



Российская академия наук
Институт славяноведения и балканистики
Отдел истории культуры

Л. Н. Виноградова
Т. М. Николаева
А. М. Ранчин
О. Ю. Тарасов
Р. В. Непомнящая
Г. П. Мельников
Л. А. Софронова
В. В. Мочалова
И. И. Свирида
Ежи Малиновский
Д. С. Прокофьева
Н. А. Богомолова
Н. В. Шведова
В. В. Николаенко
А. А. Гугнин
Н. В. Злыднева
А. В. Михайлов
Н. М. Филатова
Л. Н. Титова
В. И. Злыднев
Г. Д. Гачев
В. И. Шеремет

Человек в контексте культуры Славянский мир

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. <i>И. И. Свирида</i> . Человек в контексте культуры.....	7
--	---

В КРУГУ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ И ХРИСТИАНСКОГО ИДЕАЛА

<i>Л. Н. Виноградова</i> . Человек/нечеловек в народных представлениях.....	17
<i>Т. М. Николаева</i> . Человек и город (еще раз о «двоеверии» в «Слове о полку Игореве»)	27
<i>А. М. Ранчин</i> . Князь-страстотерпец в славянской агиографии.....	39
<i>О. Ю. Тарасов</i> . Сакрализация иконописца в русской традиции.....	53
<i>Р. В. Непомнящая</i> . Образ идеального правителя в «Vita Caroli» Карла IV.....	65
<i>Г. П. Мельников</i> . Христианский интеллектуал XVII века: Я. А. Коменский и его воззрения на личность философа.....	71

ЧЕЛОВЕК В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

<i>Л. А. Софронова</i> . Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма.....	83
<i>В. В. Мочалова</i> . Человек реальный и человек эстетический.....	93
<i>И. И. Свирида</i> . Идеальная личность эпохи Просвещения в парке à l'anglaise.....	99
<i>Е. Малиновский</i> . Теоретик и критик искусства в польском художественном процессе	108
<i>Д. С. Прокофьева</i> . Одиночество, страдание и смерть в романтической поэзии.....	122
<i>Н. А. Богомолова</i> . Лирическое «Я» в польской барочной и символистской поэзии.....	134
<i>Н. В. Шведова</i> . Тема одиночества в словацкой поэзии рубежа XIX—XX вв. и романтическая традиция.....	141
<i>В. В. Николаенко</i> . Человек и сверхчеловек в произведениях Пенчо Славейкова.....	149
<i>А. А. Гугнин</i> . Концепция личности в серболужицком модерне.....	158
<i>Н. В. Злыднева</i> . Эффект «присутствия» в поэтике авангарда.....	165

ЛИЧНОСТЬ И НАЦИЯ

<i>А. В. Михайлов</i> . Личность и ее самоуразумение в австрийской культуре XIX в.....	175
<i>Н. М. Филатова</i> . Образ «естественного состояния» человечества в творчестве К. Бродзинского.....	180
<i>Л. Н. Титова</i> . Человек Нового времени в чешской литературе 1830—1840-х годов....	186
<i>В. И. Злыднев</i> . Образ человека в литературе эпохи болгарского национального Возрождения.....	192
<i>Г. Д. Гачев</i> . Национальная оптика: болгарин сквозь призму Америки.....	203
<i>В. И. Шеремет</i> . Взаимные представления русских и турок (XVIII—XIX вв.).....	219
Summary.....	235
Contents.....	236

О. Ю. Тарасов

Сакрализация иконописца в русской традиции

То, что отношение к иконописцу на Руси было особым по сравнению с византийской (и тем более — западной) традицией, уже замечено. «Благоговение перед иконой, — пишет С. С. Аверинцев, — унаследовано Русью от Византии; но Русь сильно возвысила иконописца. Приписывая иконе святость, Византия не ожидала от иконописца святости. Во всей византийской агиографии нет таких личных образов иконописцев, как легендарный Алипий Печерский и вполне осязаемый для нашей истории искусства Андрей Рублев. Последний сопоставим разве что со своим итальянским современником фра Джованни да Фьезоле, которого мы привыкли называть Бедо Анджелико. Но и здесь есть принципиальная разница. Чистота души фра Джованни, каким его изображает Джорджо Вазари, — индивидуально-биографический момент, характеристика художника, но не художества. Напротив, праведность Андрея Рублева, как ее понимает русская традиция, зафиксированная, например, у Иосифа Волоцкого, совершенно неотделима от сверхличной святости иконописания как такового»¹.

Вопрос о сакрализации иконописца связан с особенностями религиозного опыта и системой ценностных ориентаций как в сфере официальной идеологии, так и в сфере неофициальной религиозности, которая после Большого Московского собора (1666–1667) была представлена культурой староверов и разветвленной системой толков и сект. Соотношение линий сакрализации иконописца и святости иконного ремесла в этих сферах представляет собой практически неисследованную специальную и сложную проблему. В данном случае нам хотелось бы только наметить ее общие контуры.

Блеск и количество

Сакрализация иконописца в сфере официальной церковности наиболее отчетливо обнаруживается в период оформления идеологии русского государственного мессианизма. Идея об особой харизме Московского царства питает целый комплекс представлений о Руси как Небесном Иерусалиме — «Большой Иконе», пространство которой насквозь пронизано святостью. В этом народившемся комплексе традиционное соотношение сакрального и

мирского решалось по преимуществу в пользу сакрального: земля должна была иммигрировать небо. Вместе с тем отличный от Византии статус иконописца и иконного дела завязывается на трех основных уровнях. Во-первых, в условиях Московского царства восприятие византийской модели требует особую степень у с и л и й в реализации идеального задания. Выделяется идея наследования роли Византии исключительно по благодати, что обуславливает интенсификацию процесса накопления святости, явленности божественных сил и т. д. Во-вторых, победа иосифлянского направления означала сакрализацию сферы профанного преимущественно не через борьбу за эту сферу, а через утверждение знаков неба на земле, «видимое» проявление благодати. Иосифлянство XVI в. с его тягой к блеску и роскоши церковного культа находит свои аналогии в западноевропейском позднем средневековье, то есть в том, что Й. Хейзинга назвал «жаждой блеска и красочности в духовной жизни»². В-третьих, принятие на себя особой миссии защиты иконы в связи с пленением православного Востока мусульманством и с иконоборческой Реформацией на Западе.

Соединение и взаимодополнение этих уровней приводит к утверждению в сознании несколько отличной от других традиций роли образа и иконописца в религиозной жизни. Икона, с одной стороны, становится сосредоточением усилий духовного видения, «умозрением в красках», и это ведет к развитию представления об особом значении эстетического в образе. Своих вершин это представление достигнет в «строгановских письмах», где эстетика религиозных переживаний соотносилась по преимуществу с *блеском, горением*. С другой стороны, официальный мессианизм возлагает на икону и иконописца задачу превратить землю в небо, сакрализовать поистине необозримое пространство Святой Руси. Отсюда появляется потребность в большом количестве икон и иконописцев.

Этот «вызов» и «ответ» прослеживается на диахроническом материале. В аспекте государственного мессианизма разработка «вызова» активно ведется с эпохи макарьевских соборов (XVI в.) до петровской переориентации ценностей, и наиболее отчетливо возрождается в царствование Николая II, с возникновением под его личным покровительством Комитета попечительства о русской иконописи (1901). На первом же заседании комитета его председатель граф С. Д. Шереметев подчеркивал «особую силу» этого покровительства при Алексее Михайловиче, обрыв традиции государственного покровительства иконописанию с воцарением Петра и «возрождение» при современном ему императоре³.

Уже в Домострое мы находим своего рода идеальное задание сакрализовать микромир человека — его дом — иконами, которые предписы-

валось ставить во всех внутренних помещениях: «Каждый христианин должен в доме своем, во всех (курсив мой. — О. Т.) комнатах, развесить по старшинству святые образа...»⁴.

Не менее обязательным предписывалось скреплять святынями и пространство внешнее. Об этом говорил текст Кормчей «О иконах иже над вратами поставляеми» — часть системы предписаний в отношении иконы, а также контролируемости этой системы со стороны духовного начальства. Христианский образ должен был заменить языческий на самых видных местах: «Над вратами домов у православных христиан воображаемых зверей и змиев и никаких неверных храбрых мужей поставляти не подобает, ставили убо над вратами у своих домов православные христиане святые иконы и честные кресты...»⁵. Мир должен был наполняться знаками святости, инобытием.

В материалах Стоглава икона и иконописец не только включены в систему официального попечительства, но здесь уже дана идеальная модель иконописца. В своем вопросе собору (глава 5, вопрос 3) царь подчеркнул, что об иконах «великое попечение достоин имети». И отвечая на вопрос царя, собор составил, без преувеличения, самую поэтичную и возвышенную по языку главу. В самом начале 43 главы икона выделена и поставлена на первое место в системе культа: «Да во царствующем же граде Москве и по всем градам по царскому совету митрополиту и архиепископом и епископом бречи о *многообразных* церковных чинех, *паче же* о святых иконах и о живописцех и о прочих чинех церковных по священным правилом...» (курсив мой — О. Т.). Среди прочих смертных иконописец выделялся: он должен был почитаться «паче простых человек». Далее Стоглав рисует идеальную норму, которой должен был следовать мастер: «Подобает быти живописцу смирену, кротку, благоговейну, непразднословцу, несмехотворцу, несварливу, независтливу, непьяници, неграбежнику, неубийцы» и т. д.⁶

Эффективность восприятия разработанной системы подтверждается практически бесчисленными свидетельствами. Они говорят о том, что иконы на Руси действительно ставились *к р у г о м*, везде: начиная от подвалов домов до степных дорог и лесных чащ, в которых путник мог неожиданно увидеть «спрятывшуюся» икону в дупле дерева; от официальных государственных учреждений, публичных домов, тюремных камер, военных казарм и каторжных барачков до ворот церквей и монастырей, а также домашних молелен, особое распространение которых в конце XVI — первой половине XVII в. доказывало «размываемость» границы сакрального и мирского. В самом бедном крестьянском доме еще в XIX и даже в XX веке

можно было найти не одну и не две, а непременно несколько икон, тот «длинный ряд икон и медных складней», который заметил в одном из них герой «Бесов» Достоевского Степан Верховенский ⁷.

Ценность представляют наблюдения тех, кто мог сравнить картины русской набожности с восточнохристианской традицией. Вот некоторые из удивлений Павла Алеппского: «У всякого в доме имеется *бесчисленное множество* икон, украшенных золотом, серебром и драгоценными камнями и не только внутри домов, но и за всеми дверями, даже за воротами домов; и это бывает не у одних бояр, но и у крестьян в селах, ибо *любовь и вера их к иконам весьма велика* (курсив мой — О. Т.)» ⁸. В другом месте он замечает: «В каждой келье есть иконостас с образами и не только внутри, но и снаружи над дверью, даже над дверью лестницы, ибо таков обычай у московитов, что они вешают иконы на всех дверях своих домов, подвалов, кухонь и лавок» ⁹.

Особая распространенность моленных икон в России среди множества других доказательств подтверждается появлением в первой половине XVII в. пядничного ряда в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля ¹⁰.

Святость иконного ремесла проводится в сознание на широком фоне сакрализации мира. «Воображение» иконописца все чаще называется святым ¹¹. Наиболее полно эта идея развивается в «Сказании о святых иконописцах», которое с XVII в. все чаще стали включать в иконописные подлинники и антииконоборческие сборники. Одна из главных мыслей автора заключается в том, что чудотворная икона должна быть написана непременно святой рукой и что большинство икон, написанных русскими святыми, являются чудотворными. Это «обретение» российской землей чудотворных икон проводится последовательно. Так, «преподобный отец Григорий Печерский иконописец киевский, много святых икон написал чудотворных, яже зде в российской земли обретаются» ¹². В другом месте о святом московском митрополите Афанасии говорится, что он «многие святые иконы писаше чудотворные». То же самое относится и к святому Федору чудотворцу, архиепископу ростовскому, племяннику святого Сергия Радонежского. Будучи архимандритом Симонова монастыря в Москве, он написал икону преподобного Сергия «чюдную» (правда, здесь ее чудотворность может только подразумеваться) и т. д. ¹³ В «Сказании» включается рассказ и Печерского патерика о помощи ангелов иконописцу-чудотворцу Алимпию, который «многия чюдны иконы писал и ангели Господни помогаху и писаху образы яко ученицы его быша и спрашивахуся аще угодно ли тако написашася им» ¹⁴. Вместе с тем иконописец, который

писал только чудотворные иконы, — это Андрей Рублев: «Преподобный отец Андрей Радонежский иконописец прозванием Рублев, многия святыя иконы написа все чудотворныя...»¹⁵.

Обращает на себя внимание мотив призвания, избранности иконописцев, нисхождения на них благодати. Автору «Сказания» важно подчеркнуть то, что святой Мефодий писал иконы еще *до начала своей проповеди* с братом в славянских землях. И именно потому, что он был иконописец, его проповедь на Руси имела успех: «Прииде и в русскую землю написа... образ второго пришествия Христова в лицах и воздаяние праведным Царствие Божие и райския селения. А грешным разныя муки... И егда изыскиваше правыя веры до неля же некрещен бе стый великий князь Владимир киевский. И показаша ему стый Мефодий и Кирилл философ написанный образ Христов и тем увери во Христа. И вси крестишася словяне и русь и Болгарь»¹⁶.

То, что писание икон — удел избранных, доказывается и тем, что иконы писали святые цари — довод для русского сознания в контексте сакрализации монарха весьма существенный: «Святый благоверный царь Мануил Палеолог гречин писаше многия иконы святыя своею рукою тщанием и в любви. Еже ко Христу: Потом написал Спасов образ на престоле сядяща и со евангелием и благословляющею десницею, зовомы Спас золотая риза...»¹⁷.

Святость иконного дела подтверждается и тем, что оно выстрадано святыми иконописцами — мучениками за веру. Писание образов — это подвиг, святость которого утверждена в страшные времена иконоборчества¹⁸.

В более поздних официальных церковных текстах (в частности, XIX века) рецепция мотива сакрализации иконописца происходит по крайней мере в двух аспектах. С одной стороны, развивается положение о том, что чудотворные иконы могут быть написаны только святой рукой. Говоря о явленых чудотворных икон, которые могут произойти «в пустынных местах, в густых дебрях, в пепеле пожарном и пр.», Дм. Соснин утверждает, что эти иконы написаны «большой частью неизвестной, но без сомнения чистой и святой рукой»¹⁹. С другой стороны, развивается положение о превосходстве иконописания над другими видами искусств в силу своего священного характера. С этой точки зрения интересны «Мнения архимандрита Юрьевского монастыря Фотия об иконах и надзоре за иконописцами», впервые опубликованные на страницах «Изографа» в 1882 году. Иконописание для Фотия — известного церковного деятеля конца царствования Александра I и времени Николая I (он умер в 1838 г.). — «есть дело свя-

щенное, духовное, и искусство премудрое, превосходящее все прочие искусства и художества»²⁰. Вслед за Иосифом Волоцким, который сближал иконописание с «умным деланием», Фотий определяет его как «безмолвное и священное витийство». Для обоснования этого тезиса Фотий привлекает писания отцов церкви, постановления Стоглава и Грамоту трех патриархов. Причем, если у Симеона Метафраста он находит лишь то, что рука иконописца должна быть мудрой, то в Грамоте он может прочитать, что «рука благоговейного и честного иконописца должна быть вещь священная и zelo честная». Поэтому, по Фотию, «писатель святых икон есть служитель церкви, делатель святых и живой изобразитель всяких священных лиц и вещей». В разделе «О способах к приобретению искусства писать святых иконы» в рассуждениях архимандрита появляется возможность неортодоксального отождествления иконы и таинства, поскольку для него предмет и цель как литургии, так и иконописания оказываются «между собой сродныя»: «Божественная служба и иконописание между собою сродныя по предмету и цели, составляют дело священное, церковное и духовное»²¹.

Иконописный подлинник

Существенная трансформация в восприятии текстов, сакрализующих иконописца, произошла в создании неофициальной религиозной культуры с ее консерватизмом и застывшим пониманием традиции, строгим дуализмом, нелюбовью к разного рода амбивалентностям и жадной установкой окончательную всеохватывающую истину. Причем, эта трансформация тем сильнее, чем отчетливее убеждение в том, что мир оказывается безблагодатным, лишенным святости, а следовательно, — какой-либо ценности. Так, у беспоповцев имитация монашеского поведения в миру обуславливала и идеал иконописца: известно, что у федосеевцев и филипповцев особо почитались иконописцы-девственники²². При этом иконописец должен исповедовать «правую» «старую» веру, в ином случае — его икона оказывается бесполезной в деле спасения и даже вредной. По «Посланию Андрея Дионисиевича к некоей пустынице» правочерность иконописца и его монашество в миру — важнейшее условие принятия от него икон. Испытание веры иконописца — первое условие благодати его образов, поскольку иконописец не «старой веры» отождествляется с еретиком — «латынником», «лоторцем», «арменом» и «маховеетцем». Мастер, который не исповедует правой веры, не может писать образы по двум причинам: во-первых, он не знает «по существу», как их писать, поскольку он «благоверием не про-

свещен»; и во-вторых, его труд не освящен Духом Святым. Его совесть и его дух «потемнены» и «помрачены»²³.

В этом случае, с одной стороны, старые тексты продолжали «проектировать» человека в соответствии с заложенными в них логиками государственного мессианизма, но с другой — в общем контексте дуальности русского сознания и ослабленности в нем промежуточной аксиологической сферы, — они не только не преодолевались, но получали дополнительную плотность и вес, опускаясь на самое дно сознания.

Особый интерес представляют собой иконописные подлинники, в которые включались выписи о святости иконного труда. Подлинник — книга, которую мастер смотрел и читал ежедневно и в которую входили не только профессиональные советы. Поэтому подлинник — незаменимый источник по реконструкции системы представлений иконописца и об иконописце. В иконописных подлинниках мы встречаем записи тех или иных молитв или отрывки из Евангелия, встречаются и бытовые заметки мастеров: о купле и продаже скота и зерна, о заказах на иконы и т. д. В подлиннике сводной редакции, изданном С. Т. Большаковым, содержится довольно полная подборка тех выписей, которые в разных вариантах включались староверами как в иконописные подлинники, так и многочисленные богословско-догматические сборники XVIII — начала XX вв. По рукописным страницам огромного числа памятников мелькают одни и те же главы из Кормчей, Стоглава, Симеона Фессалоникийского, «Сказания о святых иконописцах» и т. п.²⁴ Часто в богословско-догматических старообрядческих сборниках иконному делу и иконописцам посвящали специальные главы. Так, глава 85 в «Книге о вере из 100 глав» из собрания Дружинина представляет собой типичный пример о р г а н и з а ц и и текста: сначала дается сжатое изложение сути того или иного раздела, а потом в сознание вводится в обведенной рамке ссылка на источник; например, «ИС КНИГИ СЕМЕОНА ФЕССАЛОНИКИЙСКОГО ОТ ГЛАВЫ 2-й „О ЛАТЫНЬХ“». Заканчиваются такие разделы, как правило, словами, подтверждающими верность святоотеческому преданию: «Святые иконы кроме предания... и отцы сие не приемлют»²⁵. Сознание таким образом зацикливается на определенном наборе текстов. Такой характер интеллектуальной деятельности, нацеленной на хранение и копирование, был созвучен мысли о мире как «царстве антихриста».

По подлиннику Большакова можно проследить, что модель иконописца строилась в отдельных чертах по модели монаха или святого: иконописец должен был являть собой живой пример для подражания Христу. В отстоявшейся системе норм развивались такие категории, как «чистота мораль-

ная», обусловленность святости иконописца преемственной святостью создания образа, взаимозависимость между святостью иконы и моделью героического поведения, свобода и другие. Исходная мысль (иконное ремесло — божественная служба и святое дело) бралась из «Сказания о святых иконописцах» и из отцов церкви строго аскетического направления.

Святое «делательство» иконописца, его «истовое» воображение и «изрядное жительство» обуславливали его о с о б о е почитание, и об этом говорилось в главе «Паки о иконописцах»: «Достойных же иконописцев и сподольшихся такового святого делательства истоваго воображения, и изряднаго жительства, таковых подобает честно почитати и посаждает их на седалищих и на вечерях близ святителей с честными людьми, якоже и прочих причетников». Здесь же вспоминалась и 43 глава Стоглавого собора, по которой иконописцы должны были почитаться «паче простых человек»²⁶.

В системе запретов выделялись: «неблаголепное житие», отсутствие дарования, греховность заниматься каким-либо иным трудом, кроме писания икон, «правая вера» и, наконец, деньги, богатство. Первые два положения развивались со ссылкой на Кормчую: «Аще же кто и зело имать быти хитр святых икон воображению, а живет не благолепно, таковым писати не повелевати. Ипаки аще кто и духовное имать житие, а боголепно вообразити святых иконы не может, таковым писати святых икон не повелевати же, но питатися им иным рукоделием...». Если иконописец начнет писать «мирские вещи» — это будет рассматриваться как грех перед Богом и глумление в силу сакральности самого иконного действия: «Аще убо кто на таковое святое дело, еже есть иконное воображение всяко сподобитися искусен быти, тогда не подобает ему кроме святых икон вообразати ничтоже начертovati, рекши вообразати, еже есть на глумление человеком, ни зверска образа, ни змиева, ниже ино что, кроме где либо воприлучившихся деянийх, якоже есть удобно и подобно»²⁷.

От святого до «богомаза»

Случаи несоблюдения иконописцами церковного и монастырского устава, пьянство и драки, суеверие и непочтительное отношение к святым, — все это сопутствовало иконному делу вплоть до XX века. Эта линия поведения отнюдь не занижает роли и мастерства тех, кто занимался иконным делом с религиозным воодушевлением и вел благочестивую жизнь. Но проблема в том, что столкновение идеальной «нормы» с повседневностью порождало, с одной стороны, гиперсакрализацию и строгость в отношении к профанной сфере (вплоть до особого почитания иконописцев-девственни-

ков), с другой, — амбивалентность, ту двойственность, которая заключалась в слове «богомаз»; так, по Далю, называли во Владимирской области иконников Палеха, Метеры и Холуя. Отсюда это слово стало в России Нового времени нарицательным, обозначающим плохого иконописца, а следовательно и неблагочестивого христианина.

И. С. Некрасов, одним из первых обративший внимание на бытовое поведение иконописцев, отметил факты, которые никак не согласуются с идеальной моделью: иконописцы бывали в бегах, «строили иконное дело без прилежания, писали иконы без всякого рассуждения как холдяне, пили и бражничали, ленились при исполнении своего дела как поденщики, к которым нужны были приставники»²⁸. Даже среди монахов некоторые вели жизнь далекую от представлений о религиозном подвиге мастера. Так, в Хутыньском монастыре среди иконописцев был казначей, который жил «не трезво». Что же тогда говорить об иконописцах-мирянах? В житии Саввы Крынецкого есть рассказ об одном псковском иконописце, который называется «хитрым» в своем деле, а также «благоразумным бяше, божественная писания добре ведый». Но он же прибегал к волхвам и от них «цельбы и помощи чаял, а не от христианских угодников» Некрасов замечает, что «жизнь и профессия явно двоились» в лице этого иконника.

Не всегда также смирение и покорность являлись отличительной чертой древнерусского иконописца. В житии Варлаама Хутынского рассказывается, что один иконописец, по имени Иван, «однажды мучимый бесом», ударил в ланиту архимандрита и «хотел бить его»²⁹ и т. д.

В более позднее время мнение внешних наблюдателей находило подтверждение в свидетельствах самих иконописцев. Нет оснований не доверять мастерскому иконописцу А. О. Модорову, который в письме в адрес Комитета попечительства о русской иконописи так описывал обычную в то время систему обучения не только в сельских, но и столичных мастерских. «Нравственность обучающегося в мастерской мальчика обречена окончательному разложению, — писал он, — ему приходится на каждом шагу слышать непозволительную ругань, которая в принципе мастеров напутствовать ученика, неприличные рассказы или даже пить вино в угоду разгулявшемуся мастеру, руководителю, старается как учитель, и вместе с тем педагог, внушить все эти прелести вверенному ему ученику. Вот тот быт и закулисная жизнь иконописцев и их учеников; обстановка очень мрачная. Все это я пишу на основании фактов, прошедших пред моими глазами, в бытность мою учеником, а потом уже мастером в московских мастерских, и фактов не единичных, насколько я изучал их во всех мастерских; примеры обучения сводились к одному печальному знаменателю»³⁰.

Архимандрит Фотий замечает «неисправности» в поведении современных ему иконописцев, отрицательные черты быта иконописных мастерских, которые содержат иконописцы-хозяева: «У сих мастеров всегда бывает число рабочих иконописцев из простой черни, и жития многие из них невоздержанного и зазорного, так что при благочестивом занятии иконописания один соблазн иногда усматривается от таких иконописцев»³¹.

Благочестивое поведение иконописца как христианина неотделимо от того, что он пишет и как он пишет. Если иконописец в глазах верующего делает «сущее безобразие», речи ни о какой «чистоте моральной» быть не может. Таких иконописцев набожный архимандрит называет просто «люди», в его православном сознании эти «люди» воспринимаются как «итальянцы». Деятельность таких «людей» наносит вред не только иконному делу, но и самому почитанию образа. К ним Фотий относит и художников Академии художеств, в деятельности которой он не видит «благой цели и пользы для святой церкви». Он отмечает, что, так как эти живописцы не имеют у себя иконописных подлинников, то «подражают формам и рисункам итальянским и другим иностранным картинам», пишут святые образа с людей мирских «и часто безобразно и даже срамно», такие иконы вместо благочестия «представляют нечестие, и вместо святых зазор совести». «Пишут же образа люди такие, кои ни молитвы, ни поста не содержат, — люди разных исповеданий, и которые в другое время пишут соблазнительные и прочие мирские вещи», к тому же свои эти произведения «с суетумудрием самою дорогою ценою продают».

Следовательно, художники Академии художеств звание мастера-иконописца носить не могут. Не могут считаться благочестивыми христианами и иконописцами в понимании Фотия и другие художники и ремесленники, деятельность и усердие которых приносит только вред. Как и в отдаленной древности, отыскиваются люди, как «прасол у прасола» перекупающие и «таскающие» иконы (если вспомнить Иосифа Владимировича), более того — эти иконы сделаны, по словам Фотия, — «на бронзе, меди, чугуна и прочих низких веществах, а другие из алебаstra и других составов, и оными наравне с человеческими ваяниями и рукоделиями в лавках и везде торгуют, в соблазн и посмеяние христианского благочестия, чем наиболее занимаются иностранные выходцы, итальянцы и прочие». И не менее «соблазнительны» для благочестивых людей сакральные изображения на бытовых предметах, а также иконы фолешные. «Есть род людей, — продолжает архимандрит, — которые священные изображения Христа Спасителя, Пресвятой Девы Богородицы и Св. Апостолов и угодников изображают на табакерках, тарелках, чашках и подобных вещах и сосудах». Подобного же ро-

да «люди» «на коврах и прочих тканях изображают знамение креста и священных вещей, кадилъниц и прочее; а другие на святые иконы нашивают из материи ризы, лица же и руки рисуют красками, а ватую подкладывают, и выработывают из фольги и прочих вещей, совершенно как куклы, то есть сущее безобразие для благочестивых людей».

Главную причину упадка иконописания Фотий видит в том, что некогда иконописание перешло из рук священнослужителей и святых в руки мирян, которые стали «святые иконы с суетумудрием писать, и даже вовсе несходно с благочестием христианским». В этом кроется, по его мнению, и одна из причин потери вероисповедного значения иконы; замена ее картиной «охлаждает» веру и благочестие.

В каком же состоянии находится теперь иконописание монашествующих и священнослужителей? «Оное духовное искусство почти совсем уничтожилось», — пишет он, хотя иконное дело и сохраняется в некоторых обителях и мастера из монашествующих еще и донныне пишут святые иконы согласно древним подлинникам и преданиям. Причины этому частично заключаются в том, что высшее духовенство не включило преподавание иконописи в духовных училищах, в связи с чем «мастера в духовном ведомстве мало по малу истребились»³².

Все перечисленные черты поведения — лишь отдельные следствия столкновения идеальной модели иконописца с реальной жизнью. В целом же есть основания полагать, что сакрализация иконописца в русской традиции неотделима от внутреннего своеобразия русской культуры с ее тягой к гиперсакрализации профанной сферы.

Примечания:

¹ С. С. Аверинцев. Крещение Руси и путь русской культуры // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991, с. 58.

² Й. Хейзинга. Осень средневековья. М., 1988, с. 196.

³ Известия высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб., 1902, вып. 1, с. 12.

⁴ ПЛДР. Середина XVI века. М., 1985, с. 77.

⁵ Подлинник иконописный. Издание С. Т. Большакова. Под редакцией А. И. Успенского. М., 1903, с. 22.

⁶ Стоглав // Законодательство периода образования Русского централизованного государства. М., 1985, т. 2, с. 314.

- ⁷ Ф. М. Достоевский. Сочинения. Л., т. 10. 1974, с. 492.
- ⁸ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1897, вып. 2., с. 31—32.
- ⁹ Там же, с. 150.
- ¹⁰ Л. А. Щенникова. Станковая живопись // И. Я. Качалова, Н. А. Маясова, Л. А. Щенникова. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990, с. 48.
- ¹¹ ОР НБ МГУ им. А. М. Горького. Ветковско-Стародубское собрание. № 293. Сборник антиеретический С. Ф. Моховикова. 1715—1716. Москва, л. 9.
- ¹² Там же, л. 16.
- ¹³ Там же, л. 15 об.
- ¹⁴ Там же, л. 16.
- ¹⁵ Там же, л. 16 об.—17.
- ¹⁶ Там же, л. 13.
- ¹⁷ Там же, л. 13—13 об.
- ¹⁸ Там же, л. 14—14 об.
- ¹⁹ Д. Соснин. О святых чудотворных иконах в церкви христианской. СПб., 1833, с. 4.
- ²⁰ «Изограф». СПб., 1882, т. 1, вып. 5—6, с. 15.
- ²¹ Там же, с. 19.
- ²² Там же, с. 26.
- ²³ Отдел Рукописей Российской государственной библиотеки (далее — ОР РГБ), ф. 17, Собрание Барсова, д. 343, л. 43—43 об.
- ²⁴ См., в частности, ОР РГБ, ф. 17, д. 187, лл. 24—28 об.; д. 216, л. 162—163.
- ²⁵ ОР БАН. Собр. Дружинина, д. 347, л. 171 об.—173.
- ²⁶ Подлинник иконописный..., с. 22. См. также: ОР РГБ, ф. 17, д. 216, л. 166.
- ²⁷ ОР РГБ, ф. 17, д. 216, л. 164—165.
- ²⁸ И. С. Некрасов. Несколько данных из житий святых для характеристики древнерусского иконописца // Древности. Археологический вестник. 1867. Ноябрь—декабрь, с. 275—276.
- ²⁹ Там же, с. 277.
- ³⁰ Известия Комитета попечительства о русской иконописи. СПб., 1902, вып. 1, с. 97.
- ³¹ «Изограф». СПб., 1882, т. 1, вып. 5—6, с. 17—18.
- ³² Там же.