



Церковное искусство—автономно¹⁾.

Мм. Гг. .

Мы приступаемъ съ Вами къ изученію Церковной Археологіи. Первый вопросъ, который долженъ занять наше вниманіе—это вопросъ о *содержаніи* нашей дисциплины, вопросъ о томъ, какіе предметы и какихъ эпохъ должны подлежать нашему вѣдѣнію?

На первый вопросъ—о предметахъ науки—ученые отвѣчаютъ одинаково. Церковная археологія изучаетъ предметы или всю обстановку христіанскаго храма, начиная съ самыхъ стѣнъ храма и копчая всѣмъ тѣмъ, что необходимо для совершенія христіанскаго богослуженія, будетъ-ли эта необходимость вызвана дѣйствительными практическими нуждами, или же она обусловлена скорѣе личными запросами совершителей богослуженія, которые могутъ ввести въ литургическій обиходъ многое такое, что имѣетъ значеніе только красивой бездѣлушки, декорации.

Не такъ обстоитъ дѣло со вторымъ вопросомъ: какими историческими рамками или періодами ограничиваются эти предметы?

Я не буду утомлять Вашего вниманія перечисленіемъ всѣхъ мнѣній на этотъ счетъ, укажу лишь наиболѣе характерныя.

Видный ученый Августинъ ограничивалъ нашу дисциплину первыми двѣнадцатыю вѣками. Наоборотъ, Розенкранцъ и Пиперъ раздвигали эти рамки до XVI вѣка. Съ другой стороны, Валькъ требовалъ изучать только три первые вѣка христіанскаго искусства, Бингамъ—семь первыхъ вѣковъ и т. д.

¹⁾ Вступительная лекція въ Московскомъ Училищѣ Живописи, Ваянія и Зодчества въ 1916 г.

Съ такими ограниченіями хронологическаго объема нашей науки мы согласиться не можемъ. На самомъ дѣлѣ, возьмемъ ли мы съ Вами какую-нибудь глиняную лампочку изъ катакомбъ, или обратимся къ помпезному паникадилу Петровской эпохи, въ обоихъ случаяхъ предъ нами одинъ предметъ: вещь, служившая для освѣщенія богослужебнаго собранія. Вся разница между катакомбною люцерной и паникадилломъ будетъ только въ типологическихъ особенностяхъ, которыя выработались подъ вліяніемъ обстановки и большаго или меньшаго вкуса мастера. Древній христіанинъ довольствовался небольшою чашечкой изъ глины, въ которую наливалъ масла и вставлялъ фитилекъ: въ XVIII вѣкѣ новый христіанинъ создавалъ роскошное, причудливой формы паникадило, которое все отдавало мотивами *барокко*. Ясно, конечно, что оба эти предмета потребуютъ отъ церковнаго археолога одного и того же метода изслѣдованія. Онъ долженъ будетъ описывать форму, матеріаль, декоративный элементъ, назначеніе и т. д.

Этотъ примѣръ вполне достаточенъ, чтобы точно опредѣлить объемъ содержанія нашей науки. Мы съ Вами должны будемъ изучать матеріальную обстановку христіанскаго храма во всей ея полнотѣ, на протяженіи всей исторіи христіанскаго храма. Отъ нашего вниманія не ускользнетъ и мраморная рѣшетка изъ катакомбнаго храмика, и только что сработанный въ мастерскихъ Оловянишникова подсвѣчникъ.

Наша задача будетъ въ томъ, чтобы пересмотрѣть и изучить христіанскій храмъ, вмѣстѣ со всею, относящимся къ нему, чтобы видѣть, какъ и что пужно было для удовлетворенія литургическихъ нуждъ христіанства въ разныя эпохи.

Вы можете задать мнѣ вопросъ: по чѣму же въ такомъ случаѣ отличается *Церковная археологія отъ Исторіи христіанскаго искусства?*

Вѣдь, Исторія христіанскаго искусства также имѣетъ въ виду памятники церковнаго литургическаго быта: самый храмъ, его настѣнные росписи, иконы и т. д.?

Разница есть и значительная. Историкъ христіанскаго искусства разсматриваетъ любой памятникъ съ точки зрѣнія, главнымъ образомъ, его художественной формы, его формальнаго совершенства, онъ дѣйствуетъ прежде всего, какъ эстетъ, который имѣетъ въ виду отвѣтить на вопросъ о качественности извѣстной мозаики, о степени ея реалистичности, свободы

выполненія художественнаго замысла. Для него интересенъ самый рисунокъ, сочетанія цвѣтовъ, перспектива и т. п. Онъ дѣйствуетъ, такъ сказать, на-глазъ, руководясь своимъ личнымъ вкусомъ и степенью художественной одаренности. Церковный археологъ не можетъ быть эстетомъ. У него совершенно инныя задачи, иные интересы, инныя требованія. Для него также имѣетъ значеніе форма извѣстнаго предмета, но въ качествѣ опредѣленнаго звена эволюціи. Онъ постоянно сравниваетъ формы памятника одной эпохи съ формами предшествующими, смотритъ, насколько усовершенствовался предметъ, что новаго далъ новый художникъ. Ему важно знать, чѣмъ, какими вліяніями обусловлена эта форма, почему, напр., западная христіанская архитектура храма все время, на продолженіи многихъ вѣковъ, возвращается въ области базилличнаго принципа, тогда какъ, наоборотъ, востокъ, Россія приняли и культивируютъ циркулярныя формы?

Но оставимъ философію и обратимся къ конкретному примѣру.

Вамъ, конечно, хорошо извѣстна древне-русская монументальная композиція Страшнаго Суда. Я попрошу Васъ припомнить одну интересную деталь. Въ правомъ нижнемъ углу возсѣдаетъ на фантастическомъ звѣрѣ страшный волосатый дьяволъ. У него на колѣняхъ—жалкая съжившаяся фигурка Іуды, трясущимися руками ухватившаго мѣшочекъ съ деньгами.

Историкъ искусства разсматриваетъ эту деталь со стороны ея общаго соответствія всей композиціи картины. Для него, напр., важно—насколько красивымъ пятномъ выдѣляется на фонѣ охрянаго тѣла этотъ темный мазокъ. Какъ художникъ, онъ оцѣниваетъ характеръ каждой линіи, cadaго красочнаго пятна.

Наоборотъ, археологъ задастся совѣмъ инымъ. Для него важно, прежде всего, знать, откуда появилась эта деталь въ композиціи всего сюжета? Чѣмъ она была вызвана? И вотъ, опредѣливъ приблизительно точно хронологическую дату картины, онъ высказываетъ предположеніе, что иконописецъ въ данномъ случаѣ былъ несамостоятеленъ, не могъ внести только отъ себя эту деталь, потому что творчество иконописца строго опредѣлено извѣстными церковными требованіями. Слѣдовательно, эта деталь замѣтована имъ изъ церковной богословской литературы, которая разрабатывала схему Страшнаго

суда, данную въ Евангеліи. И путемъ анализа этой литературы, археологъ опредѣляетъ, что, дѣйствительно, художникъ взялъ образъ Іуды съ мѣшкомъ у какого-нибудь церковнаго писателя.

Такимъ образомъ, выражаясь научно, историкъ *христіанскаго искусства* идетъ синтетически, рассматривая памятникъ въ его цѣломъ, какъ продуктъ художественнаго творчества. Тогда какъ археологъ дѣйствуетъ аналитически, расчленивая памятникъ на отдѣльныя части и задаваясь вопросомъ о происхожденіи каждой детали.

Мнѣ кажется, этихъ краткихъ замѣчаній достаточно для отвѣта на вопросъ о содержаніи и методѣ науки Церковной археологіи, которую мы съ Вами будемъ изучать.

Къ сказанному я добавлю одно, что намъ съ Вами придется иногда обращаться къ тому методу эстетической оцѣнки памятника, которымъ идетъ спеціально историкъ христіанскаго искусства.

Я не имѣю чести знать Васъ, гг.

Ваши интересы, Ваши запросы и требованія мнѣ неизвѣстны. Я не знаю, какъ Вы отнесетесь къ курсу Церковной археологіи, и поэтому мнѣ хотѣлось бы заранѣе опредѣлить наши съ Вами отношенія.

Могутъ найтись скептики, которые спросятъ: зачѣмъ намъ Церковная археологія? Что дастъ намъ—художникамъ, архитекторамъ—изученіе всего того стараго хлама, который заброшенъ на церковные чердаки, размѣщенъ нѣкоторыми чудаками въ роскошныхъ витринахъ музеевъ? Мы имѣемъ дѣло съ прекрасными созданіями тонкихъ художниковъ-эстетовъ, колотна и чертежи которыхъ даютъ вѣчные образцы художественной красоты: зачѣмъ намъ полуразрушенные остатки древнихъ фресокъ, облупившихся иконъ или развалины базилики Херсонеса?

Постараюсь отвѣтить на этотъ вопросъ, который умѣстенъ особенно въ настоящее время.

Въ настоящую міровую войну кровью и огнемъ рѣшается вопросъ: быть или не быть намъ, нашей культурѣ духа, нашей этикѣ независимыми отъ чуждаго русскому сознанию оцѣниванія всего съ точки зрѣнія одного грубаго права, признанія возможности существовать только за сильнымъ матеріально.

Будущій историкъ русской мысли нашихъ дней, несомнѣнно, увидитъ связь между этой страшной борьбой народовъ и тѣмъ открытіемъ русской иконы, о которомъ такъ живо недавно говорилъ князь Е. Н. Трубецкой. По его словамъ, «теперь на нашихъ глазахъ разрушается все то, что считалось до сихъ поръ иконою. Темныя пятна счищаются. И въ самой золотой бронѣ окладовъ, несмотря на отчаянное сопротивленіе отечественнаго невѣжества, кое-гдѣ пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но однако и тутъ мы всего чаще на полдорогѣ. Икона остается у насъ... предметомъ того поверхностнаго эстетическаго любованія, которое не проникаетъ въ ея духовный смыслъ. А между тѣмъ, въ ея линіяхъ и краскахъ мы имѣемъ красоту по преимуществу смысловую. Онѣ прекрасны лишь, какъ прозрачное выраженіе духовнаго содержанія, которое въ нихъ воплощается».

Вы, гг., согласитесь со мною, что современникамъ недоступна ретроспекція ихъ времени. Мы не можемъ сказать, есть ли, дѣйствительно, и какая связь между современной войной и возрожденіемъ интереса къ древне-русской иконѣ; намъ приходится отъ временной послѣдовательности этихъ двухъ фактовъ заключать къ послѣдовательности генетической.

Одно является безспорнымъ фактомъ, это, что въ русскомъ обществѣ теперь совершается какой-то, пока еще замѣтный, процессъ, поворотъ къ цѣнностямъ русской культуры до—петровской эпохи, сознаніе, что у насъ ничего нѣтъ чужого, что мы теперь опустошены.

Оглядываясь назадъ, мы легко замѣчаемъ разницу между *прежде* и *теперь*. Это дѣленіе настолько рѣзко, очевидно, что даже жалѣешь, почему его раньше не было, почему мы раньше были такъ досадно слѣпы, почему видѣли свѣтъ тамъ, гдѣ его или не было, или онъ только мерцалъ, какъ ночникъ?

Теперь мы удивляемся нашей культурной бѣдности, нашему неумѣнью обходиться безъ вѣчныхъ учителей, которые все за насъ дѣлали, выдавая за свое наше родное, собственное. Мы какъ-то привыкли съ XVIII вѣка на все смотрѣть чужими, въ переводѣ на народное слово—*нѣмецкими* глазами.

Церкви въ *Шутинкахъ* и *Останкинѣ* давно стоятъ. Быть можетъ, ежедневно мы видали ихъ стройныя формы: дальше не шли. И вотъ случайно московскіе знакомые француза Віоле-ле-Дюка послали ему ихъ фотографіи. Тотъ объявилъ:

вотъ подлинныя созданія русскаго архитектурнаго гениа, въ которыхъ онъ раскрылся весь, вотъ—наиболѣе типичныя формы русскаго зодчества.

Восторги француза стѣснили развитіе нашей архитектуры, создали у насъ во второй половинѣ XIX вѣка эпоху «остановицны-путинковщины», хотя обѣ эти церкви совсѣмъ не такъ характерны для насъ, какъ это думалъ французъ, никогда не бывавшій въ Россіи.

Теперь не то. Война, какъ буря, сдернула съ нашихъ глазъ невидимое покрывало, лишила учителей, заставила осмотрѣться вокругъ и увидать многое, чего мы не замѣчали.

Развѣ, на самомъ дѣлѣ, не характерно, что тонкій изящный философъ выступаетъ публично и рѣшаетъ вопросъ о смыслѣ жизни въ древне-русской религіозной живописи? Пусть онъ не специалистъ, пусть онъ московскую луковницу на храмахъ объяснилъ не переносомъ принциповъ деревяннаго зодчества на каменное, а религіозно-эстетически: «жаромъ горять» — отзывается народъ о маковкахъ московскихъ церквей, «языкъ пламени» — хотятъ выразить зодчіе. Пусть въ ненатуральности животныхъ формъ онъ видитъ желаніе иконописца изобразить новую тварь, идеальную; пусть по своему понимаетъ генезисъ христіанскихъ лицетвореній, пусть въ характерныхъ для ушаковской школы XVII вѣка росчеркахъ и кончикахъ облаковъ видитъ орлиныя клювы и гадаетъ объ одухотворенности облаковъ.

Все это неважно.

Важна попытка философа сказать и свое слово для рѣшенія вопроса, который задавалъ поэтъ:

«..... не знаю, что за нить

«Насъ вяжетъ съ древностью далекой и родной...

«Въ чемъ сила тайная, владѣющая мною...»

Философъ рѣшилъ, что русская иконопись, которую всегда ставили ниже западной живописи, это—одно изъ величайшихъ міровыхъ сокровищъ: она выражаетъ нашъ, русскій отвѣтъ на вопросъ о смыслѣ жизни.

Такъ, мы пробуждаемся.

Мы начинаемъ цѣнить свое, свое старое, что было подъ копотью, и на что, поэтому, намъ не могли указать нѣмцы. И оказывается, что это невидное, неправильное, неискүсное имѣетъ свою настоящую обаятельность, свою русскую цѣнность, что живо нашимъ русскимъ духомъ, передаетъ и выражаетъ

усское настроеніе, которое было такъ долго подмѣнено чужимъ апатичествомъ.

Такъ говорятъ философы.

Но что же говоритъ жизнь?

Она также говоритъ о возрожденіи интереса къ древне-русскому искусству, къ самобытной русской культурѣ.

Развѣ Вамъ, господа, не приходилось видать, съ какимъ интересомъ публика самыхъ разныхъ общественныхъ положеній, вкусовъ и привычекъ набрасывается на выставки Строгановскаго училища, гдѣ публикѣ предлагается большой, нерѣдко очень посредственной работы, выборъ имитаций подъ русскую старину? Я недоумѣвалъ, почему все эти поддѣлки подъ старинныя русскія парчевыя издѣлія, подъ опашни и бички, низанныя фальшивымъ жемчугомъ и вовсе не самоцвѣтными камнями, а дешевыми стекляшками, расхватываются нашими дамами? Обрывки старинныхъ матерій, кусочки цвѣтной слюды, жемчужныя серьги и серебряныя пуговицы съ боярскихъ кафтановъ раскупаются съ прилавковъ антикваровъ *въ рядахъ*.

Я не говорю уже о записныхъ коллекціонерахъ, которые скунаютъ старыя иконы, реставрируютъ ихъ и, какъ дорогія бездѣлушки, выставляютъ въ своихъ салонахъ.

Но обратимся къ Вашей прямой специальности.

Современная живопись, которую приходится видать на выставкахъ молодыхъ художественныхъ силъ.

Эта живопись въ ея крайнихъ, съ академической точки зрѣнія, направленіяхъ намъ хорошо извѣстна.

Пусть она привыкшему любоваться васнецовскимъ жанромъ кажется безформенной, неэстетичной, отрицающей принципы картины, какъ они представляются въ академическомъ аспектѣ. Для меня важны ея послѣднія стремленія.

Новое направленіе живописи идетъ противъ академизма, который, говорятъ, дѣлаетъ картину цвѣтной фотографіей, назидательной иллюстраціей. Выписанность, аккуратность кисти, точность красочныхъ пятенъ и т. д. — все это претитъ. Обращаются къ французскимъ импрессионистамъ, застываютъ на изученіи ихъ приемовъ наложенія красокъ, передачи свѣта. Протестуютъ противъ пропорцій, перспективы, обращаютъ свои творенія въ какія-то шарады, ребусы. Но, какъ это должно быть, въ такой пощечинѣ общественному вкусу — не самостоя-

тельны: маякъ для нихъ—Пикассо. Надоѣдаетъ и «кубизмъ». Является *лучизмъ* съ своей теоріей воспріятія сущаго (Ларионовъ), въ которой мы видимъ слишкомъ топорное, грубое толкованіе физическихъ принциповъ Тиндала.

Здѣсь, повидимому, полное отрицаніе существа картины, загадка. «Лучистое построеніе улицы»—это полотно, на которое нанесены цвѣтныя линія, пересѣкающіяся во всѣхъ направленіяхъ; одинаковый по фактурѣ «лучистый портретъ госпожи №»—производитъ впечатлѣніе, будто художникъ зарисовалъ однѣ морщины съ лица натурщицы...

Но для меня, лично, интересна въ данномъ отношеніи одна симптоматичная въ современныхъ шатаніяхъ художественной мысли и кисти черта: это—обращеніе за фактурой и тональностью красокъ къ древне-русской иконописной практикѣ.

На нѣкоторыхъ полотнахъ послѣднихъ выставокъ бросалось въ глаза желаніе практиковать даже самый рисунокъ иконы, явно неправильный во многихъ случаяхъ: копируются съ иконы формы животнаго царства, построеніе пейзажа и пр. Художникъ-неакадемистъ изучаетъ древне-русскія иконы, совершаетъ поѣздки въ старые монастыри, пріобрѣтаетъ дорогія археологическія изданія, и такъ безъ конца.

Результаты такого увлеченія очевидно и для непосвѣщеннаго взгляда. На многихъ полотнахъ не разъ приходилось встрѣчать созданія, которыя прямо поражаютъ совершенствомъ чисто-иконной техники, начиная съ особенно рельефнаго, смѣлаго, въ стилѣ раннихъ новгородскихъ иконописцевъ, рисунка, поражающаго непривычный взглядъ какъ-будто отсутствіемъ знакомства съ пропорціями, перспективой, натурой въ широкомъ смыслѣ слова, и кончая самыми красками, которыя варьируются иногда явно въ тонахъ охры...

Правда, во многихъ случаяхъ приходится совершенно отрицательно относиться къ нѣкоторымъ такимъ картинамъ, въ которыхъ авторы пользуются техникой и красками иконы для сюжетовъ, коробящихъ нравственное чувство.

Позвольте мнѣ сдѣлать небольшое отступленіе и коснуться вопроса о разницѣ между картиной и иконой.

Съ понятіемъ *иконы* у насъ соединяется комплексъ опредѣленныхъ чувствованій, переживаній, опредѣленное настроеніе, которое какимъ-то непонятнымъ способомъ вложено въ самыя краски, доску, манеру изображать предметы. Охряный ликъ,

общее монументальное построение композиции, величавая пышность, *манерность* плана,—все это понятно только для иконы и въ иконѣ, это какъ бы своеобразный *языкъ*, сумма красочныхъ *звуковъ*, которыми душа взирающаго на икону настраивается молитвенно, отрѣшается отъ всего земного, плотскаго, грѣховнаго, возводится «горѣ». Иконописецъ, будто, свой религіозный міръ, свое молитвенное настроеніе вкладываетъ въ самыя краски, и взирающій *заражается* сроднымъ настроеніемъ. Въ этомъ *зараженіи*—сущность понятія «молиться на икону».

Это первый моментъ.

Грубая протестантская мысль, обвиняющая *православіе* въ *обоженіи* иконы, имѣетъ дѣло, возражаетъ именно противъ этого момента. Она совершенно *упускаетъ изъ виду* второй моментъ, неразрывно связанный съ этимъ первымъ — *мою умную*, достигаемую напряженіемъ всѣхъ силъ, сосредоточеніемъ всего моего «я» на одномъ, близость субъективную къ тому, кто изображенъ на иконѣ. Ясно, конечно, что въ этомъ второмъ моментѣ происходитъ уже *отрѣшеніе* отъ видимой красочной плоскости, которая находится при молитвѣ предъ нашими глазами. Она уже не нужна, потому что область физическихъ достиженій кончается, замѣняется *видѣніемъ духовнымъ*, которое имѣетъ образъ предъ собою отнюдь не реалистической формы, а какъ бы какое-то *нѣчто, что-то*, схему, именно духовную сущность, субстратъ чего отрицаетъ всякія формальныя представленія, принципы *натуры*.

Много разъ задавался вопросъ: почему такъ условна, схематична древне-русская иконопись? Почему такъ не натурально изображались персонажи, аксесуары и вообще все «*должное*»? Почему тамъ *рай* символизировался двумя-тремя карликовыми деревцами изъ породы кустарниковъ почему *не нарисованъ правильно* конь св. влкм. Георгія Побѣдоносца, поражающій своей непропорціонально раздутой шеей и слишкомъ миниатюрной головой?

Эти вопросы особенно понятны, если имѣть въ виду, что древне-русскіе иконописцы въ большинствѣ были замѣчательными мастерами, съ вѣрнымъ глазомъ и опытной рукой, нѣкоторые изъ нихъ были «*извычайны*» и *парсунному* писму, отъ котораго требовалась прежде всего правильность рисунка, полное сходство съ оригиналомъ. Ссылка на анахронистиче-

скую традицію, отраженіе эллинистическаго принципа и догматическій трафаретъ еще не рѣшаютъ вопроса.

Отвѣтъ на это возможенъ и понятенъ только для того, кто самъ имѣетъ мистическій опытъ, кому знакомо молитвенное *горніе предъ иконой*. Протестанту этого не понять, если онъ задастъ вопросъ—зачѣмъ на Руси существовали столь строгія правила для иконописца, на первый планъ выдвигавшія степень личнаго аскетизма, способность къ религіознымъ переживаніямъ, вѣрность соборному началу Церкви?

Въ то время говорили у насъ на Руси, что «франку» не написать иконы, онъ могъ быть превосходнымъ живописцемъ, могъ передать человѣческія страсти, быть, но онъ не могъ быть творцомъ *одухотворенной иконы*.

Только исходя изъ наличія у древне-русскаго иконописца глубокаго личнаго религіознаго опыта, пониманія назначенія и существа иконы, можно отвѣтить на поставленные вопросы о причинѣ условности, схематичности иконы.

Приступая къ написанію иконы, онъ зналъ, представлялъ себѣ процессъ моленія на икону, видѣлъ тѣ два момента, о которыхъ была рѣчь выше. Онъ понималъ, что сюжетомъ своей иконы онъ долженъ доставить взирающему на нее не эстетическое любованіе, а нѣчто гораздо высшее, именно—средство для вызова въ себѣ отрѣшеннаго отъ всего земнаго, низменнаго, *натурнаго*, настроенія, для сосредоточенія всего себя на одномъ желаніи духовной близости къ тому, ликъ кого онъ пишетъ. Онъ понималъ, что въ процессѣ молитвы ея объектъ въ сознаніи молящагося условно-абстрактенъ, недоступенъ оцѣнкѣ понятіями *матеріи*. Это нѣчто неопредѣлимое физическими средствами, именно схематичное, въ чемъ ничего нѣтъ, но въ то-же время и все есть, все дано, чего, слѣдовательно, нельзя перевести обычнымъ способомъ на левкасъ. Это недоступно человѣку, въ силу его ограниченности и природной грѣховности. На этотъ образъ можно сдѣлать лишь намекъ, схему, которая будетъ понятна только тому, кто имѣетъ личный духовный опытъ, чтобы своимъ духовнымъ окомъ зрѣть того, чей намекъ данъ на иконѣ.

Древне-русскій иконописецъ, принявшій основныя принципы своего творчества отъ византійскихъ мастеровъ, принялъ отъ нихъ и ту иконную схематичность, условность, о которой была рѣчь выше, принялъ въ томъ аспектѣ, какой былъ тамъ.

А этимъ послѣднимъ было *опытное* пониманіе и знаніе самаго процесса моленія, именно второго момента, когда недоступнымъ простому опредѣленію способомъ иконный образъ абстрагируется въ схему, *намекъ*, духовно-созерцаемое, что скорѣе *переживается*, чѣмъ *зрится*. Какъ таковой, этотъ образъ не можетъ имѣть опредѣленной формы, онъ *условно* лишь формаленъ. Отсюда, еслибы нужно было передать его графически или красками, то можно лишь *перечислить* схематически тѣ признаки, какіе мыслятся въ его содержаніи, чтобы въ конечномъ итогѣ отвѣтить не на вопросъ: что такое онъ?— а *что въ немъ есть?* Достаточно взглянуть на любую многочисленную икону, особенно новгородскаго ранняго письма, чтобы согласиться съ тезисомъ: иконописецъ только *намекалъ* своей композиціей на извѣстное событіе или богословско-философскую концепцію, но отнюдь не задавался цѣлью развернуть картину съ соблюденіемъ времени и пространства. Онъ далъ все, всѣ признаки содержанія, но скомбинировалъ въ цѣломъ, которое отмѣчено не натуральностью, а условностью.

Такъ, древне-русскій иконописецъ былъ намѣренно условенъ въ компановкѣ иконнаго сюжета. Онъ не заботился о натуральности, вѣрной передачѣ пропорцій и пространственныхъ отношеній потому, что хотѣлъ дать намекъ на умопостигаемый переживаемый сознаніемъ молящейся души образъ, который точно неопредѣлимъ, невыразимъ наглядно, въ которомъ стираются граицы плановъ, пропорцій и пр.

Отсюда, мы въ правѣ сдѣлать заключеніе, что каждая иконная композиція должна быть *идеальна*, идеальна не въ смыслѣ совершенства формы, а въ отношеніи именно отрицанія реализма.

Можно пойти дальше.

Въ древне-русской иконописи насъ поражаетъ особенно нарушеніе *плана*, иконы не имѣютъ обычно перспективы. Мастеръ на небольшой площади развертываетъ нѣсколько событій, связанныхъ причинно временнымъ или идейнымъ порядкомъ, съ какимъ-нибудь центральнымъ событіемъ. Такъ, напр., на иконѣ рождества Христова *строгановскаго* письма, изъ *Рахманниовскаго* собранія, въ алтарѣ зимняго храма Рогожскаго кладбища въ Москвѣ, XVII в., мы имѣемъ, въ качествѣ фюкуса, изображеніе пр. Дѣвы, сидящей у яслей съ Младенцемъ; по сторонамъ и ниже этого клейма расположено изображеніе

событій, слѣдовавшихъ за рожденіемъ Спасителя, вплоть до убійства у алтаря Іакова, брата Господня. Разсматривая всю композицію, независимо отъ ея генезиса, съ точки зрѣнія обычныхъ требованій, предъявляемыхъ къ *картинѣ*, мы видимъ, что художникъ здѣсь спуталъ всѣ *планы*, послѣдовательность клеймъ случайна, ничто не выдвинуто на первое мѣсто, чтобы подчеркнуть аксессуарность, смыслъ дополняющихъ деталей всего того, что *исторически* обусловлено было рожденіемъ Спасителя. Впечатлѣніе въ конечномъ результатѣ таково, что мастеру нужно было *перечислить* всѣ написанные сюжеты, что онъ и сдѣлалъ, имѣя въ виду, что при той апперцептивной абстракціи образа, которая будетъ сдѣлана каждымъ молитвенно взирающимъ на композицію иконы Рождества Христова, отношенія времени и пространства въ развитіи идеи событія явленія Спасителя на землѣ утеряются, останется одинъ идейный образъ, намекъ на то, какъ Спаситель родился и какая вражда земная встрѣтила Его.

Очевидно, при такой постановкѣ и при такомъ пониманіи центръ иконы, ея композиціи въ изображеніи самого небожителя, близость къ которому будетъ переживать молящійся; остальное—случайное добавленіе, его можетъ и не быть.

Но въ такомъ случаѣ является вопросъ: въ чемъ же оправданіе многоличной иконы, въ которой, на ряду съ небожителями, мы имѣемъ такіе персонажи, какъ діаволь, въ образѣ настуха искушающій Іосифа въ моментъ рожденія Спасителя отъ пр. Дѣвы, дѣвство Которой ему было поручено старцами? зачѣмъ иконописецъ въ этомъ случаѣ отошелъ отъ принципа абстрагирования иконы?

Отвѣтъ на это даютъ VI и VII Вселенскіе соборы, признающіе, что икона должна быть также *дидактична*.

Моиыхъ краткихъ замѣчаній достаточно, чтобы видѣть, въ чемъ существо и назначеніе *иконъ*.

Къ ней предъявляются требованія бѣльшія, чѣмъ къ обычной *картинѣ*; она не только произведеніе *художника*, но и психолога, обладающаго религіознымъ глубокимъ опытомъ, понимающаго процессъ *предстоянія иконѣ*.

Отсюда мы въ правѣ заключить объ *автономности* иконописи, какъ особаго *вида* художественнаго творчества, который не имѣетъ себѣ оправданія на католическомъ западѣ, гдѣ стерта, не сознается грань между картиной и иконой.

Стерта именно потому, что не считается существенной интимно субъективная близость къ Высшему, она замѣнена полнымъ представительствомъ духовенства, которое усвоило себѣ чисто-божественныя функціи вплоть до отпущенія *будущихъ* грѣ-грѣховъ (титულъ индулгенціи).

Икона, слѣдовательно, нужна при православно-восточномъ міросозерцаніи, гдѣ она служить необходимымъ средствомъ *на-помятія* объ умопредставляемомъ образѣ *моленія*. Въ этомъ ея существенное отличіе отъ картины, *право* на нарушение нѣкоторыхъ изъ тѣхъ законовъ и принциповъ, которымъ обязанъ слѣдовать только художникъ. И если онъ будетъ руководствоваться при писаніи картины приемами и особенностями иконной техники, стремясь превратить свое созданіе въ икону, копируя ея явные, съ художественной точки зрѣнія, недостатки, то этимъ будетъ нарушена автономность иконописи, искажена сущность *картины*, какъ воспроизведенія на полотнѣ натуры въ широкомъ смыслѣ слова. Но никогда не можетъ быть иконой, потому что ихъ среда различна. Икона создается не индивидомъ, а коллективомъ. Вотъ очень вѣрное замѣчаніе одного изъ авторитетныхъ знатоковъ древне-русской иконописи: «та недосыгаемая пропильновенность и глубина религіознаго чувства, которыя свѣтятся въ старой иконѣ, объясняются тѣмъ, что ея формы родились и выковались въ нѣдрахъ народнаго духа, и никогда одинокому человѣку, будь онъ семи пядей во лбу, не поднять того, что подъ силу только творчеству народному».

Все это — элементарныя понятія. Но они постоянно нарушаются.

Почему?

Ясно, чего-то ищутъ... Но чего?

Очевидно, ищутъ подлинное, самобытное русское искусство, ищутъ понять его духъ, настроеніе, чтобы продолжить самобытныя черты нашего роднаго искусства, которое было заглушено вотъ уже три вѣка...

Современная страшная война, война за жизнь, свободу требуетъ отъ насъ возрожденія, возрожденія своей самобытности русскаго художественнаго творчества.

Но какъ это сдѣлать?

Копировать памятники, какъ это дѣлаетъ Строгановское училище? Нѣтъ, это не дѣло художника, а дѣло ремесленника.

Возрожденіе самаго духа самобытнаго русскаго искусства, которое почти сплошь было церковно, служило главнымъ образомъ религіознымъ нуждамъ немудраго русскаго человѣка, возможно инымъ путемъ.

Вамъ, конечно, хорошо извѣстно, что, какъ это выяснилъ еще Ипполитъ Тэнъ въ своей «Philosophie de l'art», искусство каждаго народа представляетъ собою сложное цѣлое, въ которомъ чисто національныя черты, самобытныя традиціи и духъ перемѣшаны съ вліяніями со стороны сосѣднихъ художественныхъ культуръ, которыя иногда такъ тѣсно, незамѣтно вилетаются въ самобытныя созданія національнаго генія, что поверхностному взгляду очень нелегко выдѣлить такую самобытную основу. Обращаясь къ русскому искусству, мы должны подчеркнуть, что и оно также имѣетъ въ себѣ много чужого, сторонняго, наноснаго, что иногда чисто внѣшнимъ образомъ связано съ нашими исконными традиціями и идеалами. Если бы мы съ Вами, задавшись изучить самобытныя черты русскаго искусства, принялись только фотографировать извѣстные памятники, мы никогда не опредѣлили бы, въ чемъ, въ какихъ формахъ, какими задачами обуславливался интимный характеръ нашего русскаго творчества, мы остались бы и никогда не сдвинулись бы съ чисто западнаго взгляда, что русское искусство, это таже Византія, попавшая въ страну свѣтлоглазыхъ руссовъ. Подлинная, возвышенная, небесно-возвышенная красота древне-русской иконописи для насъ была бы недоступна; мы не были бы въ силахъ понять, почему она такъ близка, понятна намъ, только намъ, но отнюдь не западнымъ людямъ. Подойдя къ собору Василия Блажнаго въ Москвѣ, мы ушли бы отъ него безъ всякаго внутренняго удовлетворенія, съ усмѣшкой повторяя, что правъ былъ французъ Дарленкуръ, назвавъ его «огородомъ чудовищныхъ овощей». А между тѣмъ, его пестрые шатры, его непонятный на первый взглядъ планъ—это національное, русское созданіе, въ которомъ переданы черты нашего древняго хормнаго строительства.

Что же нужно?

Нужно умѣть подойти къ памятнику, умѣть разобрать его составныя части, нужно умѣть опредѣлить, что въ немъ дѣйствительно національно, что передаетъ русскій духъ, русское настроеніе.

Безъ этого, господа, вы всегда будете повторять ошибки тѣхъ, кто работаетъ подъ Щусева или подъ Васнецова. Копировать, подражать—еще не значить творить... Самая посредственная, но самостоятельная, оригинальная работа для меня всегда цѣннѣе, выше первоклассной копіи.

И на помощь тому, кто хочетъ знать самобытное русское искусство, кто хочетъ понимать его духъ, настроеніе—приходитъ наша наука, которая изучаетъ каждый памятникъ въ отношеніи его происхожденія, опредѣляетъ, что въ немъ чуждаго нашему сознанію, въ чемъ онъ повторяетъ Византію, Западъ, и что нужно приписывать русскому художественному гению.

Вамъ, несомнѣнно, извѣстна икона Троицы въ Сергіевой Лаврѣ письма знаменитаго Андрея Рублева. Самый опытный иконописецъ оцѣниваетъ это замѣчательное созданіе XV вѣка, какъ вполне русское, полное традиціями древне-русской иконописи, произведеніе оригинальное, которое представляетъ шедевръ русскаго искусства, который можетъ служить образцомъ.

Церковный археологъ этого не скажетъ.

Онъ осмотритъ нашу икону и заявитъ, что—да, техника, краски—это наше русское; но что касается ситуации сюжета, обработки деталей—эта икона произведеніе неоригинальное, потому—что въ этомъ отношеніи она очень близка, почти копируетъ приемы знаменитаго представителя Сиенской школы XIV вѣка Симоне Мартини, котораго такъ воспѣлъ Петрарка, поставившій его наряду съ Джотто.

— Къ вамъ, господа, молодымъ художественнымъ силамъ, я обращаюсь съ призывомъ работать надъ изученіемъ памятниковъ христіанскаго искусства, чтобы вы могли видѣть, понимать самобытность, характеръ, настроеніе русскаго искусства. Поддержите своимъ творчествомъ тотъ интересъ къ родному искусству, который налицо предъ вами въ обществѣ.

И мнѣ хочется думать, хочется надѣяться, что симптомы, о которыхъ я вамъ говорилъ, вызовутъ возрожденіе и расцвѣтъ нашего національнаго художественнаго творчества, накликаютъ это возрожденіе, какъ накликали мѣховыя отдѣлки лѣтнихъ костюмовъ эту холодную, но ясную и здоровую осень...

Н. Протасовъ.