

никах (Москва). С негодованием против невежества иконописцев он говорит об отсутствии в старых композициях изображения богородицы. Сам он помещает ее изображение в центре и перегруппировывает расположение апостолов так, что заполняет место, где обычно изображался старец — «Космос». По поводу «Космоса» он восклицает с иронией: «Разве старого узришь во тьме стояща посреде дому...».³¹ Наименование для «Космоса» «старый» встречается иногда на иконах, изображающих «Сшествие святого духа», XVII в. Дело в том, что к этому времени уже было забыто символическое значение фигуры, олицетворявшей вселенную, освящаемую святым духом. Владимиров своей критикой и своей живописью подтверждает утрату в русском обществе прежних представлений о символическом содержании иконописи.

Владимиров не был, конечно, кабинетным мыслителем, и в своих рассуждениях он исходит из существовавшей в его время практики. Он оставил интересное описание метода работы художника в XVII в., которое совпадает с другими свидетельствами о том, как работал древнерусский художник. По мнению Владимирова, из самого метода вытекает необходимость «живоподобия». Этот метод основан преимущественно на создании изображений по воспоминанию. Художник должен по смерти святого обстоятельно и подробно, «тонце» узнать о его внешности или «подобии» и в соответствии с этим изобразить его (л. 15 об.). Именно так описывается, например, создание изображения Александра Ошевенского.³² «Елико кто можахе видети чувственными очима, тако и воображаем», — говорит Владимиров (л. 16). По его мнению, таким путем искусные художники достигают вполне достоверного, буквального сходства (лл. 14 об.—15 об.). С нашей современной точки зрения достоверность такого изображения простирается не дальше, чем достоверность описания толковых иконописных подлинников, ограничивавшихся, как известно, лишь самыми общими типологическими признаками определенных типов святых, причем описания внешности, имеющие самый общий характер, смешиваются с указаниями психологического характера; например, одинаково важны размеры бороды и «умильность» взора. Владимиров еще близок к средневековым представлениям об образе как об идеальном портрете «внутреннего» человека. Но одновременно он сообщает в «Послании» о своем знакомстве — правда, по слухам, — с совершенно иным, невиданным на Руси способом живописи с натуры: «Глаголют бо, таково есть то премудрое живописующих училище: егда бы ты кто ввел тамо, то многих узришь неведомых вещей сложения и драгих их шаров составления и различных персон, странна и чудна воображения. Ученицы ж тамо ов главы начертает, ин рече пишет, иному ж на таблицах лица воображающе. Над всеми же сими приходит майстр тех или изрядный учитель живописнаго художества. И овому начертанное презнаменует, и иному написанное приправляет, ко иному ж пришед, взем острие и ново написание учениче долу выскребает и потом лучшее воображает. И всему подробну и искусне научает» (лл. 61 об.—62).

Это первое свидетельство о знакомстве русских художников с европейским художественным методом. Точное и подробное описание, данное

³¹ В списке ГИМ, собр. Уварова, № 915 стоит «пираго», в списках ГИМ, собр. И. Е. Забелина, ф. 440, ед. хр. 560 и 1070 и ГПБ, Q.I-1101 написано «гираго» (Е. С. Овчинникова, стр. 60), что, судя по смыслу, является искажением слова «старого» при переписке.

³² Ю. Н. Дмитриев. О творчестве древнерусского художника. — ТОДРА, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 552. Приводимые Дмитриевым факты использования натуры древнерусскими художниками не ослабляют значения идеализации образа для средневекового искусства.