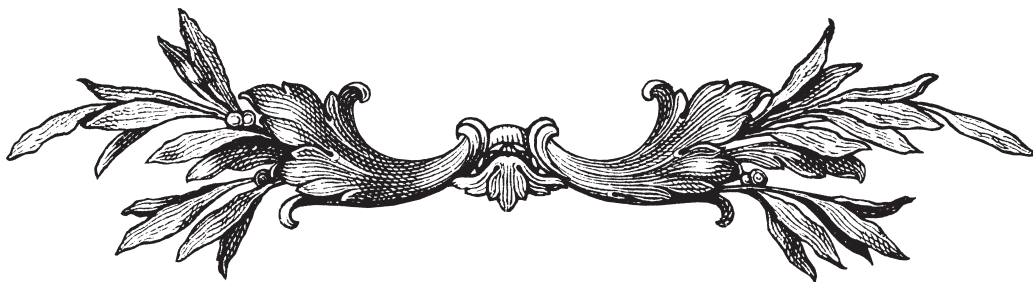
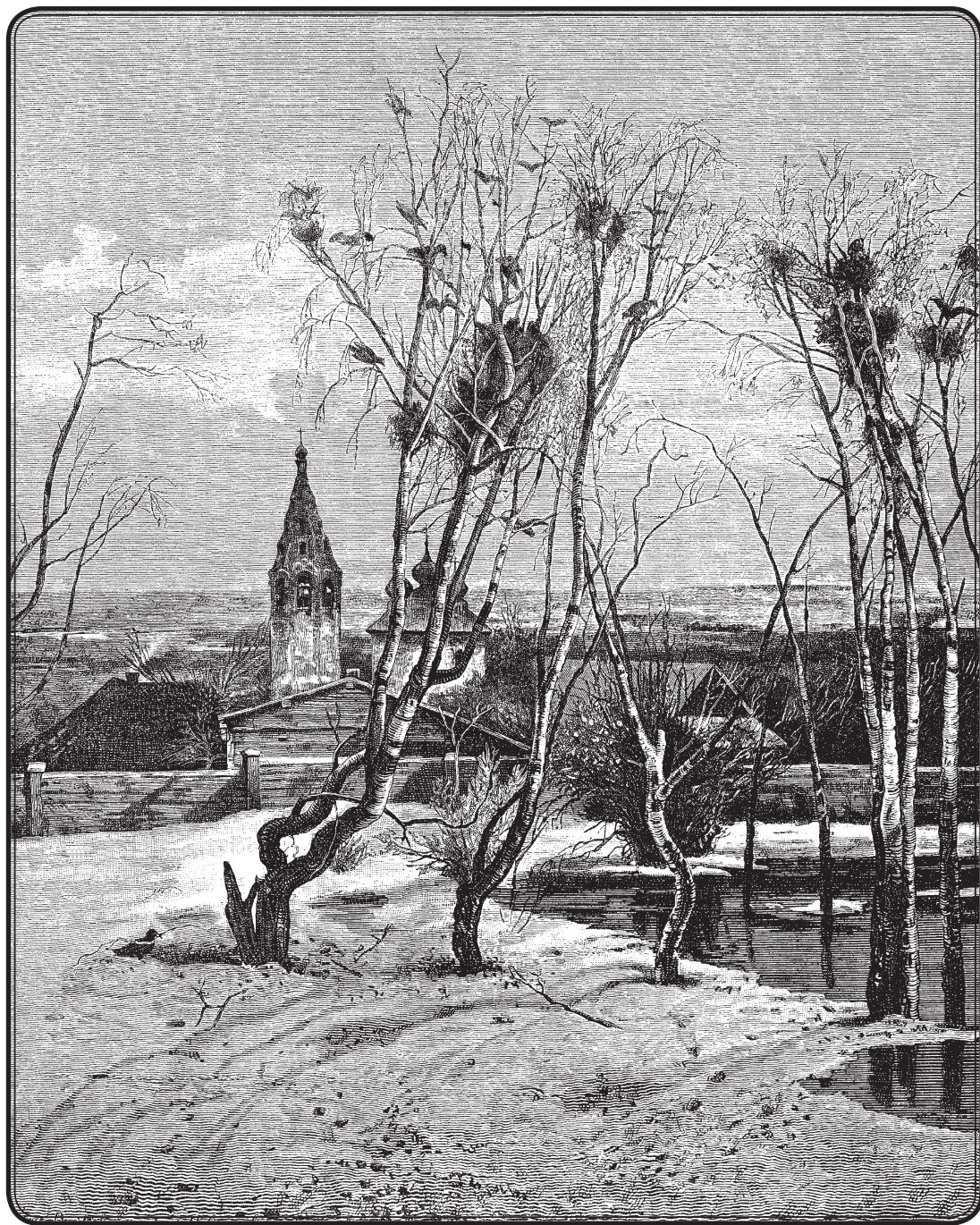




Российская Империя —
мощный сгусток времени и пространства,
ставший яркой страницей мировой истории.
Грандиозная эпоха оставила после себя
великое духовное наследие,
огромную библиотеку,
где собраны выдающиеся образцы
отечественной мысли и словесности.
«Российская императорская библиотека» —
это лучшие книги великой страны,
свидетельства державных деятелей, историков, ученых
о государственном строительстве
и разрушительных революционных вихрях
ратных подвигах и дворцовых интригах,
преобразователях и временщиках,
создателях и стяжателях,
многовековых народных обычаях
и трехсотлетней истории
Дома Романовых





Саврасов А. К.
Грачи прилетели. 1873 г.



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Отечественное изобразительное искусство
с древности до зарождения модерна

*Гнедич П. П., Врангель В. В., Муратов П. П.,
Никольский В. А., Стасов В. В.*



Москва
2024

УДК 75(091)(470)
ББК 85.143(2)
И90

- Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура / Составил барон Н. Врангель
Оформление Е. Лансере, М. Добужинского СПб. Издание Русского музея императора Александра III.
Типография Акц. Общ. Типографского Дела в СПб. (Герольд). Т. I—II.
Брешко-Брешковский Н. Н. Русский музей императора Александра III.
С автотипическими картинами. М.: Издание М. О. Вольфа, 1903 г.
Никольский В. История русского искусства: Живопись. Архитектура. Скульптура. Декоративное искусство.
Предисловие П. П. Муратова. Берлин: ГИЗ, 1923.
Русская икона. Сборник в трех выпусках. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914.
Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. В 4-х томах.
СПб.: Издательство «Шиповник», Типография «Сириус», 1912—1916.
Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М.: Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1914.
Муратов П. П. Русские иконы. Р. Р. Muratov. Les Icones Russes — Paris: J. Schiffrin, [1927].
Стасов В. В. Собрание сочинений В. В. Стасова 1847—1886. Том 1—2.
С приложением его портрета и снимка с поднесенного ему адреса. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1894.
Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых/ Сост. С. П. Рябушинский, А. А. Тюлин, А. И. Соболевский, И. Ф. Колесников, П. П. Шибанов, В. К. Клейн, В. И. Троицкий. М.: Издание Императорского Московского Археологического Института им. императора Николая II, 1913.
Журналы: «Аполлон», «Золотое руно», «Русское искусство. Художественный журнал по вопросам живописи, графики, гравюры, зодчества, скульптуры, литературы, театра, музыки, танца, народного творчества и художественной промышленности», «Старые годы», «Артист. Журнал изящных искусств и литературы», «Искусство и художественная промышленность».

И90 История русской живописи : отечественное изобразительное искусство с древности до зарождения модерна / П.П. Гнедич, В.В. Врангель, П.П. Муратов, В.А. Никольский, В.В. Стасов. — Москва : Эксмо, 2024. — 608 с. : ил. — (Подарочные издания. Российская императорская библиотека).

ISBN 978-5-04-107905-5

Сегодня трудно представить время, когда история русской живописи считалась предметом несущественным, не стоящим внимания — а ведь это было всего 100 лет назад! Тем более весомыми оказываются работы тех великих исследователей, которые открыли отечественной и мировой публике шедевры русского искусства. Каждый из авторов этой книги являет собой целую эпоху в духовной жизни нашей страны. Директор музея Общества поощрения художеств Петр Петрович Гнедич; знаменитый писатель и искусствовед, хранитель отдела изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея Павел Павлович Муратов; знаменитый искусствовед, устроитель многих международных выставок барон Николай Николаевич Врангель; музыкальный и художественный критик, историк искусств, архивист, общественный деятель Владимир Васильевич Стасов; русский театральный и художественный деятель, один из основателей объединения «Мир искусства», организатор «Русских сезонов» в Париже Сергей Павлович Дягилев; историк искусства Виктор Александрович Никольский. Так что предлагаемое издание не просто книга, увлекающая в мир выдающихся отечественных художников и их творчества, не просто интересно изложенная история русской живописи. С современным читателем будет говорить сама история в изложении знаменитостей, столь непохожих друг на друга, но связанных одной общей страстью — любовью к русской культуре, и одним желанием — поделиться этой любовью с другими.

УДК 75(091)(470)
ББК 85.143(2)

ISBN 978-5-04-107905-5

© Состав, текст, дизайн, макет, подбор и подготовка иллюстративного материала, художественное оформление. «Triumph Fortune Ltd», 2024



ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

От Издательства

Уважаемый читатель, перед тобой еще одна попытка рассказать о том, какой сложный путь прошла русская художественная культура. Путь этот был нелегким и тернистым, русская живопись знала и периоды расцвета, появления гениальных творцов, знала и времена застоя и упадка, оказывавшихся, как правило, прологом к началу очередного подъема творческих сил.

Период, рассматриваемый в данной книге, начинается со времен Древней Руси, когда искусство, уходившее своими корнями в дохристианские времена раскрашенных идолов, только оформлялось в отдельный вид искусства, было неразрывно связано с христианской Церковью, со строительством храмов. А оканчивается книга началом XX столетия, когда русская живопись, прошедшая долгий путь развития и достигшая высочайших вершин в творчестве величайших русских живописцев, вновь оказалась на распутье. Но это время (рубеж XIX—XX вв.), отмеченное печатью декаданса (упадка), недаром получило поэтизированное название — «Серебряный век» (вначале, кстати, носившее негативный оттенок), так как стало эпохой рождения нового искусства.

Но целью данного издания не является освещение истории русской живописи в традиционном понимании. Это не учебник и не энциклопедия. Составителям книги хотелось показать, какие точки зрения на различные этапы в истории русской живописи существовали в искусствоведческой и критической литературе Российской империи на закате ее существования.

Именно в этот временной отрезок жили или, по крайней мере, написали свои труды представленные в книге авторы. Хочется подчеркнуть, что их взгляды на проблемы развития художественной культуры в России, на значение отдельных периодов — глубоко личные, субъективные, отмеченные яркой индивидуальностью каждого автора; и конечно же время, в которое они работали, наложило определенный отпечаток на их мировоззрение и труды.

Не стоит забывать, что вообще XIX в. — это время жарких споров о месте России в мировой истории, об истоках происхождения русской культуры. В напряженной полемике середины столетия об исторических судьбах страны оформилось два основных направления: славянофильство и западничество.

Представители первого провозглашали идею самобытности русской культуры, считали, что у России свой, особенный путь, что духовная основа нации — православие, и, утверждая коллективные (общинные) ценности, допускали свободу индивидуума только в рамках подчинения его главным ценностям — авторитету религии и церкви, государству, народу. Западники же были выразителями идеи единого мирового прогресса, выступали за европеизацию страны; религия и церковь, по их мнению, только тормозят общественное развитие. Основную ценность западники видели в возможности каждой личности развивать свою индивидуальность, права которой призвано защищать государство.



В 1870-е гг. на смену этим общественно-философским течениям пришли почвенничество, родственное славянофильству, и народничество — движение русской интеллигенции на сближение с народом в поиске своих корней и своего места в мировом процессе.

Суть этических теорий также во многом зависела от принадлежности сторонников к определенному направлению. Все это сказалось на поисках новых эстетических идеалов, а соответственно — и на взглядах на роль искусства в жизни общества.

Следует отметить, что еще в середине XIX в. практически не существовало обобщающих трудов по истории русской живописи. К тому же освещение, скажем, древнерусского искусства осложнялось малой изученностью отечественного наследия древних времен, отсутствием достаточного количества материала для исследований. Именно поэтому самые разные авторы, исповедующие различные политические и эстетические взгляды, люди, придерживающиеся разных точек зрения на историю вообще и культуру в частности, проявили намерение совершить экскурс в культурное прошлое своей страны.

Одна из первых попыток обобщающего труда по истории русской живописи была предпринята русским писателем, драматургом, театральным деятелем, историком искусства *Петром Петровичем Гнедичем* (1855—1925). В 1885 г. вышла его книга «История искусств с древнейших времен», целый раздел которой был посвящен русской живописи и персоналиям русских художников. Написанная живым, доступным языком, освещающая различные периоды в художественной деятельности человечества, изданная на самом высоком уровне из тогда возможных «История искусств» Гнедича стала для интеллигенции страны эталоном, своего рода справочником; она неоднократно переиздавалась еще при жизни автора.

Совершенно иной характер носят статьи по искусству выдающегося музыкального и художественного критика *Владимира Васильевича Стасова* (1824—1906). Стасов получил прекрасное образование (окончил Петербургское училище правоведения, свободно владел шестью языками), работал в Публичной библиотеке в качестве заведующего художественным отделом. По его инициативе был организован ряд выста-

вок древнерусских рукописей, им было написано исследование о русских былинах. В 1900 г. Стасов был избран почетным членом Петербургской Академии наук. Более полувека он занимался публицистической деятельностью, обращаясь к самому широкому кругу читателей.

Стасов твердо стоял на позициях народничества и проповедовал демократические принципы критического реализма, с позиций которого и рассматривал все произведения искусства. Во имя прогрессивного искусства, правдиво отображающего жизнь, критик вел непримиримую борьбу вначале с искусством академическим, а впоследствии и с новыми направлениями, возникшими на рубеже веков. Близко знавший его И. Е. Репин писал: «Никогда ни один противник не сломил его веры в свое. На своих положениях он стоял бесповоротно и противника своего ни на одну минуту не считал правым. Он его почти уже не слушал». Обладая неистовым темпераментом, твердой уверенностью в истинности своих взглядов, Стасов в полемическом запале часто не стеснялся в выражениях; при этом все его статьи читаются буквально на одном дыхании, благодаря огромной эрудиции автора и своеобразному, яркому стилю изложения.

Научный очерк, посвященный истории русской живописи до XVII в., написан *Павлом Павловичем Муратовым* (1881—1950) — русским писателем, переводчиком, публицистом, критиком, историком русского и европейского искусства. Воспитанник кадетского корпуса, в 1904—1905 гг. Муратов находился на военной службе. После путешествия за границу он трудился в библиотеке Московского университета, а затем стал хранителем (до 1914 г.) отдела изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея.

Жизнь Муратова была посвящена беззаветному служению искусству. Муратов обратил на себя внимание искусствоведческими статьями (наиболее известна его книга очерков «Образы Италии»); проявил себя и как реставратор и исследователь русской иконописи. Он одним из первых начал заниматься расчисткой икон в соборах Кремля; разрабатывал принципы классификации произведений древнерусской живописи. Очерк «Русская живопись до середины XVII в.» вошел в VI том «Истории русского



искусства», изданной И. Грабарем в 1914 г. Эта работа сразу же получила широкую известность, так как, в отличие от предыдущих исследователей, автор большое внимание уделял эстетической характеристике древнерусской иконописи. Он не боялся полемизировать с авторитетными русскими учеными, своими предшественниками — Н. Кондаковым, Н. Лихачевым, Ф. Булаевым. После революции, в 1921 г., за участие в работе Комитета помощи голодающим Муратов был арестован. С 1922 г. он продолжал свою литературно-историческую деятельность уже в эмиграции, поэтому в советское время его труды не публиковались.

«История русского изобразительного искусства с древнейших времен до конца XVIII в.» написана *Виктором Александровичем Никольским* (1875—1934), беллетристом и историком искусства, автором критических очерков о русской живописи, исследователем творчества В. Сурикова (и одним из первых его биографов), П. Кончаловского. В 1920-е гг. Никольский был арестован, несколько лет провел в тюрьме, а затем в ссылке в Саратове. Долгое время его имя не упоминалось в искусствоведческой литературе. Его «История русского искусства», обладая многими достоинствами, в то же время не лишена определенной предвзятости. В ней явно ощущается, что автор, воспитанный на творчестве художников-передвижников, рассматривает все явления русской художественной жизни с позиций лишь реалистической школы.

Еще один несправедливо забытый автор, представитель известной фамилии, младший брат знаменитого генерала Белой гвардии Петра Врангеля, художественный критик и историк искусства — *Николай Николаевич Врангель* (1880—1915). Не имея какого-либо специального образования в области искусств, он тем не менее был признанным эрудитом. Именно благодаря своим познаниям и необычайной любви к искусству, Н. Врангель получил возможность уже в двадцатилетнем возрасте заниматься описанием коллекции Музея Александра III, систематизируя материалы и дополняя их сведениями об авторах.

Итогом этого труда стал выход в 1904 г. двухтомного каталога, необычайно обширного и подробного, в котором уже была заметна ин-

дивидуальная манера автора. С этого времени вся жизнь молодого человека была посвящена служению искусству, он много времени проводил в архивах, фондах и хранилищах, занимался подготовкой выставок.

В 1905 г. Врангеля зачисляют в штат Эрмитажа. Появляются его первые публикации по истории русского искусства в журналах «Русский архив», «Русская старина». Он становится одним из вдохновителей издания журнала «Старые годы», посвященного проблемам сохранения памятников архитектуры, живописи, скульптуры. Его работа «Помещичья Россия» послужила убедительной иллюстрацией горестного вывода: «Нигде не гибнет столько произведений искусства, как в России».

Надо сказать, что несмотря на необычайную занятость барон Николай Врангель был и известным светским персонажем. Современников поражала его способность за один вечер оказываться чуть ли не одновременно на премьере спектакля, в литературном кафе, на вернисаже и в гостях. Он обладал превосходным чувством юмора, его шутки передавались буквально из уст в уста.

Молодой человек не отказывал себе в удовольствии смущать светскую публику эпатажными выходками; в предвоенные годы он был завсегдатаем известного кабаре «Бродячая собака», где собиралась богема. Столь же неординарными были и некоторые его заявления, касающиеся искусства: «Русское самодурство — главный двигатель нашей культуры и главный ее тормоз», «В России никогда не было своей последовательной, наследственной культуры» и др.

Такие странные заявления не помешали, однако этому искусствоведу воскресить многие имена неизвестных в то время широкой публике или несправедливо забытых художников и обратит внимание на их произведения (сборник статей «Венок мертвым», 1913).

Когда началась Первая мировая война, Врангель занимался подготовкой музейных ценностей к отправке в Москву, а затем, показав себя истинным патриотом, отправился добровольцем на фронт в качестве уполномоченного санитарного поезда. В 1915 г. он заболел желтухой и скоропостижно умер. Оставшийся после него обширный архив было решено издать



в виде пятитомного собрания сочинений, но этому помешал вначале Октябрьский переворот, а позже — родство с белогвардейским генералом. Лишь в наши дни появилась возможность вернуть отечественному читателю радость общения с таким ярким, равнодушным собеседником, каким был Николай Врангель.

Современник Н. Врангеля, тоже много сил отдавший делу возвращения из забвения старинных произведений, обладавший не меньшей энергией и так же беззаветно преданный искусству, — *Сергей Павлович Дягилев* (1872—1929). Этот человек способствовал утверждению и развитию в России новых художественных направлений во времена, когда сильны еще были заветы приверженцев реализма, которые отказывались понимать и признавать искусство, не обремененное социальной направленностью и воплощающее красоту в отвлеченных художественных образах.

Дягилев не только содействовал открытию журнала «Мир искусства», проповедующего новые эстетические идеалы, но и стремился к объединению вокруг него всех творческих сил, которым был не чужд дух новаторства. Этот необычайно деятельный человек много сил отдал пропаганде русского искусства в Европе — не только художественного, но и музыкального, театрального, — организовав знаменитые Русские сезоны в Париже и Лондоне.

Дягилев сумел стать и популярным публицистом. Он выступал с критическими статьями в журнале «Мир искусства» и на страницах других изданий, неизменно защищал творчество талантливых художников, принадлежащих к разным художественным направлениям. Сергей Павлович способствовал возвращению широкой публике прекрасных произведений живописи XVIII в., организовав грандиозную выставку и написав книгу о замечательном художнике Д. Левицком. Между тем, например, В. Стасов, считал, что «настоящее русское искусство послепетровской России в самом деле началось только около 50-х гг. XIX в.».

Однако, невзирая на очевидные заслуги, о Дягилеве в СССР не любили вспоминать. Ведь на нем был крепко приклеен ярлык наркома просвещения академика Луначарского: «Развле-

катель позолоченной толпы». Но теперь читатель сам разберется, кого же долгие десятилетия скрывали за этим трафаретным ярлыком.

И конечно же мы не могли не дать слова самим живописцам. Общественная жизнь конца XIX — начала XX в. была настолько насыщенной, наполненной постоянными спорами и рассуждениями, касающимися самых разнообразных проблем, что художники не могли оставаться в стороне от бурной полемики. Общество требовало от деятелей искусств выражения активной позиции по принципиальным вопросам, и многие художники охотно выступали в прессе, писали статьи и автобиографические заметки.

Суждения известных мастеров особенно интересны, так как не только позволяют лучше понять их творчество, но и отражают дух эпохи и определенные идеи более непосредственно, чем замечания художественных критиков. В этом смысле особенно интересны высказывания выдающегося живописца *Ильи Ефимовича Репина* (1844—1930), обладавшего острым умом, живым характером и писательским талантом. Он очень быстро реагировал на все события художественной жизни. Его последние очерки и воспоминания вошли в книгу «Далекое близкое», пользующуюся неизменной популярностью.

Надо отметить, что убеждения знаменитого живописца не отличались постоянством. Репин был натурой поистине артистической, увлекающейся, что зачастую ставилось ему в вину как его противниками, так и единомышленниками. Но тем и интересны мысли художника (пусть нередко противоречившего самому себе), что лучше всяких исторических обзоров показывают все многообразие взглядов на творчество, его содержание и назначение, царивших в то время, и отражают необычайную сложность той эпохи.

Итак, читатель, перед тобой не просто книга, увлекающая в мир выдающихся отечественных художников и их творчества, не просто история русской живописи. Эта книга помогает понять, насколько интересной была эта история, рассказанная авторами, такими непохожими друг на друга, но связанными одной общей страстью — любовью к русской культуре, и одним желанием — поделиться этой любовью с другими.

Наталья Чеканова

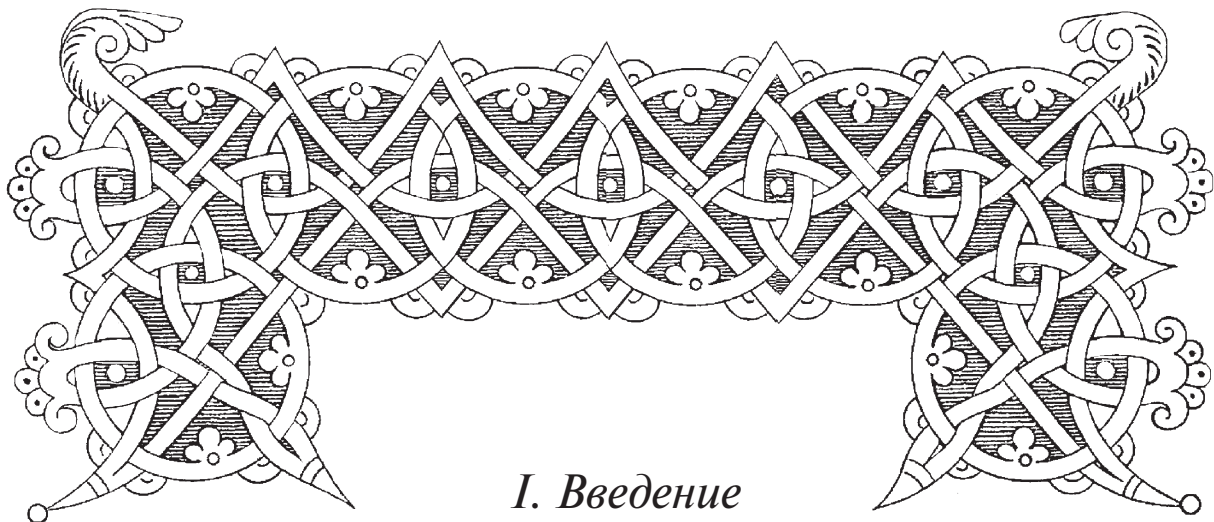
Муратов П. П.

Русская живопись
до середины XVII века





Икона Владимирской Богоматери



1. Введение в историю древнерусской живописи

Древнерусская живопись ни разу не была предметом исследования, которое охватывало бы все ее развитие и в котором художественное существо ее было бы определенно выдвинуто на первое место. Из всех искусств, рассматриваемых художественной историей, включая сюда искусства Дальнего Востока и древней Америки, это искусство остается менее всего известным и оцененным. Со времен Гёте, обращавшего к русским властям и ученым тщетные вопросы, знание древнерусской живописи на Западе удивительно мало подвинулось вперед. Ни один из западноевропейских музеев еще не включил ее в свой круг систематического собрания. Она остается самым смутным местом даже в трудах наиболее видных современных ученых, занятых исследованием искусства Византии, — Дилиа, Милле, Дальтона, Стржиговского. Европа все еще стоит на пороге открытия этого совершенно нового для нее искусства, накануне настойчивого изучения и собирания его памятников и, быть может, даже накануне всеобщего увлечения им, которое напомним дни первых восторгов от «прерафаэлитов» Италии.

В России древняя живопись уже очень давно стала привлекать внимание ревностных собирателей и любителей, ценивших в ней, впрочем, не столько художественную, сколько историческую и религиозную святость. Русская историко-художественная литература насчитывает за собой около семидесяти лет, начавшись в дни Иванчина-Писарева и Сахарова. Уже в пятидесятых годах XIX в. появилась известная книга Ровинского, которая долгое время была единственным источником всех суждений об иконописи. По примеру предшественников, Ровинский собрал и записал часть огромного наследия, накопленного в старообрядческой среде, всегда умевшей беречь и любить древние иконы, и дополнил свои записи несколькими летописными данными. Разнообразные сведения и сказания, передававшиеся из поколения в поколение иконописцами и любителями, составляют наиболее ценную часть его книги, лишенной, однако, системы и общего взгляда. Общую точку зрения на русскую живопись допетровской эпохи едва ли не впервые попытался установить Буслаев. Одновременно с этим началось систематическое изучение и описание отдельных памятников, ставшее на научную почву в конце XIX в., благодаря трудам Н. П. Кондакова, Н. П. Лихачева, Н. В. Покровского и целого ряда других исследователей. В самое послед-

нее время изучение древнерусской живописи сделало значительные успехи, вместе с новыми, очень важными исследованиями Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева о ее происхождении и вместе с опубликованием ряда трудов о фресках новгородских церквей и Ферапонтова монастыря, имеющих чрезвычайно существенное значение для всей русской художественной истории.

Уже из этого краткого обзора явствует, что имеется большой объем материалов, собранных русскими писателями и учеными. Перед изысканием новых памятников задачей всякого нового исследования древнерусской живописи является пересмотр уже имеющегося материала под определенным художественным углом зрения. В древнерусской живописи нас более всего интересует ее эстетическая сторона. На второй план отходят связанные с ней черты религиозной, политической, литературной и бытовой истории народа. В большинстве же предшествующих сочинений преобладал совершенно иной взгляд на произведения старых русских художников, который и отозвался самым вредным образом на правильности их оценки.

Иконография всегда поглощала большую часть внимания русских ученых, как это видно, например, в известной книге Н. В. Покровского. Важность изучения иконографии не подлежит, конечно, сомнению, но почти всегда такое предпочтение иконографии вытекает из заранее принятого мнения о «художественных несовершенствах» русской иконописи. Большинство авторов, писавших о нашей старинной живописи, слишком спешило вслед за Буслаевым определить ее как одно из проявлений «коснения Древней Руси до XVII ст. и в литературном, и вообще в умственном отношении». Наряду с этим постоянно заметно и желание выделить старую русскую живопись из ряда всех других искусств, изолировать

ее от тех подходов, с которыми естественно следует приближаться ко всякому художественному произведению. В русских летописях встречаются противопоставления терминов «иконопись» и «живопись», но эти противопоставления, соответствующие буквальному значению слов, не идут далее противопоставления искусства идеалистического искусству на основе реальности. Оба эти искусства, разумеется, подходят под современное понятие живописи, и мы не отличаем «иконописи» от «живописи» ни у Фра Анджелико, ни у Рафаэля. Термин «иконопись» сохраняет теперь лишь определенный технический смысл, так же как «фреска» и «миниатюра». Только считаясь с господствующими мнениями и вкусами, такой собиратель и ценитель старинной русской живописи, как Н. П. Лихачев, мог заявить: «Надо сговориться, прежде всего, что оценка икон в отношении мастерства и исторического значения, как памятников искусства, не может быть основана на обычных принципах оценки современной живописи». Едва ли надо прибавлять к этому, что под «обычными принципами» следовало бы понимать лишь эстетику толпы и что подлинное начало художественной оценки в равной мере приложимо и к произведениям искусства современного, и к искусству античному, и к искусству Возрождения, и к памятникам древнерусской живописи. Эти памятники распадаются на два главных разряда: стенная живопись и иконы на дереве. Очень важными, но пока вспомогательными памятниками являются миниатюры рукописей и церковное шитье. Церковное шитье, во многих случаях датированное весьма точно, еще ожидает своего внимательного исследователя. Относительное значение фресок определяется их большей в сравнении с иконами датированностью. К величайшему сожалению, древнерусские фрески, подлежащие пока изучению, немногочисленны и плохо сохранились. Значительная часть их искажена неудачными реставрациями. Вместе с тем не подлежит сомнению обилие в России стеновых росписей XIV, XV и XVI вв., которые пока ускользают от внимания историков, находясь в глухих и труднодоступных местностях или скрываясь под слоями позднейшей ремесленной живописи. Работа по открытию и освобождению древних росписей началась лишь в самое последнее время. Фрески церкви Федора Стратилата в Новгороде достаточно

Икона (от греч. eikon — изображение, образ).

Иконография — строго установленная система изображений персонажей или сюжетных сцен.

Иконопись — христианская (главным образом православная) станковая культовая живопись — энкаустика, мозаика, в средние века преимущественно темпера на дереве, позже масляная живопись.



ясно указывают на важность этого дела. Можно с уверенностью сказать, что успешное изучение русской живописи зависит, прежде всего, от освобождения других подлинных стенных росписей в том же Новгороде и во многих древних монастырях и соборах.

В противоположность памятникам стенописи, памятники иконописи чрезвычайно многочисленны. Русские церкви, дома русских людей полны иконами самых разнообразных эпох и достоинств. Отделяя в сторону иконы ремесленные и недавние, мы все же окажемся перед очень большим количеством памятников, имеющих более или менее близкое касательство к искусству. Кажущаяся многочисленность икон сама по себе является затруднением. К этому затруднению прибавляется другое, еще более важное. Огромное большинство старинных икон, находящихся в православных церквях, закрыто ризами и сплошными окладами по заслуживающему всякого сожаления обычаю, возникшему в конце XVII в. и окончательно укоренившемуся в XVIII в. Иконы, свободные от риз или сохранившие только оклады из старинной и превосходной басмы, редки в православных церквях. Но и в этих редких случаях икона почти никогда не доходит до нас в своем первоначальном виде. Если она даже не была тронута позднейшей рукой, то и тогда ее верхний лак, «олифа», потемнел настолько, что совершенно скрыл одно из лучших ее качеств — колорит. Но и таких икон сравнительно очень мало. Все остальные записаны и переписаны до неузнаваемости, часто по нескольку раз и притом весьма грубо. Нужна продолжительная и искусная работа опытного мастера, чтобы освободить драгоценную древнюю живопись от покрывающих ее слоев живописи позднейшего ремесленного производства. Великолепные цвета новгородских икон XIV—XV вв., отличающиеся поистине беспримерной силой и стойкостью, воскресают тогда чудесным образом из-под слоев копоти, испорченного лака, дурных и дешевых красок. Пока же не проделана эта необходимейшая работа, не только православные церкви Москвы, где все в окладах, но даже и менее блистающие грубой позолотой церкви Новгорода не дают, за редкими исключениями, должного представления о древнерусской живописи. В Северной России нет, вероятно, человека, который сотни раз в своей жизни не стоял бы перед



Житие св. Николая Чудотворца.
Новгородская школа XVI в.

старинной иконой. Но даже здесь лишь очень немногие любители и собиратели имеют понятие о том, что такое старинная икона на самом деле. Нет ничего более ошибочного, например, чем как раз самое распространенное в нашем обществе мнение о «темных» старинных иконах. В надлежащих условиях художественные древние иконы можно видеть лишь в собраниях любителей. Только эти расчищенные и приведенные в первоначальный вид произведения и могут служить предметом исследования. Весь прочий материал надо, во избежание ошибок, оставить пока в стороне.

Драгоценными хранилищами памятников древнерусской живописи являются, поэтому, Музей Александра III в Петербурге, небольшое количество икон при Третьяковской галерее в Москве и замечательные частные собрания — И. С. Остроухова, Н. П. Лихачева, С. П. Рябу-



шинского, Е. Е. Егорова и некоторых других лиц, указания на которых читатель встретит попутно. Собраниями опытейших ценителей и бережливейших хранителей являются, в сущности, старообрядческие храмы Москвы — церкви на Рогожском и Преображенском кладбищах, церковь Успения у Покровской заставы и церкви Никольского единоверческого монастыря. Храмы эти можно назвать несравненными музеями древнерусской живописи, хранящими в своих стенах произведения высокого искусства. Н. П. Лихачев справедливо отметил, что «в настоящее время мы видим в руках старообрядцев драгоценный археологический материал, заслуга сохранения которого принадлежит всецело одним им». Впечатление глубокой цельности и тонкой красоты производит такая церковь, как храм Успения у Покровской заставы, созданный не знающим усталости усердием, не знающей ошибок любовью к старине. Здесь нет ни одной ризы, никаких украшений, кроме басмы, подобранной по старым узорам, вокруг икон, сверкающих своим первоначальным цветом. Образованное русское общество проявляет свою близорукость тем, что не имеет никакого представления об этом крупном деле подлинной национальной культуры. Господствующая же церковь положительно обязана увидеть здесь красноречивейший пример того, чем должно быть истинное украшение храма.

Из числа памятников, доступных изучению, исследователю древней русской живописи предстоит сделать выбор. Его положение оказывается



Оклад — декоративное защитное покрытие на иконе или книжном переплете из тонких листов металла (золота, серебра, меди, латуни), украшенное чеканкой, эмалью, чернью, драгоценными камнями. На иконе оклад закрывает всю поверхность доски, за исключением лика и рук. Состоит из венца (на месте нимба), рамы (закрывающей поля иконы) и ризы (покрывающей одежды).

Басма (с тюркского «тиснение») — тонкие листы металла (чаще серебряные) с тиснеными узорами. Басменное тиснение было распространено в России в XIII—XVII вв. В иконописи басма — техника украшения поверхности икон набиванием на деревянную поверхность листов цветного металла с выдавленным рельефом.



не слишком легким перед материалом, не дающим ему почти ничего для естественной классификации по художникам, школам, годам написания и местностям. Исследователи русской иконописи недаром часто уподобляют свою тему «дремучему», или «темному», лесу. Положение русского художественного историка, однако, нельзя признать совсем уж исключительным по своей трудности. Оно, во всяком случае, легче, чем положение, например, исследователя индоперсидских миниатюр, и представляет большие черты сходства с положением историка древнегреческой скульптуры. Скудость документальных данных, почти полное отсутствие подписных работ, легенды об индивидуальных мастерах, взамен твердо установленных фактов, большое значение школ, сильное распространение повторений, весьма часто ремесленных, — все роднит между собой эти два искусства, два национально-религиозных творчества. Родство, конечно, чисто методологическое, и, может быть, поэтому опыт науки об античной скульптуре, скорее всего, способен помочь выработке метода науки о древнерусской живописи.

Применяя метод старшей науки, русский исследователь должен, прежде всего, выделить в наличном материале ряд художественно однородных групп. Затем следует установить в этих группах типичные для них произведения, на основании того принципа, что тип определяется высшим развитием художественных черт, свойственных именно этой группе. Ценность произведения тогда будет указана его местом в своей группе, а не сравнением с произведениями других групп. Применение сравнительного метода возможно лишь от большей однородности к меньшей. Сравнить между собой можно памятники одной группы или две группы целиком, но никак не изолированные памятники, находящиеся в разных группах. Так, лишь к недоразумениям может привести сравнение отдельных икон русских и итало-греческих. Сопоставление преимуществ и недостатков таких отдельных икон едва ли может привести к плодотворным результатам. Только сравнение типичных черт всей группы памятников русских с типичными чертами всех памятников итало-греческих может указать относительную ценность этих двух искусств. Нам может показаться иногда более привлекательным заимствованный у живописи кватроченто



Икона Новгородского семейства

пейзаж итало-греческой иконы XV в., если сравнить его с условным архитектурным пейзажем русской иконы того же времени. Но, исследуя всю группу памятников, мы убедимся, что именно этот привлекательный пейзаж является одним из признаков бесстильности и провинциальности итало-греческой живописи XV в., тогда как архитектурный пейзаж русской иконы служит свидетельством ее чистого и строгого стиля. Подобными же примерами можно было бы объяснить то непонимание высоких художественных качеств Новгородской школы XIV — XV вв., которое было проявлено почти всеми русскими исследователями. Они судили о древней русской живописи, имея всегда перед глазами высшие типы совершенно иной художественной группы — живописи современной академической или хотя бы живописи европейского Возрождения. Высшим моментом в русской иконописи им казалась поэтому наиболее затронутая западными влияниями Московская царская школа конца XVII в. При таком взгляде предполагалось, что русская иконопись впервые осуществила именно в эту эпоху свои лучшие стремления, на достижение которых раньше у нее не было сил и способностей. На самом деле, у более древних групп и школ русской живописи были совершенно иные художественные стремления и задачи, которые и были выполнены ими в свое время самым блестящим образом.

Определение художественно-однородных групп совершается при помощи их стилистического исследования. Стилистический анализ направляется главнейшими элементами художественного выражения и наиболее важными элементами формы. Для выражения древнерусской живописи наиболее существенное значение имеют такие признаки, как типы лиц, темп движения, относительная

роль «главного» и частных, к которым могут быть отнесены одежды, вводные предметы, архитектура и пейзаж. Еще более важны для стили-



Св. Ярославские князья Федор, Давид и Константин.
Шитье XVI в.

стического исследования признаки формы. Каждое искусство говорит на своем языке, но в образовании каждого такого формального языка участвуют одни и те же основные элементы художественной речи — линия, объем, композиция и колорит. Мы отличаем мелочную линию от широкой, прерывистую от плавной, ломающуюся от круглящейся, случайную от закономерноритмической, каллиграфическую от выражающей объем. О понимании художником объема будет свидетельствовать его трактовка тела, лиц, складок одежды. Перспектива и чувство пространства будут выражены им в архитектурных и пейзажных фонах. Степень внимания к законам композиции сама уже является весьма важным формальным признаком. Но, даже и при равном признании важности этих законов, мы встретимся с самым разнообразным их истолкованием в различных художественных группах. Простота и сложность композиции ценятся одинаково разными школами, в разные времена. В одну эпоху так же настойчиво стремятся к разреженности изображений, как в другую к их тесноте. И мы так же часто встречаемся с попыткой связать между собой все фигуры, как и изолировать их. Не меньшую отчетливость формальных задач представляет почти всегда колорит — выбор тонов, их абсолютная сила, их отношения между собой.

Кратко перечисленные здесь элементы стилистического анализа, применимые ко всякому вообще искусству, должны быть противопоставлены тем приметам, пошибам и оттенкам манеры, которыми до сих пор часто руководствовались исследователи иконописи при определении ее школ и эпох. Многие наблюдения их, конечно, весьма ценны и верны, и многие их приметы и подмеченные ими приемы совпадают с существенными чертами стиля. Но далеко не всякая особенность живописной манеры может быть названа стилистическим признаком. Она становится им лишь тогда, когда определяет высший тип данной художественной группы. В. Т. Георгиевским, например, были замечены разноцветные медальоны с изображениями святых во фресках Ферапонтова монастыря, на основании которых он и сближает эту роспись с росписями сербских церквей XIV столетия. Эти разноцветные медальоны несколько, однако, не определяют высшего качественного достижения



ферапонтовской росписи и потому не являются признаками ее стиля. Напротив того, академик Н. П. Кондаков, внимательно разбирая вопрос о «пробеле», затрагивает весьма существенную формальную черту Новгородской школы — грамматику, по правилам которой она выражала объем драпировок и отношение света к тени. Таких примеров можно было бы привести еще очень много, и следовало бы пересмотреть с этой точки зрения всю обычную терминологию иконописцев и любителей, впервые вошедшую в литературу вместе с Ровинским. Распределение различных иконописных школ по примете светлого и темного «вохрения» потому так неясно у Ровинского, что эта примета не может быть отнесена к стилистическим признакам. Светлый и темный цвет лиц никогда не может быть изолирован от других цветов, составляющих икону. Если эти цвета меняются в зависимости от светлого и темного вохрения ликов, то тогда на принадлежность к особенной группе произведений укажет более определенно общий колорит иконы. Если же такой зависимости нет, то примета «вохрения» должна быть отнесена к случайным приметам. «Вохрение» вошло и в число признаков для определения икон, указанных Н. П. Лихачевым. Подвергнув критике этот признак, мы без возражений можем принять остальные три — типы лиц, упомянутый уже «пробел» одежд и в особенности рисунок гор в ландшафте, как тесно связанные с существенными чертами стиля. Приведенный выше краткий обзор элементов стилистического анализа открывает возможность прибавить к этим признакам многие другие, не менее важные.

С помощью кратко намеченных здесь приемов стилистического анализа можно выделить в древнерусской живописи ряд однородных групп и в каждой из таких групп определить ее высший тип, ее художественную характеристику. Возможно, однако, такая характеристика, которая окажется пригодной для всех главных групп древнерусской живописи. Возможно образование такого более общего понятия, как древнерусская живопись, взятая в целом. Историческому обозрению отдельных периодов и школ этого искусства не лишним будет предпослать такую общую его характеристику, основанную на выводах стилистического исследования.

Начиная с темы, мы встретим утвердившееся мнение о несвободе старого русского художника



Св. Феодор.
Фреска в церкви Феодора Стратилата в Новгороде.
Ок. 1370 г.

в выборе темы и о крайней ограниченности того круга, в котором должна была протекать его деятельность. Не подлежит, конечно, сомнению, что эта деятельность была строго ограничена и урегулирована церковной традицией. Следует помнить, однако, что в пределах очерченного ею круга сама эта традиция давала достаточно большое разнообразие, предлагая художнику чрезвычайное обилие тем. Иконография древнего русского искусства весьма богата и, во всяком случае, не менее богата, чем иконография древнегреческой скульптуры, относившейся к культуре. Повторение многих сюжетов в античных статуях и рельефах лучшей поры никому не кажется условием, роковым образом стеснительным для художественного творчества. Нет нужды преувеличивать и стеснительность обязательной иконографии в древнерусской живописи. Ее канон



Св. благоверная княгиня Ольга.
Греческая икона XIII—XIV в. из книги М. П. Оболенского
«О первоначальной Русской летописи»

ограничивал творчество, но не убивал его. В русском искусстве, так же как и во всяком ином, следует отличать тему иллюстративную от темы художественной. Художник может принять извне данную иллюстративную тему и остаться свободным в своем восприятии ее как темы художественной. В пределах одного и того же иллюстративного задания он может найти чрезвычайно большое разнообразие художественных мотивов. Некоторые темы будут особенно привлекать его скрытыми в них художественными возможностями. Многими исследователями уже были указаны особенности русской иконографии, вызванные национальными, психическими и бытовыми чертами русского народа. Здесь следует указать еще на те особенности русской ико-

нографии, которые выражают умение русских художников ценить эстетическую тему, просвечивающую сквозь тему религиозно-литературную. Русской живописью, например, доведена до высокого совершенства величественная и прекрасная тема «Деисуса» с «чином». Вокруг этой темы создан изумительно стройный и могучий художественный организм русского иконоста. Другим проявлением подобного же высокого художественного сознания является исключительное значение, которое приобрели в древнерусской живописи фигуры крылатых ангелов.

Свою способность быть бесконечно разнообразным в пределах одного и того же иллюстративного задания русский художник доказал на деле, как мы это, например, видим в двух композициях «Собора Михаила Архангела», тождественных по сюжету и в то же время столь мало напоминающих одна другую. Любители и собиратели русской иконописи почти никогда не встречают икон совершенно во всем между собой тождественных. Поэтому нам кажется преувеличенным то значение, которое некоторые писатели придают «подлинникам». Существование подлинников, то есть необходимых справочных книг и руководств, объясняется как обширным разветвлением православной иконографии, так и постоянным существованием ремесла иконописи, питавшегося от искусства иконописи. Подлинники были необходимы для ремесленников и полезны для художников. Но мы не имеем права сказать, что они были необходимы для художников. Приведенная у Д. А. Ровинского схема написания иконы несколькими лицами, делившими труд на несколько специальностей, наблюдается в практике иконописных мастерских XVIII—XIX вв. Нет оснований думать, что эта практика восходит к временам более ранним, чем XVII в. То же самое можно сказать о получившем такое широкое распространение термине «перевод» — термине, взятом из обихода поздней ремесленной иконописи, действительно почти всегда пользовавшейся переведенными рисунками с более древних и ценных икон. Нет никаких данных, указывающих на то, что русские художники лучшей поры, то есть XIV—XVI вв., прибегали к таким переводам. Как сказано выше, среди икон этого периода нельзя встретить двух одинаковых.



Ограничение русского художника определенным, хотя и весьма большим, выбором тем имело положительную сторону. Оно естественным образом заставляло его сосредоточить весь свой талант на стилистическом существе живописи. Оно, так сказать, повышало его стилистическую энергию. По чувству стиля русская живопись занимает одно из первых мест в ряду других искусств. В каждой из его групп наряду с высшими достижениями есть плохие и посредственные вещи, стоящие на границе ремесленного. Но заслуживает глубокого удивления то обстоятельство, что даже эти плохие и посредственные вещи не выходят из общего стиля всей группы. Такой стилистической твердости мы не встретим не только в современном искусстве, но даже и в искусстве Возрождения. Чувство стиля в древнерусской живописи выражается преобладанием в ней элементов формальных над элементами содержания. Отношение старинного русского художника к своей теме часто кажется нам недоста-



Фреска Кирилловского монастыря
в Киеве

точно индивидуализированным. На самом деле индивидуализация не исключена из возможностей этого искусства, но она проведена гораздо тоньше, чем в других искусствах, и потому часто ускользает от поверхностного внимания и неизощренного глаза. Русский художник вкладывал весь объем своей души в формальную трактовку темы, будучи глубоко индивидуальным в своей композиции, в своем цвете, в своей линии. Эмоция почти никогда не выражается русской фреской или иконой. Драматичность умалила бы торжественный смысл святыни. Русский художник никогда не осмеливался усиливать действие святых изображений прибавлением к ним своих собственных чувств и душевных движений. Это уберегло почти до самого конца русскую церковную живопись от вульгарного эмоционализма — от экспрессии, которая принесла столько вреда европейской живописи после Рафаэля. Не драматизируя, русский художник не был и повествователем. В житийных новгородских иконах повествование еще мало пестрит тему, еще охватывается одним взглядом. Оно выступает на первое место в русской живописи лишь в эпоху ее относительного упадка, в ярославских росписях XVII в.

По общему выражению русская фреска и икона являют редкий пример искусства чистого, имеющего весьма малую связь с жизнью, питающегося из себя, живущего и развивающегося в собственных традициях. Икона и фреска почти никогда не изображают жизни, оставаясь воплощением религиозных, поэтических и чисто живописных идей. Находясь в ряду идеалистических искусств, русская икона и фреска исключительно мало затронуты веяниями действительной жизни. Как будет видно из дальнейшего изложения, это особенно касается иконописи и стенописи XIV—XVI вв. С большим трудом применимо к живописи этого периода столь распространенное мнение об



Всемирный потоп.

Из толковой рукописной Палеи (рассказы из Ветхого Завета) Новгородского письма 1477 г.

«эпическом» и народном характере русского творчества. Вряд ли народное искусство бывает проникнуто таким чистым идеализмом и таким глубоко сознательным сохранением стилистической традиции. Едва ли народное искусство могло осуществить такую свободу от быта, от обиходной предметности, от вторжения в дело художника окружающего его «малого мира». Ничего этого мы не встречаем в лучших произведениях XIV—XVI вв., пропитанных насквозь каким-то естественным аристократизмом духа и формы.

Значительную роль в таком аристократизме древнерусской живописи играют типы лиц. Они могут быть признаны национальными в сравнении с типами греческой и южнославянской иконы. Но эта национальная особенность не есть особенность национального природного типа, перенесенная в изображения. Это чисто национальная художественная идея, не имеющая прямой связи с природой и действительностью. Мы имеем полное право говорить о высокоособенном и вдохновенном образе русского Христа. Но этот величественный образ говорит нам не столько о лице русского человека, сколько о душе и о мире идей русского человека. Как бы то ни было, русское искусство может гордиться тем, что оно создало абсолютно прекрасное художественное воплощение Спасителя и, таким образом, исполнило то, чего не в силах была исполнить итальянская и североευропейская живопись лучшей эпохи. С Мадоннами итальянских и старонемецких мастеров могут быть сопоставлены и некоторые русские изображения Богоматери. Лики ангелов выражают тончайшую и благороднейшую идею красоты, унаследованную русскими художниками от Византии и взлелеянную как-то особенно бережно. Лики святых удерживают строгость стиля даже в тех случаях, когда можно говорить об их портрете. Они свободны от психологизма, который неизбежно привел бы художника к драматичности. Русский художник мало претендовал на изображение внутренних движений, и столь же мало привлекало его изображение внешнего движения. Неподвижность вытекает из