

вых подлинниках были описаны, а в образцах³ проиллюстрированы облики каждого святого, вплоть до мельчайших подробностей. Отступление от них в практике художников, видимо, было делом необычным. Феофан Грек тем больше всего и изумлял современников, что его «никто же видяша на образцы взирающа».⁴

Ссылка на роль подлинников и слишком прямолинейное понимание этой роли имели не последнее значение для того обстоятельства, что столь долгое время держались представления о неподвижности и отсутствии развития в древнерусском искусстве. «В продолжение целых пяти-шести столетий мы видим здесь (т. е. в древнерусском искусстве, — Н. П.) господство одного неизменного начала, исключаяющего прогресс... Сущность его заключается в том, что русские мастера всех мест и времен должны были писать иконы по образу и по подобию... древнейших иконописцев».⁵

Простые наблюдения над фактами еще ранее собственно научного их осмысления стали разрушать подобного рода представления. Непохожесть памятников древнерусской живописи друг на друга была замечена прежде, чем она могла быть объяснена. «В моем собрании есть 27 Никол, 17 благовещений, 12 спасов и т. д., и едва ли найдется между ними два совершенно одинаковых и сходных между собою», — сто лет назад засвидетельствовал один из основоположников изучения древнерусской иконы.⁶

С тех пор искусствознанием пройден большой путь. Несколько схематизируя и обобщая, этот путь можно разложить на несколько последовательных стадий: археологическую, иконографическую, формально-стилистическую, социологическую, — которые, разумеется, нельзя представлять в абсолютно «чистом» виде. Каждая из них вносила нечто новое в изучение древнерусского искусства и, в отрешении от крайностей, способствовала познанию его разных сторон. Умение распознавать памятники в их хронологическом различии — прочно достигнутый результат. Уловлены основные закономерности, дающие основу для такого распознавания. Исследователь и музейный работник наших дней не сделают той грубой ошибки, что смешают произведение XII—XIII вв. с произведением XV и тем более XVII вв.

Однако результат этого рода — способность определить памятник по времени — уже не удовлетворяет современным требованиям. За вычетом всего, что может дать самый изощренный материально-технический, иконографический, формально-стилистический анализ, в произведении древнерусской живописи часто оказывается какой-то «нерастворимый остаток», который оставляет исследователю гадать, к какой исторической среде, к какому месту происхождения следует произведение отнести. Это как раз то, на что менее всего обращалось внимание, но что бывает самым важным в произведениях искусства, — художественный образ.

При всем отличии древнерусской живописи от современной нам, при всем своеобразии, ограниченности и условности круга древнерусских сюжетов и героев, обе они во многом сопоставимы. Образ человека создавался древнерусским художником в основном теми же элементами, что и художником нашего времени. Изображаемый герой, церковный или светский,

³ Часто неточно называемых прорисями.

⁴ См.: Православный собеседник. Казань, 1863, ноябрь, стр. 326; Палестинский сборник, т. V, в. 3. СПб., 1887, стр. 4; Мастера искусства об искусстве, IV, М.—Л., 1937, стр. 16.

⁵ Н. В. Покровский. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900, стр. 273.

⁶ Д. А. Ровинский. Обзор иконописания в России до конца XVII века. СПб., 1903, стр. 12.