в различных записях и пометах. Рядом с признаками стиля должны стоять признаки иконографических композиций и форм икон, которые нередко дают ясные указания на время написания иконы. Благовещение с книгой – явление сравнительно позднее; как и Рождество Христово с Коленопреклоненной Богоматерью, Распятие с обвислым телом распятого Иисуса Христа; сложная композиция «Хвалите Господа с небес» не ранее XVI в. и т. д. Очевидно, что для успешного пользования этими признаками в вопросах классификации икон по эпохам необходимо вполне основательное и широкое знакомство с историей христианской иконографии, и не только русской, но и византийской, и древнехристианской, и западноевропейской: здесь из множества форм нередко одна какая-нибудь подробность, или отдельная второстепенная фигура, или положение одной из фигур дают руководительную нить к определению эпохи. На помощь здесь приходят также и палеографические признаки в находящихся на иконе надписях. Пусть и палеография дает указания лишь приблизительные, а не совершенно точные, все же она вместе с другими признаками служит одним из средств к определению древности иконы. Наконец, и сама доска, на которой написана икона, дает на этот счет некоторые показания. Сте-

пень сохранности дерева почти ничего не доказывает: бы-

нам, так и на основании сравнения икон со стенописями и

многое зависит от свойств и качеств дерева и условий, при которых сохранялась икона. Один только признак проходит здесь последовательно: старые иконы писаны на досках более тонких, чем позднейшие.

вают иконы новые, но доски их обветшалые, встречаются и древние иконы с досками прекрасной сохранности: здесь



Хвалите Господа с небес. Конец XVIII в.

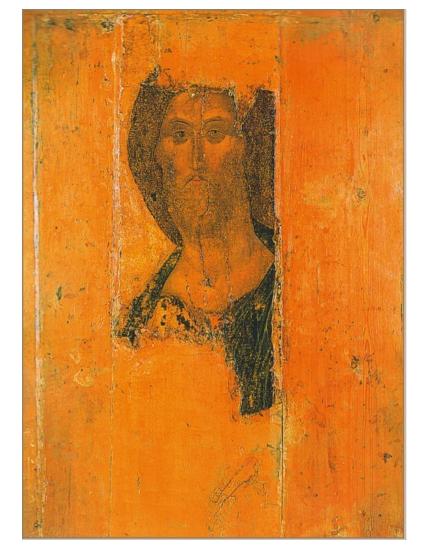
Наиболее сильное затруднение в деле исследования старых икон представляет та или другая реставрация их; таких реставрированных икон находится великое множество как в публичных музеях, так и в частных любительских собраниях и особенно в коллекциях, предназначенных на сбыт. Старообрядец, украшающий свою молельню старинными дониконианскими иконами, желает, чтобы они выглядели красиво, и потому исправляет поврежденные места; продавец также старается придать старой иконе изящество с целью заинтересовать покупателя. Бывает и так, что на старой доске пишется вновь икона в старом стиле, подвергается некоторым

манипуляциям и выдается за древнюю. Не говоря уже об этом явном подлоге, все реставрации икон составляют положительное зло и тормозят дело научного исследования их. Допустим, что мы в состоянии отличить на иконе реставрированные места и тем более грубые ошибки, допущенные реставратором; но какой вид имела икона до реставрации, что стерто иконописцем, какую форму имела та часть иконы, которая реставрирована, - все это составляет загадку, нередко совсем неразрешимую. Допустим, что реставрация произведена правильно, поврежденные от времени формы не искажены реставратором, однако и в этом случае нанесен старой иконе некоторый ущерб: освежены краски, снова прояснены контуры, переписаны надписи, - и икона производит уже не то впечатление, что прежде, до реставрации, подобно тому как старинная рукопись со стертыми буквами и словами, исправленная вновь. Но в действительности таких хороших реставраторов у нас мало, наши реставраторы – обыкновенные иконописцы, присмотревшиеся к старым иконам и усвоившие себе приемы старого иконописания. Они восстанавливают испорченные на иконе места по догадкам, нередко случайным, не обращая внимания на то, согласна ли вновь введенная ими в композицию иконы подробность с древним иконографическим преданием, верно ли понята поврежденная часть иконы; допускают произвол и смешение эпох, руководствуясь лишь общим шаблонным представлением о старине; иногда впадают в другую крайность: предположив, на основании примет случайных, что подлежащая реставрации икона принадлежит к так называемой школе новгородской, строгановской, греческой и прочим, реставраторы стараются усилить на иконе те или другие особенности иконного письма, применительно к существующей характеристике названных школ, незаметно изменяют старую икону, подводя письмо ее «под новгородское, под строгановское, под греческое», хотя в действительности старая икона, быть может, написана была в Палехе или

Мстере. Реставрация совершеннейшая требует многих основательных знаний. Реставрировать икону – не значит просто исправить ее. Реставрация предполагает точное восстановление утраченных или поврежденных частей иконы в том виде, в каком она вышла в первый раз из иконописной мастер-

реставратора, тем больше требуется от него знаний и опыта.

ской. Чем более повреждений на иконе, тем труднее задача



того времени: состав красок, охрение, золочение, палеографию надписей, типы святых или подобия, характер композиций. Чем в большей мере он располагает этими знаниями и способностью практического применения их, тем ближе подойдет к данной эпохе, тем совершеннее будет его реставрация. Но чтобы достигнуть такой высоты, реставратор предварительно должен пройти хорошую школу, получить научную подготовку, пользуясь теми средствами, которые может предоставить ему современное научное знание. Доколе этого нет, до тех пор реставрация будет простой «починкой» или ремесленной подделкой, рассчитанной на спекуляцию, как это иногда и бывает на самом деле.

Реставратор иконы на основании одной-двух примет должен воспроизвести цельную композицию старой иконы, цельный иконографический тип. Он должен прежде всего определить эпоху, к которой относится подлежащая реставрации икона, узнать характер этой эпохи, стать на точку зрения иконописца той эпохи и, пользуясь знанием его приемов, приступить к работе. Он должен знать иконописную технику

Обращаясь теперь к истории русских икон, мы, ввиду всего сказанного, должны в изложении этого предмета ограничиться фактами и мнениями, имеющими сравнительно большую степень достоверности.

начального употребления икон в русских храмах и частных домах. Летописец, под 986 г. говоря о создании Владимиром Святым церкви Пресвятой Богородицы в Киеве, замечает, что строитель призвал для этой цели греческих масте-

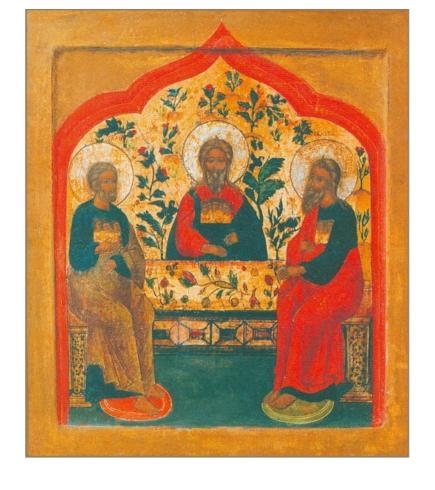
Исторические данные позволяют нам установить факт из-

Отсель пошли у нас корсунские иконы и греческие мастера; они утвердились не только в Киеве, но и в Новгороде, а со временем – во Владимире и Москве. От греков научились

писать иконы и русские. Патерик Печерский сообщает о ки-

ров и взял для новой церкви несколько икон из Корсуня.

ево-печерском монахе Алипии (Алимпии; XI в.) как о хорошем иконописце, писавшем, между прочим, иконы на досках. В канонических ответах митрополита Иоанна II (1080, 1089 гг.) предлагается совет обновлять старые иконы, а в случае их непригодности – хоронить в уединенных местах. В вопросах Кирика (XII в.) отмечается обычай держать иконы и кресты в клетях.



Лоно Авраамово. XVIII в.

В XII в. украшена была многоразличными иконами церковь Пресвятой Богородицы во Владимире; здесь же поставлена была Андреем Боголюбским икона Богоматери, писанная, по преданию, евангелистом Лукой и принесенная сюда из Киева. В XII и XIII вв., по всей вероятности, были уже иконописные мастерские: в Киеве - при Печерском монастыре, в Новгороде - при монастырях Юрьевом, Антониевом и Хутынском и при архиерейском доме. Там работали, вероятно, и греки, и русские вместе: первые, говоря вообще, были опытнее русских, но и в числе русских были мастера лучше греков. Те и другие сходились между собой на том, что писали иконы по преданию и по лучшим греческим образцам, поэтому древнейшие русские иконы должны были отличаться единообразием сюжетов и композиций. Как у всякого народа в известные периоды культурного состояния не проводится должная граница между внешним культом и религиозной идеей, между изображением Божества и самим Божеством, так и в России в первоначальную эпоху христианства внешняя обрядовая форма религии имела слишком большое значение для непосредственного чувства простого русского человека. Черта эта с течением времени нашла свое

анства внешняя обрядовая форма религии имела слишком большое значение для непосредственного чувства простого русского человека. Черта эта с течением времени нашла свое выражение в истории раскола; отсюда же и наклонность к единообразию в иконописи: изменение в иконе влекло за собой опасение изменить в чем-нибудь саму веру. Если икона есть внешнее выражение веры и предмет религиозного почитания, то понятно, что она должна выражать прежде всего ту

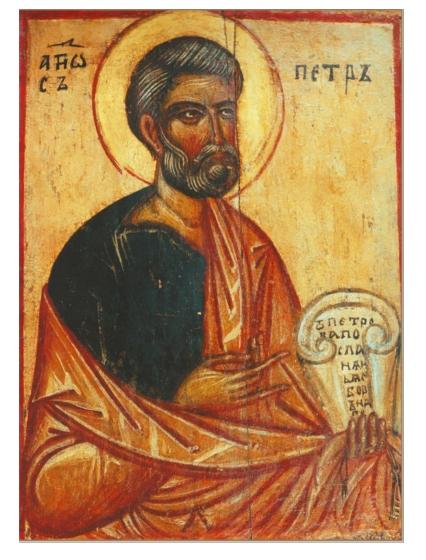
сота должна быть красотой внутреннего выражения. Прихотливые требования изменчивой человеческой природы отходят на задний план. Скромность и смирение в изображениях святых ликов, изнурение плоти и подвижничество, большие выразительные глаза, полная драпировка, тщательность

или другую догматическую или нравственную мысль: ее кра-

в отделке всех частей фигуры, строгость и выразительность, надписи греческие и русские – качества эти удовлетворяли религиозному чувству древнерусского человека.



Техническая сторона древнерусского иконописания обследована была И. П. Сахаровым в его исследованиях о русском иконописании, И. М. Снегиревым в «Древностях Российского государства» и Д. А. Ровинским в его «Истории русских иконописных школ». Сущность дела здесь заключается в следующем. Прежде всего для иконы выбиралась крепкая сухая доска – липовая, кипарисовая, чинаровая или дубовая; она почти всегда имела форму четвероугольную, но величина ее не всегда была одинакова: иногда равнялась она одной пяди, иногда доходила до аршина и более; от этого различия в величине произошли названия икон: пядница, локотница, пятилистовая, шестилистовая, восьмилистовая... Последние три названия истолковываются неодинаково: Снегирев и Ровинский видят здесь указания на число листов золота, которое может поместиться на иконе, а Буслаев истолковывает их в смысле указания на количество вершков, так как в нашей современной практике иконописцев размер иконы обыкновенно определяется вершками (икона шестивершковая, восьмивершковая и т. д.). Толщина иконы небольшого размера около полвершка, больших икон - не более одного вершка.



Выбранную доску нужно было приготовить для иконного письма; приготовление состояло в следующем. На лицевой стороне иконной доски делали выемку в середине, оставляя широкие выпуклые поля; с задней стороны скрепляли доску одной или двумя поперечными шпонами, лицевую сторону

доски проклеивали с целью предохранения ее от сырости, в противном случае влажный воздух, проникая в нее, мог бы

испортить левкасный грунт изображения. Затем брали кусок холстины, ветоши или серпянки, величиной в иконную доску, и наклеивали ее на доску, чтобы лучше держался левкас. Наклейка эта называется паволокой: по мнению Ровинского, она перешла к нам с Запада в XVI в., но это едва ли вер-

но. На паволоку накладывали левкас, состоящий из толченого алебастра с клеем: алебастровый левкас греческого происхождения отличается необычайной твердостью и способностью к сопротивлению влияниям воздуха. В новой иконописной практике он заменяется обычно левкасом меловым. Левкас составляет грунт изображения. После того как он вы-

писали изображение: сперва выводили острой иглой по левкасу рисунок изображения и потом раскрашивали его. Краски назывались вапами или шарами (отсюда «шаровое письмо», «повапленный гроб») и разводились на яичном желт-

сыхал, его скребли ножами и выглаживали хвощом и на нем

лотом; доличное иногда украшалось золотом на гвентах, т. е. чертах или складках одежды; венцы по санкиру растушевывались зеленью и жженой вохрой или багрецом; подписи по золоту делались киноварью, а по краскам — сусальным золотом или белилами. Когда икона была готова, ее покрывали олифой, вследствие чего краски на ней скоро темнели. Крас-

ки на старинных иконах очень крепки, плотно прилегают к доске и сохраняются даже под несколькими слоями обнов-

ке. Для плавки лиц употреблялись главным образом вохра, белила, умбра (темнее вохры), а для доличного – вохра, киноварь и празелень. Колорит старинных икон вообще темный от изобилия вохры. Фон на иконах покрывался санкиром (смесь вохры с чернилами), празеленью и листовым зо-

лений: отсюда возможность реставрации икон через снятие вновь наложенных на первоначальное письмо красок.

В эпоху высшего развития русской иконописи, в XVI—XVII вв., употреблялись в иконописной практике бакан венецейский, блягиль (сурик, жженный на железе), киноварь, голубец, ярь венецейская, ярь медянка (зеленая), белила немецкие, вохра слизуха, празелень немецкая, червлень немецкая, багор немецкий, вохра греческая, празелень гре-

ческая и белила кашинские.



доличными; иные писали обстановочные изображения – палаты, деревья, травы, - и назывались травщиками; золото на икону клали златописцы, левкас – левкащики, краски растирали терщики и т. д. Одна и та же икона, прежде чем появлялась она на свет Божий, должна была пройти через несколько рук иконописцев с разными задатками таланта, знания и технического уменья. А это так или иначе должно было отразиться на иконе. Единство и цельность иконе сообщал главным образом знаменщик: его художественный талант, знание, вкус должны были отражаться и в цельной композиции, и в идее, и, отчасти, в техническом исполнении; он мог наложить на икону отпечаток личного творчества. Однако коль скоро нам известны основные традиционные начала русской иконописи, то мы должны и в данном случае ограничить меру личного участия иконописца: в большинстве случаев знаменщик брал композицию с готового образца, переводя ее на

Иконописцы по различию специальностей делились на несколько групп: одни из них занимались составлением рисунка иконы и назывались знаменщиками; это первое и главное дело в иконописи, от знаменщика требуется талант, знание рисунка и иконографии; другие писали одни только головы и лица и назывались лицевщиками; третьи писали части изображений от головы или лица до ног и назывались

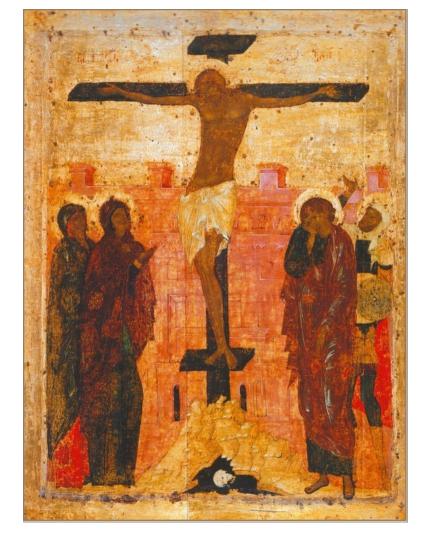
и лицевщики, доличные, травщики, следовали преданию; но одни из них предпочитали одни краски, другие – иные, одни писали мелко, другие – крупно, одни любили строгие мрачные иконы, другие – светозарные и красивые. Отсюда и различие так называемых русских иконописных школ не есть различие художественных направлений в смысле западноевропейском. Художественная школа на западе Европы представляла собою тесно сплоченный около выдающегося художника кружок: она имела свой взгляд на задачи искусства, имела свои симпатии к тем или другим идеалам и формам и являлась школою то идеалистическою, то реальною, то старалась примирить оба эти направления; одна изображала преимущественно религиозные сюжеты, другая – бытовые сцены, третья – ландшафты; наконец, она вырабатывала свои технические приемы, усваивала себе известное понятие о колорите, перспективе и пр. Полная свобода творчества, как по отношению к идее картины, так и по выполнению ее, составляет основной принцип, определяющий то или другое направление западноевропейской школы. Не то в России: основное начало – писать иконы по преданию и по лучшим образцам – естественно, сдерживало свободу личного «измышления»; оно нарушалось только в Москве и некоторых других центрах русского просвещения, притом в период XVI-XVII вв., но и здесь свобода была условной. Изме-

новую икону механически или изменяя, дополняя, сокращая ее в подробностях. В общем и целом как знаменщики, так

принципа художественной школы; тем более что эти различия проходят не всегда последовательно даже в одной и той же местности, в одной и той же мастерской. Отсюда происходит то, что любители и даже знатоки старых икон смешивают нередко, например, иконы устюжские с первыми московскими, суздальские с кинешемскими и монастырскими, московские со строгановскими и т. д.; иные, ввиду неясности и неопределенности примет, чрезмерно увеличивают число школ, что особенно заметно в среде практиков торговопромышленного мира. Главных иконописных школ, по мнению специалистов, у нас было три: новгородская, московская и строгановская, — остальные менее заметны или по незначительной древности (сибирская), или по недостатку высоких

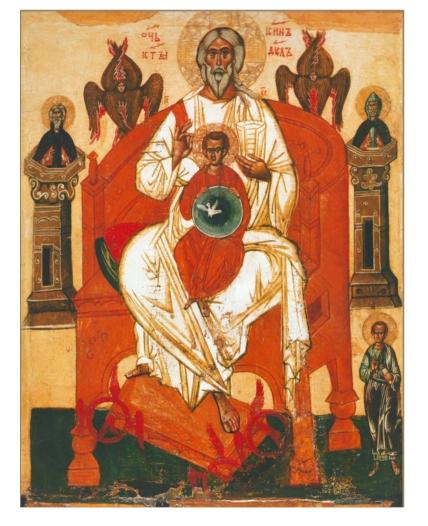
качеств (суздальская), или по тому, что вообще близко подходят к одной из трех названных школ. Какие же отличительные особенности главных школ? В ответ на этот вопрос приведем обычно и давно повторяемые характеристики их.

нение размеров иконы, состава красок, пропорций фигур, даже изменение композиции в деталях не составляет еще



#### Прохор с Городца. Распятие

«Отличительные признаки новгородского письма, - говорит Ровинский, - составляют: рисунок резкий, длинными прямыми чертами, фигуры по большей части короткие в семь или семь с половиной голов, лицо длинное, нос опущенный на губы. Выражение лица строгое, но вместе величественное и спокойное; одежды, по большей части, писаны в две краски; складки и оттенки одежд не отличаются особою тщательностью, и обозначались просто одними толстыми чертами, сделанными посредством белил и чернил. Оттенки на волосах и бороде сделаны по белилам и вохре. Колорит новгородских икон вообще мрачный. По сравнению с греческими иконами новгородские стоят гораздо ниже; правда, они удерживают те же иконографические приемы и греческие надписи, но они не имеют той смелости кисти, той свободы рисунка, которыми отличались древнегреческие иконы; нет в них тщательности и чистоты греческих писем, и даже краски их не отличаются той светлостью и яркостью, какие наблюдаются в греческих иконах».



письма)

Московская иконописная школа представляет два периода в своей истории. Первоначальные московские иконы в общих чертах близко подходят к новгородским и устюжским,

без сомнения потому, что новгородцы и устюжцы были в Москве главными руководителями иконописного дела; в них наблюдают тот же мрачный или желтый вид: вохра в лицах, вохра в ризах, вохра в палатах, наконец, в свете та же вох-

ра; но иконы позднейшие московские имеют уже преимущества перед новгородскими. Тогда как на новгородских лица изображаемых святых отличались серьезностью и даже суровостью выражения, на иконах московских они представляются более мягкими: там важность, здесь – умиление. Колорит новгородских икон по большей части мрачный, в московских – светлый; там поля темные, здесь – светлые. В це-

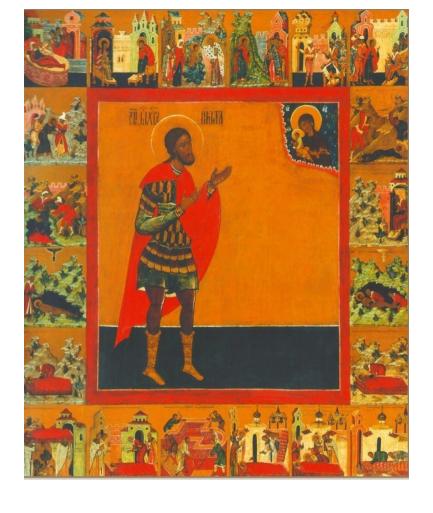
лом московская икона представляет больше сходства с живописью в собственном смысле, чем новгородская; она ближе к светлой и живой картине, между тем как новгородская икона напоминает мрачную аскетическую картину.

Школа строгановская, организованная известными именитыми людьми Строгановыми, сходна с московской в об-

нитыми людьми Строгановыми, сходна с московской в общем стиле. К числу ее более или менее характерных отличий относят тщательность в отделке фигур, разнообразие в изображаемых лицах и яркость красок. Особенно высокой степе-

ражениях мелких предметов: на незначительном пространстве они могли воспроизводить множество мелких фигур, снабжали их многочисленными надписями, которые могут быть разобраны только вооруженным глазом, и отделывали все мельчайшие детали с замечательной чистотой.

ни совершенства строгановские живописцы достигли в изоб-



Никита-воин, предстоящий Богоматери с Младенцем, с житием в 20

ных школах: черты эти имеют детальный характер, строгая последовательность их в памятниках встречается не всегда; художники, признаваемые строгановскими, как, например, Прокопий Чирин, Яков Казанец, Назарий Истомин, были в действительности царскими иконописцами, как это подтверждается документами Оружейной палаты и другими данными. Нельзя отрицать того, что иконописцы разных мест и времен по навыку усвояли себе известные иконописные приемы, которыми и отличались одни от других, подобно тому как различаются шрифты или почерки разных времен, отдельных лиц, а иногда и школ; но эти различия не дают права говорить о существовании школ или художественных направлений в русской иконописи, это лишь «пошибы», или особые приемы, манеры, а не направления. С достаточной определенностью возможно говорить лишь об одной школе московской в эпоху ее процветания в XVI-XVII вв. и особенно о школе царской. Школа эта была правительственным учреждением со специальными целями, ранговыми отличи-

Характеристика эта первоначально появилась среди коллекционеров-любителей, иконописцев и продавцов старых икон; от них перенята была Снегиревым, Сахаровым, Ровинским и др. Главные черты ее основаны на непосредственном изучении памятников, но они недостаточны для того, чтобы на них обосновать научное заключение о художествен-

к этой школе, находились в ближайшем распоряжении царя: они исполняли, по его приказанию, различные иконописные работы в московских соборах, монастырях, приходских церквах и палатах и, подобно чиновникам, пользовались казенным жалованьем и выдачей натурой корма в виде хлеба, ржи, питья разного и пр.

В случаях экстренных, когда наличные работы превыша-

ями иконописцев и инструкциями. Лица, принадлежащие

В случаях экстренных, когда наличные работы превышали силы этой корпорации, выписывались еще из разных мест России кормовые иконописцы, которые во время исполнения работ пользовались кормовыми выдачами, а затем, по

окончании дела, возвращались к своим обычным занятиям. Художественный ценз для этих иконописцев был очень невысок. От них требовалось умение писать иконы под ру-

ководством избранных знаменщиков и с готовых образцов. В то же время, может быть, по указанию опыта, предъявлялись к ним некоторые требования нравственного характера: при вступлении в должность царского иконописца эти лица должны были давать удостоверение в том, что они не будут пить и бражничать и будут честно и добросовестно относить-

ственном стояла так же невысоко, как и все другие. И только во второй половине XVII в. счастливые обстоятельства выдвинули из среды заурядных мастеров этой школы несколько талантливых умельцев: они внесли в рутинное ремесло

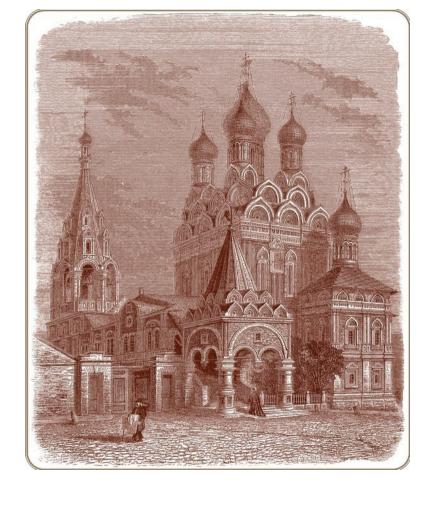
ся к своим обязанностям. Выделяясь из ряда других по своему внешнему положению, школа эта в отношении художе-

литься в сильное пламя возрождения. Мы имеем в виду царскую школу времен Алексея Михайловича с ее талантливым иконописцем Симоном Ушаковым во главе.

некоторую искру оживления, хотя ей и не суждено было раз-



Симон Ушаков принадлежал к числу жалованных царских иконописцев. Знаменщик по профессии, он выделялся из среды сотоварищей оригинальностью своего воззрения на церковное искусство. Образовав вокруг себя небольшую группу иконописцев, он явился последовательным новатором в русской иконописи и старался поколебать в принципе устарелые воззрения на иконопись. Устарелое русское воззрение на иконопись как ремесло, предполагающее подражательность древним образцам, оставалось еще в силе ко времени вступления на художественное поприще Симона Ушакова, и он, как воспитавший свой художественный вкус на тех же древних образцах, а с произведениями иностранных художников познакомившийся лишь через посредство заезжих мастеров, не мечтал о совершенной реформе русской иконописи; он признавал важность русских традиционных форм, и все его новшество заключалось в требовании изящества и красоты этих форм. В чем именно заключалась сущность его стремлений, видно из одного сочинения, приписываемого разным лицам и в том числе Иосифу Владимирову, сотоварищу Симона Ушакова.



Церковь Грузинской Божией Матери в Москве

Оно состоит из двух частей, из которых одна представляет характеристику тогдашнего состояния иконописи и указывает ее недостатки; эта часть носит название «О премудрой майстроте живописующих»; вторая часть направлена против сербского диакона Иоанна Плешковича, который, живя в Москве, держался старых воззрений на иконопись и вооружался против световидных икон; эта часть озаглавлена «Вспак на уничтожающий святых икон живописание или возраз некоему хульнику Иоаннови вредоумному». Приведем в перифразе наиболее характерные места из этого послания. «Нигде в других странах, – пишет автор в 11-й главе, – не видно такого бесчинства, как ныне у нас. Честное и премудрое иконное художество подверглось поношению и унижению по следующей причине. Всюду по деревням и селам

жи на диких людей, чем на человеческие образы. И что всего бесчестнее – прасол у прасола перекупает их, что щепки в кострах, сотнями и тысячами. Шуяне, холуяне, палешане продают их по базарам, развозят по глухим деревням, меняют по мелочам на яйца, лук, как детские игрушки, а большею частью на опойки и разную рухлядь. А простой народ начинает думать, что хорошее иконное письмо не спасет человека, и сельские жители не стараются приобретать хорошие иконы, а ищут дешевых». Все эти жалобы подтверждаются и другими письменными памятниками того времени.

прасолы развозят иконы целыми корзинами, а письмо этих икон до такой степени «ругательно», что иные более похо-

которые заботятся о тщательности своей живописи и насмехаются над русским иконописанием; ссылка эта важна потому, что она указывает нам источник, из которого вышел протест в школе Ушакова против современной рутины. «Не по этим ли причинам, – продолжает автор в 29-й главе, – осуждают нас иностранцы; они не иконы хулят, не надругаются над ними, но насмехаются над дурным письмом и нашим непониманием истины. Я говорю это не для того, чтобы хвалить иностранную веру, но для того, чтобы показать, что нельзя осуждать нам хорошие обычаи, хотя бы они были и иностранные, ибо и иностранцы, хотя они и маловерные, тщательно изображают святых апостолов и пророков на листах и стенах... Неужели ты скажешь, - обращается он к сербскому диакону, – что только одним русским предоставлено право писать иконы, и только одним русским иконам следует поклоняться, а от прочих земель икон не принимать и не почитать?.. Напротив, и у иностранцев немало хороших икон. Когда у соотечественников или иноземцев мы видим изображение Христа и Богоматери выдруковано или премудрым живописанием написано, тогда мы радуемся, а не завидуем иностранцам, видя у них хорошие иконы...

Но что особенно важно – это ссылка автора на иностранцев,



Ты один осуждаешь нас за то, что мы принимаем иконы от иноземцев, а между тем сам принимаешь иноземные хитроделия. Спроси у своего отца, пусть он тебе скажет, пусть скажут тебе и твои старцы, что во всех наших русских церквах вся церковная утварь, фелони и омофоры, пелены и покровы, и всякая «хитроткань» и «златоплетенья», и драгоценные камни и жемчуг, – все это ты принимаешь от иностранцев, вносишь в церковь, украшаешь тем престол и ико-

ны и не называешь это скверною». Итак, по смыслу этого послания, крайний консерватизм в русской иконописи не есть явление нормальное. Такое воззрение явилось у автора, очевидно, под влиянием знакомства с произведениями западного художества; он вполне сочувствует достойным произведениям иностранцев, рекомендует почитать их и принимать их в храмы. Мысль сама по себе не новая: следы западных влияний у нас замечаются уже и в более раннее время, но здесь новооткрытое и настойчивое заявление о необходимости реформы. Автор послания старается установить новый художественный принцип: он открыто протестует против рутины, рекомендует уничтожить ее совершенно и на месте ее утвердить новую художественную школу. В сущности, он не хотел совершенного уничтожения византийско-русских иконописных преданий, но, приглядевшись к западным образ«Где нашли такое правило, – пишет он в предисловии, – чтобы на один манер смугло и темновидно изображать святые лица? Не весь род человеческий имеет одно лицо; не все

цам, желал стряхнуть с русской иконописи копоть и грязь.

святые имели смуглые и тощие лица. Если некоторые святые при жизни, вследствие небрежения тела, и лишены были здорового человеческого вида, то после смерти, удостоенные венца праведников, они должны были изменить свой вид на светлый и ясный, так как праведникам приличествует свет-

лый вид, а грешникам мрачный. Наконец, многие святые и при жизни отличались необыкновенной красотой, не изображать же их с темными лицами? Правда, за темное изображение стоит древнее предание; однако же, неужели истина должна быть в рабском подчинении у старины? Притом и самая эта старина дошла до нас не в первоначальном своем

виде, а в искаженном, доказательством чему служат испор-

ченные иконописные подлинники». Таким воззрением была проникнута школа Ушакова.

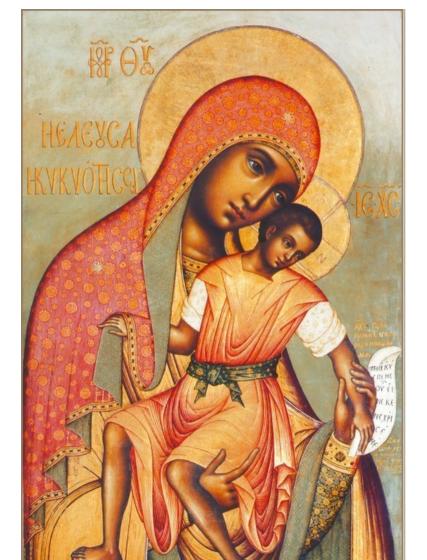
Что оно не оставалось лишь теоретическим мечтанием, но применялось к делу, доказательством этому служат дошедшие до нас произведения Симона Ушакова. Состоя на государственной службе, Ушаков писал иконы и вообще за-

государственной службе, Ушаков писал иконы и вообще занимался художеством по заказу царя; но вместе с тем он находил время и для частных работ; эти-то частные работы и сохранились до нас. Главнейшая часть иконописных произведений Ушакова находится в московской церкви Грузин-

на Благовещения, писанная Ушаковым в 1659 г. Она имеет следующую надпись: «Написася сия икона к ц[еркви] Св[ятыя] Троицы, строение гостя Григория Никитникова, что в Китае-городе. Писа до лиц сей образ Яков Казанец до лиц же (ону) икону довершил Гавриил Кондратьев, лица у кои иконы писал Симон Федоров, сын Ушаков. Написася от создания мира 7167 г., от Воплощения Сына Божия 1659 г. июля

в 28 день». Таким образом, икона эта написана тремя иконописцами того времени, иконописцами лучшими, как это видно из документов Оружейной палаты. Но участие самого Ушакова не ограничилось здесь писанием одних ликов: он, как знаменщик, составлял рисунок для иконы, следовательно, ему принадлежит самая видная художественная часть ее.

ской Божией Матери, к приходу которой принадлежал наш художник. Одно из самых видных мест занимает здесь ико-



В обычном иконописном ремесле перевод рисунка с готового образца, конечно, не представляет никакого затруднения, но Ушаков смотрел на это иначе. Удерживая основные иконографические формы, завещанные преданием, он в то же время не подчинялся рабски этому преданию и в многочисленных деталях традиционных форм позволял себе отступления и творчество. Центр иконы составляет изображение Благовещения. Художник взял обычный древний пере-

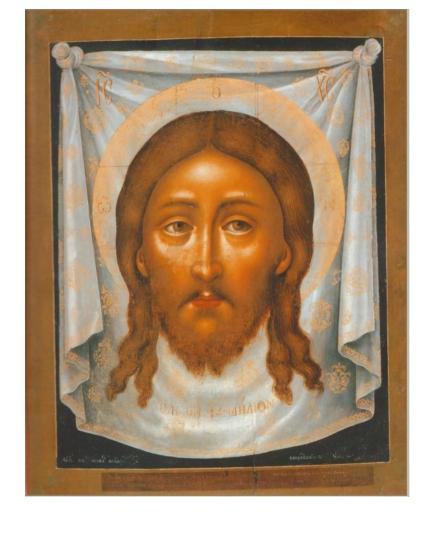
вод «с рукодельем», но так как в то время входил уже в употребление и другой перевод, «с книгою», то Ушаков присоединил и книгу и таким образом соединил два перевода в одной картине. Не описывая подробностей этой картины, отметим лишь то, что ее исполнение отличалось особенной тщательностью: все мельчайшие детали обработаны тонко и старательно; особенно хороши палаты, представляющие смещение разнообразных стилей. Вокруг этого центра размещены 11 клейм меньших, представляющих 11 кондаков акафиста. Из них особенно замечательно по драматизму сюжета первое клеймо: «Взбранной воеводе победительная». Картина представляет избавление Константинополя от неприятелей. Вдали виден город с церквами и башнями вроде минаретов;

справа другой город, в котором изображено Благовещение; тут же – целый ландшафт – горы и деревья, внизу бурное

ятель взбирается на стены города, но встречает сопротивление греков. Далее из города выступает священная процессия с иконами Нерукотворенного Образа и Богоматери и множеством духовенства; процессия приближается к морю; патриарх погружает в воду часть ризы Богоматери, и неожиданно совершается чудо: море взволновалось; неприятельские ко-

рабли пошли ко дну, только мачты их и головы неприятельских воинов там и сям мелькают среди разъяренных волн.

море. Из городских ворот выезжает толпа греческих всадников и вступает в битву с неприятельской конницей. Непри-



Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1678 г.

Следующее, второе клеймо, олицетворяющее третий кондак «Сила Вышняго осенит тогда к зачатию браку неискусней», представляет Благовещение. Третье, «Бурю внутрь имеяй помышлений неверных целомудренный Иосиф смутися», представляет Иосифа, смутившегося зачатием Богоматери без мужа, и пред ним ангела, разрешающего его недоумение. Четвертое, «Боготечную звезду видевше волсви и тоя последовавше зари», представляет шествие волхвов по указанию звезды на поклонение родившемуся Спасителю. Пятое, «Проповедницы богоноснии бывше волсви», изоб-

ражает волхвов, возвещающих Ироду об явлении необыкновенной звезды и ее знаменовании. Шестое, «Хотящу Симеону от нынешняго века преставитися», представляет Сретение Симеоном Господа по обычному иконографическому переводу. Седьмое, «Странное Рождество видевше», пред-

ставляет Рождество Христово. Восьмое, «Всякое естество ангельское удивися великому Твоего вочеловечения делу», изображает несколько рядов ангелов, с удивлением смотрящих вверх, а вверху изображены Бог Отец в восьмиугольном нимбе и несколько ниже – Бог Сын благословляющий. Девятое, «Спасти хотя мир», изображает Бога Отца и внизу город и три креста – символ искупления мира крестною смертию Спасителя. Десятое, «Пение всяко побеждается», представлеет общее моление Спасителю, восседающему вверху,

на троне; в числе молящихся - митрополит и духовенство;

тектурой, в которой нельзя не признать некоторых элементов московской архитектуры XVII в. (кокошники, маковицы, узкие окна, замкнутые сверху арками). Одиннадцатое клеймо, «Благодать дати восхотев», представляет Самого Христа в двух видах: «вверху в ореоле со Знаменем Победы (крестом), внизу — в таком же ореоле на вратах адовых в мо-

мент изведения из ада ветхозаветных праведников. Ад олицетворен группой скованных цепями бесов». Двенадцатое,

с левой стороны от зрителя – царь, стоящий на царском месте в царском одеянии и короне; с правой стороны в такой же обстановке – царица. Картина обрамлена затейливой архи-

«О Всепетая Мати»: в здании изящной архитектуры со многими русскими мотивами изображена Богоматерь с воздетыми руками, с Младенцем Иисусом в недрах; ниже – престол с книгою; по сторонам его духовенство, цари, царицы и народ: одни коленопреклоненные, другие стоят прямо с воздетыми руками. Это последнее изображение представляет сам процесс пения акафиста.

Такова одна из икон Ушакова.

рисунок, хорошо сочиненный Ушаковым, во-вторых, тщательность и чистота отделки, которая ввиду сложности изображений соединена была со значительными затруднениями. Однако, несмотря на все эти достоинства, описанная ико-

К числу ее бесспорных достоинств относится, во-первых,

на Ушакова не может быть названа художественным произведением свободного творчества: в рисунке сильно проби-

ми же достоинствами отличается и другая икона Владимирской Богоматери в той же Грузинской церкви. На ней находится собственноручная подпись Ушакова, из которой видно, что вся икона написана им самим в 1668 г. Композиция иконы весьма любопытна. Внизу представлены стены Московского Кремля сходно с оригиналом. За стенами возвыша-

вается иконописная традиция; в лицах нет индивидуальности; в фигурах нет свободы движений; нет воздушной перспективы; драпировка условна. Это – красивая икона, но не картина в западноевропейском смысле. Далее требований изящества форм школа Ушакова не простирала своих новшеств, а потому было бы ошибочно оценивать иконы Ушакова с точки зрения академических понятий о живописи. Те-

иконы весьма любопытна. Внизу представлены стены Московского Кремля сходно с оригиналом. За стенами возвышается пятиглавый храм: это Успенский собор. Внутри храма видно дерево, при корне которого стоят, нагнувшись к нему, князь Иоанн Данилович Калита и митрополит Московский Петр. Первый охватывает дерево руками, как насадитель его, второй поливает его водою из кувшина. Надпись: «Господи, призри с небесе и виждь и посети виноград сей и соверши, его же насади десница Твоя».

Это символическое изображение первоначального зарожления Московского госуларства. От Калиты и митрополи-

это символическое изооражение первоначального зарождения Московского государства. От Калиты и митрополита Петра пошла история московских государей и иерархов; корень дерева разросся. И вот мы видим здесь, что ствол

корень дерева разросся. И вот мы видим здесь, что ствол дерева разделяется на три части: средняя ветвь своими отпрысками образует в центре иконы овал, в котором помеще-

князей, патриархов, митрополитов и других; таковы: Димитрий-царевич, Феодор Иоаннович, Михаил Феодорович (?) в княжеских костюмах, со свитками в руках, благоверный князь Александр Невский (?), преподобные Никон, Сергий, Савва, Пафнутий, Симон, Андроник, блаженные Василий и Максим и святой Иоанн (Колов?). Внизу иконы, по обеим сторонам дерева, на кремлевской стене, стоят царь Алексей Михайлович, царица Мария Ильинична с сыновьями Алексеем Алексеевичем и Феодором Алексеевичем. Вверху иконы — Спаситель с покровом в деснице и короною в шуйце.

Основная идея картины – историческое зарождение Московского государства и его благоденствие под защитою Богоматери. Художественный мотив композиции не есть личное изобретение Ушакова: в подобных формах изображалось у нас в XVII в. древо Иессея – композиция, распространенная также и в западной России. Ушаков воспользовался этим

но изображение Владимирской Богоматери, Покровительницы Москвы; две боковые ветви, расположенные по сторонам главного овала, своими многочисленными отпрысками образуют по десяти меньших овалов, в которых изображены иконные портреты исторических деятелей Москвы – царей,

мотивом и применил его к названной картине, видоизменив его детали.

От Ушакова и его школы осталось значительное число икон, гравюр и рисунков. Те из его икон, которые относятся к ранней эпохе его деятельности, примыкают больше к ста-

рой иконописи, а иконы последней эпохи – к живописи, или, как говорили в старину, «к живству, к фрязи».
В конце XVII в. царская школа прекратилась, но направ-

ление ее поддерживалось еще некоторое время в Москве. В это время получили значительное распространение походные иконостасы, так называемые чины, складни разного вида, полотняные двусторонние иконы.

1909