

А. Н. РОБИНСОН

## Идеология и внешность

(Взгляды Аввакума на изобразительное искусство)

Для Аввакума «житие», «вера» и «образ» человека (*modus vivendi*, идеология, облик) были неразделимы.

В обстановке ожесточенной общественно-религиозной борьбы, развернувшейся вокруг церковных реформ патриарха Никона и царя Алексея Михайловича (50—70-е годы XVII в.) образ жизни всякого русского человека, по представлениям Аввакума, стал целиком определяться сущностью исповедуемой им «веры» («старой» или «новой»).<sup>1</sup> Князья русской церкви, изменив «старой» («истинной») вере, уклонились в «растленное грехотворительное житие» (308),<sup>2</sup> они стали учить паству «роскошному житию» (822), они погибают в «роскошах мира сего» (909) потому, что именно «роскошный живот или житие» неизбежно ведет «во глубину адовой пропасти» (906). «Гнусное житие» (313) побуждает их на «всякия неправды» (906) и «беззаконие».<sup>3</sup>

Такому образу жизни резко противопоставлялась ярко очерченная традиционно-патристическими эпитетами жизнь «истинного христианина» (3). Это было «житие» «духовное» (304, 520), «чистое и непорочное и богоподражательное» (60, 514, 909), «жестокое» (510), «плачевное» (484, 918), «смертоносное» (723). Тот или иной тип «жития» становился фактором той или иной идеологии и поведения человека в двухклассовом феодальном обществе. Отсюда оба типа «жития» получили у Аввакума прямое социальное приурочение: символы жития «роскошного» прилагались им к патриарху Никону, митрополитам Павлу, Илариону и другим князьям русской церкви, символы жития «плачевного» — к самому себе и к ближайшим соратникам — вождям раскола.

Антифеодальное движение раскола в XVII в. решительно порвало с государственной церковью и исповедовало свои плебейско-аскетические идеалы за ее пределами.<sup>4</sup> Возвращаясь мыслью к идеализируемой раннехристианской демократической традиции, Аввакум высоко возносил, как

<sup>1</sup> См. подробнее: А. Н. Робинсон. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. Изд. АН СССР, М., 1963 (далее: А. Н. Робинсон. *Жизнеописания*)... стр. 35.

<sup>2</sup> Здесь и далее сочинения Аввакума цитируются по изданию: Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1. — РИБ, т. XXXIX, Л., 1927 (столбцы указываются в скобках в тексте).

<sup>3</sup> Аввакум. Послание к неизвестным. — В кн.: А. К. Бороздин. Протопоп Аввакум. Очерк из истории умственной жизни русского общества XVII в. Изд. 2. СПб., 1900, Приложения (далее: А. К. Бороздин. *Приложения*), стр. 33.

<sup>4</sup> О сущности средневекового «плебейского аскетизма» см.: Ф. Энгельс. Крестьянская война в Германии (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 7. М., 1956, стр. 377).

свое идейное знамя, эти идеалы, осмыслял при их помощи противоречия социальной действительности, обличал с позиций этих идеалов своих врагов и поучал друзей. Поэтому для него «житие» человека должно было служить единственно надежным критерием определения его идеологии. Отсюда, например, главным условием «истинности» всякой проповеди Аввакум считал не «чудеса» проповедника, несвойственное ему «многоречие красных слов», но соответствие его учения собственному образу жизни: «...целости ума и жития во учителя смотри; последует ли словесем его житие» (821).<sup>5</sup> Упрекая своего духовного сына («дитяtko проклятое») Федора в вероотступничестве, Аввакум подчеркивал: «Живешь развращенно и нелепо мудрствуешь...» (577). Такие же критерии «жития» прилагались обычно Аввакумом для утверждения собственных идей. Так, в последней челобитной царю Алексею Михайловичу из пустозерской тюрьмы (1669 г.), убеждая царя вернуть старое «благочестие», он свидетельствовал: «Прости, Михайлович-свет, либо потом умру, да же бы тебе ведомо было, да никак не лгу, ниже притворяясь, говорю: в темнице мне, яко во гробу, сидящу, что надобно? Разве смерть? Ей, тако» (761).

Правдивость мыслей подтверждалась обездоленной жизнью. И, напротив, феодалы-«никониане», по словам Аввакума, неизбежно «от чрева глаголаша лжу» (864), так как под влиянием их «роскошного жития» сама их «вера» сделалась «плотью». Применяя к своим современникам апостольские слова, Аввакум утверждал даже, что теперь стал сам «Бог им — чрево» (318, 905).<sup>6</sup>

Перед Аввакумом начинало вырисовываться представление о внешности человека как символическом «знаке» его духовной сущности. Сам вид «растленных» новых пастырей показывал, по его мнению, что они не знают «что есть духовное христианское ... жительство», так как они «ниже знаку являют в себе пастыреподобного образа за неистовство неподобных дел их» (313). На всем облике их лежал неизгладимый «знак злобы растленного их жития» (316).

На этой основе возникала литературная проблема: какими же описательными признаками следует обозначать найденное соответствие между «верой» и «образом» человека? Эти признаки, для Аввакума всегда постоянные, выстраивались им в ряды однолинейных и контрастно ориентируемых символически-типизированных обозначений, свидетельствовавших наглядно о «житии» человека, о его «образе», состоянии его «плоти», причисли, о цвете лица, одежде. Негативная характеристика внешности духовных феодалов всегда отталкивалась при этом у Аввакума от позитивных его представлений о внешности христианских подвижников и наоборот.

Никониане-феодалы были «сластолюбцы» (488) и «чревообъясницы» (905), занимались всегда «объядением и пьянством» (520), «в обжирстве, в пьянстве, в блуде, ... в сластех живуще» (905). Поэтому сам Никон был «брюхатым» (366) и все его приближенные были «тушны гораздо, брюхаты» (784), а были «брюха-те у них толсты, что у коров». <sup>7</sup> «Горе да толко с вами, с толстыми быками» (683, пр. 4), — восклицал

<sup>5</sup> Здесь Аввакум следовал требованиям христианской традиции, согласно которой священникам рекомендовалось: «...не точию словом наказуй, но и делом, и житием образ собою подавай. Сие учителя честна творит и ученика повиноватися уготовляет...» (Чин исповеданию. — Третьяк, М., 1651, л. 198).

<sup>6</sup> Ср.: «Им же кончина погибель, им же бог чрево...» (Послание к Филиппийцам ап. Павла, III, 19).

<sup>7</sup> А. К. Бородин. Приложения, стр. 33.

Аввакум. Для подтверждения этих характеристик напрашивались якобы исторические параллели: «от всенощных — тех пиров» у древних иудейских первосвященников, обрекших Христа на казнь, у Анны и Каиафы — «толсты были брюха-те у них, как и у вас, никониян».<sup>8</sup> Возникал обобщенно-гротескный образ: «никонианин», лицемерно «воздыхая, яко гороу, брюхом колеблет».<sup>9</sup>

Острый социальный характер этой критики «никониан» подчеркивался прямой зависимостью между изменением их внешности и изменением их церковно-иерархического положения. Успешная служебная карьера, по наблюдениям Аввакума, резко меняла облик человека: «Кажутца, яко постницы, даже вящши чин улучат. Егда же въздет на высоту, тогда от воздержания и раздует его девство. Где-ся у святого отца кожа возьмет! Был тоненек, а стал брюхат, яко корова-матушка, пестрая или черная».<sup>10</sup>

Итак, князья государственной церкви «вид имеют от главы и до ног корпуса своего насыщенной, и дебелой, и упитанной в толстоте плоти их сыростной, ... шей у них, яко у телцов в день пира упитанны...» (317). Точно такими же признаками отличалась, по Аввакуму, внешность светского богача: было у него «брюхо-то толстое», потому что он «любил вино и мед пить, и жареные лебеди, и гуси, и рафленые куры» есть (390).

Естественно, что столь изобильная «плоть» феодалов требовала и соответственных пышных одеяний. Аввакум писал: «... и у нас ... украшают плоть, а душу же презирают, а инии строят многоценныя ризы, инии вознаграждают дома красныя..., кони и колесницы..., и на псах ожерелки шелковые и колца серебряные» (517—518). Само изменение форм одежды «никонианского» духовенства подчинялось, как полагал Аввакум, потребностям его грешного «жития». Новомодные облачения представителей государственной церкви вызывали свирепые нападки Аввакума.

«Никонианский» поп, писал он, «подпояшется по титкам, вздевши на себя широкий жюпан! Так-то святыя предали смирения образ носить?» (279). Внешний «образ смирения», выражавшийся в одежде священника, должен был, по мнению Аввакума, отвечать также и практическому осуществлению аскетических идеалов. «Помнишь ли? — поучал Аввакум, — Иван Предтеча подпоясывался по чреслам, а не по титкам, поясом усменным...: чресла глаголются под пупом опоясатися крепко, да же брюхо-то не толстеет» (280).<sup>11</sup> Это предложение иллюстрировалось непревзойденным по остроте своего гротескного обобщения обращением автора к «никонианину»: «А ты что чреватая жонка, не извредить бы в брюхе ро-

<sup>8</sup> ГБЛ, ф. № 242, собр. Г. М. Прянишникова, № 61, л. 107 (далее: собр. Г. М. Прянишникова).

<sup>9</sup> «Слово» Аввакума о «рогате клобуке». См.: В. И. Малышев. Два неизвестных письма протопопа Аввакума. — ТОДРЛ, т. XIV, М.—Л., 1958 (далее: В. И. Малышев), стр. 420.

<sup>10</sup> Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Под общей редакцией Н. К. Гудзия. ГИХЛ, М., 1960 (далее: ГИХЛ), стр. 273. Корова «пестрая или черная» — сатирический намек на иерархическое членение князей церкви, которые разделялись на «власти белые» (митрополиты в белых клобуках), «власти черные» (архиепископы и епископы в черных клобуках) и «власти пестрые» (те и другие, взятые вместе).

<sup>11</sup> Известный писатель XVII в. Евфимий (см. о нем ниже), рассуждая об иконописи, подтверждал: «Предтеча же ... одежду имяше из велблуждих власов ... и пояс кожаный» (Вопросы и ответы из русской иконописи XVII века. — Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее, издаваемый под редакцией Г. Филимонова, М., 1874, № 1—3, Материалы) (далее: Евфимий. Вопросы и ответы..., стр. 19).

бенка, подпоясываеся по титкам! Чему быть? И в твоём брюхе-то не меньше робенка бабья наложено беды-тоя, — ягод миндалных, и ренсково, и романей, и водок различных с вином процеженным налил: как и подпоясать! Невозможное дело, ядомое извредит в нем! А сей ремень на тебе долог!» (280—281). Таким способом форма одежды ставилась в прямую зависимость от образа жизни человека, ее носящего. Та же мысль постоянно приводилась Аввакумом в сатирических описаниях других частей новомодной одежды духовенства. «Никониане», писал он, клобук надела «рогатой: лице все свободно стало, расчесав волосы, не мешает за бляднями ходить, целоватцо».<sup>12</sup> «Да не носи себе трухов тех, — ворчал Аввакум на свою духовную дочь боярыню Ф. П. Морозову, — зделай шапку, чтоб и рожу-то всю закрыла» (916).

Не миновала осуждения Аввакума и модная прическа. «В карету сьят, — писал он об архиепископе Иларионе, — растопырится, что пузырь на воде, ... расчесав волосы, что девка...» (303, 335). «Никонианские» попы, считал автор, «волосы расчесали, чтобы бабы — блудницы любили их...» (279). Те же насмешки сопровождали у Аввакума обличение светских щеголей: «И бес блудной в души на шее седит, кудри бедной расчесывает, и ус разправляет посреде народа» (541). Когда неправедный богач попал после смерти в ад, ему, злорадно восклицал Аввакум, «недо-суг болше чесать кудрей тех стало!» (561).

«Тучность» феодалов неизменно обретала у Аввакума и более глубокий идейно-символический смысл. Применительно к библейско-аллегорической характеристике языческих жрецов, например, эти символы внешности сливались с представлениями автора об их приверженности к порочному вероучению: «... тущны уже гораздо, упиталися у трапезы Иезавелины и держаще учение Валаамово... Слово в слово также и ныне» (458).

Даже отвлеченные понятия, ставшие предметом полемики между расколом и государственной церковью, тоже привлекали у Аввакума образно-ассоциативные характеристики аналогичного порядка. Так, «тайна» беззакония антихристовая, совершаемая «никонианами», была обречена на гибель — «как распухает, так и треснет» (785). Сам ад, когда сошел в него Христос, пишет автор, «не хотя разинул щоки-те... да, надуло ево, ... да и разорвалась утроба-та несытая» (643).

Аввакум многократно пояснял, что никониане были «плотолюбцы» (357, 520), они «возлюбиаща толстоту плотскую» (283) и поэтому были целиком поглощены заботами «плотнугодия» (317), а следовательно, исполнены и «плотолюбивых» (321) помыслов. Вслед за этим выяснялось, что современные автору «пастыри и учителя» уклонились в «плотское мудрование» (308) и всегда «с похмелья мудрствуют» (882). Все мысли их сообразны их жизни, вкусам, облику: «дебелы суть и толсты размышления грешных о небесных красотах, не достигают умом своим толде духовнаго жития» (520). Сущность этих «толстых» размышлений была очерчена автором с полной ясностью: «все говорите, — обращался он к митрополитам и архиепископам, — как продавать, как куповать, как есть, как пить, как баб блудить, как робят в олтаре за афедрон хватать» (292).

Этим негативным представлениям в сочинениях Аввакума противостояли позитивные идеалы. Если «никониане»-феодалы «поработилися страстем века сего» (811), то от «истинных» христиан Аввакум требовал обратного: «не дорожи мне сим веком» (811). Между двумя враждую-

<sup>12</sup> В. И. М а л ы ш е в, стр. 420.

щими лагерями проводилась резкая грань: «...мы — духовные дети Аврааму, а вы — плотския» (357), «...плотолюбцы бо есть, гонят духовных» (357).

Образ жизни «духовных» должен был быть примерно аскетическим. «Всякому правоверному» следовало избегать «толстых пищь и пития» (436). Аввакум выговаривал Морозовой: «...окаянной плоти и есть не давай... Да переставай ты и медок попивать...» (917). «Григорьевна, — писал он одной из своих последовательниц, — перестань-ко ты мясца кушать... и винца перестань пить, ино пей квасок и воду, так в голове ум не мутится...».<sup>13</sup> «Избранные» же (вожди раскола) следовали еще более суровому режиму. В великий пост (1671 г.) пустозерские узники, пишет Аввакум, «40 дней хлеба и ничтож не ядохом, токмо воду теплую хлебали, рты парили и горла... И разболелася у меня болезнь в брюхе, стал дух заниматца. И я поливал грудь водою и тер снегом... Братия (Епифаний, Лазарь, — *А. Р.*) воду хлебали не переставая... Дьякон (Федор, «отщепенец», — *А. Р.*) ... все квасом забавлялся крепонко» (719—720). Они намерены были во всем подражать легендарным подвижникам древности, «сан духовенства» которых «являла бледость лица их и тонкость благоговенства сухости плоти» (316). Вид подвижников был символичен: «...тела их являют в них живущую благодать господню» (290). На внешности их не могли не отразиться их постоянные «...труды, скорби и беды, гонения и мучения, пощения, слезы, бдения, бодрость, молитвы, воздыхания, низулегания и коленопреклонение...» (908).

Историческая реальность и социальная типичность всех этих представлений Аввакума о внешности своих единоверцев, с одной стороны, и «никониан» — князей церкви, с другой, находит себе подтверждение в свидетельствах современников. Высшие иерархи государственной церкви, обвиняя раскольников в «лукавстве и лицемерии», вынуждены были признать, как писал патриарх Иоаким, что они являются людям «яко бы истинными христианы, постники великими, сокровища и сребра нестяжательми...».<sup>14</sup> Сторонник раскола Савва Романов, описывая шествие раскольников во главе с Никитой Пустосвятом в Кремль для споров о вере (1682 г.), подметил характерную реакцию со стороны «множества народа», окружавшего это шествие. Люди «удивляющиеся глаголаху: „Сих иноков (вождей раскола, — *А. Р.*) утробы истончены, не яко нынешних новаго закона учителей“».<sup>15</sup> Таким образом, не только в литературной полемике, но и в самой действительности, в глазах народа, «утроба» сделалась неотразимым признаком праведного или порочного образа жизни, а вслед за этим — и истинности веры.

Признаки «тонкостной», или «истонченной», плоти начинали закономерно прилагаться и к характеристикам внутренней одухотворенности подвижников. Эти характеристики были найдены Аввакумом, который указал на то, что «истинные христиане» обладали «тонкими чувствами»,<sup>16</sup> совершенно недоступными их противникам, охваченным «толстыми» мыс-

<sup>13</sup> ГИХЛ, стр. 270.

<sup>14</sup> [Иоаким]. Слово благодарственное о избавлении церкви от отступников. М., 1683, стр. 66.

<sup>15</sup> Три челобитные справщика Савватия, Саввы Романова и монахов Соловецкого монастыря. СПб., 1862, стр. 112—113.

<sup>16</sup> Языковед Г. Н. Лукина считает, что прилагательное «тонкий» в сочетании «тонкое чувство» следует считать новым для языка XVII в., так как оно выступает здесь в ненаблюдавшемся ранее переносном значении. См.: Г. Н. Лукина. История некоторых антонимических прилагательных в русском языке (на материале письменных памятников XI—XVII вв.). Диссертация. М., 1963, стр. 88—90.

лями, «понеже обоястливый тяжек на вся блага; подвигу прилежати тонкими чувствами полезно...» (495). И здесь идеалы духовные прочно переплетались с «телесным» обликом человека. Восхищаясь подвижничеством «святой» (411) Морозовой, Аввакум подчеркивал: «Персты же рук твоих тонкостны и действенны...» (409),<sup>17</sup> «они же (царские палачи), яко зверие дивии, терзаху на пытке рuce твои, и плоть рваху» (410).

Жизнь Аввакума и его ближайших соратников уже в период их пустозерского заточения стала легендой. Известный писатель раскола Авраамий подчеркивал, что «отец Аввакум воистину апостол Христов есть» «и не усумнися», добавлял он, «еже апостолами нынешних стратотерпцев нарицати, яко, по писанию, святых славнейши и вышши первых мучеников имут быти...».<sup>18</sup> Свои послания «верным» Аввакум и сам не раз начинал свидетельством о своем «апостольском» достоинстве: «Раб и посланник Исус Христов, волею божиею земляной юзник...» (829, 841, 863). Подобное признание современников и подобное самосознание заставляли Аввакума постоянно фиксировать в своих сочинениях те внешние признаки собственного облика и состояния, которые были необходимым свидетельством его «духовного» жития. При этом аскетические идеалы Аввакума и его традиционные представления о христианских подвижниках непосредственно объединялись для него с реальными условиями собственного тюремного быта. Многие святые, писал Аввакум, «трудами своими небо купили» (908). Они «без одежд, наги и без пищи человеческия работали богу, вся земная презреше» (510). В письмах «верным» Аввакум не без гордости говорил о себе: «нагой грешник» (951), «душею и телом обнажився» (244). «Миленькие мои! — рассказывал он. — Я сижу под спудом — тем засыпан. Несть на мне ни нитки, токмо крест с гайтаном, да в руках чотки, чем от бесов боронюся» (809). Предлагая своей семье самого себя как высокий образец мученика за веру, он вешал (1673 г.): «... речено ми ... от образа: возверзи на Господа печаль свою, и Той тя препитает не даст в век молвы праведнику... Потому и рубашку с себя скинул и поверг неимущим. Наг оттоле и донине, — уже три года будет, — да Бог питает мя, и согревает...» (921). А незадолго до этого (1669 г.) в письме к семье еще звучал его человеческий голос: «Три рубахи пришлите. Да и рубахи надобно: часто наг хожу. Да и башмачков нет, какие бы нибудь. Да и ферезишков нет. Да и денженец нет» (915).

Образ жизни своей Аввакум изложил в качестве поучительного образца жития «пророка» (234) в гениальной автобиографии. Образ веры своей он предложил последователям в еретической (с точки зрения церкви) книге «Евангелие вечное». Для представления о нерасторжимом единстве «жития», «веры» и «образа» автора не хватало только его живописного автопортрета. И он не замедлил его сделать: посылая упомянутую обличительно-философскую книгу своему любимому ученику Сергию, Аввакум «себе же самого и Сергия вообразил в тех письмах в лицах.

<sup>17</sup> В этих признаках символизированной внешности Морозовой просвечивали элементы облика богородицы, образ которой, написанный, по преданию, апостолом Лукой, характеризовался в следующих традиционных чертах: «Чело светлоепно..., и персты благоприятну руку ея тонкостию истончены...» (Е. С. Овчинникова. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII век. Изд. «Наука», М., 1964 (далее: Иосиф Владимиров), стр. 61. Приношу сердечную благодарность Е. С. Овчинниковой за советы и за указание мне этого ценного издания).

<sup>18</sup> Послание Авраамия к христороубу некоему, свидетельство о последнем времени. — Я. Л. Барсков. Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912, стр. 161—162.

и написал к нему в них сице: „Приими Сергей вечное сие Евангелие, не мною, но перстом божим писано“». <sup>19</sup> Последователи Сергия не только начали «любити» эти «спорные письма» Аввакума и «веровати по ним», но еще «и образ начаша творца тех писем на иконе писати» и поклоняться ему. <sup>20</sup> Эти сведения подтвердил митрополит Дмитрий Ростовский, писавший, что раскольники «еретика Аввакума, роспопу проклятаго» стали «в святых почитати, образу его поклонятися...», «икону его пишут». <sup>21</sup> Едва ли можно сомневаться в том, что икона Аввакума первоначально восходила к его автопортрету. <sup>22</sup>

В своих религиозно-философских рассуждениях о природе божества, предложенных в «Евангелии вечном» и других сочинениях, Аввакум повторял те же самые принципы единства «духовного» и «телесного», какие он обычно прилагал к истолкованию природы человека. Для него важнейшим признаком божества являлось сочетание в «сугубой» природе Христа божественной одухотворенности и телесной человечности: «плоть и душа, обожен человек» (645), «Христос глаголется — бог не наг, а человек не прост» (646). Размышляя о «божественном», Аввакум замечал, что «существо и естество и образ едино есть» (632). Такое понимание «единства» природы божества исключало для него представление о возможности его грубого «очеловечения»: «не человекообразно божественное!» (612).

С другой стороны, и внешность человека не должна была утрачивать тех символических признаков, которые роднили его с божеством: «...людие, чюдитесь безобразству нашему, плачьте ... вси погубивши в себе образа господню красоту...» (244). Порывы традиционно-покаянных самообличений приводили автора к признанию утраты им этого «образа», понимаемого опять-таки в единстве внутренних своих качеств и внешних признаков: «Беседа человека грешна, человека безообразна... человека не имуща видения, ни доброты, ниже подобия господня» (241), — так начинал Аввакум свою «Книгу бесед».

Перед нами, таким образом, комплекс точно обозначенных, внутренне единых и полярно ориентированных (негативных и позитивных) представлений Аввакума об «образе» христианина (святого, священника, мирянина), представлений, органически слитых с общими основами его народно-религиозного мировоззрения. «Образ» человека не отделялся в сознании Аввакума непреодолимой преградой от «образа» бога. Через такое «подобие» одного из них другому представлению автора о социально-типической (или, как ему казалось, религиозно-символической), обусловленной «житием», внешности человека сочетались с его взглядами

<sup>19</sup> Сказания о расприх, происходивших на Керженке из-за Аввакумовых догматических писем (1710 г.). — Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под редакцией Н. Суботина. Т. VIII. М., 1887 (далее: Материалы... т. VIII, стр. 238—239).

<sup>20</sup> Материалы, т. VIII, стр. 242, 260, 283. Старообрядческие иконы имели портретный характер. Так, «иконописное изображение Даниила Викулина и Андрея Денисова являются их портретами, как то можно установить по гравированным изображениям обоих, исполненным в XVIII в.» (В. Г. Дружинин. К истории крестьянского искусства XVIII—XIX вв. в Олонецкой губернии. — Известия АН СССР, 1926, оттиск, стр. 1482).

<sup>21</sup> Дмитрий Ростовский. Розыск о раскольнической брынской вере. М., 1745, ч. I, лл. 20, 28 об.; ч. III, л. 36 об. (далее: Дмитрий Ростовский).

<sup>22</sup> Заслуживает изучения вопрос о создании славянскими автобиографами живописных автопортретов; ср. автопортреты болгарина Софрония Врачанского, один из них — при автографе его «Жития» (см.: Боню Ст. Ангелов. Образи на Софроний Врачански до Освобождението. — Известия на Института за изобразителни изкуства. БАН, София, 1961, стр. 5—16).

на религиозно-этические задачи и эстетические нормы «иконного писания». Социальное содержание и эстетическое значение взглядов Аввакума в этой области осталось бы недостаточно разъясненным без рассмотрения их на фоне тех острых теоретических споров об иконописи, которые велись его современниками.

Принципиальные идейно-эстетические изменения, происшедшие в русской иконописи во второй половине XVII в., имели прямое отношение к социально-религиозным реформам и культурно-эстетическим начинаниям государственной церкви и царского правительства. Прислательное внимание феодальных властей к состоянию иконописи объяснялось ее исключительно важным идеологическим значением для изучаемой эпохи. Впоследствии (1708—1709 гг.) выдающуюся пропагандистскую роль иконописи, в особенности для народа, хорошо пояснил Дмитрий Ростовский. «В книзе убо писания не всяк читати сумеет. . . — писал он, — на иконе же изображенная всяк и некнижный простец разумеет. . . Очима же на изображение воззрев, вся та абие умом объемлет, разумеет, познавает; и есть живописное художество скорейшая, внятнейшая и вразумительнейшая повесть, паче повести книжных». <sup>23</sup> Но если церковный собор 1666—1667 гг., царь и его окружение уделали много внимания повышению общей значимости иконописания, укреплению авторитета иконы и социально-профессионального положения иконописцев, <sup>24</sup> то вопросы о том, каковы же должны быть конкретные эстетические нормы и художественные приемы иконописи, они затронули лишь в малой степени. Как известно, вокруг этих вопросов в среде русских изографов и писателей возникли серьезнейшие разногласия. <sup>25</sup> Классовая острота этих споров об искусстве объяснялась тем, что они оказались идейно-эстетическим выражением тех реальных общественных и бытовых столкновений, которые им предшествовали.

Сербский архидьякон Иван Плешкович, явившись однажды в мастерскую к знаменитому «царския палаты начальнейшему изографу» <sup>26</sup> Симону Ушакову, взглянул на новый «живописный» образ Марии Магдалины и решительно заявил, «яко они (очевидно, он сам и его сторонники, — А. Р.) таких световидных образов не приемлют. . .». <sup>27</sup> Вокруг этой иконы завязалась дискуссия. Духовный сын Аввакума Авраамий разъяснял: «Не бесчестие ли есть. . . , яко святыя мироносицы Марии Магдалины икону пишут яко блудницу, вапы поваплону. . .». <sup>28</sup>

<sup>23</sup> Дмитрий Ростовский, л. 6.

<sup>24</sup> См.: Ю. Н. Дмитриев. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси. — ТОДРЛ, т. IX, М.—Л., 1953 (далее: Ю. Н. Дмитриев), стр. 97—116.

<sup>25</sup> См.: Ю. Н. Дмитриев и И. Е. Данилова. Семнадцатый век и его культура. — В кн.: История русского искусства, т. IV. Изд. АН СССР, М., 1959 (далее: Ю. Н. Дмитриев и И. Е. Данилова), стр. 7—54; И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева. Живопись XVII века. — Там же (далее: И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева), стр. 345—466; Е. С. Овчинникова. Россия семнадцатого и восемнадцатого веков. Изобразительное искусство. В кн.: История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. Изд. АН СССР, М., 1963 (далее: Е. С. Овчинникова), стр. 316—340.

<sup>26</sup> Царская грамота от 12 мая 1667 г.; см.: И. Сахаров. Исследования о русском иконописании, кн. 2. СПб., 1849, Приложения, стр. 5.

<sup>27</sup> Иосиф Владимиров, стр. 25.

<sup>28</sup> Цит. по: В. И. Успенский. Очерки по истории иконописания, СПб., 1899 (далее В. И. Успенский), стр. 73.



В общественном быту происходили в это время, казалось бы, самые неожиданные столкновения антифеодальной аскетической проповеди с проблемой иконного писания. Друг Аввакума протопоп Логин в 1653 г. был подвергнут со стороны Никона соборному суду за то, что он отказался благословить жену муромского воеводы, сказав: «Не белена ли ты?»,<sup>29</sup> И «то слово» подхватили, как оказалось, сам воевода и его приближенные: «Что-де, протопоп, хулишь белила, а без белил-де не пишется и образ Спасов, и пречистыя Богородицы, и всех святых» (43). Логин не отрицал полезности составления красок для иконописи, но заметил: «... а как-де на ваши рожи такие составы положить, так-де и не похотите» (43).

Ходатайствуя за своего любимого «пастыря», муромские жители изобразили этот эпизод уже не в деловом стиле цитированной «росписи», а в традиционно-символических тонах: местные правители «сотвориша себе пир беззакония исполнен», подобный пиру «Ирода нечестиваго», когда «скверною плясовицею священная глава Крестителява (Иоанна Предтечи, — *А. Р.*) предается на усеконовение».<sup>30</sup> Упросив Логина на том пиру «обедати», они «уготовиша» ему «жену безстыдну, прохирливу, лицея всякими мастми набела и багры подчинив» (101). Отказавшись благословить ее, Логин объяснил, что христианам не подобает «лицу всякими мастми устроить» (101). Но противники его «начаша свои лукавыя слова подводити о набелах и о баграх к Богородицыну и к Спасову образом применити» (101).

Проблемы иконного писания вторгались в общественный быт, как обоюдоострое оружие, находившееся то в руках защитников «старого» (национально-демократического), то, напротив, «нового» (феодалного) уклада жизни. В этих условиях модный иконописный образ «блудницы» Марии Магдалины, как и литературный образ «плясовицы» у Ирода, сливались в сознании писателей раскола с их представлениями о типичной внешности богатой щеголихи, внешности, лучше всего запечатленной сатирическим описанием Аввакума: «А преолюбодейца белилами, румянами умазалася, брови и очи подсурмила, уста багряноносна, поклоны ниски, словеса гладки, вопросы тихи, ответы мяжки, приветы сладки, ... рубаха белая, ризы красныя, сапоги сафьянныя. Как быть хороша!» (542).

Упреки Плешковича в адрес придворной иконописи вызвали решительный отпор со стороны Иосифа Владимиров, выразившийся в его знаменитом трактате об искусстве, адресованном Симону Ушакову. Социально-идеологическое содержание этого трактата, весьма богатое, но почти неизученное, лучше всего раскрывает (по принципу контраста) содержание интересующих нас воззрений Аввакума. В спорах об иконописи речь шла не только о различных приемах писания икон, о разных проблемах эстетики. Столкнулись два противоположных мировоззрения, и это обусловило эмоциональную напряженность дискуссии. Если Плешкович рассуждал об иконе работы Симона Ушакова, «плюнув»,<sup>31</sup> то и Владимиров не остался в долгу, выразив свое отношение к идейному противнику целой серией определений, почти не уступавших

<sup>29</sup> Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под ред. Н. Субботина. Т. 1. М., 1874 (далее: Материалы, т. 1), стр. 43 (далее страницы указываются в скобках в тексте).

<sup>30</sup> Т. Воздвиженский. Историческое обозрение Рязанской иерархии и всех церковных дел ее епархий. М., 1820, стр. 100 (далее страницы указываются в скобках в тексте).

<sup>31</sup> Иосиф Владимиров, стр. 25 (далее страницы указываются в скобках в тексте).

по своей сочности обычным аввакумовским эпитетам: Плешкович, этот «блекотливый козлище» (55), «зловзвистный» (48) и «безстудный лаятель» (45), вконец «объюродев» (56), «возбесився» (55) и «вредоумием» своим (55), «яко бешен пес мятешся» (48).

В своих позитивных эстетических идеях Владимиров отчетливо заявил себя восторженным приверженцем западноевропейского искусства. Его занимали при этом, по справедливым наблюдениям искусствоведов, проблемы художественные: «благообразное живописание святых икон» (59), искусство писать «живоподобне» (58) или «человекоподобием» (50), «персонография» и «живописание» (24), следующие «благотелесному образу» (51), благодаря чему под руками «премудрых» и «добрых» мастеров всякая икона «светло и румяно, тенно и живоподобие воображается» (52).

Весьма близко к этим мнениям стоял и сам Симон Ушаков, который в своем сочинении об иконописи отстаивал мастерство «шарописательное». <sup>32</sup> Симеон Полоцкий в своем послании к царю Алексею Михайловичу также считал, что писать иконы надо «благозрачно», с использованием «всякого подобошарного украшения». <sup>33</sup>

Но Владимиров заинтересовал не только подобные профессионально-эстетические вопросы. Он обращал внимание и своего единомышленника Ушакова, и своего противника Плешковича на основной сюжет и главнейшую задачу придворной живописи. Иностранные художники, писал он, «добре» царские «персоны изображают» (44), они «земных» царей, «яко живых воображают» и тем самым «велию хвалу своим государям воздают» (45—46). В кружке московских изографов, обслуживавших царский двор, такие утверждения не могли не приобрести программного значения. Эти идеи были подхвачены Симеоном Полоцким. Если Владимиров концентрировал внимание преимущественно на царских «персонах», то Полоцкий, помимо этого, уже распространял его и на «вельмож»: «Множицею убо во окрестных странах людие царей своих образов не презирают и вельмож царевых в забвении не полагают, ... и образы их напсиуют, овии победы над главою венчающия, овии ж сущим в сани поклоняющаяся и началств чтомым...» (7). <sup>34</sup>

В своих придворно-эстетических воззрениях Владимиров шел еще далее. Для него тематика живописного изображения (царский портрет) должна была определять и оправдывать его эстетику («живописание»). Это обнаружилось яснее всего, когда Владимиров парировал требование Плешковича «не поклоняться» иконам (написанным иностранцами) вопросом, переносящим этот спор из сферы эстетики в сферу политики. Среди портретов многих царей в иностранных книгах встречается, как отмечал Владимиров, и образ «росийскаго царя». Из этой констатации следовал явно провокационный вопрос автора: «О сицевом же цареве образе, яко разсуждаешь, Плешковиче? Достанет ли таковую персонь царьскую похвалити и любезно почитати?» (46). В тех условиях действительности, которая окружала спорящих, и автор трактата, и его оппо-

<sup>32</sup> Симон Ушаков. Слово к люботщательному иконнаго писания. — Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее, издаваемый под редакцией Г. Филимонова. М., 1874, № 1—3, Материалы, стр. 22—24 (далее страницы указываются в скобках в тексте). Вторую редакцию этого «Слова», составленную Корионом Истоминым, см.: А. Никольский. Слово к люботщателям иконнаго писания. — Вестник археологии и истории, издаваемый имп. Археологическим институтом, вып. XX, СПб., 1911, стр. 65—77.

<sup>33</sup> Л. Н. Майков. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889, стр. 5, 7 (далее страницы указываются в скобках в тексте).

<sup>34</sup> См.: Ю. Н. Дмитриев, стр. 108—109.

не могли не понимать, что отрицательный ответ на этот вопрос мог стоить жизни отвечающему. Однако Владимиров беспощадно продолжал свой риторический допрос: «Или яко и Христов же живописный образ за майстроту (мастерство, — *А. Р.*) иностранного художества ругательно в банях поставити велишь? Поистинне буйи и несмыслен явишися...» (46). Практически это означало, что протест против аристократической, основанной на западных образцах теории иконного «живописания» приравнивался здесь к политическому преступлению, направленному к оскорблению царского «величества».

В качестве решающего аргумента своего осудительного отношения к «плохим», как ему казалось, изображениям Христа Владимиров предлагал рассмотреть воображаемую им, но, очевидно, убедительную для современников придворную ситуацию, которая по существу своему была весьма далека от свободного обсуждения эстетических проблем. «Кая бо от сего честь, — писал он, — земному царю, егда бы кто от неискусства или невежеский образ его неистовым лицом написал...? Не принял ли бы таковой вместо мзды мучение много...? Небеснаго ж царя образ ни мало разсмотрив, приемлем...» (41).

Восхваление царя и его «вельмож» средствами «живописания» привлекалось как важнейший критерий к обсуждению вопроса о писании икон, потому что такая идейная позиция придворных идеологов неизбежно определяла социальный характер всей их эстетической программы. Взгляды Аввакума, как известно, отличались противоположной направленностью. Если феодальные идеологи подобострастно стремились сопоставить «образ» царя «земного» с «образом» Христа, то Аввакум, напротив, смело заявлял, что царь Алексей Михайлович «восхотел бог быти, и не бысть».<sup>35</sup> Его острая критика развивающегося в эту эпоху русского абсолютизма была ориентирована прежде всего на полное развенчание личности царя — «отщепенца» (823), «дурачища» (469), которого автору хотелось бы «шелепами (вид плети, — *А. Р.*) медянными попарить».<sup>36</sup> Укрепление авторитета «начальств», насаждаемое придворными идеологами, встречало дерзкий вызов со стороны Аввакума: «Никово не боюся, ни царя, ни князя, ни богата, ни сильна, ни диявола самага!».<sup>37</sup>

Феодальные идеологи в своем стремлении воспеть «хвалоу» русскому царю обращались к иностранным образцам портретов «земных царей». Аввакум прямо упрекал царя (не в сфере изобразительного искусства) в подражании иноземному, в утрате национального достоинства. «Плюнь на них! — убеждал он царя. — Ты ведь, Михайлович, русак, а не грек. Говори своим природным языком; не уничижай его и в церкви, и в дому, и в пословицах» (475). Обличая князей церкви как раз в связи с вопросом об иконописи, Аввакум подчеркивал национальный характер своей проповеди: «...митрополиты, архиепископы, никонияна... другия немцы руския. Святых образы изменили...» (292); они и одежду свою «возделали странно, по немецки...».<sup>38</sup>

Опора на авторитет иностранцев в спорных вопросах приобретала для феодальных идеологов особое значение, потому что при помощи мнений иностранцев им легче было противостоять национально-демократическим воззрениям своих противников. Владимиров подчеркивал всю постыдность, как ему представлялось, для русской иконописи наличия отрицательных мнений иностранцев о ней. «Зазирают нам языцы, —

<sup>35</sup> ГИХЛ, стр. 279.

<sup>36</sup> В. И. Малышев, стр. 420.

<sup>37</sup> См. подробнее: А. Н. Робинсон. *Жизнеописания*, стр. 29—37.

<sup>38</sup> В. И. Малышев, стр. 420.

с горечью писал он, — смеются плохописанию...» (41). Упрекая Плешковича в том, что он «зазирает» от иноземцев принимать иконные изображения» (50), Владимиров всячески стремился оправдать их в глазах русского православного общества: «Они бо еще и маловернии, — писал он, — но обаче многих святых апостол и пророк на листех и на стенах тщательно воображают» (42). Такая же опора на взгляды иностранцев была характерна для Симеона Полоцкого, который пользовался подобными ссылками для осуждения народной иконописи: «... иностраннии же, то зряще, не ко славе божественных хвалы слова вешают». «То ли честь святым иконам и пишущим, — продолжал он, — их же художество по торжкам влачимо и всячески от невежд посмеваемо? Не сих ли вин зазирают иностраннии?» (5—6). Ранее Симон Ушаков полагал, что многие русские изографы пишут «смеху паче» и тем «поруганию чуждестранных себе представляют...» (24).<sup>39</sup>

Демонстративным признанием непререкаемости западных образцов иконописания как предмета почитания звучали слова Владимирова: «... от рук иноземных любочейно испукуем ... и приемлем Христово воображение на листех и на досках, любезно целующи» (48). Совершенно противоположным было непреклонное требование Аввакума ко всем «верным», оснащенное библейскими ассоциациями: «Не покланяйся и ты, рабе божий, неподобным образом, писанным по немецкому преданию, якоже и трие отроки в Вавилоне телу златому... Толсто же телищом-то тогда было и велико, что нынешние образы писанные по немецкому!» (287).

В полном соответствии с позитивными воззрениями на иконопись самого Владимирова, как и других представителей придворно-эстетических взглядов, находились и его негативно-критические суждения. Владимиров начал идейное наступление на русскую демократическую традицию иконописания. Не упоминая даже о непреходящих образцах старой национальной иконописи (Андрей Рублев и окружавшие его изографы), бывших перед его глазами в кремлевских соборах, Владимиров обрушился на иконописание народное (крестьянское, отчасти, видимо, и посадское). Его искренне возмущали повсюду распространившиеся образцы «грубописания» и «плохописания» неискусных «мазарев», которые «от невежд грубо писати в сельских домах обыкоша» (36) и которые «не токмо торговья шалаши и простаков дома, но и церкви плохописанными наполнили» (40). Владимиров настойчиво повторял: «прости и неученые человеки» (38), «несмыслении» (25), «мазари буи» (40), «прости же и невежди отнюдь во иконописании бываемых не разумеют право и криво, что застарело, того и держатся» (25). Иконописное дело «начальнейших небрежением» перешло в руки «простакам и неукам» (33), они же «твсрят для невегласов» (52), а «невегласи уклоняются в темнообразные иконы» (61), ценят иконы «от небрежения непорядливых баб в дыму закоптелье...» (59). Не следует веровать лжи «пустошных и посельских малярей» (42), убеждал Владимиров, не следует соглашаться и с Плешковичем, который «от невежскаго его разсуждения тако мудрствует» (25).<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Ю. Н. Дмитриев справедливо указал, что борьба Симеона Полоцкого и Симона Ушакова против «искусства, создаваемого народом» являлась одним «из проявлений классовой борьбы», причем первые русские трактаты по искусству «обосновывали „высокое“ искусство господствующего класса» (Ю. Н. Дмитриев, стр. 110)

<sup>40</sup> Ф. И. Буслаев высказал предположение, что Владимиров преследовал «в Иване Плешковиче грубый раскол и невежественное староверство». См.: Ф. И. Буслаев. Русская эстетика XVII века. — Сочинения, т. II, СПб., 1910 (далее: Ф. И. Буслаев), стр. 428.

Здесь отвергалась, таким образом, та национально-демократическая иконописная традиция, которая сложилась, несомненно, задолго до никоновских церковных реформ. Владимир же непосредственно связывал свои позитивные взгляды на иконописание с этими реформами, восхвалял Никона и даже указывал на аналогию в никоновских исправлениях богослужебных книг с предпринимавшей реформой иконописания. Он писал: «Многие греческия книги не сходились с новыми русскими (т. е. книгами, изданными в XVII в. до реформы Никона, — *A. P.*), ... поелику мощно, исправляются от премудрейших. Тако же, господине, и во ико-нех» (25).

Для Владимиров, как и для Аввакума, проблема иконописания входила в общий круг по-разному понимаемых каждым из них социально-идеологических проблем современности. Поэтому представляется правомерным сопоставить те приведенные выше оценки, которые присваивались Владимировым народной иконописи, с теми совершенно с ними совпадавшими обвинениями, какие в этот же период выдвигались идеологами государственной церкви, последователями Никона, против движения раскола и его вождей.

В соборном «Свитке», содержащем приговор раскольникам, говорилось, например, что оправдывавшую никоновские церковные реформы книгу «Скрижаль» (1656) не всякому человеку «прилично» прочесть, а только «искусным таинственником и ученым... Невежди же ... разум свой токмо будут потопляти и постражут, яко же пострада и Никита поп. Лазарь, Аввакум и прочие невежди».<sup>41</sup>

В обличительной книге «Увет духовный» представители раскола характеризовались как «невегласи суще и простии невежди» (л. 13 об.), «бесноватыи неуки» (л. 87 об.), «неуки-простаки непосвященные» (л. 83 об.), которым свойственна «простых мужиков буеть» (л. 86), поведение «грубых мужиков» (л. 64 об.).<sup>42</sup> Как известно, эти оценки раскольников их врагами вполне отвечали и демонстративно-полемическим самооценкам Аввакума: «простоц человек и зело исполнен неведения» (548), «неука человек» (66), «простой мужик».<sup>43</sup>

Отстаивая позиции идеологического аристократизма, единомышленник Владимиров Симеон Полоцкий считал, что «нынешним суетумудредам» — раскольникам нельзя «во глубину писания предерзиво» вторгаться, толкуя его «по своему умышлению», так как «безчинно и неправедно есть, егда кто неискусен плавания ввергнется в пучину бисерей (жемчуг, — *A. P.*) искати: подобно есть тому, аще невеглас рвется во глубину писаний тайные бисеры премудрости взимати».<sup>44</sup> Здесь показательна тревога Полоцкого по поводу того, что идеологи раскола толкуют догматы веры «по своему умышлению». Афанасий Холмогорский еще резче указывал на то, что раскольники «самозаконнии же, и своеобразиии человецы...».<sup>45</sup> Митрополит Игнатий Тобольский писал, что раскольники ругают церковь «по своей воли, якоже кому похотелося

<sup>41</sup> Служебник с соборным свитком. М., 1667, л. 13 об.

<sup>42</sup> (Афанасий, архиепископ Холмогорский). Увет духовный, М., 1682 (далее: Увет, листы указаны в тексте в скобках).

<sup>43</sup> Собр. Г. М. Прянишникова, л. 81 об.; подробнее см.: А. Н. Робинсон. Творчество Аввакума и общественные движения в конце XVII в. — ТОДРА, т. XVIII, М.—Л., 1962, стр. 168—175.

<sup>44</sup> См.: (Симеон Полоцкий). Вечера душевная. М., 1683, Приложения слов на различные нужды (далее: Вечеря), л. 4 об.

<sup>45</sup> Увет, л. 3—3 об.

есть...».<sup>46</sup> Точно такую же опасность «самовольных» тенденций усматривал Владимирова в народной иконописи: «...неуки человеки и невежди по своим волям марают (иконы, — А. Р.) неистове и зловидно» (35), они стали «на самовольстве без подлинника неискусне марати» (33).

Удар Владимирова был нанесен по самым популярным центрам народной иконописи. Он отвергал как раз те иконы, которые «Шуяне и Холуяне, Палешане на торжках продают» (33). Ему вторил Симеон Полоцкий, который в послании царю жаловался: умножились «человеци прости (на поле приписано: «палешаня, шуяня, кинешемцы, холуяне») небрегушии истины в начертании святых икон», они, как считал автор, «мораят личины непотребны» (5—6).

Для Владимирова было очевидным, что иконописью должны заниматься люди благочестивые, причем только те, кто обучен «премудрому художеству» (35), а в «премудром живописании» нужно было держаться заветов «добрых мастров» (52), согласно свойственному им западному «любомудрию» (45). Здесь возникал вопрос не только о профессиональной, но и о социальной «избранности», необходимой будто бы для занятий иконным писанием. Сам Владимирова, выходец из посадской среды, подобного принципа не выдвигал. Но в грамоте трех патриархов (Паисия Александрийского, Макария Антиохийского, Иоасафа Московского) от 1668 г. поддерживалась практически неосуществимая, но идейно одобряемая тенденция феодализации состава изографов: «...никто же от раб или пленник хитрости иконней учится, но токмо благородные чада ... тому художеству навывают».<sup>47</sup>

Критикуя народное искусство, Владимирова наглядно обрисовал те социально-экономические условия, которые сопровождали широкое распространение отвергаемых им икон: «...сельстии жители добрых писем не збирают, а ищут дешевых икон» (33). «Ныне, — писал он с негодованием, — прости и неискуснии мазари ... иконы пишут, ... на дыбулю и на яйцо сельским бабам променивают» (41), «на базаре» плохих икон «много обрящешь нагваздано», они «плохи и дешевы, иногда же и горшки дражае икон купят» (60). Вся эта иконопись поддерживалась интересами «невежескаго ради купоторжества» (33), а «невегласи» уклонялись «в прасольские неистовые» иконы (61). Народное отношение к феодально-аристократической иконописи, по точному наблюдению Владимирова, базировалось на том, что «простые» люди любят «дешевые иконы. Драгое же и премудрое живописание возненавидеша» (61).

Эти описания Владимировым продажи на базарах «прасольских» дешевых икон воспроизводили ту же самую обстановку, в которой в это же время велись живые народные споры по взволновавшим все общество социально-религиозным вопросам. Об этой обстановке Симеон Полоцкий писал с возмущением: «Разглагольствуют ныне о богословии мужие, ... препираются и на торжищах скотопродателие, да не реку в корчемницах пиянии. На последок и буия женишща словопрение деют безумное...».<sup>48</sup> Ученик Полоцкого Сильвестр Медведев, говоря о демократическом характере волнений 1682 г., подчеркивал, что «неучи, мужики и бабы, говорили невозбранно, собиралися ... мужики простые кучами, и все совещали: како бы им веру старую утвердiti?».<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Послания блаженного Игнатия, митрополита Сибирского и Тобольского. Казань, 1857 (далее: Игнатий Тобольский), стр. 33.

<sup>47</sup> Материалы для истории иконописания в России. Сообщено П. П. Пекарским. — Известия имп. Археологического общества, т. V, вып. 5, СПб., 1865, стр. 7.

<sup>48</sup> Вечеря, л. 5—5 об.

<sup>49</sup> И. Сахаров. Записки русских людей. СПб., 1841, стр. 18 (Записки Сильвестра Медведева).

Любопытно отметить, что насмешки Владимирова над народными иконописцами по общему типу своему напоминали издевательства высших представителей государственной церкви над философско-еретическими воззрениями Аввакума. Владимиров писал: «Грубописарем же тем добрее бы гончарствовати, а не иконы писать...» (41). Дмитрий Ростовский по поводу еретических взглядов Аввакума на членимость святой троицы («три царя небесные», сидящие «рядком» и правящие вселенной «образом совета») <sup>50</sup> писал: «Уже тебе бяше в дому твоём дрова на трое топором сеши, ниже не своего дела касатися и умствованием твоим мужичьим троическое единосушие на трое пресецати». <sup>51</sup> Структура этих обоих критических оценок была одинаковой: представители феодальной идеологии отвергали проявления идеологии демократической, презрительно сопоставляя их с простейшим народным трудом.

Плебейско-аскетическая проповедь Аввакума нашла свое ярчайшее выражение во взглядах его на иконопись, которые занимали важное место в системе его мировоззрения, с одной стороны, и среди живейших споров его современников по этим проблемам, с другой. Однако за пределами тех тем, которые вошли в круг новейших работ по изучению искусствоведческой проблематики XVII в., как раз «остались такие интересные темы, как эстетические взгляды Аввакума...». <sup>52</sup> Искусствоведы в этой области давно уже сделали ряд ценных наблюдений, но по существу они ограничились более или менее выборочным привлечением аввакумовских «цитат» для иллюстрации своих представлений о развитии русского искусства данного периода. <sup>53</sup> В литературоведении было также сделано немало ценных замечаний по этому вопросу, хотя определенных и достаточно обоснованных суждений не сложилось. <sup>54</sup> Обратимся к источникам.

<sup>50</sup> Следует отметить, что Аввакума более всего привлекала в связи с этими его толкованиями икона Троицы: «Видели ли вы, братья, — говорил он, — на иконах пишется, — под дубом за столом три ангела сидят в равенстве святых образов, ежесть всем трем един образ по равенству: яков первый, таков и второй и третий, неслитна лица святей Троицы, но в тождестве зрака сый...», «три образа по равенству пишется», «Того ради вам, братие, посоветовал о святей Троице потонку...» (338—340); об антифеодалном характере этих взглядов Аввакума см.: А. Н. Рюбинсон. Жизнеописание... стр. 50.

<sup>51</sup> Дмитрий Ростовский, л. 22.

<sup>52</sup> В. Н. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин. От редакции. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII век, стр. 8.

<sup>53</sup> См., например: В. И. Успенский. Очерки по истории иконописания. СПб., 1899, стр. 71—72; В. Уланов. Западные влияния в Московском государстве. — В кн.: Три века. Россия от Смуты до нашего времени. Исторический сборник под редакцией В. В. Калаша, т. 2. М., 1912, стр. 56—57; Игорь Грабарь. История русского искусства. Т. VI. Живопись. М., [1913], стр. 424, 426; Е. Н. Трубецкой. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916, стр. 14—15; А. В. Бакушинский. Искусство Палеха. Асадемия, М.—Л., 1934, стр. 18—19; Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев. Очерки древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. Изд. «Искусство», М.—Л., 1941, стр. 97; Ю. Н. Дмитриев и И. Е. Данилова, стр. 48—54; И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387; см. старую работу (без автора): Протопоп Аввакум как вероучитель и законодатель раскола. — Братское слово, М., 1875, кн. IV, отд. 2, стр. 292—296. Последовательное перенесение аввакумовских цитат из одного научного обзора в другой привело, наконец, к утрате представления об их источнике; см. новейшее утверждение: «Ярый и непримиримый защитник церковной старины и догмы — протопоп Аввакум пишет специальную главу „Об иконном писании“ в своем знаменитом „Житии“ (История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века, стр. 322.

<sup>54</sup> Например, первоначально Н. К. Гудзий справедливо полагал, что «эстетическим тенденциям Аввакума (как писателя, — А. Р.) не противоречит и его эстетика,

В «Книге бесед» Аввакум поместил беседу «Об иконном писании» (1673—1675 гг.; 281—288), касался этой темы в беседе «О внешней мудрости» (291—292), а также в более позднем по времени послании к «отцу» Ионе (898—899). Эти сочинения, тесно связанные с религиозно-социальными взглядами Аввакума вообще, применительно к данному специфическому вопросу в значительной мере однотипны, хорошо дополняют друг друга, что и позволяет нам рассматривать их суммарно.

Наиболее полно изученный выше комплекс переплетающихся представлений Аввакума об «образе» человека и «образе» бога отразился в его характеристике новомодных икон с изображением юного Христа: «... пишут Спасов образ Еммануила,<sup>55</sup> лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя...» (282). За этим следует саркастический вывод, подчеркивающий иностранно-светский характер такого иконного изображения: «и весь, яко немчин, брюхат и толст учинен, лишю сабли-той при бедре не писано» (283). Историческая закономерность и типичность этих представлений Аввакума о «немецком» иконописном облике Христа подтверждается полемикой между Плешковичем и Владимировым. Последний восхвалял новую икону и упрекал своего оппонента: «Еммануилов той образ есть добр взором... А твой богоукорный язык нарекл его немкою» (51). Этот спор продолжался и по поводу поставленного (в 1654—1655 гг.) перед Ярославлем образа распятия Христова: «Ты ж, — укорял Владимиров Плешковича, — блекотливым и космополным языком своим простую чадь возмущаешь и от любве образа Христова возторгаеши, сими словеси глаголешь: „Немчина вынесли на гору на кресте том написанного“» (48).

Владимиров разъяснял причины своего одобрительного отношения к таким иконам. Образ Христов, по его требованиям, «написан будет истово и телесных того в особстве и доблестве исполнен» (53). Именно этот избыток «телесности» вызывал у Аввакума в оценке того же распятия Христова ряд юмористически окрашенных ассоциаций: теперь пишут «Христа на кресте раздутова: толстехунек миленькой стоит, и ноги-те у него, что стулчики» (284).<sup>56</sup>

как она обнаруживается в любопытнейшей его беседе об иконном писании» (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Редакция, вступительная статья и комментарий Н. К. Гудзия, Academia, М., [1934], стр. 45). Позже он писал, по-видимому, с меньшими основаниями: «Консерватор в своих религиозных убеждениях, Аввакум был таким же и в своих эстетических воззрениях, как они обнаруживаются в любопытнейшей его беседе об иконном письме (Н. К. Гудзия и И. История древней русской литературы. Изд. 6. М., 1956, стр. 474). В. Л. Комарович упоминает об этой проблеме только в качестве примера вторжения в искусство «новых бытовых форм», которое иногда приравнивается Аввакумом «к отступлению от церковного общая — например, в иконописи» (История русской литературы, т. II, ч. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 309). Д. С. Лихачев верно подчеркивал, что Аввакум взывает в этих случаях «к национальному чувству своих читателей», протестуя против иконописания «по-фряжскому» (там же, стр. 320). В. Е. Гусев правильно отметил, что «в нетерпимом отношении Аввакума к новому, натуралистическому стилю в иконописании ... прорывалась, в сущности, социальная неприязнь голодных и „тонких“ к сытым и „толстым“» (ГИХЛ, стр. 29).

<sup>55</sup> Еммануил (греч. «с нами бог») — по иконописной традиции образ молодого Иисуса Христа.

<sup>56</sup> Ближе всего это описание напоминает гравюрное изображение распятия в амстердамской библии Н.-И. Пискагора, где Христос представлен тучным немолодым мужчиной с необычайно развитой мускулатурой (особенно ног), начинающей уже заплывать жиром (Theatrum biblicum hoc est historia sacra veteris et novi testamenti tabulis aeneis expressae, Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem aditum per Nicolaum Iohannis Piscatoren. Anno 1650, tab. 6; общей пагинации в книге нет). Эта библия, распро-



В приведенных описаниях новых икон у Аввакума последовательно объединяются те же самые признаки внешности его современников — духовных «владык» и светских щеголей, которых он не устал обличать в своих «беседах». Христос, даже юный, подобно феодалам, оказывается «брюхат и толст», он имеет «уста червоная» (ср. выше — «уста багряноносна»), «власы кудрявые» (см. выше — «кудри разчесывает»). Эти типичные признаки внешности настойчиво повторяются автором в его оценках икон то порознь, то в варьирующихся сочетаниях. «Иные, — указывает Аввакум, — Христов образ и Богородичен пишут неподобно, но тело бо — тело: и тучно, и волосат и, яко немчин. . .» (899).

Аввакума возмущало то, что изографы «святых образы изменили» (292), и те традиционные представления об их внешности, которые казались ему единственно реальными, были нарушены: «. . . а инде прибавлена небылица — власы простерты или у святителя, и у преподобного, яко у немчина, и у самого Спаса косы и браду неподобно пишут. . .» (898). Такое же отношение Аввакума вызвали перемены в изображениях одежды: «Да и много же у них изменение — тово во иконах — тех: власы расчесаны, и ризы изменены. . .» (287).

Феодально-церковный тип одежды Христа на новых иконах хорошо пояснял ученым монахом-грекофилом Евфимием, не принадлежавшим к расколу, но сходявшимся с Аввакумом в некоторых существенных его мнениях.<sup>57</sup> Евфимий осудительно писал, что ныне Христа «во архиерейстей одежде сидяща пишут, не вем по чесому. . .», а следует писать его «во одежди подобней апостольстей. . ., яко и сам Христос в мире хождаше. . .».<sup>58</sup>

Взгляды Аввакума на модный «образ» Христа и святых полностью разделялись и уточнялись в ряде деталей Авраамием, который указывал, что теперь «. . . на хартиях пишут и печатают святых дебелыми, и утучненными лицами и убеленными телесы, и с нагими тела некими частями, им же лепотствует быти покровенным ради благообразия. . .».<sup>59</sup>

Особенно оскорбляли религиозно-эстетическое чувство Аввакума новые изображения Богородицы: «Якоже фрязи (вариант: „фрязи поганья“) пишут образ благовещения пресвятыя Богородицы, чреватую, брюхо на колени висит, — во мгновении ока Христос совершен во чреве обретесе!» (283). Авраамий вносил в эти представления показательные уточнения: «Икону пресвятой Богородицы пишут дебелолычну, откровенну главу имущу, простовласату, перси святыя и сосцы голы. . .».<sup>60</sup> Иноземный характер подобного образа Богородицы наиболее остро ощущался в одном его признаке, оскорбительном для всякого традиционно мыслящего русского: Богородица оказалась «простоволосой». Не случайно, описывая крушение своего «дощеника» на Ангаре, Аввакум с горечью отметил:

---

страненная в XVII в. в России, была «настоальной книгой царских иконописцев», влияние ее на нашу иконопись «было громадно» (А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. I, М., 1913, стр. 315). Искусствоведы правильно характеризуют изображения библейских персонажей в этой книге: «Персонажи отличаются тяжелыми массивными формами. . .», «Фигуры . . . массивны, с особенно резкой, преувеличенной мускулатурой, еще более подчеркнутой одеждой. . .», библию «можно считать выразительнейшей идеологии высших классов Голландии и Фландрии: двора, духовенства, крупной буржуазии» (Е. П. Сачевец-Федорович. Ярославские стенописи и Библия Пискатора. — Русское искусство VII века, сборник статей, Л., 1929, стр. 88, 91—92). Эти оценки, сделанные без учета взглядов Аввакума на иконопись, по существу своему совершенно им соответствуют.

<sup>57</sup> См.: А. Н. Робинсон. Жизнеописание, стр. 168, 280—281.

<sup>58</sup> Евфимий. Вопросы и ответы, стр. 20.

<sup>59</sup> В. И. Успенский, стр. 73.

<sup>60</sup> Там же.

«Жена моя на полубы из воды робят кое-как вытаскала, простоволоса ходя».<sup>61</sup> Евфимий подтверждал западное происхождение подобных изображений и жаловался: «Пресвятую Богородицу пишут иконописцы с латинских же образцов, непокровенну главу имущу, власы растрепаны. . . И пресвятая богородица . . . не хождаше простовласа. . .».<sup>62</sup>

Авраамий, со своей стороны, отмечал, что «нынешнии» русские иконописцы — «латинстии и лютостии ученицы». Они искажают (по феодальной моде) простую одежду Богородицы, которая, как он пишет, носила «не цветную или многоценную яковую одежду, но всегда во всем житии своем имеяше одежду смиренную, смуглую, малоценную».<sup>63</sup> Евфимий также подчеркивал, что носила она «ризу багрянну, смиренну и нищетну».<sup>64</sup> Об известном расколоучителе Капитоне Игнатий Тобольский осудительно писал, что, когда Капитон увидел «пресвятую Богородицу написану в царских одеждах, начат, яко невежда сый, похуляти иконописца, глаголя: „Почто написал еси так пресвятую Богородицу, яко царицу? На пресвятой убо Богородицы багряницы царския не бысть никогда же“».<sup>65</sup>

Национальный и социально-демократический характер этого комплекса эстетических представлений об образе Богородицы был полностью раскрыт в начале XVIII в. Выговские раскольники продолжали нападать на иконопись, принятую господствующей церковью, утверждая, что в ней «вид плоти» Христа и святых «одебелевают. . . подобно латинским и прочим (иже в Библиях<sup>66</sup> напечатаны, на полотнах малиованы) изображением».<sup>67</sup> Выговцы ссылались на авторитет патриарха Иоакима (ум. 1690 г.), который действительно протестовал против «латинских и немецких соблазных изображений».<sup>68</sup> На это они получили прямой ответ со стороны представителя церковных «властей» Феофилакта Лопатинского: «Иоаким . . . буде он такой завет написал, явно себе показал ревнителем русских деревенских мужичиих забабонов, по которым жене мужатой невозможно никому явиться непокровенною главою. И тем недоволен, захотел еще и божию мать тому же деревенскому мужичию закону подчинити, и писать ея образ по подобию русских бабиц» (21). Автор пытался парировать эти народно-национальные требования к иконописи двумя как бы реальными доводами, не имевшими никакого отношения к эстетическим проблемам «живописания»: «Разве не ведал (Иоаким — А. Р.), что Богородица не российския породы была и не токмо по обручении Иосифу, но и по рождестве Сына божия пребысть дева, якоже и прежде?» (21).

Борьба с русской иконописной традицией, которая велась представителями придворного искусства, в представлениях Аввакума далеко выходила за пределы «живописно»-эстетических перемен, порожденных только

<sup>61</sup> См.: А. Н. Робинсон. Жизнеописания, стр. 149, 243.

<sup>62</sup> Евфимий. Вопросы и ответы, стр. 20.

<sup>63</sup> В. И. Успенский, стр. 73.

<sup>64</sup> Евфимий. Вопросы и ответы, стр. 19.

<sup>65</sup> Игнатий Тобольский, стр. 98.

<sup>66</sup> Полагаем, что здесь имеется в виду в первую очередь охарактеризованная выше Библия Пискатора (см. прим. 56).

<sup>67</sup> [Феофилакт Лопатинский]. Обличение неправды раскольников, показанные во ответах выгодских пустосвятов на вопросы честнаго иеромонаха Неофита. [М.], 1745 (написано в 1723 г.), л. 19 об. (далее листы указываются в скобках в тексте).

<sup>68</sup> Иоаким отмечал, в частности, что иноземные «еретики» пишут богородицу — «непокровенну главу и власы украшенну и многих святых жен непокровенными главами и мужей своестранными обычай, в греческих же старых и российских таковых подобием не обретошася. . .» (Житие и завещание святейшего патриарха московского Иоакима см.: Изд. ОЛДП, т. XLVII, СПб., 1879, стр. 134—135); см. также грамоту Иоакима об иконописи: ААЭ, т. IV, СПб., 1836, стр. 254—255.

западным влиянием. Скрытые причины этих иконописных перемен, по мнению автора, глубоко коренились в «еретическом» искажении господствующей церковью православно-христианских представлений. Обрушиваясь на утвержденную церковным собором 1666—1667 гг. книгу Симеона Полоцкого «Жезл правления», Аввакум указывал, что в ней превратно трактуется рождение Христа: «в Жезле безбожном соборище у нас напечатали . . . и совершен-де младенец обретеса во утробе», и еще блядь: „яко тридесяти лет муж“» (899). В «Жезле», действительно, стремление Полоцкого обосновать исконную божественную сущность Христа, зачатого «действом духа пресвятаго», а «не по общему естеству», привело автора к утверждениям, что «абие явися совершенное с плотию отроча, еже обретеса во чреве всечестныя Богородицы. . .», и «тако совершен Христос зачаса, яко же совершен бе тридесяти лет быв. . .».<sup>69</sup> Трудно было бы представить более удобный повод для реально-бытовой саркастической критики Аввакума. «Видиши ли, — издевательски добавляет он по поводу «совершенного» младенца Христа, — с усом и з бородою!» (899). «Вот смотри-те-су, добрыя люди, — пишет Аввакум в другом случае, — коли з зубами и з бородою человек родится?» (283).

Эти измышленные самим Аввакумом и, разумеется, отсутствующие в «Жезле правления» крайние умозаключения («с усом и з бородою» младенец), нарочито попирающие природу вещей, должны были бы, как предполагал автор, неизбежно отразиться в дальнейшем и на характере иконного писания: «Коли уже лают в книгах, а на иконах коли велят истинну писать?» (899). Выдвигалось даже намеренно абсурдное предположение: «Вот, иконники учнут Христа в рожестве з бородою писать: да и ссылаются на книгу-ту: так у них и ладно стало» (284).<sup>70</sup> Таковы были, по мысли Аввакума, неизбежно порочные перспективы иконописных новшеств, которые вытекали из разрушения официальной церковью традиционных и «реальных», как ему казалось, религиозных представлений. При этом Аввакум, сознательно оглупляя суждения церковных «властей», спешил обосновать свою защиту традиционной русской иконописи доводами, обращенными к бытовой реальности: «Мы же, правовернии, — писал он, — тако исповедуем . . . родися младенец, а не совершен муж, яко 30 лет» (284). Детство и юность Христа рисовались в его умиленному взору в таких обыденных картинах: «Егда родила бога-человека без болезни, на руках ея возлегша, сосал титечки свет наш. Потом и хлебец стал есть, и мед, и мясца, и рыбку, да и все ел за спасение наше. И вино пияше. . .» (620).<sup>71</sup>

Критикуя новую иконопись, изображавшую Христа «брюхатым» и «толстым», Аввакум исходил из своих религиозно-философских представлений о «сугубой» природе бога-человека. Он подтверждал «человекоподобие» его жизни, но в то же время подчеркивал главнейшее качество: «Христос же, бог наш, тонкостны чювства имея все. . .» (282). Иконописный образ и должен был сочетать в свете этих представлений телесную

<sup>69</sup> [Симеон Полоцкий]. Жезл правления. М., 1667, л. 26 об.—27 об.

<sup>70</sup> Старообрядческая традиция поддерживала мнение о том, что Никон, когда он был еще новгородским митрополитом (до 1652 г.), «первое повеле написати образ благовещения пресвятыя Богородицы необычным новшеством: пресвятую девицу младенца имеющую совершенна в недрах» (Семен Денисов. Виноград российский, М., 1906, л. 7).

<sup>71</sup> Литературная «реализация» этой картины у Аввакума наглядно выступает при сопоставлении ее с традиционным изложением аналогичного сюжета: «. . . сего она, яко младенца на руку своєю носивши, от своих пречистых сосец млеко питала . . . блаженно бо чрево носившее тя и сосцы, яже еси съсал. . .» (Иоанн Златоуст. Маргарит. М., 1641, л. 598 об.).

«реальность» изображаемого божества с идеальностью его духовного облика.

«Обличительная» сторона воззрений Аввакума на новую иконопись, как и вообще негативно-критическая струя всего его мировоззрения, была выражена им значительно полнее и ярче, чем сторона позитивная. Но и свои положительные требования к иконописанию он предлагал читателям достаточно определенно. Они также вполне отвечали общим представлениям Аввакума о «житии», «вере» и «образе» человека, в данном случае — подвижника. «Добрые изуграфы» пишут «подобие» святых, как ему представлялось, таким образом: «...лице, и руже, и нозе, и вся чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякия им находящия скорби» (291).

Очень показательно, что Аввакум протестовал против искажения в новой иконописи (и это в полной мере может быть отнесено к школе Симона Ушакова) тех признаков внешности, которые создавали характерное одухотворенно-эмоциональное выражение лиц святых: «И у каждого святого ... выправили вы у них морщины-те у бедных...» (291).<sup>72</sup> Уже в этом свидетельстве ясно чувствуется стремление Аввакума обосновать необходимость сочетания столь развитой в русской иконописи традиции символического изображения «ликов» с их бытовой «реализацией». Эта тенденция развивалась и в других его замечаниях, несколько противоречивших представлениям новых придворных изографов о средневековой византийско-русской, а затем и самобытно-русской иконописи.

Между Аввакумом и Плешковичем, несмотря на сходство их общих взглядов на иконопись, не обнаруживается единства мнений по поводу иконописного колорита. Плешкович, по насмешливым словам Владимиров, любил в иконах «смуглость похваляти» (25), «темность и мрак паче света предпочитати» (26), указывал «во образец закоптелые и старые иконы» (52). «Ты любишь, — писал Владимиров, — темнообразие икон и очаделье лица святых» (58), между тем как «темность и очадение на единого дьявола возложил бог, а не на образы святых» (26). Эта концепция совпадала со взглядами вождей раскола. Так, по замечаниям Игнатия Тобольского о Капитоне выходило, что увидел «дьявол готова его суца ко приятию козней его, вложи ему помысл, яко не подобает новописанным иконам поклонятися... но точию какво ветхаго письма и старого и зачаделаго, аки бы издревле писаны». <sup>73</sup> Игнатий обличал поведение Капитона и вместе с тем указывал на его популярность в народе. «И егда в дом где вхождаше, — писал он о Капитоне, — аще видяше икону новописанну и сияющую новописанием, тогда никакоже не поклоняшешся той святой иконе. Христиане же видевше его, врага божия, в житии жесточество, мняху его свята суца». <sup>74</sup>

Своеобразие эстетической позиции жизнелюбивого Аввакума состояло в том, что он, защищая национальную иконописную традицию, вместе с тем никогда не выступал сторонником «темнообразия» икон. Исходя из своих реально-бытовых представлений, он даже упрекал новых иконописцев в некоторой условности колорита: они, оказывается, предпочитали «в лицах» святых «белость, а не румянство» (898) или допускали, как ему казалось, несвойственную их феодально-придворным вкусам «в ризах скудость»

<sup>72</sup> В научной литературе указывается, что уже в XV—XVI вв. на русских иконописных ликах «... морщины (движки), брови, глаза, волосы стали более реальными и человечными... В этом направлении идет все творчество Рублева и Дионисия... Духовность начинает отходить от бестелесности и неподвижности...» (И. И. Иоффе. Русский Ренессанс. — Ученые записки ЛГУ им. А. А. Жданова, серия филологических наук, вып. 9, Л., 1945 (далее: И. И. Иоффе), стр. 243.

<sup>73</sup> Игнатий Тобольский, стр. 99.

<sup>74</sup> Там же.

(898), что, по-видимому, в глазах автора не приличествовало облику некоторых разрядов святых, например «отцам церкви».

Такие замечания Аввакума свидетельствовали не столько о противоречивости его взглядов, сколько о более глубоком, чем у прочих его единоверцев, отношении к русской иконописи. Поэтому, может быть, в плане как раз нормативных представлений об облике Христа-младенца обнаруживалось неожиданное сближение в целом совершенно различных взглядов Аввакума и Владимирова. Последний писал: «Егда ж есть отроча младо, то како мрачно и темнообразно лицо его тамо писати? Но всячески подobaет быти белу и румяну, паче же и лепу, а не безлепичну...» (57).

Взгляды Аввакума на иконопись в их основе были хорошо поняты его младшими современниками-единоверцами, и последующая старообрядческая литературная традиция подтвердила его суждения. Так, известный выговский писатель Семен Денисов (ум. 1741 г.) толковал проблему иконописной реформы следующим образом: «Иконная написания, еже древле-православная церковь писаше, благообразным и смиренным видением иконы святых: якови сами святии в жизни постницы, воздержницы, все-смиреннии быша, таковы и образы их... написоваше. Никон же со своими предаша образы святых писати не благоговейным видением, дебелы и насыщены, аки в пире некоем утучнены, еже противно есть первообразным святым персонам».<sup>75</sup>

Эти требования уже утратили свойственную взглядам Аввакума обличительно-социальную направленность, но сохранили и пояснили его требование писать на иконах святых такими, какими они были «в жизни». Такого же мнения, по существу, держался и Евфимий, который писал о святых: «И яко в мире сем жиша и от человек видешася, так образы их подobaет писати».<sup>76</sup>

Внешние причины реформы русского иконописания были для Аввакума очевидны, однако историческая перспектива возникновения этой реформы была им существенно искажена. Тонко и точно уловив тайное «латинство» никоновских церковных реформ в целом (при внешне демонстративном «грекофильстве» царя и патриарха),<sup>77</sup> Аввакум прямо указал на преобладание западноевропейского влияния в новой русской иконописи: «А все то кобель борзой Никон, враг, умыслил, будто живыя (вариант: «з живыя») писать, устрояет все пофряжному, сиречь, понеметцкому» (283).<sup>78</sup> При этом Аввакум характеризовал непосредственно «латинские» образцы перенимаемых русскими мастерами иконных изображений: «Еще же и распятие господне пишут по латиньски, со креста тело все по длинному древу стаща низу, вврех руками пишут» (898).<sup>79</sup>

Возлагая общую ответственность за все церковные реформы на Никона, Аввакум, несомненно, в вопросах иконописания полемически видоизменил достаточно известные современникам обстоятельства деятельности патриарха. Усилия Никона, много сделавшего для зарождения в России

<sup>75</sup> Семен Денисов. Виноград российский, л. 7.

<sup>76</sup> Евфимий. Вопросы и ответы, стр. 19.

<sup>77</sup> О признаках «латинства» никоновских реформ см.: Е. В. Барсов. Четыре мины братьев Денисовых. — Сборник статей в честь М. К. Любавского. Пгр., 1917, стр. 666—667.

<sup>78</sup> По мнению Ф. И. Буслаева, русские иконописцы, недостаточно знакомы с западным искусством, не могли «отличить произведений школы немецкой от фламандской или итальянской...» (Ф. И. Буслаев, стр. 429); для Аввакума, очевидно, подобных различий также не существовало.

<sup>79</sup> Ср. мнение Авраамия: «У новых любителей будут иконы живописи латынская..., а древняя иконы хулити начнут...» (Я. Л. Барсков. Памятники первых лет русского старообрядчества, стр. 160).

портретной живописи, а также наступивший вскоре после его реформ расцвет новой «фряжской» придворной иконописи заслонили от Аввакума подлинные взгляды патриарха на иконопись в собственном смысле. Этому способствовало и то, что особенное возмущение в среде раскола вызвали портреты самого Никона, охотно позировавшего художникам,<sup>80</sup> так как портретное изображение современного архиерея считалось раскольниками равнозначным иконному изображению святого.<sup>81</sup> В таком смысле оценивал портреты Никона Авраамий. «Рцы ми ты паче... Никоне, — обращался он к патриарху, — не ты ли, погибельниче, возшел на патриархию, безместно дерзнул еси написать икону свою, подобозрачнаго зверя, зверя, исходящего из бездны, тело злобы, тело мертвого пса, оболочено святительскою одеждою и поставлено на месте святе? О, дерзости! О, презерства! О падения!».<sup>82</sup>

Однако воспоминания Павла Алеппского сохранили интереснейшие свидетельства о том, как Никон во время своей проповеди в Успенском соборе подверг надругательству новые иконы, которые «некоторые из московских иконописцев стали рисовать по образцам картин франкских и польских».<sup>83</sup> Изъяв эти иконы «даже из домов государственных сановников», Никон «выколол глаза» у них, после чего стрельцы носили их по улицам с позором и угрозами.<sup>84</sup> Никон говорил, что такая живопись «недозволительна», что она «подобна изображениям франков». При этом патриарх «брал эти образы правою рукою один за другим, показывал народу и бросал на железные плиты пола, так что они разбивались, и приказал их сжечь».<sup>85</sup> Царь же уговорил его зарыть их в землю, что и последовало.

Эти необдуманно поспешные действия Никона настолько противоречили общему направлению развития русской феодальной культуры, что в скором времени в кругах придворных иконописцев была сделана попытка полностью освободить патриарха от подобных компрометирующих его реформы поступков. Иосиф Владимиров всячески старался отклонить упреки Плешковича по адресу Никона в том, что он «живописных икон не приемлет» и «на Москве посреде соборной церкви живописные иконы поверг и соскребаты велел» (56). Эти справедливые утверждения Плешковича дискриминировались в качестве религиозно-политического преступления.

«И таковым изветом, — заявлял Владимиров, — не малу бурю иконоборства в народе воздвизаешь. Люто бо и тлетворно слово простым и неутверженных человек во уши дышешь на великаго государя, святейшаго

<sup>80</sup> См. портреты Никона в кн.: Е. С. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. Изд. «Искусство», М., 1955, стр. 87, табл. XII, XIII.

<sup>81</sup> Следует заметить, что и в среде придворных художников икона и портрет различались мало (если речь шла о царском портрете). Владимиров, сопоставляя царские портреты с иконами Христа, писал: «Аще земнаго царя икону страха ради поуждаемися чтити, то како небснаго (царя) не убоялся еси живописный Христос образ уничижити?» (46).

<sup>82</sup> Авраамий. Христианоопасный щит веры. — Материалы для истории раскола за первое время его существования. Под ред. Субботина. Т. VII. М., 1885, стр. 199.

<sup>83</sup> Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. Перевод с арабского Г. Муркоса. Вып. 3. М., 1898 (далее: Павел Алеппский), стр. 136.

<sup>84</sup> В народе распространилось мнение, что Никон поступает с иконами так, как некогда «делали иконоборцы», что по его указу на иконе Спаса было «лице выскребано». В этом стали усматривать причину уже начавшейся в Москве эпидемии чумы, и 25 августа 1654 г. произошел бунт против Никона (см.: Н. Гиббнет. Историческое исследование дела патриарха Никона, ч. II. СПб., 1884, стр. 474—475).

<sup>85</sup> Павел Алеппский, стр. 137.

Никона, патриарха Московскаго, ложь сплетаешь...» (5). Владимиров стремился свести весь этот спор к тому, что Никон только «грубых» иконописцев «не токмо латинских, но и русских плохих не похваляет ... и плохописанных икон не приемлет» (55).

Подобного рода мнения, видимо, достаточно распространенные, могли только укрепить Аввакума в его нападках на Никона. Извращая действительное отношение самого Никона к «фряжской» иконописи, Аввакум оказался прав по существу, так как активное содействие Никона, в числе других вельмож духовных и светских, развитию на русской почве «картин франкских» (портретов) не могло уже, независимо от личных мнений патриарха по поводу иконописи, не оказать значительного влияния и на развитие соответственного нового течения в писании икон. В таких условиях Аввакум спустя полтора десятка лет после оставления Никоном патриаршеского престола (1658 г.) фактически подхватил и развил первоначальные идеи своего главного врага о «фряжской» иконописи, обратив их против его же реформ в целом.

Для Аввакума не было сомнений в том, что западное влияние на русскую иконопись представляет собою влияние изобразительного искусства совершенно иной, отличной от нее духовной природы и художественной традиции. Это было воздействие светской живописной «парсуны» (портрета) на иконный «лик». Внутренне одухотворенный «образ» святого вытеснялся «образинной» феодала: «Немцы, ведь, — пояснял Аввакум, — иконам не кланяются, токмо свои образины пишут...» (899). Отсюда и понятно, что, занимаясь чуждым им делом иконописания, иностранные мастера «каковы сами волосаты, таковы и образы счиняют...» (899). Впрочем, пронизательно замечает Аввакум, и среди иноземных живописцев не было единообразия (видимо потому, что среди них не было и религиозного единства): «... да и в них не одинако, — разбил всех диявол» (899).

Все эти размышления об иконном писании вызвали в душе Аввакума огромный по значению и горестный для него вопрос, обращенный, по существу, ко всей современной ему (предпетровской) эпохе: «Ох, ох, бедныя! Русь, чего-то тебе захотелся немецких поступков и обычаев?» (284).

На этот вопрос применительно к теме иконописания Аввакум находит ясный ответ, свидетельствующий о том, что в объяснении внутренних причин распространения на Руси осуждаемой им западноевропейской моды он продвинулся дальше большинства современников, указав на социальные факторы этого течения.

Если высшая церковная власть требовала от изографов писать иконы как бы с живых людей («будто з живыя»), то какие же цели она реально могла иметь в виду? Аввакум развясняет и это, устанавливая прямую зависимость между своими символично-типическими представлениями о внешности человека, обусловленной его «житием», и своими идеалами русского традиционного иконописания. Социально-бытовой, окарикатуренный Аввакумом «образ» духовного феодала и традиционно-иконописный «образ» святого контрастно сталкиваются автором. Обличая современных князей церкви, он восклицает саркастически: «Посмотри-тко на рожу-ту, на брюхо-то, никониянин окаянный, — толст ведь ты!». И продолжает: «Возри на святые иконы и виждь угодившия богу, како добрыя изуграфы подобие их описуют ... измоздала от поста, и труда...» (291).

Опираясь на иконописные образцы для обличения неаскетического облика «никониян», Аввакум раскрывал и свое понимание, по существу — социальное, основной причины «фряжской» реформы русской иконописи: «А вы ныне, — продолжал он, говоря об изображениях святых, — подобие их переменяли, пишете таковых же, якоже вы сами: толстобрюхих, толсто-

рожих и ноги и руки, яко стулцы...» (291);<sup>86</sup> ср. в изображении Христа: «...ноги-те у него, что стулчики». Это конкретное суждение подвдвоилось автором под общий богословский тезис, плебейско-аскетические основы которого несомненны: «А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя» (283).

Страстно протестуя против эстетической «феодализации» русской иконописи, Аввакум дал своим читателям-ученикам представление и о той внешней обстановке, которая вызывала в этой связи его обличения: «По попущению божию умножилися в нашей Руской земли иконнаго писма неподобнаго изуграфы» (281). Аввакум обращает внимание на свое личное знакомство с предметом его критики: «Видел я их рукодель: не то испорчено, ино иное, похобством вся чинят...» (898). Он не оставляет сомнения в том, что его протест вызывали отнюдь не народная «простая» иконопись и не та провинциальная ремесленная продукция икон, которые в совокупности вызывали преследования со стороны идеологов государственной церкви и царского правительства.<sup>87</sup> Аввакум имел в виду только иконописцев, одобряемых высшей властью, т. е. иконописцев по преимуществу придворных: «...величии власти соблаговоляют им» (281).

Однако оценивая работы этих иконописцев, всякий человек, «просвещенный светом разума», как полагал Аввакум, должен был распознать, и именно в силу несправедности одобряющих это направление «властей», скрывающиеся здесь «кознования еретическая». За «внешней мудростью» такой человек мог различить сущность явления, применяя опять-таки излюбленный автором «тонкий» критерий его оценки: «...по тонку разумеает вся нововводная...» (282).

Как подойти к общей исторической и эстетической оценке взглядов Аввакума на иконопись? Ответ на этот вопрос требует пересмотра теоретических представлений о русской иконописи XVII в. Искусствоведческая литература внесла много ценного в разработку этих проблем, причем наметились три основные, глубоко различные концепции.

Первоначально возникла концепция «подъема» иконописи в XVII в. (Ф. Буслаев, Г. Филимонов). Предполагалось, что у иконографов появилась, наконец, «потребность красоты, естественности и природы», чему способствовало их ознакомление с западноевропейским искусством.<sup>88</sup> Предполагалось также, что придворные иконописцы, особенно в лице «великого мастера» и «корифея» Симона Ушакова, открыли «пути прогресса» иконописи, ее движения «вперед», как «русского церковного и народного искусства», обеспечили ей переход «от задач национального искусства к искусству общечеловеческому».<sup>89</sup>

В связи с раскрытием (в начале XX в.) подлинного вида древнерусских шедевров иконописи старшего периода явилась концепция «падения» иконописи в XVII в. (И. Грабарь, П. Муратов). Предполагалось, что с ра-

<sup>86</sup> Эти взгляды на иконопись сохранились в старообрядческой среде до недавнего времени и были однажды применены к оценке картины «Протопоп Аввакум», написанной художником К. Вещиловым, который, по отзывам старообрядцев, изобразил Аввакума «типичным никонианским попом, распозающимся во все стороны от жира и толстоты» (Ф. Мельников. Художники-искажители. — Церковь. Старообрядческий церковно-общественный журнал, 1912, № 1, стр. 41).

<sup>87</sup> Существующая в науке попытка истолковать взгляды Аввакума как критику «плохой иконописи» является неправомерной (см.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1. М., 1962, стр. 441).

<sup>88</sup> Ф. И. Буслаев, стр. 429.

<sup>89</sup> См.: Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. — Сборник на 1873 г., изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее, М., 1873, стр. 79—81, 83—85; под искусством «общечеловеческим» подразумевалась, видимо, западноевропейская живопись.



ботой царских иконописцев этого времени «кончилась русская „иконопись“, но русская „живопись“, о которой иным из них как будто грезилось, не с ними началась».<sup>90</sup> В иконах Ушакова была безвозвратно утрачена «красота стиля, и совсем не найдена ни живописная красота, ни красота жизни...»,<sup>91</sup> его искусство было «искусством компромисса».<sup>92</sup>

Третья концепция была компромиссной. Предполагалась возможность электического соединения в большом искусстве начал противоположных: «Глубина идей, разнообразие иконных сюжетов, широта их разработки, присущая византийско-русскому искусству, соединились тогда (во второй половине XVII в., — А. Р.) с простотой и изяществом, пластичностью форм, близостью к природе фигур и пейзажа, жизненностью и яркостью красок, что составляло особенность западных школ живописи XVI—XVII вв.».<sup>93</sup>

Разыскания советских искусствоведов привели к новейшей формулировке изучаемой проблемы, которая приблизилась к указанной давней компромиссной концепции, утратив только присущую ей когда-то источниковедческую определенность: «Утраты большого стиля, утраты глубины образных характеристик, отсутствие в живописи XVII века выразительности и духовной напряженности, свойственной произведениям XI—XV веков, восполнялись красочностью, яркой декоративностью или избытком узора».<sup>94</sup>

Последняя концепция методологически опирается на давно уже подготовленные и четко обозначенные эстетические принципы изучения материала, при которых качественно-эстетические оценки творчества новых иконописцев XVII в. сводятся большей частью к утверждению того, что иконографы стремились, чтобы икона была «красивой». Они подменяли понятие «божественного» понятием «прекрасного»,<sup>95</sup> им свойственна была тяга «к жизненности»,<sup>96</sup> они несли «оправдание красоты плоти, природы и человека», открывали «дорогу „светской“ чувственной трактовке священных образов».<sup>97</sup> Взгляды противников этого направления, «ревнителей старины», сводились в подобных оценках к представлениям о том, что лики святых «должны были быть совсем особыми, не похожими на лица обыкновенных людей, написаны „не по плотскому умыслу“, и все в иконе должно было быть совсем не так, как бывает в жизни».<sup>98</sup> Принципы такого подхода к материалу не способствовали выяснению вопросов о том, о какой же «красоте плоти», «жизни» или «жизненности» шла речь, какие социальные признаки вкладывались в понятие «человек»,<sup>99</sup> почему лики святых должны

<sup>90</sup> Игорь Грабарь. История русского искусства. Т. VI. Живопись. М., [1913] (далее: И. Грабарь), стр. 425.

<sup>91</sup> Там же, стр. 430.

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. I. М., 1913, стр. 316.

<sup>94</sup> В. Н. Лазарев, О. Н. Подобедова, В. В. Косточкин. От редакции. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII век, стр. 7.

<sup>95</sup> И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387.

<sup>96</sup> История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века (далее: История искусствознания), стр. 322.

<sup>97</sup> Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев. Очерки, стр. 95, 97.

<sup>98</sup> И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387.

<sup>99</sup> Применительно к иконописи до XVI в. принято считать, что «древнерусская икона раскрывала внутренний мир человека» (СССР. Древние русские иконы. Предисловие Игоря Грабаря, вступительные статьи Виктора Лазарева и Отто Демуса. — Серия ЮНЕСКО «Мировое искусство», 1958, отпечатано в Италии (далее: Игорь Грабарь. Предисловие), стр. 5), что Андрей Рублев воплотил в своих иконах представление о «духовных силах и красоте человека», об «идеальном человеке» (БСЭ, изд. 2, т. 37, стр. 286).

были быть похожими или, напротив, не должны были быть похожими на лица «обыкновенных людей» и, наконец, кто такие эти «обыкновенные люди»? Незнание этих вопросов в плане социально-историческом привела к выводам о том, что «религиозное искусство воспринималось ревнителями старины как не имеющее никакой связи с действительностью».<sup>100</sup> В качестве подтверждения такого умозаключения привлекались почему-то слова Аввакума: «... еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя».

На этих основах выжидали выводы, что в XVII в. в России «усиливается борьба между двумя противоборствующими течениями — консервативным, антиреалистическим, возглавляемым протопопом Аввакумом, и передовым, призывающим к новой «световидной» и «живоподобной» живописи, к изображению человека в его земной, телесной красоте, течением, нашедшим свое выражение в трактатах Иосифа Владимировича и Симона Ушакова».<sup>101</sup>

Выраставшая из таких представлений тенденция признания восходящего и непрерывного «прогресса» русского изобразительного искусства подтверждалась признанием плодотворности уже проявившегося будто бы в XVII в. «реалистического направления»<sup>102</sup> школы Ушакова, которая в одних случаях принималась в качестве эстетического образца почти безоговорочно,<sup>103</sup> а в других все же констатировался «эклектизм» ее достижений.<sup>104</sup> Заслуги феодальной иконописи укреплялись при помощи возрождения мнений Г. Филимонова о ее «народности». Предполагалось, что «в живописи интересующего нас периода проявилось творчество русского народа, в нем отразились его думы, тревоги, надежды».<sup>105</sup> Биографическое свидетельство о том, что Иосиф Владимирович «был выходцем из мелких посадских людей Ярославля», дополнялось суждениями, что «именно в этой демократической среде сильнее и настойчивее проявлялось искание новых реалистических форм искусства, близких народному творчеству и отражавших народный подъем, связанный с развернувшимися в XVII в. бурными восстаниями крестьянских и посадских масс».<sup>106</sup> К сожалению, эти гипотезы остались неподтвержденными исследованием содержания трактата Владимировича и других источников. Тем не менее именно на этих путях эстетического изучения материалов XVII в. создавались довольно стройные представления о развитии иконописи и о теоретических спорах современников вокруг нее. Впрочем, эти схематические представления не могли не натолкнуться на противоречия, как только исследователи выходили за пределы изучаемого периода и пытались взглянуть на общий исторический процесс русского изобразительного искусства. В этих случаях, говоря о рассматриваемых явлениях XVII в., приходилось прибегать к следующим, например, суждениям: «Но в процессе становления нового и практика и теория на первых порах (? — А. Р.) утрачивали преемственность с лучшими, сильнейшими сторонами старого искусства, сказавшимися с такой силой, например, в иконописи Рублева и его школы. Эти стороны старого искусства новая теория

<sup>100</sup> И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387.

<sup>101</sup> История искусствознания, стр. 425—426.

<sup>102</sup> Ранее говорилось о зарождавшемся «натурализме» в иконописи (см.: М. В. Алпатов. Проблемы барокко в русской иконописи. Барокко в России. Под редакцией проф. А. И. Некрасова. М., 1926 (далее: М. В. Алпатов), стр. 90.

<sup>103</sup> См.: Е. С. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века, стр. 19.

<sup>104</sup> См.: И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 370, 376, 382, 385.

<sup>105</sup> И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 464.

<sup>106</sup> Иосиф Владимирович, стр. 10.

пока (? — А. Р.) попросту игнорировала, и они были осмыслены лишь много позднее...».<sup>107</sup> Итак, с одной стороны, в творчестве и взглядах придворных изографов XVII в. наблюдалось «прогрессивное» или «поступательное» движение, а с другой, констатировалась утрата связи этих явлений искусства с великой традицией Андрея Рублева.

Искусствоведы в целом справедливо писали о «двух направлениях», обозначившихся в XVII в. во взглядах на изобразительное искусство. Эта тенденция, однако, нуждалась в дальнейшем историческом и социологическом обосновании, без чего идеологическая сущность и общественное значение изучаемых явлений остаются нераскрытыми. Рассмотренные выше материалы показали, что оживленные споры об иконописи, развернувшиеся в третьей четверти XVII в., были одной из форм разгоревшейся в русском феодальном обществе классово-идеологической борьбы. Идеиные позиции противников в этой борьбе были совершенно определенными. С одной стороны, это были взгляды привилегированных мастеров и теоретиков нового феодально-придворного искусства (Симон Ушаков, Иосиф Владимиров, Симеон Полоцкий), которые сознательно насаждали в нем принципы западноевропейской (в самой Западной Европе к этому времени уже несколько устаревшей) эстетики и активно боролись с русскими народно-национальными традициями в этой области. С другой стороны, это были гонимые и самоотверженные защитники русских религиозно-эстетических традиций (Аввакум, Авраамий, Иван Плешкович и др.) и ярые противники западных идеологических влияний, выступавшие как представители народного (крестьянско-посадского) протеста против всех антидемократических реформ (в том числе и в иконописи), насаждавшихся царской и церковной властью при помощи суровых репрессий. Эти идейно-социальные противоречия привели к столкновению двух по существу своему противоположных эстетических принципов, хотя каждый из них по-своему стремился как бы к единой цели — «реализации» иконописных «ликов». При этом писатели раскола требовали изображения святых аскетами, т. е. такими, какими они и должны были быть, по их убеждению, «в жизни». Придворно-церковные круги тоже требовали писать их «будто живыми», но вкладывали в эти представления собственные, далеко не аскетические вкусы («якоже вы сами», — по замечанию Аввакума). В основе эстетического спора лежали глубокие социально-идеологические различия (плебейские и феодальные) в понимании идеального облика человека, в чувстве красоты, значении для нее начал «духовного» и «плотского».

Такова была историческая и идеологическая обстановка изучаемой эпохи применительно к данной теме. Возникает сложный вопрос о том, каким образом следует оценить эту обстановку, имея в виду общие исторические перспективы развития русского изобразительного искусства и общественной мысли?

Господствующая концепция «прогресса» русской иконописи в XVII в. (по пути к «реализму») с одновременным признанием «эклектизма» ее образцов и утраты преемственности с высокими традициями прошлого сама по себе может свидетельствовать о том, что данная иконопись никак не принадлежит к шедеврам искусства: компромиссное творчество создает наиболее благоприятные возможности для появления его столь же аморфно-компромиссных истолкований.<sup>108</sup> Теория непрерывного «про-

<sup>107</sup> История искусствознания, стр. 330.

<sup>108</sup> «Все искусство Ушакова было искусством компромисса и как таковое не было и не могло быть значительным, несмотря на огромное влияние, оказанное им на все последующее иконное дело» (И. Г р а б а р ь, стр. 430).

гресса» изобразительного искусства может привести лишь к невиллировке высших его достижений, принадлежавших прошедшим эпохам, а также к вынужденному ослаблению социально-исторической характеристики изучаемых памятников.

Остается общепризнанным, что к великим памятникам искусства относится и русская иконопись до XVI в., и русская живопись нового времени. Все попытки сближения этих исторически и эстетически совершенно разных типов изобразительного искусства через посредство осмысления придворной иконописи XVII в. как некоего промежуточного звена, которое может скрепить эти явления художественного творчества в единую цепь количественного «прогресса» искусства, не могут быть укреплены ни существующими источниками, ни теоретическими обоснованиями.

В общих оценках истории искусства (как и литературы) сталкиваются два основных аспекта их познания: конкретно-исторический («временный») и общеисторический («вечный»). По отношению к судьбам русской иконописи XVII в. за последние годы первый аспект оказался единственно важным, а второй был забыт. Комплексное применение обоих упомянутых аспектов изучения могло бы в дальнейшем если и не примирить, то взаимно сочетать концепции «прогресса» и «упадка» иконописи XVII в., исключив необходимость обращения к искусственно-компромиссным объяснениям.

Если подходить к оценке русской иконописи XVII в. с точки зрения конкретно-исторической, то ее вернее всего следовало бы признать искусством переходного периода (от формации феодальной к буржуазной). Это была вызванная общим кризисом средневекового спиритуализма<sup>109</sup> смелая для своей эпохи попытка наметить возможности перехода от устаревших национально-замкнутых норм феодально-религиозной эстетики к нарождавшимся в этой области и поддержанным западным влиянием феодально-буржуазным явлениям нового времени. Такое тщение было исторически неизбежно и с этой точки зрения, несомненно, прогрессивно во многих отношениях, в том числе и по отношению к развитию русского изобразительного искусства.<sup>110</sup> Если же подходить к данным явлениям с точки зрения общеисторических перспектив развития русского искусства как самобытной отрасли искусства мирового, то столь же несомненно, что русская иконопись XVII в. была периодом упадка, затянутаго и вынужденного ученичества,<sup>111</sup> хотя и необходимого, но неспособного создать новые непреходящие ценности.

Византийско-русская, а затем и собственно русская иконопись ни при каких условиях не могла «превратиться» или «перейти» в живопись, насытившись элементами «реализма», и т. п. Это средневековое, глубоко оригинальное искусство по своему реальному культово-идеологическому назначению и по эстетическому облику было в принципе противоположно социальному назначению, содержанию и эстетике позднейшей светской реалистической живописи.<sup>112</sup>

<sup>109</sup> См.: И. И. Иоффе, стр. 250—252.

<sup>110</sup> Ср. интересное заключение М. В. Алпатов: «Угасание древнерусского стиля не было результатом его внутреннего оскудения. Ориентированное на вечные законы, оно, быть может, существовало бы и дальше. Конец ему положили общие исторические условия, сделавшие невозможным дальнейшее изолирование русской культуры» (М. В. Алпатов, стр. 91—92).

<sup>111</sup> Ср.: М. В. Алпатов, стр. 92.

<sup>112</sup> Ср.: «Изображение, предназначенное для того, чтобы чтить его, не может быть картиной, единственное назначение которой — доставлять эстетическое наслаждение» (Отто Демус, вступительная статья в кн.: Мировое искусство, стр. 7).

Если теперь вновь попытаться приблизиться к общей оценке идейно-эстетических познаний Аввакума с точки зрения количественного «прогресса» иконописи, двигавшейся от «антиреализма» к «реализму», то, действительно, становится неизбежным предположение об «антиреалистичности» его взглядов. Вместе с тем представляется достаточно ясным и то более существенное обстоятельство, что в социально-исторической обстановке третьей четверти XVII в. демократический протест Аввакума против эстетической «феодализации» русской иконописи при помощи «фряжских» образцов по своему объективно-историческому значению имел консервативный характер. Естественно, что его попытки идейной опоры на старую, хотя бы и великую, иконописную традицию были обречены на неудачу. Но если подходить к оценке этих воззрений Аввакума со стороны общеисторических перспектив развития русского искусства и признания того непреходящего значения, которое приобрела средневековая русская иконопись как «одно из величайших явлений мирового искусства»,<sup>113</sup> то в этом случае и отношение к данным взглядам старинного писателя может измениться. Не предваряя дальнейших углубленных искусствоведческих исследований в этой области, позволим себе закончить нашу работу предположением.

В своих нападках на придворно-эстетические новшества в области иконописи Аввакум, конечно, преследовал субъективно вполне конкретные идеологические цели, определявшиеся его плебейско-аскетическими антифеодально-религиозными идеалами. Его эстетические требования, заявленные им в гротескно-публицистической форме, не выходили из круга свойственных ему самому и близкой ему демократической среды представлений социально-эстетических и национально-патриотических. Однако в кругу современников, друзей и врагов, только одним Аввакумом безвозвратное падение старой русской иконописи ощущалось трагически, как одна из непоправимых утрат, сопровождавших крушение всей «старой веры» его любимой Руси, которой захотелось «немецких» обычаев. Эта утрата в представлениях автора была столь велика, что делала и самую жизнь на земле по существу бессмысленной. Завершая свои рассуждения об иконописи, Аввакум горестно говорил: «Пропала, чадо, правда, негде соискать стало, разве в огонь, совестью собрався, или в тюрьму — по нашему» (899). Почти отрешенный уже от жизни взор писателя-узника обращался к русской иконописной традиции средневековья, открывая те только ей свойственные «тонкостные чувства» в изображении идеально одухотворенного человеческого облика, которые его идейные противники отвергли с негодованием и которые столетия спустя стали достоянием эстетического познания. Не защищал ли объективно этот писатель-демократ, человек огромного художественного таланта и тонкого эстетического чутья, непреходящую красоту?

<sup>113</sup> Игорь Грабарь Вступительная статья в кн. Мировое искусство, стр. 5.