Евгений Трубецкой. Три очерка о русской иконе

OCR: hanalyst

**Три очерка о русской иконе:**

Умозрение в красках.

Два мира в древнерусской иконописи.

Россия в ее иконе.

 **Умозрение в красках**

 Вопрос о смысле жизни, быть может, никогда не ставился более резко, чем в настоящие дни обнажения миро­вого зла и бессмыслицы.

 Помнится, года четыре тому назад я посетил в Берлине синематограф, где демонстрировалось дно аквариума, по­казывались сцены из жизни хищного водяного жука. Перед нами проходили картины взаимного пожирания су­ществ -- яркие иллюстрации той все­общей беспощадной борьбы за суще­ствование, которая наполняет жизнь природы. И победителем в борьбе с рыбами, моллюсками, саламандрами неизменно оказывался водяной жук благо­даря техническому совершенству двух ору­дий истребления: могущественной челюсти, которой он сокрушал противника, и ядови­тым веществам, которыми он отравлял его.

 Такова была в течение серии веков жизнь природы, такова она есть и таковою будет в течение неопределенного будущего. Если нас возмущает это зрелище, если при виде опи­санных здесь сцен в аквариуме в нас зарож­дается чувство нравственной тошноты, это доказывает, что в человеке есть зачатки дру­гого мира, другого плана бытия. Ведь самое наше человеческое возмущение не было бы возможно, если бы этот тип животной жиз­ни представлялся нам единственной в мире возможностью, и если бы мы не чувствова­ли в себе призвания осуществить другое.

 Этой бессознательной, слепой и хаотич­ной жизни внешней природы противопола­гается в человеке иное, высшее веление, об­ращенное к его сознанию и воле. Но, несмот­ря на это, призвание пока остается только призванием; мало того, сознание и воля че­ловека на наших глазах низводятся на сте­пень орудий тех темных, низших животных влечений, против которых они призваны бороться. Отсюда -- то ужасающее зрелище, которое мы наблюдаем.

 Чувство нравственной тошноты и отвра­щения достигает в нас высшего предела, ког­да мы видим, что, вопреки призванию, жизнь человечества в его целом поразительно на­поминает то, что можно видеть на дне аква­риума. В мирное время это роковое сходство скрыто, замазано культурой; напротив, в дни вооруженной борьбы народов оно выступа­ет с цинической откровенностью; мало того, оно не затемняется, а, наоборот, подчеркива­ется культурой, ибо в дни войны самая куль­тура становиться орудием злой, хищной жиз­ни, утилизируется по преимуществу для той же роли, как челюсть в жизни водяного жука. И принципы, фактически управляющие жиз­нью человечества, поразительно уподобля­ются тем законам, которые властвуют в мире животном: такие правила, как "горе побеж­денным" и "у кого сильнее челюсть, тот и прав", которые в наши дни провозглашают­ся как руководящие начала жизни народов, суть не более и не менее как возведенные в принципы биологические законы.

 И в этом превращении законов природы в принципы -- в этом возведении биологи­ческой необходимости в этическое начало -- сказывается существенное различие между миром животным и человеческим, различие не в пользу человека.

 В мире животном техника орудий истреб­ления выражает собой простое отсутствие духовной жизни: эти орудия достаются жи­вотному как дар природы, помимо его созна­ния и воли. Наоборот, в мире человеческом они -- всецело изобретение человеческого ума. На наших глазах целые народы все свои помыслы сосредоточивают преимуществен­но на этой одной цели сознания большой че­люсти для сокрушения и пожирания других народов. Порабощение человеческого духа низшим материальным влечением ни в чем не сказывается так сильно, как в господстве этой одной цели над жизнью человечества -- господстве, которое неизбежно принимает характер принудительный. Когда появляет­ся на мировой арене какой-нибудь один на­род-хищник, который отдает все свои силы технике истребления, все остальные в целях самообороны вынуждены ему подражать, потому что отстать в вооружении -- значит рисковать быть съеденными. Все должны заботиться о том, чтобы иметь челюсть не меньшую, чем у противника. В большей или меньшей степени все должны усвоить себе образ звериный.

 Именно в этом падении человека заклю­чается тот главный и основной ужас войны, перед которым бледнеют все остальные. Даже потоки крови, наводняющие вселен­ную, представляют собою зло, меньшее по сравнению с этим искажением человеческо­го облика!

 Всем этим с необычайной силой ставится вопрос, который всегда был основным для человека, -- вопрос о смысле жизни. Сущ­ность его -- всегда одна и та же: он не может изменяться в зависимости от тех или других преходящих условий времени. Но он тем определеннее ставится и тем яснее сознает­ся человеком, чем ярче выступают в жизни те злые силы, которые стремятся утвердить в мире кровавый хаос и бессмыслицу.

 В течение беспредельной серии веков в мире царствовал ад -- в форме роковой не­обходимости смерти и убийства. Что же сделал в мире человек, этот носитель надежды всей твари, свидетель иного, высшего замыс­ла? Вместо того чтобы бороться против этой "державы смерти", он изрек ей свое "аминь" И вот ад царствует в мире с одоб­рения и согласия человека -- единственно­го существа, призванного против него бо­роться: он вооружен всеми средствами чело­веческой техники. Народы живьем глотают друг друга; народ, вооруженный для всеоб­щего истребления -- вот тот идеал, который периодически торжествует в истории. И вся­кий раз его торжество возвещается одним и тем же гимном в честь победителя -- "кто подобен зверю сему!"

 Если в самом деле вся жизнь природы и вся история человечества завершаются этим апофеозом злого начала, то где же тот смысл жизни, ради которого мы живем и ради ко­торого стоит жить? Я воздержусь от соб­ственного ответа на этот вопрос. Я предпо­читаю напомнить то его решение, которое было высказано отдаленными нашими пред­ками. То были не философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не в словах, а в красках. И тем не менее их живопись представляет собою прямой ответ на наш вопрос. Ибо в их дни он ставился не менее резко, чем теперь. Тот ужас войны, который мы теперь воспринимаем так остро, для них был злом хроническим. Об "образе зверином" в их времена напоминали бесчисленные орды, терзавшие Русь. Звериное царство и тогда приступало к народам все с тем же вековеч­ным искушением: "все сие дам тебе, егда поклонишися мне".1

 Все древнерусское религиозное искусст­во зародилось в борьбе с этим искушением. В ответ на него древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплоти­ли в образах и красках то, что наполняло их душу, -- видение иной жизненной правды и иного смысла мира. Пытаясь выразить в сло­вах сущность их ответа, я, конечно, сознаю, что никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов.

II

 Сущность той жизненной правды, кото­рая противополагается древнерусским рели­гиозным искусством образу звериному, находит себе исчерпывающее выражение не в том или ином иконописном изображении, а в древнерусском храме в его целом. Здесь именно храм понимается как то начало, ко­торое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, анге­лы и вся низшая тварь. И именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умирот­ворение всей твари, которая противополага­ется факту всеобщей войны и всеобщей кро­вавой смуты. Нам предстоит проследить здесь развитие этой темы в древнерусском религиозном искусстве.

 Здесь мирообъемлющий храм выражает собою не действительность, а идеал, не осу­ществленную еще надежду всей твари. В мире, в котором мы живем, низшая тварь и большая часть человечества пребывают пока вне храма. И постольку храм олицетворяет собою иную действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество еще не дос­тигло. Мысль эта с неподражаемым совер­шенством выражается архитектурою наших древних храмов, в особенности новгородс­ких.

 Недавно в ясный зимний день мне при­шлось побывать в окрестностях Новгорода. Со всех сторон я видел бесконечную снеж­ную пустыню -- наиболее яркое изо всех возможных изображений здешней нищеты и скудости. А над нею, как отдаленные обра­зы потустороннего богатства, жаром горели на темно-синем фоне золотые главы белока­менных храмов. Я никогда не видел более наглядной иллюстрации той религиозной идеи, которая олицетворяется русской фор­мой купола-луковицы. Ее значение выясня­ется из сопоставления.

 Византийский купол над храмом изобра­жает собою свод небесный, покрывший зем­лю. Напротив, готический шпиц выражает собою неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные гро­мады. И наконец, наша отечественная "лу­ковица" воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через ко­торое наш земной мир становится причаст­ным потустороннему богатству. Это завер­шение русского храма -- как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заост­ряющийся. При взгляде на наш московский "Иван Великий" кажется, что мы имеем пе­ред собою как бы гигантскую свечу, горя­щую к небу над Москвою; а многоглавые кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвешники. И не одни только золотые главы выражают собою эту идею молитвенного подъема. Когда смот­ришь издали при ярком солнечном освеще­нии на старинный русский монастырь или город, со множеством возвышающихся над ним храмов, кажется, что он весь горит многоцветными огнями. А когда эти огни мерцают издали среди необозримых снеж­ных полей, они манят к себе как дальнее по­тустороннее видение града Божьего. Всякие попытки объяснить луковичную форму на­ших церковных куполов какими-либо утили­тарными целями (например, необходимос­тью заострять вершину храма, чтобы на ней не залеживался снег и не задерживалась вла­га) не объясняют в ней самого главного -- религиозно-эстетического значения лукови­цы в нашей церковной архитектуре. Ведь существует множество других способов достигнуть того же практического результата, в том числе завершение храма острием, в готическом стиле. Почему же изо всех этих возможных способов в древнерусской рели­гиозной архитектуре было избрано именно завершение в виде луковицы? Это объясня­ется, конечно, тем, что оно производило не­которое эстетическое впечатление, соответ­ствовавшее определенному религиозному настроению. Сущность этого религиозно-эстетического переживания прекрасно пе­редается народным выражением -- "жаром горят" -- в применении к церковным главам. Объяснение же луковицы "восточным вли­янием", какова бы ни была степень его прав­доподобности, очевидно, не исключает того, которое здесь дано, так как тот же религиоз­но-эстетический мотив мог повлиять и на архитектуру восточную.

 В связи со сказанным здесь о луковичных вершинах русских храмов необходимо ука­зать, что во внутренней и в наружной архи­тектуре древнерусских церквей эти верши­ны выражают различные стороны одной и той же религиозной идеи; и в этом объеди­нении различных моментов религиозной жизни заключается весьма интересная чер­та нашей церковной архитектуры. Внутри древнерусского храма луковичные главы сохраняют традиционное значение всякого купола, то есть изображают собой непод­вижный свод небесный; как же с этим совме­щается тот вид движущегося кверху пламе­ни, который они имеют снаружи?

 Нетрудно убедиться, что в данном случае мы имеем противоречие только кажущееся. Внутренняя архитектура церкви выражает собою идеал мирообъемлющего храма, в ко­тором обитает Сам Бог и за пределами кото­рого ничего нет; естественно, что тут купол должен выражать собою крайний и высший предел вселенной, ту небесную сферу, ее за­вершающую, где царствует Сам Бог Саваоф.2\* Иное дело -- снаружи: там над храмом есть иной, подлинный небесный свод, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом; для достижения его нужен новый подъем, новое горение, и вот почему снаружи тот же купол принимает подвижную форму заостряющегося кверху пламени.

 Нужно ли доказывать, что между наруж­ным и внутренним существует полное соответствие; именно через это видимое снару­жи горение небо сходит на землю, проводит­ся внутрь храма и становится здесь тем его завершением, где все земное покрывается рукою Всевышнего, благословляющей из темно-синего свода. И эта рука, побеждаю­щая мирскую рознь, все приводящая к един­ству соборного целого, держит в себе судь­бы людские.

 Мысль эта нашла в себе замечательное образное выражение в древнем новгородс­ком храме Святой Софии (XI век). Там не удались многократные попытки живописцев изобразить благословляющую десницу Спа­са в главном куполе: вопреки их стараниям получилась рука, зажатая в кулак; по преда­нию, работы в конце концов были останов­лены голосом с неба, который запретил ис­правлять изображение и возвестил, что в руке Спасителя зажат сам град Великий Нов­город, когда разожмется рука -- надлежит погибнуть граду тому.

 Замечательный вариант той же темы мож­но видеть в Успенском соборе во Владимире на Клязьме: там на древней фреске, написан­ной знаменитым Рублевым, есть изображение -- "праведницы в руце Божией" -- мно­жество святых в венцах, зажатых в могучей руке на вершине небесного свода; к этой руке со всех концов стремятся сонмы пра­ведников, созываемые трубой ангелов, тру­бящих кверху и книзу.

 Так утверждается во храме то внутреннее соборное объединение, которое должно по­бедить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человеков, и всякое дыхание зем­ное,-- такова основная храмовая идея наше­го древнего религиозного искусства, господ­ствовавшая и в древней нашей архитектуре, и в живописи. Она была вполне сознательно и замечательно глубоко выражена самим святым Сергием Радонежским. По выраже­нию его жизнеописателя, преподобный Сер­гий, основав свою монашескую общину, "по­ставил храм Троицы, как зеркало для собран­ных им в единожитие, дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед не­навистной раздельностью мира". Св. Сергий здесь вдохновлялся молитвой Христа и Его учеников "да будет един яко же и Мы".3\* Его идеалом было преображение вселенной по образу и подобию Святой Троицы, то есть внутреннее объединение всех существ в Боге. Тем же идеалом вдохновлялось все древнерусское благочестие; им же жила и наша иконопись. Преодоление ненавистно­го разделения мира, преображение вселен­ной во храм, в котором вся тварь объединя­ется так, как объединены во едином Божес­ком Существе три Лица Святой Троицы, -- такова та основная тема, которой в древне­русской религиозной живописи все подчи­няется.4\* Чтобы понять своеобразный язык ее символических изображений, необходи­мо сказать несколько слов о том главном пре­пятствии, которое доселе затрудняло для нас его понимание.

 Нет ни малейшего сомнения в том, что эта иконопись выражает собою глубочайшее что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших миро­вых сокровищ религиозного искусства. И однако, до самого последнего времени ико­на была совершенно непонятной русскому образованному человеку. Он равнодушно проходил мимо нее, не удостаивая ее даже мимолетного внимания. Он просто-напрос­то не отличал иконы от густо покрывавшей ее копоти старины. Только в самые после­дние годы у нас открылись глаза на необы­чайную красоту и яркость красок, скрывав­шихся под этой копотью. Только теперь, бла­годаря изумительным успехам современной техники очистки, мы увидели эти краски от­даленных веков, и миф о "темной иконе" разлетелся окончательно. Оказывается, что лики святых в наших древних храмах потем­нели единственно потому, что они стали нам чуждыми; копоть на них нарастала частью вследствие нашего невнимания и равноду­шия к сохранению святыни, частью вслед­ствие нашего неумения хранить памятники старины.

 С этим нашим незнанием красок древней иконописи до сих пор связывалось и полней­шее непонимание ее духа. Ее господствую­щая тенденция односторонне характеризо­валась неопределенным выражением "аске­тизм" и в качестве "аскетической" отбрасы­валась, как отжившая ветошь. А рядом с этим оставалось непонятным самое существенное и важное, что есть в русской иконе -- та несравненная радость, которую она возвеща­ет миру. Теперь, когда икона оказалась од­ним из самых красочных созданий живопи­си всех веков, нам часто приходится слышать об изумительной ее жизнерадостности; с другой стороны, вследствие невозможности отвергать присущего ей аскетизма, мы сто­им перед одной из самых интересных зага­док, какие когда-либо ставились перед худо­жественной критикой. Как совместить этот аскетизм с этими нео0ычайно живыми крас­ками? В чем заключается тайна этого соче­тания высшей скорби и высшей радости? Понять эту тайну и значит -- ответить на ос­новной вопрос настоящего доклада: какое понимание смысла жизни воплотилось в на­шей древней иконописи.

 Безо всякого сомнения, мы имеем здесь две тесно между собой связанные стороны одной и той же религиозной идеи: ведь нет Пасхи без Страстной седмицы, и к радости всеобщего воскресения нельзя пройти мимо животворящего Креста Господня. Поэтому в нашей иконописи мотивы радостные и скор­бные, аскетические, совершенно одинаково необходимы. Я остановлюсь сначала на последних, так как в наше время именно аске­тизм русской иконы всего больше затрудня­ет ее понимание.

 Когда в XVII веке, в связи с другими цер­ковными новшествами, в русские храмы вторглась реалистическая живопись, следо­вавшая западным образцам, поборник древ­него благочестия, известный протопоп Авва­кум в замечательном послании противопола­гал этим образцам именно аскетический дух древней иконописи. "По попущению Божию умножилось в русской земле иконного пись­ма неподобного. Изографы пишут, а власти соблаговоляют им, и все грядут в пропасть погибели, друг за другом уцепившеся. Пишут Спасов образ Эммануила -- лицо одутлова­то, уста червонные, власы кудрявые, руки и мышцы толстые; тако же и у ног бедра тол­стые, и весь яко немчин учинен, лишь сабли при бедре не написано. А все то Никон враг умыслил, будто живых писати... Старые доб­рые изографы писали не так подобие святых лицо и руки и все чувства отончали, измож-дали от поста и труда и всякие скорби. А вы ныне подобие их изменили, пишете таковых же, каковы сами".5\*

 Эти слова протопопа Аввакума дают клас­сически точное выражение одной из важ­нейших тенденций древнерусской иконопи­си; хотя следует все время помнить, что этот ее скорбно аскетический аспект имеетлишь подчиненное и притом подготовительное значение. Важнейшее в ней, конечно, -- ра­дость окончательной победы Богочеловека над зверочеловеком, введение во храм всего человечества и всей твари; но к этой радос­ти человек должен быть подготовлен подви­гом: он не может войти в состав Божьего хра­ма таким, каков он есть, потому что для нео­брезанного сердца и для разжиревшей, са­модовлеющей плоти в этом храме нет места: и вот почему иконы нельзя писать с живых людей.

 Икона -- не портрет, а прообраз грядуще­го храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем., икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изобра­жении истонченная телесность? Это -- рез­ко выраженное отрицание того самого био­логизма, который возводит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. Ведь именно этой заповедью оправдывается не только грубо-утилитарное и жестокое отно­шение человека к низшей твари, но и право каждого данного народа на кровавую рас­праву с другими народами, препятствующи­ми его насыщению. Изможденные лики свя­тых на иконах противополагают этому кро­вавому царству самодовлеющей и сытой пло­ти не только "истонченные чувства", но прежде всего -- новую норму жизненных отношений. Это -- то царство, которого плоть и кровь не наследует.

 Воздержание от еды и в особенности от мяса тут достигает двоякой цели: во-первых, это смирение плоти служит непременным условием одухотворения человеческого об­лика; во-вторых, оно тем самым подготовля­ет грядущий мир человека с человеком и че­ловека с низшей тварью. В древнерусских иконах замечательно выражена как та, так и другая мысль. Мы пока сосредоточим наше внимание на первой из них. Поверхностно­му наблюдателю эти аскетические лики мо­гут показаться безжизненными, окончатель­но иссохшими. На самом деле, именно благодаря воспрещению "червонных уст" и "одутловатых щек" в них с несравненной силой просвечивает выражение духовной жизни, и это -- несмотря на необычайную строгость традиционных, условных форм, ограничивающих свободу иконописца. Каза­лось бы, в этой живописи не какие-либо не­существенные штрихи, а именно существен­ные черты предусмотрены и освящены ка­нонами: и положение туловища святого, и взаимоотношения его крест-накрест сло­женных рук, и сложение его благословляю­щих пальцев; движение стеснено до крайно­сти, исключено все то, что могло бы сделать Спасителя и святых похожими "на таковых же, каковы мы сами". Даже там, где движе­ние допущено, оно введено в какие-то непод­вижные рамки, которыми оно словно скова­но. Но даже там, где оно совсем отсутствует, во власти иконописца все-таки остается взгляд святого, выражение его глаз, то есть то самое, что составляет высшее средоточие духовной жизни человеческого лица. И именно здесь сказывается во всей своей по­разительной силе то высшее творчество ре­лигиозного искусства, которое низводит огонь с неба и освещает им изнутри весь че­ловеческий облик, каким бы неподвижным он ни казался. Я не знаю, например, более сильного выражения святой скорби о всей твари поднебесной, об ее грехах и страдани­ях, чем то, которое дано в шитом шелком об­разе Никиты Великомученика, хранящемся в музее архивной комиссии во Владимире на Клязьме: по преданию, образ вышит женой Иоанна Грозного Анастасией, родом Романо­вой. Другие несравненные образы скорбных ликов имеются в коллекции И. С. Остроухо-ва6\* в Москве: это -- образ праведного Си­меона Богоприимца и Положение во гроб, где изображение скорби Богоматери по силе может сравниться разве с произведениями Джиотто, вообще с высшими образцами флорентийского искусства. А рядом с этим в древнерусской иконописи мы встречаем­ся с неподражаемой передачей таких душев­ных настроений, как пламенная надежда или успокоение в Боге.

 В течение многих лет я находился под сильным впечатлением знаменитой фрески Васнецова "Радость праведных о Господе" в киевском соборе св. Владимира7\* (этюды к этой фреске имеются, как известно, в Тре­тьяковской галерее в Москве). Признаюсь, что это впечатление несколько ослабело, ког­да я познакомился с разработкой той же темы в Рублевской фреске Успенского собо­ра во Владимире на Клязьме. И преимуще­ство этой древней фрески перед творением Васнецова весьма характерно для древней иконописи. У Васнецова полет праведных в рай имеет чересчур естественный характер физического движения: праведники устрем­ляются в рай не только мыслями, но и всем туловищем; это, а также болезненно-истери­ческое выражение некоторых лиц сообща­ет всему изображению тот слишком реалис­тический для храма характер, который ос­лабляет впечатление.

 Совсем другое мы видим в древней Руб­левской фреске в Успенском соборе во Владимире. Там необычайно сосредоточенная сила надежды передается исключительно движением глаз, устремленных вперед. Кре­стообразно-сложенные руки праведных со­вершенно неподвижны, так же как и ноги и туловище. Их шествие в рай выражается исключительно их глазами, в которых не чувствуется истерического восторга, а есть глу­бокое внутреннее горение и спокойная уве­ренность в достижении цели; но именно этой-то кажущейся физической неподвиж­ностью и передается необычайное напряже­ние и мощь неуклонно совершающегося ду­ховного подъема: чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движе­ние духа, ибо мир телесный становится его прозрачной оболочкой. И именно в том, что духовная жизнь передается одними глазами совершенно неподвижного облика, -- символически выражается необычайная сила и власть духа над телом. Получается впечатле­ние, точно вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал при­зыв "да молчит всякая плоть человеческая" И только когда этот призыв доходит до на­шего слуха -- человеческий облик одухотво­ряется: у него отверзаются очи. Они не толь ко открыты для другого мира, но отверзают его другим: именно это сочетание совершен­ной неподвижности тела и духовного смыс­ла очей, часто повторяющееся в высших созданиях нашей иконописи, производит по­трясающее впечатление.

 Ошибочно было бы думать, однако, что неподвижность в древних иконах составля­ет свойство всего человеческого: в нашей иконописи она усвоена не человеческому об­лику вообще, а только определенным его со­стояниям; он неподвижен, когда он преис­полняется сверхчеловеческим, Божествен­ным содержанием, когда он так или иначе вводится в неподвижный покой Божествен­ной жизни. Наоборот, человек в состоянии безблагодатном или же доблагодатном, чело­век, еще не "успокоившийся" в Боге или про­сто не достигший цели своего жизненного пути, часто изображается в иконах чрезвы­чайно подвижным. Особенно типичны в этом отношении многие древние новгородские изображения Преображения Господня. Там неподвижны Спаситель, Моисей и Илия -- наоборот, поверженные ниц апостолы, пре­доставленные собственному чисто челове­ческому аффекту ужаса перед небесным гро­мом, поражают смелостью своих телодвиже­ний; на многих иконах они изображаются лежащими буквально вниз головой. На замечательной иконе "Видение Иоанна Лествич-ника", хранящейся в Петрограде, в музее Александра III,8\* можно наблюдать движение, выраженное еще более резко: это -- стреми­тельное падение вверх ногами грешников, сорвавшихся с лестницы, ведущей в рай. Не­подвижность в иконах усвоена лишь тем изображениям, где не только плоть, но и са­мое естество человеческое приведено к мол­чанию, где оно живет уже не собственною, а надчеловеческою жизнью.

 Само собою разумеется, что это состояние выражает собою не прекращение жизни, а как раз наоборот, высшее ее напряжение и силу. Только сознанию безрелигиозному или поверхностному древнерусская икона мо­жет показаться безжизненною. Известная холодность и какая-то отвлеченность есть, пожалуй, в иконе древнегреческой. Но как раз в этом отношении русская иконопись представляет полную противоположность греческой. В замечательном собрании икон в петроградском музее Александра III осо­бенно удобно делать это сопоставление, по­тому что там, рядом с четырьмя русскими, есть одна греческая зала. Там в особенности поражаешься тем, насколько русская иконо­пись согрета чуждой грекам теплотою чув­ства. То же можно испытать при осмотре московской коллекции И. С. Остроухова, где также рядом с русскими образцами есть гре­ческие или древнейшие русские, еще сохра­няющие греческий тип. При этом сопостав­лении нас поражает, что именно в русской иконописи, в отличие от греческой, жизнь человеческого лица не убивается, а получа­ет высшее одухотворение и смысл; напри­мер, что может быть неподвижнее лика "не­рукотворного Спаса" или "Илии Пророка" в коллекции И. С. Остроухова! А между тем для внимательного взгляда становится яс­ным, что в них просвечивает одухотворен­ный народно-русский облик. Не только об­щечеловеческое, но и национальное таким образом вводится в недвижный покой Твор­ца и сохраняется в прославленном виде на этой предельной высоте религиозного твор­чества.

 III

 Говоря об аскетизме русской иконы, не­возможно умолчать и о другой ее черте, органически связанной с аскетизмом. Икона в ее идее составляет неразрывное целое с хра­мом, а поэтому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда -- изумительная архитектурность нашей религиозной живо­писи; подчинение архитектурной форме чув­ствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображе­нии: каждая икона имеет свою особую, внут­реннюю архитектуру, которую можно на­блюдать и вне непосредственной связи ее с церковным зданием в тесном смысле слова Этот архитектурный замысел чувствуется и в отдельных ликах, и в особенности в их группах -- в иконах, изображающих собра­ние многих святых. Архитектурному впечат­лению наших икон способствует та непод­вижность Божественного покоя, в который введены отдельные лики: именно благодаря ей в нашей храмовой живописи осуществля­ется мысль, выраженная в первом послании св. Петра. Неподвижные или застывшие s позе поклонения пророки, апостолы и свя­тые, собравшиеся вокруг Христа, камня жи­вого, человеками отверженного, но Богом из-бранного, в этом предстоянии как бы сами превращаются в камни живые, устрояющие аз себя дом духовный (1 Петра 2: 4 - 5).

 Эта черта больше, чем какая-либо другая, углубляет пропасть между древней иконопи­сью и живописью реалистическою. Мы ви­дим перед собою, в соответствии с архитек­турными линиями храма, человеческие фигу­ры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив, -- неестественно изогнутые соот­ветственно линиям свода; подчиняясь стрем­лению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образцы иногда чрезмерно удлиняются: голова получается непропорционально ма­ленькая по сравнению с туловищем; после­днее становится неестественно узким в пле­чах, чем подчеркивается аскетическая ис-тонченность всего облика. Глазу, воспитан­ному на реалистической живописи, всегда кажется, что эти стройные ряды прямоли­нейных фигур собираются вокруг главного образа чересчур тесно.

 Быть может, еще труднее неопытному гла­зу привыкнуть к необычайной симметрично­сти этих живописных линий. Не только в хра­мах в отдельных иконах, где группируют­ся многие святые, -- есть некоторый архитектурный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра непременнс в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли архитектурного центра, вокруг которого со бирается этот многоликий Собор, является тс Спаситель, то Богоматерь, то София-Премудрость Божия. Иногда, симметрии ради, самый центральный образ раздвояется. Так, на древ них изображениях Евхаристии Христос изоб­ражается вдвойне, с одной стороны дающий апостолам хлеб, а с другой стороны -- Свя­тую Чашу. И к Нему с обеих сторон движутся симметричными рядами однообразно изогну­тые и наклоненные к Нему апостолы. Есть иконописные изображения, самое название коих указывает на архитектурный замысел такова, например, "Богородица Нерушимая Стена" в киевском Софийском соборе: под­нятыми кверху руками Она как бы держит на себе свод главного алтаря. Особенно сильно сказывается господство архитектурного сти­ля в тех иконах, которые сами представляют собою как бы маленькие иконостасы. Тако­вы, например, иконы "Софии-Премудрости Божией", "Покрова Святой Богородицы", "О Тебе радуется, Обрадованная, всякая тварь" и многие другие. Здесь мы неизменно видим симметричные группы вокруг одной главной фигуры- В иконах Софии мы видим симмет­рию в фигурах Богоматери и Иоанна Пред­течи, с двух сторон склоняющихся перед си­дящей на престоле Софией, а также в совер­шенно одинаковых с обеих сторон движени­ях и фигурах ангельских крыльев. А в Бого­родичных иконах, только что названных, ар­хитектурная идея, помимо симметрического расположения фигур вокруг Богоматери, вы­дается изображением собора сзади Нее. Сим­метрия тут выражает собою не более и не менее как утверждение соборного единства в человеках и ангелах: их индивидуальная жизнь подчиняется общему соборному плану. Этим объясняется, впрочем, не одна сим­метричность иконы. Подчинение живописи архитектуре вообще обусловливается здесь не какими-либо посторонними и случайны­ми соображениями архитектурного удоб­ства. Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись по существу со­борную; в том господстве архитектурных линий надчеловеческим обликом, которое в ней замечается, выражается подчинение че­ловека идее собора, преобладание вселенс­кого над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется общей архитектуре целого.

 В иконописи мы находим изображение грядущего храмового или соборного челове чества. Такое изображение должно быть по неволе символическим, а не реальным, по той простой причине, что в действительное ти соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле. В действительности в человечестве царствует раздор и хаос: оно не является единым храмом Божиим; чтобы ввести его во храм и осуществить в нем подлинную собор ность, нужен "пост и труд, и теснота, и вся кие скорби".

 От этой скорби иконы мы теперь перей дем к ее радости: последняя может быть понята только в связи с первою.

 IV

 Шопенгауэру принадлежит замечательно верное изречение, что к великим произведе

 ниям живописи нужно относиться как к Вы­сочайшим особам. Было бы дерзостью, если бы мы сами первые с ними заговорили; вме­сто того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока они удостоят нас с нами заговорить. По отношению к иконе это из­речение сугубо верно именно потому, что икона -- больше чем искусство. Ждать, что­бы она с нами сама заговорила, приходится долго, в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет.

 Чувство расстояния -- это первое впечат­ление, которое мы испытываем, когда мы осматриваем древние храмы. В этих строгих ликах есть что-то, что влечет к себе и в то же время отталкивает. Их сложенные в благо­словение персты зовут нас и в то же время преграждают нам путь: чтобы последовать их призыву, нужно отказаться от целой боль­шой линии жизни, от той самой, которая фактически господствует в мире.

 В чем же -- эта отталкивающая сила ико­ны и что собственно она отталкивает? Я в особенности осязательно это понял, когда, после осмотра икон в музее Александра III в Петрограде, случайно слишком скоро попал в Императорский Эрмитаж. Чувство острой тошноты, которое я испытал при виде рубенсовских вакханалий, тотчас объяснило мне то самое свойство икон, о котором я думал вакханалия и есть крайнее олицетворение той жизни, которая отталкивается иконой Разжиревшая трясущаяся плоть, которая ус­лаждается собою, жрет и непременно уби­вает, чтобы пожирать, -- это то самое, чем) прежде всего преграждают путь благослов­ляющие персты. Но этого мало: они требуют от нас, чтобы мы оставили за порогом и вся­кую пошлость житейскую, потому что "жи­тейские попечения", которые требуется от­ложить, также утверждают господство сы­той плоти. Пока мы не освободимся от ее чар икона не заговорит с нами. А когда она заговорит, она возвестит нам высшую радость -- сверхбиологический смысл жизни и конец звериному царству.

 Радость эта выражается нашим религиоз­ным искусством не в словах, а в неподража­емых красочных видениях. Из них наиболее яркое и радостное -- то самое, в котором рас­крывается во всей своей полноте новое жиз­непонимание, идущее на смену зверопоклонству -- видение мирообъемлющего храма. Здесь самая скорбь претворяется в ра­дость. Как уже было сказано раньше, в ико­нописи человеческий образ как бы приносит себя в жертву архитектурным линиям. И вот мы видим, как храмовая архитектура, кото­рая уносит человека под небеса, оправдыва­ет эту жертву. Да будет мне позволено пояс­нить эту мысль несколькими примерами.

 Быть может, во всей нашей иконописи нет более яркого олицетворения аскетической идеи, нежели лик Иоанна Крестителя. А меж­ду тем именно с именем этого святого свя­зан один из самых жизнерадостных памят­ников нашей религиозной архитектуры -- храм св. Иоанна Предтечи в Ярославле. И именно здесь всего легче проследить, как скорбь и радость соединяются в одно храмовое и органическое целое.

 Соединение этих двух мотивов выражает­ся в самом иконописном изображении свя­того, о чем мне пришлось уже вскользь гово­рить в другом месте. С одной стороны, как Предтеча Христов, он олицетворяет собою идею отречения от мира: он готовит людей к восприятию нового смысла жизни проповедью покаяния, поста и всяческого воздержа­ния; эта мысль передается в его изображе­нии его изможденным ликом с неестествен­но истонченными руками и ногами. С дру­гой стороны, именно в этом изнурении пло­ти он находит в себе силу для радостного ду­ховного подъема: в иконе это выражается могучими, прекрасными крыльями. И имен­но этот подъем к высшей радости изобража­ется всей архитектурой храма, его пестры­ми изразцами, красочными узорами его при­чудливых орнаментов с фантастическими прекрасными цветами. Цветы эти обвивают наружные колонны здания и уносятся квер­ху к его горящим золотым чешуйчатым лу­ковицам. То же сочетание аскетизма и неве­роятной, нездешней радуги красок мы нахо­дим и в московском храме Василия Блажен­ного. Это -- в сущности та же мысль о бла­женстве, которое вырастает из страданий, о новой храмовой архитектуре вселенной, ко­торая, возносясь над скорбью людской, все уносит кверху, вьется к куполам, а по пути расцветает райскою растительностью.

 Эта архитектура есть вместе с тем и про­поведь: она возвещает собою тот новый жизненный стиль, который должен прийти на смену стилю звериному; она представляет собою положительную идейную противопо­ложность тому биологизму, который утвер­ждает свое безграничное господство над низ­шей природой и над человеком. Она выра­жает собою тот новый мировой порядок и лад, где прекращается кровавая борьба за существование и вся тварь с человечеством во главе собирается в храм.

 Мысль эта развивается во множестве ар­хитектурных и иконописных изображений, которые не оставляют сомнения в том, что древнерусский храм в идее являет собою не только собор святых и ангелов, но собор всей твари. Особенно замечателен в этом отно­шении древний Дмитриевский собор во Вла­димире на Клязьме (XII в.) Там наружные стены покрыты лепными изображениями зверей и птиц среди роскошной раститель­ности. Это -- не реальные изображения тва­ри, как она существует в нашей земной дей­ствительности, а прекрасные идеализиро­ванные образы. Тот факт, что в центре всех этих образов помещена фигура царя Соло­мона, сидящего на престоле, дает нам совершенно ясное откровение их духовного смыс­ла. Царь Соломон здесь царствует как глаша­тай Божественной Премудрости, сотворив­шей мир; и именно в этом качестве он соби­рает вокруг своего престола всю тварь под­небесную. Это -- не та тварь, которую мы видим теперь на земле, а тварь, какою ее за­мыслил Бог в Своей Премудрости, прослав­ленная и собранная во храм -- в живое и вместе с тем архитектурное целое.

 В параллель к этому памятнику церковной архитектуры можно привести целый ряд ико­нописных изображений на темы "Всякое ды­хание да хвалит Господа", "Хвалите имя Гос­подне" и "О Тебе радуется, Обрадованная, всякая тварь". Там точно так же можно ви­деть всю тварь поднебесную, объединенную в прославлении бегающих зверей, поющих птиц и даже рыб, плавающих в воде.1 И во всех этих иконах тот архитектурный замысел, ко­торому подчиняется вся тварь, неизменно изображается в виде храма -- собора: к нему стремятся ангелы, в нем собираются святые, вокруг него вьется райская растительность, а у его подножия или вокруг него толпятся жи­вотные. Насколько тесно этот радостный мотив нашей иконописи связан с ее аскетичес­ким мотивом, это ясно для всякого, кто хоть сколько-нибудь знаком с нашими и гречески­ми житиями святых. И тут и там мы одинако­во часто встречаем образ святого, вокруг ко­торого собираются звери лесные и доверчи­во лижут ему руки. По объяснению св. Исаа­ка Сирина здесь восстанавливается то перво­начальное райское отношение, которое суще­ствовало когда-то между человеком и тварью. Звери идут к святому, потому что они чуют в нем "ту воню", которая исходила от Адама до грехопадения. А со стороны человека пере­ворот в отношении к низшей твари еще пол­нее и глубже. На смену тому узкоутилитар­ному воззрению, которое ценит животное лишь в качестве пищи или орудия человечес­кого хозяйства, здесь идет то новое мироощу­щение, для которого животные суть меньшие братья человека. Тут аскетическое воздержа­ние от мясной пищи и любящее, глубоко-жа­лостливое отношение ко всей твари представ­ляют собой различные стороны одной и той же жизненной правды -- той самой, которая противополагается узкобиологическому жиз­непониманию. Сущность этого нового мироощущения как нельзя лучше передается сло­вами св. Исаака Сирина. По его объяснению, признак сердца милующего есть "возгорение сердца у человека о всем творении, о челове­ках, о птицах, о животных, о демонах и о вся­кой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы. От великой и сильной жалости, объем­лющей сердце, и от великого страдания сжи­мается сердце его, и не может оно вынести, или слышать, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварью. А посему и о бессловесных, и о врагах исти­ны, и о делающих ему вред ежечасно со сле­зами приносит молитву, чтобы сохранились они и были помилованы; а также о естестве пресмыкающихся молится с великою жало­стью, какая без меры возбуждается в сердце его до уподобления в сем Богу".2

 В этих словах мы имеем конкретное изоб­ражение того нового плана бытия, где закон взаимного пожирания существ побеждает­ся в самом своем корне, в человеческом сер­дце, через любовь и жалость. Зачинаясь в че­ловеке, новый порядок отношений распрос­траняется и на низшую тварь. Совершается целый космический переворот: любовь и жа­лость открывают в человеке начало новой твари. И эта новая тварь находит себе изоб­ражение в иконописи: молитвами святых храм Божий отверзается для низшей твари, давая в себе место ее одухотворенному об­разу. Из иконописных попыток -- передать это видение одухотворенной твари-- упомя­ну в особенности о замечательной иконе пророка Даниила среди львов, хранящейся в петроградском музее императора Алексан­дра III. Непривычному глазу могут показать­ся наивными эти чересчур нереальные львы, с трогательным благоговением смотрящие на пророка. Но в искусстве именно наивное не­редко граничит с гениальным. На самом деле несходство тут вполне уместно и допущено, вероятно, не без умысла. Ведь предметом изображения здесь и на самом деле служит не та тварь, которую мы знаем; упомянутые львы, несомненно, предображают новую тварь, восчувствовавшую над собой высший, сверхбиологический закон: задача иконо­писца тут -- изобразить новый, неведомый нам строй жизни. Изобразить его он может, конечно, только символическим письмом, которое ни в каком случае не должно быть копией с нашей действительности.

 Основной пафос этого символического письма особенно ярко раскрывается в тех иконах, где мы имеем противоположение двух миров -- древнего космоса, плененного грехом, и мирообъемлющего храма, где этот плен окончательно упраздняется. Я говорю о часто встречающихся в древней новгородс­кой живописи изображениях "царя космо­са", которые имеются, между прочим, в пет­роградском музее императора Александра III и в старообрядческом храме Успения Святой Богородицы в Москве. Икона эта разделяет­ся на две части: внизу в подземелье, под сво­дом, томится пленник -- "царь космос" в ко­роне; а в верхнем этаже иконы изображена Пятидесятница: огненные языки нисходят на апостолов, сидящих на престолах во храме Из самого противоположения Пятидесятни­цы космосу царю видно, что храм, где воссе­дают апостолы, понимается как новый мир и новое царство: это -- тот космический идеал, который должен вывести из плена действи­тельный космос; чтобы дать в себе место это­му царственному узнику, которого надлежит освободить, храм должен совпасть со вселен­ной: он должен включить в себя не только новое небо, но и новую землю. И огненные языки над апостолами ясно показывают, как понимается та сила, которая должна произ­вести этот космический переворот.

 Здесь мы подошли к центральной идее всей русской иконописи. Мы видели, что в этой иконописи всякая тварь в своей отдель­ности -- человек, ангел, мир животный и мир растительный -- подчиняется общему архи­тектурному замыслу: мы имеем здесь тварь соборную или храмовую. Но во храме объе­диняют не стены и не архитектурные линии: храм не есть внешнее единство общего по­рядка, а живое целое, собранное воедино Духом любви. Единство всей этой храмовой архитектуре дается новым жизненным цен­тром, вокруг которого собирается вся тварь. Тварь становится здесь сама храмом Божи-им, потому что она собирается вокруг Хрис­та и Богородицы, становясь тем самым жи­лищем Святого Духа. Образ Христа и есть то самое, что сообщает всей этой живописи и архитектуре ее жизненный смысл, потому что собор всей твари собирается во имя Христа и представляет собою именно внутрен­не объединенное Царство Христово в про тивоположность разделившемуся и распавшемуся изнутри царству "царя космоса" Царство это собрано в одно живым общением тела и крови. И вот почему олицетворение этого общения -- изображение Евхарис тии -- так часто занимает центральное место в алтарях древних храмов.

 Но если во Христе-Богочеловеке наша иконопись чтит и изображает тот новый жизненный смысл, который должен наполнить все, то во образе Богоматери -- Царицы Небесной, скорой Помощницы и Заступницы, она олицетворяет то любящее материнское сердце, которое чрез внутреннее горение в Боге становится в акте богорождения Сердцем вселенной. Именно в тех иконах, где вокруг Богоматери собирается весь мир, религиозное вдохновение и художественное творчество древнерусской иконописи достигает высшего предела. В особенности замечательна в древней новгородской живописи разработка двух мотивов -- "О Тебе радуется, Обрадованная, всякая тварь" и "Покров Божией Матери".

 Как видно из самого названия первого мо­тива -- образ Богоматери утверждается здесь в его космическом значении, как "радость всей твари". Во всю ширину иконы на вто­ром плане красуется собор с горящими лу­ковицами или с темно-синими звездными ку­полами. Купола эти упираются в свод небес­ный: словно за ними в этой синеве нет ниче­го, кроме Престола Всевышнего. А на первом плане на престоле царит радость всей тва­ри -- Божия Матерь с Предвечным Младен­цем. Радость твари небесной изображается ангельским собором, который образует со­бою как бы многоцветную гирлянду над го­ловою Пречистой. А снизу стремятся к Ней со всех сторон человеческие фигуры -- свя­тые, пророки, апостолы и девы -- представи­тельницы целомудрия. Вокруг храма вьется райская растительность. В некоторых иконах соучаствуют в общей радости и животные. Одним словом, именно тут идея мирообъемлющего храма раскрывается во всей полноте своего жизненного смысла; мы видим перед собою не холодные и безразличные стены, не внешнюю архитектурную форму, которая все в себе объемлет, а храм одухотворенный, собранный любовью. В этом заключается подлинный и полный ответ нашей иконописи на вековечное искушение звериного царства. Мир не есть хаос, и мировое порядок не есть нескончаемая кровавая смута. Есть любящее сердце матери, которое должно собрать вокруг себя вселенную.

 Иконы "Покрова" Пресвятой Богородицы представляют собой развитие той же самой темы. И тут мы видим Богоматерь в центре которая царит на облаках на фоне храма. Об лака эти на некоторых иконах заканчивают ся орлиным клювом, что указывает на то, что они представляются одухотворенными; точно так же к Богоматери с разных сторон cтремятся ангелы, расстилающие покров над Ней и над собором святых, собранным вокруг Нее и у Ее ног. Только покров, осеняющий все и всех и потому как бы мирообъемлющий, при дает этой иконе особый смысловой оттенок. В музее императора Александра III в Петрограде имеется икона Покрова новгородского письма XV века, где как раз разработка этой темы достигает высшего предела художественного совершенства. Там мы имеем не что большее, чем человечество, собранное под покровом Богоматери: происходит ка­кое-то духовное слияние между покровом и собранным под ними святыми, точно весь этот собор святых в многоцветных одеждах образует собою одухотворенный покров Бо­гоматери, освященный многочисленными изнутри горящими глазами, которые светят­ся, словно огневые точки. Именно в таких бо­городичных иконах обнаруживается радос­тный смысл их живописной архитектуры и симметрии. Тут мы имеем не только симмет­рию в расположении отдельных фигур, но и симметрию в духовном их движении, кото­рое просвечивает сквозь кажущуюся их не­подвижность. К Богоматери, как недвижно­му центру вселенной, направляются с обеих сторон симметрические взмахи ангельских крыльев. К Ней же симметрически устрем­лено со всех концов движение человеческих очей, причем именно благодаря неподвижно­сти фигур это скрещивание взоров в одной точке производит впечатление неудержимо­го, всеобщего поворота к грядущему Солнцу вселенной. Это уже -- не аскетическое под­чинение симметрии архитектурных линий, а Центростремительное движение к общей радости. Это -- симметрия одухотворенной радуги вокруг Царицы Небесной. Словно исходящий от Нее свет, проходя через ангельскую и человеческую среду, является здесь во множестве многоцветных преломлений.

 В том же значении архитектурного центра и центрального светила является на множестве древних икон -- новгородских, московских и ярославских -- София Премудрость Божия. Здесь вокруг Софии, царящей на престоле, собираются и силы небесные ангелы, образующие словно венец над ней и человечество, олицетворяемое Богоматерью и Иоанном Предтечей. В настоящем докладе я не стану распространяться о религиозно-философской идее этих икон, о которой я уже говорил в другом месте; здесь будет достаточно сказать, что по своему духовному смыслу они очень близки к иконам богородичным. Но в смысле чисто иконописном, художественном иконы богородичные только что упомянутые, гораздо полнее красочнее и совершеннее. Оно и понятно: икона Святой Софии-Премудрости Божией выражает собою еще не раскрытую тайну замысла Божия о твари. А Богоматерь, собравшая мир вокруг предвечного Младенца, олицетворяет Собою осуществление и рас­крытие того же самого замысла. Именно эту соборную, собранную воедино вселенную замыслил Бог в Своей Премудрости: имен­но ее Он хотел; и именно ею должно быть побеждено хаотическое царство смерти.

 V

 В заключение позвольте вернуться к тому, с чего мы начали. В начале этой беседы я ска­зал, что вопрос о смысле жизни, будучи по существу одним и тем же во все века, с осо­бою резкостью ставится именно в те дни, когда обнажается до дна бессмысленная суета и нестерпимая мука нашей жизни.

 Вся русская иконопись представляет со­бой отклик на эту беспредельную скорбь су­ществования -- ту самую, которая вырази­лась в Евангельских словах: душа Моя скор­бит смертельно.9\* Только теперь, в дни ми­ровой войны, мы почувствовали весь ужас этой скорби; но по этому самому именно те­перь более чем когда-либо мы в состоянии понять захватывающую жизненную драму иконы. Только теперь нам начинает открываться и ее радость, потому что теперь, после всего того, что мы перетерпели, -- мы жить не можем без этой радости. Мы почувствовали, наконец, как она глубоко выстрадана, сколько видела икона многовековых терзаний души народной, сколько слез пepeд нею пролито и как властно звучит ее ответ на эти слезы.

 В начале этой осени у нас творилось что то вроде светопреставления. Вражеское на шествие надвигалось с быстротой грозово тучи, и миллионы голодных беженцев, переселившихся на восток, заставляли вспоминать евангельские изречения о последних днях. Горе же беременным и питающим сосцами в те дни; молитесь, чтобы не случилось бегство ваше зимою... ибо тогда 6yдeт великая скорбь, какой не было от начала мира и не будет (Мф. 24: 19-21). Тогда, как теперь, в дни зимней нашей скорби, мы испытываем что-то близкое к тому, что переживала древняя Русь в дни татарского нашествия. И что же мы видим в результате! Немая в течение многих веков икона заговорила с нами снова тем самым языком, каким oна говорила с отдаленными предками.

 В конце августа у нас совершались всена­родные моления о победоносном окончании войны. Под влиянием тревоги, охватившей • нашу деревню, приток молящихся был ис­ключительно велик и настроение их было необычайно приподнято. В Калужской гу­бернии,10\* где я в то время находился, ходи­ли среди крестьян слухи, будто сам Тихон Преподобный -- наиболее чтимый местный святой, ушел из своей раки и беженцем странствует по русской земле. И вот я по­мню, как в то время на моих глазах целая церковь, переполненная молящимися, хором пела богородичный молебен. При словах "не имамы иные помощи, не имамы иные надеж­ды" многие плакали. Вся толпа разом руши­лась к ногам Богоматери. Мне никогда не приходилось ощущать в многолюдных мо­литвенных собраниях той напряженной силы чувства, которая вкладывалась тогда в эти слова. Все эти крестьяне, которые виде­ли беженцев и сами помышляли о возмож­ности нищеты, голодной смерти и об ужасе зимнего бегства, несомненно, так и чувство­вав, что без заступления Владычицы не ми­новать им гибели.

 Это и есть то настроение, которым созда­вался древнерусский храм. Им жила и ему отвечала икона. Ее символический язык не­понятен сытой плоти, недоступен сердцу, полному мечтой о материальном благополу­чии. Но он становиться жизнью, когда ру­шится эта мечта и у людей разверзается без­дна под ногами. Тогда нам нужно чувствовать незыблемую точку опоры над бездной: нам необходимо ощущать это недвижное спо­койствие святыни над нашими страданием и скорбью; а радостное видение собора всей твари над кровавым хаосом нашего суще­ствования становится нашим хлебом насущ­ным. Нам нужно достоверно знать, что зверь не есть все во всем мире, что над его цар ством есть иной закон жизни, который восторжествует.

 Вот почему в эти скорбные дни оживают те древние краски, в которых когда-то наши предки воплотили вечное содержание. Мы снова чувствуем в себе ту силу, которая в старину выпирала из земли златоверхие храмы и зажигала огненные языки над пленным космосом. Действенность этой силы в древней Руси объясняется именно тем, что у нас в старину "дни тяжких испытаний" были общим правилом, а дни благополучия -- сравнительно редким исключением. Тогда опасность "раствориться в хаосе", то есть, попросту говоря, быть съеденным живьем соседями, была для русского народа повсед­невной и ежечасной.

 И вот теперь, после многих веков, хаос опять стучится в наши двери. Опасность для России и для всего мира -- тем больше, что современный хаос осложнен и даже как бы освящен культурой. Дикие орды, терзавшие Древнюю Русь, -- печенеги, половцы и тата­ры -- не думали о "культуре", а потому руко­водствовались не принципами, а инстинкта­ми. Они убивали, грабили и истребляли дру­гие народы, чтобы добыть себе пищу совер­шенно так же, как коршун истребляет свою добычу: они осуществляли биологический закон наивно, непосредственно, даже не по­дозревая, что над этим законом звериной жизни есть какая-либо другая, высшая нор­ма. Совершенно иное мы видим теперь в ста­не наших врагов. Здесь биологизм сознатель­но возводится в принцип, утверждается как то, что должно господствовать в мире. Всякое ограничение права кровавой расправы с дру­гими народами во имя какого-либо высшего начала сознательно отметается как сентимен­тальность и ложь. Это -- уже нечто большее, чем жизнь по образу звериному: здесь мы имеем прямое поклонение этому образу, принципиальное подавление в себе челове­колюбия и жалости ради него. Торжество та­кого образа мыслей в мире сулит человече­ству нечто гораздо худшее, чем татарщина Это -- неслыханное от начала мира порабо­щение духа -- озверение, возведенное в принцип и в систему, отречение от всего того человечного, что доселе было и есть в чело­веческой культуре. Окончательное торже­ство этого начала может повести к поголов­ному истреблению целых народов, потому что другим народам понадобятся их жизни. Этим измеряется значение той великой борьбы, которую мы ведем. Речь идет не только о сохранении нашей целости и неза­висимости, а о спасении всего человеческо­го, что есть в человеке, о сохранении само­го смысла человеческой жизни против надвигающегося хаоса и бессмыслицы. Та духовная борьба, которую нам придется еще выдержать, неизмеримо важнее и труднее той вооруженной борьбы, которая теперь заставляет нас истекать кровью. Человек не может оставаться только человеком: он дол­жен или подняться над собой, или упасть в бездну, вырасти или в Бога, или в зверя. В настоящий исторический момент человече­ство стоит на перепутье. Оно должно окон­чательно определиться в ту или другую сто­рону. Что же победит в нем -- культурный зоологизм или то "сердце милующее", кото­рое горит любовью ко всей твари ? Чем над­лежит быть вселенной -- зверинцем или храмом?

 Самая постановка этого вопроса преис­полняет сердце глубокой верой в Россию, по­тому что мы знаем, в котором из этих двух начал она почувствовала свое национальное призвание, которое из этих двух жизнепони­мании выразилось в лучших созданиях ее на­родного гения. Русская религиозная архи­тектура и русская иконопись, без сомнения, принадлежат к числу этих лучших созданий. Здесь наша народная душа явила самое пре­красное и самое интимное, что в ней есть, -- ту прозрачную глубину религиозного вдохновения, которая впоследствии явилась мир и в классических произведениях русской ли тературы. Достоевский сказал, что "красот, спасет мир".11\* Развивая ту же мысль, Соловьев возвестил идеал "теургического искусства".12\* Когда слова эти были сказаны, Россия еще не знала, какими художественными сокровищами она обладает. Теургическое искусство у нас уже было. Наши иконописцы видели эту красоту, которою спасется мир, и увековечили ее в красках. И самая мысль о целящей силе красоты давно уже живет в идее явленной и чудотворной иконы! Среди той многотрудной борьбы, которую мы ведем, среди бесконечной скорби, которую мы испытываем, да послужит нам эта сила источником утешения и бодрости. Будем же утверждать и любить эту красоту. В ней воплотится тот смысл жизни, который не погибнет. Не погибнет и тот народ, который с этим смыслом свяжет свои судьбы. Он нужен вселенной для того, чтобы сломить господство зверя и освободить человечество от тяжкого плена.

 Этим разрешается одно кажущееся противоречие. Иконописный идеал есть всеобщий мир всей твари: дозволительно ли с этим идеалом связывать нашу человеческую мечту о победе одного народа над другим? На этот вопрос в русской истории неоднократно давался ясный и недвусмысленный ответ. В Древней Руси не было более пламенной поборника идеи вселенского мира, чем св. Сергий, для которого храм Святой Троицы им сооруженный, выражал собою мысль с преодолении ненавистного разделения мира и, однако, тот же св. Сергий благословил Дмитрия Донского на брань, а вокруг его обители собралась и выросла могучая рус­ская государственность! Икона возвещает конец войны! И однако, с незапамятных вре­мен у нас иконы предносились перед войс­ками и воодушевляли на победу.

 Чтобы понять, как разрешается это кажу­щееся противоречие, достаточно задаться одним простым жизненным вопросом. Мог ли св. Сергий допустить мысль об оскверне­нии церквей татарами? Можем ли и мы те­перь допустить превращение новгородских храмов или киевских святынь в немецкие конюшни? Еще менее возможно, разумеется примириться с мыслью о поголовном истреблении целых народов или о поголовное изнасиловании всех женщин в той или другой стране. Религиозный идеал иконы не был бы правдою, если бы он освящал неправду непротивленства; к счастью, однако, эта неправда не имеет ничего с ним общего и даже прямо противоречит его духу. Когда св. Сергий утверждает мысль о грядущем соборе всей твари над миром и тут же благословляет на брань в мире, между этими двумя актами нет противоречия, потому что мир преображенной твари в вечном покое Творца и наша здешняя брань против темных сил, за держивающих осуществление этого мире совершаются в различных планах бытия. Это святая брань не только не нарушает тот вечный мир -- она готовит его наступление В Апокалипсисе есть говорящий образ: там говорится о сатане, до времени посаженном на цепь, чтобы он не соблазнял народы.13\* Именно в этом образе мы найдем ответ на наши сомнения. Если грядущая вселенная должна быть храмом, из этого не следует, конечно, чтобы у преддверия этого храма бес мог утвердить свое царство! Если царство сатаны в нашей здешней действительности не может быть совершенно уничтожено, то оно должно быть, по крайней мере, ограничено, сковано цепями; пока оно не побеждено окончательно изнутри Духом Божиим, оно должно быть сдержано внешней силой. Иначе оно сметет с лица земли вся­кие храмы и постарается истребить в чело­веке самое подобие человека. Отсутствие со­противления будет источником великого со­блазна для народов!

 Чтобы они не вообразили, что царство зве­риное есть все во всем, надо положить конец этой нечестивой и безобразной его похваль­бе. Пусть видят народы, что мир управляет­ся не одним животным эгоизмом и не одной техникой. Пусть явится в человеческих де­лах и в особенности в делах России и выс­шая духовная сила, которая борется за смысл мира. Будем помнить, за что мы боремся, и пусть эта мысль удесятерит наши силы. И да будет наша выстраданная победа предвест­ницей той величайшей радости, которая по­крывает всю беспредельную скорбь и муку нашего существования!

 1915 г.

 **Два мира в древнерусской иконописи**

I

 Совершившееся на наших глазах открытие иконы -- одно из самых крупных и вместе с тем одно из самых парадоксальных событий новейшей истории русской культуры. Приходится говорить именно об открытии, так как до самого последнего времени в иконе все оставалось скрытым от нашего взора: и линии, и краски, и в особенности духовный смысл этого единственного в мире искусства. А между тем это -- тот самый смысл, которым жила вся наша русская старина.

 Мы проходили мимо иконы, но не видели ее. Она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада; лишь в качестве таковой мы ее знали. И вдруг -- полная пе­реоценка ценностей. Золотая или серебря­ная риза, закрывшая икону, оказалась весь­ма поздним изобретением конца XVI века, она прежде всего произведение того благо­честивого безвкусия, которое свидетельству­ет об утрате религиозного и художественно­го смысла. В сущности, мы имеем здесь как бы бессознательное иконоборчество: ибо заковывать икону в ризу -- значит, отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и крас­ки, как на что-то безразличное как в эстети­ческом, так и в особенности -- в религиоз­ном отношении. И, чем богаче оклад, чем он роскошнее, тем ярче он иллюстрирует ту бездну житейского непонимания, которое построило эту непроницаемую, золотую пе­регородку между нами и иконой.

 Что сказали бы мы, если бы увидали зако­ванную в золото и сверкающую самоцветны­ми камнями Мадонну Ботичелли или Рафаэ­ля?! А между тем над великими произведениями древнерусской иконописи совершались преступления не меньше этого; уже недалеко время, когда это станет всем нам понятным.

 Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются. И в самой золотой броне несмотря на отчаянное сопротивление отечественного невежества, кое-где пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тут мы чаще всего остаемся на полдороге. Икона остается у нас сплошь да рядом предметом того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее духовный смысл. А между тем в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается. Кто видит лишь внешнюю оболочку этого содержания, тот недалеко ушел от почи тателей золоченых риз и темных пятен. Ибо в конце концов роскошь этих риз обязана своим происхождением другой разновидности того же поверхностного эстетизма.

 Открытие иконы все еще остается незавершенным. На наших глазах оно, можно сказать, только зачинается. Когда мы расшифруем непонятный доселе и все еще тем­ный для нас язык этих символических начер­таний и образов, нам придется заново писать не только историю русского искусства, но и историю всей древнерусской культуры. Ибо доселе взор наш был прикован к ее поверх­ности. В ней, как и в иконе, мы созерцали ее ризу, но всего меньше понимали ее живую душу. И вот теперь открытие иконы дает нам возможность глубоко заглянуть в душу рус­ского народа, послушать ее исповедь, выра­зившуюся в дивных произведениях искусст­ва. В этих произведениях выявилось все жиз­непонимание и все мирочувствие русского человека с XII по XVII век. Из них мы узнаем, как он мыслил и что он любил, как судила его совесть, и как она разрешала ту глубокую жизненную драму, которую он переживал.

 Когда мы проникнем в тайну этих художе­ственных и мистических созерцаний, откры­тие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того -- ее будущее. Ибо в этих созер­цаниях выразилась не какая-либо переходя­щая стадия в развитии русской жизни, а ее непреходящий смысл. Пусть этот смысл был временно скрыт от нас и даже утрачен. Он вновь нам открывается. А открыть его -- значит понять, какие богатства, какие еще не явленные современному миру возможности таятся в русской душе. Мы оставим в стороне всякие произвольные гадания об этих возможностях и постараемся узнать их в их иконописных отражениях.

 II

 Не один только потусторонний мир Божественной славы нашел себе изображение в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны -- потусторонний вечный покой; с другой стороны -- страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование, -- мир ищущий, но еще не нашедший Бога. И cooтветственно этим двум мирам в иконе отражаются и противополагаются друг другу две России. Одна уже утвердилась в форме вечного покоя; в ней немолчно раздается глас: "Всякое ныне житейское отложим попечение".1\* Другая -- прислонившаяся к храму, стремящаяся к нему, чающая от него заступ­ления и помощи. Вокруг него она возводит свое временное мирское строение.

 Это прежде всего -- Русь земледельческая; во храме мы находим живой отклик на ее моления и надежды. Среди святых она име­ет своих особых покровителей и молитвен­ников. Кому неизвестно непосредственно близкое отношение к земледелию святого громовержца -- пророка Илии, Георгия По­бедоносца, коего самое греческое имя гово­рит о земледелии, и особо чтимых угодни­ков -- Флора и Лавра.2\* Протестантское вы­сокомерие, огульно обвиняющее нас в "язы­честве", очевидно, прежде всего имеет в виду имена святых этого типа и их в самом деле как будто соблазнительное сходство с языческими богами-громовержцами или же покровителями полей и стад. Но ознакомле­ние с лучшими образцами древней новго­родской иконописи тотчас изобличает уди­вительную поверхность такого сопоставле­ния. Наиболее интересными в иконописных изображениях святых являются именно те черты, которые проводят резкую грань между ними и человекообразными языческими богами.

 Эти черты отличия заключаются, во-первых, в аскетической неотмирности иконописных ликов, во-вторых, в их подчинении храмовому архитектурному, соборному целому и, наконец, в-третьих, в том специфическом горении ко Кресту, которое составляет яркую особенность всей нашей церковной архитектуры и иконописи.

 Начнем с пророка Илии. Новгородская иконопись любит изображать его уносящимся в огненной колеснице, в ярком пурпуровом окружении грозового неба. Соприкосновение со здешним, земным планом существования ярко подчеркивается, во-первых, русскою дугою его коней, уносящихся прямо в небо, а во-вторых, той простотою и есте­ственностью, с которой он передает из этого грозного неба свой плащ оставшемуся на зем­ле ученику -- Елисею. Но отличие от язычес­кого понимания неба сказывается уже тут Илия не имеет своей воли. Он вместе со свое" колесницей и молнией следует вихревому по­лету ангела, который держит и ведет на пово­ду его коней. Другое, еще более резкое отличие от богов-громовержцев бросается в гла­за в поясном, образе Илии в коллекции И. С. Остроумова. Здесь поражает в особенности аскетический облик пророка. Все земное от него отсохло. Пурпуровый грозовой фон, ко­торым он окружен, и, в особенности, мощный внутренний пламень его очей свидетельству­ют о том, что он сохранил свою власть над не­бесными громами. Кажется, вот он встанет, загремит и низведет на землю огонь или не­бесную влагу. Но изможденный лик его сви­детельствует, что эта власть -- действие не­здешней, духовной силы. В нем чувствуется все тот же полет влекущего его ангела. Пе­чать недвижного вечного покоя легла на его черты. И Божья благодать, и Божий гнев нис­посылается им не из посюстороннего неба, а из бесконечно далекой и бесконечно возвы­шающей над грозою небесной сферы.

 Другое явление того же громового обли­ка в нашей иконописи -- святой Георгий Победоносец. И ослепительное блистание его вихрем несущегося белого коня, и огне­вой пурпур его развевающейся мантии, и Рассекающее воздух копье, которым он по­ражает дракона -- все это указывает на него как на яркий одухотворенный образ Божь­ей грозы и сверкающей с неба молнии. Но опять-таки и здесь мы видим аскетического всадника, управляющего одухотворенным конем. Конь этот -- явление не стихийной, а сознательной, зрячей силы; это ясно изобра­жено в духовном выражении его глаз, кото­рые устремлены не вперед, а назад, на всад­ника, словно они ждут от него какого-то от­кровения. Кроме того, и здесь над грозою и вихрем иконописец видит благословляю­щую с неба десницу, которой подчиняются и всадник и конь.

 Наконец, ту же победу над языческим по­нимаем неба мы находим и в иконах Флора и Лавра. Когда мы видим этих святых среди многоцветного табуна коней, играющих и скачущих, может показаться, что в этой жиз­нерадостной картине мы имеем посредству­ющую ступень между иконописным и ска­зочным стилем. И это -- в особенности по­тому, что именно Флор и Лавр более, чем какие-либо другие святые, сохранили народ­ный русский, даже прямо крестьянский об­лик; но и они, властвуя над конями, сами, в свою очередь, имеют своего руководящего ангела, изображаемого на иконе. Еще поучи­тельнее поясные их изображения у С. П. Рябушинского. Там их ясные, русские глаза просветляются тем молитвенным горением, которое уносит их в запредельную, беско­нечную высь и даль. Не остается никакого сомнения в том, что они -- не самостоятель­ные носители силы небесной, а только ми­лосердные ходатаи о нуждах земледельца, потерявшего или боящегося потерять свое главное богатство -- лошадь. Здесь опять-таки -- то же гармоническое сочетание от­решения от здешнего и моления о здешнем, тот же недвижный покой, снисходящий к человеческой мольбе о хлебе насущном.

 Я уже сказал, что другое отличие выше­названных святых от языческих человекобогов -- в их подчинении храмовому целому, или, что то же, в их архитектурной соборно­сти. Каждый из них имеет свое особое, но всегда подчиненное место в той храмовой иконописной лестнице, которая восходит ко Христу. В православном иконостасе эта иерархическая лестница святых вокруг Хри­ста носит характерное название чина. В дей­ствительности во храме все ангелы и святые причислены к тому или другому чину -- ив том числе вышеназванные.

 Все они одухотворены ярко выраженным стремлением ко Христу. В иконописи это осо­бенно наглядно обнаруживается на примере Илии Пророка. В иконе "Преображения" он непосредственно предстоит преобразивше­муся Христу, склоняясь перед Ним. И что же, в этом предстоянии он утрачивает свое спе­цифическое световое окружение: его грозо­вой пурпур блекнет в соседстве с Фаворским светом. Здесь все залито блеском солнечных лучей; и самый гром небесный, подвергаю­щий ниц апостолов, раздается не из свинцо­вой тучи, а из лучезарного окружения Спа­сителя.1 Весь религиозный смысл фигуры Илии в нашей иконописи всех веков -- имен­но в подчинении ее общему "Начальнику жизни". И в этом отношении Илия, конечно, не составляет исключения. Как в православ­ной храмовой архитектуре ее смысл выража­ется в том "горении ко Кресту", которое столь ярко выражается в золотых церковных гла­вах, так и в иконах; все в них горит к тому же сверхвременному смыслу человеческого су­ществования, и все на него указывает. Все здесь охвачено стремлением к той запредель­ной небесной тверди, где умолкает житейс­кое. И в этом стремлении уносится ко Кресту вместе со святыми все, что есть лучшего, ду­ховного, в бытовой Руси от царя до нищего. Вот, например, перед нами яркий образ нищеты земной в лице нагого юродивого Василия Блаженного. На замечательной ико­не московского письма XVI века (в московс­кой коллекции И. С. Остроухова) мы видим его молящимся на беспросветно сером фоне московского ноябрьского неба. Его измож­денная постом и всяческим самобичеванием фигура -- настоящие живые мощи -- нахо­дится в полной гармонии с этим фоном. В молитве перед ним как бы разверзается окно в другой мир. И что же! Он видит там блис­тающие золотыми солнечными лучами кры­лья трех ангелов: они сидят за накрытым сто­лом, уставленным яствами. То -- Божья тра­пеза Святой Троицы, в этом самом образе явившейся Аврааму. И всякий раз, когда пе­ред иконописцем приподнимается завеса, скрывающая от нас горний мир, он видит там то же солнечное блистание горящего, искря­щегося неба.

 Мы можем наблюдать совершенно то же явление, когда в иконописном изображении соприкасается с небом другой, противопо­ложный конец общественной лестницы Молится нищий, молится и царь; окно в дру­гой мир открывается обоим, но неодинако­во в обоих случаях его явление. В последнем случае задача иконописца -- неизмеримо труднее и сложнее, ибо здесь краса небес выступает уже не на сером, будничном фоне она вступает в спор с земным великолепием и блеском царского одеяния.

 В московском Румянцевском музее в от­деле древностей есть икона ярославского письма XVII века, где мы находим замеча­тельное решение этой задачи. То князь Ми­хаил Ярославский, в предстоянии Облачно­му Спасу. Роскошный узор царственной пар­чи выписан с поразительной яркостью и вме­сте с тем с какой-то умышленной тщатель­ностью, которая подчеркивает мелочность мишурного земного великолепия. Это -- вполне правильное, реальное изображение царского облачения. И что же! Это массив­ное царское золото в иконе побеждено и по­срамлено простыми и благородными воздушными линиями Облачного Спаса с не­многими золотыми блестками. Всякая прося­щая и ищущая душа находит в небесах имен­но то, чего ей недостает и чем она спасается. Нищий юродивый -- страдалец и постник -- видит там нездешнюю роскошь Божествен­ной трапезы. А царь, возносясь молитвой к небесам, освобождается там от тяжести зем­ного богатства и, в предстоянии Облачному Спасу, обретает легкость духа, парящего над облаками.

 Так отражается в нашей древней иконо­писи жизненное соприкосновение с небеса­ми мирской России, земледельческой, ни­щей и царской.

 III

 В этом святом горении России -- вся тай­на древних иконописных красок.

 Ряд приведенных только что примеров показывает нам, как иконописец умеет крас­ками отделить два плана существования -- потусторонний и здешний.

 Мы видели, что эти краски весьма различ­ны. То это пурпур небесной грозы, то это ослепительный солнечный свет или блистание лучезарного, светоносного облика. Но как бы ни были многообразны эти краски, кладущие грань между двумя мирами, это всегда -- небесные краски в двояком, т.е. в простом и вместе символическом, значении этого слова. То -- краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего.

 Великие художники нашей древней ико­нописи так же, как родоначальники этой символики, иконописцы греческие, были, без сомнения, тонкими и глубокими наблю­дателями неба в обоих значениях этого сло­ва. Одно из них, небо здешнее, открывалось их телесным очам; другое, потустороннее, они созерцали очами умными. Оно жило в их внутреннем, религиозном переживании. И их художественное творчество связывало то и другое. Потустороннее небо для них ок­рашивалось многоцветной радугой посюсто­ронних, здешних тонов. И в этом окрашива­нии не было ничего случайного, произволь­ного. Каждый цветовой оттенок имеет в сво­ем месте особое смысловое оправдание и значение. Если этот смысл нам не всегда ви­ден и ясен, это обусловливается единственно тем, что мы его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства.

 Смысловая гамма иконописных красок -- необозрима, как и передаваемая ею природ­ная гамма небесных цветов. Прежде всего, иконописец знает великое многообразие от­тенков голубого -- и темно-синий цвет звез­дной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зе­леноватых. Нам, жителям севера, очень час­то приходится наблюдать эти зеленоватые тона после захода солнца. Но голубым пред­ставляется лишь тот общий фон неба, на ко­тором развертывается бесконечное разнооб­разие небесных красок -- и ночное звездное блистание, и пурпур зари, и пурпур ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и мно­гоцветная радуга, и, наконец, яркое золото полуденного, достигшего зенита, солнца.

 В древнерусской живописи мы находим все эти цвета в их символическом, потусто­роннем применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения неба запредельно­го от нашего, посюстороннего, здешнего плана существования. В этом -- ключ к понима­нию неизреченной красоты иконописной символики красок.

 Ее руководящая нить заключается, по-ви­димому, в следующем. Иконописная мисти­ка -- прежде всего солнечная мистика в выс­шем, духовном значении этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета все-таки золото полуденного солнца -- из цветов цвет и из чудес чудо. Все прочие крас­ки находятся по отношению к нему в неко­тором подчинении и как бы образуют вокруг него "чин". Перед ним исчезает синева ноч ная, блекнет мерцание звезд и зарево ночно го пожара. Самый пурпур зари -- только предвестник солнечного восхода. И наконец, игрою солнечных лучей обусловливаются все цвета радуги: ибо всякому цвету и свет) на небе и в поднебесье источник -- солнце.

 Такова в нашей иконописи иерархия кра­сок вокруг "солнца незаходимого". Нет того цвета радуги, который не находил бы себе места в изображении потусторонней Боже­ственной славы. Но изо всех цветов один только золотой, солнечный обозначает центр Божественной жизни, а все прочие ее окружение. Один Бог, сияющий "паче сол­нца", есть Источник царственного света. Прочие цвета, Его окружающие, выражают собою природу той прославленной твари небесной и земной, которая образует собою Его живой, нерукотворенный храм. Словно иконописец каким-то мистическим чутьем предугадывает открытую веками позже тай­ну солнечного спектра. Будто все цвета ра­дуги ощущаются им как многоцветные пре­ломления единого солнечного луча Боже­ственной жизни.

 Этот Божественный цвет в нашей иконо­писи носит специфическое название "ассиста". Весьма замечателен способ его изобра­жения. Ассист никогда не имеет вида сплош­ного, массивного золота; это -- как бы эфир­ная, воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистани­ем своим озаряющих все окружающее. Ког­да мы видим в иконе ассист, им всегда пред­полагается и как бы указуется Божество, как его источник. Но в озарении Божьего света нередко прославляется ассистом и Его окружение -- то из окружающего, что уже вошло в Божественную жизнь и представляется ей непосредственно близким. Так, ассистом покрываются сверкающие ризы Премудрости Божией Софии и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья. Он же во многих иконах золотит верхушки райских деревьев. Иногда ассистом покрываются в иконах и луковичные главы церквей. Замечательно, что эти главы в ико­нописных изображениях покрыты не сплош­ным золотом, а золотыми блестками и луча­ми. Благодаря эфирной легкости этих лучей, они имеют вид живого, горящего и как бы движущегося света. Искрятся ризы прослав­ленного Христа; сверкают огнем облачения и престол Софии-Премудрости, горят к не­бесам церковные главы. И именно этим свер­канием и горением потусторонняя слава от­деляется от всего непрославленного, здешне­го. Наш здешний мир только взыскует гор­него, подражает пламени, но действительно озаряется им лишь на той предельной высо­те, которой достигают вершины церковной жизни. Дрожание эфирного золота сообща­ет и этим вершинам вид потустороннего бли­стания.

 Вообще, потусторонние краски употребляются нашей древней иконописью, особенно но новгородской, -- с удивительным художественным тактом. Мы не видим ассиста во всех тех изображениях земной жизни Спасителя, где подчеркивается Его человеческое естество, где Божество в Нем сокрыто "под зраком раба". Но ассист тотчас же выступа­ет в Его облике, как только иконописец ви­дит Его прославленным или хотя бы хочет дать почувствовать Его грядущее прославле­ние.2 Ассистом нередко горит Христос-мла­денец, когда иконописцу нужно подчеркнуть в изображении мысль о Предвечном Мла­денце. Ассистом окрашиваются ризы Хрис­та в Преображении, Воскресении и Возне­сении. Тем же специфическим блистанием Божества горит Христос, выводящий души из ада, и Христос в раю с разбойником.

 Особенно сильное художественное впе­чатление достигается употреблением ассис­та именно там, где иконописцу нужно про­тивопоставить друг другу два мира, оттолк­нуть запредельное от здешнего. Это мы ви­дим, например, в древних иконах Успения Богоматери. При первом взгляде на лучшие из этих икон становится очевидным, что ле­жащая на одре Богоматерь в темной ризе со всеми близкими, ее окружающими, телесно пребывает в здешнем плане бытия, который можно осязать и видеть нашими здешним^ очами. Напротив, Христос, стоящий за одром в светлом одеянии, с душою Богоматери в виде младенца на руках, производит столь же ясное впечатление потустороннего видения Он весь горит, искрится и отделяется от умышленно тяжелых здешних красок земно­го плана эфирной легкостью покрытых ассистем воздушных линий. Контраст этот в особенности поразительно передан в двух иконах XVI века в московских коллекциях А В. Морозова и И. С. Остроухова.

 Прибавим к этому, что на некоторых изоб­ражениях (у И. С. Остроухова) видна высо­ко в небесах Богоматерь, уже прославленная в том же золотом блистании, среди сверка­ющих ассистом ангелов.

 В других иконах Успения тот же художе­ственный эффект отделения двух планов бытия иногда достигается другими цветами из той же гаммы небесных красок. Христос стоящий позади одра Богоматери, отделяется от Нее не только ассистом, но и особою окраскою небесных сфер, Его окружающих. Иногда это всего одна сфера, образующая вокруг Христа темно-синий овал, в котором видны херувимы; все они кажутся нам как бы потонувшими в синеве, за исключением одного, пурпурового, пламенного херувима на самой вершине овала, над головою Спа­сителя. Но иногда, например, в замечатель­ной новгородской иконе XVI века в петрог­радском музее Александра III, мы видим в том же овале множество небесных сфер, рас­положенных друг над другом. Сферы эти отделяются одна от другой множеством от­тенков и отливом голубого, причем некото­рые из этих сфер окрашиваются невероят­ными, светлыми, зеленовато-бирюзовыми тонами; зритель получает от этих тонов пря­мо ошеломляющее впечатление нездешнего. Я долго мучился над загадкой, где мог худож­ник наблюдать в природе эти краски, пока не увидал их сам, после заката солнца, на фоне северного петроградского неба.

 Впрочем, все это многообразие голубых, голубоватых и даже зеленоватых тонов, оду­хотворенных бесплотным естеством ангельских головок с крыльями, представляет coJ бой загадку сравнительно простую и легкую I Гораздо сложнее и, пожалуй, глубже -- тай на того яркого небесного пурпура, который составляет одну из величайших красот нов­городского иконописного стиля. Задача здесь усложняется в особенности чрезвычайным разнообразием видов небесного пурпура, доступного наблюдению. Иконопи­сец, как мы уже видели, знает пурпур небес­ной грозы, одухотворенной образом мечуще­го громы пророка. Он наблюдает ночное пур­пуровое зарево пожара и освещает им без­донную глубину вечной ночи во аде. Он по­мещает у дверей рая пурпуровое пламя ог­ненного херувима. Наконец, в древних нов­городских иконах Страшного Суда мы видим целую огненную преграду пурпуровых херу­вимов непосредственно под изображением будущего века, над головами сидящих на престолах апостолов. Все эти иконописные изображения небесного огня -- сравнитель­но ясны и прозрачны. Вопрос становится неизмеримо труднее и сложнее, когда мы подходим к мистической тайне пурпура Свя­той Софии-Премудрости Божией.

 Почему наш иконописец окрашивает яр­ким пурпуром лик, руки, крылья, а иногда и одеяние предвечной Премудрости, сотворившей мир? До сих пор никто не дал на этот вопрос удовлетворительного ответа. Прихо­дится часто слышать, что пурпур Святой Со­фии есть пламень. Но это объяснение на са­мом деле ничего не объясняет, ибо, как мы уже видели, существует великое множество видов, а стало быть, и смыслов потусторон­него пламени -- от солнечного горения ассиста до зловещего зарева геенны огненной. Спрашивается, о каком специфическом, виде пламени идет здесь речь? Что это за огонь, которым пламенеет Святая София, и в чем отличие этого пурпура от других иконопис­ных откровений, окрашенных в тот же цвет?

 Объяснение может быть найдено только в охарактеризованной выше солнечной ми­стике красок, символически выражающих тайны неба потустороннего. Знакомство с лучшими новгородскими изображениями Софии не составляет в этом ни малейшего сомнения. Возьмем ли мы редкую по красо­те шитую шелками икону Святой Софии XV века, пожертвованную графом А. Олсуфьевым московскому Историческому музею, или не менее дивную новгородскую "Со­фию" музея Александра III в Петрограде, не говоря уже о многих других изображениях пурпуровой Софии меньшего художествен­ного достоинства, -- мы найдем в них одну общую черту. Мы видим в них Софию, сидя­щую на престоле на темно-синем фоне ноч­ного, звездного неба. Именно соприкоснове­ние с ночною тьмою делает необычайно пре­красным это явление небесного пурпура; в этом же соприкосновении -- объяснение символического смысла этой краски.

 "Вся Премудростию сотворил еси" -- по­ется в церковном песнопении. Это значит, что Премудрость -- именно тот предвечный замысел Божий о творении, коим вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из не­бытия, из мрака ночного. Вот почему София изображается на ночном фоне. Но именно этот ночной фон и делает совершенно необ­ходимым блистание небесного пурпура в "Софии". То -- пурпур Божьей зари, зачина­ющейся среди мрака небытия; это -- восход вечного солнца над тварью. София -- то са­мое, что предшествует всем дням творения

 Не берусь решить, насколько в выборе краски тут участвовало сознательное раз­мышление. Я склонен, что пурпур Софии скорее был найден непосредственным оза­рением творческого инстинкта, каким-то ми­стическим сверхсознанием иконописца. Но сути дела это не меняет. Влечение к небу и глубокое знание неба в обоих смыслах сло­ва подсказало ему, что солнце, восходя из мрака или вообще соприкасаясь с мраком, неизбежно окрашивается в пурпур. К этому он привык, ибо он это повседневно наблю­дал и переживал. При этих условиях не все ли равно, сознавал ли он, что пишет зарю, или же заря в его творчестве была лишь бессоз­нательной реминисценцией. В обоих случа­ях верно, что София для него окрасилась све­том зари. Он видел предвечную зарю и пи­сал то самое, что видел.3

 Впрочем, не ему первому явилось при све­те солнечного восхода чудесное видение с огненным ликом и пурпуровыми перстами. Кто не знает крылатого стиха Гомера:

 Встала из мрака

 младая с перстами пурпурными Эос 4\*

 Разница между языческим -- гомеровс­ким и православно-христианским мирочувствием иконописца -- в том, что последний видит эти пурпурные персты не в здешней, а в предвечной заре и относит их к небу по­тустороннему. Пурпур остается тем же ут­ренним светом, но изменяется в самом суще­стве своем одухотворяющее его начало.

 Есть еще черта в названных иконах, рез­ко подтверждающая солнечный характер явления Софии. Я уже говорил, что вся Она покрыта тонкой паутинкой ассиста, значит, и самый пурпуровый Ее Лик является ико­нописцу среди блистания солнечных лучей.

 Сопоставим этот Лик с Ликом прославлен­ного Христа, сидящего на престоле. Не оче­видно ли, что было бы кощунственным пи­сать пурпурового Христа! Почему же неуместное в отношении к Христу столь уместно и прекрасно по отношению к Софии? Отто­го, что в солярном круге иконописной мис­тики Христу-Царю не подобает какой-либо иной цвет, кроме высшего в царственной иерархии цветов: то -- ослепительный свет немеркнущего дня. Напротив, Софии имен­но, ввиду Ее подчиненного значения в небесной иерархии, подобает пурпур, предваряю­щий высшее солнечное откровение.

 В русской иконописи это -- не единствен­ный случай, когда пурпур отмечает собой соприкосновение солнечного света со тьмою. В собрании И. С. Остроумова есть замечательная икона Преображения устюж­ского письма XVI века, где можно наблюдать аналогичное явление. Обыкновенно Преоб­ражение пишется на дневном светлом фоне. Между тем в названной иконе оно изобра­жено на ночном фоне звездного неба, при­чем Фаворский свет будит спящих во мраке апостолов.4 И что же, в этом ночном изобра­жении цветовая гамма резко отличается от красок, употребляемых в других дневных иконах Преображения. Фаворский свет в новгородской иконописи всегда изобража­ется в виде звезды, окружающей Спасителя. В самой сердцевине этой звезды Спаситель всегда залит золотом ассиста в соответствии с Евангельскими словами: и просияло лицо Его, как солнце5\* и т.д. Но края звезды обык­новенно наполняются другими небесными Цветами -- темно-синим, голубым, зеленоватым и оранжевым. Напротив, в ночной иконе И. С. Остроухова Фаворский свет, сопри­касаясь с окружающим мраком, переходит не в синеву, а в пурпур. И в этом выражается художественный замысел, замечательно смелый и глубокий. Среди символического ночного мрака, окутавшего вселенную, мол­ния Преображения, пробуждающая апосто­лов, возвещает зарю Божьего дня и тем по­лагает конец тяжкому сну греховному.

 Есть, впрочем, одна замечательная черта, которая отличает эту зарю Преображения от явления Софии. В иконах Софии пурпуром окрашен самый Ее Лик, крылья и руки. На­оборот, в названной иконе ночного Преоб­ражения мы видим пурпур лишь в звездооб­разном окружении Христа, притом на самых его окраинах. В явлении Софии-Премудро­сти пурпур выражает самую его сущность; наоборот, в иконе Преображения это -- один из подчиненных цветов небесного фона Хри­стова явления.

 В заключение этой характеристики оста­ется упомянуть, что от иконописца не оста­ется скрытым и самое прекрасное изо всех световых солнечных явлений -- явление не­бесной радуги. В другом месте5 мне уже приходилось говорить о том, как в богородич­ных иконах новгородского письма мир, со­бранный во Христе вокруг Богоматери, яв-дяет собою как бы многоцветную радугу. За­мечательное изображение этой радуги и удивительно глубокое понимание ее мисти­ческой сущности можно найти в иконах Бо­городицы "Неопалимая Купина", в особен­ности в замечательной иконе С. П. Рябушин-ского (псковского письма XV века). Здесь как раз изображено преломление единого солнечного луча Божьего в многоцветный спектр ангельских чинов, собравшихся вок­руг Богоматери и через Нее властвующих над стихиями мира. В этом окружении каж­дый дух имеет свой особый цвет; но тот еди­ный луч, с которым сочетается Богоматерь, тот огонь, который через Нее светит, объе­диняет в Ней всю эту духовную гамму небес­ного спектра: им горит в иконе весь много­цветный мир ангельский и человеческий. И таким образом, Неопалимая Купина выра­жает собою идеал просветленной и прослав­ленной твари, той твари, которая вмещает в себе огонь Божественного Слова и в нем горит, но не сгорает.

 IV

 От солнечной мистики древнерусской иконописи мы теперь перейдем к ее психо­логии -- к тому внутреннему миру челове­ческих чувств и настроений, который связы­вается с восприятием этого солнечного от­кровения.

 Мы имеем и здесь необычайно многооб­разную и сложную гамму душевных пережи­ваний, где солнечная лирика светлой радос­ти совершенно необходимо переплетается с мотивом величайшей в мире скорби -- с дра­мою встречи двух миров. Светлый лиричес­кий подъем -- радостное настроение весен­него благовеста -- первое, что поражает в росписи древних царских врат. Здесь мы имеем неизменно изображения четырех евангелистов и Благовещения, как олицетво­рения той радости, которую они возвещают. Концепция этих фигур в различных иконах весьма разнообразна; но в ней всегда, так или иначе, выражается народно-русское пони­мание того праздника, о котором вся тварь радуется вместе с человеком; это -- празд­ник прилета вешних птиц, ибо в Благовещение, согласно народному поверию, "и птица гнезда не вьет".

 Иногда это настроение изображается раду­гою праздничных красок на золотом фоне -- радостной игрою многоцветных ангельских крыльев вокруг Богоматери и евангелистов. В новгородских царских вратах И. С. Остроухо-ва мы имеем как раз изумительный образец этого изображения великого праздника вес­ны. Но в его же собрании икон имеется не ме­нее глубокое и прекрасное изображение того же праздника тепла и света, который выра­жает собою великий поворот солнца к земле.

 Это -- шесть маленьких икон Благовеще­ния и евангелистов Строгановского письма XVI века, снятых с царских врат. Тут мы ви­дим не радугу, а потоки яркого, полуденного света, которым все залито. Такой ослепи­тельный полдень можно видеть в южных странах, и мы стоим перед интересной загад­кой -- с какого юга русский иконописец мог принести нашему грустному северу эту вои­стину благую весть о невиданной и неслы­ханной у нас радости света.

 В фигурах евангелистов на царских вра­тах мы можем наблюдать изображение тех чувств, которые вызываются этим открове­нием света в святых, озаренных душах. Тут нам приходится отметить одну из самых па­радоксальных черт русской иконописи.

 Казалось бы, световая радуга и полуден­ное сияние, окружающее евангелистов, есть прежде всего -- праздник для глаза. И одна­ко, всмотритесь внимательно в позы еванге­листов: всем существом своим они выража­ют настроение человека, который смотрит, но не видит, ибо он весь погружен в слух и в записывание слышанного. Посмотрите на дугообразно согнутые спины этих пишущих апостолов: это -- позы покорных исполни­телей воли Божией, пассивных человеческих орудий откровения. В изображениях еванге­листа Иоанна, наиболее ярких и наиболее мистических изо всех, а потому и наиболее типичных для русского религиозного миро-чувствия, эта черта подчеркивается еще од­ной замечательной подробностью.

 Иоанн не пишет, а диктует своему учени­ку Прохору. Мы видим у него тот же изгиб спины человека, беззаветно отдающегося откровению. И что же, этот диктующий учи­тель Слова находит себе послушное орудие в лице ученика, который всей своей позой выражает безграничную, слепую покор­ность: это -- как бы человеческое эхо апос­тола, которое безотчетно его повторяет и бес­сознательно воспроизводит, а иногда даже преувеличивает самый изгиб его спины.

 Но не в одной этой покорности выража­ется психология человеческой души, пере­живающей процесс откровения. Высшим обнаружением этой психологии является, без сомнения, mom внутренний слух, кото­рому дано слышать неизреченное. Этот слух в нашей иконописи передается весьма раз­личными способами. Иногда это -- поворот головы евангелиста, оторвавшегося от рабо­ты, к невидимому для него свету или гению-вдохновителю; поворот -- неполный, слов­но евангелист обращается к свету не взгля­дом, а слухом. Иногда это даже не поворот, а поза человека, всецело углубленного в себя, слушающего какой-то внутренний, неизве­стно откуда исходящий голос, который не может быть локализован в пространстве. Но всегда это прислушивание изображает­ся в иконописи как поворот к невидимому. Отсюда у евангелистов это потустороннее выражение очей, которые не видят окружа­ющего.

 Самый свет, которым они освещены, по­лучает, через сопоставление с их фигурами, своеобразное символическое значение. Это радужное и полуденное сияние, которое вос­принимается не зрением апостолов, а как бы их внутренним слухом, -- тем самым одухот­воряется: это -- потусторонний, звучащий свет солнечной мистики, преобразившейся в мистику светоносного Слова. Недаром Слово в Евангелии Иоанна именуется све­том, который во тьме светит.

 В этом отнесении всех красок, составля­ющих красу творения, к потустороннему смыслу вечного Слова заключается источ­ник всей лирики нашей иконописи и всей ее драмы.

 Навстречу восходящему солнцу Еванге­лия поднимается вся та светлая радость жиз­ни, какая есть в человеке. При свете этих весенних лучей окрыляется и получает бла­гословение свыше самая человеческая лю­бовь. Иконописец не только знает этот чис­тый подъем земной любви, он воспевает ему радостные гимны. Это -- не ночное соловьиное пение, а солнечный гимн жаворонка с его подъемом в темно-синюю высь.

 На пороге евангельского откровения, в самом преддверии Нового Завета, помеща­ется эта прославленная иконописцем святая, но тем не менее чисто человеческая любовь Иоакима и Анны.6\* В богородичных иконах с житием мы находим вокруг главной иконы ряд маленьких изображений, где воспроиз­водится ряд стадий этой любви. Особенно художественны эти воспроизведения в заме­чательной иконе новгородского письма XVI века "Введение во храм с житием" (в москов­ской коллекции А. В. Морозова). Здесь в пер­вом изображении мы видим, как первосвя­щенник изгоняет из храма Иоакима и Анну за бесплодие. В последующих двух изобра­жениях они оба тоскуют порознь -- он в пу­стыне, а она в лесу: там птицы, вьющие гнез­да на древесных ветвях, напоминают ей то самое, о чем она печалится. Но это одиноче­ство в страдании в лесу, как и в пустыне, об-легчается видением ангела-утешителя, воз­вещающего грядущую радость.

 Потом эта радость сбывается в зачатии пресвятой Богородицы. Замечательно, что наше иконописное искусство, всегда глубо­ко символическое, когда приходится изобра­жать потустороннее, проникается каким-то своеобразным священным реализмом в изоб­ражении этой сбывающейся в посюсторон­ней любви радости. На первом плане мы ви­дим Иоакима и Анну, которые целуются; в некоторых иконах за ними изображается на втором плане двухспальное ложе; а возвыша­ющийся над ложем храм освещает эту суп­ружескую радость своим благословением. Иконописец трогательными чертами подчер­кивает голубиный характер этой любви. В двух старинных иконах псковских храмов в изображении "Рождества Пресвятой Бого­родицы" можно видеть, как Иоаким и Анна ласкают новорожденного младенца и белые голуби слетаются смотреть на семейную ра­дость. А домашние птицы -- гусь и утка, ук­рашающие ту же картину домашнего очага, сообщают ей уютный характер законченной идиллии.

 Как бы ни было прекрасно и светло это про­явление земной любви -- все-таки оно не до­водит до предельной высоты солнечного от­кровения. За подъемом тут неизбежно следует спуск; как бы высоко ни поднимался в не­бесную синеву этот весенний жаворонок, все же до встречи с солнцем ему далеко; стреми­тельно поднявшись, он вскоре неизбежно нис­падает на землю -- клевать зерно и ростить птенцов для нового полета и подъема, который опять не доведет до цели. Чтобы освободить земной мир от плена и поднять его до неба, приходится порвать эту пленительную цепь подъемов и спусков. От земной любви требу­ется величайшая из жертв: она должна сама себя принести в жертву. Вот почему в нашей иконописи прекрасная идиллия земного по­сюстороннего счастья не переходит грани между Новым и Ветхим Заветом. Это -- как бы пограничное явление -- лирическое вступ­ление к последующей новозаветной драме.

 Самый подъем земной любви навстречу запредельному откровению здесь неизбеж­но готовит трагическое ее столкновение с иною, высшею любовью, ибо эта высшая любовь в своем роде так же исключительна, как и земная любовь; она тоже хочет владеть человеком всецело без остатка.

 Иконописец усматривает зарождение этой Арамы в самом начале евангельского благовествования, тотчас вслед за появлением пер­вого весеннего луча Благовещения. Она про­исходит в душе Иосифа -- мужа Марии.

 Века проходили равнодушно мимо этого старческого образа: его почти не замечали, ибо внимание наблюдателей устремлялось к одному всепоглощающему центру -- к чудес­ному рождению от Девы. Только иконопись русская, следуя весьма несовершенным об­разцам иконописи греческой, проникновен­но заглянула ему в душу и совершила изуми­тельное открытие.

 Эта иконопись, воспевшая счастье Иоаки-ма и Анны, всем существом своим почувство­вала, что в душе праведного Иосифа живет все то же человеческое, чересчур человечес­кое понимание любви и счастья, усугублен­ное ветхозаветным миропониманием, счи­тавшим бесплодие за бесчестие. Тайна рож­дения "от Духа Свята и Марии Девы" в рам­ки этого понимания не умещается, а для вет­хозаветного миропонимания это -- катаст­рофа, совершенно невообразимый перево­рот космический и нравственный в одно и то же время. Как же вынести простой, бесхит­ростной человеческой душе Иосифа тяжесть столь безмерного испытания! В стране, где за бесплодие выгоняют из храма, голос с неба призывает его быть блюстителем девства обрученной ему Марии. Русский иконопи­сец, у которого оба эти мотива сталкиваются иногда буквально на одной доске -- в одной и той же иконе с событиями, прекрасно по­нимает, какая буря человеческих чувств дол­жна родиться в этом столкновении Нового Завета с Ветхим. И вот в древних новгородс­ких и псковских изображениях жития Бого­матери мы видим тотчас вслед за Благовеще­нием изображение Иосифа наедине с Мари­ей. В замечательной фреске Ферапонтова монастыря эта сцена так и называется -- "бурю внутри имеяй".

 Но еще замечательнее изображение этой бури в древних новгородских и псковских иконах Рождества Христова. В нижней час­ти иконы, непосредственно под изображени­ем Богородицы, лежащей на ложе, и яслей Спасителя, мы видим Иосифа, искушаемого диаволом во образе пастуха. Пастух указы­вает ему на кривую, суковатую палку; а Иосиф изображается на различных иконах то в состоянии тяжкого раздумья, то сомневающимся и как бы прислушивающимся к искусителю, то с выражением глубокого от­чаяния и ужаса -- почти безумия.6

 Смысл этого искушения сводится к про­стому, мужицкому аргументу: "Как из этой сухой палки не может произрасти листвы, так и от тебя -- старика -- не может произой­ти потомства". Так, по апокрифу, говорит диавол Иосифу. Иконописец знает, конечно, об откровении ангела Иосифу -- "не бойся принять Марию, жену твою",7\* -- но его жи­тейская мудрость ему подсказывает, что даже душа, услышавшая Божественный гла­гол, еще не свободна от таких искушений. И чем бесхитростнее облик искусителя, тем неотразимее сила его простого житейского довода, порочащего Рождество Христово Русская древняя иконопись это подчеркивает. С удивительным художественным тактотом она умеет прикрыть бесовское личиной пастуха: диавольский характер инсинуации вы дает себя в нем лишь подлым изгибом спины. Среди множества иконописных изображений на эту тему, с которыми мне при­шлось ознакомиться, я знаю только одно (в главке московского Благовещенского собоpa), где у "пастуха" намечаются еле замет­ные рожки.

 Здесь поразительна не только глубина проникновения в человеческую душу, но в особенности широта художественного обоб­щения и необычайная смелость крылатой мысли, которая поднимается в сверхсовре­менную высь, а потому перелетает через века! В лице Иосифа иконопись угадала не индивидуальную, а общечеловеческую, ми­ровую драму, которая повторялась и будет повторяться из века в век, доколе не полу­чит окончательного разрешения трагическое столкновение двух миров, ибо она -- всегда одна а та же. Уже шесть веков прошло со времени появления лучших новгородских изображений "Рождества", а сущность иску­шения не изменилась. На доводе пастуха ут­верждается в наши дни вся рационалисти­ческая критика, неустанно повторяющаяся: нет иного мира, кроме видимого нами, здеш­него, посюстороннего, а потому нет и иного способа рождения, кроме естественного Рождения от плотских родителей. "Зрак раба", прикрывающий явление Божества, остается, таким образом, неразгаданным попрежнему, а вторжение потустороннего наш мир вызывает все ту же бурю и бунт. Бурю эту с особой силой переживает всякий монах, ради Христа отрекающийся от всякой любви мирской; не потому ли она так непосредственно понятна и близка иконописцу?

 Так или иначе -- в иконописи отражаетеся та борьба двух миров и двух мирочувствий, которая наполняет собою всю историю человечества. С одной стороны, мы видим миропонимание плоскостное, все сводящее к плоскости здешнего. А с другой, противоположной стороны, выступает то мистическое мирочувствие, которое видит в мире и над миром великое множество сфер, великое многообразие планов бытия и непосредственно ощущает возможность перехода из плана в план.

 И может быть, самая трогательная, самая привлекательная черта тех иконописных изображений, где выразилось это понимание мира, заключается в любовном, глубоко христианском отношении к тому несчастно­му, который бессилен подняться духом над плоскостью здешнего. В лучших новгородс­ких иконах "Рождества" Богоматерь смотрит не на Младенца в яслях: ее взгляд, полный глубокого сострадания, устремлен сверху вниз на Иосифа и его искусителя.

 В той жертве, которая требуется от Иоси­фа, есть предвкушение совершенной жерт­вы в ней уже чувствуется зарождающееся в человеке горение ко кресту и пригвождение к нему всех его помыслов. В иконописи это предвкушение грядущего страдания, которое связывается с самым явлением в мир Пред­вечного Младенца, изображается в другом образе, также весьма глубоком и значитель­ном, -- во образе Симеона Богоприимца. По­верхностное, житейское понимание христи­анского откровения видит в его возгласе -- "ныне отпущаеши" только беспредельную радость человека, увидевшего близость спа­сения. Но иконописец, действительно при­нявший Христа в душу, смотрит глубже: он чувствует, как выстрадана та радость о Спа­сении, которая совпадает с радостью челове­ка о близости его земного конца. Он ощуща­ет ту глубину скорби, которая заставляет при­нимать этот конец как избавление. И он по­нимает, что в устах Симеона "ныне отпуща­еши" есть разрешение той бездонной глубины страдания, которая звучит в пророческих словах Богоприимца к Богоматери -- "И тебе самой оружие пройдет душу".8\* И оттого-то в лучших новгородских изображениях чер­ты Симеона носят на себе печать сверхчело­веческой неизреченной скорби.7

 Это -- Симеон, провидящий Крест. А по­тому, в сравнении с ним, скорбные фигуры, помещаемые иконописцем у подножия кре­ста, несмотря на глубину чувства и высокие художественные достоинства соответствую­щих изображений, едва ли могут дать новые мистические откровения или указания. Нов­городская живопись дала нам великие, гениальные изображения "снятия с креста" и "положения во гроб", о чем я имел уже слу чай говорить в другом месте.8 Но по существу своему скорбь Богоматери и апостолов, изоб­раженная на этих иконах, -- та самая, о ко­торой говорят и которую провидят скорбные черты Симеона. Эта скорбь -- то самое го­рение ко кресту, которое зажигает сердца и тем самым готовит их к принятию солнечно­го откровения. При свете этого пламени от­крывается иконописцу Божий суд над ми­ром. И в его изображении Божьего суда мы узнаем, как он воспринял это откровение; мы увидим, как сам он судит о мире.

 V

 Новгородские иконописные изображения Страшного Суда дают нам возможность заг­лянуть в самые глубокие тайники духовной жизни "святой Руси" XV и XVII веков, про­никнуть в самый суд ее совести. И ценность этих ярких, красочных изображений повы­шается тем, что в них человеческая совесть иконописца стремится угадать Божий суд не о каком-либо частном явлении, а о человече­стве, как целом, более того -- о всем мире. Те образы, которыми он олицетворяет этот суд, превосходят глубиной и мощью самые вещие из человеческих слов.

 В самой исходной точке своего искания иконописец встречается здесь с глубочай­шей нравственной задачей, которая в преде­лах земного существования не поддается окончательному решению. По самой приро­де своей наш мир -- ни рай, ни ад, а смешан­ная среда, где происходит ожесточенная борьба того и другого. Соответственно с этим в мире преобладают не святые и не изверги,

 а тот смешанный, житейский тип, о котором говорит пословица: "Ни Богу свечка, ни чер­ту кочерга". Как рассудит их Бог в тот миг, когда наступит срок бесповоротного, окон­чательного отделения пшеницы от плевел?

 То решение, которое здесь дает иконопи­сец, в сущности не есть решение: это необы­чайно широкая и смелая постановка задачи, которая свидетельствует о поразительной глубине жизнепонимания и проникновения в человеческую душу.

 В замечательном московском собрании икон А. В. Морозова есть две иконы Страш­ного Суда новгородских писем XV и XVI ве­ков. В нижней части того и другого изобра­жения есть как бы пограничный столб, отде­ляющий в иконе десницу от шуйцы, -- райс­кую сторону от адской. К столбу привязана человеческая фигура. Можно много гадать о том, что она изображает. Есть ли это тот тип "славного малого", который не годится в рай, потому что на земле он ни в чем себе не от­казывал, но не годится и в ад, потому что был добр и милостив? Или, быть может, это -- тип человека, не горячего и не холодного, а тепловатого, житейски праведного, корректного, но не любившего по-евангельски! Все догадки в этом роде в большей или меньшей степени правдоподобны, но достоверно лишь одно.

 Эта фигура олицетворяет тот преоблада­ющий в человечестве средний, пограничный тип, которому одинакова чужда и небесная глубина и сатанинская бездна. Не зная, что с ним делать и как его рассудить, иконописец так и оставил его прикованным посередине к пограничному столбу. А направо и налево от него души определяются каждая к подо­бающей ее облику сфере.

 Влево от столба -- геенский пламень ми­рового пожара. А вправо от него начинает­ся шествие в рай, переданное способом, ти­пичным для лучших образцов нашей иконо­писи. Мы видим перед собою не только дви­жение тел, сколько в самом деле -- движе­ние душ, переданное поворотом глаз, уст­ремленных вперед -- к цели. Цель эта обо­значается ярко пурпуровой, огненной фигу-Рой, которая с первого взгляда кажется как бы огненным столпом. Но смыкающиеся крылья и пламенные очи, которые из-за них выглядывают, не оставляют сомнения в том, что это -- огненный херувим, стерегущий вход в рай. Пройдя через эту грань, шествие соприкасается с лоном Авраамовым, кото­рое изображается как трапеза трех ангелов являвшихся Аврааму. Здесь совершаете последнее и окончательное преображена праведных душ. Иконописец понимает его по образу превращения куколки в бабочку Коснувшись лона Авраамова, праведные души окрыляются; окруженные золотыми венцами, они грациозным полетом бабочек взмывают вверх, к судящим мир апостолам Там, над головами апостолов, последняя ог­ненная преграда в виде гирлянды пурпуро­вых херувимов. А на самом верху, над херу­вимами, потустороннее, солнечное видение нового неба и новой земли На левой сторо­не иконы в pendant9\* к восходящему полету праведных мы видим падение вниз головой темных бесовских фигур в бездонную адс­кую пучину.

 Глубина мистического проникновения в человеческую душу сказывается и тут. Нис­падающие фигуры в иконе как бы связаны в непрерывную цепь, которая тянется сверху донизу -- до самой глубины ада. Изгибами этой цепи достигается изумитель­ный художественный эффект; но для ико­нописца тут -- дело не в эстетике, а в про­никновении в правду Божьего суда. Он чув­ствует, что бесы не изолированы в своем па­дении; все грехи людские связаны один с другим, всякий порок и всякий грех влечет за собой бесчисленные другие. И все греш­ные души связаны узами общего соблазна, коим одни заражаются от других. Мы име­ем здесь неумолимую-цель греховную, зако­вывающую в вечное рабство, -- в противо­положность свободному полету праведных душ

 А в середине между этими двумя проти­воположностями извивается колоссальный змей, покрытый бесчисленными кольцами, и каждое кольцо полно каких-то темных фигур, олицетворяющих бесконечную пос­ледовательность грехов лежащего в зле мира. Эти грехи, над которыми еще не свершился суд, еще не отошли в темную область ада; они принадлежат к тому серединному царству, где вместе с плевелами растет пшеница. Как посюсторонняя праведность представляет собою лишь несовершенное начало царства правды, так и эти грехи олицетворяют ад, еще не совершившийся, по совершающийся.

 В этой картине Страшного Суда мы ясно видим, как в мирочувствии иконописца от­носятся друг к другу эти два крайних преде­ла бытия. Это -- мироощущение, повышен­ное в самом существе своем. С одной сторо­ны, мы имеем здесь живое, действенное ощу­щение совершающегося на земле ада; ясное созерцание той бездны, куда ниспадает за­вязывающаяся здесь, на земле, греховная цепь, а с другой стороны, яркое конкретное видение неба, куда направляется светлый духовный подъем и полет.

 Оба противоположных элемента этого уг­лубленного мироощущения неразрывно свя­заны друг с другом. С одной стороны, имен­но это ощущение всей бездонной глубины ад­ской мерзости, таящейся под земным покро­вом, зажигает в иконописце то горение ко кресту, ту спасительную скорбь, которая раз­решается возгласом -- "ныне отпущаеши", а с другой стороны, именно открывающаяся через это горение высота духовного полета дает иконописцу силу измерить взглядом всю темную глубину лежащей внизу бездны.

 VI

 Таково откровение двух миров в древне­русской иконописи. Знакомясь с ним, мы испытываем то смешанное чувство, в кото­ром великая радость сочетается с глубокой душевной болью. Понять, что мы когда-то имели в древней иконописи, -- значит, в то же время почувствовать, что мы в ней утра­тили. Мысль о том, что этот бессмертный памятник духовного величия относится к дальнему нашему прошлому, заключает в себе что-то бесконечно тревожное для насто­ящего.

 Утрата тотчас становится очевидной при первой попытке сопоставления старого и нового в церковной архитектуре, ибо имен­но в древней архитектуре мы имеем наибо­лее наглядное изображение жизненного сти­ля святой Руси. Глаз радуется при виде ста­ринных соборов в Новгороде, в Пскове и в московском Кремле, ибо каждая линия их простых и благородных очертаний напоми­нает об огне, когда-то горевшем в душах.

 Мы чувствуем, что в этом луковичном сти­ле в древней Руси строились не одни храмы, но и все, что жило духовной жизнью, -- вся церковь и все мирские слои, в ней близкие, от царя до пахаря.

 В древнерусском храме не одни церков­ные главы -- самые своды и сводики над на­ружными стенами, а также стремящиеся кверху наружные орнаменты зачастую при­нимают форму луковицы. Иногда эти фор­мы образуют как бы суживающуюся квер­ху пирамиду луковицы. В этом всеобщем стремлении ко кресту все ищет пламени, все подражает его форме, все заостряется в по­степенном восхождении. Но только достиг­нув точки действительного соприкоснове­ния двух миров, у подножия креста, это ог­ненное искание вспыхивает ярким пламе­нем -- приобщается к золоту небес. В этом приобщении -- вся тайна того золота ико­нописных откровений, о котором мы уже достаточно говорили, ибо один и тот же дух выразился в древней церковной архитекту­ре и живописи.9

 В этой огненной вспышке весь смысл су­ществования "святой Руси". В горении цер­ковных глав она находит яркое изображение собственного своего духовного облика; это как бы предвосхищение того образа Божия, который должен изобразиться в России.

 Чтобы измерить ту бездну духовного па­дения, которая отделяет от этого образа со­временную Россию, достаточно совершить прогулку по Москве за пределами Кремлев­ских стен и ознакомиться с архитектурою тех "сорока сороков", которыми когда-то Москва славилась. Мы увидим классические памятники безмыслия, а потому и бессмыс­лия. Когда мы видим церковные луковицы, они почти всегда свидетельствуют об утрате откровения луковицы, о грубом непонима­нии ее смысла. Под луковичными главами большею частью не чувствуется купола. Раз во всем храмовом здании нет огненного стремления, они не вытекают органически из идеи храма, как его необходимое завер­шение, а превращаются в бессмысленное внешнее украшение. Они насаживаются на Длинные шейки и, наподобие дымовых труб, механически прикрепляются к крышам цер­ковных зданий.

 Впрочем, это искажение -- еще меньшее из зол: в Москве можно видеть и худшее. Ар­хитекторы, лишенные вдохновения и утратившие смысл храмовой архитектуры, всегда заменяют идейное завершение церкви или колокольни каким-нибудь внешним украше­нием; все их помыслы направлены к тому, чтобы чем-нибудь и как-нибудь ее изукра­сить. Отсюда рождаются прямо чудовищные изобретения. Иногда завершением колоколь­ни служит золоченая колонна в стиле Empire, которая могла бы служить довольно краси­вой подставкой для часов в гостиной. Я знаю церковь, где над куполом имеется беседка с колонками Empire, на беседке -- чаша, на чаше что-то вроде репы, над репой шпиль, потом шар и, наконец, крест. Всем москви­чам знакома церковь, которая вместо луко­вицы завершена короной, потому что в ней венчалась императрица Елисавета. И нако­нец, одним из самых крупных памятников дорого стоящего бессмыслия является храм Спасителя: это -- как бы огромный самовар, вокруг которого благодушно собралась пат­риархальная Москва.

 В этих памятниках современности ярко выразилась сущность того настроения, кото­рое имело своим последствием гибель вели­кого религиозного искусства; тут мы имеем не простую утрату вкуса, а нечто неизмери­мо большее -- глубокое духовное падение. Всякий строитель храма несет к подножию креста то, что наполняет его душу. Древний зодчий, как и древний иконописец, находит там луч солнечного откровения, а строители нового времени возносят ко кресту свои при­дворные или житейские воспоминания. У древних строителей в душе огонь Неопали­мой Купины, а у новых -- золотая корона, луженый самовар или просто репа.

 В этом ужасающем сходстве новейших церковных глав с предметами домашней ут­вари отражается то беспросветное духовное мещанство, которое надвинулось на совре­менный мир. Именно благодаря ему никакой действительной встречи двух миров в нашей церковной архитектуре не происходит. Все в ней говорит только о здешнем; все выра­жает только плоскостное и плоское мироо­щущение. Падение иконописи, забвение иконы при этих условиях не требует даль­нейших объяснений. То самое духовное ме­щанство, которое угасило огонь церковных глав, заковало в золото иконы и смешало с копотью старины их краски.

 Настоящее определение этому мещанству мы найдем у тех же древних иконописцев Его сущность прекрасно выражается той пограничной фигурой, которая стоит между раем и адом и ни в тот, ни в другой не годит­ся, потому что ни того, ни другого не воспри­нимает.

 Ей вообще не дано видеть глубины, пото­му что она олицетворяет житейскую сере­дину. Теперь эта середина возобладала в мире, и не у нас одних, а повсеместно.

 Творчество религиозной мысли и религи­озного чувства иссякло всюду. Строить в го­тическом стиле на Западе разучились так же, как и у нас -- в луковичном; также и живо­писцы типа фра Беато или Дюрера теперь исчезли, и исчезновение их объясняется в общем теми же причинами, как и падение русской иконописи. Причина этого упадка повсеместно одна: повсюду угасание жизни духовной коренится в той победе мещанства, которая обусловливается возрастанием жи­тейского благополучия. Чем больше этого благополучия и комфорта в земной обста­новке человека, тем меньше он ощущает вле­чения к запредельному. И тем больше он наклонен к спокойному, удобному нейтрали­тету между добром и злом.

 Бывают, однако, эпохи в истории, когда этот нейтралитет становится решительно невозможным; это -- критические минуты, когда борьба между добром и злом достига­ет крайнего, высшего напряжения. Тогда и над житейской серединой и под ней развер­заются сразу две бездны, и человек ставится в необходимость определенного выбора между горним полетом и провалом в бездон­ную пучину.

 Это -- те времена, когда таящееся в чело­веке зло не сдерживается мирными, культур­ными формами общежития, а потому явля­ется в гигантских размерах и формах. Тогда ополчаются на брань силы небесные; чело­вечество в громе и молнии воспринимает их высшие откровения. Это бывает в те дни, когда над землею разгорается кровавое за­рево, в дни войн, великих потрясений и вся­ких внутренних ужасов. Тогда рушится че­ловеческое благополучие, а вместе с тем про­валивается и духовное мещанство. Оно было совершенно невозможно, когда гуляли на просторе и пользовались властью такие изверги, как Иоанн Грозный или Цезарь Борд-жиа. В те дни Василий Блаженный мог видеть небо отверзтым, а фра Беато мог изображать в гениальных красочных видениях сердце, пригвоздившее себя ко кресту. И русскому иконописцу, и великому итальянскому ху­дожнику открылись эти видения, потому что оба видели диавола во плоти. Оба испытыва­ли величайший ужас страдания, оба имели то совершенно ясное ощущение ада, живу­щего в мире, которое всегда служило и слу­жит стимулом величайших подъемов и под­вигов.

 Вот чем объясняется былой расцвет нашей иконописи в Новгороде, Пскове и в Москве. Для этих иконописцев, переживавших ужа­сы непрерывных войн, видевших крутом не­прекращающееся опустошение и разорение, наблюдавших повседневно больших, еще не скованных государственностью извергов, ад и в самом деле не был предметом веры, а не­посредственной очевидностью. Оттого и ре­лигиозное чувство их было не холодным, не тепловатым, но огненным; и их восприятие неба окрашивалось яркими, живыми краска­ми непосредственно видимой реальности.

 Видение это, зародившееся среди величай­шего житейского неблагополучия, поблекло только тогда, когда на землю явились безо­пасность, удобство, комфорт, а с ними вмес­те -- и сон духовный. Тогда разом скрылось все потустороннее -- и ад и рай. В течение веков, отделяющих нас от нашей новгородс­кой иконописи, мир видел немало великих образцов человеческого творчества, в том числе -- пышный расцвет мировой поэзии на Западе и у нас. Но как бы ни был высок этот взлет, все-таки до потустороннего неба он не долетает и адской глубины тоже не разверзает. А потому никакое человеческое творчество, пока оно только человеческое, не в состоянии окончательно преодолеть мещанство: недаром германская поэзия пол­на жалоб на филистерство. Спать можно и с "Фаустом" в руках. Для пробуждения тут нужен удар грома.

 Теперь, когда сон столь основательно по­тревожен, есть основания полагать, что и всемирному мещанству наступает конец. Ад опять обнажается: мало того, становится оче­видным роковое сцепление, связывающее его с духовным мещанством наших дней.

 "Мещанство" вовсе не так нейтрально, как это кажется с первого взгляда; из недр его рождаются кровавые преступления и войны. Из-за него народы хватают друг друга за гор­ло. Оно зажгло тот всемирный пожар, кото­рый мы теперь переживаем, ибо война на­чалась из-за лакомого куска, из-за спора "о лучшем месте под солнцем".

 Но этот спор не есть худшее, что родилось из недр современного мещанства. Комфорт родит предателей. Продажа собственной души и родины за тридцать серебренников, явные сделки с сатаной из-за выгод, явное поклонение сатане, который стремится втор­гнуться в святое святых нашего храма, -- вот куда, в конце концов, ведет мещанский иде­ал сытого довольства. Именно через раскры­тие этого идеала в мире перед нами, как и перед древними иконописцами, ясно обна­жается темная цепь, которая ниспадает от нашей житейской поверхности в беспрос­ветную и бесконечную тьму.

 А рядом с этим, на другом конце открыва­ющейся перед нами картины, уже начинает­ся окрыление тех душ, которым постыло пре­смыкание нашей червеобразной формы существования. В том духовном подъеме, ко­торый явился в мир с началом войны, мы ви- • дели этот горний полет людей, приносивших величайшую из жертв, отдававших за ближ­него и достояние, и жизнь, и самую душу. И если теперь некоторые ослабели, то другие, напротив, окрепли для высшего подвига.

 Возможно, что переживаемые нами дни представляют собою лишь "начало болез­ней"; возможно, что они -- только первое проявление целого грозового периода все­мирной истории, который явит миру ужасы, доселе невиданные и неслыханные. Но бу­дем помнить: великий духовный подъем и великая творческая мысль, особенно мысль религиозная, всегда выковываются страда­ниями народов и великими испытаниями. Быть может, и наши страдания -- предвест­ники чего-то неизреченно великого, что дол­жно родиться в мир. Но в таком случае мы должны твердо помнить о той радости, в ко­торую обратятся эти тяжкие муки духовно­го рождения.

 Среди этих мук открытие иконы явилось вовремя. Нам нужен этот внешний благовест и этот пурпур зари, предвещающий светлый праздник восходящего солнца. Чтобы не унывать и до конца бороться, нам нужно но­сить перед собой эту хоругвь, где с красою небес сочетается солнечный лик прославлен­ной святой России. Да будет это унаследо­ванное от дальних наших предков благосло­вение призывом к творчеству и предзнаме­нованием нового великого периода нашей истории.

 1916 г.

 **Россия в ее иконе**

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

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

 Я не знаю другой иконы, где так ярко и так сильно вылилась мысль, чувство и мо­литва великого народа и великой историчес­кой эпохи. Недаром она была поднесена лав­ре сыном Дмитрия Донского, чувствуется, что эта ткань была вышита с любовью кем-либо из русских "жен-мироносиц" XV века, быть может, знавших святого Сергия и во всяком случае переживавших непосред­ственное впечатление его подвига, спасше­го Россию.

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

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

 И не один этот образ. Икона XIV и XV века дает нам вообще удивительно верное и уди­вительно глубокое изображение духовной жизни тогдашней России. В те дни живой веры слова молитвы -- "не имамы иные по­мощи, не имамы иные надежды, разве Тебе Владычице"-- были не словами, а жизнью. Народ, молившийся перед иконою о своем спасении, влагал в эту молитву всю свою душу, поверял иконе все свои страхи и на­дежды, скорби и радости. А иконописцы, дававшие в иконе образный ответ на эти иска­ния души народной, были не ремесленники, а избранные души, сочетавшие многотруд­ный иноческий подвиг с высшею радостью духовного творчества. Величайший из ико­нописцев конца XIV и начала XV вв. Андрей Рублев признавался "преподобным". '\* Из ле­тописи мы узнаем про его "великое тщание о постничестве и иноческом жительстве". О нем и о его друзьях-иконописцах мы чита­ем: "на самый праздник Светлого Воскресе­ния на сидалищах сидяща и перед собою имуща Божественные и всечестные иконы и на тех неуклонно зряща, Божественные радости и светлости исполняхуся и не точию в той день, но и в прочие дни, егда живописательству не прилежаху".1 Прибавим к это­му, что преподобный Андрей считался чело­веком исключительного ума и духовного опыта -- "всех превосходят в мудрости зельне"2, и мы поймем, каким драгоценным ис­торическим памятником является древняя русская икона. В ней мы находим полное изображение всей внутренней истории рус­ского религиозного и вместе с тем нацио­нального самосознания и мысли. А история мысли религиозной в те времена совпадает с историей мысли вообще.

 Оценивая исторические заслуги святите­лей и преподобных XIV столетия -- митро­полита Алексия, Сергия Радонежского и Сте­фана Пермского, В. О. Ключевский говорит между прочим: "эта присноблаженная тро­ица ярким созвездием блещет в нашем XIV веке, делая его зарею политического и нрав­ственного возрождения русской земли".3 При свете этого созвездия начался с XIV на XV век расцвет русской иконописи. Вся она от начала и до конца носит на себе печать великого духовного подвига св. Сергия и его современников.

 Прежде всего в иконе ясно отражается общий духовный перелом, пережитый в те дни Россией. Эпоха до св. Сергия и до Кули­ковской битвы характеризуется общим упад­ком духа и робости. По словам Ключевско­го, в те времена "во всех русских нервах еще до боли живо было впечатление ужаса" та­тарского нашествия. "Люди беспомощно опускали руки, умы теряли всякую бодрость и упругость". "Мать пугала неспокойного ребенка лихим татарином; услышав это злое слово, взрослые растерянно бросались бе­жать, сами не зная куда".4

 Посмотрите на икону начала и середины XIV века, и вы ясно почувствуете в ней, ря­дом с проблесками национального гения, эту робость народа, который еще боится по­верить в себя, не доверяет самостоятельным силам своего творчества. Глядя на эти ико­ны, вам кажется подчас, что иконописец еще не смеет быть русским. Лики в них про­долговатые, греческие, борода короткая, иногда немного заостренная, не русская. Даже иконы русских святых -- князей Бо­риса и Глеба -- в петроградском музее Алек­сандра III воспроизводят не русский, а гре­ческий тип. Архитектура церквей -- тоже или греческая, или носящая печать переход­ной ступени между русским и греческим. Церковные главы еще слабо заострились и носят почти круглую форму греческого ку­пола: русская луковица, видимо, еще нахо­дится в процессе образования. Внутри хра­мов мы видим непривычные русскому гла­зу и также греческие верхние галереи. В этом отношении типична, например, икона Покрова Пресвятой Богородицы Новгородского письма XIV века в собрании И. С. Ос-троухова.

 Это зрительное впечатление подтвержда­ется объективными данными. Родиной рус­ского религиозного искусства в XIV и XV вв., местом его высших достижений является "русская Флоренция" -- Великий Новгород. Но в XIV веке этот великий подъем религи­озной живописи олицетворяется не русски­ми, а иностранными именами -- Исайи Гре-чина и Феофана Грека. Последний и был ве­личайшим новгородским мастером и учите­лем иконописи XIV века; величайший из рус­ских иконописцев начала XV века, родона­чальник самостоятельного русского искусст­ва, -- Андрей Рублев был его учеником. Упо­мянутые греки расписывали церкви и собо­ры в Москве и в Новгороде. В 1343 г. гречес­кие мастера "подписали" соборную церковь Успения Богородицы в Москве. Феофан Грек расписал церковь Архистратига Михаила в 1399 г., а в 1405 г. -- Благовещенский собор вместе со своим учеником Андреем Рубле­вым. Известия о русских мастерах-иконопис­цах -- "выучениках греков" -- в XIV веке вообще довольно многочисленны.5 Если бы в те дни русское искусство чувствовало в себе силу самому стать на ноги, в этих греческих учителях, понятно, не было бы надобности.

 Мы имеем и другие, еще более прямые указания на зависимость русских иконопис­цев конца XIV в. от греческих влияний. Из­вестный иеромонах Епифаний, жизнеописа-тель преподобного Сергия, получивший об­разование в Греции, просил Феофана Грека изобразить в красках храм Святой Софии в Константинополе. Просьба была исполнена и, по словам Епифания, этот рисунок послу­жил на пользу многим русским иконопис­цам, которые списывали его друг у друга.6 Этим вполне объясняется нерусский или не вполне русский архитектурный стиль церк­вей на многих иконах XIV века, особенно на Иконах Покрова Пресвятой Богородицы, где изображается как раз храм Святой Софии.

 Теперь всмотритесь внимательнее в ико­ны XV и XVI века, и вас сразу поразит пол­ный переворот. В этих иконах решительно все обрусело -- и лики, и архитектура церк­вей, и даже мелкие чисто бытовые подроб­ности. Оно и не удивительно. Русский ико­нописец пережил тот великий национальный подъем, который в те дни переживало все вообще русское общество. Его окрыляет та же вера в Россию, которая звучит в состав­ленном Пахомием жизнеописании св. Сер­гия. По его словам русская земля, веками жившая без просвещения, напоследок сподо­билась той высоты Святого Просвещения, какое не было явлено в других странах, рань­ше принявших веру христианскую. Этой не­сравненной высоты Русь достигла благодаря подвигу св. Сергия.7 Страна, где были явле­ны такие светильники, уже не нуждается в иноземных учителях веры; по мысли Пахо-мия, она сама может просвещать вселенную.8 В иконе эта перемена настроения сказы­вается прежде всего в появлении широкого русского лица, нередко с окладистою боро­дою, которое идет на смену лику греческо­му. Не удивительно, что русские черты яв­ляются в типичных изображениях русских святых, например, в иконе св. Кирилла Бе­лозерского, принадлежащей епархиальному музею в Новгороде.9 Но этим дело не огра­ничивается. Русский облик принимают не­редко пророки, апостолы, даже греческие святители -- Василий Великий и Иоанн Златоуст; новгородская иконопись XV и XVI вв. дерзает писать даже русского Христа, как это ясно видно, например, в принадлежащей И. С. Остроухову иконе Спаса Нерукотво-ренного. Такое же превращение мы видим и в той храмовой архитектуре, которая изоб­ражается на иконах. Это особенно ясно бро­сается в глаза при сравнении икон Покрова Богородицы, упомянутой остроуховской, и знаменитой новгородской иконы XV в., при­надлежащей петроградскому музею Алек­сандра III. В этой последней иконе изобра­жен константинопольский храм Святой Со­фии; на это указывает конная статуя строи­теля этого храма -- императора Юстиниана, помещающегося слева от него. Но во всем прочем уроки учителей-греков, видимо, за­быты: в изображении утрачено всякое подо­бие греческого архитектурного стиля: весь облик храма -- чисто русский, в особеннос­ти его ясно заостренные главы; и не одни гла­вы, -- все завершение фасада приняло опре­деленно луковичную форму. У зрителя не ос­тается ни малейшего сомнения в том, что перед ним -- типическое воспроизведение родного искусства. То же впечатление родкого производят и вообще все храмы на нов­городских иконах XV века.

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

 Да не покажется дерзостью это привнесе­ние в икону бытовых подробностей русской жизни. Это -- не дерзость, а выражение но­вого духовного настроения народа, которо­му подвиг святого Сергия и Дмитрия Донс­кого вернул веру в родину. Из пустыни раз­дался властный призыв преподобного к вож­дю русской рати: "иди на безбожников сме­ло, без колебания, и победишь". "Примером своей жизни, высотою своего духа преподоб­ный Сергий поднял упавший дух родного народа, пробудил в нем доверие к себе, к сво­им силам, вдохнул веру в свое будущее. Он вышел из нас, был плоть от плоти нашей и кость от костей наших, а поднялся на такую высоту, о которой мы и не чаяли, чтобы она кому-нибудь из наших была доступна".10 Что же удивительного в том, что поверившая в себя Россия увидела в небесах свой соб­ственный образ, а иконописец, забывший уроки греческих учителей, стал писать Об­раз Христов с русскими чертами. Это -- не самопревознесение, а явление образа святой Руси в иконописи. В дни национального уни­жения и рабства все русское обесценива­лось, казалось немощным и недостойным. Все святое казалось чужестранным, гречес­ким. Но вот по земле прошли великие свя­тые; и их подвиг, возродивший мощь народ­ную, все освятил и все возвеличил на Руси: и русские храмы, и русский народный тип, и даже русский народный быт.

 В XV веке воспоследовали и другие собы­тия, которые утвердили эту веру и силу рус­ского народного гения и вместе с тем пошатнули доверие к прежним учителям веры -- грекам. Это -- флорентийская уния в взятие Константинополя турками в ту самую эпоху, когда владычество "безбожных агарян" на Руси было окончательно сломлено. Возник­шая под впечатлением этих событий мысль о Москве, как о третьем Риме, слишком из­вестна, чтобы о ней нужно было распрост­раняться. Но еще раньше Москвы под впе­чатлением упадка веры в обоих древних Ри-мах стал называть себя "новым Римом" Ве­ликий Новгород. Там зародились благочес­тивые сказания о бегстве святых и святынь из опозоренных центров древнего благочес­тия и о переселении их в Новгород: об иконе Тихвинской Божьей Матери, чудесно пере­несенной из Византии в Новгород, и о столь же чудесном приплытии туда же на камне св. Антония Римлянина с мощами. Новгородс­кий иконописец сумел сделать из этого пос­леднего сказания яркий апофеоз русского народного гения. В собрании икон И. С. Ос-троухова есть изображение этого чудесного плавания, которое поражает не только кра­сотою, но и необычайным подъемом нацио­нального чувства; над плывущим по Волхову святым беженцем из Рима жаром горят зо­лотые главы новгородских русских храмов: в них -- цель его странствования и един­ственно достойное пребывание для вверен­ной ему от Бога святыни.

 Видение прославленной Руси, -- вот в чем заключается резкая грань между двумя эпо­хами русской иконописи. Грань эта проведе­на духовным подвигом св. Сергия и ратным подвигом Дмитрия Донского. Раньше русский народ знал Россию преимущественно как место страдания и унижения. Святой Сергий впервые показал ее в ореоле Божественой славы, а иконопись дала яркое изображение явленного им откровения. Она нашла его не только в храмах, не только в одухотворенных человеческих ликах, но и в самой русской природе. Пусть эта природа скудна и печаль­на, как место высших откровений Духа Бо­жьего, она -- земля святая: в бедности этого "края долготерпения русского народа" от­крывается неизреченное богатство.

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

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

 II

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

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

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

 Это тем более замечательно, что в виду технической беспомощности русских масте­ров над московскими соборами работали итальянцы с Аристотелем Фиоравенти во главе; они выучили русских обжигать кир­пич, изготовлять клейкую и густую известь, преподали им усовершенствованные при­емы кладки, но в самой архитектуре долж­ны были по требованию Ивана III следовать русским образцам. И в результате их рабо­ты возникли такие чудеса чисто русского зодчества, как соборы Успенский и Благовещенский. Не говоря уже о том, что в них не видно никаких следов какого-либо итальян­ского влияния, их заостренные в луковицы купола свидетельствуют об освобождении от влияния византийского. Они выражают со­вершенно новое по сравнению с Византией и более глубокое понимание храма. Круглый византийский купол выражает собою мысль о своде небесном, покрывшем землю; глядя на него, испытываешь впечатление, что зем­ной храм уже завершен, а потому и чужд стремления к чему-то высшему над ним. В нем есть та неподвижность, которая выража­ет собою несколько горделивое притязание, ибо она подобает только высшему совершен­ству. Иное дело -- русский храм; он весь -- в стремлении.

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

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

 Для России XV в. есть прежде всего век великой радости. Как понять, что именно к этой эпохе относятся самые сильные, захва­тывающие изображения бездонной глуби­ны скорби? Я уже говорил в начале этой лек­ции о шитом шелками образе св. Сергия -- даре Василия Дмитриевича Донского. Сопо­ставьте этой иконой два ярких произведе­ния новгородской иконописи XV в. -- "По­ложение во гроб" и "Снятие с креста" в со­брании И. С. Остроухова. Не кажется ли вам, что они переносят в духовную атмосферу земли, оставленной Богом?12 Как помирить их с радостным настроением духовного твор­чества XV века? Как понять, что XIV век -- век скорби народной -- не дал изображений страдания, равных этим? Тут перед нами открывается одна из замечательнейших тайн духовной жизни. Душа, пришибленная скор­бью, не в состоянии от нее освободиться, а потому не в силах ее выразить. Чтобы изоб­разить духовное страдание так, как изобра­жали его иконописцы XV века, не достаточ­но его пережить, нужно над ним подняться. Скорбные иконы XV в. уже сами по себе представляют великую победу духа. В них чувствуется тот молитвенный подъем, кото­рый в дни святого Сергия исцелил язвы Рос­сии и вдохнул в нее бодрость. Такие иконы понятны именно как выражение настроения души народной, которая подвигом веры и са­моотвержения только что освободилась от величайшей напасти. Воспоминание о толь­ко что перенесенной мухе еще свежо: оно необычайно живо и сильно чувствуется. Но, с другой стороны, в этом стоянии у креста есть безграничная уверенность в спасении: оно приобретает достоверность совершив­шегося факта.

 Тут опять-таки икона -- верная вырази­тельница духовного роста русского народа с XIV на XV столетие. Мы сталкиваемся здесь с тем парадоксальным фактом, что век великих национальных успехов является вместе с тем и веком углубления аскетизма. Я уже упоминал о том, что со времени св. Сергия на Руси начали быстро умножаться монас­тыри. Как замечает по этому поводу В. О. Ключевский, в те дни "стремление покидать мир усилилось не от того, что в миру скопля­лись бедствия, а по мере того, как в нем воз­вышались нравственные силы". Это же са­мое нарастание сил духовных сказывается и в иконе, в ее необычайно живом и сильном восприятии страстей Христовых.

 Но главное и основное в иконе XV века -- не эта глубина страдания, а та радость, в ко­торую претворяется скорбь; то и другое в ней нераздельно: в ней чувствуется состояние духа народа, который умер и воскрес. Мы зна­ем, что многие иконописцы, например, Руб­лев, писали свои иконы с молитвой и со сле­зами. И точно, во многих иконах сказывает­ся то настроение жены, которая, после выст­раданной предродовой муки, не помнит себя от радости; это -- радость духовного рожде­ния России. Она выражается прежде всего в необыкновенном богатстве и в необыкновен­ной яркости радужных красок; никакие подражания и никакие воспроизведения не в со­стоянии дать даже отдаленного понятия об этих красках русской иконы XV в. И это, конечно, оттого, что в этой радости небесной радуги здесь сказывается неведомая нам кра­сота и сила духовной жизни. Сочетания этих тонов прекрасны не сами по себе, а как прозрачное выражение духов­ного смысла. Это можно пояснить на примере замечательной новгородской иконы Воз­несения XV века в собрании С. П. Рябушинского: наверху солнечный лик прославлен­ного, возносящегося в небо Христа. Внизу Богоматерь в одеянии умышленно темном, дабы подчеркнуть контраст с белоснежны­ми ангелами, которые отделяют ее с обеих сторон от ее земного окружения, а кругом апостолы, коих одеяния образуют как бы радугу вокруг Богоматери. Это радужное земное преломление небесного света крас­норечивее всяких человеческих слов выра­жает смысл Евангельского текста: се, Аз с вами до скончания века.

 Это -- не единственный пример явления радуги в иконе. Она появляется там в самых разнообразных сочетаниях; но при этом всегда, неизменно она выражает собою выс­шую радость твари земной и небесной, ко­торая либо преломляет в себе солнечное си­яние потустороннего неба, либо прямо вво­дится в окружение Божественной славы. В петроградской иконе "Покрова" радугу об­разуют частью святые и апостолы, собран­ные вокруг Богоматери, частью облака, на которых они стоят. В иконах "О тебе раду­ется, Благодатная, всякая тварь" мы видим вокруг Богоматери многоцветветную гир­лянду ангелов. В иконах Богоматери "Нео­палимая купина" -- опять то же явление: у каждого духа свой особый цвет; и все вмес­те образуют радугу вокруг Богоматери и Христа, причем только Богоматери и Хрис­ту присвоены царственное золото полднев­ного луча. В другом моем труде я уже пока­зал, что краски в новгородской живописи как бы образуют некоторую иерархию, в которой луч белый или золотой занимают место господствующее.13 Здесь мне остает­ся только подчеркнуть внутреннюю связь этого явления небесной радуги с тем откро­вением высшей духовной радости, которое осчастливило Россию в конце XIV и в XV вв.

 В те дни она переживала Благую Весть Еван­гелия с той силою, с какою она никогда ни до, ни после его не переживала. В страдани­ях Христовых она ощущала свою собствен­ную, только что пережитую Голгофу; вос­кресение Христово она воспринимала с ра­достью, доступною душам, только что выве­денным из ада; а в то же время, поколение святых, живших в ее среде и целивших ее раны, заставляло ее ежеминутно чувство­вать действенную силу обетования Христо­ва: се, Аз с вами, во вся дни до скончания века (Мф. 28:20). Это ощущение действенного сочетания силы Христовой с жизнью чело­веческою и с жизнью народною выражалось во всем русском искусстве того времени -- и в архитектурных линиях русских храмов, и в красках русских икон.

 III

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

 Что видел, что чувствовал, святой Сергий, молившийся за Русь в своей лесной пусты­не? Вблизи вой зверей да "стражи бесовс­кие", а издали, из мест, населенных людьми, доносится стон и плач земли, подневольной татарам. Люди, звери и бесы -- все тут сли­вается в хаотическое впечатление ада кро­мешного. Звери ходят стадами, и иногда хо­дят по два, по три, окружая святого и обню­хивая его. Люди беснуются; а бесы, описы­ваемые в житии, до ужаса похожи на людей. Они являются к святому в виде беспорядоч­ного сборища, как "стадо бесчислено", и ра­зом кричат на разные голоса: "уйди, уйди из места сего! Чего ищешь в этой пустыне. Уже­ли ты не боишься умереть с голода, либо от зверей или от разбойников и душегубцев!" Но молитва, отгоняя бесов, укрощает хаос и, побеждая ад, восстанавливает на земле тот мир человека и твари, который предшество­вал грехопадению. Из тех зверей один, мед­ведь, взял в обычай приходить к преподоб­ному. Увидел преподобный, что не злобы ради приходит к нему зверь, но чтобы полу­чить что-либо из его пищи, и выносил ему кусок из своего хлеба, полагая его на пень или на колоду. А когда не хватало хлеба, го­лодали оба -- и святой, и зверь; иногда же святой отдавал свой последний кусок и го­лодал, "чтобы не оскорбить зверя". Говоря об этом послушном отношении зверей к свя­тому, ученик его Епифаний замечает: "и пусть никто этому не удивляется, зная навер­ное, что, когда в каком человеке живет Бог и почивает Дух Святой, то все ему покорно, как и сначала первозданному Адаму, до преступ­ления заповеди Божией, когда он также жил в пустыне, все было покорно".

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

 Вселенная, как мир всей твари, человече­ство, собранное вокруг Христа и Богомате­ри, тварь, собранная вокруг человека в на­дежде на восстановление нарушенного строя и лада, -- вот та общая заветная мысль рус­ского пустынножительства и русской иконо­писи, которая противополагается и вою зве­рей, и стражам бесовским, и зверообразно­му человечеству. Мысль, унаследованная от прошлого, входящая в многовековое церков­ное предание. В России мы находим ее в па­мятниках XIII века; но никогда русская ре­лигиозная мысль не выражала ее в образах столь прекрасных и глубоких, как русская иконопись XV века.

 Тождество той религиозной мысли, кото­рая одинаково одушевляла и русских под­вижников, и русских иконописцев того вре­мени, обнаруживается в особенности в од­ном ярком примере. Это -- престольная ико­на Троицкого собора Троицко-Сергиевской лавры -- образ Живоначальной Троицы, на­писанной около 1408 года знаменитым Анд­реем Рублевым "на похвалу" преподобному Сергию, всего через семнадцать лет после его кончины, по приказанию ученика его -- преподобного Никона. В иконе выражена ос­новная мысль всего иноческого служения преподобного.14 О чем говорят эти грациоз­но склоненные книзу головы трех ангелов и руки, посылающие благословение на землю? И отчего их как бы снисходящие к чему-то низлежащему любвеобильные взоры полны глубокой возвышенной печали! Глядя на них, становится очевидным, что они выражают слова первосвященнической молитвы Хри­стовой, где мысль о Святой Троице сочета­ется с печалью о томящихся внизу людях: Я уже не в мире, но они в мире, а Я к Тебе иду, Отче Святый. Соблюди их во Имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы.2\* Это та самая мысль, которая ру­ководила св. Сергием, когда он поставил со­бор Святой Троицы в лесной пустыне, где выли волки. Он ^молился, чтобы этот зверо­образный, разделенный ненавистью мир преисполнился той любовью, которая цар­ствует в предвечном совете Живоначальной Троицы. А Андрей Рублев явил в красках эту молитву, выразившую и печаль, и надежду св. Сергия о России.

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

 В этой изумительной фреске все характер- -но для эпохи великого духовного подъема -- и эти величественные образы духовной мощи, и необычайная широта размаха мирообъемлющей мысли. Иконопись XV века уди­вительно богата широкими замыслами. И все эти мировые замыслы представляют собою бесконечно разнообразные варианты на одну и ту же тему, все это -- хвалебные гимны той Силе, которая побеждает мировую рознь и претворяет хаос в космос. С этой точки зре­ния весьма характерно, что именно к XV веку относятся два лучших во всей мировой жи­вописи изображения Софии-Премудрости Божией, из коих одно принадлежит петрог­радскому музею Александра III, а другое, ши­тое шелками, принесено в дар московскому Историческому музею графом Олсуфьевым.

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

 Посмотрите, как глубоко продумано это изображение.15 София -- предвечный замы­сел Божий о мире, та Мудрость, Которою мир сотворен. Поэтому естественно сопос­тавить Ее с Предвечным Изначальным Сло­вом. Так оно и есть в иконе. В верхней части ее мы видим Образ Вечного Слова -- Еван­гелие, окруженное ангелами; это коммента­рии на 1-й стих Евангелия Иоанна: в начале бе Слово; далее под Евангелием -- другое яв­ление так же Слова -- Христос в солнечном сиянии Божественной славы, Христос тво­рящий согласно третьему стиху того же Евангелия: все произошло через Него и без Него не начало быть ничто, что произошло. Еще ниже, в непосредственном подчинении творящему Христу, София-Премудрость на темном фоне ночного неба, усыпанного звездами. Что значит эта ночная темнота? Это -- опять-таки ясное указание на стих Евангелия: И свет во тьме светит, а тьма не объяла его. А звезды, сияющие на небе, это -- огни, зажженные во тьме Премудро­стью, рассыпанные в ней искры Божьего света, миры, вызванные из мрака бытия Ее творческим актом. Глядя на эту звездную ночь вокруг Софии, невольно вспоминаешь стих Книги Голубиной: "ночи темные -- от дум Божиих". В другой лекции я имел слу­чай объяснить, почему в иконе окрашены ярким пурпуром лик, руки и крылья Святой Софии. То пурпур Божьей зари, занимаю­щейся среди мрака небытия; это -- восход Вечного Солнца над тварью, София -- то самое, что предшествует всем дням творе­ния16, та Сила, Которая из ночного мрака рождает день; можно ли найти другой цвет, более для Нее подходящий, нежели пурпур зари? Образы двух свидетелей Слова -- Бо­гоматери и Иоанна Крестителя -- в иконе тоже напоминают о начале Евангельского повествования.

 Повторяю, в русской иконописи есть изображения более ранние и более поздние, но такого совершенства, как эти иконы XV века, не достигают никакие другие. Посмот­рите изображение Святой Софии XVII века на наружном фронтоне московского Успен­ского собора; там звезды сияют на светло-голубом фоне и тем самым утрачена тайна звездной ночи, в других утрачен пурпур. Глу­бина мрака ночного и краса Божьей зари, ясно видная новгородскому иконописцу XV века, скрылась от взора его продолжателей, и это вполне понятно. Именно в конце XIV и в начале XV века занялась в России заря ве­ликого творческого дня, была явлена победа Духа над беспросветной тьмой. Чтобы так почувствовать красоту предвечного творчес­кого замысла, нужно было жить в эпоху, ко­торая сама обладала великою творческою силою.

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

 Мы видели, как близка эта мысль о вос­становлении райского отношения между че­ловеком и низшей тварью поколению, вы­росшему под благодатным воздействием свя­того Сергия. Неудивительно, что это одна из любимых мыслей иконописи XV века. Есть, например, много икон на слова молитвы: "всякое дыхание да хвалит Господа", где вся тварь собирается вокруг Христа. Так в собра­нии В. Н. Ханенко в Петрограде есть икона новгородского письма, где изображен Хри­стос, окруженный разноцветными небесны­ми сферами с потонувшими в них ангелами.

 А под Ним, на земле, род человеческий и животные среди райской растительности. В этой иконе и в ряде других, которые уже были мною описаны в другом месте17, мы на­ходим все ту же мысль о любви, восстанав­ливающей целость распавшегося на части мира, все то же радостное утверждение по­беды над хаосом.

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

 В иконописи XV века бросается в глаза ве­ликое изобилие храмов, притом, как уже мною было указано, храмов чисто русского архитектурного стиля. Но поразительно тут не только количество, но и в особенности то идейное значение, которое получает здесь этот храм. В другой моей лекции18 я уже ука­зывал, что это -- храм мирообъемлющий. Посмотрите, например, на тогдашние иконы Покрова Пресвятой Богородицы и сравните их с иконами XIV века. В иконе XIV века мы видим видение св. Андрея Юродивого, кото­рому явилась Богоматерь над храмом -- и только. Но вглядитесь внимательнее в икону Покрова XV века: там это видение получило другой -- всемирный смысл. Исчезает впе­чатление места и времени, вы получаете оп­ределенное впечатление, что под Покровом Божией Матери собралось все человечество. То же впечатление мы получаем от распрос­траненных в XV веке икон: "О тебе, Благо­датная, радуется всякая тварь". Там вокруг Богоматери собирается в храм "ангельский собор и человеческий род". А в Списком мо­настыре есть икона более позднего проис­хождения, где вокруг этого же храма соби­раются птицы и животные. Храм Божий тут становится собором всей твари небесной и земной. Мысль эта передается в позднейшую эпоху нашей иконописи. Но не следует забы­вать, что именно в иконе XV века она полу­чила наиболее прекрасное и, притом, наибо­лее русское выражение. Когда мы видим, что собор, собравший в себе всю тварь небесную и земную, возглавляется русскою главою, мы чувствуем себя в духовной атмосфере цер­ковною опорой той эпохи, где возникла меч­та о третьем Риме. После уклонения греков в унию и падения Константинополя Россия получила в глазах наших предков значение единственной хранительницы неповержен­ной веры православной. Отсюда та вера в ее мировое значение и та наклонность к отож­дествлению русского и вселенского, которая чувствуется в иконе.

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

 Вообще в видениях русского иконописца XV в. облекаются в художественную форму исключительно богатые сокровища религи­озного опыта, явленные миру целым поколе­нием святых; духовным родоначальником этого поколения является не кто иной, как сам преподобный Сергий Радонежский. Сила его духовного влияния, которая несом­ненно чувствуется в творениях Андрея Руб­лева и не в них одних, дала повод некоторым исследователям говорить об особой "школе иконописи" преподобного Сергия. Это, ра­зумеется, оптический обман: такой "школы" вовсе не было. И однако вот дыма без огня. Не будучи основателем "новой школы", пре­подобный Сергий тем не менее оказал на иконопись огромное косвенное влияние, ибо он -- родоначальник той духовной атмосфе­ры, в которой жили лучшие люди конца XIV и XV века. Тот общий перелом в русской ду­ховной жизни, который связывается с его именем, был вместе с тем и переломом в ис­тории нашей религиозной живописи. До св. Сергия мы видим в ней лишь отдельные про­блески великого национального гения; в об­щем же она является искусством по преиму­ществу греческим. Вполне самобытною и национальною иконопись стала лишь в те дни, когда явился св. Сергий, величайший представитель целого поколения великих русских подвижников.

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

 Всмотритесь внимательнее в эти прекрас­ные образы, и вы увидите, что в них, в фор­ме вдохновенных видений, дано имеющему очи видеть необыкновенно цельное и нео­быкновенно стройное учение о Боге, о мире и в особенности о Церкви, в ее воистину все­ленском, т.е. не только человеческом, но и космическом значении. Иконопись есть жи­вопись прежде всего храмовая: икона не по­нятна вне того храмового, соборного целого, в состав которого она входит. Что же та­кое русский православный храм в его идее? Это гораздо больше, чем дом молитвы, -- это целый мир, не тот греховный, хаотический, и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем, а мир, собранный воедино бла­годатью, таинственно преображенный в со­борное Тело Христово. Снаружи он, как ви­дели, весь стремление ввысь, молитва, подъемлющая к крестам каменные громады и увенчанная сходящимися с неба огненны­ми языками. А внутри он -- место соверше­ния величайшего из всех таинств -- того са­мого, которым полагается начало собору всей твари. Воистину весь мир собирается во Христе через таинство Евхаристии, и силы небесные, и земное человечество, и живые и мертвые; в нем же надежда и низшей тва­ри, ибо и она, как мы знаем из апостола, "с надеждою ожидает откровения сынов Божи-их" и окончательного своего освобождения от рабства и тления (Римл. 8: 19 -- 22).

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

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

 Возьмите любой иконостас классической эпохи новгородской иконописи, например, иконостас в приделе Рождества Богородицы новгородского Софийского собора (XVI в.), и вы заметите в нем черту, резко отличающую все вообще древние православные храмы от современных. В нем над царскими вратами нет изображения Тайной Вечери. Обычай изображать Тайную Вечерю над царскими вратами составляет у нас довольно позднее и едва ли удачное новшество. В древних храмах вместо того над царскими вратами, а иногда в верхней части самих царских врат помеща­ли изображение Евхаристии. Образ Христа писался тут вдвойне: с одной стороны Он пре­подает апостолам хлеб, а с другой стороны -- подносит им Святую Чашу.

 Нетрудно убедиться, что этим централь­ная идея православного храма выражается гораздо яснее и глубже: ведь важнейшее в храме -- именно чудесное превращение ве­рующих в соборное Тело Христово через Евхаристию; поэтому и центральное место над Царскими вратами по праву принадле­жит именно Евхаристии, а не Тайной Вече­ри, которая, кроме приобщения к Телу и Кро­ви Христа, заключает в себе и ряд других моментов, последнюю беседу Христа с уче­никами и обращение Его к Иуде: как бы ни были, важны эти моменты, центр тяжести -- не в них: ибо не для одной беседы со Хрис­том собираемся мы во храм, а для того, что­бы таинственно сочетаться с Ним всем на­шим существом.

 Преимущество древнего иконостаса перед современным -- не только идейное, но вместе с тем и художественное: оно придает боль­шую цельность всему его художественному замыслу; в нем гораздо яснее, чем в иконос­тасе современном, все приводится к едино­му жизненному центру. О чем пишут еванге­листы, изображенные на царских вратах, о чем благовествует архангел Богоматери? Все об этом таинственном, чудесном сочетании Божеского с человеческим, к которому через Евхаристию приобщается весь род челове­ческий. Посмотрите на это мощно выражен­ное в новгородском чине всеобщее стремле­ние ко Христу! О чем говорят склоняющие­ся перед Ним с двух сторон фигуры Богома­тери, Иоанна Крестителя, архангелов, апос­толов и святителей? Это - изображение со­бравшегося вокруг Христа собора ангельско­го и человеческого; но без Евхаристии весь этот собор не достигает цели своего стрем­ления: ибо не в поклонении Христу здесь окончательная и высшая цель, а в неразрыв­ном и неслиянном с Ним соединении. По­смотрите на несравненные новгородские Царские врата в собрании И. С. Остроухова, и вы поймете, чем велик и чем прекрасен Древний новгородский храм: в этих вратах вся гамма радужных красок, и вся радость ангелов и человечества собрана вокруг Бла­говещения и Евхаристии, вокруг праздника весны и таинства вечной жизни. Я не знаю более прекрасного выражения того мисти­ческого понимания Церкви, которое состав­ляет главное отличие православия от католи­чества. Для католиков единство Церкви оли­цетворяется земным ее главою -- папою, для православия же это единство дано не в каком-либо видимом земном завершении, а в таин­стве Евхаристии; оно объединяет всех веру­ющих не единством внешнего порядка, а та­инственным общением жизни во Христе. Вся красота древнерусской иконописи представ­ляет собою прозрачную оболочку этой тай­ны, ее радужный покров. И красота этого покрова обусловливается той необычайной глубиной проникновения в тайну, которая была возможна только в век величайших рус­ских подвижников и молитвенников.

 IV

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

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

 Судьба прекраснейших произведений древнерусской иконописи до недавнего вре­мени выражалась в одной из этих двух край­ностей. Икона или превращалась в черную как уголь доску, или заковывалась в золотую разу; в обоих случаях результат получался один и тот же, -- икона становилась недо­ступней зрению. Обе крайности в отноше­нии к иконе -- пренебрежение, с одной сто­роны, неосмысленное почитание с другой, -- свидетельствуют об одном и том же: мы пе­рестали понимать икону и потому самому мы ее утратили. Это -- не простое непонимание искусства; в этом забвении великих откро­вений прошлого сказалось глубокое духов­ное падение. Надо отдать себе отчет, как и почему оно произошло.

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

 Рядом с произведениями великими, гени­альными в иконописи XVI века стало появ­ляться все больше и больше таких, которые носят на себе явную печать начинающегося угасания духа. Попадая в атмосферу богато­го двора, икона мало-помалу становится предметом роскоши; великое искусство на­чинает служить посторонним целям и вслед­ствие этого постепенно извращается, утра­чивает свою творческую силу. Внимание иконописца XV века, как сказано, всецело устремлено на великий религиозный и худо­жественный замысел. В XVI веке оно видиmo начинает отвлекаться посторонними со­ображениями. Орнамент, красота одежды святых, роскошные украшения престола, на котором сидит Спаситель, вообще второсте­пенные подробности видимо начинают ин­тересовать иконописца сами по себе, неза­висимо от того духовного содержания, кото­рое выражается здесь формами и красками. В результате получается живопись чрезвы­чайно тонкая и изукрашенная, подчас весь­ма виртуозная, но в- общем мелочная: в ней нет ни глубины чувства, ни высоты духовно­го полета: это -- мастерство, а не творчество. Такое впечатление производит большая часть так называемых строгановских и мос­ковских писем.

 Отсюда переход к богатым золотым окла­дам естественен и понятен. Раз икона ценит­ся не как художественное откровение рели­гиозного опыта, не как религиозная живо­пись, а как предмет роскоши, то почему не одеть ее в золотую одежду, почему не пре­вратить в произведение ювелирного искус­ства в буквальном значении этого слова. В результате получается нечто еще худшее, чем превращение иконы в черную, обуглившуюся доску: благодать дивных художе­ственных откровений, рождавшихся в сле­зах и молитве, закрывается богатой чекан­ной одеждой, произведением благочестиво­го безвкусия. Этот обычай заковывать ико­ну в ризу, возникший у нас очень поздно, не ранее XVII века, представляет собою, на са­мом деле, скрытое отрицание религиозной живописи; в сущности это -- бессознатель­ное иконоборчество. Результатом его яви­лась та "утрата" иконы, то полное забвение ее смысла, о котором я говорил.

 Вдумайтесь в причины этой утраты, и вы увидите, что в судьбе иконы отразилась судь­ба русской Церкви. В истории русской ико­ны мы найдем яркое изображение всей ис­тории религиозной жизни России. Как в рас­цвете иконописи отразился духовный подъем поколений, выросших под духовным воздей­ствием величайших русских святых, так и в падении нашей иконописи выразилось по­зднейшее угасание нашей религиозной жиз­ни. Иконопись была великим мировым ис­кусством в те дни, когда благодатная сила, жившая в Церкви, созидала Русь; тогда и мир­ской порядок был силен этой силой. Потом

 времена изменились. Церковь испытала на себе тлетворное влияние мирского величия, попала в плен и мало-помалу стала превра­щаться в подчиненное орудие мирской влас­ти. И царственное великолепие, к которому она приобщилась, затмило благодать ее от­кровений. Церковь господствующая засло­нила Церковь соборную. Образ ее поблек в религиозном сознании, утратил свои древние краски. Потемневший лик иконы в богатой золотой одежде, -- вот яркое изображение Церкви, плененной великолепием.

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

 Можно ли считать случайностью, что она явилась именно в последние десять -- пят­надцать лет? Конечно, нет! Великое откры­тие древней иконы совершилось незадолго до того, когда она снова стала близкою серд­цу, когда нам стая внятен ее забытый язык Она явилась как раз накануне тех историчес­ких переживаний, которые нас к ней при­близили и заставили вас ее почувствовать.

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

 Казалось бы, что может быть общего меж­ду исторической обстановкой тогдашней и современной. "Пустыня", где жил св. Сер­гий, густо заселена; и не видно в ней ни зве­рей, ни бесов. Но присмотритесь вниматель­нее к окружающему, прислушайтесь к доно­сящимся до вас голосам: разве вы не слыши­те со всех сторон звериного, волчьего воя, и разве вы не наблюдаете ежечасно страж бе­совских? В наши дни человек человеку стал волком. Опять, как и встарь, стадами бродят по земле хищные звери, заходят и в мирские селения, и в святые обители, обнюхивая их и ища себе вкусную пищу. Хуже или лучше нам от того, что это -- волки двуногие ? Опять всюду стоны жертв грабителей и душегуб­цев. И разве мы теперь не видим страж бе­совских? Те бесы, которые являлись св. Сер­гию, чрезвычайно напоминали людей; но разве мало в наши дни людей, которые до ужаса напоминают бесов? И разве молитвен­ники в монастырских обителях не слышат от них приблизительно тех же слов, какие слы­шал некогда преподобный Сергий. Это все то же "стадо бесчислено", твердящее на раз­ные голоса: "уйди, уйди из места сего. Чего ищешь в этой пустыне ? Ужели ты не боишь­ся умереть с голоду, либо от зверей или от разбойников и душегубцев?" Только вне­шний вид у этих искусителей изменился. Св. Сергий видел их в остроконечных литовских шапках. Такими писали их тогда на иконах. Теперь мы видим их в иных одеяниях; но раз­ница -- в одеянии, а не в сущности. "Бесовс­кие стражи" и теперь все те же, как и встарь, а "мерзость запустения, стоящая на месте где не должно", сейчас не лучше, а много хуже, чем в дни святого Сергия. И опять, как в дни татарского погрома, среди ужасов вражеско­го нашествия со всех сторон несется вопль отчаяния: спасите, родина погибает.

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

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

 Мы и сейчас живем этой надеждой. Она находит себе опору в замечательном явлении современности. Опять удивительное совпа­дение между судьбами древней иконы и судьбами русской Церкви. И в жизни, и в живописи происходит одно и то же: и тут, и там потемневший лик освобождается от ве­ковых наслоений золота, копоти и неумелой, безвкусной записи. Тот образ мирообъемлющего храма, который воссиял перед нами в очищенной иконе, теперь чудесно возрож­дается и в жизни Церкви. В жизни, как и в живописи, мы видим все тот же неповреж­денный, нетронутый веками образ Церкви соборной.

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

 1917г.